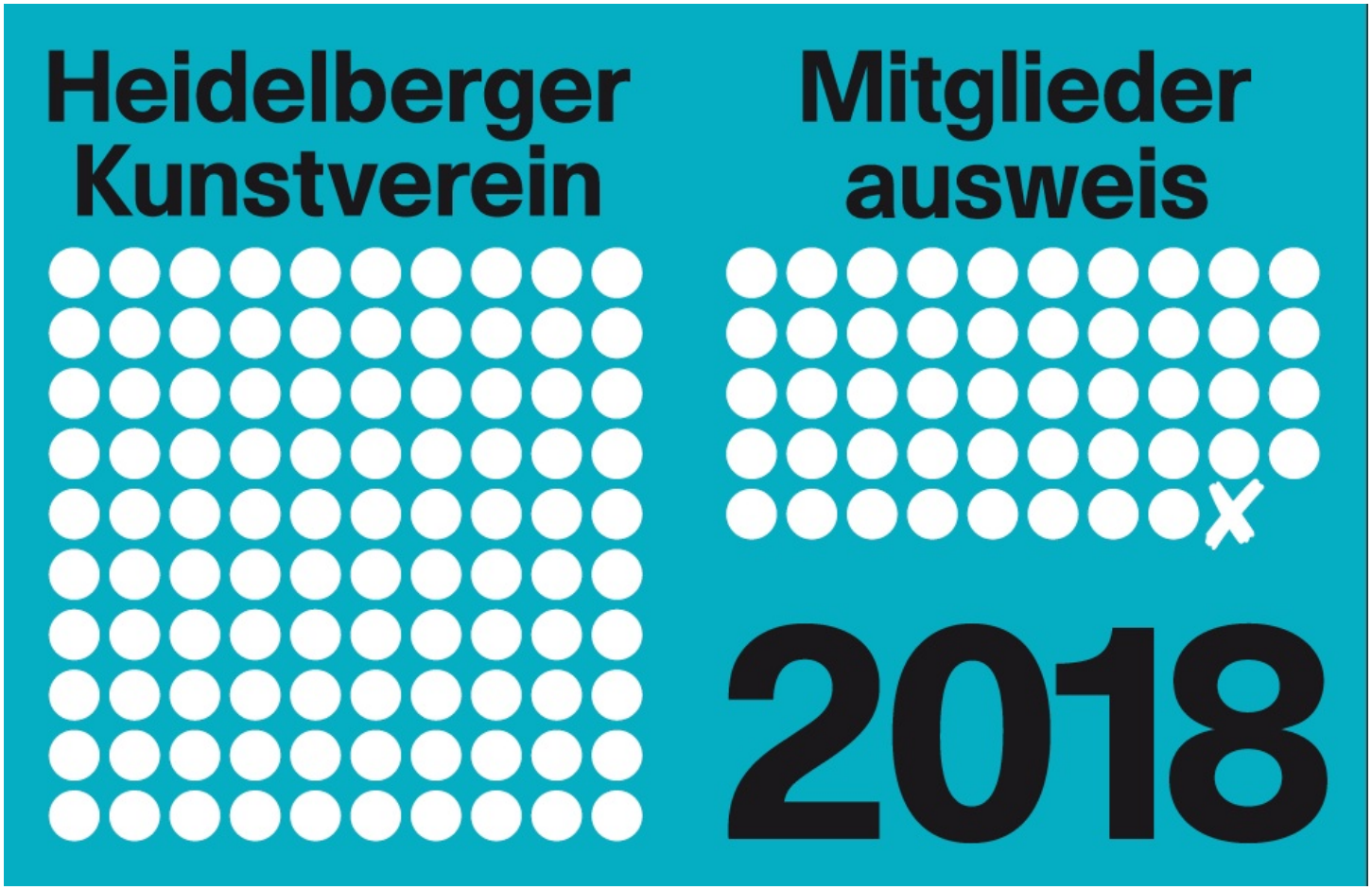
Der Heidelberger Kunstverein als Institution der Zivilgesellschaft

150 Jahre Vereinsarbeit –
150 Jahre Mandat für Bürger*innen



Der Heidelberger Kunstverein als Institution der Zivilgesellschaft

150 Jahre Vereinsarbeit –
150 Jahre Mandat für Bürger*innen

Der Heidelberger Kunstverein als Institution der Zivilgesellschaft

1869 schließen sich Bürger*innen zusammen.

Sie wollen eine erste - **allen Bürger*innen zugängliche** - Institution gründen, um Kunst in Heidelberg präsentieren.

Die bilden damit selbstbewusst
ein Forum für bürgerliche Öffentlichkeit,
das zeitgenössische Künstler*innen vorstellt und somit zeitgenössische Thematiken aufnimmt.

150 Jahre HDKV - 150 Jahre Kunst als öffentliche Zeitgenossenschaft

Kunst als Seismograph für virulente Fragestellungen

zeigt Tendenzen

- des gesellschaftlichen Lebens allgemein
- der politischen Auseinandersetzung / Agenda
- wissenschaftlicher Erkenntnis

Kunst entwirft und bildet

Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft ab

Ausstellung ›Der Baum‹, 1985

150 Jahre HDKV 150 Jahre Öffentlichkeit

Der Kunstverein befördert die Kunst
und bildet ein Forum für Diskussionen, die der Kunst zugr
liegen.

„ Wie wollen wir leben oder
welche Werte wollen wir als Gesellschaft für unser
Zusammenleben setzen?“

*Ausstellungsprogramme, Thematiken, Künstler*innengespräche*
*Vorträge und Diskussionen mit Expert*innen aus verschiedenen*
Feldern, Seminare und Workshops für Schulen und Universitäten,
Dialogische Ausstellungserkundungen mit Mitgliedern und dem
Team des HDKV, Gastspiele unterschiedlicher Gruppen etc.
sind Formate der differenzierten Publikumsansprache

Ulf Aminde
›Der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Trieb‹ 2012

Der Heidelberger Kunstverein als Institution der Zivilgesellschaft

Eine breite Öffentlichkeit unterstützt den HDKV

Der Heidelberger Kunstverein gehört zu den

- ältesten
- anerkanntesten (* ADKV 6 Art Cologne Preis für Kunstverein)
- Mitgliederstärksten Kunstvereinen Deutschlands

- zum Vergleich
  der Kunstverein Rheinlande und Westfalen (Düsseldorf) (einer der größten Deutschlands)
  zählt ca. 3100 Mitglieder bei Einwohnerzahl von 628.500
  der Badische Kunstverein Karlsruhe zählt fast 1200 Mitglieder bei einer Einwohnerzahl von 323.000
- verglichen zur Einwohnerzahl ist der Heidelberger Kunstverein mit 830 Mitgliedern bei einer Einwohnerzahl von 150.000 größer als die genannten Vereine!

