

ISBN 978-3-943763-39-3

ZEIT KAP SEL

Dank an:
das Engagement der Studierenden der
Medienklasse; Anke Müffelmann, Harald Schmid
und die Heinrich-Böll-Stiftung; Anna Hochhalter,
Friederike Seide und Katrin Grimm;
den Kunstverein Haus 8

Mit Arbeiten von:
Alisa V.J. Zahn, Alexandra Rogalli, Anna Hochhalter, Anne Steinhagen,
Cindy Freudiger, Daniela Takeva, Daniela Ingwersen, Eva-Maria Sahle,
Friederike Seide, Hua Yang, Hugo Renard, Hyunju Oh, Ines Nieland,
Linda Witkowski, Malin Hain, Manijeh Javid. M. Pour, Nina Resl,
Reza Ghadyani, Robert Hecht, Robin Lison, Ulrike Meier,
Vera Kähler, Viktor Dawidziuk, Yasmin Schaffer,
Yeongbin Lee, Younkyung Lee

26 Erinnerungen

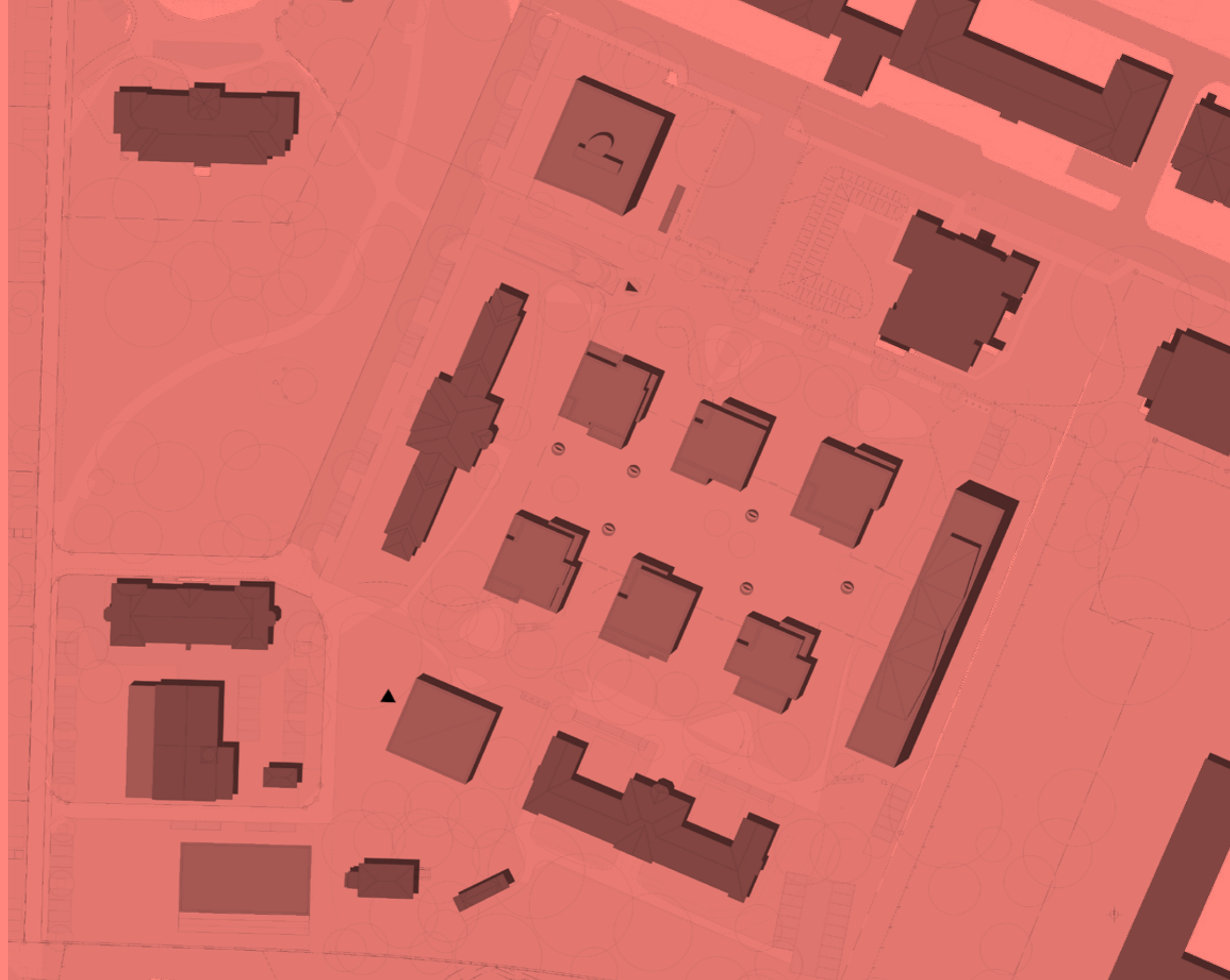
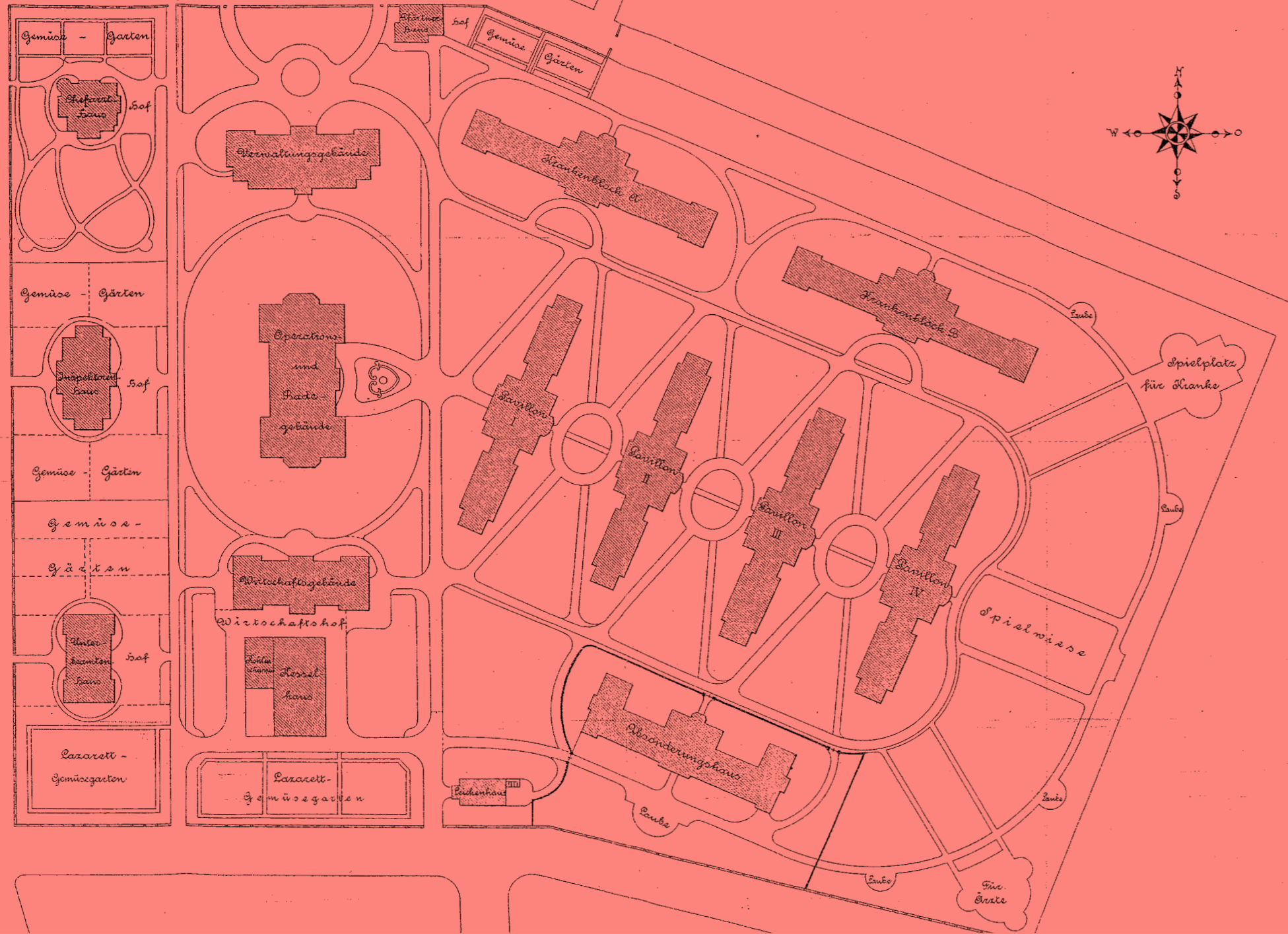
eine Ausstellung
vom 11. bis zum 13.7.2014
im ehemaligen Marinelazarett
im Anscharpark, Kiel Wik



Und Texten von:
Arne Zerbst, Anke Müffelmann
Arnold Dreyblatt, Harald Schmid, Petra Maria Meyer

Medienklasse
Prof. Arnold Dreyblatt
Muthesius Kunsthochschule

Lageplan des Marine-Lazarets
Kiel-Wik.



Arbeiten	Seite	Autor/in Titel
Ehemaliges Marinelazarett im Ansharpark	2	
	13	Arne Zerbst <i>Eingang</i>
	19	Anke Müffelmann <i>Zeitenfuge</i>
	23	Arnold Dreyblatt <i>Zeitkapsel: wenn diese Wände sprechen könnten ...</i>
Zeitkapsel – 26 Erinnerungen	29–124	
	125	Harald Schmid <i>Das Unsichtbare zum Sprechen bringen – Kunst als erinnerungs- kultureller Akteur</i>
	131	Petra Maria Meyer <i>Spuren und Bruchstücke am »Saum der Zeit«</i>
Irren und Täuschen	146	













Arne Zerbst

Eingang

*»Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt,
sind Rätsel; das hat von altersher die
Theorie der Kunst irritiert.«*

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Kolumnentitel
»Das Mimetische und das Alberne«

Dr. Arne Zerbst ist Philosoph und seit 2014 Präsident der
Muthesius Kunsthochschule in Kiel.

Der Eingang: Das Klingelschild, die schwere Tür. Wir sind gespannt, was kommt. Das Äußere des Baus macht uns neugierig, aber wir wissen nicht, was uns erwartet. Wir sehen die Geschichte in der Gegenwart. Wir stellen uns Räume vor, die leer sind oder angefüllt, zugestellt mit Dingen. Dinge im Chaos und Dinge in Ordnungen. Wir denken an ein Archiv, an eine Sammlung.

Archiv und Sammlung

Seit je bewahren die Menschen Dokumente, die ihnen wichtig sind, die ihnen Auskunft geben über Ereignisse der Vergangenheit. Eigens erfasst, erhalten und betreut wird dieses Bewahrenswerte im Archiv. Nicht das wichtige Dokument, sondern das geschätzte Ding ist Gegenstand einer Sammlung. Besonders Kunstwerken eignet dieser Schatzcharakter. Etwas anderes kommt hinzu: Man muss sich sammeln, um zur Ruhe, zur Fassung zu kommen. Eine Ruhe, die nötig ist, um die Vergangenheit zu überdenken und klare Entschlüsse für die Zukunft zu fassen.

Sammlung und Archiv gehören zusammen. Keines sollte ohne das andere sein, beide bedingen einander. Ein bloßes Kunstwerk ohne Dokumente seiner Herkunft oder der Entstehungsumstände lässt sich nicht angemessen würdigen. Vielleicht darf man es nicht einmal behalten. Eine Urkunde oder Akte bleibt staubig und grau ohne die sinnliche Kraft parallel gezeigter Kunst.

Je tiefer und weiter das Fundament reicht, desto höher kann das Bauwerk ragen. Und so kann sich die Kunst in einer kulturgeschichtlichen Selbstbefragung noch stärker profilieren als traditionsreicher Ort von Individualität und Freiheit, Kreativität und Innovation.

Archiv, Gedächtnis, Erinnerung: Vor welchen Herausforderungen stehen wir Heutigen – die Gesellschaft im Ganzen ebenso wie jeder Einzelne –, wenn die Bewahrung unserer kulturgeschichtlichen

und individuellen Fundamente in Frage steht? Botho Strauß antwortet 2013 in seinem Buch »Die Fabeln von der Begegnung« folgendermaßen: »Es geht schließlich für uns alle darum, eine neue Art von Damals zu erfinden. Eine neue Art, sich zu erinnern, dem Subjekt den Sinn für die eigene Vergangenheit zu retten, es mit einigem Glück zwischen der Skylla des zunehmend Ephemeren und der Charybdis der kolossalen Speicher hindurchzusteuern, den beiden zudringlichsten Ungeheuern, die dem gelebten Gedächtnis, dem Gedächtnis des Erlebten, den Garaus bereiten wollen.«

Odysseus also. Der Listenreiche und Wagemutige als Symbol produktiver Neugier und ihrer Bewahrung in der gelebten Erzählung. Wir assoziieren den Drang der Künstlerinnen und Künstler, Neues zu erkunden. Kartographie der Kreativität: Die weißen Flecken der Landkarte entdecken und ausfüllen. Oder besser noch: Neue Kunst-Inseln und Kunst-Kontinente aus dem Nichts des unendlichen geschichtlichen Möglichkeitsozeans entstehen lassen.

Geschichte

Alle Wahrheit ist geschichtlich. Unsere Schritte zurück in die Geschichte sind immer auch Schritte hin zur Erkenntnis unserer Gegenwart. Aber es geht uns nicht mehr darum, »aus der Geschichte zu lernen«, denn das vermögen wir nicht. Wir lernen einzig die Geschichtlichkeit jeder Wahrheit und damit die Geschichtlichkeit unserer Gegenwart. Die Geschichtlichkeit der Gegenwart zeigt sich darin, dass wir unser Wissen auf seine künftige Vergangenheit hin ansehen können. Auch unsere Kenntnisse nämlich stehen – wie diejenigen der Vergangenheiten – in einem historischen Horizont. Ein Horizont, den wir Gegenwart nennen. Deshalb sind wir vorsichtig geworden und maßen uns nicht an, die Wahrheit der Geschichte erkennen zu können. Genau dies aber tat das 19. Jahrhundert. Wir

kennen das Ergebnis aus der Kunst- und Architekturgeschichte: Spekulative Rekonstruktionen aus dem Geist des Historismus.

Wie kam es dazu? In seinem philosophischen Großprojekt der »Weltalter« schreibt Friedrich Wilhelm Joseph Schelling 1811: »Das Vergangene wird gewusst, das Gegenwärtige wird erkannt, das Zukünftige wird geahndet. [/] Das Gewusste wird erzählt, das Erkannete wird dargestellt, das Geahndete wird geweissagt.« Die Geschichte erscheint also bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts als ein sicherer Fundus an Wissen, als eine Quelle, aus der die Geschichtsschreiber reines Wasser für ihre Erzählungen schöpfen können. Einige Seiten später heißt es bei Schelling über die Historiker: »Wenn im Geschichtsschreiber nicht selbst die alte Zeit erwacht, deren Bild er uns entwerfen will: so wird er nie anschaulich, nie wahr, nie lebendig darstellen.« Diese Vorstellung der Vergangenheit und ihrer produktiven Rezeption verknüpft sich im Laufe der kommenden Jahrzehnte mit einer immer faktenreicheren positivistischen Forschung zu einer Haltung der Geschichtssicherheit.

Diese Geschichtsgewissheit des 19. Jahrhunderts lässt sich sicher aus der eindrücklichen Geschichtsvergewisserung dieser Zeit erklären, aus der fortwährenden Analyse und Einverleibung des Überlieferten. Forschungsreisen wurden unternommen und Archive systematisch durchsucht. Aber darüber hinaus verfügt der Historismus über eine uns fremd gewordene Sicherheit des Wissens um die Geschichte. Daraus schöpft er den Mut und bisweilen auch den Übermut für seine Neugestaltungen und Wiederherstellungen im Geist des Alten.

Aus unserer Angst vor der Übermut ist ein Mangel an Mut erwachsen. Wie können wir ihm begegnen? Eine Antwort ist das Vertrauen auf die produktiven Kräfte der Kunst.

Tafel

Noch stehen wir im Hausflur, hier ist alles dunkel. Das Licht fehlt nicht nur zur Erhellung der undurchdringlichen Geschichte, sondern manchmal auch für den Blick auf die Gegenwart. Aber die Augen gewöhnen sich an vieles und wir entdecken eine Tafel. Eine Erinnerungstafel, die in die Zukunft weist:

»Die Muthesius Kunsthochschule ist seit Beginn 2010 Gesellschafter der Atelierhausgesellschaft im Anscharpark (zusammen mit dem Kunstverein Haus 8, der Stiftung Drachensee, der Heinrich-Böll-Stiftung Schleswig-Holstein, der Muthesius Gesellschaft und weiteren Partnern). Seitdem hat sie sich in diesem historischen Quartier mit vielen ortsbezogenen Ausstellungsaktivitäten engagiert. Sie unterstützt so die Etablierung eines Quartiers für kreatives Arbeiten und sozialverträgliches Wohnen und entwickelt diesen besonderen Ort mit dem Schwerpunkt auf Kunst und Design und einem Fokus auf Nachhaltigkeit, Innovation und gesellschaftliches Miteinander. Die hellen Ausstellungsräume, das Kesselhaus und die ausgedehnten Grünflächen sind ein willkommener Raum für künstlerische Experimente und Projekte.«

Diese Tafel behalten wir im Gedächtnis und gehen weiter, gehen ins Gebäude hinein ...

