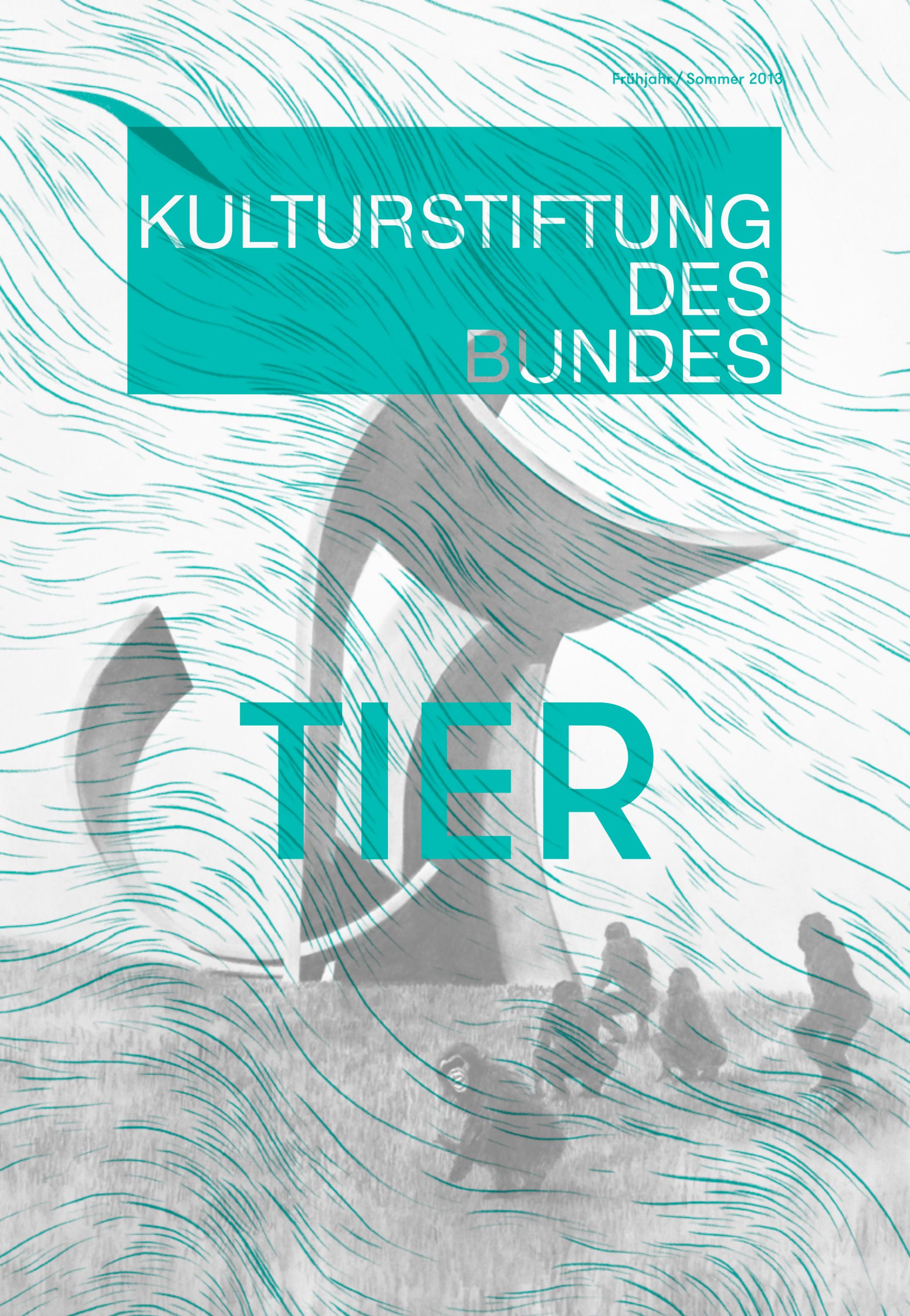
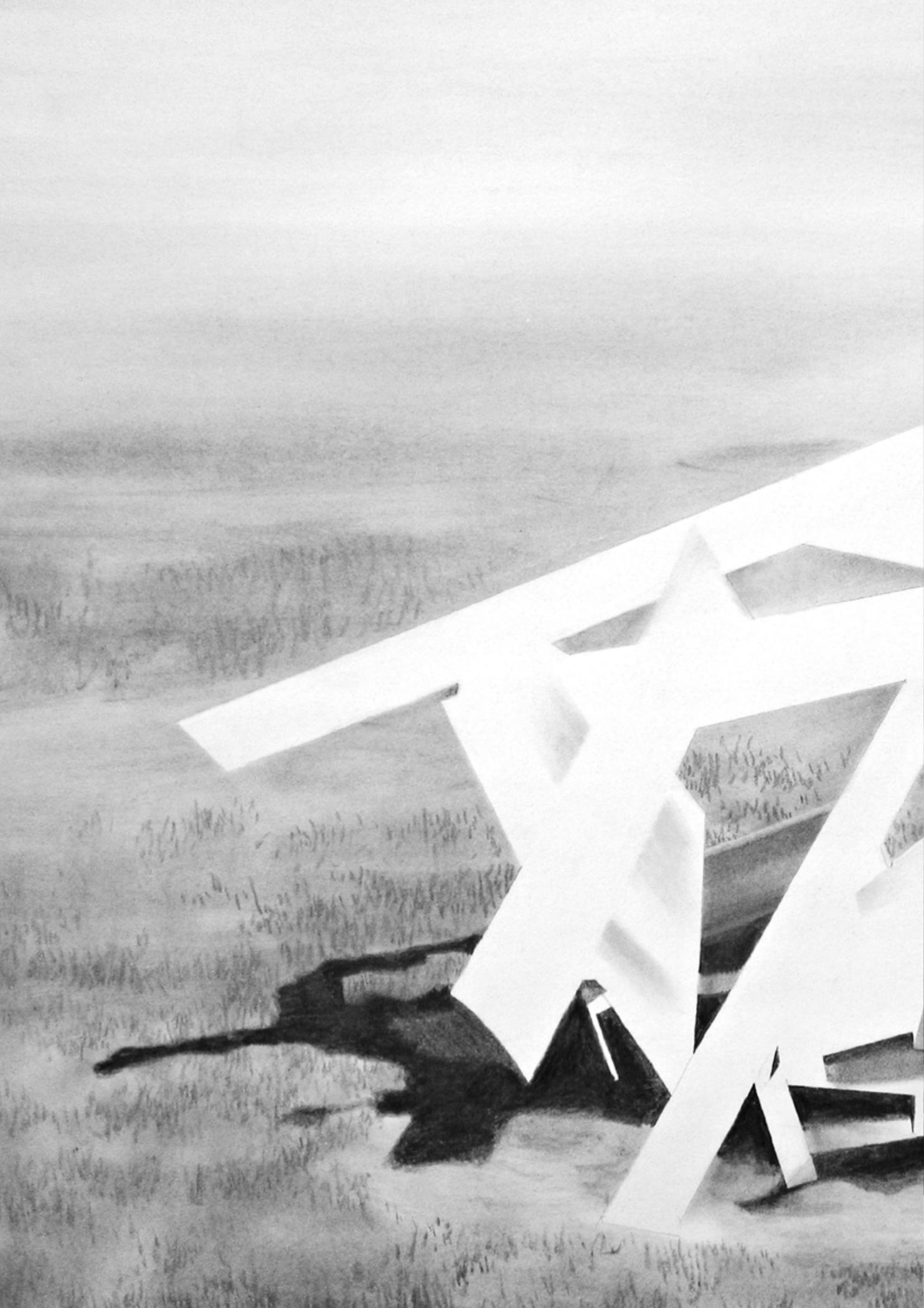


Frühjahr / Sommer 2013

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

TIER





Editorial

In dieser Ausgabe unseres Magazins widmen wir uns insbesondere Projekten, die sich mit Themen rund um die Natur und das Tier beschäftigen. Es ist nicht so, dass die Stiftung damit einen speziellen Förderschwerpunkt kreiert hätte; aber das Verhältnis von Natur und Kunst und vor allem deren Verhältnis zur animalischen Natur scheint in letzter Zeit überall neues Interesse zu entfachen. Das spiegelt sich nicht nur, aber doch auch in den Projektanträgen wider. Vermutlich ist dies darauf zurückzuführen, dass unsere Wachsamkeit und unser Verantwortungsgefühl gegenüber unserer ökologischen Umgebung gewachsen sind und globale Verflechtungen immer offenkundiger werden. So ist das Verschwinden der Bienen kein regional begrenztes, ökologisches Detail, sondern Anzeichen für Veränderungen, deren Ausmaß wir kaum überblicken können. Unabweisbar ist die Erkenntnis, dass es heute der Mensch ist, der die Natur formt. Deshalb verwundert es nicht, dass auch in Kultur und Kunst unser Verhältnis zur Natur zum Thema wird und neue Verbindungen eingeht. Die alte Unterscheidung, die strikte Gegenüberstellung von Natur und Kultur ist hinfällig geworden. So fragt Srećko Horvat, ob wir uns wirklich über den Genozid an Tieren wundern sollten, „wenn menschliche Wesen noch immer nicht befähigt sind, andere Menschen menschlich zu behandeln“. Als marxistischer Philosoph wird Horvat die Moral nicht übers Fressen stellen wollen, aber die zwischenmenschlichen Verhältnisse bestimmen seines Erachtens eben auch unseren Umgang mit den Tieren. Die Juristin Anne Peters erinnert daran, dass es noch gar nicht so lange her ist, dass wir außereuropäische Menschen in Zoos zur Schau stellten. Heute wäre das in Europa undenkbar, weil sich unsere Auffassung von Menschenwürde weiterentwickelt hat. Werden wir die im Zoo zur Schau gestellten Tiere oder die ausgestopften Tiere in Naturkundemuseen in ein paar Jahrzehnten genauso unmöglich finden? Werden wir Fortschritte machen bei den Freiheitsrechten und der Würde von Tieren? Zwischen Menschenrechten und Tierrechten, so die Juristin, gibt es immer noch eine Kluft, die dem biologischen Kontinuum zwischen Mensch und Tier, ihren Gemeinsamkeiten, Hohn spricht. Auch Cord Riechmann plädiert für einen anderen Blick auf die Tierwelt. Kunst muss sich darüber bewusst werden, dass sie einen anderen Zugang zum Kosmos des Lebendigen schaffen kann und muss, als es die industrialisierten Biowissenschaften vorschreiben, zumal gerade sie unsere Auffassung von Natur immer stärker durchdringen. Der amerikanische Künstler Mark Dion befasst sich seit längerem mit Sammlungs- und Ausstellungspraxen von Naturobjekten und -darstellungen. Er versucht, der „selbstmörderischen Beziehung zu unserem Planeten“ etwas entgegenzusetzen und reflektiert die Rolle von künstlerischen Interventionen in naturgeschichtlichen Zusammenhängen. Wie kaum sonst ist auch in der Musik die Natur durch die Jahrhunderte immer wieder Inspirationsquelle gewesen. Im Interview mit dem Instrumentalisten Jeremias Schwarzer und dem Konzertdesigner Folkert Uhde wird mit naiven Vorstellungen von der Nachahmung der Natur

durch die Musik aufgeräumt. An den verschiedenen Kompositionen lässt sich nachverfolgen, wie sich der Mensch, der Komponist in seiner Zeit, in ein spezifisches Verhältnis zur Natur gesetzt hat. Dabei lässt sich dennoch ein Bogen von Vivaldi bis zur elektronischen Musik von heute spannen. Um ihn wahrnehmen zu können, brauchen wir neue Rezeptionsformen. Schließlich haben wir den auch hierzulande bekannten schottischen Schriftsteller John Burnside gebeten, uns Empfehlungen für einen menschengemäßen Umgang mit der Natur zu geben. „Rigoros und nachlässig“ zugleich müssen wir uns ihr nähern, so Burnside: „Im Lauf der Geschichte ist unser Respekt vor der Natur nie sehr tief oder von langer Dauer gewesen, während unsere Fähigkeit zur Selbstverkitschung, so viele unserer Mitmenschen wir auch fröhlich niedergemetzelt haben mögen, nie verglommen ist.“ Und von der amerikanischen Dichterin Allison Funk veröffentlichten wir zwei neuere, bisher noch nicht ins Deutsche übersetzte Gedichte, die auf originär poetische Weise das Naturverhältnis des Menschen beleuchten. Ebenfalls einen ganz eigensinnigen Zugriff versprechen die Zeichnungen von Laetitia Gendre, die dieses Heft bebildern. Organisches, Natürliches, konterkariert „scientifiche“ Darstellungsformen, Mikro- und Makrokosmos verschränken sich ineinander.

Hortensia Völckers, Alexander Farenholtz
Vorstand Kulturstiftung des Bundes





Laetitia Gendre

In einer ersten Gruppe von Graphitzzeichnungen verbindet Laetitia Gendre Standbilder aus Stanley Kubricks "2001: A Space Odyssey" mit Fotografien von minimalistischen und postminimalistischen Skulpturen. In Kubricks Film erscheint der Monolith immer wieder als Symbol, aus dem die Menschheit einst hervorgetreten ist. Gendre stellt diesen Monolith der Ästhetik gegenüber, die zur Zeit der Entstehung des Filmes in der Skulptur vorherrschte.

Eine weitere Serie von Zeichnungen verfolgt die Idee, dass Komplexität aus einer Anordnung von einfachen Formen besteht. Diese Kompositionen aus geometrischen, organischen Formen zeigen Gegenstände in einem Zustand der Verwandlung. Gendres Vorstellung von Natur folgen zwar keine naturwissenschaftlichen Bilder, doch werden solche Bilder in einen ungewöhnlichen Prozess der Umstrukturierung und Neuordnung mit aufgenommen.

Laetitia Gendres bevorzugtes Medium ist die Zeichnung, doch in ihrer Herangehensweise ist ihr Ursprung in der Malerei klar zu erkennen. Ihre großformatigen Zeichnungen und Skulpturen aus Papier zeugen von großer Empfindsamkeit für das Material der Zeichnung. Ihre Arbeitsweise ist jedoch komplexer, nicht nur weil sie verschiedene Medien zusammenbringt und durchmischt (Dias, Video, Druck, Text, Klang), sondern weil sie collageartig und assoziativ arbeitet. Dabei bringt sie solch unterschiedliche Elemente wie die Geschichte der Perspektive, Achterbahnen, Zielscheiben, Bilder aus dem frühen Kino, CCTV, Warburgs Bilderatlas und Plakate für B-Movies in Beziehung zueinander. Ihre Kunst besteht aus gelöschten, gefalteten, gefundenen, durcheinander gebrachten und versteckten Bildern. Die Querverweise ergeben großes Deutungspotenzial und zeigen oft einen skurrilen Humor.

Laetitia Gendre wurde 1973 in Chinon/Frankreich geboren und lebt in Paris und Brüssel. Ihre Arbeiten wurden unter anderem im La Maison Rouge, Paris, TENT, Rotterdam, Samsa, Berlin, Wiels, Brüssel und Galerie Thomas Fischer, Berlin, gezeigt.

Inhalt

Schwerpunkt: Tier

Wie Kultur und Kunst unser Verhältnis zu Tieren und Natur beleuchten.

Das Verschwinden der Bienen, oder: Die Singularität des Tieres

— **Srećko Horvat**

Mit der Klassifikation beginnt die Gewalt gegen Tiere. Anstelle konkreter Tiere steht mit einem Mal ein präzises Ordnungssystem: Klassifizierung dient dem Zweck der Rationalisierung, und Rationalisierung dient dem Zweck des Massenmords.

S. 4

Liberté, égalité, animalité

— **Ein (Anti-)Schlachtruf von Anne Peters**

Die Tierrechte hinken den Menschenrechten historisch hinterher. Das Wohlergehen von Tieren, ihre Bedürfnisse und Rechte sind nicht nur eine Frage sozialer Gerechtigkeit, sondern auch von globaler Gerechtigkeit. Menschen- und Tierrechte gehören zusammen.

S. 8

Im Blick der Tiere

— **Cord Riechelmann**

Naturgeschichte darf nicht als Vorwand für mehr oder weniger gelehrte Ausflüge in die Bilderwelten und Kuriositäten der Naturgeschichte dienen. Sie muss der Anlass sein, sich mit realen Geschöpfen zu befassen.

S. 8

Neue Projekte

Brutkammer oder Grabkammer?

— **Ein Gespräch mit dem Künstler Mark Dion**

Mit seinen künstlerischen Interventionen setzt der Amerikaner die Sammlungen von Naturkundemuseen in neue überraschende Zusammenhänge. Mit Christine Heidemann spricht er über die vermeintliche Ordnung der Dinge und darüber, dass Künstler die Naturinterpretation nicht allein Wissenschaftlern überlassen dürfen.

S. 14

Wandern lernen, zu fliegen beginnen

— **John Burnside**

Der schottische Autor ruft uns auf, die Beziehung zur Erde wieder zu heiligen und ohne Kitsch die Gemeinschaftlichkeit des kreatürlichen Lebens zu feiern. Sein Rezept: Das Land durchwandern, als Schlendirer und nicht als Spekulant.

S. 20

Wunderkammern & Die Jungfrau mit der Libelle

— **Zwei Gedichte der amerikanischen Lyrikerin Allison Funk**

S. 31

Vom Vogelgeschrei zur Tonmalerei

— **Der Musikwissenschaftler Bernhard Schrammek im Gespräch mit dem Kammermusiker Jeremias Schwarzer und dem Konzertdesigner Folkert Uhde**

Vom Barock bis in die zeitgenössische Musik haben sich Komponisten immer wieder bemüht, die Natur musikalisch wiederzugeben. Wie lebendig aber können Musiker die Klangwelten unserer Umwelt werden lassen?

S. 32

Nach dem frühen Tod /
 Animals Dressed /
 William Forsythe /
 Störung / Ha-fra-ah /
 I Got Rhythm /
 Materielle Zeugnisse und Spuren Ghetto Theresienstadt 1941–1945 /
 BUVERO – Roma Woman Live Network project /
 LINA BO BARDI 100
Freiheit der Form & radikale Unabhängigkeit — Die Bauwerke der Architektin Lina Bo Bardi /
 Das Lied von der Erde /
 Sounds & Clouds /
 Der entfesselte Blick /
 Konferenz europäischer Literaturaktivist/innen und europaweite Omnibus-Lesereise /
 Ich schweige nicht – Jürgen-Fuchs-Projekt /
 Berlin Atonal Festival /
 10 Jahre Morgenland Festival Osnabrück /
 When things are hopping – Neue Instrumente, neue Klänge /
 Les robots ne connaissent pas le blues / Die Entführung aus dem Serail /
 Nachgedanken als Vorschau: Kafka geht ins Kino
Im Kino gewesen. Geweint. — Hanns Zischler über einige der Filme, die Kafka gesehen hat, die ihn begeistert und berührt haben /
 Tauwetterfilme
Die Macht der Zensoren — Wie die DDR ihren Neuen Deutschen Film verlor /
 Fire and Forget /
 africologne 2014/2015 /
 ACHT BRÜCKEN / Musik für Köln 2015: Musik und Politik /
 Straight White Men /
 Indonesia LAB /
 Making Africa /
 Die Trisha Brown Dance Company in Berlin /

S. 34–46

Gremien & Impressum

S. 47

Das Verschwinden der Bienen, *oder: Die* Singularität des Tieres

Screcko Horvat

E

Eine Frau sitzt lesend auf einer Bank im Central Park, zieht sich die silberne Haarnadel im Essstäbchen-Design aus dem Haar und tötet sich durch einen Stich in den Hals. Derweil auf einer Baustelle stehen Arbeiter herum und unterhalten sich, als urplötzlich jemand abstürzt. Weil die Arbeiter davon ausgehen, dass der Mann versehentlich vom Dach gefallen ist, rennen sie zu der Leiche hinüber. Aber es stürzt noch ein Arbeiter ab, dann der dritte und noch einer und noch einer. Wie auf Magrittes berühmtem Gemälde „Golconda“, wo identische, in dunkle Übermäntel gekleidete Männer mit Bowlerhüten vor einem Hintergrund aus Gebäuden und blauem Himmel herabfallen wie schwere Regentropfen, katapultiert diese Szene uns in das Universum des surrealen paranoiden Science-Fiction-Thrillers „The Happening“ aus dem Jahr 2008 unter der Regie von M. Night Shyamalan. Zur gleichen Zeit erklärt ein Schullehrer, der noch nicht weiß, dass das Unheil längst seinen Lauf genommen hat, Albert Einstein habe einst gesagt, die Menschheit könne ohne Honigbienen nicht länger als vier Jahre überleben.

Heute ist das Verschwinden der Honigbienen keine Nachricht mehr wert. Wie wir wissen, fing alles damit an, dass im Jahr 2006 in den USA ganze Bienenvölker schlagartig verschwanden. Seither tritt das Phänomen überall in Europa auf, erstreckt sich von Italien, Spanien, Griechenland und Belgien über Deutschland, Frankreich, Portugal bis in die Niederlande und so weiter. Viele Theorien und ein breites Spektrum möglicher Ursachen wurden diskutiert, eingeschlossen Pestizide, Parasiten, Viren, Umweltveränderungen und sogar Strahlung von Mobilfunkmasten. Unter Biologen scheint weiterhin Unsicherheit zu herrschen, worin die wahren Ursachen des sogenannten „Bienensterbens“ liegen. Ein wissenschaftlicher Nachweis konnte bisher nicht erbracht werden. Allerdings sieht es danach aus, als würde Einsteins prophetischer Warnung, die Menschheit werde das Verschwinden der Honigbienen nicht überleben, inzwischen durchgehend zugestimmt. Warum? Weil es ein Drittel der Lebensmittel, die wir essen, ohne Bienen als wichtigste Bestäuber von Obst, Gemüse, Blumen und Feldfrüchten gar nicht geben würde.

Wenn wir das Problem des Aussterbens von Tieren beliebiger Gattung, darunter Bienen, in vollem Umfang begreifen wollen, sollten wir uns Jacques Derrida und seiner Auffassung des Tieres zuwenden. In „Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen)“, einem Vortrag, den er im Juli 1997 auf dem dritten, seinem Werk gewidmeten Kolloquium in Cerisy-la-Salle gehalten hat, sagt er, dass er gern im Singular den Plural an Tieren zu verstehen gegeben hätte. Derrida geht sogar so weit, dass er jeden Akt der Klassifikation, in dem das Tier im Plural postuliert wird, als „Tiere“, schlicht als Gewalt bezeichnet. „Unter den Nicht-Menschen, und getrennt von den Nicht-Menschen, gibt es eine immense Vielfalt anderer Lebender, die sich in keinem Fall – außer durch Gewalt und interessiertes Verkennen – in die Kategorie dessen homogenisieren lassen, was man das Tier (l’animal) oder die Tierheit (l’animalité) im Allgemeinen nennt.“

Mit anderen Worten, für Derrida ist es von größter Bedeutung, allgemeines Sprechen über Tiere zu vermeiden. Für ihn gibt es keine „Tiere“. Wer „Tiere“ sagt, habe nicht nur aufgehört, zu verstehen, sondern sei schon dabei, das Tier in einen Käfig zu sperren. Warum? Weil es beachtliche Unterschiede zwischen verschiedenen Tierarten gibt.

Zwei Jahre vor seinem Tod hat Derrida sich erneut mit dieser Problematik beschäftigt, und zwar in einem Dokumentarfilm unter der Regie von Kirby Dick und Amy Ziering aus dem Jahr 2002. „Es gibt keinen Grund, Affen, Bienen, Schlangen, Hunde, Pferde, Arthropoden und Mikroben in ein und dieselbe Kategorie zu sortieren. Es handelt sich um radikal andersartige Organismen des Lebens. Sie als ‚Tier‘ zu bezeichnen und sämtlichst, sowohl den Affen als auch die Ameise, in nur diese eine Ka-

tegorie zu stecken, ist eine äußerst gewaltförmige Geste. Vor allem aber ist es eine dumme Geste, alles Lebendige, was nicht menschlich ist, in eine einzige Kategorie zu pressen, theoretisch lächerlich, und sie hat teil an der nur allzu realen Gewalt, die Menschen Tieren antun. Das führt zu Schlachthöfen, zur industriellen Verarbeitung, zu ihrem Verzehr. All diese Gewalt gegenüber Tieren ist keimhaft in jener begrifflichen Simplifizierung enthalten, die von ‚Tieren‘ im Allgemeinen zu sprechen erlaubt.“

Gewalt fängt nicht erst im Schlachthof an, sondern mit der Klassifizierung. Jedes Mal, wenn ich zu klassifizieren versuche, nehme ich auch schon Bestimmungen vor. Jedes Mal, wenn ich Bestimmungen vornehme, unterstelle ich die Kenntnis einer besonderen Eigenart, obwohl das Gegenteil der Fall ist: Ich definiere und klassifiziere gemäß meiner eigenen Natur. Wie können ein Affe und eine Biene in ein und dieselbe Kategorie passen, die „Tiere“ genannt wird? Wie kann ein Wal mit einer Fliege vergleichbar sein?

Die beste, wenn auch auf den ersten Blick vollkommen absurde Antwort liefert die fiktive Taxonomie von Tieren, die Jorge Luis Borges in seiner berühmten Erzählung „Die analytische Sprache von John Wilkins“ vorlegt. Die alternative Taxonomie von „Tieren“, entnommen einer alten chinesischen Enzyklopädie („Himmlicher Warenschatz wohlthätiger Erkenntnisse“), ordnet jedes Tier einer dieser vierzehn Kategorien zu:

Tiere, die dem Kaiser gehören
einbalsamierte Tiere
gezähmte
Milchschweine
Sirenen
Fabeltiere
herrenlose Hunde
in diese Gruppierung gehörige
die sich wie Tolle gebärden
unzählbare
die mit einem ganz feinen Pinsel aus
Kamelhaar gezeichnet sind
und so weiter
die den Wasserkrug zerbrochen haben
die von Weitem wie Fliegen aussehen

Besser als jeder anderen Klassifikationskritik gelingt es Borges zu zeigen, wie arbiträr der Versuch bleiben muss, die Welt zu kategorisieren. Warum sollte eine fiktive Taxonomie, in der Tiere „dem Kaiser gehören“ können oder „von Weitem wie Fliegen aussehen“, fiktiver sein als beispielsweise die Tierklassifikation von Aristoteles oder die Taxonomie von Linné?

Es ist kein Zufall, dass Foucault die himmlische Taxonomie von Borges in seinem Vorwort zu „Die Ordnung der Dinge“ verwendet hat. Er gesteht ein, wie beunruhigt, aber auch erschüttert er gewesen sei: „Bei dem Erstaunen über diese Taxonomie“, so heißt es, „erreicht man mit einem Sprung, was in dieser Aufzählung uns als der exotische Zauber eines anderen Denkens bezeichnet wird – die Grenze unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, das zu denken.“

Diesem Paradox müssen wir uns stellen: dass wir nämlich genau im Augenblick der Schöpfung unser eigenes Denksystem begrenzen. „Und der Mensch gab einem jeden Vieh und Vogel unter dem Himmel und Tier auf dem Felde seinen Namen; aber für den Menschen ward keine Gehilfin gefunden, die um ihn wäre.“ (Genesis 2, 20) In der Genesis wird erzählt, dass Adam die Tiere benannt habe, noch bevor Eva geschaffen wurde; Sprache war also schon vor den „Tieren“ da. Den vier verschiedenen Fortbewegungsarten entsprechend klassifiziert die Bibel die Tiere in vier Gattungen: Gehen, Fliegen, Schwimmen, Kriechen. Einerseits ist der Akt der Benennung von Tieren ein Akt autoritärer Gewalt und Herrschaft; andererseits beweist er einmal mehr die Begrenztheit unserer Welt.

Wir könnten einen detaillierten Überblick über die Entwicklung der Klassifikation geben – von den religiösen Texten über die antike Philosophie inklusive Platon und Aristoteles bis zur Taxonomie von Linné. Gleichgültig, wie fortgeschritten und ausgeklügelt eine neue Klassifizierung auch sein mag, Borges' fiktionale Klassifikation wird uns nicht verloren gehen. Um das „Tier“ wirklich zu verstehen, reicht es nicht aus, es zu benennen, zu klassifizieren oder zu definieren. Wenn wir das „Tier“ verstehen wollen, sollten wir in der Lage sein, sein Leiden zu verstehen.

Und das führt uns unausweichlich zu einer der berühmtesten Episoden in der Geschichte der westlichen Philosophie, die von der Figur des Tieres nicht nur gekennzeichnet, sondern bestimmt wird: zu Friedrich Nietzsches geistigem Zusammenbruch am 3. Januar 1889 in Turin. Es gibt viele Deutungen dieser bekannten Geschichte von Nietzsche, der bewusstlos auf der Piazza Carlo Alberto liegt. In der berühmtesten heißt es, er sei Zeuge geworden, wie ein Droschkenkutscher sich über sein Pferd geärgert und angefangen habe, das arme Tier auszupeitschen. Dieser Anblick habe Nietzsche so gewaltig erschüttert, dass er zu dem Pferd gerannt sei, ihm die Arme schützend um den Hals geschlungen habe und anschließend zusammengebrochen sei.

Wie kann ein Wal mit einer Fliege vergleichbar sein?

Sind seine kurzen, als „Wahnbriefe“ bekannten Schriften wirklich die Manifestation eines „Wahnsinns“? Oder resultieren sie aus dem unerträglichen Anblick des leidenden Tieres? War das leidende Pferd tatsächlich nicht mehr als nur ein Auslöser, wie in den meisten Interpretationen behauptet, oder verhielt es sich so, dass Nietzsche in der Lage war, den Plural der Tiere im Singular zu vernehmen? Solange wir „Tiere“ im Plural begreifen, ist es unmöglich, ihr Leiden zu hören. Sobald wir befähigt sind, die Singularität eines Tieres zu verstehen – die Welt, die es trägt, die Welt, die sich durch seine bloße Existenz eröffnet, sowie die Welt, die sich mit seinem Tod schließt – ist es unmöglich, nicht stumm oder sogar wahnsinnig zu werden wie Nietzsche. Das ist der Grund, weshalb die meisten von uns noch „zurechnungsfähig“ sind und so leben, als würden die Tiere um uns herum nicht leiden.

Paradoxiere bestand der erste Schritt hin zur Vernichtung der Singularität eines jeden Tieres ausgerechnet in dem Versuch, den Singular in der Pluralität von „Tieren“ zu entdecken, nämlich in der Klassifikation. Anstelle abstrakter „Tiere“ („gehende“, „fliegende“, „schwimmende“, „kriechende“ wie in der Bibel) verfügen wir nunmehr über präzise Ordnungssysteme, während wir den Tieren gleichzeitig ferner stehen als je zuvor. Klassifizierung diente dem Zweck der Rationalisierung, und Rationalisierung diente dem Zweck des Massenmordes.

Gibt es einen besseren Beleg als den folgenden? In seiner Biografie „Mein Leben und Werk“ von 1922 enthüllt Henry Ford, dass ihm die Eingebung für die Produktion mittels Fließband kam, als er, damals ein junger Mann, einen Schlachthof in Chicago besichtigte. Geschlachtete Tiere, die von Transportketten herabgingen oder auf Laufbändern lagen, rückten von einem Angestellten zum nächsten vor, und jeder einzelne dieser Angestellten hatte eine ganz bestimmte Tätigkeit im Gesamtprozess zu verrichten. Damit zog eine radikale Neuerung in unsere moderne, industrialisierte Zivilisation ein: Zum ersten Mal wurden das neutralisierte Töten und damit eine neue Ebene der Entkopplung des Arbeiters vom Tötungsvorgang eingeführt; zum ersten Mal wurden Maschinen genutzt, um den Prozess der Massenschlachting zu beschleunigen.