Der Heidelberger Kunstverein
als Institution der Zivilgesellschaft

Das wollen wir 2019 feiern mit

einem Fest für die Stadt,
in der Stadt,

gemeinsam mit anderen Akteuren der Stadt
und Gästen aus Europa und der ganzen Welt

150 Jahre HDKV
ein Fest für die Stadt in der Stadt
Programm 2019: Öffentlichkeit gestalten

Formate:

1. **Fest /Mitgliederausstellung / Vorträge und Diskussionsrunden**
2. **Die Kunst der Öffentlichkeit –** Sommer 2019
   ein Festival mit temporären künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum
3. **Digitale und analoge „Öffentlichkeiten“ gestalten**
   Eine zeitgenössische Chronik und Entwürfe für die Zukunft
4. **Ausstellungsprogramm im HDKV mit Satelliten**

150 Jahre HDKV
ein Fest für die Stadt in der Stadt
Programm 2019: Öffentlichkeit gestalte

1. Fest am 7.7. 2019 Der HDKV feiert.

- **Öffentliches Bankett:**
Dinner en Bleu vom HDKV in die Hauptstraße,
- **Mitgliederausstellung** Mitglieder präsentieren Werke ihrer eigenen Sammlungen und treten mit „ihrer“ Kunst in die Öffentlichkeit
- **Festreden und Podiumsdiskussionen zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft von Kunst und Verein**
Diskussionen und Vortragsreihen zur Rolle des Vereins in der Zivilgesellschaft werden das Jubiläumsjahr begleiten

2. **Die Kunst der Öffentlichkeit –** Sommer 2019
ein Festival mit temporären künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum

Kunst als Motor der Entwicklung / Reaktivierung und Neuformierung von öffentlichen Räumen zur Entwicklung einer neuen Stadtgesellschaft
mit den Schwerpunkten Inklusion, Migration, nachhaltige Stadtentwicklung, digitaler Wandel an ausgewählte Orten in Heidelberg mit internationalen Teilnehmer*innen.
Ziel ist es durch Ansätze transkultureller Forschungen ein differenziertes Verständnis von verschieden situierten und verfassten Öffentlichkeiten zu entwickeln und vor diesem Hintergrund, Möglichkeiten für neue Formen der Interaktion zu gestalten.

2. **Die Kunst der Öffentlichkeit –** Sommer 2019
ein Festival mit temporären künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum

Referenten aus verschiedenen Gebieten wie
Stadtplanung, Digitalisierung, Kunst
Inklusion- und Migrationsforschung,
Umwelt- und Naturschutzverbänden, etc
Kulturanthropologie und Ethnologie,
Kunst- und Kulturwissenschaft
werden
Workshops und Vorträge mit
(Kunst-)Student*innen und interessierter Öffentlichkeit anbieten,
um im zweiten Schritt / zeitgleich
an verschiedenen Plätzen in Heidelberg
temporäre künstlerische Arbeiten/ Werke zu gestalten.

in Kooperation mit

Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien (HCTS) Uni Heidelberg! Summerschool!)
Pädagogische Hochschule Heidelberg
KIT Karlsruhe Fachbereich Architektur: Prof. Dr. Georg Vrachliotis
Deutsches Architektur Museum DAM Frankfurt, Dr. Oliver Elser (Ausstellungen u.a. Making Heimat)
Metropolink / Neckar Orte / IBA / Interkulturelles Zentrum Heidelberg
Klassen verschiedener Hochschulen für bildende Kunst (Karlsruhe/ Stuttgart / Frankfurt / Offenbach / Mainz)
Student*innen baden-württembergischer, europäischer und außereuropäischer Kunstakademien sowie internationale Student*innen der o.g. genannten Fachgebiete

150 Jahre HDKV
ein Fest für die Stadt, in der Stadt
Programm 2019: Öffentlichkeit gestalten

3. Digitale und analoge „Öffentlichkeiten“ gestalten
Eine zeitgenössische Chronik und Entwürfe für die Zukunft

Zeitung / website / app
Geschichte zeitgemäß erzählen für junge und ältere Generationen: Zivilgesellschaftliches Engagement stärken

„Emanzipatorischer“ Ansatz: Zeitung und digitale Netzwerke
Modellhafte Nutzung digitaler Informationsmedien –

Verzahnung Stadtgesellschaft und Kunstverein
Geschichte auch topographisch verorten!

3. Digitale und analoge „Öffentlichkeiten“ gestalten
Eine zeitgenössische Chronik und Entwürfe für die Zukunft

Der HDKV denkt nach: Geschichtswerksatt ein Prozess!

Anstelle der üblichen Chronik:
eine **vielstimmige, multimediale Geschichte** des Vereins erzählen:

1. sich bisher unterbelichteten kritischen Phasen stellen und

2. gleichzeitig die Tradition von Einmischungen in gesellschaftliche und politische Entscheidungsprozesse dokumentieren.

3. Zeitgeschichtliche Kontextualisierung und die Äußerungen unserer Mitglieder werden diese multimediale Geschichtserzählung vervollständigen.

DER RAUM

3. Digitale und analoge „Öffentlichkeiten“ gestalten
Eine zeitgenössische Chronik und Entwürfe für die Zukunft

„Oral History“ – „Erzählte / *Mündliche* Geschichte“
ist **vielstimmige** Geschichte:
Mitglieder, Mitarbeiter*innen, Weggefährten, Künstler*innen erzählen in Interviews.

Die jeweiligen Geschichten werden immer mit verschiedenen Kontexten der politischen, kulturellen, (medien)technischen und ökonomischen Geschichte gesetzt.

Geschichten in Informationselementen / Kurzen Artikeln erzählen.

3. Digitale und analoge „Öffentlichkeiten“ gestalten
Eine zeitgenössische Chronik und Entwürfe für die Zukunft

Assoziative Wissensansätze: Geschichte in Form von Storytelling: Verkürzte Form, aussagekräftige Zitate, assoziative Verknüpfung -> Geschichte muss nicht von einem fest bestimmbaren Startpunkt erzählt werden, sondern ist von mehreren Seiten zugänglich sein.

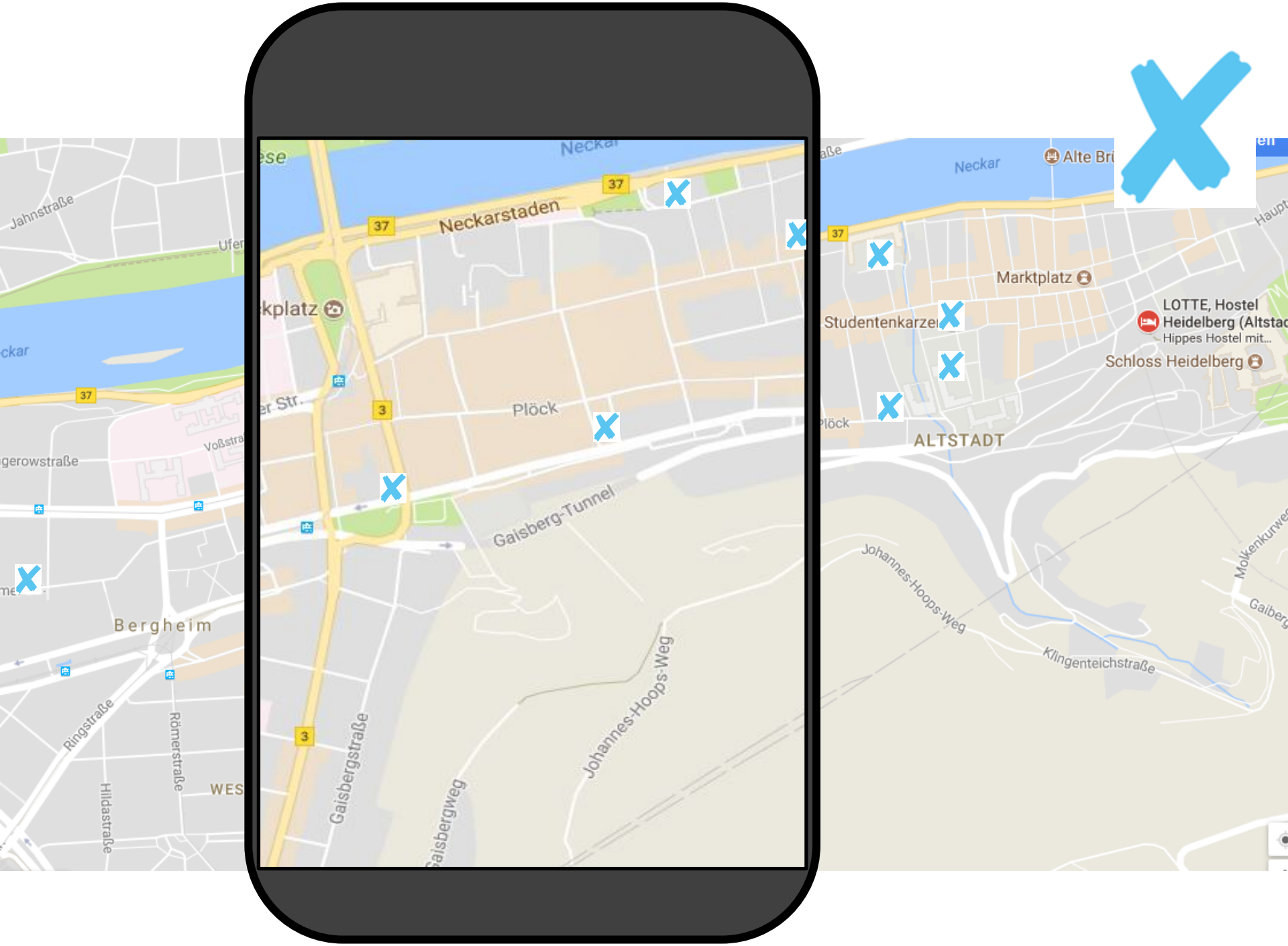
- Biografischer Hintergrund der Protagonisten
- Aussagekräftige Zitate, die die Protagonisten verorten und über ihre eigenen Aussagen greifbar machen