Anke Müffelman

Zeitenfuge

Anke Müffelman ist freiberufliche Künstlerin und seit 2011 Vorstand und Gründungsmitglied des Kunstvereins Haus 8 im Atelierhaus im Anscharpark, und seit 2008 Projektleitung von ›radius of art‹ in der Heinrich Böll Stiftung Schleswig-Holstein

Ein Lazarett wird transformiert und bevor etwas Neues aus niegel-nagel-glatten Steinen entsteht zwängen sich die Bilder des Alten in die Köpfe derer die nichts ahnen möchten.

Ein unfassbarer Ort, den zu bewegen es zu vieler Hände bedarf und zu vieler Gedanken, verrückt, klar und heilsam naiv.

Die Unsagbarkeit eines Denkmals verlangsamt das vorsichtige Tasten und es umfasst all diejenigen, die Neues bewegen und denken wollen.

Ein Hauch von Steinen schwingt aus der Vergangenheit mit und schwer klingt das Gestern, schrill aus den Fugen.

Hilflosigkeit zwischen Mauern begraben, um Hilfe bittend zusammen mit denen die hier gesundet sind.

Der Zwischenraum zwischen gestern und heute tut weh wie atmen ohne Zwerchfell. Mir fehlen die Worte, aber was wenn nicht Kunst bricht das Schweigen.

Ein Hauch von Lächeln bricht aus der Fuge und klingt in den Frühling mit ein.

- 1903 bis 1907 Marinelaazarett im Anscharpark wird nach den Plänen des Berliner Baurats Georg Schwartzkopff errichtet. Es umfasst rund 20 Gebäude darunter Krankenhauspavillons, Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude, Kesselhaus, Operations- und Badehaus, Leichenhaus, Pförtnerhaus, Kiosk, Tierstall, und Kapelle. Das Haus 7 wird als *Absonderungshaus* errichtet.
- 1937 Die Anschar-Schwesternschaft wird dem Deutschen Roten Kreuz untergeordnet. Der Name *Anschar* muss zeitweise dem nationalsozialistischen Namen *Nordmark* weichen.
- 1939 bis 1945 Das Lazarett wird während des 2. Weltkrieges z.T. Ausweichquartier für das Universitätsklinikum und das Städtische Krankenhaus
- 1950 Neugründung des Deutschen Roten Kreuzes. Die Anschar-Schwesternschaft pachtet das ehemalige Lazarett in der Wik
- 1947 bis 1970/88 Das Anscharkrankenhaus beherbergt Teile der Universitätskliniken Kiel (Zahn-, Mund- Kieferchirurgie sowie Neurochirurgie) und Abteilungen des Städtischen Krankenhauses (Chirurgie, Orthopädie)
- 1988 Das Anschar-Krankenhaus wird zu Gunsten eines Neubaus im Städtischen Krankenhaus geschlossen
- 2004 Die Neurochirurgie der Unikliniken verlässt den Anscharpark
- 2011 das Atelierhaus wird als das erste renovierte Gebäude im Anscharpark fertig gestellt und eröffnet. Es umfasst vierzehn Ateliers für Künstler/innen und Designer/innen und zwei Ausstellungsräume. Der Kunstverein Haus 8 gründet sich.
- 2013 Das Haus 1 wird freigezogen und zusammen mit Haus 3 von der Atelierhausgesellschaft übernommen.

Arnold Dreyblatt

Zeitkapsel:
wenn diese Wände
sprechen könnten

...

Prof. Arnold Dreyblatt ist Installations- und Performancekünstler,
Komponist und Musiker und seit 2009 Professor für Medienkunst
an der Muthesius Kunsthochschule Kiel.

Während wir uns erinnern, neigen wir dazu, unser Abbild von Momenten in der Vergangenheit an bestimmten Erinnerungsorten anzusiedeln. Tatsächlich nimmt unsere Erinnerung, vielleicht in Widerspiegelung unserer Erfahrung in einer dreidimensionalen Welt, die Form einer Illusion von Raum an. Unser Gedächtnis dient dazu, die Übergänge von der Vergangenheit in die Zukunft zu bewältigen und wie ein Klebstoff Eindrücke an das Bewusstsein zu binden. Auch wenn eine prä-literarische Gesellschaft Informationen aus der Vergangenheit in einer mündlichen Tradition weitergeben mag, werden Orte mit Erinnerungsbedeutungen gleichgesetzt: Die kartierte Landschaft chiffriert Markierungen im Gedächtnis; eine Art Archiv geweihter und weltlicher Orte: z.B. ein heiliger Berg oder ein Ort, an dem besondere regelmäßige oder einmalige Ereignisse stattgefunden haben. Diese Gedächtniskarte wird nicht gedruckt. Sie ist vielmehr eine Sammlung von Orten und assoziativen Merkhilfen, die sich im ständigen Fluss befindet. Das, was man individuell und kollektiv erinnert oder historisiert, was wir eine lebendige Erinnerung nennen könnten, konnte nur durch ritualisierte Wiederholung im Gedächtnis behalten werden.

Mit dem Aufkommen der heiligen Schriften wurden die mündlichen Texte früherer Zeiten endlich in einem Prozess der Erstarrung von privilegierten religiösen und politischen Eliten niedergeschrieben. Die kollektive Zuflucht einer flexiblen und immer wieder erneut definierten lebendigen Erinnerung wurde so durch sanktionierte offizielle Geschichtsschreibungen ersetzt; dahinter stehen die archivierten Originale und die Sammlungen von Artefakten in Kabinetten, Museen und Archiven. Seit dem Aufstieg des Nationalismus im vergangenen Jahrhundert haben sich die Mächtigen bei der Rechtfertigung des Nationalstaates oft dieser Unschärfe der kollektiven Bilder und Herkunftstexte bedient. Die Geschichtsschreibung

akzeptierte ausschließlich die Autorität von Dokumenten, um die Vergangenheit durch ihre äußerlichen und offiziellen Spuren zu erinnern und zu interpretieren.

Mit diesen Behältnissen von Artenfakten und Dokumenten einher gehend, hat der Staat sich entschlossen, seine Macht und seine Ideologien durch das Aufstellen von Monumenten einer erzählten Vergangenheit zur Schau zu stellen, die die Orte und Inhalte der Erinnerung in Form von ›Denkmälern‹ fixieren. Dennoch existiert zugleich die ›inoffizielle‹ Vergangenheit überall um uns herum weiter. Die Gebäude, in denen wir leben und arbeiten, die Straßen, auf denen wir fahren, und die Wälder, in denen wir wandern, enthalten alle eine nahe und ferne Vergangenheit: Die Schatten von früheren Bewohnern, von Invasionsarmeen, von Gewalttätigem und Tragischem, von Feierlichem und Ambivalentem, Fragmente von bekannten und unbekanntem Geschichten. Wenn wir als Historiker, Politiker oder Künstler eine ›Wiederherstellung‹ oder ›Rekonstruktion‹ dieser Orts geschichten anstreben, stehen wir vor schwierigen und widersprüchlichen Entscheidungen. Wir können versuchen, die Vergangenheit zu rekonstruieren und zu erklären, und dabei als Mittel der Belehrung und Mahnung fehlende Teile aufzufüllen – oder wir können uns entscheiden, die Präsenz unbeantworteter Fragen zuzulassen. Vielleicht finden wir Mauern, die noch neben vorhandenen Artefakten stehen, und lokale Geschichten, die noch immer darauf warten, erzählt zu werden. Wir graben uns durch Lagen von Informationen und Schutt, während wir entscheiden, welche der Schichten enthüllt und gezeigt werden soll. Vielleicht finden wir fast nichts, nur einen Ort, der einst bewohnt war oder an dem einst ein besonderes Ereignis stattgefunden hat. Wir könnten nun die Fundamente eines ehemaligen Gebäudes freilegen, bei dem angenommen wurde, dass alles vertuscht und vergessen worden sei. Doch wir haben oft das Gefühl, mit den uns zur

Verfügung stehenden Mitteln unzulänglich zu sein, und sind ratlos, welche Form die Richtige für die Erinnerung einer bestimmten Stelle und ihrer Geschichte sein könnte.

In den vergangenen fünf Jahren hat die Medienklasse an der Muthesius Kunsthochschule eine Vielzahl an Projekten hervor gebracht, die die Präsentation von Archivinformationen über die Vergangenheit, und dabei insbesondere die Museumsausstellung, untersuchen. Im Frühjahr 2014 wurden wir gebeten, an einem Projekt teilzunehmen, das in Kooperation mit der Heinrich-Böll-Stiftung, Dr. Harald Schmid und der Bürgerstiftung Schleswig-Holsteinische Gedenkstätten über die Geschichte Schleswig-Holsteins während des Dritten Reiches reflektiert. Während eines zweitägigen vorbereitenden Ausfluges zu den NS-Gedenkstätten in Schleswig-Holstein stellten wir fest, dass wir über die sich überlappenden und sich teilweise widersprechenden wissenschaftlichen und künstlerischen Herangehensweisen an die Vergangenheit nachdachten. Ist es wichtig für die Rekonstruktionen von Orten, dass sie historisch genau sind? Und was ist die Bedeutung von ›authentischen Überresten‹ für das Verständnis vergangener Ereignisse? Was bedeutet es, auf einem leeren Feld zu stehen und erzählt zu bekommen, was hier passiert ist: ist unsere Vorstellungskraft ausreichend oder werden wir getäuscht? Wie viel erklärende Informationen sind notwendig, um die kollektive Erinnerung herzustellen, und bis zu welchem Grad muss solch ein Ort seine didaktische Wirkung bewahren?

Die Klasse entschied sich dagegen, eine weitere Schicht zu den vorhandenen Mahnmalen in Schleswig-Holstein hinzuzufügen. Stattdessen beschlossen wir, uns mit einer künstlerischen Intervention auf die historische Ruine des früheren Marinelazarets in Kiel-Wik zu konzentrieren. Dieser Ort bot eine vielschichtige Geschichte, die nicht nur auf seine militärische Vergangenheit hinweist, sondern

auch Fragen zu Krankheit, Sterblichkeit und genereller Inhaftierung stellt. Das Gebäudeensemble und die externen Pavillons funktionierten als fertige Behältnisse, ein Labyrinth von Fluren und zellenartigen Räumen kontrastierte mit einem äußeren, landschaftlich gestalteten Park. Das gesamte Gelände wurde von einem scheinbar undurchdringlichen Drahtzaun geteilt: Auf der einen Seite hatten die Gebäude und das angrenzende parkartige Grundstück neue Nutzungen gefunden, die andere Seite blieb eine absichtlich vergessene Ruine. Teile des Komplexes waren bereits abgerissen, um für eine urbane Immobilien-Gentrifikation Platz zu machen. Örtliche Bürgergruppen hatten die Zukunft der Fläche diskutiert, die zwischen einer vergessenen Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft zu kauern schien.

Ich hatte schon von früheren Projekten her Erfahrungen damit, mit Kunststudierenden in historischen Räumen zu arbeiten, und habe dabei oft die Inspiration beobachtet, die solche ›verlorenen‹ Orte bieten können. Die verwitternden Mauern und verlassenen Räume schienen eine nicht-lineare Verbindung zu ihren früheren Bewohnern zu enthalten: ein Text, der vielleicht zu denen spricht, die bereit sind, zuzuhören. Statt sich in die Erforschung bestimmter Personen und hier stattgefundenen Ereignisse zu vertiefen, haben die Studierenden eine Vergangenheit ›imaginiert‹: Sie haben möglichen Schicksalen eine Stimme gegeben, indem sie der Kraft des Authentischen erlaubten, ihre Konstruktionen zu durchdringen und dem, was wir nicht wissen können, eine Form zu geben. Sie konnten alle vorhandenen Technologien nutzen, alte wie neue, und begaben sich in einen Prozess des Entdeckens, Entfernens, Einfügens, Veränderns und Gegenüberstellens. Die daraus entstandene Ausstellung mit dem Titel *Zeitkapsel* akzeptiert den eingefrorenen Zustand der Ruine als Ausgangspunkt. Christopher Woodward schrieb über diese unter-

schiedlichen Herangehensweisen an den Zustand des Verfalls: »Der Künstler steht unausweichlich im Widerspruch zum Archäologen, in dessen Disziplin die verstreuten Steinfragmente Teile eines Puzzles oder Hinweise in einem Rätsel sind, zu dem es, wie in einem wissenschaftlichen Labor, nur eine Antwort gibt. Im Gegensatz dazu ist für den Künstler jede fantasievolle Antwort richtig.«

Zeitkapsel

26 Erinnerungen

Seite	Künstler/in Werk	Seite	Künstler/in Werk	Seite	Künstler/in Werk	Seite	Künstler/in Werk
	Eingang / gesamtes Gelände:						
32	Alisa V.J. Zahn / Alexandra Rogalli <i>Sanus, Sani</i>	60	Manijeh Javid. M. Pour <i>Krankenschwester</i>	82	Yeongbin Lee <i>7 Uhr</i>	106	Robert Hecht <i>Zäh</i>
	Haus 1 (ehem. Verwaltungsgebäude):						
36	Friederike Seide <i>Nicht-Mehr Noch-Nicht</i>	62	Reza Ghadyani <i>weiß</i>	86	Friederike Seide <i>Ohne Titel</i> <i>(13 Andachtsbildchen)</i>	108	Anna Hochhalter <i>clean</i>
	Haus 12 (ehem. Leichenhaus):						
40	Robin Lison <i>Autoskopie</i>	64	Hugo Renard <i>Mémoire d'un terrain vague</i>	90	Hyunju Oh <i>Wer ist da?</i>	112	Alexandra Rogalli <i>unter Kirschenbäumen</i>
	Tuberkulosehaus (ehem. Tierstall):						
44	Ulrike Meier <i>reminiscence</i>	66	Linda Witkowski <i>trou.</i>	92	Daniela Ingwersen <i>Acoustic-Interference- Machine</i>	116	Hua Yang <i>The follower</i>
	Haus 7 (ehem. Absonderungshaus):						
48	Nina Resl <i>Die transorbitale Vernunft</i>	68	Vera Kähler <i>loop</i>	96	Anne Steinhagen <i>7:1</i>	118	Ines Nieland <i>Wartelösung</i>
							Wiese zwischen Haus 1 und Haus 3:
52	Yasmin Birkandan <i>Geist</i>	72	Anne Steinhagen / Eva-Maria Sahle <i>joined forces</i>	98	Viktor Dawidziuk <i>o.T.</i>	120	Younkyung Lee <i>Wäsche waschen</i>
56	Daniela Takeva <i>Institut für Cicatrixologie</i>	76	Anna Hochhalter <i>face to face</i>	100	Cindy Freudiger <i>Aus Haut und Knochen</i>		
		80	Malin Hain <i>Bewegung</i>	102	Viktor Dawidziuk <i>o.T.</i>		



Sanus, Sani
Performance
gesamtes Gelände /
alle Gebäude
Kiel 2014

Die Arbeit spielt auf den Charakter des stark verfallenen und baufälligen Gebäudekomplexes des ehemaligen Marine-lazarets an und lässt es damit selbst zu einem Patienten werden. Impulse der Arbeit sind der aktuelle Zustand und die ehemalige Funktion des heutigen Ausstellungsgeländes: Ein Ort, an dem einst geheilt wurde, bedarf nun selbst der Heilung. Hierfür wurde das Amt für Lebendige Bauten ins Leben gerufen, wo dem Besucher beim Betreten der Ausstellung ein Care-Paket ausgehändigt wurde. Die Care-Pakete enthielten verschiedene Werkzeuge zur Gebäudesanierung sowie Materialien aus dem Bereich der medizinischen Pflege, mit denen die Besucher die Gebäude punktuell und symbolisch einerseits sanieren, andererseits aber auch ärztlich versorgen konnten. Dafür standen ihnen eine Auswahl an Werkzeugen, Medikamenten und Verbandsmaterialien, wie Spachtel und Spachtelmasse, Pinsel und Farbe, Müllbeutel, Fieberthermometer, Tabletten, Pflaster, Mullbinden u.ä. zur Verfügung. Die vollzogenen Eingriffe wurden von den Besuchern mit Post-Its markiert. Ergänzt wurde das Paket mit einem Formular, das eine Dokumentation der vom Besucher durchgeführten Eingriffe sowie Anamnese, Diagnose und Einschätzungen des Gebäudezustands enthielt. Die Durchschläge der Formulare wurden vom »Amt für Lebendige Bauten« abgezeichnet und archiviert, die Originale verblieben beim behandelnden Besucher.

Die Arbeit *sanus sani* setzt am Schnittpunkt zwischen gestern und morgen an. Sie greift die Geschichte des Hauses als ehemaliges Marinelazarett auf und verbindet sie mit seiner Zukunft, dem bevorstehenden Abriss bzw. der Renovierung kleinerer Gebäudeeinheiten.