Einerseits war es der Schlachthof, der zur Entwicklung des Fließbandkapitalismus beigetragen hat, mit zahlreichen Konsequenzen, die wir heute noch spüren und erleben. Andererseits ist es kein Wunder, dass an der Wand neben dem Schreibtisch Adolf Hitlers im Hauptquartier der Nazipartei in München ein lebensgroßes Porträt von Ford hing. Als Hitler 1931 von einem Journalisten der Detroit News gefragt wurde, was das Ford-Porträt an der Wand zu bedeuten habe, erwiderte er: „Ich betrachte Henry Ford als meine Inspiration.“ Bald darauf war Ford der erste Ausländer, der mit dem Adlerschild des Deutschen Reiches ausgezeichnet wurde, und kurze Zeit später ließ Hitler aus seiner Inspiration Wirklichkeit werden. Wo konnte die Rationalität des Tötens, das Fließband als typisches Merkmal des Schlachthofes, bessere Anwendung finden als in den Konzentrationslagern?

Nicht nur, dass die Juden in Viehwaggons in die Konzentrationslager transportiert wurden; die Wachmannschaften der Lager stammten direkt aus der Fleischindustrie. Wie Charles Patterson in seinem Buch „Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka. Über die Ursprünge des industrialisierten Tötens“ gezeigt hat, könnte dies dem Zufall geschuldet sein. Doch auch der Auschwitz-Kommandant Rudolf Höß besaß eine Metzgerei; Kurt Franz, letzter Kommandant in Treblinka, war Metzger; Karl Frenzel, der die Öfen zuerst in Hadamar und anschließend in Sobibor befeuerte, war ebenfalls Metzger, und nicht zuletzt Heinrich Himmler hatte eugenische Versuche auf seiner Hühnerfarm durchgeführt. Und selbst Hitlers persönliche Leibwache war Metzger ...

Viel wichtiger als diese historischen Merkwürdigkeiten und eventuellen Zufälle ist jedoch die Argumentation, auf die Patterson sich bezieht: Die Domestizierung und Unterwerfung der Tiere war das Modell, welches die Umwandlung von Menschen in Sklaven inspiriert hat; und die Zucht domestizierter Tiere führte zu eugenischen Maßnahmen wie Zwangssterilisation, Euthanasie und letztlich Genozid. Obwohl Pattersons Buch viele neue Fragen aufwirft, verweist es darauf, wie die industrielle Rinderschlachtung zumindest indirekt den Weg zur Endlösung freigemacht hat. Genau wie das Fließband bei der Schlachtung von Tieren oder Henry Fords Auto-Produktion den Grundsätzen von Effektivität und Effizienz geschuldet war, so waren auch die Fließbänder von Treblinka derselben Zielsetzung verpflichtet. Genau wie durch das Fließband im Schlachthof eine effizientere Weise des Tötens entstand, die für die Mörder weniger Stress bedeutete, weil von jetzt an jeder einfach nur seinen eigenen Job zu erledigen hatte, so hat das „humane Töten“ einen neuen Beamtentypus wie etwa Adolf Eichmann hervorgebracht. Töten war jetzt institutionalisiert und objektiviert.

Erst als man anfing, die Juden wie Tiere zu behandeln, als eine Gruppe von Menschen statt im Singular als „Pluralität“ behandelt wurde, die wiederum in Gestalt genau dieser Pluralität in eine falsche Singularität transformiert wurde („der Jude“), war es möglich geworden, die „Endlösung“ zu organisieren. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass der Vergleich zwischen Juden und Tieren keine Erfindung der Nazis war. So hat beispielsweise schon Martin Luther Juden mit „tollen Hunden“ und „Schweinen“ gleichgesetzt, und es war Hegel, der die Auffassung vertrat, Juden könnten nicht der deutschen Kultur assimilieren werden, weil sie ein „tierisches Dasein“ fristeten. Dabei ist es gar nicht notwendig, den Blick zurück auf die Vergangenheit zu richten, wo unsere Gegenwart doch voller ähnlicher Beispiele steckt. Nach seinem Besuch im Gazastreifen im Jahr 2009 hatte der ehemalige US-Präsident Jimmy Carter verlauten lassen, dass die Palästinenser dort „eher wie Tiere denn als menschliche Wesen behandelt“ würden. 2014, unmittelbar nachdem die neue „Bodeninvasion“ von Gaza begonnen hatte, äußerte auch der norwegische Arzt Mads Gilbert, der verwundete palästinensische Kinder versorgte, dass die Palästinenser „ein weiteres Mal eher wie Tiere behandelt“ würden. Wenn aber eine ganze Bevölkerung „unmenschlich“ behandelt wird – wie können wir dann erwarten, dass Menschen mit Tieren anders umgehen? Wenn menschliche Wesen noch immer nicht befähigt

sind, andere Menschen menschlich zu behandeln – sollten wir uns dann wirklich wundern, dass niemand über einen Genozid an Tieren spricht?

Selbstverständlich dürfen wir die Figur des Genozids weder missbrauchen noch für erschöpfend diskutiert halten. Aber wie Derrida in seinem Vortrag „Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen)“ zeigt, wird besagte Figur hier komplizierter: „Es wäre zwar eine Vernichtung von Arten im Gange, sie würde sich jedoch über die Organisation und Ausbeutung eines künstlichen, infernalischen, virtuell unendlichen Überlebens vollziehen, unter Bedingungen, die Menschen früherer Zeiten für monströs gehalten hätten, für außerhalb aller unterstellten Normen des Lebens, das den Tieren zu eigen ist, die auf diese Weise in ihrem Überleben oder in ihrer Überbevölkerung selbst ausgelöscht werden. So als ob, zum Beispiel, Ärzte oder Genetiker (zum Beispiel nazistische), statt ein Volk in Gaskammern oder Krematorien zu werfen, mittels künstlicher Befruchtung eine Überproduktion und -reproduktion von Juden, Zigeunern und Homosexuellen zu organisieren, die, immer zahlreicher und immer wohlgenährter, in stetig wachsender Zahl für ein und dieselbe Hölle bestimmt gewesen wären, nämlich die der erzwungenen Genexperimente, der Vernichtung durch Gas oder durch Feuer.“

Heute sehen wir uns einer Situation gegenüber, in der wir den Schritt über das traditionelle Fließband hinaus schon getan haben. Unsere Klassifikation von Tieren hat nicht nur die Vorbedingungen für deren Vernichtung geschaffen, sondern führte zu einem Albtraum, der in Derridas Vorhersage des künstlichen Überlebens bereits präsent ist. Werfen wir einen Blick in einen neuen zweenmütigen Spielfilm von Greenpeace-Aktivistin, in dem eine nahe Zukunft geschildert wird, in der Bienen vollständig ausgestorben sind. Kein Grund zur Sorge: Felder, die vormals öde und verwüstet waren, erholen sich wieder. Weil die Bienen wieder da sind. Gewöhnliche Bienen, so könnte man glauben; aber nein, bei diesen kleinen Wunderwerken hochentwickelter Robotertechnik handelt es sich um NewBees der zweiten Generation. Ihrem natürlichen Gegenpart haushoch überlegen, sind sie überall auf der Welt erfolgreich eingeführt worden. Der Antrieb erfolgt komplett über Solarenergie, weshalb der aufladungsbedingte Nutzungsausfall einer NewBee sehr gering ist. Durch den Einsatz von Echtzeit-Triangulationstechnologie weiß jede NewBee, welcher Teil des Feldes schon bestäubt ist, was wiederum Effizienz und Ertrag maximiert. Anders als normale Bienen verfügen NewBees über eine vollständige Ausrüstung zur Bekämpfung ihrer natürlichen Feinde. Sobald ein Feind sich nähert, sind die NewBees alarmiert und setzen ein höchst wirksames Insektizid frei, das die Bedrohung in Sekundenschnelle neutralisiert. Nichts kann ihnen Schaden zufügen. NewBees zeigen keine Ermüdung, der Wartungsaufwand ist minimal, und die Produktionskosten betragen einen Bruchteil der Kosten, die für normale Bienen aufgebracht werden müssen. Sie können leicht recycelt, ersetzt und in Betrieb genommen werden. NewBees fügen sich ausgezeichnet in die Natur ein und sind darauf programmiert, uns nichts zuleide zu tun ...

Zum Glück ist dies – bislang – nur Science Fiction, wobei die Idee aus der künstlichen Bestäubung stammt. Aus Fiktion könnte jedoch schon bald Realität werden, denn an der Harvard-Universität arbeitet ein auf Mikro-Robotik spezialisiertes Forschungsteam bereits an der Entwicklung sogenannter „RoboBees“. Dem Projekt „RoboBees“, das 2009 ins Leben gerufen wurde, um den Aufwand für die Erzeugung eines Roboter-Bienenvolkens zu ermitteln, ist es mittlerweile gelungen, künstliche Muskeln zu erzeugen, die einen 120-fachen Flügelschlag pro Sekunde zustande bringen. Derzeit forschen die Wissenschaftler an der Energieversorgung und an Funktionsweisen von Entscheidungsprozessen. Im Sommer 2012 konnten technische Kernprobleme gelöst werden, die einen ersten kontrollierten Flug der „RoboBees“ zuließen.

Es könnte durchaus noch zwanzig Jahre oder mehr dauern, bis die erste künstliche Bestäubung möglich ist.

Trotzdem sollten wir uns folgende Frage stellen: Falls es den Roboter-Bienen wirklich gelingen sollte, Felder zu bestäuben und unser Ökosystem im Gleichgewicht zu halten – worin läge dann die Bedeutung für die Menschheit? Ja, es mag sein, dass wir entgegen Einsteins Prognose in der Lage sind, die Vernichtung der Bienen zu überleben – aber was hätte das Verschwinden des Tieres für die Menschheit als solche zu bedeuten? Was bedeutet der Tod eines Tieres, und was hat es zu bedeuten, wenn eine ganze Gattung ausstirbt?

Nach Einschätzung einiger Wissenschaftler könnten um das Jahr 2100 bis zur Hälfte der gegenwärtig vorhandenen Pflanzen- und Tiergattungen ausgestorben sein. Ja, wir könnten natürlich zynisch fragen, was denn die durch Menschen verursachte Vernichtung eigentlich sei, verglichen mit mindestens fünf Massenvernichtungen in der Geschichte des Lebens auf der Erde? Was ist zum Beispiel die derzeitige Artenvernichtung im Holozän im Vergleich mit dem Massenaussterben an der Perm-Trias-Grenze vor ungefähr 250 Millionen Jahren, bei dem schätzungsweise 90 Prozent der damaligen Arten ausgelöscht wurden? Können wir uns überhaupt vorstellen, welche Art Leben es in jenem Zeitalter gab und wie unbedeutend unsere eigene Existenz sich aus besagter Perspektive ausnimmt? Rein technisch gesehen, gibt es Leben nach Menschen oder, wie Alan Weisman es in seinem Sachbuch formuliert hat, in dem er sich damit beschäftigt, was wohl mit der natürlichen und bebauten Umwelt geschähe, wenn menschliche Wesen plötzlich verschwänden – da ist eine „Welt ohne uns“. In diesem Fall sind sogar wir, die Menschen, eine Gattung, die mit Leichtigkeit verschwinden könnte; schon nach fünfhundert oder tausend Jahren existierten nur noch wenige (radioaktives Material, Bronzestatuen oder Keramik) oder gar keine Beweise mehr, dass es uns je gegeben hat.

Warum uns ihr Tod nicht wahnsinnig macht

Unser gegenwärtiges Verhältnis zur Natur ist ambivalent. Einerseits leben wir tatsächlich im sogenannten „Anthropozän“, also einem Zeitalter, in dem menschliche Aktivitäten weltweit erhebliche Auswirkungen auf das Ökosystem nach sich ziehen, was unser Einfluss auf das Verhalten von Bienen am besten illustriert. Und es könnte sein, dass wir sogar noch einen Schritt über die These vom „Anthropozän“ hinausgehen und berücksichtigen müssen, was Timothy Morton als „Ökologie ohne Natur“ bezeichnet hat. Laut Morton besteht das Haupthindernis im Nachdenken über die Umwelt in der Idee von Natur als solcher; wir hingegen müssten den denaturalisierten Charakter von Natur als solcher akzeptieren. Es gehe weniger darum, dass die Menschen die Natur aus ihrem Gefüge bringen, sondern Natur selbst befände sich nicht im Gleichgewicht. Anders ausgedrückt, genau dieser chaotische Charakter ist es – gewaltige Katastrophen, Stürme, Fluten etc. – der der Natur selbst entspricht. (Die Folgen der „Naturkatastrophen“ sind selbstverständlich nicht naturgemäß, sondern bereits geprägt von menschlichen Eingriffen – so etwas wie eine „Naturkatastrophe“ gibt es nicht!)

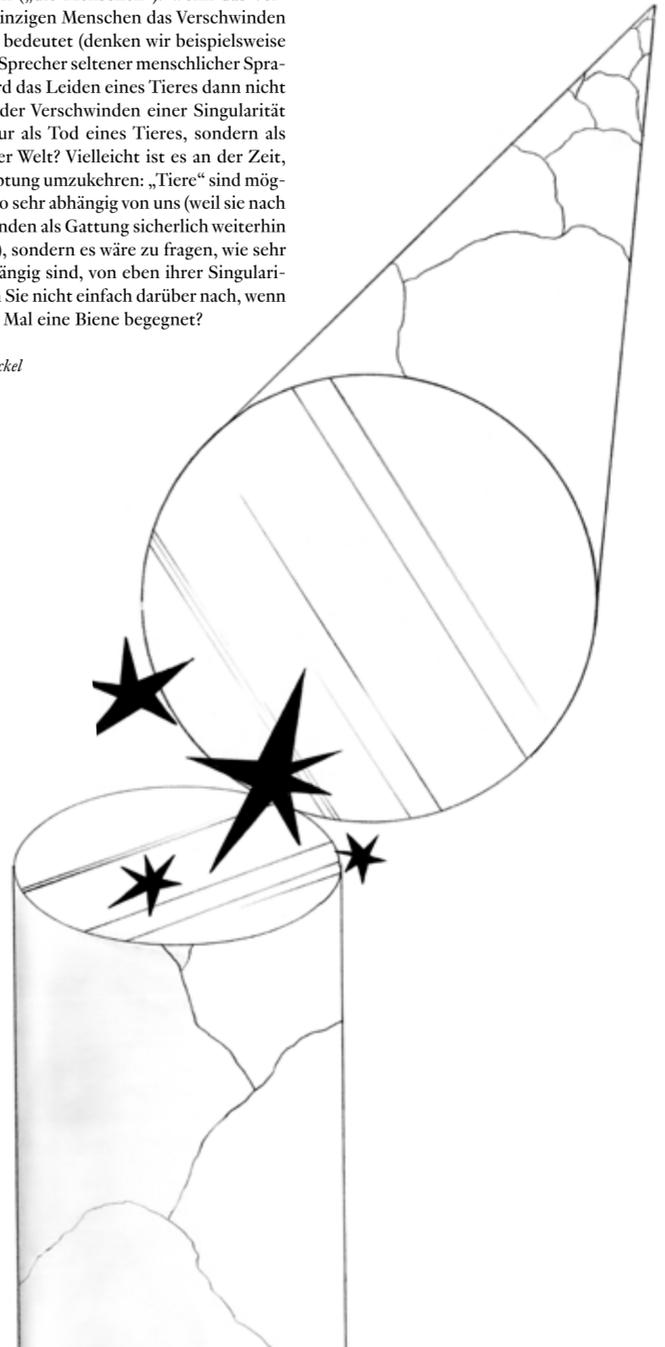
Und damit haben wir die andere Seite der Medaille vor Augen: Natur ist nicht immer schon das unschuldige Opfer, und nicht immer ist es menschlicher Einfluss, der die Natur verändert. „Eyjafallajökull“ ist, ganz gleich, wie oft wir diesen seltsamen Namen schon gehört haben, noch immer nicht einfach auszusprechen. Trotzdem hat dieser isländische Vulkan das menschliche „Business as usual“ vollständig zum Erliegen gebracht. Infolge seines Ausbruchs waren die europäischen Airlines fast eine ganze Woche lang lahmgelegt. Mehr als 64.000 Flüge waren verspätet oder wurden ganz gestrichen, Millionen Reisende betroffen. Was für uns Menschen nach einer Katastrophe aussieht, ist also exakt das Gegenteil: nämlich „Eyjafallajökull“ und nicht unser ökologischer Kampf, durch den der CO2-Fußabdruck der Airlines in einem

Ausmaß verringert werden konnte, der dem jährlichen Output mehrerer kleiner Staaten zusammen entspricht.

Diese zwei Seiten der Medaille eröffnen eine unerwartete Wendung. Es ist nicht nur das Tier, sondern die menschliche Gattung selbst, die bald verschwinden könnte. Aus welchen Gründen auch immer die Bienen verschwunden sein mögen, die offizielle Tagline von Shyamalans „The Happening“ scheint die Sache sehr gut zu beschreiben: „We’ve sensed it. We’ve seen the signs. Now ... it’s happening.“ Das, was in „The Happening“ geschieht, ist eine verhängnisvolle Katastrophe, in der Menschen rund um die großen Städte an der Ostküste der Vereinigten Staaten auf rätselhafte Weise sterben, und alles sieht danach aus, als sei die Natur die Ursache. Schon bald erweist sich, dass Pflanzen bei dem Versuch, drohende Gefahren abzuwehren, ein geheimnisvolles Nervengift freisetzen, das jeden, der damit in Berührung kommt, zum Suizid verleitet.

Niemand würde wohl widersprechen (zumindest kein Mensch), dass das Verschwinden der Menschen das Verschwinden einer Welt bedeutet. Zwar wäre es immer noch eine „Welt ohne uns“, aber nicht mehr die gleiche Welt. Wir sollten uns jetzt vorstellen, wie die „Tiere“ die sterbenden Menschen beobachten und uns lediglich als Pluralität begreifen („die Menschen“). Wenn das Verschwinden eines einzigen Menschen das Verschwinden einer ganzen Welt bedeutet (denken wir beispielsweise an die allerletzten Sprecher seltener menschlicher Sprachen) – warum wird das Leiden eines Tieres dann nicht auch als Leiden oder Verschwinden einer Singularität begriffen, nicht nur als Tod eines Tieres, sondern als Verschwinden einer Welt? Vielleicht ist es an der Zeit, die gängige Behauptung umzukehren: „Tiere“ sind möglicherweise nicht so sehr abhängig von uns (weil sie nach unserem Verschwinden als Gattung sicherlich weiterhin existieren würden), sondern es wäre zu fragen, wie sehr wir von ihnen abhängig sind, von eben ihrer Singularität. Warum denken Sie nicht einfach darüber nach, wenn Ihnen das nächste Mal eine Biene begegnet?

Deutsch von Jutta Nickel



Srećko Horvat, 1983 im jugoslawischen Osijek geboren, verbrachte die ersten sieben Jahre seines Lebens in Deutschland im Exil. Der Philosoph und Autor Horvat gilt als zentrale Figur der neuen Linken Kroatiens und der Balkanländer. 2008 war Horvat Mitbegründer des jährlich stattfindenden Subversive-Festival in Zagreb. Auf Deutsch erschienen von ihm die Bücher „Nach dem Ende der Geschichte“ und mit Slavoj Žižek: „Was will Europa? – Rettet uns vor den Rettern“, beide Laika-Verlag, Hamburg 2013.

Liberté égalité animalité

*Ein (Anti-)Schlachtruf
von Anne Peters*

Menschen im Zoo

„Zwischen 1879 und 1935 wurde das Basler Publikum mit sogenannten Völkerschauen im Basler Zoo unterhalten. In diesen Darbietungen wurden außereuropäische Menschen in traditioneller Kleidung gezeigt. Diese Schauen zogen damals mehr Besucher an als die Tiere des Zoos. Die Organisatoren der Völkerschauen waren in der Regel Tierhändler und Zoodirektoren. Die zur Schau gestellten Menschen wurden oft aus dem Sudan rekrutiert, einer Region, in der auch die meisten afrikanischen Zoo- und Zirkustiere gefangen wurden. Die Organisatoren achteten darauf, dass die ausgestellten Individuen keine europäische Sprache beherrschten, so dass eine verbale Kommunikation zwischen den Zoobesuchern und den Ausgestellten unmöglich war. Geburten und Babys waren als Publikumsmagnet willkommen. Die Geschäftskorrespondenz befasste sich mit den Abläufen bezüglich der menschlichen Ausstellungsobjekte (ihrem Schiffstransport usw.) in den gleichen Worten wie mit den Tieren. Ein Zooplakat pries die „aussterbenden Lippenegerinnen“ an. Die Basler Nachrichten vom 18. Juni 1887 schrieben: „Vor ihren Hütten kauern halb nackt mehrere braune Gestalten, in ihrer Körperentwicklung, dieser Umgebung und dieser Draperie stark an das Afrikanische erinnernd.“

D

as geltende Recht lässt die massenhafte Gewalt gegen Tiere zu, es hätte aber auch das Potenzial, die Ausbeutung und Auslöschung von Tieren zu bekämpfen und zu beenden, und zwar weltweit. Bei der Ausformulierung von Tierrechten hilft die Orientierung an der Entwicklung der Menschenrechte.

Dieses zeitlich nicht allzu weit zurückliegende Freizeitvergnügen schockiert uns Heutige. Warum aber schockierte die Zurschaustellung von Menschen in Zoos vor 75 Jahren nicht? Und warum stellen wir bis heute Zootiere kaum in Frage? Unsere Auffassung von Menschenwürde hat sich offenbar in den letzten Jahrzehnten extrem dynamisch entwickelt. Eine Völkerschau der beschriebenen Art wäre in Europa undenkbar, sie würde gesetzlich verboten oder von Gerichten für menschenrechtswidrig erklärt. Ist es zu wünschen, und ist damit zu rechnen, dass wir in abersmals 75 Jahren mit ebensolchem Befremden an eine historische Praxis der Gefangenschaft von Tieren in Zoos und Zirkussen zurückdenken werden, eine Praxis, die wegen der Verletzung von Freiheitsrechten und Würde der Tiere verboten wurde?

Das Kontinuum zwischen Mensch und Tier und die Kluft im Recht

„Animalité“? Verfolgen wir die einschlägigen Diskurse in der Philosophie, Anthropologie und Zoologie in der Ideengeschichte zurück, so stellen wir fest, dass unzählige Kriterien zur Markierung einer Kluft zwischen homo und animale, als *differentia specifica* des Menschen, herangezogen wurden, um dessen Sonder- und Höherstellung im Kreise der Lebewesen zu rechtfertigen. Diese bezogen sich auf Kognition und Selbst-Bewusstsein (Vernunft, Sprechfähigkeit, Werkzeuggebrauch, Werkzeugherstellung usw.), auf soziale und schließlich auf moralische Fähigkeiten (Mitgefühl über Speziesgrenzen hinweg, Weitergabe erlernter Techniken, d.h. Kultur). Das Merkmal einer unsterblichen Seele ist der intersubjektiven Nachvollziehbarkeitsprüfung nicht zugänglich. Alle anderen behaupteten Alleinstellungsmerkmale sind durch neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse nach einiger Zeit als ungültig entlarvt worden.

Gebietet nun das Eingeständnis, dass in Wirklichkeit der Übergang zwischen Mensch und Tier fließend ist, eine neue Art von Solidarität („fraternité“)? Eine Solidarität, die sich nach der etappenweisen Erweiterung der Rechtsgemeinschaft auf Besitzlose, Frauen, Kinder, Ausländer und so weiter, also auf Gruppen, die nach der französischen Revolution zunächst nicht in den Genuss von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit kamen, auch auf empfindungs- und erlebensfähige Tiere erstrecken sollte?

Aus dem bloßen Faktum des biologischen (und kulturellen) Kontinuums (gemeinsame Vorfahren, gemeinsames Genom, gemeinsame Eigenschaften und Verhaltensweisen) zwischen nicht-menschlichen und menschlichen Tieren können keine ethischen Gebote über die menschliche Interaktion mit Tieren „abgeleitet“ werden. Aber unser Moralverständnis wird unter anderem durch unsere Reflexion über wissenschaftliche

Daten geformt. Wir können sinnvoll fordern, dass das Kontinuum im Recht gespiegelt werden sollte.

Im Gegensatz dazu ist das geltende Recht von einem deutlichen Bruch gekennzeichnet: Ein hochdifferenzierter Korpus von nationalen und internationalen Menschenrechten steht in krassm Kontrast zum fast völligen Fehlen von Regeln in Bezug auf Tierwohl. Zwar haben vor allem europäische Staaten, die EU und der Europarat, insbesondere seit den 1980er Jahren Rechtsnormen über die Behandlung von Tieren (Artenschutz, Transport, Schlachtungen, Tierhaltung, Haustiere) erlassen. Tiere sind jedoch nur als Schutzobjekte, nicht als Rechtsträger anerkannt. Außerdem lässt das geltende Tierschutzrecht die alltägliche massenhafte Gewalt gegen Tiere nach wie vor zu.

Die Legalisierung von Gewalt gegen Tiere

Diese Gewalt ist konstituierend für die beiden wichtigsten Nutzungsarten von Tieren in heutigen Gesellschaften, nämlich Nahrungserzeugung und medizinisch/pharmazeutisch/chemische Tests. Die zweitgenannte Nutzung fordert mehr Kritik heraus, obwohl sie quantitativ minimal ist im Vergleich zur Lebensmittelproduktion: In der EU werden jährlich „nur“ 12 Millionen Tiere (davon 70 Prozent Mäuse) für die Forschung verbraucht. Demgegenüber werden weltweit 450 Milliarden Tiere in industrieller Massentierhaltung gehalten und nach Angaben der Food and Agricultural Organization (FAO) 58 Milliarden Landtiere jährlich geschlachtet; hinzu kommt schätzungsweise die gleiche Anzahl Meerestiere, wobei 80 bis 90 Prozent Beifang (tote oder sterbende Tiere) wieder ins Meer geworfen werden.

In westlichen industrialisierten Gesellschaften sind die aus Tieren gewonnenen Lebensmittel aufgrund der industrialisierten Produktion lächerlich billig. Die durchschnittlichen Ausgaben eines europäischen Haushalts für Lebensmittel betragen nur 10 Prozent, während noch in den 1950er Jahren ein Drittel bis die Hälfte des Haushaltseinkommens für Essen ausgegeben wurde. Der durchschnittliche europäische Verbraucher verlangt billige Produkte mit bestimmten Eigenschaften. Beispielsweise werden in der Schweiz (wie in anderen europäischen Ländern auch) die männlichen Küken der Legehennen unmittelbar nach der Geburt getötet, weil sie nicht als Fleischhuhn verkäuflich sind. Ruedi Zweifel, Direktor des Aviforums, des Kompetenzzentrums der schweizerischen Geflügelwirtschaft in Zollikofen sagt: „Der optische Aspekt spielt die entscheidende Rolle (...) Der Schlachtkörper heutiger Legehähne entspricht nicht den Erwartungen der Konsumenten. Er ist nicht herzförmig, sondern spitz.“ (Neue Zürcher Zeitung vom 23. März 2013). Die neugeschlüpften Schweizer Hähnen – immerhin 2,5 Millionen pro Jahr – werden in der Regel „homogenisiert“, das heißt geschreddert, was nach der schweizerischen Tierschutzverordnung, einem der strengsten Reglements der Welt, ausdrücklich erlaubt ist.

Die Verordnung zur Kükenhomogenisierung ist nur eines der Beispiele dafür, wie das Recht die Ausbeutung, Diskriminierung und Auslöschung von Tieren ermöglicht und verfestigt. Dieser Einsatz des Rechts hat eine lange Tradition, nicht nur gegenüber Tieren, sondern auch gegenüber Menschen. Die Ausgrenzung des Anderen (die englische Sprache kennt hierfür den Ausdruck „Othering“), also etwa von Afrikanern, Juden, eingeborenen Völkern, wurde oft dadurch realisiert, dass der Andere aus der menschlichen Gemeinschaft erst verbal, außerdem juristisch und schließlich physisch ausgeschlossen wurde, und die Bezeichnung mit Tiernamen ist ein typischer Bestandteil dieser Strategien. Nazis nannten die Juden Ratten, Europäer und US-Amerikaner titulierte Schwarze oder Japaner als Affen. Die Hutu bezeichneten die Tutsi als Kakerlaken. Eine andere ver-tierlichte Gruppe waren Homosexuelle, indem beispielweise die Strafgesetze einiger US-amerikanischer Bundesstaaten noch bis vor Kurzem sexuelle Handlungen mit Menschen desselben Geschlechts oder mit Tieren gleichermaßen als „Sodomie“ in ein und der-

selben Strafvorschrift verboten, als „Verbrechen gegen die Natur“ oder „unnatürlichen Verkehr“. Mit diesen und ähnlichen Injurien wird ein Graben aufgerissen zwischen einer überlegenen Menschengruppe und der tierartigen anderen Gruppe, was im Extremfall die physische Vernichtung der Tierartigen vorbereitet.

Befreiung von Tieren durch das Recht

Das Recht hat – umgekehrt – auch das Potenzial, zur Bekämpfung und Beendigung der Ausbeutung, Diskriminierung und Auslöschung von Tieren beizutragen. Das Wohlergehen von Tieren, ihre Bedürfnisse und eventuell Rechte sind nicht nur eine Frage sozialer Gerechtigkeit, sondern auch von globaler Gerechtigkeit. Die zentralen Herausforderungen, denen wir uns in unserem Umgang mit Tieren stellen müssen, sind sämtlich globaler Natur: Es geht um Nachhaltigkeit, Klima, Artensterben, Armut und Mangelernährung – sämtlich globale Probleme. Die tierverarbeitende Industrie (Nahrung und Pharma) ist eine globale Industrie. Der Handel mit Tieren und Tierprodukten ist global. Ein einzelner Staat kann beispielsweise Standards für Käfighaltung oder für Tierversuche gar nicht im Alleingang verbessern, weil sich die betroffenen Industriezweige durch Standortverlagerung strenger Regulierung entziehen können. Wenn einzelne Staaten versuchen, diese volkswirtschaftlich relevanten Branchen durch ein attraktives Rechtsumfeld im Land zu halten, besteht die Gefahr einer Abwärts Spirale der Standards, zulasten des Tierwohls. Schließlich beeinflusst internationales Recht die einzelstaatlichen Optionen tierbezogener Maßnahmen. So schränken die Freihandelsabkommen der Welthandelsorganisation (WTO) die Möglichkeit von Importverbots für Waren, die auf tierquälereiche Weise hergestellt wurden, ein. Beispielsweise hat das WTO-Schiedsgremium einzelne Aspekte des EU-Importverbots für Robbenfellerzeugnisse kürzlich für rechtswidrig erklärt, so dass die EU dieses Reglement anpassen muss. Aus alldem folgt, dass Rechtsregeln zur Verbesserung des Tierwohls nur dann wirksam sein werden, wenn sie globale Geltung haben.

Vom Menschen-Recht zum Tier-Recht

Es ist eine empirische Frage, ob die eingangs genannten angeblichen Alleinstellungsmerkmale des Menschen der Überprüfung durch biologische Forschung standhalten, aber eine ethische und juristische Frage, ob die ventilierten Unterscheidungskriterien moralisch und juristisch relevant sein sollen. Jeremy Bentham hatte argumentiert, dass die Schmerzempfindlichkeit der Tiere (moderner gesprochen, ihre Empfindungs- und Erlebensfähigkeit) entscheidend für die Ethik ihrer Behandlung sei. Die berühmte Fußnote 1 zur „Introduction to the Principle of Morals and Legislation“ von 1781 endet mit dem Ausruf: „The question is not, Can they reason? nor, can they talk? but, Can they suffer?“ Weniger bekannt ist, dass diese Fußnote explizit den Vergleich zu Sklaven zieht: „Slaves (...) have been treated by the law upon the same footing as in England, for example, the (...) animals are still.“ Benthams Argument, welches das noch heute gültige, von Peter Singer in Animal Liberation (1975) weiterentwickelte Fundament einer utilitaristischen Tierethik bildet, beruhte also auf der Parallele zwischen Sklaven und Tieren.