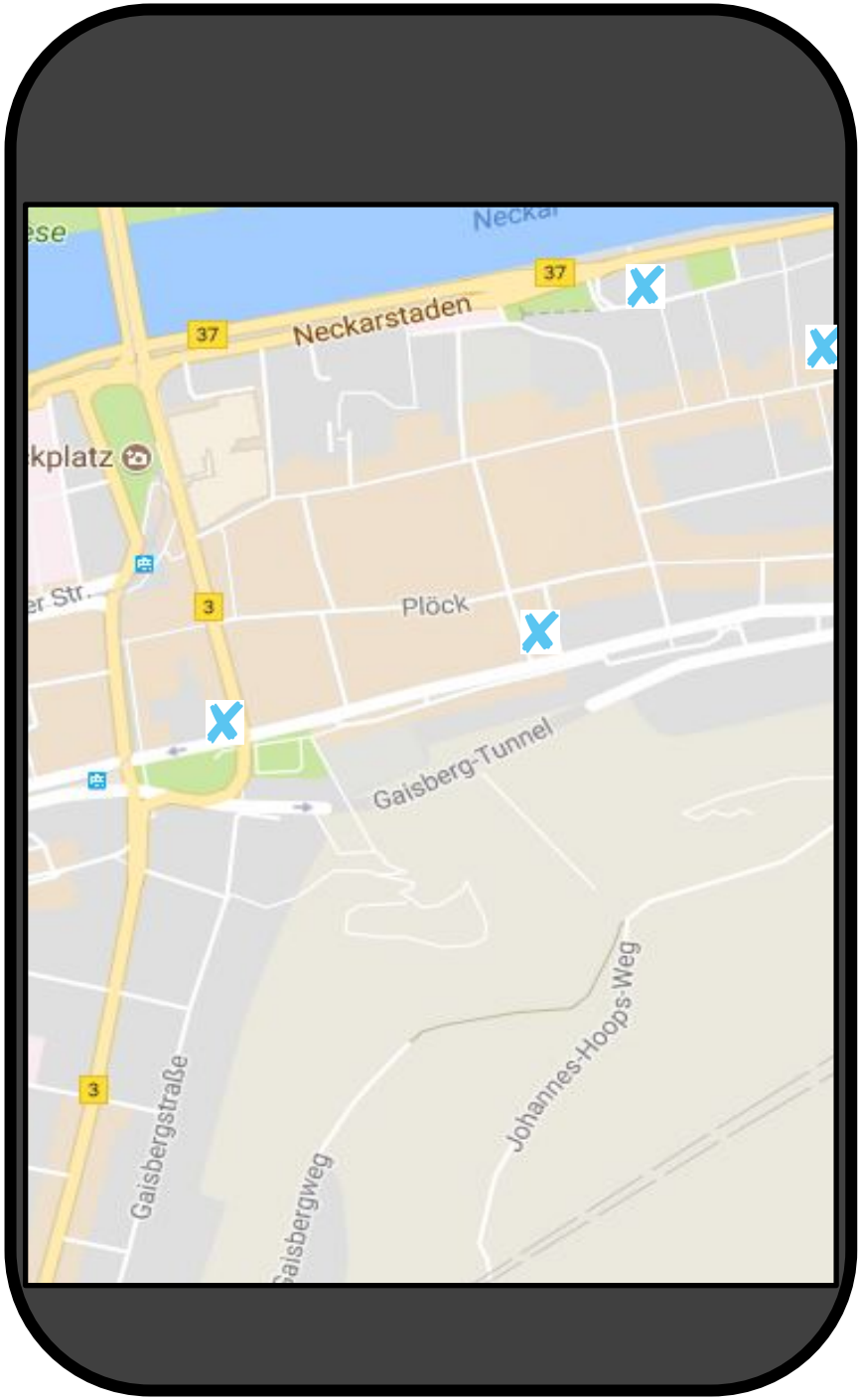
Die Arbeiten in der ›Geschichtswerkstatt‹ haben bereits begonnen.

3. Digitale und analoge „Öffentlichkeiten“ gestalten
Eine zeitgenössische Chronik und Entwürfe für die Zukunft

Eine App macht die Geschichte des HDKV in der Stadt Heidelberg lesbar, spiegelt die Geschichtserzählung in die Stadttopografie. Damit besteht die Chance eine Vorlage für ein überfälliges, digitales Kulturleitsystem zu entwickeln, das Interessen von Touristen und Neu-Heidelbergern (Student*innen, etc.) nach fundierten Informationen entgegenkommt.
Die Zeitung soll in zwei Ausgaben im Juni und am Ende des Jahres erscheinen
Ausstellungen werden die Geschichte jeweils während des Jahres erzählen
Die Website stellt Wissen über das Jubiläumsjahr hinaus zur Verfügung.