Amt für lebendige Bauten - Abteilung 17/4

028
Archivnummer

Einleitung von Maßnahmen zur Rehabilitation

Name des Objektes: Bingo! & Bülch

Datum der Behandlung: 11.07.14 Ort der Behandlung (in unten befindlichen Lageplan einzutragen): Haus 7 + Übergangsbereich + Durchgang

Anamnese:
 Objekt: bewohnt bewohnbar in Maßnahme unbewohnbar weil...
 Zustand (von 1 = keine Beeinträchtigung bis 4 = untragbar)

Gesamteindruck	<u>1</u>	Treppenhaus	<u>1</u>	Gänge	<u>2</u>	Räume	<u>4</u>
Wände	<u>2</u>	Türen	<u>1</u>	Fenster	<u>2</u>	Infrastruktur	<u>1</u>

Denkmalstatus anerkannt ja nein
 Risikofaktoren: Vandalismus Schimmel/Asbest Gentrifizierung

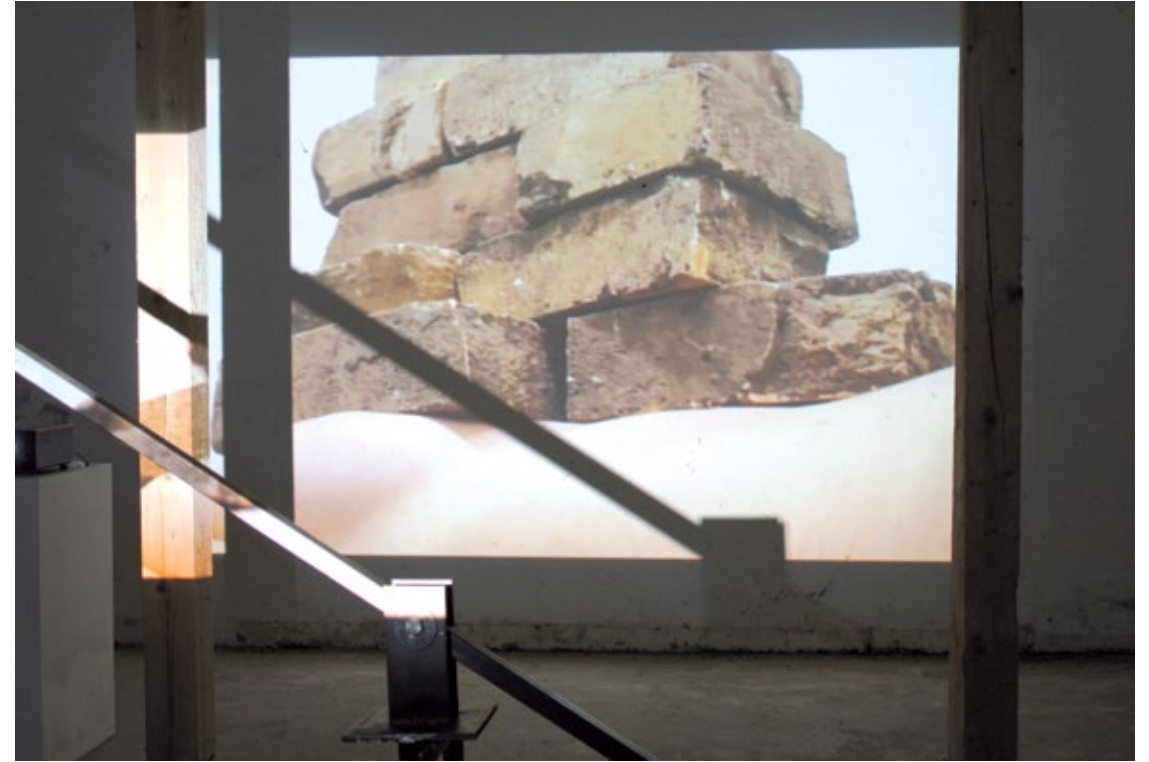
Heilmittel:
 Carepaket Nr. 9
 Davon angewendete Mittel: Spachtelmasse, Spachtel, Pinsel, Müllbeutel, Fieberthermometer, Tabletten, Pflaster, Mullbinden u.ä.

Kurzbeschreibung der Anwendung:
Die Arbeit spielt auf den Charakter des stark verfallenen und baufälligen Gebäudekomplexes des ehemaligen Marine-lazarets an und lässt es damit selbst zu einem Patienten werden. Impulse der Arbeit sind der aktuelle Zustand und die ehemalige Funktion des heutigen Ausstellungsgeländes: Ein Ort, an dem einst geheilt wurde, bedarf nun selbst der Heilung. Hierfür wurde das Amt für Lebendige Bauten ins Leben gerufen, wo dem Besucher beim Betreten der Ausstellung ein Care-Paket ausgehändigt wurde. Die Care-Pakete enthielten verschiedene Werkzeuge zur Gebäudesanierung sowie Materialien aus dem Bereich der medizinischen Pflege, mit denen die Besucher die Gebäude punktuell und symbolisch einerseits sanieren, andererseits aber auch ärztlich versorgen konnten. Dafür standen ihnen eine Auswahl an Werkzeugen, Medikamenten und Verbandsmaterialien, wie Spachtel und Spachtelmasse, Pinsel und Farbe, Müllbeutel, Fieberthermometer, Tabletten, Pflaster, Mullbinden u.ä. zur Verfügung. Die vollzogenen Eingriffe wurden von den Besuchern mit Post-Its markiert. Ergänzt wurde das Paket mit einem Formular, das eine Dokumentation der vom Besucher durchgeführten Eingriffe sowie Anamnese, Diagnose und Einschätzungen des Gebäudezustands enthielt. Die Durchschläge der Formulare wurden vom »Amt für Lebendige Bauten« abgezeichnet und archiviert, die Originale verblieben beim behandelnden Besucher.

Aussichtreich ja nein Empfehlung an weiteres vorgehen: kleine Pflaster & WC-Ecke



Stempel und Unterschrift



*Nicht-Mehr Noch-Nicht –
Ein vorläufiger Nachruf.*

**Klang-/Video-
installation**

**2 Videoprojektionen
(Größe variabel),
Blasebalg
(inkl. Metallgestänge
266 cm x 60 cm),
Elektromotor/Trafo,
Beamer;
01:20 min (Loop)**

**Kellerraum Haus 1
Kiel 2014**

Man stieg die Stufen in den dunklen Keller hinab. Vielleicht nahm man dabei den unangenehmen Luftzug wahr. Vielleicht nicht. Begleitet vom anschwellenden, schrillen Getöse aufeinander reibender Metallstücke, ein Ächzen, ein Stöhnen, ein Pfeifen, ein Schnaufen, je tiefer man hinabstieg. Ein Rhythmus! dachte man vielleicht.

Geradezu werden Sie nun direkt in den dämmrigen Kellerraum blicken können. Die Luft wird modrig feucht riechen und Ihr Blick sich womöglich sofort an das seltsame große Objekt in der Mitte des Raumes heften. Schnaufend wird es auf- und niedergehen, angetrieben von einem metallenen Antrieb, der es immer nach oben reißen und wieder nach unten zwingen wird. Ein schrilles Pfeifen wird in der Luft liegen, das Sie vielleicht als unangenehm empfinden werden.

Man erblickte in jenem eigentümlich dreigeteilten Kellerraum zusätzlich zwei größere Lichtflächen, Videoprojektionen, eine links, eine rechts. Links waren es vergrößerte Federn, zitternd in einem Luftzug, der einem Atem gleich, von dem man nicht sah, woher er kam. Rechts ein Stück nackter Körper – auf diesem Körper eine nicht unbedeutende Anhäufung von Ziegelsteinen, schwer, aber kontinuierlich nach oben geatmet von diesem undefinierbaren Nackt. Man entschied sich vielleicht, es als einen Brustkorb zu erkennen, weil das Sinn ergeben würde.

Sie werden auf einen Dreiklang aus Bild, Geräusch und Bewegung stoßen. Vielleicht werden Sie nur sehen und einen Raum mit Objekt erkennen. Vielleicht aber werden Sie zusätzlich auch hören und eine Klanginstallation im Raum entdecken. Vielleicht werden Sie fühlen, wie diese

seltsame optische und akustische Rhythmisierung des Raumes in Sie hineinkriecht. Sie werden sich direkt vor den keuchenden Balg stellen und den Luftstoß auf Ihrem Gesicht spüren. Vielleicht auch nicht.

Man scharfte unruhig mit dem Fuß auf dem feuchten, schmutzigen Steinboden, denn allmählich kroch einem die Kälte in die Knochen. Und überall an den Stützbalken geisterhaft wabernde Spinnweben. Alles atmete in einem gemeinsamen großen Takt. Möglicherweise erinnerte man sich in dem Moment an diesen eigentümlichen Satz, der besagt, dass der Rhythmus selbst unveränderlich sei aber dennoch Veränderung ermögliche - Rhythmus sei das, was dem Schweigen Bedeutung als Pause verleihe.

Dann werden Sie den Raum verlassen und die Stufen wieder nach oben steigen.



Autoskopie**Videoinstallation****18:59 min****Haus 12****Kiel 2014**

Im ehemaligen Aufbahrungshaus des Anschar-Parkes wird den Besuchern die Gelegenheit gegeben, sich in eine liegende Position zu begeben und eine an die Decke des Raumes projizierte filmische Arbeit zu betrachten. Diese beschäftigt sich mit dem verfallenden – gleichsam sterbenden – Ensemble von sieben Gebäuden des ehemals dort geführten Klinikbetriebes. In Anlehnung an außerkörperliche Erfahrungen, die bei unmittelbarer – tatsächlicher oder auch nur erwarteter – Todesnähe auftreten können, wird ein fliegerischer Blick auf das Gelände sowie seine Einbettung in das von Leben erfüllte Umfeld gegeben.

Bei einer außerkörperlichen Erfahrung hat der Betroffene die Empfindung, sich außerhalb des eigenen Körpers zu befinden und sich selbst zu betrachten, wobei sein rationales Bewusstsein weiterarbeitet. Dabei werden verifizierbare optische Wahrnehmungen auch außerhalb des jeweiligen Raumes gemacht. Für diese in Intensität und Länge unterschiedlichen Erlebnisse typisch ist – neben dem Gefühl der Loslösung vom Körper – eine umfassende Beweglichkeit durch schwereloses Schweben, Vorwärtsgleiten sowie eine 360°-Rundumsicht.

Durch die Betrachtung der Videoarbeit kann eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit und dem eigentlichen Sterbeprozess ebenso angestoßen werden wie eine Reflexion über den aktuellen Umgang mit historisch bedeutsamen Gebäuden und dessen zukünftigen Auswirkungen.

Die zwischen Vergangenheit und Zukunft pendelnde Arbeit lädt im kurzen Zeitraum der Gegenwart zu präziser Beobachtung der Umwelt und akkurater Erkundung des Selbst ein.





reminiscence

(Klang-)Installation

Draht, Mullbinden,
aktives Stromgerät,
Sound

Tuberkulosehaus

Kiel 2014

3 Bettgestelle, aus Draht geformt und mit Mullbinden umwickelt, stehen nebeneinander in einem nach Süden ausgerichteten Häuschen. Weiße Bettwäsche hängt von den Leinen, die jeweils über die kurze Seite des Raumes gespannt wurden, herab und unterteilt den in die Länge gezogenen Raum in 3 Segmente: ein Vorraum (Eingangsbereich), ein Ruheraum (durch die Bettgestelle suggeriert) und ein hinterer Raum (als beleuchteter Klangraum wahrnehmbar). Leises Plätschern, Glucksen und Klappern ist aus dem hinteren Raumsegment zu hören – unscheinbar, begleitet vom dominierenden, rhythmisch schlagenden Klacken eines Stromgerätes: Die 3 Bettgestelle sind unter Strom gesetzt. Es tut sich ein aufgeladener Zwischenraum auf. Ein neuer Raum für Erinnerungen entsteht – an die Patienten der ehemaligen Neurochirurgie und an einen vergessenen Tierstall an jenem Ort.





Die transorbitale Vernunft**Video-Sound-Installation****1:48 min. Loop****Video-Projektion, 4 Lautsprecher, weißer Vorhang****Haus 7****Kiel 2014**

Die Installation besteht aus einem weißen, abwaschbaren Vorhang, der in der Tür eines abgedunkelten Raumes hängt sowie einer Video-Projektion, die direkt auf die Wand über der Tür geworfen wird und dem Sound, der aus vier Lautsprechern dringt, die auf Kopfhöhe an den sich gegenüberliegenden Wänden montiert sind. Das aus Patient_innen-Perspektive gefilmte Video zeigt einen skurrilen Clowns-Arzt, der an ihnen eine Lobotomie durchführt. Als Sound sind sein Hämmern sowie schmatzende Geräusche bei der Bewegung des eingeschlagenen Stabes hörbar.

Lobotomie war eine psychochirurgische Operation, bei der Metallstäbe durch die Augenhöhlen (transorbital) in das Gehirn eingeschlagen und dort hin- und herbewegt wurden, um angeblich fehlerhafte Nervenverbindungen zu zerstören. Ihre Folgen waren verheerend, aber gewollt: Persönlichkeit und Verhalten des Menschen ändern sich maßgeblich, indem »sie die Phantasie zerschmettert, Gefühle abstumpft, abstraktes Denken vernichtet und ein roboterähnliches, kontrollierbares Individuum schafft«.¹ Sie wurde zur Behandlung von Menschen mit psychischen Erkrankungen erfunden und (zwangs)durchgeführt, aber beispielsweise auch bei normabweichendem Verhalten von Kindern, bei Homosexualität oder einer kommunistischen Einstellung.

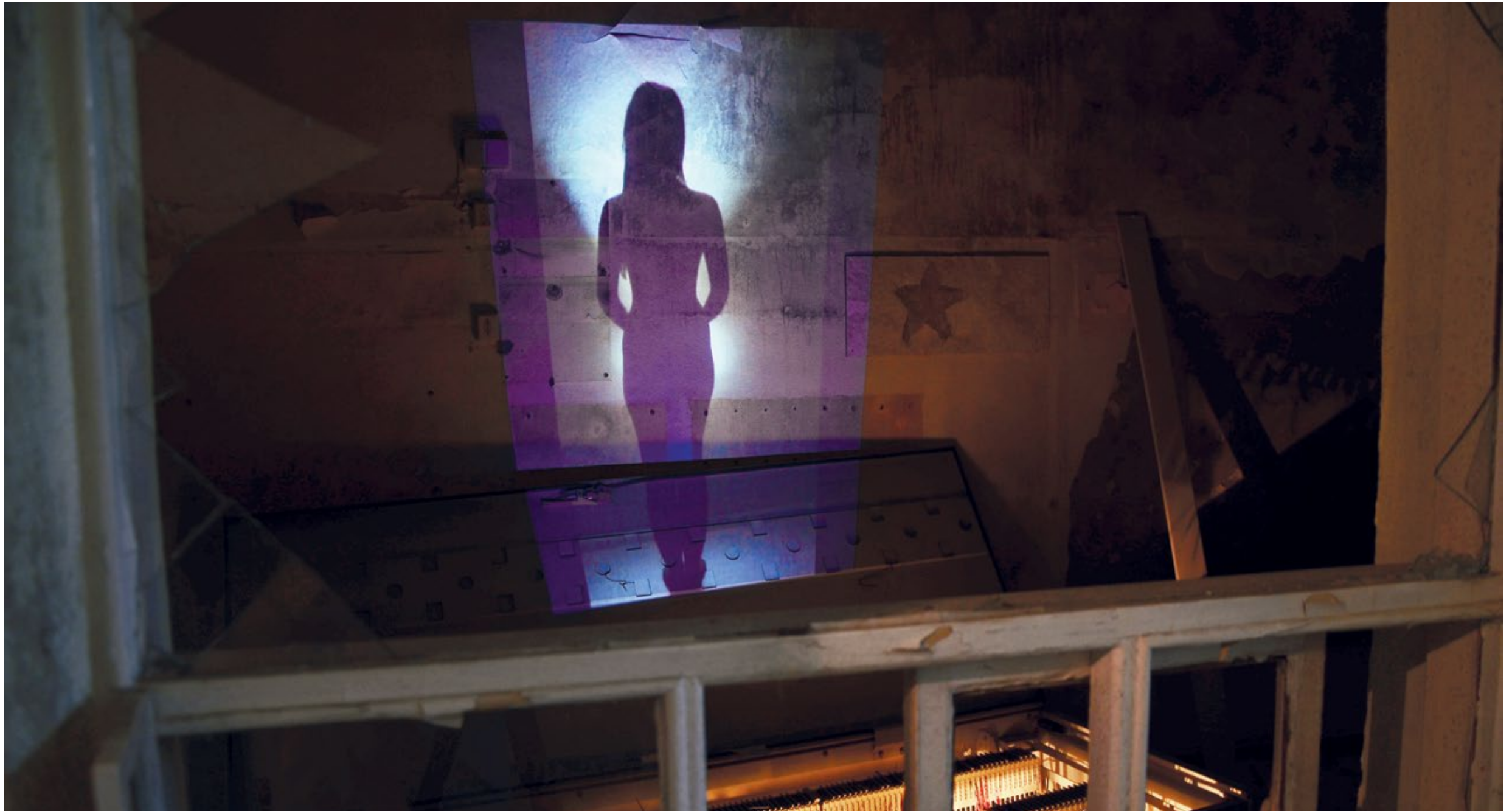
Die Idee zur Arbeit kam mir, als ich bei den Recherchen zu dem Gelände des verfallenen Marine-Lazaretts im Kieler Ansharpark von den Lobotomien erfuhr, die hier durchgeführt wurden – explizit in unseren Ausstellungsräumen der ehemaligen neurochirurgischen Abteilung. Mir war es wichtig, diese bedrückende historische Tatsache

von ihrem Schleier der Vergessenheit zu befreien, sie ins Licht zu rücken, ihr ein Statement entgegenzusetzen. Ich bin in dem Video stellvertretend für die pathologisierten Opfer in die Rolle des Behandlers geschlüpft und nehme so durch eine Art Umkehrung und mit der Aussage der Arbeit einen symbolischen Akt der Rache vor. »Die schlimmste Form menschlichen Wahnsinns ist es, [...] nicht zu wissen, welcher Teil des Wahnsinns der eigene ist«².