Auch im geltenden tierschützenden Recht treffen wir vielfach auf Analogien zu bewährten Rechtsinstituten zugunsten von Menschen. Ein Beispiel sind die sogenannten „fünf Freiheiten“ zur Haltung von Nutztieren, die auf einen englischen Sachverständigen-Bericht unter dem Vorsitz von Roger Brambell aus den 1960er Jahren zurückgehen und mittlerweile einen weltweiten Standard bilden: Die fünf Freiheiten sind Freiheit von Hunger und Durst, von Unwohlsein, von Verletzungen, Schmerz und Krankheit, die Freiheit zur Ausübung normaler Verhaltensweisen, und die Freiheit von Furcht und

Notlagen. Ihre Struktur und die Terminologie lehnt sich ziemlich eindeutig an die – menschenbezogenen – „vier Freiheiten“ an, die der US-amerikanische Präsident Franklin D. Roosevelt schon 1941, vor dem Kriegseintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg, formuliert hatte (Freiheit der Rede, Freiheit des Kultus, Freiheit von materieller Not und von Furcht).

Eine Reihe weiterer Rechtskonzepte, die bisher allein auf Menschen angewendet werden, könnten auch zugunsten von Tieren eingesetzt werden. Dies reicht vom Institut der Treuhänderschaft (stewardship) über die Dekolonisierung (Entlassung in die Unabhängigkeit) zur Schutzverantwortung (responsibility to protect). Ein aktuelles Beispiel ist der angelsächsische Klagegrund (writ) des Habeas Corpus. Dieser bietet Schutz vor willkürlicher Inhaftierung und Gefangenschaft und wurde in den USA als juristische Waffe zur Sklavenbefreiung eingesetzt. Amerikanische Tierrechtler stützen sich auf diesen writ, um Schimpansen aus Gehegen zu befreien, indem sie vor Gerichten des Staates New York klagen.

Am umstrittensten, aber potenziell am wirksamsten ist das Institut der Rechte. Schon lange meinen Tierethiker, wie beispielsweise Paola Cavalieri: „Es ist an der Zeit, das ‚menschliche‘ aus den Menschenrechten herauszunehmen.“ Die Frage, ob Tiere Rechte haben können und sollen, ist unter anderem deshalb so zentral, weil ihre Bejahung die bisher im Vordergrund stehende anthropozentrische Begründung des Tierschutzes aushebeln würde. Rechtsvorschriften, welche die Misshandlung von Tieren verbieten (beginnend mit englischen Gesetzen im 18. Jahrhundert), dienen in erster Linie dem Schutz der öffentlichen Moral, sollten die Verrohung von Menschen verhindern und dadurch Gewalt gegen Menschen vorbeugen. Die klassische Formulierung hierzu stammt aus Kants Metaphysik der Sitten. Die „Abstumpfung des Mitgefühls“, die Kant dort nennt, wird tatsächlich durch neuere kriminologische Forschung bestätigt: Selbstberichte von Jugendlichen zeigen, dass Grausamkeit an Tieren mit einem höheren Risiko der Begehung von Straftaten einhergeht, so eine schweizerische Studie aus dem Jahr 2011 (wobei dies keinen Kausalzusammenhang beweist).

Eine Übersicht über die existierende Tierschutzgesetzgebung seit den 1860er Jahren zeigt, dass die Gesetzgeber von der anthropozentrischen Begründung bisher kaum abgewichen sind. Dies ist ein wichtiger Unterschied zur Entwicklung der Rechtsvorschriften zum Schutz von Frauen und Kindern. Ursprünglich, das heißt bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts, dienten alle Gruppen von Normen dem Schutz der öffentlichen Moral. Dementsprechend war Tierquälerei nur verboten, wenn sie in der Öffentlichkeit stattfand. Auch die frühen zwischenstaatlichen Verträge zur Unterbindung des Frauen- und Mädchenhandels (Handel mit „Weißem“) sollten die Sittlichkeit wahren, Frauen- und Kinderrechte waren unbekannt. In letzterem Bereich hat mittlerweile ein Paradigmenwechsel stattgefunden weg vom Schutz der öffentlichen Moral hin zum Schutz der Opfer um ihrer selbst willen.

Treiber der Rechtsentwicklung

Ein historisches Beispiel der Verquickung der Diskurse zu Menschenrechten und Tierwohlfahrt und die Rolle der Öffentlichkeit und des Wirtschaftssektors hierin bieten die Schlachthöfe von Chicago. Deren im 19. Jahrhundert neuartige Fließbandtechnik für die Schlachtung hat Henry Ford für seine Autofabriken übernommen, und die Nazis haben aus beidem die Inspiration für den industrialisierten Massenmord gezogen. Im Jahr 1905 veröffentlichte der Romanschriftsteller Upton Sinclair das Buch „Dschungel“, welches – belletristisch verpackt – die für Tiere grausamen und für die Arbeiter gefährlichen und ausbeuterischen Zustände und Abläufe in den Schlachtfabriken anprangerte. Das kranke und verrottete Fleisch stand als Metapher für den Kapitalismus. Der öffentliche Aufschrei war so groß, dass innerhalb von sechs Monaten nach der Publikation des Romans der US-amerikanische Kongress zwei Hygiene Gesetze verabschiedete. Dieser Vorgang

illustriert, wie Rechtsfortschritte in einem demokratischen System erzielt werden können: Mit Mitteln der Kunst wurden potenzielle Wähler aufgerüttelt, und die Schlachthauslobby selbst forderte die strengere Regulierung, um ihr Image zu retten und das Geschäft zu verbessern. Aber zur Enttäuschung des Autors empörte sich das Publikum zwar über die Gesundheitsgefahren des Gammelfleisches, hörte aber nicht Sinclairs sozialistische Botschaft. Sowohl Arbeiterrechte als auch das Tierwohl blieben bei diesem Rechtsentwicklungsprozess weitgehend auf der Strecke.

Rechtssoziologisch ist bemerkenswert, dass der Tierschutz feminisiert ist: Sowohl Aktivistinnen als auch Wissenschaftlerinnen sind überwiegend Frauen. Dies schwächt im gegenwärtigen Umfeld das Anliegen des Tierschutzes, genauso wie feminisierte Berufe (Kindergärtnerin, Krankenschwester etc.) ein geringeres Sozialprestige genießen als männliche. Schon in den Anfängen im 19. Jahrhundert verliefen Kämpfe um Frauenrechte und um Tierschutz parallel. Sie zielten auf die Praxis der Unterdrückung und Ausbeutung von Frauen wie auch von Tieren. Rechtsregeln, die heute längst als frauen-diskriminierend aufgehoben sind, wurden früher nicht selten mit der angeblich „tierhaften“ Natur der Frauen (sie seien den Beschwerden des Zyklus und der Schwangerschaft ausgeliefert, deshalb launisch, instinkthaft, sexuell aufreizend, wenig rational usw.) gerechtfertigt.

Berüchtigt ist eine satirische Reaktion auf ein Manifest der frühen Feministin Mary Wollstonecraft, „Forderung nach Rechten von Frauen“, von 1792. Ein englischer Autor verfasste daraufhin ein Pamphlet mit der „Forderung nach Rechten der Tiere“, um zu demonstrieren, wie abwegig die Forderung nach Frauenrechten sei: Wenn man einmal damit begänne, könne man gleich auch Tieren Rechte einräumen. Ist dieses Argument heute umkehrbar?

Eine andere Parallele zwischen dem Unrecht an Tieren und an Menschen haben einige Überlebende des Holocaust gezogen. Der jüdische Nobelpreisträger Isaac Bashevi Singer lässt in einem Roman den Hauptdarsteller sagen: „In Bezug auf sie [die Tiere] sind alle Menschen Nazis, für die Tiere herrscht ein ewiges Treblinka.“ Solche Vergleiche sind in Deutschland verpönt. Ein Tierschutzplakat der NGO „People for the Ethical Treatment of Animals“ (PETA) mit dem Titel „Der Holocaust auf Ihrem Teller“ wurde hierzulande gerichtlich verboten.

Kulturimperialismus?

Im März 2013 ist in der EU das Totalverbot von Tierversuchen für Kosmetika in Kraft getreten. Der EU-Kommissar für Gesundheit und Verbraucherpolitik äußerte sich in der Presseerklärung „über den Wert, den Europa der Tierwohlfahrt zuschreibt. Die Kommission (...) wird Drittstaaten auffordern, unserem europäischen Ansatz zu folgen. Dies ist eine großartige Gelegenheit für Europa, ein Beispiel zu geben für verantwortungsvolle Innovation bei Kosmetika, ohne Kompromisse bei der Verbrauchersicherheit einzugehen.“ Hier schwingt ein wenig die mission civilisatrice mit: „Wir“ Europäer zeigen dem Rest der Welt, was es heißt, zivilisiert zu sein.

Gegen solche Maßnahmen wird der Vorwurf des Kulturimperialismus erhoben: Die Tierschutz- und -rechtsbewegung sei, wie schon die Menschenrechtsbewegung, ein neuerlicher Kreuzzug des Westens gegen fremde Praktiken, dessen Protagonisten einen Universalitätsanspruch erhöhen, um anderen Kulturen ihre eigenen, rein lokalen Präferenzen aufzudrücken und dadurch die kulturelle und politische Vorherrschaft über die nicht-westliche Welt, insbesondere den globalen Süden, zu verfestigen. Dieser Vorwurf ist nicht völlig abwegig oder trivial. In Bezug auf die Menschenrechte ist noch keine Antwort formuliert worden, die ihn endgültig entkräftet und alle Kritiker dauerhaft zufriedenstellt, nicht zuletzt, weil immer wieder neue Situationen auftreten, die als Manifestation von Hegemonialstreben interpretiert werden können.

Ein Beispiel aus dem Tierschutz bietet das Verbot des Verkaufs von Hunden als Delikatesse und deren

Schlachtung auf offener Straße in den 1990 Jahren auf dem Markt der Chinatown von San Francisco. Ist dies nicht heuchlerisch angesichts der Tatsache, dass währenddessen Milliarden von Schweinen, die mindestens ebenso empfindungs- und erlebensfähig sind wie Hunde, für den Verzehr der Westler geschlachtet werden, mit dem einzigen Unterschied, dass dies vor den Augen der Öffentlichkeit sorgsam verborgen wird? Und was wird ein gläubiger Hindu empfinden, wenn er Einblick in unsere Rinderschlachtfabriken nimmt?

Kultur-Sensitivität muss also sowohl bei der Weiterentwicklung universeller Menschenrechte als auch im Tierschutz Rechnung getragen werden. Auf dieser Linie ist für die EU mit dem Lissabon-Vertrag im Jahr 2009 eine Tierwohl-Mainstreaming-Klausel in Kraft gesetzt worden, aber unter dem Vorbehalt der „religiösen Riten, kulturellen Traditionen und des regionalen Erbes“. Es verwundert nicht, dass dieser Vorbehalt von spanischen Diplomaten in den Vertragstext eingebracht wurde, und dass neuerdings ein spanisches Gesetz den Stierkampf als „kulturelles Erbe“ Spaniens legal definiert.

Ein derartiger Hinweis auf kulturelle Traditionen kann, in Bezug auf Tierrechte wie bezüglich der Menschenrechte, als massive Fortschritts-Bremse wirken. Die Grenze zwischen legitimen Anliegen kultureller Diversität und missbräuchlicher Anrufung von „Kultur“ durch diejenigen, die damit ihre illegitimen Privilegien sichern wollen, ist nicht immer einfach zu ziehen. In diesem Spannungsfeld müssen wir uns bewusst machen, dass sich Kulturen nicht wie nach einem genetisch festgelegten Muster unabänderlich entfalten. Vielmehr werden Sitten, Gebräuche und Rechtsvorschriften von lernfähigen Menschen gemacht und praktiziert bzw. angewendet.

Freiheit wird nicht geschenkt

„Liberté, égalité, fraternité“ sind weder vom Himmel gefallen, noch wurden die Rechte den Unterprivilegierten von der Elite freiwillig geschenkt. Die Beachtung dieser Prinzipien wurde vielmehr von den Entrechteten und Geknechteten selbst – aufbauend auf der gedanklichen Vorarbeit von Philosophen, Staatstheoretikern und Juristen – gegen das Establishment und gegen die herrschende Kultur erkämpft. (Hier liegt natürlich ein Unterschied zu den Tierrechten, die von den Betroffenen niemals selbst mit juristischen Argumenten eingefordert werden können – aber dies geht Kindern und den meisten unterdrückten Menschengruppen nicht anders, sie sind in aller Regel auf professionellen Beistand angewiesen.)

Um das Rad nicht neu zu erfinden, sollten in der Tierrechtsdiskussion die in Bezug auf Menschenrechte bereits formulierten Argumente aufgegriffen und nötigenfalls angepasst werden. Es sollten aber auch die soziologischen und ökonomischen Randbedingungen, die Erfolgsfaktoren und Entwicklungshemmer der Menschenrechtsdiskurse und der Menschenrechtspraxis in den Blick genommen werden. Die Risiken, aber auch die Chancen der Tierwohl- und Tierrechtsbewegung können dadurch genauer ausgelotet werden.

„Die Zookritik tritt in ein neues Stadium“, schreibt Christian Geyer in der FAZ vom 25. Juni 2014. Es ist zu hoffen, dass sie die Käfighaltung von Säugetieren, wie damals diejenige der „aussterbenden Lippennegern“ in Basel, bald als „Kulturschande Zoo“ hinweggefegt haben wird.

Anne Peters, Jg. 1964, ist Direktorin am Heidelberger Max-Planck-Institut für ausländisches öffentliches Recht und Völkerrecht. 2012/13 war sie Fellow am Wissenschaftskolleg Berlin. Einer ihrer Forschungsschwerpunkte ist das neue Rechtsgebiet Global Animal Law.



Cord Riechelmann

Sehen, einfach sehen, ist alles in allem ziemlich schwer. Schwer ist es, weil das Sehen sich an das Sichtbare halten muss, wenn es ein unvoreingenommenes Sehen sein will. Was sichtbar ist, ist aber seit immer schon von den Meinungen zugestellt, und Meinungen sind prinzipiell blind. Sehen ist zuerst ein Meinungsver-nichtungsakt.

Jacques Derrida hat diese Situation 1997 in seinem Vortrag „Und wenn das Tier antworten würde?“ eindrücklich beschrieben. (Originaltitel? Im französischen: Et si l'animal répondait?). Sein Ausgangspunkt war ein kurzer Blick seiner Katze auf ihn, als er gerade nackt aus der Dusche trat. Derrida überfällt in dem Moment eine kurze Scham, die ihn doppelt trifft. Weil Katzen wie alle Tiere keine Nacktheit kennen, kann es keine direkte Beziehung zwischen dem Blick der Katze und seiner Scham geben. Die Scham entspringt bereits einem letztlich gegenüber den Tieren imperialistischen Anthropozentrismus. Einer Unterstellung, die dem Blick der Katze die eigene Bedeutung raubt.

Derrida wird in diesem Moment klar, dass der wie gut auch immer gemeinte Anspruch, den Blickpunkt des anderen einnehmen zu können, immer oberfläch-

lich bleibt und letztlich falsch ist. Er erkennt, dass es nicht darum gehen kann, der Katze eine Sprache zu geben und die dann irgendwie verständlich zu übersetzen. Sondern dass es darum gehen muss, im Denken einen Platz für die ganz eigene, nicht übersetzbare Bedeutung des Katzenblicks zu schaffen.

Also räumt Derrida erst einmal unter den typischen Darstellungen von Tieren im Allgemeinen auf. Er wendet sich dabei gegen zwei Formen der Beschreibung. Die einen beobachten wirkliche Tiere und schreiben über sie, ohne jemals deren Blick aufzunehmen und in der Beschreibung irgendwie auftauchen zu lassen. Die anderen beschäftigen sich mit Tieren nur als literarischen und mythologischen Figuren und schreiben eine Metaphern- und Fabelgeschichte nach der anderen, ohne auch nur mal einen Blick aus dem Fenster auf die Ameisen und Füchse im Garten zu werfen. Beide Typen nehmen die Tiere als etwas von ihrer Betrachtungsweise Unabhängiges gar nicht wahr.

Damit sind wir an dem aktuellen Punkt angelangt, an dem die Naturgeschichte und ihr Gegenüber, die Kunst, ins Spiel kommen. Beide versuchen, Tiere in einer Art und Weise zur Darstellung zu bringen, die ihnen gerecht werden soll.

Der Ort der Naturgeschichte sind seit der Zeit der französischen Revolution die

Naturkundemuseen. Mit der Gründung des Muséum national d'Histoire naturelle als staatlichem Naturkundemuseum 1793 in Paris und der Öffnung des Louvre im selben Jahr als Kunstmuseum werden Natur und Kunst erstmals institutionell und so einschneidend wie wegweisend getrennt. Der im 19. Jahrhundert folgende beispiellose Aufstieg kunsthistorischer Forschungen und der empirischen Naturwissenschaften nehmen hier ihren Anfang. Wobei die immer strikter werdende Trennung der Forschungsrichtungen einen wesentlichen Teil ihres Erfolges ausmacht. Während Charles Darwin und Alfred Russell Wallace, die beiden Begründer der modernen Evolutionstheorie, noch großartige Stilisten waren, würde niemand mehr von heutigen Genetikern, Stammzellforschern oder Neurowissenschaftlern erwarten, dass sie auch nur einen Absatz ihrer Fachtexte in stilistisch eingängige Prosa packen können. Aus den aktuellen Fachtexten der Naturwissenschaft ist in den Fachpublikationen jeder Prosaanspruch verbannt worden. Damit ist in den aktuellen Lebenswissenschaften, wie man die mit Lebewesen befassten Naturwissenschaften neu nennt, noch etwas anderes verlorengegangen: nämlich der Blick für ganze Tiere. Es ist ja leider kein Witz, dass die Naturwissenschaften mit ihrem Drang, die Lebenszusammenhänge in immer kleineren Einheiten beschreiben zu wollen, immer neue Spezialisten für jenes Protein, diese Synapsenkombination oder jenen Genomabschnitt hervorbringen, im wirklichen Leben aber keinen Esel mehr von einem Zebra unterscheiden können.

Es wäre bei dem technischen Entwicklungsstand der Wissenschaften fast schon unfair, von Spezialisten, die den Blick für die Bewegungen ganzer Tiere in ihrer immer noch ungezählten Vielfalt verloren haben, zu verlangen, dem Blick der Tiere selbst ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Die neuzeitlichen Beobachtungen basieren wesentlich auf der technischen Fantasie und den daraus resultierenden Entdeckungen. Galilei war mit dem Fernrohr zu den Sternen vorgestoßen, Johannes Kepler hatte die Planetentafeln neu berechnet, und kühne Seefahrer auf den Weltmeeren hatten neue Passagen gefunden. Das Sehen war in diesen Zeiten alles andere als einfach, weil es auf gerade gemachten technischen Entdeckungen basierte, die den Blick veränderten. Aber dennoch wird erst im Moment der neuzeitlichen Technisierung des Blicks überhaupt der Weg zu einem einfachen Sehen freigelegt, das allen, jedem und jeder, jederzeit zugänglich und erreichbar ist.

Der russische Dichter Ossip Mandelstam hat in einem wunderbaren Essay unter dem Titel „Rund um die Naturforscher“ die Parallelaktion von Kunst und Naturanschauung in einen grandiosen Satz gepackt. „Von Darwins Reise auf der ‚Beagle‘ bis zu Claude Monets Weltumsegelung auf der ‚Brigitte‘ haben wir es mit einem kolossalen Training der analytischen Sehkraft zu tun, dem Wunsch nach gesteigerter Welterfahrung auf der soliden Grundlage praktischer Tätigkeit und persönlicher Initiative“, schrieb

Mandelstam. Die analytische Sehkraft, von der Mandelstam spricht, ist jenes einfache Sehen, von dem am Anfang die Rede war. Und dass es erst mit Darwin und Monet möglich geworden ist, ist das nur scheinbare Paradox der Moderne, das auch Mandelstam deutlich sieht.

Die Technisierung des Blicks legt erst die Empfindungen für Licht und Luft in Monets Freilichtmalerei frei, wie sie auch Darwins Blick auf seine theoretische Intuition hin öffnet. Voraussetzungslos ist dieser Moment aber weder in der Kunst noch bei Darwin. Die wissenschaftshistorischen Texte sind Legion, die darauf hinweisen, dass Darwin ohne die Hilfe der Systematiker der naturkundlichen Abteilung des British Museum seine von der Beagle-Reise mitgebrachten Pflanzen und Tierbälger niemals hätte so ordnen können, wie er es brauchte, um seine Theorie zu belegen. Auf eine Formel gebracht, könnte man sagen: Ohne die grundlegende systematisierende Arbeit an der Naturgeschichte in den Naturkundemuseen gibt es überhaupt kein positives Wissen von den Tieren bzw. den Lebewesen im Allgemeinen. Inwiefern das Leben spezifizierend und individualisierend wirkt, lässt sich nur auf der Basis der naturgeschichtlichen Systematik erkennen. Nur so konnte man zu der Erkenntnis kommen, dass äußerliche Ähnlichkeiten nichts mit vererbten genetischen Verwandtschaften zu tun haben müssen und dass auf der anderen Seite verwandte Arten sehr verschieden aussehen können. Es sind solche Erkenntnisse, mit denen man am besten dem Einwand begegnen kann, dass naturkundliche Sammlungen wenig über die Auseinandersetzung mit Tieren lehren können, weil die Tiere immer schon tot sind, die sie untersuchen und ausstellen. Es ist einfach so, dass man über die in Berliner Parks zu beobachtenden Auseinandersetzungen zwischen Elstern und grauschwarzen Nebelkrähen unendlich viele Meinungen haben kann, Relevantes aber nur wird aussagen können, wenn man weiß, dass sie verwandt sind und beide zu den Krähenvögeln gehören. Es ist dieser Teil des positiven Wissens über die Vögel, den das Naturkundemuseum repräsentieren kann und weshalb wir es vielleicht mehr denn je brauchen. Abstrakt bleibt dieses Wissen natürlich trotzdem. Verwandtschaftlich einer Gattung oder Familie zugeordnete Tiere kommen selten zusammen im gleichen Biotop vor. Woraus nichts weniger folgt, als dass niemand Tiere nach ihrer systematischen Stellung je beobachtet hat. Eine Spannung, die zu überwinden die Zoos bis in die 1970er Jahre gebraucht haben. Erst in dieser Zeit begannen sie Tiere so auszustellen, wie sie auch in ihren Lebensräumen zusammen vorkommen. Zoos verdanken ihren anhaltenden Publikums Erfolg auch dieser Umstellung, die, wenn es nicht um Tiere geht, die sich gegenseitig auffressen, auch den Tieren ihr Leben in Gefangenschaft erleichtert.

Naturkundemuseen sind dieser Herausforderung schon früh, ab Ende des 19. Jahrhunderts, durch die Praxis der Dioramen begegnet. Wobei sie den großen Vorteil hatten, in ihren Dioramen auch Fressfeinde nebeneinander ausstellen zu können, weil sie ja schon tot waren.

Die Spannung zwischen der abstrak-

Naturkundemuseum

Naturkundemuseen sind seit ihren Anfängen Orte, in denen Künstler/innen intensiv in den Prozess der Naturforschung einbezogen waren. An der Seite reisender Wissenschaftler haben sie die Geschichte des Lebens auf der Erde miterzählt, mitgezeichnet und mitgestaltet. Vor diesem Hintergrund entwickelten die Kulturstiftung des Bundes und das Museum für Naturkunde in Berlin ein gemeinsames Modellprojekt, das in den Jahren 2014 bis 2018 internationale Künstlerinnen und Künstler zu Interventionen in das international renommierte Naturkundemuseum einlädt. Geplant sind künstlerische Interventionen in den Bereichen Klangkunst/Hörkunst, Bildende Kunst und Literatur, mit denen ein Experimentalraum für die Wechselwirkungen zwischen Kunst, Museumspraxis und Naturforschung abgesteckt werden soll. Die Ergebnisse der künstlerischen Arbeiten sollen auf andere Museen übertragen werden können und auch in die Dauerausstellung des Berliner Naturkundemuseums integriert werden. Für dieses Modellprojekt stellt die Kulturstiftung des Bundes 785.000 Euro zur Verfügung.

ten systematischen Forschung und der Forderung nach möglichst lebens- bzw. naturnahen Ausstellungsszenarien gehörte zu den vordringlichsten Aufgaben der Naturkundemuseen. Dabei handelt es sich um eine Spannung, die sich, leicht verschoben, auch zu den Biowissenschaften herausgebildet hat. Die Systematik der Tiere und Pflanzen als die grundlegende Wissenschaft der Naturkundemuseen wird überall an den Universitäten in den Biowissenschaften zurückgedrängt. In der universitären Lehre und Forschung ist sie, wenn es sie in der Bachelorwelt überhaupt noch gibt, marginal geworden. Ihr Ansehen im Lehr- wie Forschungsbetrieb geht gegen null. Mit der Folge, dass es in manchen Bereichen der Biologie, bei Insekten und manchen Pflanzen, jetzt schon fast 80 Prozent interessierte Laien und Hobbybiologen sind, die die Neubestimmung der Arten vornehmen. Drastisch könnte man auch sagen, die Praxis der Artenvielfaltsbestimmung ist aus den Universitäten in die Naturkundemuseen und die Hobbybiologie ausgewandert.

Deshalb war es auch sehr treffend, als die Mitarbeiter des Berliner Naturkundemuseums bei einem Treffen mit den Kuratoren des Projekts „Kunst / Natur“ ihren Betrieb als „Biodiversitätsmanufaktur“ beschrieben. Mit dem Begriff verwiesen sie nicht nur darauf, dass sie die Artenvielfalt, die man jetzt moderner als Biodiversität bezeichnet, erst herstellen und sichtbar machen, sondern auch auf ihren vorindustriellen Charakter, der sie von der durchindustrialisierten Gen- und Neuroforschung trennt. Womit man bei einer der vielleicht schwierigsten Interventionsmöglichkeiten gerade der Kunst am Naturkundemuseum wäre – Interventionen, die nicht bewerten, beurteilen, evaluieren, sondern im Idealfall einen ganzheitlichen Blick jenseits wissenschaftlicher Vorgaben wagen und so die Antworten der Tiere imaginieren.

Das ist allerdings etwas anderes als das, was leider heutzutage gang und gäbe ist. Gregory Bateson hat in seinem 1979 erschienenen Werk „Mind and Nature“ auf die Folgen einer leicht genommenen Verbindung von Natur und Kunst hingewiesen. Darin notiert Bateson: „Heutzutage pumpen wir ein wenig Naturgeschichte in die Kinder, und dazu ein wenig ‚Kunst‘, auf dass sie ihre tierische

und ökologische Natur sowie die Ästhetik des Lebendigeins vergessen, um zu guten Geschäftsleuten heranwachsen zu können“.

Der Diagnose ist wenig hinzuzufügen, außer der Tatsache, dass sie sich insofern wesentlich verschärft hat, als auch die Naturgeschichtsausstellung von heute in ihren akademisch avancierten Varianten immer mehr dahin tendiert, die Naturgeschichte als bloßen Vorwand für mehr oder weniger gelehrte Ausflüge in die Bilderwelten und Kuriositäten der Naturgeschichte zu nehmen, anstatt sie zum Anlass zu nehmen, sich mit realen Geschöpfen zu befassen. Was allerdings wirklich auch nicht ganz einfach ist in einer Welt, in der die Tiere immer mehr aus ihren Lebensräumen und denen der Menschen verdrängt werden bzw. tatsächlich verschwinden. Eine Bewegung, die aber zumindest in den Städten auch einen umgekehrten Effekt hervorgebracht hat: die massenhafte Einwanderung von bisher dort nicht heimischen Lebewesen, zu denen Pflanzen, Insekten und auffälligere Tiere wie Füchse und Wildschweine gehören. Ohne damit Städte gleich zu Rettungsinselfn der Artenvielfalt erklären zu wollen, bieten sich gerade in ihnen genug Anschauungsmöglichkeiten für das, was Bateson die „Ästhetik des Lebendigeins“ und unsere „tierische wie ökologische Natur“ nennt. Es werden in der Regel flüchtige Momente sein, in denen man den wilden Tieren in der Stadt begegnet. Dazu werden sie wenig mit dem zu tun haben, was die Romantik unter Natur verstanden hat. Die alte Unterscheidung von Natur und Kultur macht in der Stadt als Naturraum einfach keinen Sinn mehr. Und wir sollten sie auch aus unseren Naturkundemuseen verbannen. Das könnte zu einem Anlass werden, den Blick des Tieres als wirkliche Antwort zu denken, nicht bloß als Reaktion auf irgendeine menschliche Aktion. Kunst und Naturgeschichte können sich hier ein riesiges Feld erschließen, auch weil es die industrialisierten Biowissenschaften haben brachliegen lassen. Gute Voraussetzungen haben sie dafür beide, weil die Naturgeschichtler einen lange geschulten Blick für die Bilder der Natur haben und die Kunst einen Blick für soziale Kontraste ausgebildet hat. Die schlichte Forderung wäre in diesem Fall nur ganz im Sinne Derridas, dem Tier nicht irgendetwas unterzuschreiben oder gar seine Äußerungen zu übersetzen, es aus der Ideologie der Kunst und Naturgeschichte herauszuhalten, wie das übrigens schon Adorno gefordert hat. Merkwürdigerweise scheint der Moment gerade dieser Forderung entgegenzukommen, die Zeit für eine Neuorientierung der Naturkundemuseen ist günstiger als in irgendeiner Epoche zuvor.

Cord Riechelmann (*1960), Autor und Journalist, studierte Biologie und Philosophie an der FU Berlin. Er war dort Lehrbeauftragter für das Sozialverhalten von Primaten und für die „Geschichte biologischer Forschung“. Sein Hauptinteresse gilt den Lebensbedingungen von Natur in städtischen Lebensräumen. Zuletzt erschien von ihm das Buch „Krähen. Ein Porträt“, Matthes und Seitz, Berlin 2013.



Brut kammer

oder

Grab kammer

*Ein Akt der Befreiung:
Über neue Repräsentationsformen
von Natur im Museum*

Mark Dion steigt tief in die Sammlungen von Museen herab, fördert verborgene Schätze zutage und schaut mit dem Blick zurück nach vorn. Er sprach mit Christine Heidemann über die Ordnung der Dinge, staunenswerte Wunder und die Möglichkeit, Natur auf künstlerischem Weg abzubilden und zu verstehen.

CH: Als Künstler haben Sie sich intensiv mit der Natur beschäftigt, oder, genauer gesagt, mit unserem Naturbegriff. Können Sie ein wenig beschreiben, wie das zum Hauptthema Ihrer Arbeit wurde?

MD: Natur war seit meiner Kindheit eines der Hauptaugenmerkmale meines Lebens; sie war meine erste Schule und mein erster Spielplatz. Sie ist aber auch der Ursprung meiner Trauer, weil selbst diese frühen Begegnungen mit Verlusterfahrungen verbunden waren. Als Kind habe ich gesehen, wie Obsthaie für den Hausbau gerodet wurden, Ackerland für Einkaufszentren, wie Wälder und Felder verschwanden. So gesellte sich zu meinem Staunen vor der Komplexität der Natur ein Gefühl der Dringlichkeit im Angesicht ihres Verschwindens. Meine zweite große Liebe als Kind waren die Museen. Mir war immer klar, wie wertvoll es ist, mit den Mitteln der Museen über die Natur nachzudenken, ich konnte aber auch ein paar der Probleme nachzeichnen, die dem Museum als Ideen- und Ideologiefabrik innewohnen. Ich setze mich der Natur noch oft aus, beim Bergwandern und Vogelbeobachten, bei Expeditionen und anderen Aktivitäten. Meine Erfahrung von Zerfall und Zerstörung ist sehr real. Viele Orte, die ich schon Jahre kenne, sind heute durch Zivilisationseinflüsse zugrunde gerichtet. Manche Orte kann ich nicht mehr besuchen, weil ihre Zerstörung mich so unendlich traurig macht.