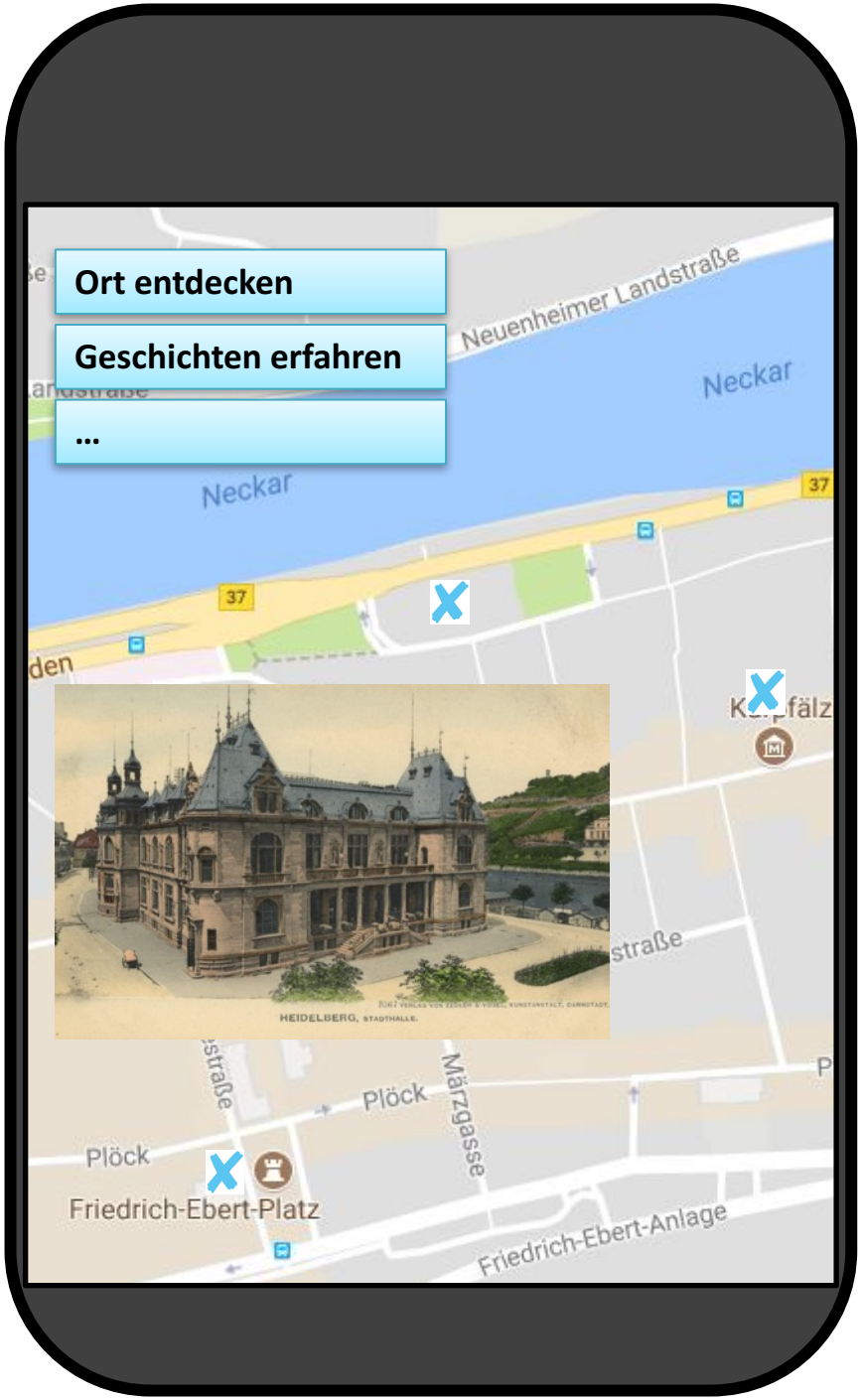
Eine App macht die Geschichte des HDKV in der Stadt Heidelb
lesbar, spiegelt die Geschichtserzählung der website in die
Stadttopografie.


Neckarstaden
Plöck
Gaisberg-Tunnel
Johannes-Hoops-Weg
Gaisbergstraße
Bergheim
Ringstraße
Römerstraße
Hildastraße
Jahnstraße
Voßstraße
Neckar
Marktplatz
ALTSTADT
Studentenkarzer
Schloss Heidelberg
LOTTE, Hostel Heidelberg (Altstad
Hippes Hostel mit...
Klingenteichstraße
Johannes-Hoops-Weg
37
3



Kleine Icons markieren wichtige Orte

Möglichkeit des Zooms und des Anwählens, um auf einen markierten Standort zu gelangen.



Die App bietet:
kurze **Informationstexte** begleitet von **Bildmaterial, O-Tönen** aus (Rundfunk-/ Fernseh-) Archiven oder **Interviews mit Mitgliedern**, sowie Bild- und Textmaterial, ausgewählter **Bezüge zur Technik / Medien / Kulturgeschichte** und **politisch relevanten Ereignissen** und Entwicklungen, die die Aktionen des HDKVs mit der Zeitgeschichte kurzschließen. Das Material beleuchtet die jeweilige Aktion / Thematik **Kaleidoskopartig** und gibt **verschiedenen Perspektiven und Stimmen Raum.**

Wie gelangt der / die User*in zu de Informationen?

Verknüpfung von Bild und Text

Menüpunkte helfen bei der Navigation

kleine Icons markieren die Standorte des HDKV (Logo Kreuz)

historische Stadtpläne und aktuelle Stadtpläne

*Stadtkarte von 1926
* Postkarte, Ansicht Stadthalle, um 1903

15:18
1869-2019
Heidelberger Kunstverein
Ort entdecken
Geschichten erfahren
...

1869-2019
Heidelberger Kunstverein
Kunsthistorikerstreit um 1900
...
...

Beispiel: Kunsthistorikerstreit um 1900

Strukturidee:

Optischer Hintergrund: historische Stadtkarte um 1900

Vordergrund:
Bilder der Protagonisten
Button mit Text

Beim Klick auf Bilder / Button erscheinen weitere Informationen

Beispiel Kunsthistorikerstreit um 1900

Strukturidee:

Optischer Hintergrund: historische Stadtkarte um 1900

Erläuternder Text zum scrollen.

15:18

Kunsthistorikerstreit um 1900

Worüber wurde gestritten?

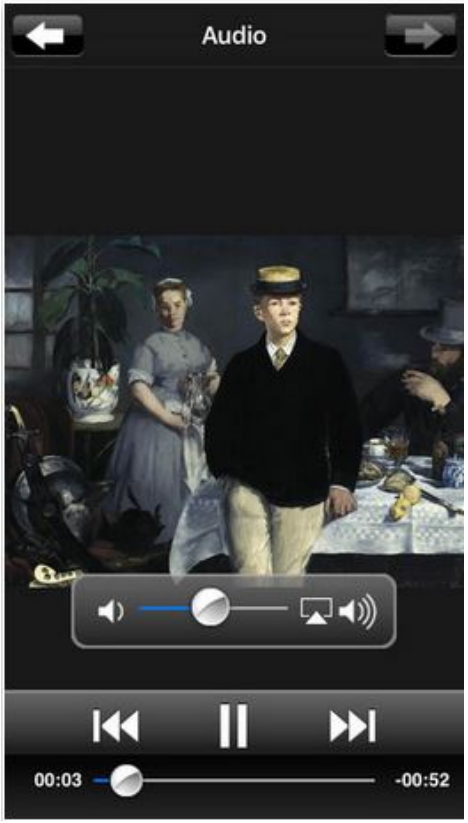
Kunsthistorikerstreit um 1900

Henry Thode

(*13.01.1857 in Dresden, † 19.11.1920 in Kopenhagen)

1894 folgt Thode dem Ruf an die Universität Heidelberg und wird Professor für Kunstgeschichte. Von 1895 bis 1909 ist er 1. Vorsitzender im Heidelberger Kunstverein, in den er das neue, monografische Ausstellungskonzept einführt. Der begeisterte Wagnerianer Thode heiratet die Tochter Cosima Wagners aus deren erster Ehe mit Hans von Bülow. Zeitlebens ist er freundschaftlich verbunden mit dem Maler Hans Thoma. Als Kenner der italienischen Renaissance und der deutsche Kunst um 1900 hängt er einem eher schwelgerischem

Kunsthalle Hamburg, „Manet –Sehen“



GeolocationApp „Berliner Mauer“
(Bundeszentrale für politische Bildung)

GeolocationApp „Auf den Spuren Ludwigs II.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND
Dahinter
steckt immer
ein kluger
Kopf