Die Installation ist Teil einer Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Pathologisierung und Herrschaftsstrategien und dem gesellschaftlichen Umgang mit dem Wahnsinn. Eine meiner initialen Fragestellungen dieser Arbeit war, ob es denn nicht vielmehr von menschlicher Gesundheit zeugt, in dieser Welt krank zu werden und ob nicht die vermeintlich Gesunden die eigentlich Kranken sind. Von dort bewegte ich mich zur Frage, was denn ›gesund‹ oder ›krank‹ überhaupt sei und ob solche Zuschreibungen, sowie generell das Errichten von Normen, sinnvoll sind bzw. wem sie dienen und welchen Zweck sie verfolgen. Darüber hinaus, ob solche binären Kategorisierungen nicht grundsätzlich infrage zu stellen sind und diese Begrifflichkeiten immer nur relativ verstanden und benutzt werden können, beispielsweise im Bezug zum sie umgebenden Gesellschaftssystem in seinem bestimmten zeitgeschichtlichen Kontext.

¹ Zitat Dr. Walter J. Freeman, einer der Hauptforscher der Lobotomie

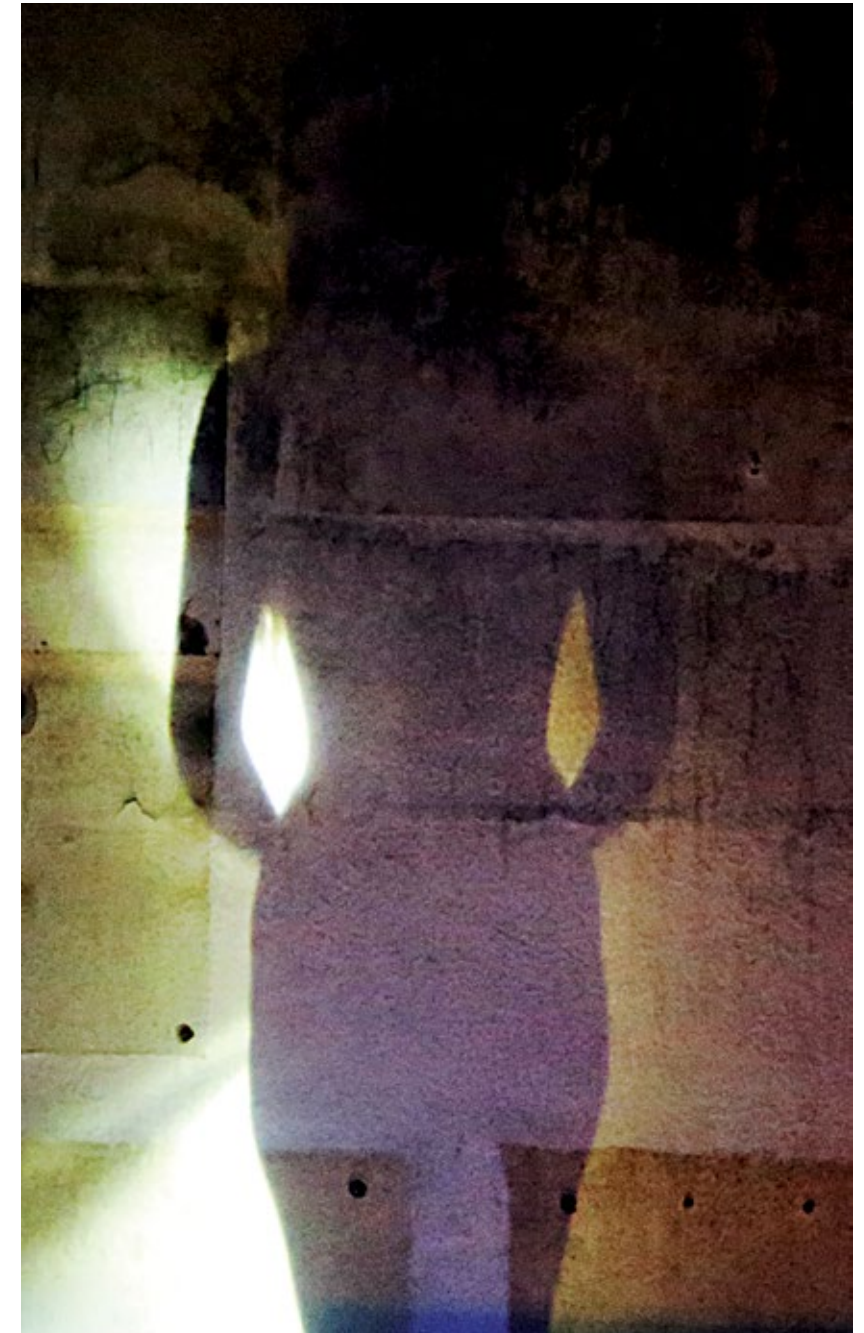
² Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, 1961



Geist**Videoinstallation****Haus 7****Kiel 2014**

In der Projektion umkreisen Lichter die Silhouette eines Körpers. In einer Schleife ständiger Dekonstruktion baut sich Körperlichkeit auf und ab und bildet eine pulsierende Lichterscheinung. Durch ein Fenster blickt man in den Raum, den man nicht betreten kann.

Man erkennt einen leuchtenden Metallschrank voller Kabel und Elektronik, der wie eine zerfallene Maschine am Boden liegt und sein Inneres preisgibt. Die Räume der alten Neurologie sind aufgeladen mit den Geschichten alter Zeiten und der Geschichte ihrer Zerstörung in den letzten Jahren. Diese fängt den Blick, ist laut. Ein Ort, der vibriert. Dem etwas entgegengesetzt musste eine stille Arbeit entstehen, die die Atmosphäre und die Architektur des Ortes mit aufnimmt und einbindet. Wie eine Höhlenmalerei, die von alten Zeiten zeugt.





**Institut für
Cicatrixologie**

**Installation /
Performance**

Haus 7

Kiel 2014

Institut für Cicatrixologie.
Körperspuren- und Narbenforschung im Marinelazarett
Kiel-Wik seit 1909.

*Was am tiefsten im Menschen liegt, das ist die Haut.
Das Mark, das Gehirn, alles, was man zum Fühlen,
Leiden, Denken und zum In-die-Tiefe-Gehen braucht,
sind Erfindungen der Haut!*¹

Von allen dermalen Erscheinungen sind jene, welche nicht pathologisch, sondern den Menschen in seinem Lebenslauf begleiten, am interessantesten. Dazu zählen Muttermale, Falten, Narben etc. . Während Falten und Muttermale häufig entstehen, ohne dass es vom Besitzer sofort bemerkt wird, sind Narben mit einer Geschichte verbunden. Der Narbe wohnt auch ein progressiver und regressiver Gedanke inne, sie ist ein Speichermedium, welches die Folge der Heilung einer Verwundung ist, aber gleichzeitig ruft sie die Verwundung immer wieder ins Gedächtnis. Da sich Narben auf dem eigenen Körper befinden, trägt man eine Sammlung mit sich. Man könnte sogar von einem Archiv sprechen und dieses zeigt in erster Linie Narben. Jeder Mensch verbindet Erinnerungen mit seinen Narben, an Ereignisse, die man ohne die Narbe vielleicht vergessen würde. In der Arbeit wird also ein Archiv von Erinnerungsgeschichten gezeigt, die in den Inventarkarten des ›Instituts für Cicatrixologie‹ verzeichnet sind. Durch den künstlerischen Akt wird der Körper als Archiv institutionalisiert, dieses Archiv wiederum trägt Erinnerungen. Die künstlerische Untersuchung wird auf den Betrachter übertragen, der sich im Archiv frei bewegen

kann. Während er sich in den Inhalt der Arbeit vertieft, wird er vielleicht zunächst zum Voyeur.

Es wird aber auch die Frage aufgeworfen, ob Erinnerungen als Abbild der Realität fungieren können, denn es lässt sich nicht absolut überprüfen, ob die Geschichte sich genauso zugetragen hat. Lässt sich Erinnerung konstituieren, wenn man sie schriftlich festhält, oder bleibt sie immer Inszenierung, da von uns aktiv produziert?

¹ Hytier, Jean (Hrsg.): Paul Valéry: Oeuvres. Bd. 2, Paris 1957–1960, S. 195–275 (Übersetzung von Dagmar Burkhart).

Krankenschwester
Fotografie
Haus 7
Kiel 2014

Beim ersten Besuch im Krankenhaus überfiel mich eine seltsame Stille. Ich entschied, ein Foto einer Krankenschwester zu machen, die alle zum Schweigen bringt.



Weiß

Holzrahmen, weiße
Farbe, Beleuchtung,
Teppich, Vorhang

Haus 7

Kiel 2014

Man findet Schimmel an der Wand einfach hässlich. Aber ist es wirklich hässlich? Wenn man genauer hinschaut, findet man einzigartige Strukturen, die sich zu einem Bild zusammensetzen. Nicht alles ist so wie es zunächst scheint. Manchmal ist es sogar schöner.



Mémoire d'un terrain vague

Video HD 16/9, 10 min

<https://vimeo.com/111719154>

Haus 7

Kiel 2014

Mémoire d'un terrain vague (Memory of a Wasteland) is a walk through an abandoned place. A space where nature tries to grow up after human impact. It is half dead half alive, it has already been conquered in the past and it is going to be rebuild soon. The video is a memorial of this area, it is here to reveal this space at that time with the question why those elements are here and when it is going to be destroyed. You might find some connection with the Holocaust, especially with concentration camp geography in Schleswig-Holstein, it is just a suggestion of interpretation.



trou.

Klanginstallation

Micro-Drip-System,
schwarzer Eimer,
Wasser, Lampe, alter
Fernseher

Haus 7

Kiel 2014

Ein hämmerndes Geräusch am Ende des Flures.

Bauarbeiten? Regen? Im Treppenhaus angelangt, entdeckt der Besucher, dass es hier von der Decke tropft. In rhythmischen Intervallen – mal regelmäßig, mal unregelmäßig – fallen die Tropfen auf ein Teil eines alten herumliegenden Fernsehapparates. Rund um das schwarze nasse Objekt bildet sich bereits eine Pfütze, die stetig größer wird. Nachdem der Besucher über die Treppe in den ersten Stock gelangt, entdeckt er, dass die Wassertropfen nun vom zweiten Stock zu kommen scheinen; sie durchdringen ein kleines Loch in der Betondecke zum oberen Stockwerk, um durch das größere Loch im Boden des ersten Stocks hindurch schließlich im Erdgeschoss aufzuschlagen. So werden alle drei Geschosse des alten Gebäudes miteinander verbunden. Das dabei erzeugte rhythmische Klopfen hallt im Treppenhaus wider und begleitet den Besucher noch eine Weile.





Loop
 Rauminstallation
 mit Sound, 12 Stühle,
 Lautsprecher
 Zimmergröße etwa
 6x6m
 Haus 7
 Kiel 2014

12 Stühle bilden einen Kreis in einem nahezu quadratischen Raum. Die Wände sind weiß gestrichen. Als Geräusch kann man über die Lautsprecher die Zeitschaltung eines Diakarussells wahrnehmen.

In der Installation setze ich mich mit dem Thema der Erinnerung auseinander. Wie generiere ich ein Bild im Hinblick auf die Vergangenheit/Erinnerung ohne ein konkretes Bild vorzugeben? Wie kann ein Bild sein, das dem Rezipienten Spielraum für die eigene Erinnerung bietet?

Ein Geräusch, das Bewegung suggeriert.
 Ein Bild, das stillhält.
 Leere Stühle als Platzhalter für das Abwesende.
 Die Verbindung zwischen
 Vergangenheit
 und
 Gegenwart
 ist die Erinnerung an einen Ort,
 den es nicht mehr gibt.



joined forces

Gras, Erde

Wiese vor Haus 7 &
Raum in Haus 7

Kiel 2014

In der Wiese vor Haus 7 fehlen etwa 10 Quadratmeter des hohen Grases. Der Boden wurde akkurat in der Form eines Raumes im 1. Stock von Haus 7 ausgestochen. Im Inneren des ehemaligen Krankenhauses begegnet dem Besucher genau dieses Stück Wiese wieder. Es wurde in jenen Raum transplantiert, in der Hoffnung, dass es dort anwächst.

Die Natur erobert das Verlassene zurück...





face to face
 Holz
 Haus 7
 Kiel 2014

Mir fiel der kleine Durchbruch in einer Trennwand zwischen zwei Zimmern auf. Diese Lücke legte den Blick auf ein Stück der Holzkonstruktion frei, die sich im Kern der Wand befand. Im Unterschied zu den kalten, modrigen und festen Betonwänden, strahlte das Holz eine gewisse Wärme, Leichtigkeit und Fragilität aus.

Nach dem Freilegen der Kernkonstruktion wurde diese zum durchlässigen Spiegel des jeweils anderen Zimmers. Vis á vis blickten sich beide Räume, die Graffitis an ihren Wänden und letzten Endes die Betrachter an. Die Zimmer konnten durch separate Eingänge betreten werden.



Bewegung

**Videoloop:
Projektion auf ein
Stück freigelegte
Wand**

45 min.

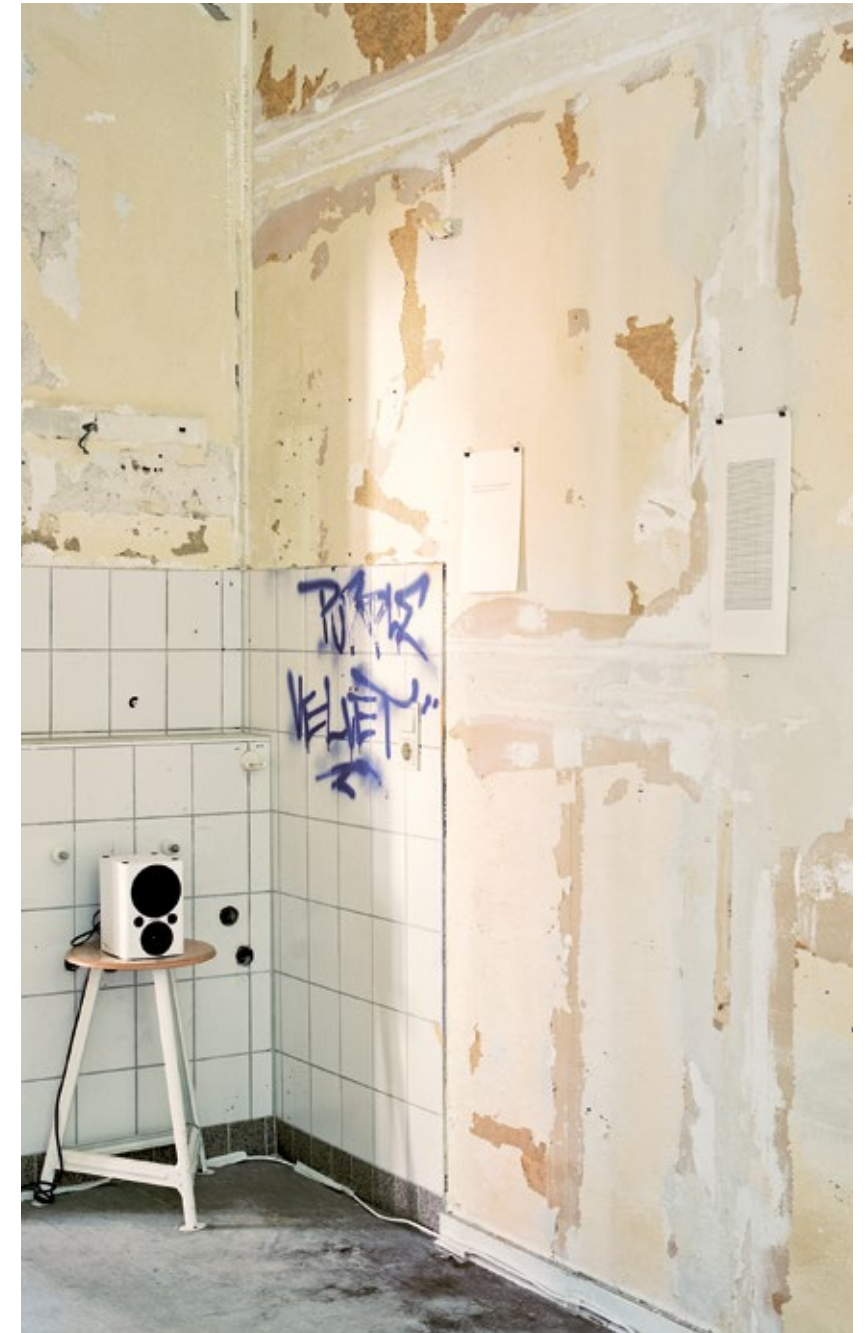
Haus 7

Kiel 2014

Der Betrachter wird in eine Flut von geloopten Videos geworfen. Jedes Video gibt eine Richtung vor, nebeneinander laufen sie gegeneinander oder miteinander. Für einen kurzen Augenblick ist die Sicht frei. Im nächsten Moment wird das Video schon von einem neuen überdeckt. Das Auge kann nichts fassen. Das Geschehen nimmt volle Fahrt auf, wird potenziert. Alles ist in ständiger Bewegung. Es gibt kein Innehalten, keinen Stillstand.