CH: Aktuell arbeiten Sie an einem großen Projekt in Dresden mit den Sammlungen der Hochschule für Bildende Künste und den Staatlichen Kunstsammlungen. Es ist nicht das erste Mal, dass eine

Einrichtung Sie bittet, sich ihre Sammlungen anzusehen. Seit Mitte der Neunzigerjahre haben Sie in einer Reihe von Projekten die Sammlungen von Institutionen wie Universitätsmuseen gesichtet und Ihre Funde neu arrangiert. Seit Ihren Studententagen im New York der Achtzigerjahre haben Sie untersucht, welche Art von Darstellungen von Wissen unsere Gesellschaft hervorbringt. Was Sie in Ihrer Arbeit untersuchen, ist „die Ordnung der Dinge“, wie Foucault sie in „Les mots et les choses“ beschreibt. Können Sie uns etwas genauer beschreiben, was Sie am Projekt in Dresden besonders reizt?

MD: Die Ausstellung wird an gleich drei Orten gezeigt, im Oktogon, im Grünen Gewölbe und im Albertinum. Wenn man bedenkt, dass das Oktogon neben dem zentralen achteckigen Raum auch noch über zwei fünfeckige Räume, zwei Loggien und die ehemalige Bibliothek verfügt, ahnt man, wie ehrgeizig und umfangreich das ganze Projekt ist. Ein Einzelner kann ein so komplexes Projekt unmöglich umsetzen, genauso wenig wie ein Regisseur allein einen Film drehen kann. Wir sind ein tolles Team, Dietmar Rübél, Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann und ich, mit einem ähnlichen Sinn für Humor und alles, was dazugehört, für Ästhetik, Politik und Sorgfalt.

Alle drei Orte erfordern ganz spezifische Interventionsstrategien. Im Grünen Gewölbe wollen wir in enger Zusammenarbeit mit dem Direktor und dem Kurator unauffällig fünf oder sechs Skulpturen in die Ausstellung der historischen Kunstschatze integrieren. Diese neuen Skulpturen lenken den Blick auf den historischen Begriff des Staunens im Angesicht von Raritäten aus neu entdeckten Welten, wobei der Schwerpunkt nun auf Rarität als Aspekt der Ausrottung liegt. Korallen, Vogeleier, Muschelschalen, Geweihe und dergleichen kostbare Naturgegenstände mehr haben das europäische Auge bei ihrer Entdeckung verzaubert, sie standen für eine neue Welt ohne Grenzen. Heute sind sie melancholische Embleme von Verlust und ökologischer Verheerung. Die Kunstschatze des Grünen Gewölbes und meine Skulpturen sind wie Bücherstützen mit der Geschichte der modernen Welt dazwischen.

Unser Projekt für das Albertinum stellt ähnliche Fragen, es handelt sich um eine Untersuchung unserer Weisen, Natur auf künstlerischem Weg abzubilden und zu verstehen. In einem der Museumssäle werden wir einen „Salon der wilden Tiere“ einrichten, mit Werken aus der Gemälde- und Skulpturensammlung. Diese Sammlung wird den Bedeutungswandel unseres Begriffs von Wildheit und vom Tier untersuchen. Eine breitgefächerte Sammlung von Wildtierdarstellungen von großer Schönheit und Meisterschaft wird es den Besuchern ermöglichen, den Tierkörper als Projektionsfläche für Ideologien, Fantasien, für Sehnsucht und Verlangen zu verstehen. Petra und ich interessieren uns schon lange für das Genre des Tierbildes und dafür, wie Künstler sich über nicht-menschliche Sujets zum Ausdruck bringen.

Der letzte und komplexeste Aspekt des Projekts hat am unmittelbarsten mit dem 250jährigen Jubiläum der Kunstakademie Dresden zu tun, einer Institution mit einer belasteten und turbulenten Geschichte. Aber wir werden kein Geschichtsbuch schreiben und auch keine Ausstellung zeigen, die sich dieses Themas direkt annimmt. Stattdessen nehmen wir die materielle Kultur in Augenschein, die so eine Institution hervorbringt, und nutzen sie, um zu hinterfragen, was Kunstschnitten sammeln und aus welchen Gründen sie es tun. Natürlich stehen bei einer so langen Geschichte, belastet von Unterdrückung und Zerstörung, nicht mehr alle Teile des Puzzles zur Verfügung. Trotzdem wollen wir ein paar Aspekte des Themas beleuchten: Was bedeutet es, Kunstproduktion zu lehren und zu erlernen. Ein Schwerpunkt wird auf der Ausbildung in grundlegenden Techniken und Anatomie liegen, auch die Artefakte heute archaischer pädagogischer Methoden und Werkzeuge werden Thema sein, und wir werden versuchen, offen zu sein und auch das studentische Leben mit einzubeziehen, ebenso wie weniger typische, gleichwohl wichtige Studienfächer wie Bühnenbild und Restauration. Am Ende müssen wir mit dem arbeiten, was uns zur Verfügung steht, und die Geschichte weist große Lücken auf. Aber das Vorliegende ist höchst bemerkenswert und wurde kaum je öffentlich gezeigt.

CH: Das klingt ja wirklich nach einem hochkomplexen Projekt!

Vielleicht können wir uns ein paar der Aspekte, die Sie angesprochen haben, genauer ansehen. Ich finde den Begriff des Staunens sehr interessant. So wie Sie ihn benutzen, geht er auf die große Zeit des Kuriositätenkabinetts und der „Wunderkammer“ zurück, die im 16. Jahrhundert einsetzte. Wissenschaftler und andere Entdeckungsreisende brachten von ihren Expeditionen höchst unterschiedliches mit. Natur- und Kunstgegenstände standen nebeneinander. In der Systematik waren die Kategorien naturalia, artificia und scientifica weit verbreitet. Man könnte die frühen Kuriositätenkabinette Vorläufer unserer heutigen Museen nennen.

Können Sie beschreiben, was Sie an der „Wunderkammer“ besonders fasziniert? Und warum glauben Sie, dass sich dieses Konzept für drängende Fragestellungen unserer Zeit fruchtbar nutzen lässt?

MD: Es ist die Heterodoxie. Wir leben in einer Zeit extremer Spezialisierung, insbesondere unter den wissenschaftlichen Disziplinen mit ihren stark verfestigten Taxonomien.

Wunderkammern stellen mit ihrer scheinbar erratischen Struktur unser aller von der Aufklärung errichtete Ordnung infrage. In der Tradition der Wunderkammer verschwimmen die Grenzen zwischen Natur und Artefakt, Magie und Wissenschaft, Ausstellung und Theater, Atelier und Labor. Wie Sie eben sagten, man kann sich das Kuriositätenkabinett als Ursprung des heutigen Museums vorstellen, aber auch als Endpunkt einer Art fetischistischen und magischen Denkens über die Dinge in der europäischen Tradition. Es mag eine der Brutkammern der Wissenschaft gewesen sein, es war aber auch die Grabkammer der hermetischen Tradition.

Heute ist das Kuriositätenkabinett vielleicht vor allem deshalb interessant, weil rationale Ausstellungs- und Darstellungskonzepte sich als so restlos von Ideologie durchtränkt, aller Inspiration und Innovation entleert erwiesen haben. Ich versuche voranzukommen, indem ich einen Blick zurück werfe. Darin liegt aber auch eine Gefahr, dass nämlich manche in der Wunderkammer nur auf ganz unkritische Weise einen Style oder eine Ästhetik sehen. Ich möchte meinen, dass mein Zugang zu den

Sammlungen der Zeit vor der Aufklärung mehr ist als „Schöner Wohnen“.

CH: Die meisten Ihrer Arbeiten quellen über vor sorgfältig ausgewählten Dingen, da wird Ihre Faszination für Objekte und die materielle Kultur unserer Gesellschaft sehr deutlich. In manchen Ihrer früheren Projekte haben Sie mit lebendigen Tieren und Pflanzen gearbeitet, aber in vielen Ihrer Arbeiten, die sich mit Sammlungen auseinandersetzen, treten beide in schon verdinglichter Form auf. Sie wurden gesammelt, getötet und für naturgeschichtliche Museen, andere wissenschaftliche Institutionen oder Privatsammlungen konserviert. Es wäre schön, ein wenig mehr über Ihre Ideen für den „Salon der wilden Tiere“ zu hören, den Sie für das Albertinum planen. Was macht unsere Beziehung zu Tieren so interessant, wenn es um unsere Beziehung zur Natur im Allgemeinen geht?

MD: Kern meiner wichtigsten Arbeiten ist der Versuch, zu verstehen, wie die westliche Kultur eine so selbstmörderische Beziehung zu unserem Planeten entwickeln konnte. Nachdem ich die Kultur der Natur so lange befragt habe, glaube ich, einer der Päden, der es wert ist, verfolgt zu werden, ist unser Begriff der Wildnis und des Wilden. Die Darstellungen wilder Tiere enthalten all unsere Annahmen, Projektionen, Begierden und Ängste, die sich auf die Natur im Allgemeinen richten. Wir können beherrschende Themen ausmachen, wie den Garten Eden vor dem Sündenfall oder Patriarchat und Heldentum, errungen durch die Unterwerfung der Natur durch

Mark Dion. Die Akademie der Dinge

Zum 250. Geburtstag der Akademie hat die Hochschule für Bildende Künste Dresden den international renommierten US-amerikanischen Künstler Mark Dion eingeladen, die Depots mit den Sammlungen der Akademie zu durchforschen und ihre Objekte an neuen Orten in Dresden zu inszenieren. Gemeinsam mit Dietmar Rübel, Professor für Kunstgeschichte an der HfBK, richtet Dion eine exemplarische Laborsituation mit zwei internationalen Symposien ein. Ausgehend von den Artefakten soll sich ein Dialog zwischen Künstlern und Zoologen, Restauratoren und Medizинern, Wissenschaftlern und Kuratoren sowie Kunst- und Wissenschaftshistorikern entwickeln.

Jagd, den Fang von Tieren und ihre Zurschaustellung. Diese Bilder einer entweder reinen und unschuldigen oder aber dämonischen, bösen und bedrohlichen Natur halten sich bemerkenswert hartnäckig. Über die Jahrhunderte zeichnen sich an den Tierdarstellungen Veränderungen in Haltung und Vorstellungen ab, die einen konkreten Einfluss auf die Gestaltung oder Zerstörung realer Landschaften besitzen. Es geht um eine Archäologie der Ideen, zusammengesetzt aus Bildern und Skulpturen.

CH: In den vergangenen Jahren haben Sie viel über die Jagd gearbeitet. Was macht für Sie die Faszination an der Beziehung zwischen Jägern und Tieren aus?

MD: Dreh- und Angelpunkt meiner Kunst ist die Kultur der Natur, und ich bin gewiss ein Mensch der sich mit großem Respekt für Wissenschaft interessiert, aber ich glaube, die Definition von Natur wird von vielen gesellschaftlichen Gruppierungen bestimmt. Mit anderen Worten: Die Wissenschaft hat kein Monopol darauf zu bestimmen, was zur Natur gezählt wird. Die Jagd gehört zu den Austragungsorten eines intensiven Gesprächs über den Status von Tieren und die Naturwelt. Ich interessiere mich für die Jagd, weil ihre Ausübung ein beträchtliches Maß an Respekt und Verständnis für Tiere und ihr Habitat erfordert. Jäger sind oft außergewöhnlich kenntnisreich, was Tiere angeht, und bemühen sich ganz klar um den Schutz der Wildnis, aber trotzdem ist das Ergebnis ihrer Passion der Tod. Wenn man begreifen will, wie unsere Gesellschaft ein so widersprüchliches und

Mark Dion, Jagd, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, HfBK Dresden

Kuratoren: Dietmar Rübel, Petra Lange-Berndt; **Künstler:** Mark Dion **Unter Mitwirkung von** Hartwig Fischer, Matthias Flüge, Susanne Greinke, Isabelle Lindermann, Ivo Mohrmann, Astrid Nielsen, Dirk Syndram, Mathias Wagner

Oktogon, Grünes Gewölbe, Albertinum, Dresden: 24.10.2014 – 25.1.2015

↗www.hfbk-dresden.de

destruktives Verhältnis zur natürlichen Welt entwickelt hat, dann ist die Jagd dafür, glaube ich, eine genauso wichtige Baustelle wie das Labor.

CH: Mal grundsätzlich gefragt, worin liegt, glauben Sie, das Hauptinteresse der Einrichtungen, die Sie bitten, ihre Sammlungen durchzusehen? Und, genauer gefragt, worin könnte das Hauptinteresse der HfBK liegen?

MD: Eine Organisation kann einen Künstler aus vielen Gründen einladen, ihre Sammlungen dazu zu nutzen, die eigene Geschichte zu beleuchten. Es hilft, wenn man einen Autor hat, besonders wenn die „offizielle Geschichte“ des Ortes kompliziert, politisch schwierig oder umstritten ist. Dann gibt es neben der Institution immer noch jemanden, der seinen Kopf hinhält, wenn es zu Kontroversen kommt. Manchmal würde die Institution gerne offener über sich sprechen, aber es fehlt ihr an Mut. Wenn man einen erfahrenen und anerkannten Künstler mit erprobter Methodik einlädt, wird dabei bestimmt etwas zustande kommen, ohne dass die Verantwortung dafür auf den Schultern der Institution lastet. Ich glaube, der Wunsch der HfBK, mit Dietmar Rübel, Petra Lange-Berndt und mir zu arbeiten, hat mit unserem unorthodoxen, methodisch eher archäologischen Ansatz zu tun. Bei den Besonderheiten in der Geschichte der Akademie ist außerdem klar, dass es sich um ein Gedenken anlässlich des 250jährigen Bestehens handeln muss, nicht um eine Feier. Wir sind für unseren kritischen Ansatz bekannt, aber auch für unseren Enthusiasmus als echte Liebhaber der materiellen Kultur. Uns eint eine komplexe Methodologie, die breit angelegt und anti-hierarchisch ist und die Wichtigkeit der Dinge betont, ohne ein kritisches Verständnis von Sozialgeschichte aufzubringen. Unser Ausgangspunkt sind die Objekte, die Sammlungen. Diese Ausstellung wird den Besuchern keine konventionelle Darstellung von Institutionengeschichte bieten.

CH: Wie würden Sie die Art Kritik beschreiben, die in Arbeiten wie Ihrem Dresdner Projekt zum Ausdruck kommt? Als Sie in den Achtzigerjahren in New York studierten, war in der Kunstwelt Kritik an den Institutionen ein großes Thema. Künstler wie Hans Haacke, Lothar Baumgar-

ten, Martha Rosler und Marcel Brodthaers hatten schon ausgesprochen kritische Kunstwerke geschaffen und die Rolle der Museen als Instrumente der Macht infrage gestellt. Aber auch Künstler Ihrer Generation wie Sie, Christian Philipp Mueller oder Andrea Fraser (um nur ein paar zu nennen) hinterfragten mit künstlerischen Mitteln die Strukturen der Institutionen. Ich finde es in diesem Zusammenhang sehr erhellend, auch die Rolle des Künstlers, der solche Arbeiten schafft, unter die Lupe zu nehmen.Wie würden Sie Ihre Rolle beschreiben? Und glauben Sie, ihr Verständnis der eigenen Rolle hat sich seit den Achtzigern gewandelt?

Mark Dion, Die Akademie der Dinge, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, HfBK Dresden

MD: In einem Aspekt unterscheidet sich mein Ansatz leicht von dem meiner Freunde und Förderer, die Sie oben erwähnen (und denen ich in Respekt und Zuneigung verbunden bin): Ich bin der materiellen Kultur, dem Zeug stark verfallen. Die Kunstwerke und Artefakte, die meine Kollegen und ich für dieses Projekt ausgewählt haben, erhalten in gewissen Grenzen einen Platz, an dem sie für sich selber stehen. Sie sind von großer Integrität, Schönheit und Körperlichkeit und werden nicht zu reinen Illustrationszwecken ausgestellt. Gleichzeitig kombinieren wir Bilder, Skulpturen und Artefakte aus argumentativen Gründen. Ich glaube, Erwartungen, diese Arbeit werde eine Art erhellendes investigatives Exposé der Akademie darstellen, werden leider enttäuscht werden. Das ist wirklich nicht mein Job, die Widersprüche und Heucheleien der Institution herauszustellen. Ich möchte aber sehr wohl untersuchen, wie die Akademie ihre Arbeit tut, was sie fördert, was sie versteckt, was ihre didaktischen Mittel und Strategien sind, wie und warum sich ihre Werte wandeln. Das möchte ich tun, indem ich die Kultur ausstelle, die hier hervorgebracht wird und die alles andere als homogen ist.

Ich glaube, meine Rolle ist ein wenig die eines Troubleshooters, mein frischer Blick lässt sich in einer Situation nutzen, die allen in unmittelbarer Nähe zu vertraut ist. Ich komme von außen und versuche, ein möglichst umfassendes Gefühl für den Ort zu entwickeln. Die etablierten Hierarchien, Tabus und Konventionen bleiben mir verborgen. Natürlich komme

ich nicht nackt, ich habe meine eigene Agenda, meine Themenfelder, ich habe Anliegen und Interessen im Gepäck, die meinen Nachforschungen Form geben. Vor allem aber identifiziere ich mich bis zu einem gewissen Grad mit der Institution. Ich arbeite nur für Einrichtungen, deren Ziele ich teile. Museen, Schulen, Zoos, Gärten, Aquarien; Orte, an denen man durch Begegnung mit Menschen, Tieren und Dingen Wissen erlangt, haben für mich großes Potenzial zur Transformation. Mein Ziel ist nicht, sie in die Luft zu sprengen, sondern bei ihrer Verbesserung zu helfen.

Übersetzung: Robin Detje

Mark Dion, Die Akademie der Dinge, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, HfBK Dresden

Mark Dion (*1961) ist Künstler und lebt in New York und Pennsylvania. Seit den 1980er Jahren beschäftigt er sich in seinen Arbeiten mit unserem Verhältnis zur Natur und mit deren Repräsentationen in Wissenschaft und Kunst. Ausgehend von umfangreichen Recherchen entwickelt Mark Dion materialreiche Installationen, die oftmals direkt auf die Gegebenheiten vor Ort Bezug nehmen. Er stellt international aus, u.a. in der Tate Britain (2000), im MoMA, New York (2004), im Musée Océanographique de Monaco (2011), bei der Sydney Biennale (2008) und der letzten documenta 13, 2012 in Kassel.

Mark Dion, Die Akademie der Dinge, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, HfBK Dresden

Christine Heidemann (*1974) ist Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin in Berlin. Promotion in Kunstgeschichte 2005 mit der Arbeit „Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften“; Ausstellungsprojekte als Kuratorin u.a. „die stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin“, Akademie der Künste, Berlin 2007; „BELVEDERE. Warum ist Landschaft schön?“, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen 2011/12; „David Bowie“(Teilbereich Bowie und Berlin), Martin-Gropius-Bau, Berlin 2014; 2009 Gründung der Galerie RECEPTION in Berlin, www.reception-berlin.de

Mark Dion, Die Akademie der Dinge, 2007, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, HfBK Dresden

Wandern lernen, zu fliegen beginnen

John Burnside

John Burnside, 2014, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, HfBK Dresden

„Ich habe in meinem Leben nur ein, zwei Menschen kennengelernt, die sich auf die Kunst des Spazierens verstanden oder, anders ausgedrückt, eine Begabung zum Schlendern besaßen. Spaziergehen heißt, gemächlich zu gehen, eben zu schlendern, to saunter, wie wir im Englischen sagen; eine reizvolle Etymologie zu diesem Wort vermeint, es leite sich her von 'müßigen Gesellen, die im Mittelalter durch die Gegend streiften und unter dem Vorwand, sie wollten à la Sainte Terre, >ins Heilige Land<, Almosen erbettelten'; irgendwann hätten dann die Kinder gerufen: 'Da kommt ein Sainte-Terror' – ein Heiligländer, und daraus wurde saunterer. (...) Jene aber, deren Pilgermärsche, entgegen ihrer Vorgabe, nicht ins Heilige Land führen, sind wahrhaftig nur müßige Streuner und Stromer; doch jene, die ihre Schritte tatsächlich dorthin lenken, sind saunterer im guten Sinne, sind echte Pilger, und die meine ich. Manche behaupten freilich, das Wort komme von sans terre, ohne Land, ohne Heimstatt, was ins Positive gewendet hieße, keine eigene Heimstatt zu haben, sondern überall gleichermaßen daheim zu sein. (...) Denn bei jedem Fußmarsch handelt es sich um eine Art Kreuzzug; irgendein Peter der Einsiedler ruft uns dann auf, hinauszugehen und ein bestimmtes Heiliges Land von den Ungläubigen zu befreien.“ [leicht angepasst nach: Henry David Thoreau, "Vom Wandern"; übersetzt von Ulrich Bossier; Reclam, Stuttgart 2014; S. 6f. - rd]

Ich zitiere diese Stelle so ausführlich, weil Henry David Thoreau, wie so oft, schon alles wusste, was ich über die Kunst des Wanderns sagen könnte, eine Kunst, die wir im Zeitalter der motorisierten Fortbewegung fast völlig verlernt haben. Wie so viele lebenswichtige Fertigkeiten (das Alleinsein, das gekonnte Lesen von Lyrik, das Träumen vom Fliegen), bleibt das Wandern in der sainte terre heute einigen wenigen Exzentriker vorbehalten, bestenfalls unbemerkte, schlimmstenfalls tief verachtete Menschenseelen, denen jedes Terrain, auf das sie zufällig geraten, mit Vorsatz heilig ist. Diese Schlenderer sind keine Touristen: Sie bereiten sich nicht mit bei Google

heruntergeladenen Karten auf ihre Wanderungen vor, nein, sie gehen aufs Geratewohl, sans terre, friedliebende Kreuzritter, die den Schaden wiedergutmachen wollen, angerichtet von jenen kapitalistisch-konsumistischen Ungläubigen, denen keine Parzelle Land heilig ist (was heißen soll: für die sie keinen Wert an sich darstellt), obwohl für sie noch das bescheidenste Grundstück sowohl „aktuellen Marktwert“ als auch „Entwicklungspotenzial“ hat. Den Ungläubigen ist alles Land leer, bis es seinen wirtschaftlichen und politischen Zielen nach evaluiert, vermessen und belehnt wurde – und mit leer meine ich hier im Wortsinne verödet, unbevölkert und also wertlos. Dieser Eindruck des Freisetzens von Potenzial wird bewusst erzeugt (wer erfolgreich Übles tun will, muss sich selbst davon überzeugen, Gutes zu tun), ist aber auch Auswuchs einer Kultur, die das Wandern verlernt hat. Vom Automobil aus sieht man fast nichts von der Flora und Fauna und wenig von den örtlichen Wetterbedingungen; vor allem aber entwickelt man kein Gespür für das Geheimnis, das dem Land innewohnt, für seine Art (gänzlich weltlicher) Heiligkeit. Ergebnis ist eine völlige Missachtung des Geheimnisvollen, eine punktuelle Blindheit für den Schaden, den anzurichten man im Begriff steht. Da ist es dann kein Wunder, dass so große Flächen unseres Landes entheiligt sind, fast völlig geheimnislos und aller Lebensformen ledig, von ein paar erwartbaren abgesehen. Wer das Land verstehen will, muss es durchwandern, als Schlenderer und nicht als Spekulant. Wandern lernen: das ist das wichtigste Gebot unserer Zeit. Ohne Reiseführer, ohne Rucksack voll teurem Gerät, mit nichts als einem Paar derber Stiefel und einem Kompass. Das ist keine Sportart und auch keine Suche nach Selbsterkenntnis; es geht darum, die Welt an sich zu sehen, ihr zu lauschen und in aller Demut zu lernen, wie wir sie auf unserer Werteskala an erste Stelle setzen und schließlich dazu gelangen können, unseren Platz im unendlichen Kreislauf der irdischen Schöpfung neu zu heiligen, ihn zu entsystematisieren, neu zu gewichten und der Geschichte wieder unterzuordnen.

Von (Wieder-)Heiligung zu sprechen ist immer riskant in einer Gesellschaft, die Religion so zynisch als Schutzmantel für ihre Raubgier benutzt hat; wir wollen uns darauf einigen, dass der Begriff Heiligung hier in seiner üblichen, nicht-religiösen Bedeutung verwendet wird: in seiner animistischen, anarchischen und weltlichen Bedeutung. Das Heilige des Landes wiederentdecken bedeutet nicht, hier einen Altar zu errichten und dort Mist abzuladen, auch nicht, einen Ort als wertvoll auszuzeichnen („Ort von herausragendem wissenschaftlichen Interesse“, UNESCO-Welterbe-Zentrum) und andere Orte als wertlos. Im Gegenteil, eine wieder geheiligte Erde wäre eine, auf der jedes Ereignis, jedes Phänomen eine seinem eigenen Wesen gemäße Wertschätzung erführe, was natürlich bedeutet, dass wir diese Natur mit den Mitteln einer gründlichen scientia fassen müssen, zugleich rigoros und nachlässig genug, um ein jedes Ding als ein Ganzes zu begreifen (im Unterschied zum größten Teil heutiger, sprich: kommerzialisierter „Wissenschaft“). Diese scientia würde einen Sinn für das Staunen nicht nur umfassen, sie würde auf ihm beruhen. Als Rachel Carson anmerkte, es sei „nicht halb so bedeutsam zu wissen wie zu fühlen“, war ihre Aussage unzeitgemäß, aber wichtig. Wir beherrschen heute das Zergliedern und das Erstellen von Diagrammen, aber beides wird erst ganz nutzbar, wenn wir die komplexe Natur der Ereignisse und Phänomene, die wir untersuchen, fassen können – wenn wir ein Gefühl für sie entwickeln. Anstatt aber dieses Ziel zu verfolgen, war die kommerzielle Wissenschaft darauf aus, solche Fragen kleinzureden, zu objektivieren oder schlicht zu ignorieren, was uns reduktionistische oder auf verdächtige Weise lückenhafte Modelle der Funktionsweise von allem und jedem beschert hat, von den Märkten bis zur „Erderwärmung“ (und natürlich sind diese Modelle formbar ohne Ende, ganz nach Laune von Wirtschaft oder Politik).

Angesichts des Zitats von Rachel Carson hätte Thoreaus Ungläubiger zum Thema Wiederheiligung natürlich Einiges zu sagen, so wie auch unsere Zeitgenossen, die Bauunternehmer, die Herren des Agrobusiness und gewinnorientierten Landbesitzer. Deren PR-vermittelte Äußerungen würden einander an Witz und Ton bestimmt nicht gleichkommen, am Ende aber vermutlich alle auf den einen Vorwurf hinauslaufen, dass nämlich die Schlendirer unter uns die Natur romantisieren oder, schlimmer noch, verkitschen. Eine schwere Anschuldigung; und doch will mir scheinen, dass das Gegenteil wahr ist. Was ein Schlendirer in der „Natur“ sieht (die das Leben gleichermaßen gibt und nimmt), ist eine gewichtige und gelegentlich auch furchterregende Unvermeidlichkeit, eine „justa fatalidad“, die, wie Jorge Guillén es so wunderschön ausdrückt, „[v] a a imponere se ley, no su accidente“. Der Bauunternehmer handelt andererseits, als wären er oder zumindest seine privaten Notwendigkeiten unsterblich. Ja, mit Begriffen wie „Leistungsleistung“ oder „bleibender Beitrag“ ist es im Grunde der Bauunternehmer, der das Menschliche verkitscht, also sich selbst. Im Verlauf der Geschichte ist unser Respekt vor der Natur nie sehr tief oder von langer Dauer gewesen, während unsere Fähigkeit zur Selbstverkitschung, so viele unserer Mitmenschen wir auch fröhlich niedergemetzelt haben mögen, nie verglommen ist. (Und wirklich ist es die Verkitschung unserer eigenen Sippen und Stämme, die es uns erlaubt hat, anderen [uns ungleichen] Menschen gegenüber so grausam zu sein, so wie es die Verkitschung des menschlichen Strebens war, die uns befähigt hat, uns selbst für die Krone der Schöpfung zu halten.) Unsere Beziehung zur Erde wieder zu heiligen, würde jedoch ein Ende aller Formen der Verkitschung erfordern, die unter jenen nicht gedeihen kann, die, aus Notwendigkeit, dazu gelangt sind, sich der Gemeinschaftlichkeit des kreatürlichen Lebens zu erfreuen.

Was die Arbeit angeht, die getan werden muss, um unser Bild der „Natur“ zu entsystematisieren und neu zu gewichten, muss nicht mehr viel gesagt werden. Die bittere Wahrheit lautet, dass wir zu viel Zerstörung durch die Bauunternehmer

zugelassen haben, und in einer heilen Welt hätten wir schon lange damit begonnen, ihr System der Raffgier einzudämmen und zurechtzurücken. In einer heilen Welt wären Planungsabteilungen und Finanzierungs-gremien von Schlendirern bevölkert, deren einzige Aufgabe darin bestünde, alle Bauvorhaben auf ausgedehnten an-dächtigen Wanderungen gewissenhaft zu prüfen (und es versteht sich von selbst, dass solche Wanderungen notwendigerweise sehr lang sind; manchmal braucht es ein ganzes Leben, um einmal heilige Erde zu finden). Auf so eine heile Welt zu hoffen, ist unter den herrschenden politischen Bedingungen natürlich naiv. Als Einzelwesen können wir jedoch viel tun, selbst Schlendirer werden zum Beispiel oder allen Bauvorhaben zu Lande und zu Wasser und unseren staatlichen Einrichtungen dazu mit einer wahrhaft bürgerlichen Wachsamkeit (und mit Skeptizismus) begegnen. Wie Thoreaus Freund Ralph Waldo Emerson sagte: „Jeder existierende Staat ist korrupt.“ Und es ist zweifelsohne Bürgerpflicht, diese Korruption mit den zur Verfügung stehenden politischen Mitteln einzudämmen. Doch wir können noch weiter gehen, das politische System verändern (in Richtung Direkter Demokratie, wahrer Demokratie also) und uns dem Müll verweigern, den die konsumistische Infrastruktur auf uns ablädt (angefangen mit Fluor in der Zahnpasta zum Beispiel oder mit „Windparks“ auf abgelegenen, von Vögeln geheiligten schottischen Moorwiesen). Bei wachsendem Widerstand wird offenbar werden, worin der wahre Trost für den Verlust von Pseudoburgern, Swatchuhren und Heizpilzen liegt: darin, dass das Leben als Schlendirer solche Produkte so offensichtlich überflüssig macht. Da draußen ist so viel los und man greift irgendwann, dass es völlig belanglos ist, ob man heute Abend die Wiederholung von Good Wife verpasst.

Zum Schluss sei mir, wenn die vorgegebene Textlänge es noch erlaubt, eine Anmerkung zum Thema des sich der Geschichte wieder Unterordnens gestattet. Die Zeitungen sind heutzutage voller Kritiker. Ich muss sagen, dass ich, wenn ich in einer Rezension lese, ein Buch sei „zu freudlos“ oder „zu düster“, sofort umblättere. Wie kommt das? Möchte ich etwa nicht vor den pessimistischen und unerbittlich finsternen Werken gewarnt werden, die gelegentlich durch die Löcher des Verlagsgetriebes der modernen Spaßgesellschaft dringen, damit ich Zugang zum richtig guten Lese-stoff finde, diesen Kinderbüchern für Erwachsene und auf qualvolle Weise gewollten Komödien, die das Verkäuferwesen für lebensverändernd erachtet oder doch wenigstens für harmlose Unterhaltung?