Skulptur Projekte Muenster 2017

Out of Time

Die Skulptur Projekte Münster finden seit 1977 alle zehn Jahre statt. In ihrer Auseinandersetzung mit Skulptur und Öffentlichkeit zeigen sich die Ausstellungen eng verwoben mit den Fragestellungen ihrer jeweiligen Epoche. Gleichzeitig prägt die Geschichte der Ausstellung den Kontext jeder weiteren Ausgabe – viele Skulpturen sind in der Stadt verblieben, andere Arbeiten existieren als bleibende Erinnerung. Mit *Out of Time* liegt nun das zweite von drei Magazinen vor, die den Entstehungsprozess der Skulptur Projekte 2017 begleiten. Jedes Heft geht dabei von einem Begriff aus, der fundamental mit der Erfahrung von Skulptur und Projekten im Außenraum verknüpft ist: Körper, Zeit und Ort. *Out of Body* ist vor allem dem Eindruck einer gegenwärtigen Verschiebung in der Wahrnehmung des Körpers gewidmet – angesichts von Digitalisierung, Globalisierung und neuen Ökonomien. *Out of Time* hingegen befasst sich mit Aspekten des Archivs, spätkapitalistischen Zeiten, postsozialistischer Denkmalkultur sowie spezifisch mit einzelnen Arbeiten vergangener Ausgaben der Skulptur Projekte.

Inhalt

Alexander Alberro
Skulpturale Überschreibungen:
Michael Asher in Münster

Renée Green
Nachgedanken

Beatrice von Bismarck
Außen in der Mache:
Dominique Gonzalez-Foersters *Roman de Münster*

Ulrike Gerhardt
Skulpturen aus der Zukunft der Vergangenheit

Akiko Bernhöft
Nichts wird sich wiederholen:
Maria Nordmans De Civitate

Hannah Black
Alles, das relevant erschien

Justin Matherly
Untitled (2016)

Alexander Alberro

Skulpturale Überschreibungen: Michael Asher in Münster

Jorge Luis Borges entspinnt in seinem skurrilen Essay „Pierre Menard, Autor des Quijote" (1939) die Geschichte um Pierre Menard, einen weniger bedeutenden französischen Symbolisten des frühen 20. Jahrhunderts aus Nimes. Menard hatte sich die offenkundig absurde Aufgabe gestellt, Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1604) noch einmal zu schreiben – Wort für Wort und Zeile für Zeile.[1] Dieser Akt habe, meint der Erzähler in Borges' Geschichte, ein Werk hervorgebracht, das sich in der Bedeutung von dem des Cervantes deutlich unterscheide. Menard sowie seine Leser hatten Anfang des 20. Jahrhunderts ein anderes Spektrum an Themen, Formen, Sprachen und Techniken zur Verfügung, und sie agierten in einem erkennbar anderen Kontext als Cervantes, der nur auf das zurückgreifen konnte, was bis zum frühen 17. Jahrhundert entstanden war. Und so erklärt Menard in einem Brief an den Erzähler, aus dem dieser wiederum zitiert: „Nicht umsonst sind seitdem dreihundert Jahre voll der verwickeltsten Tatsachen vergangen, unter ihnen, nur um eine zu nennen, eben der Quijote."[2]

Ähnlich dem Protagonisten in Borges' Erzählung kann Michael Ashers Entschluss, bei vier aufeinanderfolgenden Ausgaben der Skulptur Projekte (1977, 1987, 1997, 2007) denselben schlichten, herrenlosen Wohnwagen in der gleichen Reihenfolge an immer denselben Orten in Münster aufzustellen, als eine Art heilsame Erinnerung an die Fragwürdigkeit der Dichotomie von Original und Kopie verstanden werden. Jede der vier Skulpturen, die Asher in der Stadt installierte, war signifikant anders, da sich die Produktions- und die Rezeptionsbedingungen geändert hatten: Räumliche, zeitliche und soziokulturelle Faktoren verliehen jeder Installation eine einzigartige Präsenz, Ironie und einen singulären Rhythmus sowie spezifisch aktuelle Konnotationen – um nur einige der grundlegenden Elemente zu nennen – und waren für die Bedeutung des Werkes in seiner Gesamtheit entscheidend. Die Verschiedenartigkeit der vier fast vollständig identisch aussehenden Skulpturen wirft im Bezug auf die Prozesse, durch die Kunstwerke Bedeutung erlangen, zentrale Fragen auf.

Ashers skulpturale Installationen in Münster sind in vielfacher Hinsicht repräsentativ für seine künstlerische Praxis. Der 2012 verstorbene Künstler ist bekannt für seine recherchebasierten Projekte, in denen er das Geflecht aus zugrundeliegenden, oft verborgenen Konventionen und Bedingungen auslotet, die festlegen, wie ein Kunstwerk betrachtet, bewertet und verwendet wird. Seine stets mit großer Sorgfalt geplanten Interventionen fordern die Betrachter auf zu überprüfen, wie sie über Kunst denken, gerade auch wie und warum sie Kunst wertschätzen und welchen Wert sie ihr zuschreiben. Geschickt thematisiert er die verschiedenen architektonischen, sprachlichen und kulturellen Rahmenbedingungen der Werke oder lässt diese subtil aufscheinen. Museen waren für Asher öffentliche Räume und Kunstwerke wichtige Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses einer Gemeinschaft.

Asher hat in den 1960er Jahren im Kontext einer Generation von hochgradig innovativ arbeitenden Bildhauern begonnen, künstlerisch tätig zu werden. Dan Flavins Ausstellung von Arbeiten mit Leuchtstoffröhren in der New Yorker Green Gallery (1964), in der die Architektur des Ausstellungsraumes den für das von den Werken ausgehende

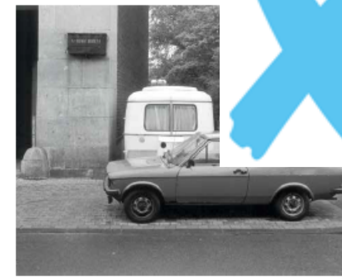
Ausgabe Herbst 2016

Out of Body — Frühling 2016

Out of Time — Herbst 2016

Out of Place — Frühling 2017

1977
Parkposition der 1. Woche, 04.–11. Juli
Siegelkammer und Pferdegasse



1987

entscheidenden Rahmen vorgab, hatten ihn
entwickelte Asher eine skulpturale Praxis,
Beziehungen zwischen ästhetischem Objekt
der das Objekt umgibt und zugleich von ihm b
Im Rahmen seiner Ausstellung im Pomona C
konfigurierte er beispielsweise die Ausstellu
die Türen herausnahm und natürliche Elem
bewegungen sowie Straßengeräusche here
mentelle Bestandteile der Ausstellung zu de

Doch in den folgenden Jahrzehnten wandt
formalen Erkundungen, die fremdartige Elem
raum einführten, ab und ging zu Strategien d
über. Sein zentrales Anliegen war nun, die ver
der künstlerischen Praxis sowie die symbo
Ökonomien, die ihr zugrundeliegen, zu erk
fassen. Angeregt durch seinen Freund Dan
beitsweise in situ, bei der die eingesetzten M
durch die besonderen Anforderungen bedin
in einer spezifischen Situation zu erfüllen h
nur noch Elemente zu verwenden, die am Au
handen waren. Von nun an zielten seine Proje
kulturelle Phänomene kenntlich zu machen u
Art Institute of Chicago versetzte er 1979
Jahrhundert angefertigten Bronzeabguss e
französischen Künstlers Jean-Antoine Houd
dert von der Freitreppe vor dem Museum i
im Inneren, wo die Kunst des französischen
tiert wurde. Durch diese Rekontextualisierun
Monumentalität vollständig ein, die sie an i
stellungsort vor dem Museum über sechzig
hatte. Zugleich wurde die zeitlose Anmutung d
raum durch die verwitterte Bronzekopie gest
und andere Arbeiten Ashers aufwerfen, w
tischer oder gar räumlicher Natur. Zunehme
samkeit weg von rein skulpturalen Themen hin
und wirtschaftlichen Faktoren, die die Rolle
öffentliche Funktion von Museen bestimme