Die Bewegung ist manuell ausgeführt, was nicht im Verborgenen bleibt. Das selbst herbeigeführte Chaos ist nicht greifbar, es entgleitet dem Betrachter, Fixpunkte lösen sich immer wieder auf.





7 Uhr

Jedes Geräusch ist eine Welt.

Installation /
Einstündiges
Theaterstück

7 Szenen Text auf
Papier mit 7 Geräuschen

Haus 7
Kiel 2014

7 Uhr

„Es passierte etwas.“

„Wann passierte das?“

„Es passierte nicht irgendwann.“

„Willst du damit sagen, dass das nicht zu einer Zeit passierte?“

„Also meinst du, dass das nicht passierte?“

„Nein, das passierte ohne Zeit.“



Ohne Titel
(13 Andachtsbildchen)

(Klang-)Installation

13 gefundene
Andachtsbildchen,
Plexiglas, laufender
Diaprojektor
ohne Dias

Haus 7

Kiel 2014

Erst fand man das Eine, dann Weitere, Ähnliche, nie das Gleiche. Sie lagen unter Schutt- und Putzteilen im Staub oder klebten fragmentarisch an den Fliesen der zerschlagenen Toiletten. Beschmutzt, zerrissen, von Schimmel überzogen: Fast immer Maria mit Kind, in verschiedenen Situationen, von der Geburt bis hin zum Schweißtuch. Über den ersten Stock verteilt ließ sich so schließlich beinahe die gesamte biblische Familiengeschichte ablesen.

Ein seltsames Grab.



Wer ist da?

Kisten mit Bruchstücken aus den Wänden, klopfender Sound

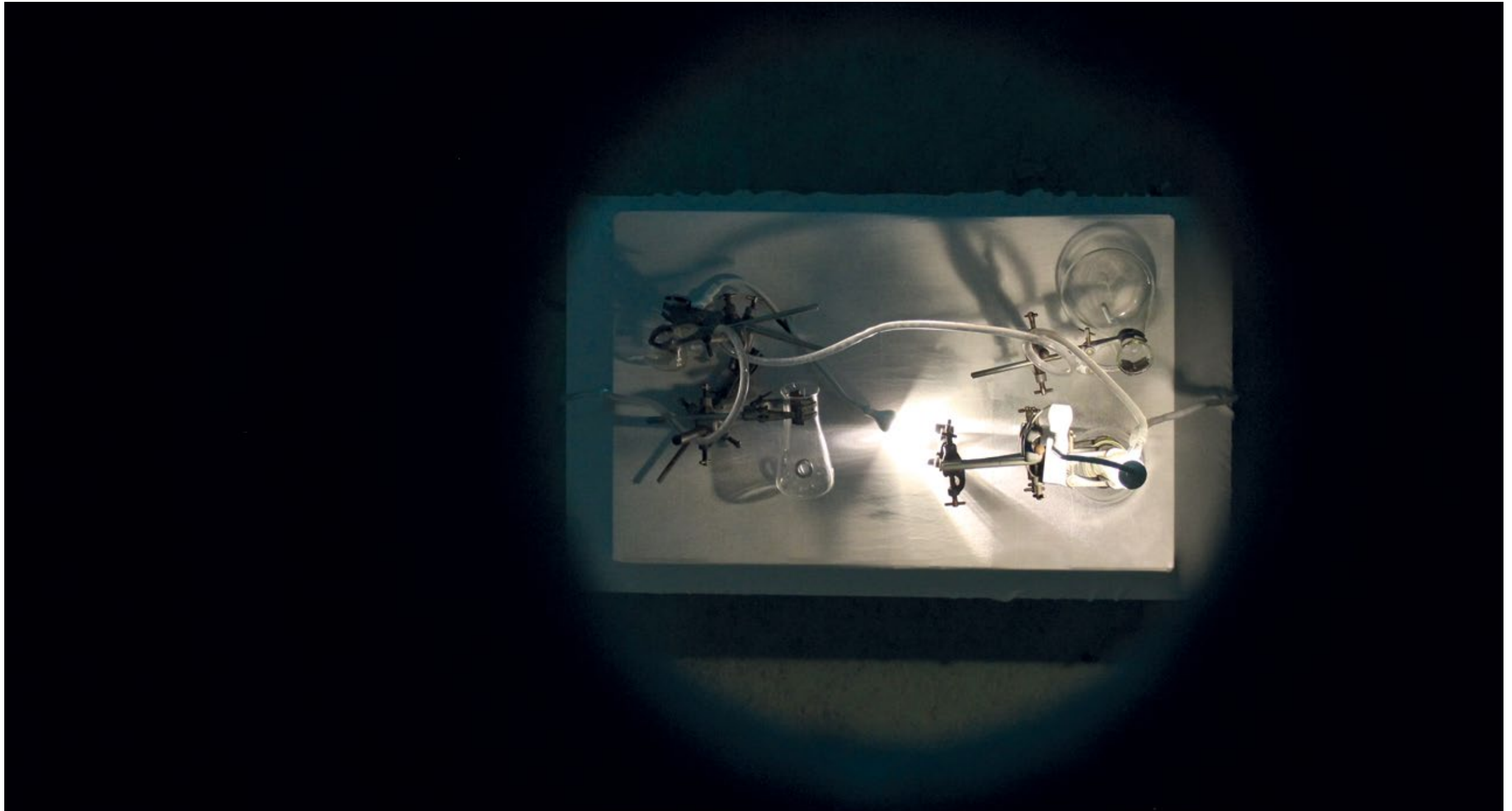
Haus 7

Kiel 2014

Ich fand immer schon, dass die Wände eines Gebäudes die Erinnerungen der jeweiligen Betrachter beinhalten. Die Wand des Gebäudes bleibt bestehen, während die Menschen in jenem Gebäude im Laufe der Zeit immer wieder andere sind. Würden diese Wände zerfallen, könnten sich so viele Erinnerungen auf einen Schlag ergießen, denen wir in diesem Raum nie zugehört haben oder die wir nie haben hören können. So habe ich mir das vorgestellt. Um der Erinnerungen zu gedenken, habe ich jene Kisten aus Bruchstücken der Gebäudewände gebaut. Die Wand war ursprünglich eine andere, die nun wieder neu zusammengesetzt wurde. Das Geräusch des Klopfens scheint dem Betrachter somit auch zu sagen:

»Wer ist da? Ich bin da. Vergesst mich nicht.«





Acoustic-Interference-Machine

Klanginstallation
Laborglas und Metall
Haus 7
Kiel 2014

Kleine metallische Überreste wurden gesammelt und in eine aus dem Laboratorium stammende Maschine gegeben. Vergessene, als wertlos erachtete Fragmente wurden zusammengefügt und wieder funktionalisiert. Gesteuert durch eine unsichtbare Kraft beginnen diese zu rotieren und Geräusche zu produzieren. Die vibrierende Bewegung erzeugt akustische Figuren. Im Schattenwurf der Maschine entsteht so eine tanzende Figur.



7:1

Fotografien

Haus 7

Kiel 2014

Manche Sterne kommen auf uns zu, andere sind längst nicht mehr existent, wenn wir sie sehen und manche zeigen sich in ihren Konstellationen immer mal wieder für eine gewisse Dauer. Das Gebäude ist vielschichtig im wahrsten Sinne des Wortes und deshalb interessant. Für mich scheint es an seiner Vergangenheit zu ersticken und nun an Gegenwart überzulaufen. Nur die Zukunft ist unberechenbar. Mit der Fotografie setze ich einen gezielten Schnitt in die Zeit, reiße den Moment aus seinem zeitlichen Kontext heraus und gebe ihr dadurch etwas Verlorenes wieder. So puzzle ich mir meine künstlerische Arbeit zusammen, nehme ein bisschen verlorene, erdrückende Vergangenheit und euphorische Gegenwart, in der Hoffnung dass sich irgendwie ein Gesamtbild, eine Konstellation fügt.



o.T.

Installation aus Fund-
stücken

Haus 7

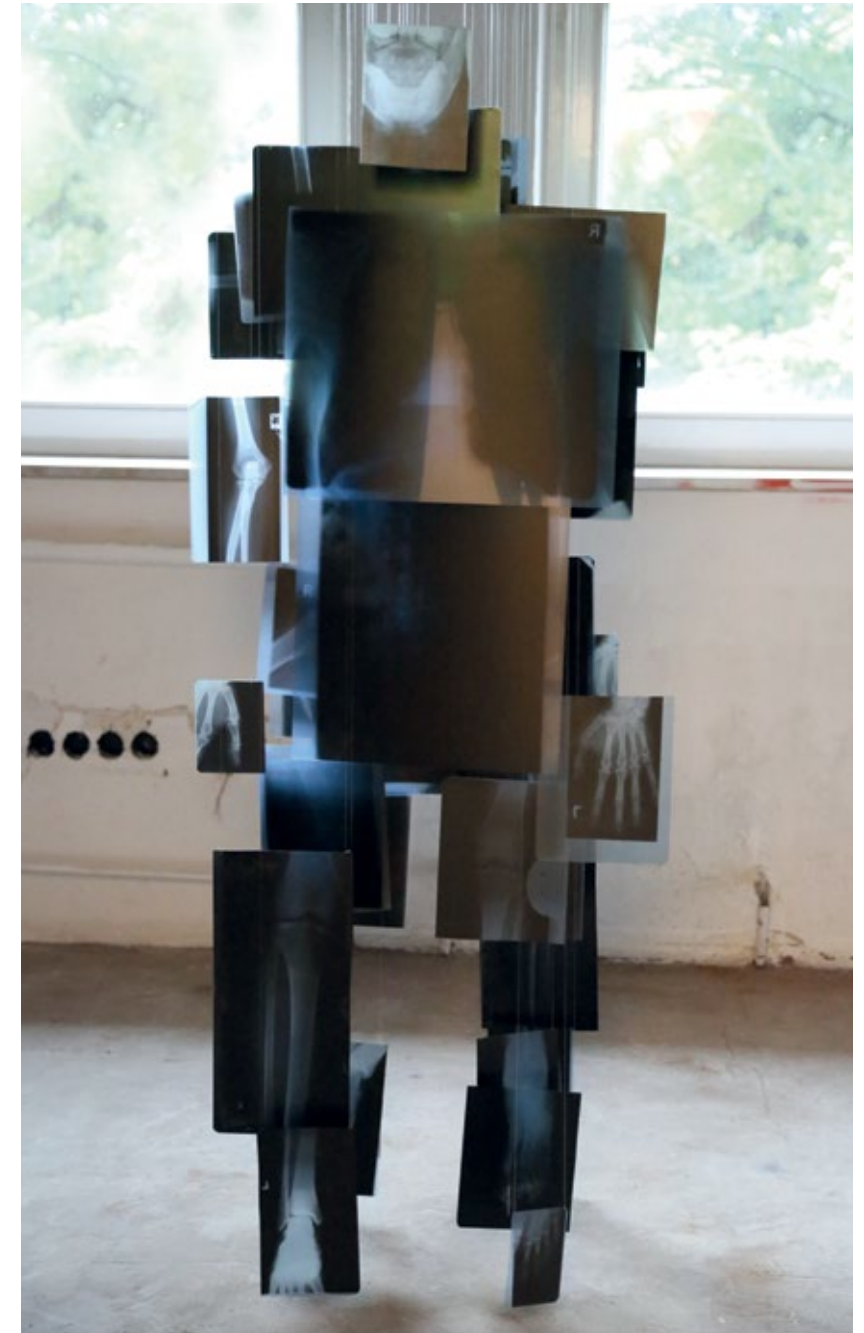
Kiel 2014

Krankenhaus, Militär, Marine, Geschichte, Funktion,
Ausstellung.
Fenster, Türen, Geschirr.
Eine Komposition.



aus Haut und Knochen
Installation mit
Röntgenaufnahmen
Haus 7
Kiel 2014

Der Mensch als Ganzes steckt voller Geheimnisse und die Naturwissenschaft hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese zu entschlüsseln. Schon immer versucht sich der Mensch insbesondere durch Selbstreflexion zu begreifen und sich seiner Existenz von verschiedenen Ebenen her anzunähern. Durch die Röntgenaufnahmen, lebensgroß installiert und in ihrer Komplexität der Zusammensetzung wiederum den Menschen als Ganzes darstellend, hat der Betrachter die Möglichkeit sich selbst zu reflektieren.





o.T.

Laken, in Körperaus-
scheidungen getränkt

Haus 7

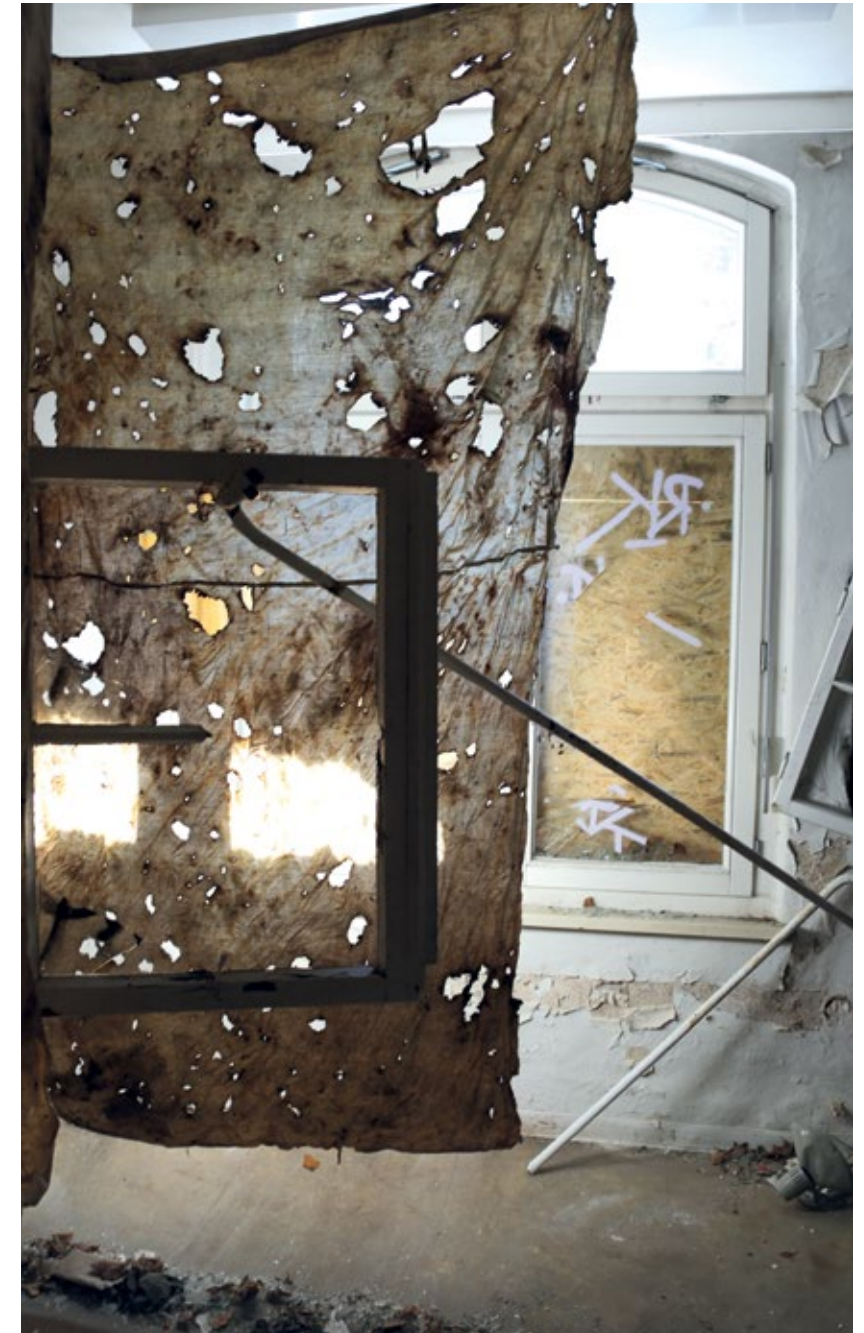
Kiel 2014

Die Vorstellung von einem Lazarett zu Kriegszeiten.