Nein, das möchte ich nicht. Das Leben des Schlen-derers ist voller Ereignisse und Phänomene, die glücklich und zuversichtlich stimmen und Freude bringen; so sehr, dass die kommerzielle Simulation solcher Stimulanzen sofort fragwürdig wirkt. Die großen humoristi-schen Schriftsteller können die Schlendirin zum Wiehern bringen wie alle anderen auch, der Schwung einer Story oder eines Songs, der das Staunen, die Hoffnung oder einfach das Schwindelerregende des kreatürlichen Lebens neu belebt, wird den Schlendirer tief bewegen, aber wir sind nun an einem Punkt, an dem es gilt, darüber nachzudenken, was Kreatürlichkeit bedeutet, und das Unrecht zu betrauern, das wir einander und unserer Umwelt angetan haben.

In ihrem Frühstadium mag die Übung des Wanderns, wie viele Pilgerreisen, ein Versuch sein, einen Schmerz zu überwinden – einen ganz besonderen Verlust oder ein allgemeines Gefühl des Zorns nach einer Havarie, deren Zeuge man wurde –, aber wie bei allen Pilgerreisen endet sie in der Bejahung und nicht im Ausgesetzt- oder Verlassensein. Sehr bewegend kommt dies in Mark Kozeleks herausragendem Song „Somehow the wonder of life prevails“ zum Ausdruck. Nach einer Aufzählung privater Niederlagen, kleiner und großer, sagt der Erzähler:

Every day for miles I walk
Along the Monterey Pines, and the Marina
to Aquatic Park
And I look at the Marin Headlands,
and Tiburon,

and Sausalito and Angel Island
from the end of the fishing pier
And oh, I couldn't ask for more
My eyes couldn't ever want for more

(Meilenweit wandere ich jeden Tag / Vorbei an den Monterey Pines, der Marina zum Aquatic Park / Blicke auf die Marin Headlands, auf Tiburion, auf Sausalito und Angel Island / Vom Ende der Anglermole aus / Und oh, ich könnte nicht nach mehr verlangen / Nie könnten meine Augen nach mehr verlangen)

Wir können uns die Heilkraft dieser Litanei von Namen ansehen und dann im Weiteren zusammenfassend sagen, das Wandern an sich sei ein Weg zur Heilung – aber nicht nur zur Heilung des Selbst. Wenn wir das Wan-dern erlernen, erlernen wir die Teilhabe an einem grö-ßeren Prozess, der die Welt, oder eher unser Verhältnis zur Welt, zur Heilung bringt, und wäre es aus keinem anderen Grund, als dass das Wandern unser Bewusstsein auf gehörige Weise für den Atem sensibilisiert.

Und das ist der Schlüssel (und der Augenblick, an dem ich die vorgegebene Textlänge überschreite): diese Erinnerung an das Alte Testament, das uns sagt, die gesamte Gemeinschaft des Lebens, Mensch und Tier, hät-ten „alle einerlei Odem“ (Prediger 3:19). Fügen wir dem hinzu, dass jeder Meditierende weiß, dass eine ganze Le-bensspanne aus nichts anderem besteht als Atmen, ein und aus, ununterbrochen, und dass dieses Atmen, wenn wir ihm gegenüber nur achtsam genug sind, die künstli-che Grenze zwischen dem „Selbst“ und den „Anderen“ verschwimmen lässt. Es die Kunst des Wanderns, die die Dichter (ich nutze den Begriff im weitesten Sinne) herkömmlicherweise auf die fundamentale Bedeutung des Atems aufmerksam werden ließ, sowohl auf den Akt der schöpferischen Verfertigung (Poiesis) wie auch auf die Achtsamkeit an sich. Und an diesem Punkt (erlauben Sie mir einen Ausflug ins Versponnene) hat der Wande-rer zu fliegen begonnen. Vielleicht nicht im Wortsinne, metaphorisch aber doch. Es ist nur ein Anfang, aber was für einer! Wandern, atmen, die Phantasie walten lassen, fliegen. Das ist es, was wir Kreaturen tun. Unser Weg aus dem Schmerz, hin zur Erlösung, besteht darin, es richtig zu machen.

Deutsch von Robin Detje

John Burnside (*1955) ist ein international renommierter schottischer Schriftsteller, der hierzulande vor allem durch seine Romane „Die Spur des Teufels“ (2008), „Glistert“ (2009) und „In hellen Sommernächten“ (2012), alle bei Knaus, München, erschienen, bekannt geworden ist. In seiner Literatur wie auch in seinen essayistischen und journalistischen Arbeiten beschäftigt sich Burnside mit der Frage: Was bedeutet es, als Mensch im Einklang mit der Natur zu leben? Der Autor John Burnside steht diesmal im Mittelpunkt der regelmäßig stattfindenden Internationalen Autorentage des Literaturbüros Ostwestfalen-Lippe unter der künstlerischen Leitung von Brigitte Labs-Ehlert, die längst mehr sind als ein Geheimtipp für Literaturliebhaber. Die Autorentage tragen in diesem Jahr den Titel „Das Lied von der Erde“. Weitere Informationen zu dem Projekt finden Sie auf S. XX

Allison Funk — Wunderkammern <p>Deutsche Übersetzung: Ron Winkler</p>
<p>Wonder Rooms</p>
<p>Though ordinary in their own habitats, introduced to one another Alligator to polar bear, Ostrich and starfish, they became a bestiary like none other on earth. A country found nowhere On maps. The tusk of a narwhal, a dodo bird, mermaid's hand. In a wonder room, More dream than museum, collectors could travel To their own Interior. Room within rooms, within. Kingdom, Phylum, Class, Family, Genus, Species. And so I gathered them along a roadway in France. Cernuella, Virgata Clinging to a blade of grass Or in clusters sometimes, small versions of the grapes ready for picking, Though not the Syrah's blue-rouge. Pearly grey instead, these slightly flattened globes. Their orbits Inscribed upon them. So what if they're only limaçons? Common vineyard snails. My room Is becoming the field they came from: a Milky Way Studded with them.</p>

Alligator konfrontiert mit Eisbär, Strauß und Seestern -

In ihren angestammten Habitaten

Etwas ganz Normales, bildeten sie hier ein Bestiarium wie kein anderes

Auf der Welt. Ein Land, das auf keiner Karte

Existiert. Der Zahn des Narwals, eine Dronte, eine Nixenhand.

In einer Wunderkammer,

Näher dem Traum als dem Museum, konnten Sammler reisen:

In ihr privates Binnenland.

Kammer und darin Kammern. Reich und Stamm und Klasse und Familie,

Gattung, Art.

Und so sammelte ich sie in Frankreich neben einer Straße, Cernuella, Virgata

Festgesaugt an Halmen

Oder manchmal auch geballt zu Clustern, fast wie die erntereifen Trauben,

Nur nicht so blau-rouge wie Syrah.

Ihre abgeflachten Sphären eher perlgrau. Kleine Orbits

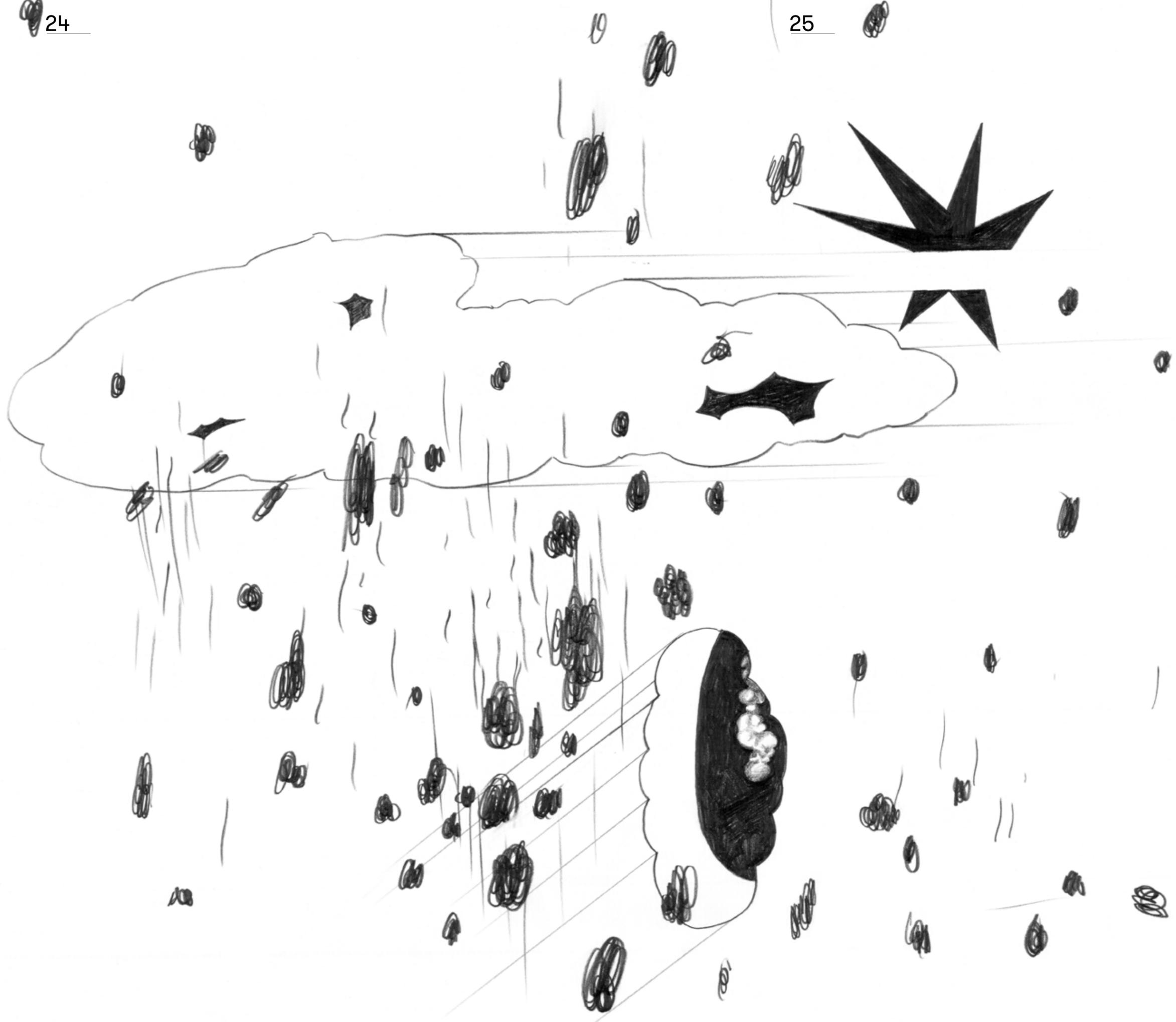
Auf den Leib geschrieben.

Doch sind es nicht vielleicht nur limaçons? Ordinäre Weinbergschnecken?

Meine Kammer

Wird zu dem Raum, aus dem sie stammen: eine Milchstraße

Von ihnen übersät.



Vom Vogelgeschrei zur Tonmalerei

Vom Barock bis in die zeitgenössische Musik haben sich Komponisten und Musiker immer wieder bemüht, Natur musikalisch zu beschreiben.

Wie lebendig kann Musik die Klangwelten der Natur werden lassen?
Ein Gespräch des Musikwissenschaftlers Bernhard Schrammek mit dem Kammermusiker Jeremias Schwarzer und dem Konzertdesigner Folkert Uhde über harmonische Weltklänge, musikalische Kleintierzoos und die wilde Kreativität der Natur.

Bernhard Schrammek

BS Herr Schwarzer, Herr Uhde, die Vorstellung einer harmonischen Weltordnung ist schon sehr alt. Die Pythagoreer entwickelten das Modell der Sphärenharmonie, wonach die Ordnung der Himmelskörper als ein harmonischer Zusammenklang konstruiert wurde, der freilich für die Menschen unhörbar bleibt. Der spätantike Gelehrte Boethius hat das im frühen 6. Jahrhundert mit dem Begriff „Musica mundana“ umschrieben und dazu die „Musica humana“ als musikalische Harmonie in der Seele und im Körper des Menschen ins Spiel gebracht. Dies war wiederum für das gesamte Mittelalter und die frühe Neuzeit konstitutiv. Demnach befindet sich also die Natur – ohne Zutun des Menschen – in einer harmonisch-musikalischen Ordnung. Kann man mit diesem Musikbegriff heute überhaupt noch arbeiten?

Folkert Uhde

FU Das ist sehr weit weg von unserer Vorstellungswelt, obwohl ich diesen Gedanken immer wieder sehr faszinierend finde, insbesondere wie sich Musica mundana und Musica humana zueinander verhalten. Ich glaube, der Gedanke einer Musica mundana ist deswegen so schwierig nachzuvollziehen, weil die Menschen heutzutage kaum noch bewusst hören. Wir hören zwar ständig über alle nur denkbare Medien, aber das ist ein sehr passiver Vorgang, denn wir schalten das aus, was das eigentliche Hören ausmacht. Den meisten Menschen ist gar nicht mehr

bewusst, was sie für ein sensationelles Organ besitzen: ein akustisches Radar, das rund um die Uhr funktioniert. Das Ohr ist das menschliche Organ, das am meisten dazu beigetragen hat, dass der Mensch so weit gekommen ist, weil es am meisten vor Gefahren schützt. Dieses Selbstverständnis ist uns aber angesichts permanenter Beschallung über Ohrstöpsel abhandgekommen.

Jeremias Schwarzer

JS Die Grundprinzipien der Wahrnehmung sind ja urmenschliche Eigenschaften, die integral mit Natur verbunden sind. Wir sind ganz klar Teil der Natur, agieren und reagieren innerhalb der Natur. Aber wir haben es vergessen. Das hat eine lange Geschichte: Bereits die christlichen Philosophen des Mittelalters haben damit begonnen, den Menschen als getrennt von der Natur zu betrachten und diese „objektiv“ zu bewerten. Mit der zunehmenden Sichtweise der Natur als „Mechanismus“ wurden letztlich Denkweisen eingeführt, die für eine Trennung zwischen Mensch und Natur gesorgt haben. In diesem Denkmuster der europäischen Geistesgeschichte, das von Newton bekräftigt wurde, stecken wir immer noch fest drin: Wir sind hier, dort ist die Natur. Und diese Separierung der Natur bringt letztlich die meisten der globalen Probleme mit sich. Was würde passieren, wenn wir die Natur nicht mehr als gigantisches Materiallager ansehen und uns stattdessen als Teil der Natur betrachten würden? Unser Projekt

kann vielleicht ein klein wenig dazu beitragen, die Wahrnehmung zu schärfen und damit die Verbundenheit des Menschen zur Natur zu bekräftigen.

BS Die Nachahmung von Natur mit den Mitteln der Musik ist in den verschiedensten Epochen und Kulturen zu finden. Immer wieder bemühten sich Komponisten mit den musikalischen Mitteln ihrer Zeit um mehr oder weniger originalgetreue Schilderungen von Naturgeräuschen und -phänomenen, wobei sich besonders Tierstimmen einer großen Beliebtheit erfreuten. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert hat sich diese auch als „imitatio naturae“ bezeichnete Praxis in der Musikgeschichte fest etabliert: Renaissance-Organen besitzen das Register „Vogelschrei“, Johann Caspar von Kerll setzt auf dem Cembalo ein charmantes „Kuckucks-Capriccio“ um, während Heinrich Ignaz Franz Biber in seiner „Sonata representativa“ gleich einen ganzen Kleintierzoo vorstellt. Aber auch in Barock und Klassik gibt es viel „Tonmalerei“, wenn man an Vivaldis „Tempesta di mare“ oder Beethovens „Pastoralsinfonie“ denkt. Ein ganz neues Kapitel wurde im 19. Jahrhundert mit den sinfonischen Dichtungen aufgeschlagen, aber auch in Wagner-Opern und Mahler-Sinfonien sind Gewitterschläge und Naturlaute zu hören. Und im 20. und 21. Jahrhundert reißen die Naturnachahmungen in den Kompositionen nicht ab, das prominenteste Beispiel ist sicherlich Olivier Messiaen, der in vielen seiner Werke Vogelstimmen reproduziert hat. Wenn man sich diese große historische Perspektive vor Augen hält, stellt sich doch die Frage, was für die Komponisten letztlich der große Reiz an Naturnachahmungen sein könnte?

FU Im ersten Schritt ist das bei Komponisten aller Epochen sicher das Zurückgehen auf einen archaischen Ursprung aller Musik, der in der Imitation von Naturlauten bestand. Eine Theorie zur Entstehung der Musik besteht ja darin, dass der Mensch zunächst das nachgeahmt hat, was er gehört hat. Dieser „Grundreflex“ ist uns erhalten geblieben, freilich angereichert und beeinflusst durch ganz unterschiedliche musikalische Traditionen und Stile.

JS Ganz sicher ist diese Abbildung von Naturlauten für Komponisten schon an sich reizvoll. Mit Naturnachahmungen kann man kompositorische Virtuosität und Brillanz beweisen. Ich glaube etwa, dass auch Vivaldi viel Vergnügen dabei hatte, die Natur mit der Kunst „einzufangen“. Aus eigener Erfahrung weiß ich aber, dass die „Abbildung von Natur“ eine sehr heikle Angelegenheit ist. Ich habe zum Beispiel mal versucht, die subtilen Veränderungen von Regentropfen kompositorisch zu „protokollieren“. Das ist sehr lehrreich, weil die Mischung aus Gleichmäßigkeit und Veränderung, die die Natur in einem unendlichen Strom bereitstellt, fast nicht in ein System zu bringen ist.

BS Ist denn eine exakte Nachahmung der Natur in der Musik überhaupt möglich?

JS Ich habe einmal einen Vortrag gehört, in dem die Vogelimitationen in einem Werk von Olivier Messiaen mit den entsprechenden echten Vogelstimmen verglichen

wurden. Bei aller Genauigkeit, die Messiaen in seinen Transkriptionen angewendet hat, blieb es im Vergleich zu den echten Vögeln dann doch ein verzweifelter Versuch. Für das Flötenkonzert „Il Gardellino“ von Vivaldi habe ich mir auf YouTube einen echten italienischen Distelfinken angehört. So eine wilde Kreativität kann man gar nicht in geordnete Musik umsetzen, schon gar nicht in einem barocken Concerto. Aber darum geht es offenbar den Komponisten gar nicht. Entscheidend ist vielmehr der Gedanke einer kunstvollen Modulation des ursprünglichen Naturlauts.

BS Das kann auch dazu führen, dass wir durch die Musik falsche Vorstellungen bekommen. Der Kuckucksruf etwa in vielen barocken Kompositionen entspricht ja nicht dem wahren Kuckucksruf in der Natur...

JS Umgekehrt lernen die Vögel in bestimmten Gegenden aber auch die Geräusche der zivilisierten Welt. Ich habe gehört, dass bestimmte Stare in Amerika in ihren Gesang Handymelodien eingebaut haben.

BS Kann man das Bestreben von Musikern nach Naturnachahmung auch als Versuch deuten, eine gewisse Ordnung in die sich ja ungeordnete Natur zu bringen? Antonio Vivaldi beispielsweise hat seine Naturnachahmungen – ob nun den Gesang eines Distelfinks oder einen Meeressturm – in das von ihm entworfene und standardisierte System des dreißitzigen Concertos gebracht.

FU Ich glaube, es handelt sich hierbei um eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Musikstück und der Natur. Zum einen bringt der Komponist Inspirationen aus der Natur nach bestimmten Kriterien in seine Ordnung. Andererseits dient ihm aber auch die Kreativität der Natur dazu, ein wenig Chaos in seine selbstgewählte Ordnung zu bringen. Ordnung wird schließlich erst dann interessant, wenn mit ihr gespielt wird oder wenn sie auch mal aufgebrochen wird. Wenn nach wenigen Takten das Kompositionsprinzip bereits klar ist, braucht man die restliche Zeit auch nicht mehr zuzuhören.

BS Aber in welchem Maße ein Komponist der Natur in seinem Werk Raum und Ordnung gibt, ist ja doch recht unterschiedlich.

JS Das ist richtig, ich möchte sogar behaupten: So wie man generell zur Natur steht, so stellt man sie auch in der Musik dar. Da gibt es aus meiner Sicht zwei grundsätzlich verschiedene Herangehensweisen. Zum einen ist es der Grundsatz: „Macht Euch die Erde untertan!“, der in der entzauberten, industrialisierten Welt propagiert wird. Und auf der anderen Seite steht eine viel weniger aktive, eher lauschende Bezugnahme, wie sie in indigenen Kulturen zum Teil noch bewahrt wird: „Ihr seid die Wächter des Planeten, Ihr seid für die Erde verantwortlich, denn Ihr seid ein Teil davon!“ Beide Sichtweisen beeinflussen natürlich die Art, wie Natur in der Musik dargestellt wird. An Kompositionen aus verschiedenen Epochen kann man gut ablesen, wie der Mensch – entweder der Komponist persönlich oder aber die ihn umgebende Geistesströmung

– sich im Verhältnis zur Natur sehen möchte. In Joseph Haydns „Schöpfung“ zum Beispiel wird ein getreues Abbild der Natur im Sinne der Aufklärung gezeichnet, das den Menschen zur Krone der Schöpfung erhebt. Die Romantiker dagegen betonen in ihren Werken häufig die enge Zusammengehörigkeit mit der Natur. Dann gibt es aber auch solch heroische Konstruktionen wie die „Alpensinfonie“ von Richard Strauss, die ein mächtiges „Ich“ über die Natur stellt und deshalb auch leicht zur menschlichen Selbstüberhöhung instrumentalisiert werden kann.

BS Wie sieht es mit Vivaldis Naturverbundenheit aus?

JS Ich glaube, Vivaldi betrachtete sich in seinen Naturdarstellungen eher als Teilhaber der Natur. Schließlich hat er in Venedig praktisch „im Wasser“ gelebt und sich auch immer wieder längere Zeit auf dem Lande aufgehalten. Seine Musik empfinde ich in diesem Zusammenhang als sehr körperlich und sinnlich.

FU Darüber hinaus hat Vivaldi mit seinen Nachahmungen von Tier- und Naturgeräuschen ganz offensichtlich etwas aufgefunden, was für die Menschen damals aus existenziellen Gründen selbstverständlich war: Wenn man durch den Wald ging, ritt oder mit der Kutsche fuhr, musste man unterscheiden können, ob das Knacken im Unterholz von einem Bär, von einem Räuber oder von einem ungefährlichen, kleinen Tier stammt. Diese bewusste Naturwahrnehmung, die wir längst nicht mehr nachvollziehen können, findet sich in seiner Musik wieder.

BS Das Konzertprojekt „sounds & clouds“, das Sie gemeinsam entwickelt haben, greift diesen Aspekt der bewussten Wahrnehmung von Natur auf. Es erklingen vier Konzerte von Antonio Vivaldi, die Naturbeschreibungen enthalten. Diese werden umrahmt von der 2010 entstandenen Komposition „Singing Garden“ des japanischen Komponisten Toshio Hosokawa. Hinzu kommen elektronische Klänge der italienischen Künstlerin Letizia Renzini, die aus Vogelstimmen eine Sound-Installation erarbeitet hat. Wie kam es zu dieser ungewöhnlichen Kombination?

FU Vivaldi teilt die Naturgeräusche, wie schon erwähnt, in ein barockes Satzschema ein, wir konfrontieren sie mit einer Umgebung – der Musik von Hosokawa und den elektronischen Klängen von Letizia Renzini –, die dazu beiträgt, die Sinne wieder zu öffnen. Und wir arbeiten auch mit der Dimension des Raumes. Weder die Vogelgeräusche noch die Musik kommen einfach nur von vorn. Wir versuchen also den Sinn für die Unterschiedlichkeit der Geräusche zu schärfen.

JS Für jedes der vier Vivaldi-Konzerte haben wir eine zentrale Grundstimmung entwickelt, die für die Interpretation maßgeblich ist. „La Notte“ beispielsweise ist keine Darstellung einer friedlichen Nacht, sondern die musikalische Schilderung einer körperlichen Erfahrung. Gleich zu Beginn sind der Rhythmus eines Herzschlags und ein stockender Atem zu hören. Es gibt da Pausen, die sind friedlich, entspannt, aber auch Pausen, in denen

man sich nicht zu atmen traut. Also ein sehr „vegetatives“ Stück. Durch eine bestimmte Spielweise überträgt sich das auf das Publikum. „Tempesta di mare“ dagegen ist ein regelrechtes musikalisches Theaterstück, das vor allem von einem markanten Rhythmus und einer interessanten Wiederholungsstruktur der musikalischen Patterns lebt, die man mit der Zentralperspektive der barocken Bühnenmalerei vergleichen kann. Diese sehr klaren Charakterisierungen der Vivaldi-Concerti waren für Toshio Hosokawa bei der Komposition seiner Musik sehr wichtig. Er legt ja in seinen Stücken Spuren, die auf Vivaldi hinweisen. Einmal ist es ein kleiner Kanon, ein andermal ein bestimmter Rhythmus, bei „Tempesta di mare“ ein kleines Glöckchen, was in Japan auf eine Windzeremonie hinweist. Er erschafft damit einen Klangraum, der sehr offen klingt, aber dennoch unglaublich präzise komponiert ist. Das habe ich gespürt, als ich vor Kurzem die japanische Erstaufführung des „Singing Garden in Venice“ mit japanischen Musikern gestaltet habe, die noch mehr als europäische Musiker auf die genauesten Vortragsangaben des Komponisten geachtet haben.

FU Als dritter Aspekt kommen die elektronischen Klänge von Letizia Renzini hinzu, die mit Sample-Technik arbeitet. Aus dem Soundmaterial toskanischer Vogelstimmen formt sie eine neue Struktur. – Letztlich hat Vivaldi nichts anderes gemacht: Er hat das „Sample“ eines Distelfinks genommen und ihn über einer durchgehenden Struktur modifiziert, die natürlich den Regeln des frühen 18. Jahrhunderts entspricht.

BS Es versteht sich im Grunde von selbst, dass für ein solch spezielles Konzertprogramm eine adäquate Form gefunden werden muss. Denn mit der klassischen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Bühnen-Publikums-Situation lässt sich der gewünschte Effekt ja wohl nicht erreichen...

JS Wir als Musiker sind ohnehin mitten im Geschehen. Aber wir fragen uns, was man machen muss, damit das Publikum ebenfalls mittendrin ist, so dass es keinen Unterschied mehr zwischen Musiker, Musik und Publikum gibt. Und das kann man mit erstaunlich einfachen Mitteln erreichen. Das Publikum wird seinen Platz in einer Garteninstallation aus Rollrasen, Pflanzen und anderen Gartenelementen inmitten der Musiker finden.

BS Aber ist das nicht eine Illusion?

FU Natürlich ist es eine Illusion, denn wir sitzen ja nicht in der Natur, sondern in einem Konzert. Aber es geht ja vor allen Dingen darum, die Sinne und die Wahrnehmung zu öffnen für die Tiefen in der Musik Vivaldis und Hosokawas. Die räumlichen Strukturen der Musik wollen wir dadurch erfahrbar machen, dass das Publikum sich mitten unter den Musikern befindet. Damit kann man den Zuhörern klarmachen, dass sie in der Lage sind, dreidimensional zu hören. Ich habe das bereits in etlichen anderen Projekten erprobt und die Erfahrung gemacht, dass die Menschen – sobald jemand von hinten oder von der Seite spielt – überrascht

sind, besonders aufmerksam zuhören, aber auch außergewöhnlich stark berührt werden. Die unmittelbare Nähe zum Musiker, also zum Klangproduzenten, ist für „normale“ Konzertbesucher, die sonst abseits der Bühne in einer festen Stuhlreihe sitzen, eine enorme physische Erfahrung, die zu einer tieferen Wahrnehmung der Musik führt.

JS Wir können immer wieder beobachten, dass der Hunger des Publikums nach einer Mitbeteiligung in Konzerten sehr stark ist. Allerdings muss man hier sehr behutsam vorgehen und darf nicht zu viel verlangen. Wenn man die Zuhörer genau an dem Punkt abholt, an dem sie von sich aus gerne weitergehen würden, bislang dazu aber keine Möglichkeit hatten, dann lässt sich so etwas wie eine Magie der Aufmerksamkeit, die alle gemeinsam teilen, erzeugen.

FU Der Soziologe Hartmut Rosa hat das mit den Worten „Sehnsucht nach Resonanzerfahrung“ umschrieben. Mit unseren Konzertprojekten wollen wir genau das erfüllen. Ein gutes Beispiel dafür ist das „Mitatmen“: Wenn Musiker gemeinsam spielen, dann atmen sie – gleichgültig ob Streicher oder Bläser – an exponierten Stellen gemeinsam. Durch die unmittelbare Nähe zu den Musikern bin ich sicher, dass auch das Publikum mit der Musik und mit den Musikern atmet oder auch den Atem anhalten wird. Man muss schon sehr resistent sein, wenn man bei unmittelbarer physischer Nähe zu einem Musiker diesen Körpermechanismus nicht synchronisiert. Bei Frontalkonzerten dagegen hat man meist ein Publikum, dass die ästhetische Erfahrung genießt und sich entspannt. Ein tieferes Mitgehen mit dem, was auf der Bühne passiert, ist dabei eher selten. Ich wünsche mir, dass man nicht mit den Worten „War ganz schön...“ aus dem Konzert geht, sondern dass man eine Erfahrung gemacht hat, die man nur machen konnte, weil man genau dieses Konzert besucht hat.

BS Kann ein solches Konzerterlebnis das Verhältnis zur Natur verändern?

FU Warum nicht? Solch ein Konzert ermöglicht in einer Gemeinschaft eine positive Resonanzbewegung. Das kann eine unglaublich starke Erfahrung sein, die auch mein Leben „draußen“ beeinflussen kann.

JS Ich gehe aus dem Konzert und merke auch dann noch, dass ich meine Wahrnehmung aktiv eingesetzt habe: Meine Aufmerksamkeit ist kostbar, und ich hatte aktiv teil am Geschehen. Die Welt, wie man sie kennt und wiederholt, wird man dadurch nicht verändern, aber man befindet sich vielleicht für eine kleine Weile in einer „anderen“, bewusst erlebten Welt, an der man anders teilnimmt. In jedem Fall hat man einen intensiven gefühls- und gedankenmäßigen Kontakt zu Musik und Natur erlebt.

BS Sind wir damit der eingangs angesprochenen Harmonie von Welt und Mensch vielleicht doch ein Stückchen näher gekommen?

JS Möglicherweise ist es so. Besonders die

Musik von Toshio Hosokawa besitzt für mich eine solche Dimension, denn hier wird die Harmonie der Stille ja ausdrücklich betont. Die Präzision seiner Werke erinnert mich an einen Zen-Garten, wie er etwa in den „Gärten der Welt“ in Berlin-Marzahn zu besichtigen ist. Alles darin ist ganz genau geplant und angelegt. Das ist aber kein Selbstzweck, sondern dadurch ist es möglich, dass man kleinste Bewegungen und Veränderungen – wie etwa den Flug einer Hummel – mit großer Freude wahrnimmt. Die Hummel hätte man vielleicht nicht gesehen, wenn der gesamte Garten nicht so angelegt worden wäre, dass er eine geschärfte Wahrnehmung für die Schönheit und Lebendigkeit der Natur ermöglicht.

FU Das ist ein sehr schönes Bild für unsere Arbeit: Wir bemühen uns, um die Musik eine passende und gut geplante Kontextualisierung zu schaffen, damit man wirklich den Kern der Musik wahrnimmt.