In seiner künstlerischen Praxis beseitigte A
den Orten, an denen Kunst herkömmlicherwe
und vertrieben wurde. In bewusster Abgren
das er als einen Ort verstand, der den Küns
Produktion von Einzelobjekten nötigt, die
sogar prädestiniert sind, als Waren in Uml
entwickelte Asher eine *post-studio art prac*
den gesellschaftlichen und institutionellen K
einandersetzte. Hinsichtlich seiner Lehrmeth
Prinzipien an: Das „Post-Studio"-Seminar, d
California Institute of the Arts hielt, dient
Schüler zu diskutieren. Die intensive kritisch

1997
Parkposition der 1. Woche, 23.–30. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse

2007
Parkposition der 1. Woche, 16.–24. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse

Unternehmen war das Bestreben, „der Stadt [Münster] ... eine Art Entnazifizierung in Sachen moderner Kunst" zu verpassen, so die Kunsthistorikerin Jennifer King.[7]

Mit seinem Beitrag lieferte Asher eine komplexe Antwort auf die von Bußmann und König aufgeworfenen Fragen zum Verhältnis von zeitgenössischer Skulptur und öffentlichem Raum. Er konzipierte eine Installation für den Außenraum, ohne jedoch ein eigenständiges oder monumentales, fest verortetes Objekt zu schaffen. Das Werk bestand aus einem gemieteten etwa vier Meter langen, Mitte der 1970er Jahre zugelassenen Wohnwagen der Marke Eriba Familia, der in den 19 Wochen der Ausstellung jeweils an verschiedenen Punkten in Münster und im Umland abgestellt wurde. Die von Asher gewählten Standorte waren ganz normale, gewöhnliche Orte. In der ersten Woche stand das weiße Gefährt vor dem Landesmuseum auf der anderen Straßenseite. Später wurde es in einem Gewerbegebiet, vor einem belebten Wohnblock oder neben einem Wäldchen geparkt. Manche dieser Orte waren noch anonymer: eine Sackgasse, ein Durchgang, ein Parkplatz.[8] Nachdem der Wohnwagen an seinen wöchentlichen Standort gebracht worden war, wurden die Vorhänge zugezogen und die Türe verschlossen. Ohne jegliche Kennzeichnung oder Beschriftung, die den Wagen als Kunstwerk ausgewiesen hätten, wurde er auf subtile Weise Teil der städtischen beziehungsweise vorstädtischen Landschaft. Passanten nahmen den abgestellten Wohnwagen nicht einmal wahr.

Während der Laufzeit der Skulptur Projekte wurden am Empfangstresen des Museums Handzettel ausgegeben, die die Besucher über das Kunstwerk informierten und den Standort in der betreffenden Woche benannten. Im Ausstellungskatalog ist die gesamte Route des Wohnwagens nachgezeichnet. Das wöchentliche Umparken führte den Wagen, wie die Autorin Anne Rorimer bemerkte, in der ersten Hälfte der Ausstellungszeit vom Museum weg in Richtung Umland und sogar über die Stadtgrenzen hinaus, um dann im Verlauf der zweiten Hälfte wieder Richtung Museum zurückzukehren.[9] „Die Orte [an denen der Wohnwagen abgestellt wurde] alle der Reihe nach zu besuchen, war dem Besucher möglich, es war aber nicht unbedingt notwendig, um das Werk zu verstehen", bemerkt Asher gemeinsam mit Buchloh.[10] Der Wohnwagen, der im Landesmuseum gewissermaßen seinen Ankerpunkt hatte oder sein Gravitationszentrum, wie Rorimer es nennt, schwärmte in die Stadt aus, ohne dabei jedoch den Rahmen der Ausstellung zu verlassen. Auch wenn er ganz im urbanen Gefüge aufging, blieb das „Skulpturale" präsent.[11] Zugleich war immer deutlich, dass es sich um einen Gebrauchsgegenstand handelte. Der Wagen oszillierte zwischen seiner konkreten und seiner übertragenen Funktion in einem Spannungsfeld von Gebrauchswert und ästhetischer Bedeutung.

Indem Asher ein herkömmliches Freizeitgefährt der Mittelschicht, ein Produkt, das für viele Westdeutsche ein Sinnbild für das Wirtschaftswunder der vergangenen Jahrzehnte war, in den Kontext einer Kunstausstellung stellte, setzte er Kunst in direkte Beziehung zu Alltagserfahrungen. Der Wohnwagen hatte „alle Eigenschaften von Architektur (eine funktionale, am menschlichen Maß ausgerichtete, bewohnbare Hülle) sowie alle Attribute einer Skulptur (ein dreidimensionales, raumgreifendes Behältnis, das von allen Seiten betrachtet werden kann und durch seine Masse mit dem Boden verbunden ist)", wie es Asher und Buchloh beschreiben. Dennoch „stellte er nicht den Versuch dar, eine falsche, vollständige Synthese von skulpturalen und architektonischen Bedeutungsträgern herzustellen".[12] Tatsächlich forderten die skulpturalen und architektonischen Dimensionen der Arbeit dazu auf, das „hochkulturelle Konzept (Skulptur im öffentlichen Raum)" wieder mit „der zugrundeliegenden gesellschaftlichen Praxis (Architektur) in Einklang zu bringen".[13]

1977, zum Zeitpunkt der ersten Skulptur Projekte in Münster, erhielt die Skulptur im öffentlichen Raum ihre Legitimation durch konventionelle Eigenschaften wie die statische Dauerhaftigkeit, monumentale Dimension und/oder den prominenten Standort. Ashers mobile Installation wies kaum eine dieser Eigenschaften auf. Sie war nicht, wie dies bei Werken der modernen Kunst üblich, im Atelier geschaffen und dann im Kontext einer Ausstellung aufgestellt worden. Sein Skulpturenprojekt war vielmehr orts- und zeitspezifisch. Eine Spezifik, die sich aus der Struktur und dem Kontext der verschiedenen Stationen im Münsteraner Stadtraum ergab.[14] Hinzu kommt, dass im Unterschied zu den industriell hergestellten Unikaten, wie sie zum Beispiel für die minimalistische Kunst charakteristisch waren, der Wohnwagen als ein Erzeugnis der Serienproduktion allen Vorstellungen über Einzigartigkeit und Originalität widersprach. Und statt sich (wie alle anderen Werke der Ausstellung) an einen spezifischen Ort mit einer bestimmten Beziehung zur Stadt zu heften, und zwar in einem einzigen Akt, trat dieses umherwandernde Kunstwerk ganz langsam mit der Stadt in Verbindung – Ort für Ort über einen Zeitraum von vielen Wochen. Ashers Arbeit zeigt zwar noch Spuren des für die postminimalistische Skulptur charakteristischen Anliegens, den Produktionsprozess transparent zu machen, doch sie führt am Ende nicht mehr zu einem fertigen und damit als Ware handelbaren Werk. Stattdessen vereinigten sich Installation und städtische Infrastruktur und die wesentlichen, alltäglichen Strömungen der Stadt hauchen der Arbeit erst Leben ein. In diesem Sinne wurde hier nicht die Skulptur zum Teil der Stadt, sondern die Stadt zu einem Teil der Skulptur.