Der Geruch von Blut, Urin und Schwarzpulver.

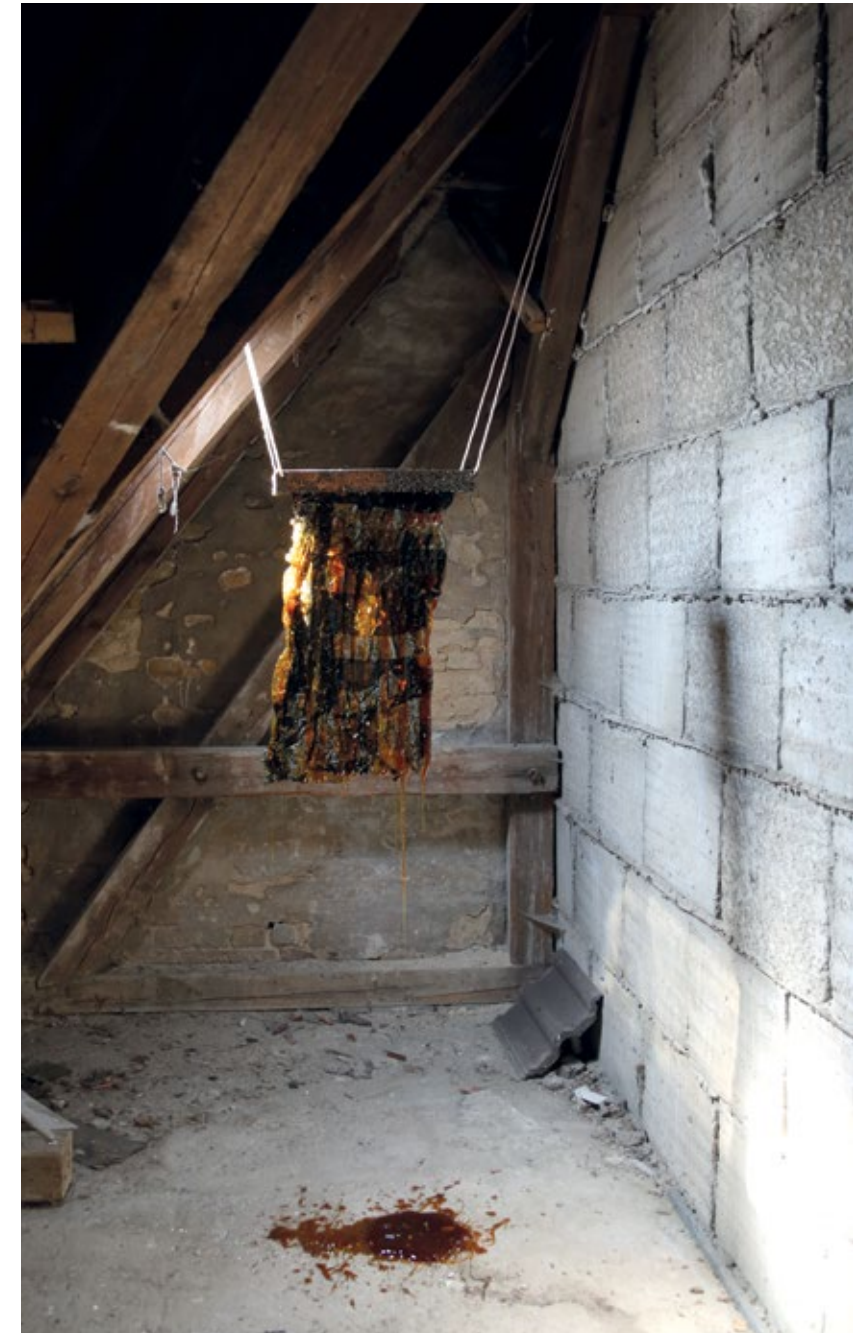
Verbrannt.

Massenabfertigung von Verletzten.



Zäh
S235JR+AR, PVC,
Epoxidharz, Halawa
Haus 7
Kiel 2014

Eine zähflüssige Masse, die aus einem Zuckergemisch besteht, wird auf einen Vorsprung gegeben und fließt langsam durch eine Aussparung zu Boden. Ein langsam stattfindender Wandel.





clean

Performance

Staub, Handfeger,
Kehrblech,
Atenschutzmaske,
Augenschutzmaske,
Handschuhe

Haus 7

Kiel 2014

Wovon es in dem Lazarett am meisten gibt, ist Staub. Ihn habe ich vor Ort gesammelt und in einem Zimmer im Dachgeschoss verteilt. In einer mehrstündigen Performance wiederhole ich zwei Gesten: Ich kehre den Staub im Zimmer auf, um ihn gleich wieder zu verstreuen. Durch das Aufsammeln und Verstreuen wird der Staub derart aufgewirbelt, dass die Luft von ihm erfüllt ist. In einer kurzen Pause legt er sich wieder. Während ich selbst durch Maske und Handschuhe minimal geschützt bin, ist der Betrachter der Situation schutzlos ausgesetzt.





unter Kirschenbäumen Besucherin: »Als ich ein kleines Kind war, zwei Jahre alt oder so, lag ich selbst ein halbes Jahr im Ansharkrankenhaus, von Kopf bis Fuß verbunden.«

**Videoinstallation
mit Sound, Loop,
9:41 min**

**Haus 7
Kiel 2014**

In einem dunklen Raum, durch Fenster vom Außen getrennt, schlafen zwei kleine Kinder. Die Fenster sind zerbrochen, der Raum verschmutzt, das Haus alt und kaputt.

Auf der Pädiatrie werden kranke Kinder von allen schädlichen Einflüssen abgeschirmt. Sie werden unter Einhaltung der richtigen Bedingungen gepflegt, wie Wärme, eine bestimmte Luftfeuchtigkeit, Ruhe und medikamentöse Versorgung.

the follower

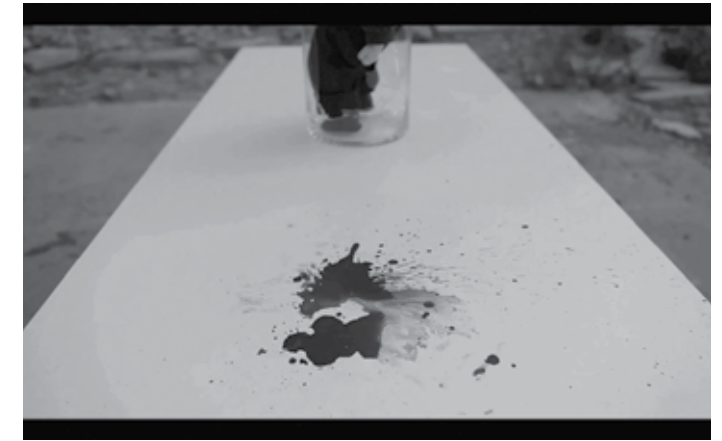
Digitalfilm, 12:21 min

Haus 7

Kiel 2014

Das Werk zeigt zwei Seiten eines Mönchs, das wirkliche und das unterbewusste ›Ich‹ im wirklichen sowie im virtuellen Raum. Der ›Mönch‹ ist eine Skizze, mit der ich meinen Standpunkt formuliere. Wir leben in einer materialistischen Gesellschaft, die voll von Informationen ist. Werden die religiösen Dogmen und Vorschriften auch verweltlicht? Wird die Ambivalenz des Menschen in einer solchen Umgebung deutlicher? Welche Erscheinungen werden sichtbar, wenn man die heutige Gesellschaft von religiöser Seite her betrachtet?

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit Fragen zu Gesellschaft, Menschlichkeit, Dogmen und Religion.



Wartelösung

Holz, Lack, Würfel-
kantenlänge: 60cm

Haus 7

Kiel 2014

Vergessen

Liegengelassen Gespielt Verstaubt Klarheit Neu Unbekannt
 Alt Traum Verrottet Alleingelassen Zeitlos Steril Angst
 Denken Warten Staub Glas Weiß Schwarz Zeitlos Schlafen
 Niemand Erkenntnis Diagnose Wirklichkeit Unrecht Laub
 Kalt Dunkel Realität Fenster Ahnung Spiel Zeit Kontraste
 Feucht Laut Leise Nix Langsam Fragen Einsam Steine
 Sauber Verpackt Unklar Ewig Sinn Ahnungslos

Dasein





Wäsche waschen**Performance /
Installation / Aktion****Wiese zwischen Haus 1
und Haus 3****Kiel 2014**

Das Gebäude des ehemaligen Marinelazaretts bestand nur noch aus Überresten aus der Vergangenheit, verlassen und anonym. Im Gegensatz dazu strahlte die Natur der Umgebung immer noch Leben aus. In meiner Arbeit wollte ich die alltägliche Tätigkeit des Wäschewaschens in die Natur verlagern, um durch den Prozess der Reinigung eine Verbindung zwischen Mensch und Natur herzustellen. Auf diese Weise hoffte ich, dem Pulsieren des Lebens zu begegnen, es einzufangen und sichtbar machen zu können. Dafür sammelte ich Wäsche von Bekannten und Passanten auf der Straße ein. Dabei hatte ich die Gelegenheit, die Ansichten der Leute über meine Aktion sowie dadurch ausgelöste Erinnerungen zu hören.

Ich traf unter anderem auf Erinnerungen von einer Frau, die als Neurologin im Krankenhaus arbeitete,
einer, die den Schmutz in Krankenhäusern aus ihrer Erfahrung als Patientin mit meinem Reinigungsprozess verband,

einem Mann, der sagte, dass es unmöglich wäre, draußen weiße Wäsche zu waschen und hängen zu lassen, wenn wir in den USA wären,

einer anderen Frau, die das ehemalige Militärgelände nur dunkel in Erinnerung hatte, weshalb sie die weiße Wäsche passend fand,

einer älteren Dame, die sich durch meine Wäscheleine an den Wäscheplatz aus ihrer Vergangenheit erinnerte,

und einer, die mir selbst bestickte Kopfkissenbezüge von ihrer Tante mitbrachte und die moderne Waschmaschine pries.



Eine Ausstellung der
Medienklasse

von
Prof. Arnold Dreyblatt

11.–13.7.2014

im ehemaligen Marinelazarett
im Ansharpark, Kiel Wik

Harald Schmid

Das Unsichtbare zum
Sprechen bringen –
Kunst als erinnerungs-
kultureller Akteur

Dr. Harald Schmid, Politikwissenschaftler und Historiker,
ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Bürgerstiftung Schleswig-
Holsteinische Gedenkstätten.

Versteht man Erinnerungskultur pragmatisch als jenen Bereich gesellschaftlicher Handlungen, die sich öffentlich mit Vergangenheit als Geschichte befassen, so bezeichnet ›Geschichte‹ hierbei die gegenwärtige narrative Konstruktion des Unwiederbringlichen – denn Vergangenheit ist ein »unerreichbarer Ort« (Peter Reichel). Wer sie in aller erfahrungsgebundenen Bruchstückhaftigkeit selbst miterlebt hat, trägt diese subjektiven Fragmente im Modus des Erinnerns gleichsam mit sich durchs Leben; wer die Vergangenheit nicht persönlich erfahren hat, ist auf Überlieferungen und Deutungsangebote angewiesen. In der Konsequenz bedeutet dies: Alle Akteure im Feld der Erinnerungskultur beteiligen sich an der Konstruktion dessen, was gemeinhin Geschichte genannt wird.

Einblicke in dieses Feld hat die Medienklasse von Prof. Arnold Dreyblatt der Muthesius-Kunsthochschule Kiel im Jahre 2014 gewonnen – und mit einer Ausstellung auch eigene Konstruktionsbeiträge hierzu vorgestellt. Die zunächst im April im Rahmen einer zweitägigen Exkursion angestoßene Auseinandersetzung mit schleswig-holsteinischen Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer und Verbrechen des ›Dritten Reiches‹ sensibilisierte für basale Zusammenhänge: von fernem historischem Geschehen und anhaltender Gravitation der Tat- und Leidensorte, von regionaler Vergangenheit und aktueller lokaler Bedeutung derselben, aber insbesondere auch für die prozessuale Verschränkung der schwierigen Aufarbeitung dieser Epoche mit der konkreten Gestaltung von Erinnerungsorten. Die dann im Juli im früheren Marinelazarett im Ansharpark in Kiel-Wik präsentierte Ausstellung *Zeitkapsel* von 26 Muthesius-Studentinnen und -Studenten ging darüber hinaus, indem sich die Kunststudierenden aktiv in eine laufende Auseinandersetzung um ein historisches Areal und ein konkretes Gebäude desselben einmischten. Gedenkstätten und Marinelazarett – beide Zugänge zu dem Thema

Vergangenheit mussten sich den Verwicklungen von Sichtbarem und Unsichtbarem stellen, und der Frage, wie dieses veränderbare Verhältnis zu deuten ist und vielleicht sogar beeinflusst werden kann.

Die gesellschaftliche Produktion von Geschichte als den gegenwärtigen Erzählungen von Vergangenheit ist ein permanenter Prozess. Darin agieren unterschiedliche Akteure mit verschiedenen Interessen in asymmetrischen Machtbeziehungen. Beim erinnerungskulturellen Akteur Kunst stehen weder Machtstreben oder Legitimitätserzeugung (wie in der Politik) noch Zwecke der Wissensgenerierung (wie in der Wissenschaft) im Mittelpunkt. Vielmehr gründet das moderne Kunstverständnis auf der Autonomie des künstlerisch Schaffenden. Wie beim wissenschaftlichen Objektivitätsstreben wird man auch hier von einem Autonomieideal sprechen müssen. Der subjektive Ausdruck, die individuelle Gestaltung und die Authentizitäts-Orientierung kreativer Prozesse sind Teilaspekte eines außerordentlich freiheitlichen Arbeitsfeldes. Ins ›Auge‹ der Kunst fallen im gesellschaftlichen Erinnerungsprozess dementsprechend andere, im besten Falle das Sehen und Wissen irritierende Formen und Fragen.

In Niklas Luhmanns Kunsttheorie hat das gesellschaftliche Teilsystem Kunst die Aufgabe, »Weltbeschreibungen zu liefern oder Formen für Welt anzubieten, die nicht übereinstimmen mit dem, was sowieso da ist«. Die Spannung, mithin die Nichtidentität zum Bestehenden ist also für die künstlerische Form konstitutiv, die Gestaltung des Imaginären ein Ziel. Dazu zählt ganz besonders auch die weite Welt des permanent im Fluss befindlichen Erinnerns.

Erinnerungskultur und Kunst markieren zwei komplexe Denkräume und Handlungsfelder. Der Ausdruck und die soziale Praxis der Erinnerungskultur sind – jedenfalls normativ – so sehr in der Mitte der Gesellschaft angekommen, dass die daran nicht ganz unbe-

teiligte Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann meint, es handele sich dabei um »ein tragendes Element unserer Zivilgesellschaft«. Hier liegt auch eine Bedeutung der künstlerischen Intervention der Ausstellung *Zeitkapsel*, die mit ihren Mitteln einen temporären Beitrag zu einer aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzung in der Wik geleistet hat.

Nach dem Teilabzug der Bundeswehr und dem Ende des Klinikbetriebs hat sich hier ein Ringen zwischen historischen, kulturellen, nachbarschaftlichen und ökonomischen Interessen entwickelt. Der avisierten funktionalen Konversion des Geländes und seiner historischen Bauten gehen diverse Interventionen voraus, die – sei es politisch, sei es künstlerisch, sei es geschichtlich – das Areal reflektierend dem Vergessen entwinden wollen und so einstweilen vielleicht vor der allzu raschen Umnutzung bewahren. Die Angst vor ungehemmter Profitmaximierung arbeitet auch mit dem Instrument der Erinnerung.

Das Auftauchen des einstigen Marinelazarets (ebenso wie des nahegelegenen vormaligen Marinegefängnisses) im öffentlichen und historischen Bewusstsein lässt sich gewissermaßen als ein Prozess der Archivöffnung verstehen – was zuvor einer breiteren Wahrnehmung verborgen oder entfallen war, drängt auf unterschiedliche Weise (zurück) ins gegenwärtige Denken. Das Archiv, mit Giorgio Agamben (im Anschluss an Michel Foucault) verstanden als »System der Relationen zwischen Ungesagtem und Gesagtem«, ist einer der Türwächter zur kollektiven Erinnerung. Insofern ist das Archiv – konkret und metaphorisch verstanden – eine Art Schaltstelle im erinnerungskulturellen und politischen Prozess des Wieder-Holens und Vergessens, und insofern auch Gegenstand und Schauplatz der Akteure dieses Prozesses.