Jeremias Schwarzer (*1969) studierte Blockflöte in Frankfurt und Zürich und hat sich seitdem als Solist mit einem außergewöhnlichen Repertoire von Alter bis Neuer Musik einen ausgezeichneten Ruf erworben. Seine weltweite solistische Konzerttätigkeit führt Jeremias Schwarzer regelmäßig zu internationalen Festivals und Konzertreisen in Europa, den USA, Japan und Israel. Regelmäßig vergibt Schwarzer auch Kompositionsaufträge und verhilft damit der Neuen Musik für Blockflöte zu neuen Impulsen. Für inzwischen über 70 Uraufführungen arbeitete er mit einigen der interessantesten Komponist/innen der heutigen Zeit zusammen, darunter Rolf Riehm, Annette Schilz, Salvatore Sciarrino, Misato Mochizuki und Samir Odeh-Tamimi. Über seine wegweisenden Auftritte als Instrumentalist hinaus erschließt er durch die Entwicklung ungewöhnlicher Konzert- und Vermittlungsprojekte neue und spannende Wahrnehmungsräume für Konzertbesucher. Jeremias Schwarzer hat in den vergangenen Jahren zahlreiche CDs mit Alter und Neuer Musik unter anderem bei Moeck, Cybele und neos records veröffentlicht.

Folkert Uhde (*1965) studierte nach einer Ausbildung zum Radio- und Fernsehtechniker Kommunikations- und Musikwissenschaft an der TU Berlin. Parallel studierte er Barockvioline an der Akademie für Alte Musik Bremen. Folkert Uhde war von 1997 bis 2008 Manager und Dramaturg der Akademie für Alte Musik Berlin. 2006 wurde er zum Mitbegründer des „New Space for the Arts“ im RADIALSYSTEM V, für das er bis heute Konzert- und Musiktheaterkonzepte entwickelt. Uhde initiierte und kuratierte diverse Festivals, unter anderem seit 2002 die Biennale Alter Musik Zeitfenster in Zusammenarbeit mit dem Konzerthaus Berlin. Seit 2012 arbeitet Uhde als Dramaturg und Konzeptentwickler regelmäßig mit dem Festival Dialoge der Stiftung Mozarteum in Salzburg zusammen und ist seit 2013 auch künstlerischer Leiter der Internationalen Orgelwoche Nürnberg – Musica Sacra. Neben Lehrtätigkeiten liegt sein Arbeitsschwerpunkt auf Fernseh- und Filmproduktionen, die bislang für den ZDFtheaterkanal, 3sat, ARTE und harmonia mundi entstanden sind.

Bernhard Schrammek (*1972) studierte Musikwissenschaft und Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach mehrjährigem Forschungsaufenthalt in Rom im Jahr 2000 Promotion zum Dr. phil. Seit 2001 lebt Schrammek als freiberuflicher Musikwissenschaftler in Berlin und arbeitet als Lehrbeauftragter an den Universitäten Rostock, Leipzig und Dresden. Außerdem ist er als Herausgeber für den ortus musikverlag und als Konzertmoderator für Deutschlandradio Kultur, SWR2 und RBB tätig.

WEDER bemerkt sie die hitelle,
 Noch tue ich's,
 Bis etwas in uns Anfang nimmt –
 Plötzlich fängt
 Zwischen der dreieckige Flügel
 Der Zauberstab ihres Libellenleibs.
 Wie HAT sie uns, fragt sie sich,
 Den ENBLICK-MIT- BLICK zu ihr Türken
 Übersehen können? Ihre GEDANKEN
 Galten so viel anderem, gewiss:
 Josef, den Arm auf the Bank gelegt,
 Was wird ihn bewegen?
 Und das Jesuskind höchstrecht,
 das die kleine Hand nach oben reckt.
 Als sie aber einmal aufschaut
 Sieht sie, es ist PARADIES. Eins, zwei, drei
 Ja MEHR Goldfinken stieben aus dem Gras.
 Aus selbst um einem Kinde gleich
 Klatscht sie, um noch mehr aufzudecken:
 Überraschung! Ein Monarch
 Entfaltet seine Flügel; ein Rothcardinal
 Lodert wie Glut. Dann leht sie
 Nur zum Spaß (rot, rot, rot über dem Gras)
 Was für eine Souveränistische
 Der Vogel hat, der FLIEGT.
 Ihre Gedanken fliegen jetzt, gefreit,
 Sehen aus den Kernen, die der Cardinal verlicht
 Zunder, alles ist ZUNDER
 Für die Libelle und ihr Pöcht, sie weint
 Bevor sie entwischt, erlischt.

Allison Funk — Die Jungfrau mit der Libelle Nach einem Kupferstich von Albrecht Dürer (um 1495)
 Deutsche Übersetzung: Ron Winkler

Virgin and Child with a Dragonfly
 After an engraving by Albrecht Dürer
 (about 1495)

She doesn't notice it
 And neither do I
 Until something starts up in us –
 Then suddenly: bronze
 Between see-through wings,
 The dragonfly flashes its wand.
 How ever, she wonders,
 Could she have missed
 Its look-at-me look next to her hem?
 So much else to attend to, of course.
 Joseph, what does he want,
 Arm slung over the back of her bench?
 And the dear child himself
 With his little hand at her neck.
 Once she's glanced away from them, though,
 She sees it is paradise. One, two, three,
 More goldfinches flushed from the grass.
 And like a child now herself,
 She claps others from hiding:
 Surprise! A monarch
 Unfolds its fan; the live coal
 Of a cardinal glows.
 Then just for fun (red, red, another one)
 She thinks how like the sour cherry
 Ripening the bird is when it flies.
 And her mind, freed, flying now,
 Sees from the stones the cardinal drops
 Each branch of a new tree flare.
 Tinder, everything's tinder
 For the dragonfly's wick, she cries
 Before she goes up, goes out.

nen Künstlerinnen und Künstlern. Knapp vierzig Künstler sind in der Ausstellung mit emblematischen Werken vertreten. Die Schau will an ihrem Beispiel Muster von Stilisierungen aufzeigen und deren Auswirkungen auf gesellschaftliche Wertschätzung und Marktwert darlegen. Anders als im Museum werden die Besucher in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden dazu angehalten, jenseits des ästhetischen Genusses der Bildbetrachtung über Umstände und Auswirkungen eines frühen Todes nachzudenken und die Rezeptionsgeschichte mitzureflekieren. Dazu trägt auch ein umfangreiches Vermittlungsprogramm bei.

Künstlerische Leitung: Hendrik Bündge, Johan Holten (DK)
Künstler/innen: Bas Jan Ader (NL), Jean-Michel Basquiat (US), Öyvind Fahlström (SE), Angus Fairhurst (GB), Eva Hesse (US), Michel Majerus (LU), Piero Manzoni (IT), Ana Mendieta (US), Hélio Oiticica (BR), Francesca Woodman (US), Vincent van Gogh, August Macke, Christoph Schlingensief, Dash Snow u.a.

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden:
 21.3. – 21.6.2015
www.kunsthalle-baden-baden.de

Animals Dressed

Das Tier bei Lucian Freud

Lucian Freud gilt als einer der wichtigsten Porträtmaler des 20. Jahrhunderts. Mit seinen großformatigen, überwältigenden Aktgemälden erwarb er sich den Titel „Maler des Fleisches“. 1997 erhielt Lucian Freud den Rubenspreis der Stadt Siegen. Das Kunstmuseum Siegen würdigt den ehemaligen Preisträger nun mit der Ausstellung „Animals Dressed“ und stellt damit zum ersten Mal diejenigen seiner Werke in den Mittelpunkt, die sich der Darstellung von Tieren widmen. Bereits in Freuds frühen Werken spielten Tierdarstellungen eine wichtige Rolle. Als er sich später den Menschen zuwendet, sind Tiere oft nur noch im Porträt zugegen oder dienen als Kompositionselement oder Accessoire. Dennoch zählen Doppel- oder Dreifachporträts von Mensch und Tier zu seinen bekanntesten Werken. Im Blick auf sein Gesamtwerk wird deutlich, dass Lucian Freud das Genre der Tierdarstellung neu interpretierte und grundlegend modernisierte. In dieser Überblicksschau über seine Tierdarstellungen werden viele dieser Arbeiten zum ersten Mal überhaupt öffentlich gezeigt. Zugleich ist es die erste Ausstellung, die das Thema des Tieres bei Freud als eigenes Ausstellungsthema würdigt. Damit richtet sich die Ausstellung sowohl an das interessierte Fachpublikum als auch an eine breite Öffentlichkeit.

Künstlerische Leitung: Ines Rüttinger, Kathrin Schöneegg
Künstler/innen: Lucian Freud (GB)

Museum für Gegenwartskunst, Siegen:
 1.3. – 7.6.2015
www.mgk-siegen.de



Lucian Freud, *Quince on a Blue Table*, 1943-44, Sammlung Lambrecht-Schadeberg

William Forsythe

Choreografische und performative Interventionen im Museum

William Forsythe gilt als einer der führenden Choreografen weltweit. Zu seiner künstlerischen Praxis gehören Tanzinstallationen, Performance- und Filmarbeiten sowie die Entwicklung internetbasierter Projekte zum Tanz. In der Kunsthalle im Lipsiusbau Dresden erarbeitet William Forsythe in Kooperation mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden eine Installation, die Mensch und Maschine miteinander verschmilzt und Raumerfahrungen und Bewegungsabläufe im Museum analysiert. Im Ausstellungsraum treffen die Besucher/innen auf drei Industrieroboter, die die Rolle von Tänzern übernehmen und große Fahnen schwingen. Die komplexe und raumgreifende Choreografie der High-tech-Maschinen löst auf Seiten des Publikums körperliche Reaktionen wie Ausweichen, Vorbeigehen oder Annähern aus, es entsteht ein dynamisches Miteinander von Roboter und Mensch. Die sonst eher statische „Beziehung“ zwischen Betrachter und Kunstwerk wird hier durchlässiger oder löst sich ganz auf. Das experimentelle Projekt wirft Fragen zur muscalen Praxis des Ausstellens auf: Welche Bedeu-

tung kommt situativen und performativen Kunstwerken in einem Museum zu? Wie beeinflussen choreografische Objekte die Rezeption von konventionell im Museum ausgestellter, statischer Kunst?

William Forsythe lädt internationale Tänzer/innen, Choreograf/innen und Bildende Künstler/innen ein, innerhalb der Installation eigene Arbeiten zu zeigen. Ein museumspädagogisches Programm, Workshops und Vorträge begleiten das Projekt.
Künstlerische Leitung: Hartwig Fischer
Kuratoren: Mathias Wagner, Gwendolin Kremer
Producer: Julian Richter
Künstler: William Forsythe

Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden:
 26.11.2014 – 11.1.2015
www.skd.museum

Störung / Ha-fra-ah

Ein deutsch-israelisches Theater- und Wissenschaftsprojekt, Internationale Themenkongresse

Die Störung, ein zentraler Begriff in der modernen Medizin, bildet den Ausgangspunkt eines langfristigen, interdisziplinären Forschungsprojektes des Theaters Freiburg. Die Partner des Theaters

für diese besondere Art der „künstlerischen Forschung“ sind das Exzellenzcluster BrainLinks-BrainTools der Universität Freiburg, die Company der Choreografin Yasmee Godder in Tel Aviv sowie vier neurowissenschaftliche Institute in Israel.

In Israel und Deutschland werden Tänzer mit Parkinsonpatienten künstlerisch zusammenarbeiten. Häufig verengt sich bei neurologischen Störungen wie Morbus Parkinson der wissenschaftliche und ärztliche Blick auf das Gehirn. Es gilt als technisch und chemisch korrigierbares Organ. Anders in diesem Forschungsprojekt, das auf den positiven Erfahrungen von Tanzklassen für Menschen mit Parkinson aufbaut. Tänzer, als Experten für Bewegung, bringen ihre Kenntnis über die Kontrolle von Bewegung gestaltend ein. Ausgehend von der ‚Bewegungsstörung‘ werden sowohl Grenzen als auch neue Möglichkeiten von Bewegungskontrolle erfahren. Erstmals werden auch Nachwuchswissenschaftler mit einschlägigen Studienschwerpunkten sehr intensiv in die künstlerische Arbeit integriert und erhalten die Gelegenheit zu einem intensiven Austausch. Für Wissenschaft und Philosophie ist diese Form der künstlerischen Recherche eine Möglichkeit, neue Wissensformen zu erschließen.

Die Tänzer werden ihre Erfahrungen

in Form von ‚physical diaries‘ festhalten und zu Performances verdichten. Die Choreografin Yasmee Godder wird das Thema der Störung tänzerisch aufgreifen und eine eigene Arbeit dazu entwickeln. Die Ergebnisse werden auf zwei Themenkongressen mit Performances in Tel Aviv und Freiburg präsentiert.

Künstlerische Gesamtleitung: Barbara Mundel
Künstlerische Leitung: Josef Mackert
Choreografie: Yasmee Godder (IL), Company Yasmee Godder (IL), Itzik Giul (IL) u.a.
Kooperierende Institutionen: Exzellenzcluster BrainLinks-BrainTools der Universität Freiburg, Weizmann Institute of Science (IL), The Leslie and Susan Gonda Multidisciplinary Brain Research Center (IL), Israel Institute of Technology (Technion) (IL), Edmond and Lily Safra Center for Brain Sciences (Hebrew University) (IL)

Theater Freiburg: 1.2. – 13.12.2015;
Suzanne Dellal Center, Studio Yasmee Godder, Tel Aviv: 16.2. – 18.12.2015
www.theater.freiburg.de

gang mit Tondokumenten bekannt sind. Zentraler Bestandteil der Ausstellung ist ein Veranstaltungsprogramm mit Konzerten und Vorträgen sowie ein vielfältiges Vermittlungsprogramm. Das Thema der Ausstellung, wie auch das Vermittlungsprogramm, sind darauf ausgerichtet, ein sehr breites Publikum anzusprechen.

Künstlerische Leitung: Sven Beckstette, Ulrike Groos, Markus Müller
Künstler: Ernie Barnes (US), Jean-Michel Basquiat (US), Candice Breitz (ZA), Otto Dix, Fernand Léger (FR), Jason Moran (US), Piet Mondrian (NL), A.R. Penck, Jackson Pollock (US), K.R.H. Sonderborg, Andy Warhol (US)

Kunstmuseum Stuttgart:
 10.10.2015 – 29.2.2016
www.kunstmuseum-stuttgart.de

Materielle Zeugnisse und Spuren Ghetto Theresienstadt 1941 – 1945

Dokumentation und Website

1941 errichteten die Deutschen das Konzentrationslager Theresienstadt auf dem Gelände von Terezín. Sie wandelten die ehemals tschechoslowakische Garnisonsstadt komplett zu einem Vorzeigelager um, das in seinem baulichen Bestand nahezu unverändert erhalten ist und heute ein einmaliges Zeugnis der Shoah darstellt. Immer noch findet man hier zahlreiche beredte Spuren von damals – Graffiti, Wandmalereien, Ausstattungsgegenstände –, deren altersbedingte Zerstörung seit Jahrzehnten unaufhaltsam fortschreitet.

Da materielle Zeugnisse aus jener Zeit in den Archiven der Gedenkstätte Terezín nur mehr bruchstückhaft vorhanden sind, möchte der Berliner Verein der Freunde und Förderer von Theresienstadt nun diese Relikte dokumentieren, bevor sie endgültig verschwinden könnten. Die Ergebnisse sollen in die pädagogische Gedenkstättenarbeit eingebunden und auf einer eigenen Website der internationalen Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Neben einer Intensivierung ihrer deutsch-tschechischen Zusammenarbeit versprechen sich die Freunde und Förderer von Theresienstadt von ihrem Projekt, das ehemalige Ghetto als internationalen Gedenkort und dauerhafte Dokumentationsstätte zu stärken.

Projektleitung: Uta Fischer
Mitwirkende: Carol Bayer (CZ), Thomas Danzl, Roland A. Wildberg
Kooperationspartner: Stadt Terezín (CZ), Theresienstädter Initiative (CZ), Gedenkstätte Terezín (CZ), Militärhistorischer Verein Festung Terezín (CZ)

Projektbeginn: Juni 2014
www.terezinfreunde.de
www.ghettospuren.de

Neue Förderprojekte

Die interdisziplinäre Jury hat auf ihrer letzten Sitzung im Herbst 2013 40 neue Förderprojekte ausgewählt. Die Förder-summe beträgt insgesamt 6,3 Mio. Euro.

Ausführlichere Informationen zu den einzelnen Projekten finden Sie auf unserer Website www.kulturstiftung-bund.de oder auf den Websites der Projektträger. Die nächste Jurysitzung findet im Herbst 2014 statt. Nächster Antragsschluss für die Allgemeine Projektförderung ist der 31.7.2014.

Die Mitglieder der Jury:

Sophie Becker, Dramaturgin Sächsische Staatsoper Dresden / Dr. Andreas Blühm, Direktor Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln / Karl Bruckmaier, Moderator, Hörspielregisseur und -autor / Johan Holten, Direktor Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Dr. Lydia Jeschke, Redaktionsleitung Wort/Musik SWR 2 / Dr. Stefan Luft, Politikwissenschaftler Universität Bremen / Barbara Mundel, Intendantin Theater Freiburg / Dr. Olaf Nicolai, Bildender Künstler / Elisabeth Ruge, Verlegerin Hanser Berlin

Nach dem frühen Tod

Gruppenausstellung

Zu Lebzeiten sind Künstler Autoren ihres Werks und steuern häufig selbst dessen Rezeption. Aber was passiert, wenn Künstlerinnen und Künstler in jungen Jahren sterben? Häufig bilden sich um sie und ihr vermeintlich unvollendetes Werk Mythen, die die Rezeption, die Vermarktung und das Nachleben des Künstlers in der medialen Öffentlichkeit beeinflussen. So sind Künstler wie Christoph Schlingensief oder Dash Snow zu polarisierenden und schillernden öffentlichen Personen geworden. Die internationale Künstlerauswahl der Ausstellung – von van Gogh bis Schlingensief – gibt einen Überblick über unterschiedliche Strategien zur Stilisierung von früh verstorbenen

BUVERO – Roma Woman Live Network project

Empowering young Romani women; Medien-Camp, Videoinstallation, Ausstellung, Workshops

Aufgrund ihrer Lebensumstände haben die Roma wenige Chancen, ihre Kultur zu entwickeln und dafür günstige Infrastrukturen nutzen zu können. Ebenso selten haben sie Aussichten auf eine gezielte staatliche Förderung von Austausch und Vernetzung, da sie durch die Raster der meist nationalen Fördereinrichtungen fallen. Deshalb müssen die Roma sich weitgehend selbst und grenzübergreifend organisieren. Das Festival BUVERO vereint verschiedene künstlerische Aktivitäten und Formate und setzt dabei einen Schwerpunkt auf die künstlerische und medienbasierte Ausbildung von Roma-Frauen. Eine umfangreiche Ausstellung mit Exponaten Bildender Kunst von zeitgenössischen Roma-Künstler/innen sowie Performances, Videoinstallationen, Konzerte und Filmreihen liefern ein internationales Panorama aktueller künstlerischer Ausdrucksformen der Roma. In Workshops und anderen Zusammenkünften werden die Roma den gegenwärtigen Stand ihrer Kunst und Kultur diskutieren. Nach wie vor ist die Frage nach der kulturellen Identität der Roma brisant, droht diese doch in die Nische einer „Ethno-Kunst“ abgedrängt zu werden, die einerseits Identität verspricht, andererseits aber auch zur Ausgrenzung von internationalen Kunstströmungen und -szenen führen kann. BUVERO will dazu beitragen, die folkloristisch-exotischen Klischees über die Roma aufzubrechen.

Künstlerische Leitung:

Katalin Barsony (HU)
Künstler/innen: Moritz Pankok, Kristóf Asbót (HU), Katalin Barsony (HU), Orsolya Fenyvesi (HU), André Jenő Raatzsch (HU), Dávid Szauder (HU), Damian Le Bas (GB), Sinziana Marin (RO), Elemér Sánta (HU), Galya Stoyanova (BG), Pablo Vega (ES)

Dunavarsány (HU): 9.8. – 23.8.2014
TAK Theater imw Aufbau Haus / Galerie Kai Dikhas, Berlin: Oktober 2014
➤ www.romediafoundation.org

LINA BO BARDI 100

Brasiliens alternativer Weg in die Moderne

Anlässlich des 100. Geburtstages Lina Bo Bardi organisiert das Architekturmuseum der TU München 2014 eine Einzelausstellung in der Pinakothek der Moderne. Mit der Schau möchte es ihr ebenso vielfältiges wie umfangreiches Œuvre kunstgeschichtlich verorten, einer breiten Öffentlichkeit präsentieren und ein tieferes Verständnis seiner kulturellen und sozial-politischen Themen vermitteln.

Im Rahmen der Schau wird ein internationales Symposium mit renommierten Architekten und Wissenschaftlern, Künstlern und Studenten aus Europa, Brasilien und den USA neueste

Freiheit der Form & radikale Unabhängigkeit

Die Bauwerke der Architektin Lina Bo Bardi

Sie verband Kunst mit Leben, Überzeugung mit Verspieltheit, Kreativität mit Ehrlichkeit, Bauen war für sie ein sozialer Prozess, und sie empfand eine tiefe Verantwortung für die Menschen ihrer Wahlheimat Brasilien: Lina Bo Bardi. Das Leben und Werk der italienisch-brasilianischen Architektin stellt nun das Architekturmuseum der TU München in einer Ausstellung vor. Kuratorin Simone Bader im Gespräch mit Tobias Asmuth über die Wiederentdeckung einer wichtigen Vertreterin der Architektur-Moderne.

Wenn man sich die Namen der bedeutenden Architekten der Moderne anschaut oder einen Gang über die diesjährige Architekturbiennale in Venedig macht, könnte man den Eindruck gewinnen, dass Frauen in der Moderne keine Rolle spielten. Lina Bo Bardi war eine Ausnahme in der von Männern geprägten Architektur-Moderne und doch ist sie in Europa kaum bekannt. Warum?

Es ist nicht ganz richtig, dass Lina Bo Bardi in Europa völlig unbekannt ist. Sagen wir einmal so: Das Interesse an ihr steigt in den letzten Jahren stetig. Sicherlich mag das auch damit zu tun haben, dass sie als Architektin des 20. Jahrhunderts eine Ausnahme in

einer damals vor allem von Männern dominierten Welt darstellt. Ihre Bedeutung als Architektin auf ihre Frauenrolle zu reduzieren, wäre allerdings deutlich zu kurz gedacht. Sie hat sich einmal bei einem Vortrag in einer Aula voller Studenten selbst sehr provokant als Stalinistin und Antifeministin bezeichnet. In Kategorien wollte sie sich sowieso nicht einordnen lassen. Ich denke, dass das wachsende Interesse vielmehr an ihrer gesellschaftsbezogenen Arbeit liegt und daran, dass sie ihre Bauprojekte stets an die Umgebung und an die dort herrschenden Verhältnisse angepasst hat. Nach Finanz- und Wirtschaftskrisen und der allgemeinen distanzierten Haltung der Globalisierung gegenüber sind ihre, die lokale Kultur aufgreifenden Projekte heute wieder hochaktuell. Lina Bo Bardi hat als Architektin, Designerin, Bühnenbildnerin und Journalistin gearbeitet. Wie kam es zu diesen vielen Rollenwechseln?

Lina Bo stammt aus einer Familie mit starken Verbindungen zur Kunstszene. Ihr Vater erkannte sein Talent für Malerei zwar spät, hatte aber schon immer Kontakte zu bekannten italienischen Malern wie Giorgio De Chirico. Auch ihr Onkel war Journalist und stand in Verbindung mit den Futuristen. Er hat Lina Bo häufig ins Kino eingeladen. Sie war schon früh künstlerisch geprägt, studierte also nicht ohne Grund Architektur. Nach ihrem Studium zog sie nach Mailand, wo sie für den ebenfalls äußert bekannten Architekten und Designer Giò Ponti arbeitete. Dieser gab in den 1930er-Jahren zahlreiche italienische Fachzeitschriften wie „Domus“ und „Lo Stile“ heraus, für die Lina Bo Artikel über Architekturtheorie, Kunst, Mode und Design schrieb. Bevor sie überhaupt wirklich zu bauen begann, fühlte sie sich in ganz anderen Rollen Zuhause. Sie entwickelte also von Anfang an ihre Begabungen auf unterschiedlichen Gebieten, eine Eigenschaft, die im Übrigen in Italien in diesen Jahren nicht unüblich war.

„Die künstlerische Freiheit galt immer als individuelle Freiheit. Wirkliche Freiheit aber gibt es nur im Kollektiv. Es ist eine Freiheit der sozialen Verantwortung, die die Grenzen der Ästhetik zu sprengen vermag.“ Dieses Zitat Lina Bo Bardi scheint ihr Verständnis vom Bauen prägnant zu beschreiben?

Für Lina Bo Bardi war vor allem der Entwurf wichtig, in dem sie die Gesellschaft schon von Anfang an miteinbezog. Daher funktionieren ihre sozialen Projekte wie die SESC Pompéia heute ja auch immer noch so gut. Es ging ihr also weniger darum, Formen und Konzepte zu entwickeln, die den Architekturgeschmack ihrer Zeit trafen und als ästhetisch „schön“ beurteilt wurden. Die Gebäude konnten durchaus hässlich sein, sollten es ihrer Meinung sogar, weil das ihrer Vorstellung von Freiheit und Unabhängigkeit wesentlich mehr entsprach.

Lina Bo Bardi's größter Bauauftrag war wohl das Museum für Moderne Kunst in São Paulo, das zwischen 1957 und 1968 entstand. Es gilt heute als Klassiker modernen Bauens in Brasilien. Trifft es dabei einen ganz eigenen, spektakulären Ton?

Das Museu de Arte Moderna hebt sich im urbanen Zentrum von São Paulo mehr denn je allein schon als einziges horizontales Gebäude in einer weit und breit vertikalen Bebauung ab. Auch das Konzept der scheinbar an zwei Betonbügeln hängenden Glasbox ist einmalig und die Idee, der brasilianischen Gesellschaft damit ein Stück des urbanen Raumes wiederzugeben. Schließlich sah Lina Bo Bardi vor, den Platz unter dem Museum als eine Erweiterung mit Ausstellungen, Konzerten und Performances für alle Alters- und Gesellschaftsklassen zu bespielen. Dazu passt, dass die gläserne Fassade eine Offenheit ermöglicht, eine, wenn Sie so wollen, Freiheit für die Kunst, also weit weg vom White Cube operiert. Wie Sie sehen sind ihre radikalen Ideen spektakulär, zeitgenössisch und aktuell. Eine besondere Rolle im Werk von Lina Bo Bar-



Francisco Albuquerque, Lina Bo Bardi auf den Treppen zur Casa de Vidro, 1951

di spielt sicherlich der von ihr 1982 realisierte Umbau einer alten Fabrikanlage in São Paulo in das Sport- und Kulturzentrum SESC Pompéia. Es steht wohl wie kein anderes Werk für ihr Ideal einer armen Architektur in sozialer Verantwortung. Was zeichnet das Gebäude aus? Als ich die SESC Pompéia besuchte, war ich fasziniert davon, wie das Gebäude benutzt wird und was für eine Atmosphäre dort herrscht. Lina Bo Bardi hat es tatsächlich geschafft, einen Ort zu kreieren, der in der Gesellschaft ankommt. Hier spielen Kinder, treffen sich Jugendliche, essen Familien. Es wird diskutiert, gelesen, TV geschaut und dies alles in einem großen Raum, an einem öffentlichen Ort. Besonders gut gefällt mir die Idee, den Neubau, das Sportzentrum, als Fabrik mit Schornstein zu gestalten, um so die Form der alten Bausubstanz – eine ehemalige Fabrikhalle – aufzugreifen. Wie in vielen ihrer Projekte ist es Lina Bo Bardi gelungen, auf ganz einfühlsame Art und Weise Altes mit dem Neuen zu verbinden. Aber den Gesamteindruck machen letztlich die vielen kleinen Details aus, wie die farbig gestalteten Leitungen und Rohre, die bunten Wegweiser und die aus Holz geschnitzte Menükarte. Zusammen erzeugen sie eine einmalige Stimmung, die wir auch gerne in unserer Ausstellung einfangen möchten.

Das SESC Pompéia hat Lina Bo Bardi den jungen und alten Menschen Brasiliens gewidmet. Wie wichtig war Brasilien in ihrem Leben? Wie sehr hat das Land ihre Arbeit geprägt?

Sie müssen sich vorstellen, dass Lina Bo Bardi mit 32 Jahren nach Brasilien ausgewandert ist. Sie hatte sich also schon eine fundierte Meinung über Architektur während ihrer Ausbildung in Italien bilden können. Daher war Brasilien für sie am Anfang gewiss eine ihr fremde Welt, aber eine Welt, die ihr die Möglichkeit bot, zu bauen, die eigenen Ideen umzusetzen und diese in Auseinandersetzung mit der neuen Kultur weiterzuentwickeln. Nicht von ungefähr sollten die Jahre in Salvador für sie prägend sein, dem Teil von Brasilien, indem die afro-brasilianische Kultur sehr präsent ist. Die Erfahrungen, die sie dort sammelte, spiegeln sich in vielen ihrer Werke wider. Sie hat sich ganz intensiv in die Kultur hineingefühlt, so dass sie sich am Ende ihres Lebens auch mehr als Brasilianerin denn als Italienerin gesehen hat, eine Brasilianerin mit einem deutlich hörbaren italienischen Akzent.

→ Forschungen zu zentralen Aspekten der Ausstellung vorstellen und diskutieren – etwa Lina Bo Bardi's innovative Ausstellungspraxis, ihre städtebaulichen Konzepte oder ihr soziales Engagement, das sich stets auch in ihrem Werk widerspiegelt. Neben Workshops und einer Filmreihe werden junge brasilianische Architekten anhand eigener Projekte den weltweiten Einfluss von Lina Bo Bardi auf die junge Generation reflektieren.

Kuratorin: Simone Bader
Künstlerin / Architektin: Lina Bo Bardi (BR)

Pinakothek der Moderne, München:
13.11.2014 – 23.2.2015
➤ www.architekturmuseum.de

Das Lied von der Erde

Autorentage zu John Burnside – Lesungen, Reden, Gespräche, Ausstellung, Konzerte

Der international renommierte schottische Autor John Burnside wurde mit Romanen wie „Die Spur des Teufels“, „Glister“ oder „In hellen Sommernächten“ in den letzten Jahren auch in Deutschland verstärkt als Erzähler von Weltrang wahrgenommen. Die zentrale Frage, die Burnside in seiner Literatur wie auch in seinen essayistischen und journalistischen Arbeiten umtreibt, lautet: Was bedeutet es, als guter Mensch im Einklang mit der Natur zu leben? Unter den zeitgenössischen literarischen Persönlichkeiten zählt er zu denjenigen, die ihr poetisch-ästhetisches Konzept mit ethisch-moralischen Ansichten und gesellschaftlich-sozialem Engagement verschmelzen.

Im Zentrum der internationalen Autorentage zu John Burnside stehen Themenkomplexe, die für sein Werk und Wirken prägend sind: etwa Poesie als eine Wissenschaft des Beziehungsgeflechtes zwischen Mensch und Natur; oder die Frage nach Heimat und dem Recht auf ein Zuhause. Das Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe möchte mit Lesungen und Gesprächen, Konzerten und Filmvorführungen, Exkursionen und mit einer Ausstellung unterschiedliche künstlerische Sichtweisen gegenüberstellen. Autor/innen wie Allison Funk, Raoul Schrott oder Teresa Präauer diskutieren darüber, warum sich die Literatur den brisanten sozialen und politischen Fragestellungen der Gegenwart nicht verschließen kann und wie Künstler/innen mit ihren Arbeiten Position beziehen können.