Im Laufe der Jahre wurde die Ausstellungsdauer der einzelnen Ausgaben der Skulptur Projekte verkürzt: 1987 kappte man die Ausstellung auf 17 Wochen, 1997 und 2007 kürzte man nochmals auf 14 beziehungsweise 15 Wochen. Zu all diesen Ausgaben hatte Asher die offene Einladung erhalten, ein neues Werk zu präsentieren. Daraufhin mietete er erneut einen Wohnwagen des gleichen Typs wie im Jahr 1977 und stellte ihn in derselben Reihenfolge an dieselben Orte wie eben diesen ersten Wohnwagen. Außerdem legte er fest, dass die Arbeit nach der Anzahl von Wochen beendet sein sollte, die der jeweiligen Ausstellungsdauer entsprach.

Fletcher DuBois ›Impuls Poetik‹

Anlässlich der Ausstellungseröffnung ›Point of No Return‹ von Antje Engelmann im Studio in der Reihe ›Das Serendipitätsprinzip‹, 23.4.–21.6.2016

Fletcher DuBois ist Liedermacher, Poet sowie Prof. Dr. em. der National Louis University und Gastwissenschaftler am Institut für Medizinische Psychologie und am Institut für Bildungswissenschaften an der Universität Heidelberg.

Lightening on the screen but no thunder
Just a wonder
All the musical sound
Sound way beyond where we will ever be
Sent there as some kind of degree

uuuuuuh
That's you the film is you
uuuuuuh
This song is me

How still the bison on the hill
Briefly seen on the screen
Monumental and fine
Caught in time

The story unfolds
Silver Bronze and Gold
The lines that I understand
And those I push away

No there's never ever forever
I say
No there's never ever forever
I say
Except nothing at all except nothing at all

The call of the point of no return
About the blue green point
That's turning turning
But that too will pass away
That too will pass away

Hans Gercke ›Von Haus aus‹

In Erinnerung an den besonderen Charak Peter Anselm Riedls

Der Heidelberger Kunstverein erinnert sich dankbar seines langjährigen Vorstandsmitglieds Peter Anselm Riedl, der am 31. August 2016 im Alter von 86 Jahren verstarb. Die Nachricht kam überraschend, wenngleich nicht völlig unerwartet. Ein langes, erfülltes Leben ging zu Ende, ein Leben, das sich nicht allein auf wissenschaftliche Forschung und akademische Lehre konzentrierte, sondern ebenso auf die an eine breite Öffentlichkeit gerichtete engagierte Vermittlung künstlerischer und kunsthistorischer Erfahrung, und dies sowohl im Hinblick auf die Vergangenheit und ihr kulturelles Erbe, für dessen Erhaltung Riedl sich in verschiedenen Gremien auf internationaler, regionaler und lokaler Ebene mit Nachdruck einsetzte, als auch auf die Vermittlung zeitgenössischer Kunst.

Riedl, ein exzellenter Forscher und begnadeter Lehrer, war kein mit Tunnelblick auf begrenzte Fachbereiche beschränkter Wissenschaftler. Vielmehr bewunderten alle, die ihn kannten, seine sich eher beiläufig outende Kompetenz nicht nur auf technischem, naturwissenschaftlichem, literarischem, musikalischem und medizinischem Gebiet, sondern auch – sicher nicht unbedingt charakteristisch für einen Professor der Kunstgeschichte seiner Generation – auf dem Terrain der Informatik und Computertechnik. Über deren neueste Errungenschaften war er stets bestens informiert und durchaus in der Lage, seinen Rechner bei Bedarf selbst auseinander zu nehmen und mit neuen Teilen wieder zusammenzusetzen.

Er war darüber hinaus ein Fan modernen Designs und hatte ein phänomenales Gedächtnis, nicht nur was den fachlichen, sondern auch den zwischenmenschlichen Bereich betraf, insbesondere den Kontakt zu seinen Schülerinnen und Schülern, an deren persönlichen Sorgen und Freuden er stets lebhaften Anteil nahm. Als ausgewiesener Fachmann für Renaissance und Barock hatte er etwas von der angeblich heute nicht mehr anzutreffenden Spezies des ›Uomo universale‹, für den Kunst, Wissenschaft und Technik keine Gegensätze darstellten. Entsprechend waren die Ansprüche, die er an seine Schüler stellte, doch ließ er diese damit niemals allein, sondern begleitete ihren Weg stets mit einfühlsamer Hilfsbereitschaft.

1930 in Karlsbad im heutigen Tschechien als Sohn des Bildhauers Adolf Riedl geboren – das Interesse an der Kunst war ihm somit gleichsam in die Wiege gelegt – promovierte Peter Anselm Riedl nach Studien der deutschen Literaturgeschichte, der Anglistik, Kunstgeschichte und Archäologie über die Heidelberger Jesuitenkirche und absolvierte danach ein Volontariat an der Kunsthalle Hamburg. Früh verbanden sich so in seinen Interessen und Aktivitäten Theorie und Praxis. Hinzu kam und passte, wiewohl er damit kaum je an die Öffentlichkeit ging, dass er ein hochbegabter Zeichner war – also durchaus ein Kunsthistoriker, der wusste, ›wie es gemacht wird‹.

Seine Liebe zu Italien wurde entfacht durch ein Stipendium und die Assistentenstelle, die er von 1957 bis 1961 am Kunsthistorischen Institut in Florenz innehatte, dort wirkte er auch als Redakteur der ›Mitteilungen‹ des Instituts. Später, von 1977 bis 1982, stellte er als Vorsitzender des Kuratoriums des

ANGELA MELITOPOULOS & MAURIZIO LAZZARATO

TWO MAPS

2012

Videoinstallation (47:30min) mit dem Dokumentations-Archiv von Chihiro Minato, Scans aus seinem Notizbuch, *Astroboy*-Manga (Osamu Tezuka).

Video installation (47:30 min) with Documentation Archive of Chihiro Minato, scans from his notebook, and *Astroboy* manga (Osamu Tezuka).

Two Maps ist der zweite Teil des von Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato durchgeführten visuellen Rechercheprojekts *The Life of Particles*, das Félix Guattari und seinem Interesse an animistischen Kulturen in Japan gewidmet ist. Die Recherche beschäftigte sich mit den Folgeerscheinungen der Erdbeben-, Tsunami- und Nuklearkatastrophe, die sich 2011 in Fukushima ereignete. *Two Maps* besteht aus Ausztigen eines Gesprächs mit dem Fotografen Chihiro Minato, das im Oktober 2011 in seinem Büro in Tokyo aufgezeichnet wurde. Während des Interviews präsentiert er sein Notizbuch, das mit Zeitungsausschnitten und Grafiken aus Artikeln über Strahlenschäden in japanischen und englischsprachigen Zeitungen gefüllt ist. Kritisch analysiert er, wie sich durch den Umgang mit nahezu unbrauchbaren Karten und Statistiken nach und nach eine besondere psychologische Beziehung zur Geografie und zur Ausbreitung der Strahlen herausgebildet hat. Er nimmt auch Bezug auf zwei beliebte Manga-Figuren, Astroboy (1952–1968) und Doraemon (1969–1996), und erläutert die Atompolitik Japans in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die unter dem Einfluss der Operation *Atoms for Peace* des US-amerikanischen Präsidenten Dwight D. Eisenhower stand, um so die historischen Verbindungslinien zwischen Hiroshima, Nagasaki und Fukushima verständlich zu machen. Zusammen mit ausgedruckten Versionen der Karten, Fotografien und Scans aus seinem Notizbuch, die Teil der Installation sind, bietet das Video alternative Lesarten der von staatlicher Seite und von den Massenmedien verbreiteten Informationen.