Der Umgang mit diesen Schaltstellen hat eine wichtige Funktion in der kulturellen Entwicklung, denn Kulturen sind stets in Gefahr zu erstarren, auf die schiefe Ebene der Verengung, Ideologisierung und Provinzialisierung zu geraten, auch Erinnerungskulturen. »In der erstarrten Erinnerung ist Vergangenheit nur noch Vergangenheit« (Andreas Huyssen). Um problematische öffentliche Vergangenheitsrepräsentationen aufzubrechen, haben künstlerisch Schaffende aufgrund ihrer gesellschaftlichen Rolle größere Potenziale als andere Akteure, denn Kunst markiert ein wichtiges wahrnehmungsprägendes, ja oft konterkarierendes Element der Erinnerungskultur. So können ästhetische Befragungen und Brechungen der Geschichtsbilder als Verunsicherung oder Erweiterung vorherrschender Wahrnehmungen ein subversives Gegenmittel zur Versteinerung sein, um Individuelles, Verdrängtes, Übersehenes oder schlicht durch mannigfache Reproduktion schier unsichtbar Gewordenes wieder sichtbar zu machen – und die *Zeitkapsel* zumindest wieder für eine Weile zu öffnen.

Petra Maria Meyer

Spuren und Bruchstücke
am »Saum der Zeit«¹

1 Diese treffliche Formulierung verdanke ich Jacques Derrida,
Dem Archiv verschrieben, Berlin 1997, S. 7.

Prof. Dr. Petra Maria Meyer ist Philosophin sowie Theater- und Medienwissenschaftlerin und seit 2004 Professorin für Kultur- und Medienwissenschaften mit dem Schwerpunkt Philosophie an der Muthesius Kunsthochschule Kiel.

»Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.«²

Diese Gefahr droht nach Walter Benjamin dem Überlieferten ebenso wie den Empfängern. Sie liegt in der Konformität der Archivarbeit und Rezeption, mit der Gleichheit und Nähe suggeriert werden, wo Differenz und Entfernung unhintergebar sind. Der zeitliche Bruch, ein Fremdwerden in der Zeit, zeigt sich besonders dort, wo Orte oder Gebäude verlassen wurden und verfallen.

Wenn man die Gebäude des ehemaligen Marinelazarets im Anshar-Park erreicht, ist man an einem Ort der Gedächtniskultur angekommen, an dem das Fremdwerden in der Zeit sinnfölig geworden ist. Diese Bauten zeugen nicht nur von ihren Anfängen, eine bauliche Auswirkung der Verlegung der Marine-Station von Danzig nach Kiel 1868 durch Wilhelm I., sondern auch von ihrer Endzeit, ihrem Ruin, ihrem Ver- und Zerfall. Dort, wo sie Ruinencharakter zeigen, sind sie nur noch »Spur des einst Dagewesenen«³, so dass trotz des historischen Bezuges der Entzug ihrer Geschichte und der Geschichten, die sich in ihnen abspielten, kenntlich ist. Auf diesem Schauplatz haben sich wechselnde Krankenhäuser befunden, zunächst ein Militärlazarett zu Zeiten der Weltkriege, zuletzt die Anshar-Park-Klinik, die 2004 aus den Gebäuden auszog. Seitdem verfallen die meisten der wilhelminischen Gebäude, konfrontieren die Besucher mit Moder, Dreck, Staub und Schimmel, zerbrochenen Fensterscheiben und Resten⁴, die sich für den, der Ruinen

2 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in ders. Illuminationen, Frankfurt 1980, S. 253.

3 Vgl. Philippe Dubois, Der Fotografische Akt, Amsterdam, Dresden 1998, S. 63.

4 Ein vorgefundener Rest der dort zeitweilig untergebrachten Neurochirurgie hat sogar für Schlagzeilen gesorgt. Der ›Archiv-Skandal‹ wurde unter dem Titel »Gruseliger Fund«

zu lesen weiß, allerdings in ihrem erinnernden Vergessen erkenntnistiftend gegen jede beschwichtigende Denkmalskultur auflehnen. Gerade wo der restaurative Blick keine behauptete Ganzheit mehr findet, vermag er sich im neuen Blick auf Zerfallsgeschichte einzuüben, der nach Benjamins »Begriff der Geschichte«⁵ immer nur ein Blick auf Bruchstücke in lückenhafter Erinnerung sein kann.

Galt für Hegel noch: »Das Wahre ist das Ganze«⁶, so wusste schon Friedrich Nietzsche, »daß wir die Wahrheit nicht haben« und wir »Nutzen und Nachtheil der Historie«⁷ für das Leben erwägen sollten. Für Adorno war dann bereits gewiss: »das Ganze ist das Unwahre«⁸. Entsprechend verlagert sich die historische Aufmerksamkeit. Wo das Ganze ausbleibt, werden Fragmente, Bruchstücke, Reste und Spuren zentral. Dadurch wird die Beziehung zwischen Resten bedeutsam.⁹ Da mit Nietzsche zugleich zweifelhaft wird, »daß ein Ding aus allen Relationen gelöst noch Ding sei«, werden »Beziehungs-Sinn und Perspektive«¹⁰ konstitutiv. Dadurch ändern sich auch Geschichts- und Archivtheorie, die mit neuen Entwürfen eines variierten Denkens in Relationen auftritt. Fordert Jacob Friedrich Reimman noch: »dem

in einem Spiegel-Online Artikel thematisiert: »Kieler Klinik vergaß kistenweise Gewebeprobe« Vgl.: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/medizin/universitaetsklinik-kiel-gewebeprobe-beim-umzug-vergessen-a-930010.html>, 08.04.2015.

5 Vgl. Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in ders. Illuminationen, Frankfurt 1980, S. 253.

6 G. W. Hegel, Phänomenologie des Geistes, Hamburg 1952, S. 21.

7 Vgl. F. Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli/M. Montinari, München 1980, Bd. 1, S. 248ff.

8 Theodor W. Adorno, Minima Moralia, Frankfurt/Main 1985, S. 57.

9 Vgl. zu einer korrespondierenden Argumentation auch: Uwe Japp, Beziehungssinn, Frankfurt/Main 1980.

10 Friedrich Nietzsche, Werke, Bd. 3, hrsg. von K. Schlechta München 1973, S. 555. Vgl. dazu auch: Petra Maria Meyer, Beziehungs-Sinn im Archiv von Jürgen Partenheimer, in: Jürgen Partenheimer, Das Archiv / The Archive, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Berlin 2014, S. 47–74.

Faden nach«¹¹ und sucht den berühmten ›roten Faden‹ im Labyrinth der Geschichte, um Teil und Ganzes zu verbinden, so ist für Michel Foucault »der Ariadnefaden (...) gerissen«¹². Unter diesen neuen Voraussetzungen entwirft er eine »Archäologie des Wissens«, die veränderte Verfahrensweisen einer Arbeit am Archiv ermöglicht. Diese besteht nun darin: überliefertes Material – und dazu gehören nicht nur Dokumente, sondern auch Gebäude als Monumente der Vergangenheit – »von innen zu bearbeiten«. Die Arbeit am Archiv¹³, die zugleich das Archivierte konstituiert, »organisiert es, teilt es nach Schichten auf, stellt Serien fest, unterscheidet das, was triftig ist, von dem, was es nicht ist, findet Elemente auf, definiert Einheiten, beschreibt Beziehungen.«¹⁴

Vor Foucault bahnte bereits Walter Benjamin den Weg für eine archäologische Spurensuche, die – misstrauisch gegen Restauration und große Entwürfe des Ganzen – andere Formen der Erinnerung suchte. Zentral ist dabei die Wahrnehmung (aisthesis), so dass er diese Erinnerung im Spannungsfeld von »geschichtlichem Zerfall« und »ästhetischer Rettung« suchte.¹⁵ Da er zudem aus dem Ruinentopos ein archäologisches Geschichtsverständnis entfaltete, erscheinen seine Überlegungen im vorliegenden Zusammenhang besonders instruktiv. »Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie (...)

11 Vgl. Jacob Friedrich Reimman, Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam, Halle 1708.

12 Michel Foucault, Der Ariadnefaden ist gerissen, in: Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1991, S. 406ff.

13 Zu weiteren Reflexionen innerhalb der Archivtheorie vgl. Petra Maria Meyer, Gedächtniskultur und künstlerische Erinnerungspraxis. Kieler Vorlesung zu GedächtnisMedien-Metaphern im historischen Wandel, erscheint Kiel 2015.

14 Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main 1981, S. 14.

15 Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/Main 1955.

der Schöpfung«¹⁶ und das gilt nicht nur für die Zeit des Barock, in der »die Zeit aus den Fugen geriet« (Shakespeare), was Benjamin inspirierte. Verfall und Zerfall sind für den deutschen Philosophen kein Hinderungsgrund für Erinnerung. Im Gegenteil. Die Tiefenstrukturen der Geschichte zeigen sich nach Benjamin erst durch die Verfallsprozesse, so dass seine archäologische Perspektive auch untrennbar von Imaginationsfähigkeit ist, die Resten neuen Beziehungs-Sinn verleiht. Die implizite Spuretheorie¹⁷, die auch in Benjamins Denken verankert ist, stellt eine zweite Herausforderung dar. Als das kaum Merkbare, Geringe, Unscheinbare, als das, was vage und mehrdeutig in ihrer unvollständigen Sichtbarkeit des Unsichtbaren bleibt, verlangt die Spur andere Aufmerksamkeiten. Dort, wo sie nicht sofort auffindbar ist, muss man sie aufspüren, wo sie gefunden wird, muss sie mit Gespür aufgenommen und verfolgt werden. Ein identifizierendes Denken ist hier weniger gefragt, als eine Aufmerksamkeit für das, was sonst der Aufmerksamkeit entgeht: Reste, Übriggebliebenes, Abgefallenes, Latentes, Details. Es gilt, die Bedeutung des vermeintlich Unbedeutenden zu erkennen.

Studierende der Fachklasse »Medienkunst« an der Mutheius Kunsthochschule sind diesbezüglich besonders geschult. Der New Yorker Komponist und Medienkünstler Arnold Dreyblatt, bei dem sie studieren, ist für seine Archivarbeiten weltweit bekannt. Dabei gelingt es ihm, Tiefenschichten der Geschichte auf immer

16 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/Main 1955, S. 156.

17 »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie uns hinterließ. Die Aura ist die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.« Walter Benjamin, Das Passagenwerk, in: Gesammelte Schriften V, Frankfurt/M.1982, S. 560. Die hier anklingende Entgegensetzung zwischen Spur und Aura hat sich durch eine Auratisierung der Spur, die z.B. durch das Schweißbuch der Veronica (vera icon) stattfindet, bereits relativiert, so dass man in der Forschung heute von einem Wechselverhältnis ausgeht.

andere Weise freizulegen. 26 seiner Studierenden haben sich mit den Spuren in verschiedenen Schichten der verfallenen Gebäude im Kieler Anshar-Park beschäftigt und dabei eine archäologische Perspektive multiperspektivisch genutzt. Der archäologische Blick auf die Ruine ist nicht mit dem melancholischen Blick auf verfallspoetische Schönheit zu verwechseln. Vielmehr ist dieser an Spuren interessierte Blick auf die Wunden und Narben gerichtet, die sich auch an Gebäuden materialisieren. Wenn ein Fieberthermometer in einer Wand steckt, dann zeigt sich, dass das Tastgefühl oder der Geruch einer Wand wichtiger sind als große Reminiszenzen.

Ganz in diesem Sinne lässt sich eine Performance von Alisa V. J. Zahn und Alexandra Rogalli verstehen. Sie widmet sich dem Ruinösen der Gebäude und verdeutlicht, dass »der Ort, an dem einst geheilt wurde«, jetzt »selbst der Heilung bedarf« (Zahn/Rogalli). Zu ihrer Arbeit gehört auch die Archivierung der Gebäude-Diagnosen und die damit verbundene Gründung eines »Amtes für lebendige Bauten«, das »Maßnahmen zur Rehabilitation« dokumentiert. Eine andere Art der Narbenforschung unternimmt Daniela Takeva. In einer Installation und einer Performance widmet sie sich der menschlichen Haut als einem »Archiv von Erinnerungsschichten« (Takeva). Da sich die Haut als Gedächtnismedium – wie der Körper überhaupt als das Veränderliche par excellence – im Zuge der Zeit und durch die Zeichen der Zeit, die sich dort einschreiben, ständig wandelt, handelt es sich um ein »living archive«, das in der Performance besonders gut als ein wirkendes Archiv versinnlicht werden kann. In der Installation reibt sich das Konzept eines lebendigen paradoxal mit den »Gesetzen« eines bewahrenden Archives im Karteikasten. Ein Performanceereignis ist als »archived event« bereits der »archivarischen Gewalt«¹⁸ unterworfen.

Im archivarischen Bereich wird nichts neutral bewahrt. »es bewahrt« nur, »indem es das Gesetz (nómos) geltend macht oder für seine Beachtung sorgt.«¹⁹

Künstlerische Archiv-Konzepte setzen sich ebenso kritisch mit institutionalisierten Archiven wie mit der Geschichte des Ortes auseinander. Wenn Ulrike Meier in ihrer audio-visuellen Installation *reminiscence* drei Bettgestelle aus Draht – mit Mullbinden umwickelt – aufstellt, dann lässt das nicht nur Erinnerungen an eine Krankenstation zu, die später als Stall genutzt wurde, sondern weckt auch Assoziationen an Praktiken der Fixierung ans Bett, die im psychiatrischen und geriatrischen Kontext genutzt werden. An den »gefährlichen Betten« befinden sich keine Patientenkarten, sondern gelbe Warnschilder.

Auch in Robin Lisons Videoinstallation *Autoskopie*, bei der man in ungewohnter Körperhaltung, in liegender Position mit Blick an die Decke den dort projizierten Film über »sterbende Gebäude« sehen kann, gelingt es, die Dingwelt mit der körperlichen Erfahrungswelt des Menschen intensiv zu verbinden. Dabei wird die eigene Sterblichkeit, der Vorlauf in den Tod, der liegend am besten spürbar wird, bewusst gemacht, der auch für Benjamins allegorische Betrachtung zentral war.²⁰

Anne Steinhagen nutzt in ihrer Arbeit *7:1* nicht nur das Spurenmedium Photographie, um Ausschnitte der Gebäude in neue

19 ebenda

20 »Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. Bedeutung und Tod sind so gezeitigt in historischer Entfaltung wie sie im gnadenlosen Sündenstand der Kreatur als Keime eng ineinandergreifen.« Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main 1978, S. 145.

Beziehungen zu setzen, so dass sprechende Konstellationen entstehen. Zusammen mit Eva Maria Sahle transplantierte sie in der Arbeit *joined forces* auch ein Stück Rasenfläche aus dem Außenraum in den Innenraum. Dieses Stück Rasen wurde wie ein Rest natürlichen Lebens zum Verwesen ins Innere ausgesetzt. Ganz im Sinne Benjamins wird hier Geschichte mit Naturgeschichte verbunden, die Verfallsprozesse in anderer Weise sinnfällig macht. In der Natur zeigt sich Geschichte im Zeichen der Vergängnis. Während ein Zimmer hier mit Natur gefüllt wird, bleibt in der Natur eine Lücke, eine kahle Stelle – Grasausfall wie Haarausfall – ein Symptom für die medizinische wie ökologische Spurensuche, eine Leerstelle für die Imaginationskraft des Archäologen.

Wo Naturstoffe genutzt werden, zeigt sich umso deutlicher, dass Endzeit Zeit ist. Ende ohne Ende im Prozess des Vergehens und Werdens, Anderswerdens, schöpferisch wie zerstörerisch. Der Anshar-Park ist auch Schauplatz dieses ambivalenten Prozesses, in dem eine die Gebäude überwuchernde Natur ehemalige Kultur verdrängt und Schimmelkulturen im Innern der Gebäude die sonst ausgesperrte Natur wachsen lässt. Dass sich dieses den Menschen krankmachende Wachsen im ehemaligen Krankenhaus wieder in den Kulturkontext über ein Kunstobjekt überführen lässt, macht die Arbeit von Reza Ghadyani *Weiß* deutlich. Durch Rahmung macht er die innewohnende poetische Ambivalenz bewusst, ändert er die Wahrnehmung. Der Rahmen, der als *parergon* ein *ergon*, etwas Wesentliches und des Betrachtens Würdiges konstituiert, ermöglicht erst den anderen Blick auf ein abstraktes Relief. Ästhetische Rettung des Schimmelbefalls erfolgt durch die Transformation in ein Bild.

Skulptural und insofern ästhetisch lässt sich auch die Arbeit von Viktor Dawidziuk o.T. wahrnehmen. Er hat Bettlaken in Körperausscheidungen getränkt und diese befleckten, zerrissenen Tücher

von der Decke herabhängen lassen. Ein erster abstrakter Eindruck erhält jedoch schnell körpernahe Konkretion, da Blut und Urin dem Geruchssinn nicht entgehen. Gerade der sogenannte »niedere Sinn«, stößt dem Betrachter zu. Kann er sich sehend auf Distanz halten, so betrifft ihn das, was er riecht, sofort ganz leiblich und lässt sich mit eigenen leiblichen Erfahrungen assoziieren, die sich ins Körpergedächtnis nachhaltig einzuschreiben wissen, so dass der Geruchssinn nicht selten zur Ausprägung von Ideosynkrasien führt. Der Geruch von Schwarzpulver, ein Schießpulver, das in wilhelminischer Zeit bereits Verwendung fand, koppelt den Geruchseindruck zusätzlich an die militärische Geschichte des Ortes.