Künstlerische Leitung:

Brigitte Labs-Ehlert
Künstler/innen: John Burnside (GB), Allison Funk (US), Teresa Präauer (AT), Robin Robertson (GB), Raoul Schrott (AT), Adam Thorne (FR), Jan Wagner, Robert Wrigley (US), Amy Shelton (GB), Franzi Musicbanda (AT), Tarkovsky Quartet (FR)

Robert-Koepke-Haus, Schwalenberg:
1.10. – 20.10.2014
➤ www.literaturbuero-owl.de

Sounds & Clouds

a musical gardening project

Im Zentrum von „Sounds & Clouds“ steht die Suche nach neuen Aufführungsformaten für Alte, Klassische und Neue Musik. Das Projekt verbindet zwei sehr unterschiedliche Arten, sich mit der Natur künstlerisch zu befassen: hier die traditionelle, europäische wie asiatische Naturdarstellung in der Musik, dort das letzthin zur globalen Bewegung avancierte „Urban Gardening“. Es kombiniert vier auf Naturbeschreibungen basierende Concerti Vivaldis mit einer eigens als Umfeld für diese Konzerte geschaffenen Komposition des japanischen Künstlers Toshio Hosokawa. Eine Surround-Sound-Installation sowie elektronische Musik, die die italienische Künstlerin Letizia Renzini aus Vogelstimmen entwickelt, rahmen die Inszenierung. Der Konzertdesigner Folkert Uhde entwirft den jeweiligen Aufführungsort als imaginierten Garten, in dem sich die Besucher frei bewegen. Die auf physisches Erleben hin konzipierte Raumgestaltung wie auch die Kombination von Alter, Neuer und Elektronischer Musik sprechen ein heterogenes Publikum an, das aufgefordert ist, neuartige Rezeptionserfahrungen zu machen. Das erst 2013 gegründete Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt/Main evaluiert in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Potsdam das internationale Projekt. Ziel ist es, Erkenntnisse über das ästhetische Erleben des Publikums und dessen Aufmerksamkeitsverlauf zu gewinnen.

Künstlerische Leitung:

Jeremias Schwarzer **Regie:** Folkert Uhde

Komponist: Toshio Hosokawa (JP)

Orchester: Holland Baroque Society

(NL) **Performance:** Letizia Renzini (IT)

Flandern-Festival, Kortrijk:

9. – 10.5.2015;

Internationale Orgelwoche, Nürnberg:

24. – 25.6.2015; **Radialsystem V, Berlin:**

19. – 20.12.2015; **Montforter Zwischen-**

töne, Feldkirch: 2. – 3.6.2016

↗ www.radialsystem.de

Der entfesselte Blick

Die Brüder Rasch und ihre Impulse für die moderne Architektur

„Hier entsteht die neue Architektur.“ Dieser 1927 formulierte programmatische Satz dokumentiert den Gestaltungswillen der Brüder Heinz (1902 – 1996) und Bodo (1903 – 1995) Rasch, die mit ihren visionären Ideen und Entwürfen in Architektur und Design zu den Pionieren der Klassischen Moderne gehören. Zwischen 1926 und 1930 beschäftigten sie sich mit Möbeldesign, schwebenden Architekturen und urbanistischen Raumvisionen und schufen ein vitales Werk. Im Zentrum ihrer kühnen Ideen standen Grafik, Typografie, Möbelentwürfe aber auch Architektur. Vor allem ihre Hängehäuser, modularen Architekturen und pneumatischen Strukturen gaben wichtige Impulse für die Architektur und das Design des

Künstler/innen Rauminterventionen, die mit den Werken und Visionen der Brüder Rasch in einen Dialog treten.

Künstlerische Leitung:

Roland Nachtigäller

Künstler/innen: Michael Beutler, Luka Fineisen, Erika Hock (KG), Ernesto Neto (BR) **Architekt/innen:** Heinz Rasch, Bodo Rasch, Archigram (GB), Coop Himmelb(l)au (AT), Francois Dallegret (FR), Luc Deleu (BE), Egon Eiermann (DE), Norman Foster (GB), Bertrand Goldberg (US), Nicolas Grimshaw (GB), Haus-Rucker-Co (AT), Michael Hopkins (GB), Kengo Kuma (JP), Kisho Kurokawa (JP), NL Architects (NL), Cedric Price (GB), Richard Rogers (GB), Karl Schwanzer (AT), Spillmann Echsle Architekten (CH), Studio D’Urbino Lomazzi (ES/IT), Studio James & Mau (ES)

Marta Herford: 25.10.2014 – 1.2.2015

↗ www.marta-herford.de



Haus-Rucker-Co, Oase Nr. 7, documenta 5, 1972

20. Jahrhunderts und dennoch sind die Brüder Rasch bis heute wenig bekannt. Das Ausstellungsprojekt „Der entfesselte Blick“ stellt ihr Werk vor und zeichnet anhand von architektonischen Modellen, Briefen, Plänen und historischen Fotografien die Arbeit an einzelnen Werkkomplexen wie z.B. der Stuttgarter Weißenhofsiedlung nach. Modelle und Zeichnungen u.a. von Norman Foster, Coop Himmelb(l)au und Haus-Rucker-Co sowie beispielhafte Projektmodelle junger Architektenbüros wie Studio James & Mau und NL Architects verdeutlichen die Entwicklungslinien und Bezüge zwischen dem „Neuen Bauen“ der Brüder Rasch und der Architektur der Gegenwart. Darüber hinaus entwickeln zeitgenössische

Konferenz europäischer Literaturaktivist/innen und europaweite Omnibus-Lesereise

Ein Projekt des europäischen Netzwerks „CROWD“

CROWD ist ein internationales Netzwerk junger europäischer Schriftsteller/innen, die sich selbst als „Literaturaktivist/innen“, als Impulsgeber für eine noch nicht institutionalisierte Gegenwartsliteratur verstehen. Mit ihrem Projekt möchten sie die verschiedenen Konzep-

te zeitgenössischer Literatur in Europa diskutieren und sich aktuellen Fragen an die europäische Literatur und Literaturvermittlung stellen.

Gemeinsam mit anderen Akteuren des Literaturbetriebs tauschen sie sich über ihre Ideen und Veranstaltungsformate aus und helfen sich gegenseitig bei der Konzeption und Durchführung von Projekten. Der Fokus ihrer Arbeit richtet sich darauf, mittels geeigneter Literaturvermittlung die Reichweite der Gegenwartsliteratur unabhängig von ihrer Entstehungssprache zu vergrößern und eine paneuropäische literarische Öffentlichkeit zu schaffen.

In den kommenden zwei Jahren veranstaltet das von der Berliner Lettrétage initiierte und koordinierte Netzwerk unter anderem ein Festival in Graz. Mit einer internationalen Konferenz in Berlin wird CROWD erstmalig nach außen aktiv: Literaturaktivist/innen aus ganz Europa sollen sich in verschiedenen Formaten über aktuelle Themen des Literaturbetriebs austauschen. Während einer dreimonatigen Omnibus-Lesereise touren insgesamt 120 europäische Autor/innen in wechselnden Konstellationen von Finnland bis nach Zypern quer durch Europa. Ihr deutscher Streckenabschnitt wird, ebenso wie die Berliner Veranstaltung, von der Kulturstiftung des Bundes gefördert.

Kurator/innen: Lily Michaelidis (CY), Laura Serkosalo (FI), Max Höfler (AT) **Autor/innen:** Ondrej Buddeus (CZ), Jazza Khaleed (GR), Alessandro de Francesco (IT), Odile Kennel (FR), Ricardo Domeneck (BR), Artur Becker (PL), Andrea Inglese (IT), Gür Genç (ZY) u.v.a.

Konferenz: Literaturhaus Lettrétage, Berlin: 13.–14.12.2014; **Literaturhaus, Hamburg:** 18.–19.6.2016; **Kurt Tucholsky Literaturmuseum, Rheinsberg:** 20.6.2016; **Literaturarchiv, Sulzbach-Rosenberg:** 22.–24.6.2016; **Lyrikkabinett, München:** 25.–26.6.2016 ↗ www.lettretage.de

Ich schweige nicht – Jürgen-Fuchs-Projekt

Oder welche Bedeutung die Reflexion der Vergangenheit für die Gestaltung der Zukunft hat **Sechs Konzerte und Symposien**

Der Schriftsteller und Psychologe Jürgen Fuchs war einer der prominentesten DDR-Bürgerrechtler. 1976 wurde er wegen „staatsfeindlicher Gruppenbildung“ verhaftet und 1977 nach Westdeutschland abgeschoben.

Zum 25. Jahrestag von friedlicher Revolution und Mauerfall im November 2014 plant die Robert-Havemann-Gesellschaft die Konzertreihe „Ich schweige nicht – Das Jürgen-Fuchs-Projekt“, um an einen der mutigsten DDR-Oppositionellen zu erinnern. Vertont werden Texte und Gedichte von Jürgen Fuchs. Die Musik für Sopran, Bariton, Saxofonquartett und Percussion schrieb der Komponist H. Johannes Wallmann.

Die Konzerte werden in mehreren Städten in Deutschland, Österreich und der Schweiz aufgeführt und finden zum

Teil an für die DDR-Bürgerrechtsbewegung wichtigen Orten wie der Berliner Gethsemanekirche statt. Fotoprojektionen von Harald Hauswald, einem der Gründer der berühmten Fotoagentur Ostkreuz, sowie eine Reihe von Rahmenveranstaltungen runden das Programm ab.

Künstlerische Leitung, Komposition Jürgen-Fuchs-Zyklus: H. Johannes Wallmann **Musikalische Leitung:** Lennart Dohms (CH) **Kurator/innen:** Lennart Dohms (CH), Lothar Eckhardt, Martin Hermann, Jochen Staadt, Walter Schmitz **Sänger/innen, Musiker/innen:** Katharina Hohlfeld, Matthias Vieweg, project-saxophonquartett **Referenten:** Ulrike Bestgen, Lilo Fuchs, Ilko Kowaleczuk, Ernest Kuczynski, Doris Liebermann, Utz Rachowski, Lutz Rathenow, Udo Scheer, Stefan Wolle; Fotoprojektionen: Harald Hauswald

Gethsemanekirche / Freie Universität, Berlin: 3. – 20.10.2014; **Leipzig:** 9.10.2014; **Aula der Friedrich-Schiller-Universität, Jena:** 15. – 16.10.2014; **HafenCity Universität, Hamburg:** 4. – 5.11.2014; **Technische Universität / Dreikönigskirche, Dresden:** 9. – 10.11.2014; **Hochschule der Künste / Münster, Bern:** 1. – 30.5.2015 ↗ www.havemann-gesellschaft.de

Berlin Atonal Festival

A Festival for New Methods in Sight and Sound

Das Atonal Festival findet seit seiner Wiederbelebung 2013 in den einzigartigen Räumen des Heizkraftwerks Berlin-Mitte statt. Als experimentelles Kunst-, Musik- und Technologiefestival hat es den Anspruch, Hör- und Sehgewohnheiten aufzubrechen und klanglich als auch visuell nach neuen Formen zu suchen. Im Jahr 2014 arbeitet das Festival mit Ingenieuren und Musikern an einer speziell angefertigten Bühne, um eine ganz besondere musikalische Erfahrung zu kreieren: Die Besucher sollen erleben, wie sich Klangbilder um sie herum, über sie hinweg, unter und zwischen ihnen hindurch bewegen. Vier herausragenden Komponisten elektronischer Musik – Ben Frost, Peter van Hoesen, Thomas Vaquié und David Letellier – wird die Möglichkeit gegeben, als Artists-in-Residence eine Live-Show exklusiv für diese Bühne zu entwickeln.



Haus-Rucker-Co, Oase Nr. 7, documenta 5, 1972

Für die Haupthalle des Kraftwerks entwirft der Architekt und Musiker David Letellier eine riesige kinetische Soundinstallation und Skulptur. Seine Klangkomposition, synchronisiert mit den Bewegungen der Skulptur, schafft eine synästhetische Erfahrung des Raumes.

Musik, Kunst, Technologie und Wissenschaft verbinden sich auch in einem 3D-Kunstwerk, das gemeinsam von zwei Professoren der Astrophysik, den belgischen Lichtkünstlern AntiVJ sowie Doppellereffekt, einem Produzenten elektronischer Musik, entwickelt wird. Zu den Höhepunkten des Festivals zählt in diesem Jahr der Auftritt des Ensemble Modern: Der amerikanische Komponist Steve Reich wird ihm eine ganz besondere Interpretation seines Schlüsselwerkes „Music for 18 Musicians“ auf die Bühne bringen.

Künstlerische Leitung: Paulo Reachi, Harry Glass, Laurens von Oswald **Musiker/innen:** Ensemble Modern, Steve Reich (US), David Borden & The Spectrum Spools Orchestra (US), The End of all Existence, Miles Whittaker (GB), Samuel Kerridge & Oake, Ben Frost (AU), Peter van Hoesen (BE), Thomas Vaquié, David Letellier (FR), AntiVJ (BE), Doppellereffekt u.a.

Kraftwerk, Berlin:

20. – 24.8.2014

↗ www.berlin-atonal.com

10 Jahre Morgenland Festival Osnabrück

Musikkulturen zwischen Levante und Xinjiang

Das Morgenland Festival Osnabrück genießt einen herausragenden Ruf unter den internationalen Musikfestivals. Das Programm bildet alljährlich die gegenwärtige Musikkultur des Vorderen Orients ab – von traditioneller Musik über Avantgarde bis hin zu Rock. Das Festival versteht sich dabei als Podium und Co-Working-Space: Hier kommen Musiker/innen aus Ost und West zusammen, um gemeinsam Musikprojekte auf hohem künstlerischen Niveau zu entwickeln und zu präsentieren.

2014 feiert das Festival sein zehnjähriges Bestehen und präsentiert in der Jubiläumsausgabe einige der bedeutendsten Musiker des Nahen und Mittleren Ostens, wie den iranischen Kamancheh-Geiger Kay-

han Kalhor, den aserbaidchanischen Sänger Alim Qasimov und den armenischen Meister auf der Duduk, Jivan Gasparyan. Es gibt zahlreiche Kooperationsprojekte; so arbeitet beispielsweise die NDR Bigband mit der kurdischen Sängerin Aynur Doğan, der aserbaidchanische Jazzpianist Salman Gambarov trifft auf den Jazzmusiker Florian Weber und die uigurische Rockband Qetig konzertiert mit Gästen aus Syrien, dem Libanon und Deutschland. Der Hamburger Filmemacher Günter Wallbrecht wird das Festival 2014 in einem Film dokumentieren.

Die Universität Osnabrück richtet in Kooperation mit dem Morgenland Festival das Symposium „The language of popular music“ aus, außerdem finden Workshops, Podiumsdiskussionen und eine Ausstellung zum Festival statt.

Künstlerische Leitung: Michael Dreyer **Musiker/innen:** Alim Qasimov (AZ), Jivan Gasparyan (AM), Aynur Doğan (TR), Dhafer Youssef (TN), Kayhan Kalhor (IR), Giora Feidman (ARG), Ibrahim Keivo (SY), Qetig (CN), Salman Gambarov (AZ), Florian Weber, NDR Bigband, Capella de la Torre u.v.a.

Verschiedene Spielstätten, Osnabrück: 19.9 – 30.9.2014

↗ www.morgenland-festival.com

When things are hopping – Neue Instrumente, neue Klänge

Konzerte, Installationen, Diskurs

Das Projekt „When things are hopping“ widmet sich dem Interesse an Musikinstrumenten und deren Weiterentwicklung: Experimentierfreudige Spieler erfinden bauliche Veränderungen, um ihre Instrumente an neue Spieltechniken und Stimmungssysteme anzupassen, innovative Instrumentenbauer schließen Lücken in bestimmten Instrumentenfamilien und Komponisten greifen die neuen klanglichen Möglichkeiten auf.

In Hellerau präsentieren Erfinder, Musiker und Komponisten wie Ole Hamre, Hans van Koolwijk und Samson Young, das Mercan Dede Ensemble oder das Klangforum Wien die faszinierenden Klangwelten neuer Musikinstrumente. In Konzerten, Performances und Installationen erklingen u.a. Stahlcello, Doppelschalltrichtertrompete und Kontraforte, außerdem erkunden die Akteure in Round Tables und Workshops mit dem Publikum die musikalischen Möglichkeiten dieser klanglichen, melodischen und rhythmischen Erweiterungen. Ausgangspunkt der Projektidee sind die außergewöhnlichen Musikinstrumente des US-amerikanischen Komponisten Harry Partch, die er eigens für seine mikrotonale Musik entwickelte. Die Musiker des Ensembles musikFabrik werden in einem Workshop in Klang und Spielweise dieser Instrumente einführen. Eine Werkstatt für Journalist/innen befasst sich mit dem Thema Musikvermittlung am Beispiel von Klangerzeugung und Klangwahrnehmung.

Künstlerische Leitung: Dieter Jaenicke, Barbara Damm, Jan Heinke **Künstler/innen:** Gaybird (HK), Ole Hamre (NO), Klangforum Wien (AT), Hans van Koolwijk (NL), Mercan Dede Ensemble (TR), Ensemble musikFabrik, Senyawa (ID), Alwin Weber, Samson Young (HK), Mivos Quartet (US) u.a.

Festspielhaus Hellerau, Dresden: 15.10 – 25.10.2014

↗ www.hellerau.org

Les robots ne connaissent pas le blues / Die Entführung aus dem Serail

Festival

Seit 2005 entwickelt das Regie-Duo Monika Gintersdorfer und Knut Klaffen mit einem deutsch-ivorischen Team Tanz- und Performanceprojekte, die ästhetische Statements mit sozialpolitischen Diskursen verbinden. Gintersdorfer/Klaffen erschaffen Räume der Konfrontation, die durch Schnelligkeit, Spontaneität, Selbstständigkeit und Neugierde geprägt sind.

Mit „Les robots ne connaissent pas le blues“ loten Gintersdorfer/Klaffen in Kooperation mit dem Musiktheaterensemble Bremen, den Bremer Philharmonikern und Ted Gaier von der Band „Die Goldenen Zitronen“ das politische Potenzial von Musiktheater aus. Ihr Ziel ist, das Musiktheater für gesellschaftspolitische Debatten und Diskurse zu öffnen. Im Zentrum steht die Beschäftigung mit der Differenz zwischen einer europäischen Tradition der Aufklärung und einer afrikanischen Kultur, der eine Prägung durch die Aufklärung fremd ist. Als Grundlage dient Mozarts Oper „Entführung aus dem Serail“, die modellhaft für das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen steht. In „Les robots ne connaissent pas le blues“ nähern sich zwei scheinbar fremde Welten an: klassisches Musiktheater und Couper Décaler, ein westafrikanischer Musikstil, bei dem die Sänger/innen auf schnelle elektronische Beats singen. Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten kennzeichnen diese auf den ersten Blick gegensätzlichen Musiktraditionen? Die Akteure lernen, auf andere Art und Weise zu hören, und erarbeiten das Projekt in mehreren Sessions, an denen auch das Publikum teilnehmen kann. Ein Symposium über aktivistische Möglichkeiten des Musiktheaters sowie offene Workshops begleiten das Festival.

Künstlerische Leitung Festival: Katinka Deecke, Ingo Gerlach **Künstlerische Leitung Inszenierung:** Ted Gaier, Gintersdorfer/Klaffen, Benedikt von Peter, Markus Poschner **Künstler/innen:** Musiktheaterensemble Bremen, Bremer Philharmoniker

Theater Bremen – Theater am Goetheplatz, Bremen: 2. – 5.7.2015; **Kampnagel, Hamburg: Spielzeit** 2015/16

↗ www.theaterbremen.de

Nachgedanken als Vorschau: Kafka geht ins Kino

Internationales Veranstaltungs- und Publikationsprojekt von Hanns Zischler mit DVD-Edition

In drei Filmreihen in München, Paris und Prag können sich die Zuschauer ein Bild davon machen, was Kafka sich angeschaut hat. Dabei wird jeweils in besonderer Weise berücksichtigt, welche Filme er während seiner Reisen und Aufenthalte am jeweiligen Ort gesehen hat.

Die Neuausgabe des Buches „Kafka geht ins Kino“ erscheint im Verlag Galiani Berlin. Sie soll um neues Material, das erst durch die Digitalisierung großer Filmarchive zugänglich wurde, sowie eine erhebliche Anzahl von Stummfilmen auf zwei DVDs und einen posthum erschienenen Aufsatz von W.G. Sebald ergänzt werden.

Künstlerische Leitung: Hanns Zischler, Stefan Drößler **Filme:** Lutte pour la vie (1910), Nick et le vol de la Joconde (1911), La Broyeuse des coeurs (1913)

Filmmuseum, München: 5. – 7.4.2015; **Konferenz:** Cinématèque française, Paris: 5. – 7.6.2015; **Filmreihe:** Filmový ústav, Prag: 11. – 13.9.2015
* www.galiani.de



Kino Omnia

Im Kino gewesen. Geweint.

*Hanns Zischler über einige der Filme,
die Kafka gesehen hat,
die ihn begeistert und berührt haben*

Es ist nicht kokett gemeint, wenn ich glaube, dass mein dokumentarischer Essay möglicherweise einige Jahre zu früh erschienen ist. Bis Mitte der 90er Jahre war die Digitalisierung der Filmarchive noch nicht sehr weit fortgeschritten und so kam es, dass einige Fundstücke in den verstreuten Beständen des frühen Stummfilms mir verborgen, weil unerfasst geblieben sind. Hinzukommt, dass der Zugang zu den einmal elektronisch erfassten Filmen mittels der DVD ungemein erleichtert und erweitert worden ist. Die von Fritz Güttinger melancholisch konstatierte „Filmstückengeschichte“ ist mittlerweile etwas übersichtlicher geworden, auch wenn viele Desiderate noch ihrer Auferstehung harren.

1 Prager Stadtleben
Auf einer Postkarte vom 22. August 1908 an den Freund Max spricht Kafka anlässlich eines Besuches der großen Prager Jubiläumsausstellung „daß wir noch lange und oft den Kinema, die Maschinenhalle und die Geishas uns ansehen müssen“. Es hat eine Weile gedauert, bis sich mir der Sinn dieser dringlichen Bitte erschlossen hat: Auf dieser Ausstellung wurden aktuelle Aufnahmen von Prag gezeigt, die der tschechische Filmpionier Jan Krizenicky gemacht hatte, gewissermaßen Wochenschauen aus dem Prager Stadtleben. Einige dieser Aufnahmen sind im tschechischen Filmarchiv erhalten.

Kafka war ein Kinogänger. Welche Filme hat er gesehen? Welche Spuren haben sie in seinem Werk hinterlassen? Hanns Zischler hat darauf erste Antworten in seinem Buch „Kafka geht ins Kino“ aus dem Jahr 1996 gegeben, das vergriffen ist, nun aber wieder aufgelegt wird. Inzwischen haben weitergehende Recherchen noch mehr Material zu Tage gefördert – nicht nur Filme, sondern auch Fotos, Zeitungsberichte, Ansichtskarten, Filmwerbung – und nicht zuletzt Texte von Kafka und seinen Zeitgenossen.

2 Immer wieder diese weiße Sklavin

Dieser Film muss für die Junggesellenfreunde Kafka und Brod enorm unterhaltsam gewesen sein. Zweimal haben sie ihn sich angesehen und immer wieder über einzelne Szenen korrespondiert. Die seit 1999 existierende viragierte Restaurierung der „Weißen Sklavin“ ist blau, rot und gelb – für Nacht, Bordell und Tag, gewissermaßen chromatische Skalen der melodramatischen Handlung.

3 Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt

Meine Spekulation, Kafka könnte mit diesem ersten Eintrag in sein „Arbeitsheft“ den Urknall der Kinetographiegeschichte, „Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat“ gemeint haben, ist ein Irrtum. Der Film der Brüder Lumière aus dem Jahr 1895 war zu dieser Zeit bereits versunkenes Filmgut und dass er die Zuschauer erschrecken soll, ist eine Überlieferungslegende. Sehr viel wahrscheinlicher hatte Kafka ein Spektakel im „Kleine Venedig“ gemeint, das 1909/10 im Wiener Prater aufgebaut worden und von einer künstlichen Alpenlandschaft sowie einer veritablen Eisenbahn eingefasst war. Es heißt, die Zuschauer seien von der plötzlich herein- und vorbeifahrenden Eisenbahn gehörig erschreckt worden.

4 Die Aeroplane in Brescia

Zu den überraschendsten Funden gehört der Film über die Luftfahrtschau in Brescia im Herbst 1909, über die Kafka und Brod in ihren Reisetagebüchern und bald darauf in eigenen Berichten geschrieben haben. Kafkas Reportage von diesem Spektakel ist derart beobachtungsgesättigt, dass man gelegentlich versucht ist zu glauben, er habe die Rohform eines Drehbuchs für diesen Film verfasst.

5 Der Roman eines Verschollenen Juli 1912 / Natur-Aufnahmen New-York, Oktober 1908

Es mutet immer noch wie eine seltsame, von Geisterhand betriebene Narretei an, dass am 27. Juli 1912 in Deutschland ein Gaumont-Film mit dem Titel „Roman eines Verschollenen“ angelaufen ist. Kafka machte an diesem Tag in Dresden nach einem Kuraufenthalt im Harz Station, um am nächsten Tag nach Prag zu reisen. Im September/Oktober entstehen die ersten Kapitel des Romans „Der Verschollene“.

6 Theodor Körner oder Lützows wilde verwegene Jagd

Für Kafka war der Besuch dieses patriotischen Machwerks offenbar stark erotisch konnotiert. Und es ist diese Verschränkung des Intimen im Dunkeln mit dem flackernden Bild auf der Leinwand, welche den besonderen Reiz und die aufregende Beiläufigkeit des Kinoerlebnisses zu etwas Besonderem macht. Auch unter diesem Gesichtspunkt verwundert es nicht, dass nur stenographische und olfaktorische Reste, Seufzer, Schweiß und Tränen, von diesen noktambulen Abenteuern überliefert sind.

7 La Broyeuse de coeurs Die Nacherzählung eines Film ist stärker als die Niederschrift eines Liebesbriefs.

Der Fall des französischen Melodrams „La Broyeuse de coeurs“ ist unter sämtlichen Aufzeichnungen, Gedanken und zufälligen Erinnerungen Kafkas an Kinobesuche singulär. Es ist zunächst einmal die schiere Nacherzählung der Schwester, die vom Kino nach Hause kommt, welche Kafka veranlasst, das Allerwichtigste, die Herzensangelegenheit, den Tagebuchsatz, also: den täglichen Brief an Felice zu unterbrechen. Und er verschont die Adressatin auch nicht mit dem paradoxen Hinweise, dass er seine Niederschrift allein wegen seiner unstillbaren Neugier (auf den Bericht der Schwester)



Die Kino-Königin

ausgesetzt hat, um diese lässliche Sünde sogleich ironisch aufzufangen – eben durch das ‚Geständnis‘ einer Tat, welche Felice andernfalls überhaupt nicht hätte bemerken können!

8 Sklaven des Goldes

Dieser leider immer noch verschollene Gaumont-Western ist der einzige Film, den Kafka nicht nur mit stenographischer Konzentration charakterisiert hat. Das ebenso leidenschaftliche wie vergebliche Verlangen des Schriftstellers: „Ihn festhalten!“ wird am Beispiel dieses Kinobesuchs mit fast schmerzhafter Schärfe vorgetragen. Die überlieferten Standfotos, das Programmheft, die Erinnerungen der Hauptdarstellerin und nicht zuletzt die alles verstümmelnde deutsche Zensurkarte machen den Film zu einem einzigartigen Desiderat. Dass er den im selben Filmprogramm gezeigten „Fantômas“ mit keinem Wort erwähnt, verwundert, doch gibt es möglicherweise sehr verborgene Spuren davon an anderer Stelle.

9 Lolotte

Nach Besuch dieses Rührstücks von Gaumont hat Kafka den großen Satz notiert: Im Kino gewesen. Geweint. Lolotte.

Die Macht der Zensoren

Wie die DDR ihren Neuen Deutschen Film verlor

„Der Frühling braucht Zeit“, „Das Kaninchen bin ich“, „Spur der Steine“, „Fräulein Schmetterling“: Sie haben so programmatische wie poetische Titel. Die Filme der DEFA, die fast alle im Jahr 1965 von der Führung der SED verboten wurden. Wie es zu dazu kam, dass fast die ganze Produktion eines Jahres nicht in die Kinos kam, sondern im Archiv landete, und welche ästhetische Wucht diese Filme noch heute haben, erklärt der Vorstand der DEFA-Stiftung Dr. Ralf Schenk im Gespräch mit Tobias Asmuth.

„Denk bloß nicht, ich heule“ schildert die Sinnkrise eines Schülers, der sich gegen die Heuchelei in seiner Umgebung auflehnt. „Das Kaninchen bin ich“ erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das nicht zum Studium zugelassen wird, weil ihr Bruder aus Gründen, die sie nicht kennt, im Gefängnis sitzt. Was lag 1965 in der Luft, dass sich Filmemacher in der DDR an Stoffe wagten, die Kritik an herrschenden Verhältnissen übten?

Nach dem Mauerbau 1961 gab es vor allem bei jüngeren Künstlern, aber auch liberaleren Kulturpolitikern, die Auffassung, dass man im Schatten, vielleicht aber auch im Schutz der Mauer in der Kunst offener und ehrlicher über die Probleme der DDR reflektieren könne. So entstanden Anfang der 1960er-Jahre Bücher, Theaterstücke, Gedichte und eben auch Filme, die sich kritisch mit der Gesellschaft der DDR auseinandersetzten. Die DEFA plante im Sinne dieser Haltung für 1965/66 eine ganze Reihe von Projekten, die viele sensible Themen aufgriffen: Konflikte in der Volkswirtschaft wie in „Spur der Steine“ oder „Der Frühling braucht Zeit“, aber auch Probleme der Justiz („Das Kaninchen bin ich“) oder der Jugendpolitik („Karla“ oder „Fräulein Schmetterling“). Wenn man die Filme zusammennimmt, sind sie ein Gesellschaftspanorama der DDR zu dieser Zeit.

Wie kam es dann aber im Jahr 1965/66 zu dieser einmaligen Welle von Verboten, die fast die gesamte Jahresproduktion der DEFA unter sich begrub?

Die Aufbruchsstimmung in der DDR wurde sicherlich erst möglich und auch gefördert durch die Politik Nikita Chruschtschows in der Sowjetunion, der im Verhältnis zu den sozialistischen Bruderstaaten eine begrenzte Offenheit und neue Freiheiten zuließ. Diese Tauwetterperiode endete abrupt, als 1965 Leonid Breschnew in Moskau an die Macht kam. Die Zügel wurden auch in der Kulturpolitik sofort wieder straffgezogen, gerade in der DDR. Und so gerieten die Tauwetterfilme der DEFA genau in eine neue Eiszeit. Auf dem 11. Plenum der SED setzten sich die Hardliner auf der ganzen Linie durch: Der Film „Der Frühling braucht Zeit“, der bereits ein paar Tage in den DDR-Kinos lief, wurde zurückgezogen. Die bereits fertiggestellten Filme „Denk bloß nicht, ich heule“ von Frank Vogel und „Das Kaninchen bin ich“ von Kurt Maetzig wurden verboten. Die meisten anderen Filme waren abgedreht, aber noch in der Postproduktion. Nach den Verboten bekamen die Verantwortlichen in der DEFA so etwas wie eine Grundangst und stellten alles auf den Prüfstand.

Nachdem die SED an zwei Filmen ein Exempel statuiert hatte, kam es also zur Selbstzensur der DEFA?

Die DEFA-Gremien und das Filmministerium prüften tatsächlich sämtliche Drehbücher und abgedrehtes Material und zensurierten sich auch selbst, als sie Filme wie „Karla“ oder „Fräulein Schmetterling“ gar nicht mehr für die staatliche Abnahme anmeldeten. Mit

anderen Filmen, die 1966 in die Kinos kommen sollten, glaubte die DEFA das Vertrauen zwischen Filmleuten und Partei wieder herstellen zu können – und lag damit grandios daneben. Weder „Spur der Steine“ noch „Berlin um die Ecke“, die der Arbeiterklasse gewidmet sind, fanden vor den Augen der SED-Hardliner Gnade. Am Ende des Jahres verschwand selbst das Gegenwartsmärchen „Wenn du groß bist, lieber Adam“ wie andere Filme und noch nicht fertig synchronisierte Rohfassungen im Staatlichen Filmarchiv, aus dem sie erst Ende 1989 und Anfang 1990 wieder auftauchten.

„Jahrgang 45“, der einzige Spielfilm des Künstlers STRAWALDE, spielt mit Mitteln der Nouvelle Vague. „Berlin um die Ecke“ hat einen kantigen Straßenrealismus. Hat neben politischen Gründen auch die Ästhetik der Filme beim Verbot eine Rolle gespielt?

Die DEFA-Filmemacher waren auch nach dem Mauerbau nicht abgeschnitten von der Welt. Sie konnten auf Festivals, im Kino oder eben im Westfernsehen beobachten, wie sich der internationale Film entwickelte. Und die Regisseure nahmen neue Tendenzen auf: Das sieht man z.B. bei Konrad Wolf in seinem Film „Der geteilte Himmel“ von 1964, der Einflüsse von Alain Resnais verarbeitet. „Jahrgang 45“ lehnt sich tatsächlich an die Nouvelle Vague an, aber auch der italienische Neorealismus, das britische Free Cinema oder der schwarze poetische Realismus aus Polen flossen in die Arbeit der Filmemacher ein. Die Ästhetik spielt bei den Verboten jedoch nur eine Nebenrolle, das Wichtige war immer die Politik. Wobei bei vielen Mächtigen schon die Meinung vorherrschte, dass Filme als Mittel der Agitation und Propaganda didaktisch zu sein hätten. Ästhetische Neuerungen und künstlerische Experimente waren diesen Leuten immer suspekt.

An den verbotenen Filmen haben teilweise bekannte Künstlerinnen und Künstler der DDR mitgearbeitet: die Schriftsteller Christa Wolf und Ulrich Plenzdorf, der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase, die beliebten Schauspieler Manfred Krug und Jutta Hoffmann. Wie gingen sie mit dem Verbot ihrer Arbeit um?

Sie haben das oft erst einmal gar nicht verstanden und längere Zeit gebraucht, um zu begreifen, warum Filme, die für einen besseren Sozialismus eintreten, nicht erwünscht sind. Erst nach und nach wurde ihnen klar, dass die Hardliner in der SED gar kein Interesse an Reformen hatten, einen – wie es später im Prager Frühling hieß – „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ gar verhindern wollten. Es hat bei den meisten bis zur Ausweisung Wolf Biermanns 1976 gedauert, bis sie sich von der DDR abwandten – also immerhin zehn, elf Jahre, nachdem ihre Arbeit 1965/66 verboten worden war.

Viele der Regisseure der zensurierten Filme kamen gerade erst von der Filmhochschule. Was bedeuteten die Verbote für ihre Karrieren?

Es gab nur zwei Kündigungen. Das betraf einmal Frank Beyer, den Regisseur von „Spur der Steine“, und Günter Stahnke, der „Der Frühling braucht Zeit“ gedreht hatte. Die anderen Filmemacher haben sich mehr oder weniger arrangiert. Das DEFA-Studio in Berlin war das einzige Studio in der DDR, in dem Kinofilme überhaupt entstehen konnten. Wer große Filme machen wollte, konnte das nur an diesem Ort. Keiner der Filmemacher konnte sich damals vorstellen, in den Westen zu gehen: Die Bundesrepublik 1965 am Ende der Adenauer-Ära war nicht das Wunschland junger Filmkünstler, die noch davon überzeugt waren, einen besseren Sozialismus aufbauen zu können. Manche Regisseure haben in späteren Filmen parabelhaft ihre Erfahrungen thematisiert wie etwa Frank Vogel, der in einem historischen Film über Johannes Kepler, allge-

meingültig und zeitlos, die Mechanismen von Zensur und Inquisition vorführte. Insgesamt schwankten die Reaktionen auf die Verbote also zwischen leiser Subversion und Anpassung.

Die DEFA-Stiftung wird alle 1965 verbotenen Filme jetzt restaurieren und veröffentlichen. Worin liegt die Bedeutung der Filme, abseits der Tatsache, dass sie alle dasselbe Schicksal teilen?

Diese Filme haben einen ästhetischen Wert, den die DEFA später gelegentlich mit einzelnen Filmen erreichte, aber nie wieder in dieser Fülle von bemerkenswerten Filmen. Einen solchen künstlerisch verdichteten kritischen Panoramblick auf die DDR-Gesellschaft hat es später nicht mehr gegeben. Die Filme belegen einen Stand der Filmkunst, der auch international von sich hätte reden machen können, wenn die Filme eben erschienen wären. Als 1990 einige der Filme fertiggestellt werden konnten und im Forum der Berlinale gezeigt wurden, waren viele der westeuropäischen oder US-amerikanischen Kritiker überrascht. Viele waren sich in ihrem Urteil einig: Der Neue Deutsche Film, der Mitte der 1960er-Jahre in der Bundesrepublik mit Kluge, den Schamoni und Wenders begann, hätte zur selben Zeit im Osten ein Gegenüber finden können. Nur leider wurde dieser Anfang von den Mächtigen radikal abgebrochen.

Tauwetterfilme

Im Rahmen ihres Projektes „DEFA-Verbotsfilme 1965 – 1990 – 2015“ veröffentlicht die DEFA-Stiftung die zwölf damals verbotenen Filme und bietet sie Kinos und Institutionen zur Aufführung an. Parallel zu den Vorführungen finden Gespräche mit Referent/innen und Zeitzeugen wie Darstellern und Filmemachern statt. Zahlreiche Veranstaltungen sind bereits geplant, für die die DEFA-Stiftung mit Partnerinstitutionen wie dem Zeughauskino, dem Deutschen Historischen Museum in Berlin oder den Filmmuseen in München und Wien kooperiert. Neben der Restaurierung des Films „Sommerwege“ und der Digitalisierung von einzelnen noch analog vorliegenden DEFA-Verbotsfilmen sind eine Publikation und die Veröffentlichung der Filme in der Deutschen Digitalen Bibliothek vorgesehen.

Künstlerische Leitung: Ralf Schenk
Filme: „Das Kaninchen bin ich“ (R: Kurt Maetzig), „Denk bloß nicht, ich heule“ (R: Frank Vogel), „Berlin um die Ecke“ (R: Gerhard Klein), „Fräulein Schmetterling“ (R: Kurt Barthel), „Hände hoch oder ich schieße“ (R: Hans-Joachim Kasprzik), „Jahrgang 45“ (R: Jürgen Böttcher), „Spur der Steine“ (R: Frank Beyer), „Der verlorene Engel“ (R: Ralf Kirsten), „Wenn du groß bist, lieber Adam“ (R: Egon Günther) u.a.

Zeughauskino Berlin im Deutschen Historischen Museum; Filmmuseum München; Österreichisches Filmmuseum in Wien; LEOKINO/Cinematograph in Innsbruck; Stadtkino Basel; Bozner Filmtage

➔ www.defa-stiftung.de



Denk bloß nicht, ich heule



Das Kaninchen



Spur der Steine



Karla

Fire and Forget

Eine Ausstellung über das Verhältnis von Macht, Körper und Gewalt

Laut einer Studie aus dem Jahr 2013 wird der globale Markt für sogenannte präzisionsgelenkte Munition, oft umstritten auch als „intelligente Waffen“ bezeichnet, bis 2018 um etwa 50 Prozent wachsen. „Fire and Forget“ bezeichnet dabei im Militärjargon die Fähigkeit dieser Lenk Waffen, ihr Ziel ohne menschliches Zutun selbstständig anvisieren und treffen zu können. Das KW Institute for Contemporary Art in Berlin setzt sich mit den Implikationen und Auswirkungen dieser Rüstungstechnologie auseinander. In Kooperation mit dem Israeli Center for Digital Art in Holon und dem Museum for Contemporary Art in Bat Yam sind eine von Ellen Blumenstein und Daniel Tyradellis kuratierte Schau sowie ein Begleitprogramm mit Gesprächsrunden und Workshops geplant. Im Fokus stehen dabei Veränderungen der individuellen und kollektiven Psyche, wenn menschliche Körper größtenteils durch Technik ersetzt werden. Zudem verschieben die Lenk Waffen als Distanzinstrumentarien die Gewaltausübung in das Virtuelle, Unsichtbare – das Empfinden von Empathie und menschlicher Nähe sowie das Zögern und die Suche nach nicht-tödlichen Alternativen werden ausgesetzt. Das Verhältnis von Macht, Körper und Gewalt hat sich dadurch grundsätzlich geändert – mit der Verlängerung militärischer Innovationen in unseren Alltag hinein auch weit über das Militärische hinaus. Die Ausstellung 2015 in Berlin bietet einen Ort zur Erfassung jener Wirkungskonstellation sowie eine Bühne für die öffentliche Debatte zum grundsätzlichen Verhältnis des Menschen zu Krieg und Gewalt.

Künstlerische Leitung:

Ellen Blumenstein, Daniel Tyradellis
Künstler/innen: Martin Dammann, Harun Farocki (CZ), Adela Jusic (BA), Miki Kratsman (AR), Gianni Motti (IT), Rabih Mroué (LB), Trevor Paglen (US), Chloe Piene (US), Amir Yatziv (IL), Artur Zmijewski (PL)

KW Institute for Contemporary Art, Berlin: 30.4. – 9.8.2015

↗ www.kw-berlin.de

africologue 2014/2015

Koproduktion Coltan-Fieber 2014 & Festival der afrikanischen Künste 2015

Köln möchte sich langfristig als Zentrum der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Künsten aus afrikanischen Ländern etablieren. Diesem Ziel versucht das Theater im Bauturm/Freies Schauspiel Köln in Kooperation mit zahlreichen Projektpartnern durch die mittlerweile dritte Auflage des Festivals „africologue“ nahezukommen. Die Veranstaltung wird 2015 deutlich wachsen, was sowohl die Anzahl der Mitwirkenden als auch die



der Spielstätten betrifft. Zu den sechs bereits bespielten Orten kommen etwa das Schauspielhaus Köln sowie das alternative Kunst- und Kulturzentrum Odonien hinzu. Herzstück des Festivals stellt das Stück „Coltan-Fieber – Die Zukunft der Rohstoffe“ dar – eine Koproduktion zwischen dem Goethe-Institut Kigali in Ruanda und dem kongolesischen Theaterkollektiv Tarmac des Auteurs aus Kinshasa. Das Werk setzt sich mit den Folgen des Abbaus von Coltan auseinander, einem äußerst wertvollen Rohstoff für die Herstellung hochtechnisierter Produkte und in mehreren afrikanischen Ländern Auslöser und Triebfeder für soziale Missstände und Korruption, für Krieg und den verantwortungslosen Umgang mit der Natur. Unter der Regie von Jan-Christoph Gockel wird das Stück des Autors Aristide Tarnagda während des burkinischen Theaterfestivals „Récréâtrales“, dem auf dem afrikanischen Kontinent wohl bedeutendsten seiner Art, im November 2014 uraufgeführt und kommt 2015 nach Köln. Daneben präsentiert das Festival eine Vielzahl an Gastproduktionen. Ein Fokus liegt dabei auf der Einführung von in Europa noch wenig bekannten Künstlern, wie dem Choreografen Serge Aimé Coulibaly aus Burkina Faso oder einem Ivorer Massidi Adiatou und der Haitianerin Jenny Mezile. Das breite Spektrum an Aufführungen ergänzt ein umfangreiches Begleitprogramm mit Workshops, Symposien, Diskussionen und szenischen

Lesungen. Auf diese Weise möchten die Veranstalter die Auseinandersetzung mit interkulturellen Themen in den Bereichen Theater, Tanz, Film, Bildender Kunst und Literatur als auch die Vernetzung von Künstlern aus afrikanischen Ländern und aus Deutschland fördern. Zusammen mit der Stadt Köln soll langfristig eine Kulturpartnerschaft zwischen der Rheinmetropole und der Hauptstadt Burkina Faso, Ouagadougou, aufgebaut und das Festival „africologue“ als ständig stattfindendes biennales Kunst- und Kulturfestival mit einer regionalen Finanzierung eingerichtet werden.

Künstlerische Leitung: Gerhardt Haag

Projektleitung/Kuratorin:

Kerstin Ortmeier **Produktionsleitung:** Lisa Kihm-Dolmaire **Künstler/innen:** Massidi Adiatou (CI), Panaibra Gabriel Canda (MZ), Serge Aimé Coulibaly (BF), Jan-Christoph Gockel, Nicolas Guyot (FR), Laurenz Leky, Harvey Massamba (CD), Jenny Mezile (HT), Yves Ndagano (CD), Michael Pietsch, Tarmac des Auteurs (CD), Aristide Tarnagda (BF), Tim Winsey (BF)

Festival Récréâtrales (Künstlerische Leitung: Etienne Minoungou), **Burkina Faso:** 25.10. – 2.11.2014; **Uraufführung „Coltan-Fieber“:** 31.10.2014, **Theater im Bauturm; africologue-Festival, Köln:** 17. – 27.6.2015

↗ www.theater-im-bauturm.de

ACHT BRÜCKEN / Musik für Köln 2015: Musik und Politik

Klangforum Wien – Ein Tag und eine Stunde in urbo kune

Die Neue Musik sieht sich vielfach mit dem Vorwurf mangelnden politischen Engagements konfrontiert. In seiner fünften Ausgabe befasst sich daher das Kölner Musikfestival mit der Frage, ob in der zeitgenössischen Neuen Musik – gerade auch jenseits textgebundener Werke – politische Positionen zu finden sind. Unter dem Motto „Musik und Politik“ präsentiert es eine Vielzahl von Konzerten international renommierter Orchester und Spitzenensembles Neuer Musik. Flankiert von einem Porträt des niederländischen Komponisten Louis Andriessen, in dessen vielfältiger kompositorischer Arbeit politisches Engagement eine zentrale Rolle spielt, bietet es eine Reihe partizipativer Projekte für Laienmusiker an. Darüber hinaus entwickelt das Festival mit dem „Klangforum 25“ ein interdisziplinäres und spartenübergreifendes Projekt, das mit künstlerischen Aktionen, Vorträgen und Konzerten die Musik auf ihr visionäres und politisches Potenzial hin befragt. Bei freiem Eintritt wird dem Publikum 25 Stunden lang im Konzertsaal der Kölner Philharmonie und ihren Foyers, im Festivalzelt und im benachbarten Museum Ludwig neben dem künstlerischen ein breit gefächertes philosophisches und wissenschaftliches Programm mit Raum für Reflexion und Austausch geboten.

Künstlerische Leitung:

Louwrens Langevoort (NL)
Mitwirkende: Klangforum Wien, Vokalensemble Nova Wien, Anna Soucek (AT), Jan Tabor (CZ), Michael Scheidl (AT), Nora Scheidl (AT)

Kölner Philharmonie: 2. – 3.5.2015; **Wien:** 23. – 24.5.2015; **Festival Zeiträume, Basel:** 12. – 13.9.2015; **Philharmonie Festival rainy days, Luxemburg:** 28. – 9.11.2015

↗ www.achtbruecken.de

Straight White Men

Repräsentation, Performance und Körperpolitik; Festival

Mit dem zweiwöchigen Theaterfestival „Straight White Men“ greift das HAU nach dem großen Erfolg von „Precarious Bodies“ erneut das Thema Körperpolitiken auf. In elf Produktionen aus den Bereichen Theater, Bildende Kunst, Tanz, Performance und Musik kreisen die Arbeiten diesmal um das in den Kulturwissenschaften entwickelte Bild des weißen, heterosexuellen Mannes als Stereotyp, das für Unauffälligkeit und das „Normale“ steht. Inhaltlicher Ausgangspunkt und Titelgeber für das Festival ist die gleichnamige Produktion der New Yorker Regisseurin Young Jean Lee. Ihre Arbeiten stehen für eine Theatersprache, die normierte Geschlechter-Repräsentationen überschreitet und so das Publikum zwingt, sich mit seinen eigenen kulturellen Stereotypen auseinanderzusetzen. Der belgische Regisseur Luk Perceval interessiert sich in seiner Inszenierung von „Tschechows „Platonow“ für extreme Emotionen, ihre Ausdrucksmöglichkeiten und ihre gesellschaftlichen Ursprünge. Der US-amerikanische Choreograf Andros Zins-Browne befasst sich in seiner Tanzperformance mit der Figur des Cowboys, die bis heute Sinnbild westlicher und weißer Männlichkeit ist. Es entsteht ein grotesker Abgesang auf die alten Helden, die für die pure Männlichkeit stehen. „SexyFM“ ist eine Performance der portugiesischen Künstler Ana Borralho & João Galante. Für die Aufführung in Berlin werden eigens dreizehn Darsteller gecastet, die den Abend von der Bühne aus bestreiten und mit dem Publikum interagieren. Die Produktion hinterfragt die Mechanismen, die unsere sozialen Identitäten bestimmen und die Definitionen von „männlich“ und „weiblich“ festlegen. Ivo Dimchev zeigt seine berühmte Performance „Lil Handel“, in der er die Geschichte einer alternen Bühnendiva erzählt, die dem Publikum ihr Innerstes zu schenken sucht, indem sie eine Spritze eigenen Blutes meistbietend zu versteigern versucht.

Künstlerische Leitung: Kuratorenteam HAU Hebbel am Ufer **Theater:** Young Jean Lee (US), Luk Perceval (BE) **Tanz:** Andros Zins-Browne (US/BE), Marlene Monteiro Freitas (PT) **Performance:** Ana Borralho & João Galante (PT), Zachary Oberzan (US), Thabiso Heccius Pule & Hector Thami Manekehla (ZA), Ivo Dimchev (BG)

HAU, Berlin: 8. – 19.4.2015

↗ www.hebbel-am-ufer.de

Indonesia LAB

Laboratorium / Festival der indonesischen performativen Künste

Sechs Partner des Vereins Frankfurt LAB – das Ensemble Modern, die Hessische Theaterakademie, das Künstlerhaus Mousonturm, die Städtelschule, die Hoch-

schule für Musik und darstellende Kunst und die Forsythe Company – haben sich für das Projekt „Indonesia Lab“ zusammengeschlossen. Im Zentrum ihrer Initiative stehen Begegnungen und gemeinsame Produktionen von indonesischen und deutschen Künstler/innen aus den Bereichen Musik, Tanz und Bildende Kunst.

Das Indonesia Lab richtet seine Aufmerksamkeit auf die viertgrößte Nation der Welt. Mit mehr als 250 unterschiedlichen Ethnien treffen in Indonesien seit jeher unterschiedlichste kulturelle Praktiken und Religionen aufeinander und vermischen sich. Als islamische Demokratie durchläuft Indonesien Transformationsprozesse, die weltweit an Relevanz gewinnen. Die enorme kulturelle Vielfalt Indonesiens wird aus europäischer Perspektive wenig wahrgenommen. Aus der Übersetzung, der Umformung oder dem Bruch mit historischen Kunsttraditionen sind in Indonesien besondere künstlerische Strategien, Arbeits- und Organisationsformen entstanden, die im Rahmen des Indonesia Lab präsentiert werden sollen.

Zu den beteiligten Künstlern zählen neben vielen anderen das Ensemble Modern und das Künstlerkollektiv ruangrupa. In enger Zusammenarbeit von Musikern des Ensemble Modern mit indonesischen Musikern und Komponisten entstehen Neukompositionen, die das Ensemble Modern mit indonesischen Musikern aufführen wird. ruangrupa ist ein Zusammenschluss von Künstler/innen aus den Bereichen Film, Videokunst, Design und Performing Arts, die mit ihren Interventionen im öffentlichen Raum von Jakarta bekannt geworden sind. ruangrupa eröffnet in Frankfurt ein temporäres ArtLAB und wird gemeinsam mit Studierenden der HTW und der Städtelschule Aktionen und Interventionen im Frankfurter Stadtraum kuratieren. Mit Ioannis Mandafounis, Tian Rotteveel, Darlane Litaay und Agus Mbendhol treffen zudem vier der talentiertesten Nachwuchschoreografen aus Deutschland und Indonesien aufeinander.

Das Indonesia Lab startet im Sommer 2014 in Indonesien und Deutschland und endet mit Abschlussfestivals im Herbst 2015 in Jakarta und in Frankfurt. Das Abschlussfestival in Frankfurt findet



Spur der Steine

im Herbst 2015 kurz vor der Buchmesse statt, deren Gastland Indonesien im Jahr 2015 ist.

Künstlerische Leitung: ruangrupa (ID) Kurator/innen: Helly Minarti (ID), Anna Wagner **Künstler/innen:** Reza Afisina (ID), ruangrupa (ID), Ensemble Modern, Darlane Litaay (ID), Ioannis Mandafounis (GR), Agus „Mbendhol“ Margiyanto (ID), Garin Nugroho (ID), Arco Renz, Tian Rotteveel (NL), Fitri Setyaningsih (ID), Jecko Siompo & Amigo (PG), Eko Supriyanto (ID), Melati Suryodarmas (ID)

Frankfurt LAB, Frankfurt am Main: 1.6.2014 – 31.12.2015; **Theater Salihara, Jakarta:** 1. – 6.9.2015
 ↗ www.frankfurt-lab.de

Making Africa

Das Design eines Kontinents

In einer groß angelegten Ausstellung widmet sich das Vitra Design Museum dem zeitgenössischen Design in Afrika und zeigt, wie Design den ökonomischen und politischen Wandel in afrikanischen Ländern begleitet oder sogar fördert.

Die Ausstellung wird eine Vielfalt an Medien und Ausstellungsobjekten umfassen: von Gebrauchsgegenständen und Möbeln über Architekturmodelle und Textilien bis hin zu Zeitschriften, Musikvideos und Smartphone-Apps. Es geht um die Frage, inwiefern Design soziale Interaktionen, die Nutzung neuer Technologien, Stadträume und Industriezweige prägt. Im Fokus steht ganz explizit die Überschneidung mit benachbarten Disziplinen wie Handwerk, Bildende Kunst oder Architektur. Historische Dokumente, die sich auf das frühe postkoloniale Afrika beziehen, ergänzen die zeitgenössischen Arbeiten. Dabei wird deutlich, dass die junge Generation oft ganz bewusst an die positive Stimmung, den Aufbruch und das Selbstbewusstsein der frühen postkolonialen Jahre anknüpft.

Eine besondere Rolle spielen die neuen Medien: Ziel ist es, die afrikanische Designszene bereits im Vorfeld über soziale Plattformen wie Twitter und Facebook am kuratorischen Prozess zu betei-

ligen und auch langfristige internationale Vernetzungen zu schaffen.

Künstlerische Leitung: Amelie Klein **Beratender Kurator:** Okwui Enwezor (NG) **Beirat:** David Adjaye (GB), Manuel Herz (CH) u.a. **Künstler/innen:** XP&Expand Design (NG/GB), Pierre-Christophe Gam (CM/GB), Porky Hefer (ZA), Cyrus Kabiru (KE), Gonçalo Mabunda (MZ), Mário Macilau (MZ), Saki Mafundikwa (ZW), NLÉ (NG/NL), Yinka Shonibare (GB), Vigilism (NG/US)

Vitra Design Museum, Weil am Rhein: 13.3. – 9.9.2015; **anschließend Tournee durch etliche europäische und afrikanische Länder**
 ↗ www.design-museum.de

Die Trisha Brown Dance Company in Berlin

Eine letzte Begegnung mit Schlüsselwerken der Tanzmoderne

Die Choreografin Trisha Brown gehört als Mitbegründerin des Post Modern Dance zu den einflussreichsten Persönlichkeiten des amerikanischen zeitgenössischen Tanzes. Mit ihrer 1970 gegründeten Trisha Brown Company wurde sie in der Tanzwelt international bekannt, ihre Choreografien haben mehrere Tänzergenerationen inspiriert und beeinflusst. Eine stete Offenheit für neue, experimentelle Kunstformen sowie die enge Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern und Komponisten zeichnen ihre Arbeitsweise aus. Anknüpfend an mehrere erfolgreiche Auftritte in der Berliner Akademie der Künste – beispielsweise 1983 mit der Produktion „Set and Reset“ mit Musik von Laurie Anderson im Set von Robert Rauschenberg –, will die Akademie die Trisha Brown Company nun mit einigen ihrer Schlüsselwerke noch einmal nach Berlin einladen. Ein jüngeres Publikum und eine jüngere Tänzergeneration erhalten so die Chance, ihre wegweisenden Werke zu entdecken. Es wird wahrscheinlich die letzte Gelegenheit sein, denn die Company wird sich Ende 2015 endgültig auflösen.

Das Programm soll unter anderem Rekonstruktionen von „Set and Reset“ und „Son of Gone Fishin“ sowie eine Auswahl der Early Works umfassen, die in Berlin noch nicht zu sehen waren. Eine Ausstellung von Fotos und Filmen zu Trisha Brown im Foyer der Akademie der Künste soll das Bühnenprogramm ergänzen und weitere Einblicke in die Arbeit der Tänzerin und Choreografin vermitteln.

Künstlerische Leitung: Nele Hertling

Choreografie: Trisha Brown (US)

Künstler/innen: Neal Beasley, Cecily Campbell, Tara Lorenzen, Megan Madorin, Tamara Riewe, Jane Scott, Stuart Shugg, Nicholas Strafaccia, Samuel Wentz (alle US)

Akademie der Künste, Hansatenweg, Berlin: 24. – 26.4.2015
 ↗ www.adk.de

Die Gremien der Kulturstiftung des Bundes

Der Stiftungsrat trifft die Leitentscheidungen für die inhaltliche Ausrichtung, insbesondere die Schwerpunkte der Förderung und die Struktur der Kulturstiftung. Der aus 14 Mitgliedern bestehende Stiftungsrat spiegelt die bei der Errichtung der Stiftung maßgebenden Ebenen der politischen Willensbildung wider. Die Amtszeit der Mitglieder des Stiftungsrates beträgt fünf Jahre.

Stiftungsrat

Vorsitzende des Stiftungsrates

Prof. Monika Grütters
Staatsministerin bei der Bundeskanzlerin und Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

für das Auswärtige Amt*

Cornelia Pieper
Staatsministerin a.D.

für das Bundesministerium der Finanzen

Steffen Kampeter
Parlamentarischer Staatssekretär

für den Deutschen Bundestag

Prof. Dr. Norbert Lammert
Bundestagspräsident
Dr. h.c. Wolfgang Thierse
Bundestagspräsident a.D.
Hans-Joachim Otto
Parlamentarischer Staatssekretär a.D.

als Vertreterinnen der Länder

Boris Rhein
Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst
Stephan Dörgerloh
Kultursenatorin im Hamburger Senat

als Vertreter der Kommunen

Klaus Hebborn
Beigeordneter für Bildung, Kultur und Sport, Deutscher Städtetag
Uwe Lübking
Beigeordneter, Deutscher Städte- und Gemeindebund

als Vorsitzender des Stiftungsrates

der Kulturstiftung der Länder
Dr. Diemar Woidke
Ministerpräsident von Baden-Württemberg

als Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur

Prof. Dr. Bénédicte Savoy
Professorin für Kunstgeschichte
Durs Grünbein
Autor
Prof. Dr. Dr. h.c. Wolf Lepenies
Soziologe

Stiftungsbeirat

Der Stiftungsbeirat gibt Empfehlungen zu den inhaltlichen Schwerpunkten der Stiftungstätigkeit. In ihm sind Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur, Wirtschaft, Wissenschaft und Politik vertreten.

Prof. Dr. h.c. Klaus-Dieter Lehmann

Präsident des Goethe-Instituts, Vorsitzender des Stiftungsbeirates

Dr. Dorothea Rüland

Generalsekretärin des DAAD, stellv. Vorsitzende des Stiftungsbeirates

Prof. Dr. Clemens Börsig

Vorsitzender des Vorstands der Deutsche Bank Stiftung

Jens Cording

Beauftragter der Gesellschaft für Neue Musik e.V.

Prof. Martin Maria Krüger

Präsident des Deutschen Musikrats

Isabel Pfeiffer-Poensgen

Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder

Dr. Volker Rodekamp

Präsident des Deutschen Museumsbundes e.V.

Olaf Zimmermann

Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats e.V.

Prof. Dr. Oliver Scheytt

Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.

Johano Strasser

P.E.N. Deutschland

Frank Werneke

Stellvertretender Vorsitzender der Gewerkschaft ver.di e.V.

Prof. Klaus Zehlecin

Präsident des Deutschen Bühnenvereins e.V.

Jurys und Kuratorien

Rund 50 Experten aus Wissenschaft, Forschung und Kunst beraten die Kulturstiftung des Bundes in verschiedenen fach- und themenspezifischen Jurys und Kuratorien. Weitere Informationen zu diesen Gremien finden Sie auf unserer Website unter www.kulturstiftung-bund.de bei den entsprechenden Projekten.

Die Stiftung

Vorstand

Hortensia Völckers

Künstlerische Direktorin

Alexander Farenholtz

Verwaltungsdirektor

Sekretariate

Beatrix Kluge / Beate Ollesch (*Büro Berlin*) /

Christine Werner

Team

Referent des Vorstands

Dr. Lutz Nitsche

Justitiariat / Vertragsabteilung

Christian Plodeck (*Justitiar*) / Susanne Dressler /

Katrin Gayda / Doris Heise / Anja Petzold

Kommunikation

Friederike Tappe-Hornbostel (*Leitung*) / Tinatin

Eppmann / Bosse Klama / Juliane Köber / Julia Mai /

Christoph Sauerbrey / Arite Studier

Förderung und Programme

Kirsten Haß (*Leitung*) / Ursula Bongarts /

Marius Bunk / Kristin Dögel / Marcel Gärtner /

Dr. Marie Cathleen Haff / Teresa Jahn / Dr. Alexander

Klose / Antonia Lahmé / Christiane Lötsch / Anne

Maase / Uta Schnell / Karoline Weber

Allgemeine Projektförderung

Torsten Maß (*Leitung*) / Bärbel Hejkal / Hanna Saur

Projektprüfung

Steffen Schille (*Leitung*) / Marius Bunk /

Antonia Engelhardt / Franziska Gollub / Berit Koch /

Fabian Martin / Antje Wagner

Verwaltung

Andreas Heimann (*Leitung*) / Margit Ducke / Maik

Jacob / Steffen Rothe

Impressum

Herausgeber

Kulturstiftung des Bundes

Franckeplatz 2

06110 Halle an der Saale

T 0345 2997 0, F 0345 2997 333

info@kulturstiftung-bund.de

➤ www.kulturstiftung-bund.de

Vorstand

Hortensia Völckers,

Alexander Farenholtz

(verantwortlich für den Inhalt)

Redaktion

Friederike Tappe-Hornbostel

Redaktionelle Beratung

Tobias Asmuth

Schlussredaktion

Christoph Sauerbrey

Gestaltung

Neue Gestaltung, Berlin

Druck

BUD, Potsdam



Redaktionsschluss 28.2.2014

Auflage 26.000

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht

unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.

© Kulturstiftung des Bundes – alle Rechte

vorbehalten. Vervielfältigung insgesamt oder in

Teilen ist nur zulässig nach vorheriger schriftlicher

Zustimmung der Kulturstiftung des Bundes.

Das Magazin

Wenn Sie dieses Magazin regelmäßig beziehen

möchten, können Sie Ihre Bestellung auf unserer

Website unter:

➤ www.kulturstiftung-bund.de/magazinbestellung

aufgeben.

Falls Sie keinen Internetzugang haben, erreichen

Sie uns auch telefonisch unter +49 (0) 345 2997 131.

Wir nehmen Sie gern in den Verteiler auf!

Die Website

Die Kulturstiftung des Bundes unterhält eine

umfangreiche zweisprachige Website, auf der Sie sich

über die Aufgaben und Programme der Stiftung, die

Förderanträge und geförderten Projekte und vieles

mehr informieren können. Besuchen Sie uns auf:

➤ www.kulturstiftung-bund.de

➤ facebook.com/kulturstiftung

➤ twitter.com/kulturstiftung

Bildstrecke

Fotos: Moshekwa Langa (courtesy by the artist)