Was Friedrich Nietzsche schon zu sagen wußte, »übel riecht alles Gestern«²¹, wird an diesem Ort variantenreich erfahrbar. Es ist jedoch kein täuschender Geruch, den nach Nietzsche z.B. das Christentum verbreitete, sondern ein aufdeckender Geruch. Für Nietzsche ist der Geruchssinn keinesfalls »niedrig« einzustufen, sondern ein psychologisches und intuitives Erkenntnisorgan, das »Minimaldifferenzen« wahrzunehmen und die Witterung für Spuren aufzunehmen vermag, die sich nicht sehen lassen.²² Auch der Gehörsinn, der über die Ohren, diese leibliche Öffnung zur Welt, die sich nicht ohne Kopfhörer oder Ohrstöpsel schließen lässt, direkt mit körperlicher Affizierung verbunden ist, vermag Zeitphänomene sehr viel differenzierter wahrzunehmen als der Sehsinn. Das »Organ der Furcht«²³, wie Nietzsche das Ohr nennt, wird in mehreren Klanginstallationen und audio-visuellen Arbeiten angesprochen. Ob in Daniela Ingwersens Klangins-

21 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli/M. Montinari, München 1980, Bd. 4, S. 125.

22 Vgl. z.B. Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli/M. Montinari, München 1980, Bd. 6, S. 75.

23 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli/M. Montinari, München 1980, Bd. 3., S. 205.

tallation *Acoustic-Interference-Machine*, die mit akustischen Überresten arbeitet oder als rhythmisches Klopfen, das einen Kubus aus Bruchstücken begleitet, der die Geometrie zugleich durch die ungleiche Form der Bruchstücke in der Arbeit *Wer ist da?* von Hyunju Oh sprengt oder in Ulrike Meiers Installation *reminiscence*, in der der Betrachter auch als Hörer durch rhythmisches Klopfen oder Klappern und Plätschern eingestimmt wird, die stark atmosphärische Wirkung von Sounds wird vielfach genutzt. Atmosphären wirken als Stimmungen. Da sie einem Ort oder Ding als »Sphäre« ebenso wie der Gemütsverfassung eines Menschen angehören, können sie ihre Kraft nur in Wechselwirkung von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem entfalten. Wahrnehmung stützt sich auf das Mitdabeisein des Leibes, dieses Wissen der Phänomenologen wird in künstlerischen Atmosphärenkonstruktionen besonders sinnfällig.

Diesen Umstand nutzt auch Friederike Seide in ihrer Klang- und Videoinstallation *Nicht-Mehr Noch-Nicht*, die sie in einem dunklen Kellerraum positionierte. Die vorgefundene Dreiteilung des Raumes durch Balken, die Raumzonen abteilen, wurde durch eine Konstellation zweier Videos rechts und links und ein selbst gebautes KlangGeräuschObjekt in der Mitte genutzt. Es handelt sich um einen großen Blasebalg, an den sich ein Metallgestänge mit einer Mechanik anschließt, die den Blasebalg auf- und abbewegt. Der KlangGeräuschKörper beginnt dadurch zu atmen, instrumentiert den Grundrhythmus des Lebens allerdings ächzend und stöhnend und erinnert derart auch an eine Herz-Lungen-Maschine. So wirkt das Klangobjekt als lebendige Skulptur, akustisches Instrument und als Maschine. Auch in den Videos findet der Betrachter die Ambivalenz von Tod und Leben, Natur und Kultur, Fragilem und Hartem. Das eine Video zeigt den entpersonalisierten Ausschnitt eines nackten Frauenkörpers, auf dem Ziegelsteine lasten, so dass sich Körperbau und Gebäude-

architektur verbinden. Bilder der Verletzlichkeit des Zivilisatorischen wie des Körpers. Nimmt man die Szene so wahr, dass hier ein Körper auch unter Steinen begraben wird, dann besteht auch hier – auf wieder andere Weise als bei Robin Lison – eine thematische Verknüpfung mit der Sterblichkeit des Menschen, den Ephemeroi. Das andere Video bringt ein Bild des Ephemeren in poetischer Zartheit ein. Sich in feinsinniger Bewegung verändernde, umformende Federn verbinden sich im Blick des Betrachters mit den Spinnweben vor der Videoprojektion. Zeitlich wird das audio-visuelle Geschehen einer Zwischenzeit zwischen »Nicht mehr« und »Noch nicht« zugeordnet, räumlich wird es im Keller verortet. An diesem Ort, an dem man stets verdächtige Geräusche erwartet, ist das Unbewusste untergebracht. Für Gaston Bachelard ist es der Ort der Dunkelheiten, langsameren Wesen und der Ängste, die sich nicht mehr rationalisieren lassen. »Sogar mit dem Leuchter in der Hand sieht der Mensch im Keller die Schatten über die schwarzen Mauern tanzen.«²⁴ In der Installation von Friederike Seide tanzt eine Feder und verwandelt Projektionen mehrdeutig poetisch die Mauern.

Eine unheimliche Atmosphäre konstruiert Nina Resl in ihrer Video-Sound-Installation *Die transorbitale Vernunft*. Im audio-visuellen Wechselspiel spricht sie nicht nur das Auge, sondern auch das Ohr als »Organ der Furcht« drastisch an. Der Betrachter sieht aus der Patientenperspektive einen Arzt mit Clownsmaske eine Lobotomie durchführen. Hämmerndes Pochen und schmatzende Geräusche begleiten die Erinnerung an einen furchtbaren Eingriff, durch den Teile des Gehirns irreversibel zerstört wurden und der in Psychiatrien lange üblich war. Wird hier ein Teil der Medizingeschichte evoziert, der nicht mit dem hypokratischen Eid vereinbar scheint, so erscheint

die Installation *Aus Haut und Knochen* von Cindy Freuding auf den ersten Blick affirmativer. Hier wurde ein Mensch lebensgroß aus Röntgenbildern figuriert. Auf den zweiten Blick wird jedoch sinnfällig, dass die Schattenbilder zugleich die Mortifikation des zur Bildmontage gewordenen Menschen implizieren. Je nach Betrachter kann sich jedoch auch hier das Unbehagen an der Medizingeschichte einstellen, da mit den bildgebenden Verfahren nicht nur eine lebensrettende Früherkennung möglich ist. In den Diskursen der Medizin werden Krankheiten nicht selten der Kampf angesagt und mit tendenziell tödlicher Strahlung bekämpft. Aus den »memento-mori-Strahlen«²⁵ wie Röntgenstrahlen auch genannt werden, resultierte auch die Entdeckung der Radioaktivität. Es mag einem durch diese Installation auch bewusst werden, dass der Körper sich deutlich von den Bildern des Körpers unterscheidet. Insofern sollte auch der kranke Mensch nicht mit diagnostizierten Krankheiten verwechselt werden.²⁶

Viele Arbeiten widmen sich Tiefenschichten, die sonst gerne verdeckt werden. Dem Staub, der gerne unter den Tisch gekehrt wird, hat Anna Hochhalter ihre mehrstündige Performance *clean* gewidmet, in der sie in ritueller Wiederholung Staub zusammenkehrt und wieder verteilt. Was einerseits an die Alltagshandlung von Fluxus-Künstlern in der Geschichte der Performance-Art anknüpft, erhält andererseits durch den Mundschutz, den Anna Hochhalter dabei trägt, und den Ort, an dem es stattfindet, eine andere Tragweite. Staub ist das Bleibende auch an Orten, die verlassen wurden, angereichert mit allem, was vor Ort war und ist, mit den Resten dort gelebten Lebens. In ihm flockt Zeit. Für Walter Benjamin war Staub die

25 Vgl. Otto Glasser, Wilhelm Conrad Röntgen und die Geschichte der Röntgenstrahlen, Berlin, Heidelberg und New York 1995, S. 33.

26 Vgl. zu diesen Zusammenhängen: Michel Foucault, Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blickes, Frankfurt/Main 1988.

materialisierte Vergangenheit par excellence. Für Kriminologen und Archäologen war es immer schon bevorzugtes Medium der Spuren, für Künstler wie Marcel Duchamp ist es die Materie, die sich jeder Form widersetzt, der Stoff, der sich auch bei ihm umgebender Bewegungslosigkeit immer noch bewegt. In der Performance *clean* von Anna Hochhalter verdichten sich die thematischen Schichten, denn Staub ist auch das, was sich in jedem Archiv befindet, der dort gewünschten Ordnung Unordnung, dem sauber Archivierten eine unsaubere Ablagerung hinzufügt.

Auf der Grundlage der Gewissheit, dass sich die Vergangenheit nicht rekonstruieren lässt, kann es nur darum gehen, das Vergangene im je eigenen Raum der Erinnerungen und Imaginationen vorzustellen. Alexandra Rogallis großformatiges Video zweier schlafender Säuglinge spricht die Erinnerung einer Ausstellungsbesucherin an einen Aufenthalt auf der Kinderstation der Klinik im Anshar-Park im Alter von zwei Jahren an: Sie lag dort von Kopf bis Fuß verbunden, ihrer Beweglichkeit beraubt und einer anderen Tagesordnung unterworfen. Auch das gerahmte Bild einer Krankenschwester, die den Finger vor den Mund hält und somit Redeverbote erteilt, kennt jeder aus der Erinnerung. In der Arbeit von Manijeh Javid M. Pour nutzt sie diese zeigende Geste nicht nur zur Versinnlichung der strikten Krankenhausordnung, sondern integriert das Bild auch in ein vorgefundenes Graffiti.

Viele Arbeiten treten in Wechselwirkung mit Graffiti, zu viele, um diese alle zu nennen. Immer wieder mischen sich verwilderte Schriftbilder ins Blickfeld. Längst sind diese wilden Schriftzüge nicht mehr nur an den Wänden der sozialen Brennpunkte zu finden. Sie haben den Stadtraum erobert und auch das eine oder andere Monument verwandelt. Der Anshar-Park ist durch seine Nichtnutzung ebenfalls zu einem Schauplatz von Graffiti, einer Sonderform

von Schrift geworden, diesem grundlegenden Gedächtnismedium. Wurde für Benjamin eine andere Schriftform zentral, die Allegorie²⁷, so sind Graffiti hier an diese Stelle getreten. Beide teilen die Eigenart, dass ihnen »an Bedeutung nur das zukommt«, was der Betrachter »ihm verleiht«²⁸. Ihre Kraft beziehen sie nach Baudrillard nicht aus ihrem Bedeutungsgehalt. Beziehungs-Sinn und eine andere Zeichensprache des Leibes ist auch hier entscheidend. Eine andere Zeichenkraft sieht auch Baudrillard, der jedoch von »leeren Signifikanten«²⁹ spricht. Allerdings lässt er die Geste unberücksichtigt, die vom Leibe aus in dynamischen Schwüngen Schriftzüge sprüht. Die neue sinngenerierende Kraft einer häufig unleserlichen, gestisch zeigenden Schrift, lässt sich mit Roland Barthes auch als »signifiance«³⁰ bezeichnen, als Sinn, der dem Betrachter sinnlich zustößt.³¹ Für den Fokus auf Archiv ist entscheidend, dass schon Graffiti den Ort, an dem sie erscheinen, in spezifischer Symbolik und nach neuer Ordnung strukturieren. Anders als im Falle von Dokumenten sind es gerade »Schriften ohne Schreiber« (Baudrillard), die eine Zuschreibung zum Verfasser nur über geheime Kanäle erlauben. Mit Baudrillard lassen sich hier somit auch nicht codierte, bzw. geheim codierte

27 »Es ist mit einem Wort, die Denunzierung einer Ausdrucksform, wie die Allegorie sie darstellt, als einer bloßen Weise der Bezeichnung. Allegorie (...) ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.« Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/Main 1978, S. 141. Benjamin hat einen anderen Allegorie-Begriff als sie die klassische Definition formuliert. Er versteht darunter gerade nicht »ein konventionelles Verhältnis zwischen einem bezeichnenden Bilde und seiner Bedeutung«. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/Main 1978, S. 141.

28 So äußert sich Benjamin über die Allegorie: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1972–1986, Bd I, S. 360.

29 Vgl. Jean Baudrillard, Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, S. 26.

30 Vgl. Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/Main 1990, S. 263.

31 Vgl. dazu ausführlich: Petra Maria Meyer, Signifiance: der Sinn, der mir zustößt. Zur Sinnlichkeit der Sinnstiftung in intermedialen Wechselspielen. Vortrag im Rahmen des interdisziplinären Symposions »Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften«, 5.02.05 in Bamberg.

Zeichen gegen die »Semiokratie«³² des Denkmals oder institutionalisierten Archivs erkennen. In jedem Fall sind es Phänomene eines Anti-Diskurses³³, der Entwürfen von Gegen-Archiven korrespondiert.

Während Graffiti im Stadtraum häufig aufregen mögen, so werden sie im Kontext einer Ausstellung nicht nur als kunstvolle Schriftbilder wahrnehmbar. Vielmehr lassen sie sich in ihrem anderen Wert nutzen, der darin liegt, dass sie die Konstitution von Werten über übliche kulturelle Zeichenprozesse in Frage stellen. Wie die Graffiti, so bringen auch die Arbeiten der Studierenden der Medienkunstklasse gewöhnliche »Benennungssysteme« ins Wanken, wenn »nicht aus der Fassung«³⁴

Die Gebäude des Anshar-Parkes scheinen zu sagen: das Ende ist nahe. Doch einige Arbeiten der Studierenden machen deutlich, dass das Ende immer schon stattgefunden hat. Dieser Schauplatz, der mit Letztem und Übriggebliebenem ebenso wie mit Verschwundenem konfrontiert, weist für den archäologischen Blick im besten Sinne »Denkbruchstücke«³⁵ und Spuren auf, die sich aufnehmen und in unterschiedlichster Weise verfolgen lassen. Entsprechend wird hier auch kein fester Standpunkt angestrebt, von dem aus allgemeingültige Aussagen formuliert würden. Als polyperspektivische Annäherung bleiben die Annäherungen einer Spurensuche heterogen. Vergangenheit wurde in dieser Ausstellung in intensiver Weise in die Gegenwart der künstlerischen Arbeit hineingeholt und die ist vielfältig.

32 Vgl. Jean Baudrillard, Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, 23.

33 Jean Baudrillard, Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, S. 26.

34 Vgl. ebenda.

35 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/Main 1955, S. 10.

Irren und Täuschen

Fotoessay
5 Fotografien
Injekt-Prints,
60x80 cm, gerahmt
gesamtes Gelände
und Haus 7
Kiel 2014 / 2015

Die Arbeiten der Ausstellung *Zeitkapsel* wurden gerade wieder abgebaut. Somit verschwanden die Erinnerungen, die uns die jungen Künstler erzählten, wieder aus den verlassenen Zimmern des ehemaligen Marinelazarets. Aber auch sie hatten eine Spur hinterlassen, einen starken Nachklang, auf den ich mit meinen Fotografien reagieren wollte.

So stieß ich an Decken, Böden und Wänden, im Inneren und außerhalb der Gebäude vor allem auf das, was verschwunden war. Auf Schichten und Spuren, die durcheinander lagen, auf kryptische Zeichen. Was da ist, ist da. Ich kann es sehen. Aber was war, ist jetzt nicht mehr. Ich kann mich nicht erinnern. Nicht an das, was mein Körper eigens nicht empfunden hat. Die Dinge verschwinden und wir begreifen es nicht. Denn ob es plötzlich oder langsam schwindet, wir sehen es nicht. Das Spurenlesen ist komplex. Mit Lücken können wir schwer leben. So fügen wir zusammen, was uns gelingt, zu einem immer wieder neuen und auch zu ein und demselben Bild. Denn das Schwinden begreifen wir nicht. Der Kreislauf der Erneuerung setzt sich so still und unbemerkt, wie laut und machtvoll durch.

Doch wir bleiben unbeirrt.











Impressum

Zeitkapsel

26 Erinnerungen.
Eine Ausstellung im ehemaligen
Marinelazarett im Anscharpark Kiel.

Herausgeber

Arnold Dreyblatt,
Muthesius Kunsthochschule

Redaktion

Arnold Dreyblatt

Konzept und Gestaltung

Katrin Grimm

Zusammenstellung

Anna Hochhalter, Friederike Seide

Korrektorat

Ursula Schmitz-Bünder

Abbildungen

alle Abbildungen © bei den
Künstler/-innen bis auf Seite 57 oben,
75, 82–83 © Kaja Grope,
Bilder am Anfang © Katrin Grimm
bis auf Dachboden © Anna Hochhalter,
farbige Bilder am Ende © Kaja Grope

Druck

Roland Spreth und Marco Zenz,
Druckwerkstatt der Muthesius
Kunsthochschule, Kiel.

Verlag

Muthesius Kunsthochschule, Kiel 2015.
www.muthesius-kunsthochschule.de

Copyright

Muthesius Kunsthochschule und die
Autor/-innen. Die Urheberschaft der Ab-
bildungen liegt bei den Fotograf/-innen.

ISBN 978-3-943763-39-3

muthesius
kunsthochschule

Mit Unterstützung von



[PA:KT]

Baugenossenschaften der Anscharpark GbR
(wankendorfer, WOGÉ, GWU, bgm)

In Kooperation mit

atelierhaus |
im anscharpark

Kunstverein
HAUS 8

 **HEINRICH BÖLL STIFTUNG**
SCHLESWIG-HOLSTEIN