Two Maps is the second part of the visual research project *The Life of Particles* conducted by Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato, which is dedicated to Félix Guattari and his interest in animistic cultures in Japan. The research dealt with the aftermath of earthquake, tsunami and nuclear disaster in Fukushima in 2011. *Two Maps* consists of excerpts from an interview with the photographer Chihiro Minato and has been recorded at his office in Tokyo in October 2011. In the course of the interview, he presents his notebook filled with scraps and charts taken from articles related to radiation in Japanese and English newspapers, and critically analyzes how a psychological relationship with geography and radiation diffusion were produced by an almost dysfunctional use of maps and numbers. He also refers to two popular manga, *Astroboy* (1952-1968) and *Doraemon* (1969-1996) and unfolds the nuclear politics in Postwar Japan under the influence of U.S. president Dwight D. Eisenhower's *Atoms for Peace* operation in order to explain historical connections between Hiroshima, Nagasaki, and Fukushima. Together with the printouts of maps, photographs, and scans from his notebook as part of the installation, the video offers alternative readings of information distributed by the authorities and the mass media.

Angela Melitopoulos *1964
Künstlerin und Forscherin im Bereich zeitbasierter Kunst. Melitopoulos lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland, und ist zur Zeit Professorin an der Hochschule für Bildende Kunst der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen. Sie studierte Bildende Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf bei Nam June Paik sowie an der Kunstakademie für Medien Köln. Sie produziert experimentelle Einkanalvideos, Videoinstallationen, Videoessays und -dokumentationen. Ihre Arbeiten entstehen oft durch Forschung in und Zusammenarbeit mit anderen Wissensfeldern wie der Soziologie, der Politik und der Theorie und werden bei internationalen Ausstellungen, Filmfestivals und Symposien gezeigt, darunter die Taipei Biennale 2012, bei der sie mit der audiovisuellen Arbeit Assemblages (2010–) vertreten war, die in Zusammenarbeit mit dem Soziologen und Philosophen Maurizio Lazzarato entstanden ist.

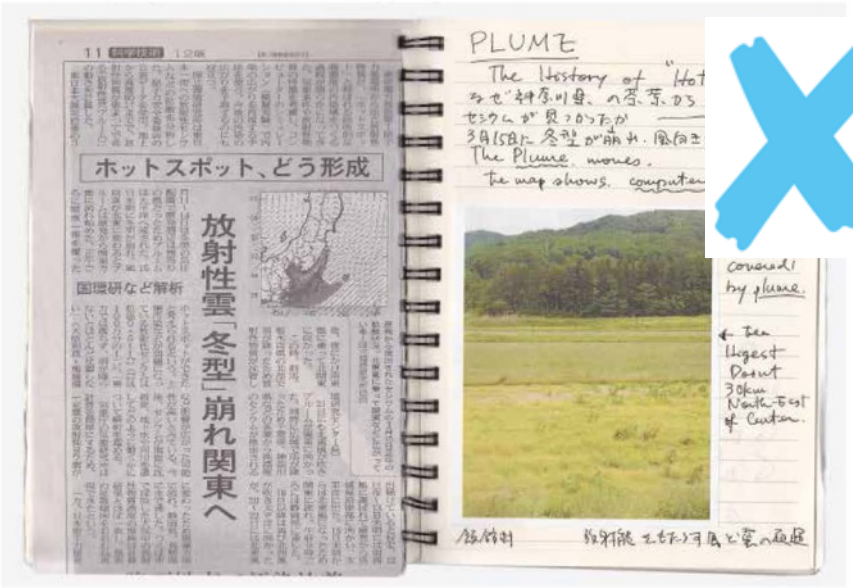
Maurizio Lazzarato *...
Soziologe und Philosoph. Lazzarato lebt und arbeitet in Paris, Frankreich, wo er über immaterielle Arbeit, die Ontologie der Arbeit, kognitiven Kapitalismus und post-sozialistische Bewegungen forscht. Er war Co-Gründer der Zeitschrift Multitudes. Er schreibt über Kino, Video und neue Bildproduktionstechnologien. Seit 1989 arbeitet er mit Angela Melitopoulos bei Filmen, Medieninstallationen und verschiedenen Publikationen zusammen.

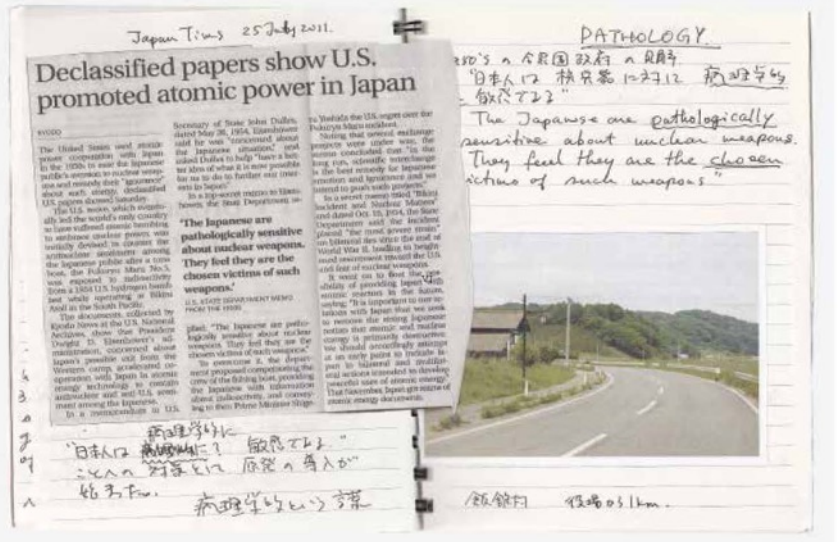
Angela Melitopoulos *1964
Artist and researcher in time-based arts.Melitopoulos lives and works in Berlin, Germany, and is currently a professor at the Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Visual Art, Copenhagen. She studied fine arts at the Art Academy Düsseldorf with Nam June Paik, and the Academy of Media Arts, Cologne. She has created experimental single-channel tapes, video installations, video-essays and documentaries, and her art is often based on research and collaboration with other knowledge spheres such as sociology, politics and theory. Her video works have been presented at international art exhibitions, film festivals and symposiums, including the Taipei Biennial 2012, which she participated in with the audiovisual work Assemblages (2010–), created in collaboration with sociologist and philosopher Maurizio Lazzarato.

Maurizio Lazzarato *...
Independent sociologist and philosopher. Lazzarato lives and works in Paris, France, where he conducts research on immaterial work, the ontology of work, cognitive capitalism and "post-socialist" movements, and also co-founded the magazine Multitudes. He also writes on cinema, video and new production technologies for images. Since 1988, he has worked with Angela Melitopoulos on films, media art projects and various publications.

"There's a big gap between rational thought and visualization… We know and we don't know. So, the state of knowledge is a kind of hybrid between knowing and not knowing."

„Zwischen rationalem Denken und visueller Darstellung tut sich ein großer Abgrund auf… Wir wissen, und wissen doch nicht. Unser aktueller Kenntnisstand ist also eine Art Hybrid aus Wissen und Nichtwissen."





Scarpbooks, Chihiro Minato, 2012.

Künstler gestalten Zeitungen

Beispiel: Die Welt, Julian Schnabel (2015), Isa Genzken (2016)

DIE WELT

KUNDENSERVICE 0800/935 85 37 — DONNERSTAG, 10. DEZEMBER 2015 — D 2,30 EURO

Zschäpe gibt NSU-Freunden die Schuld

„Ich hatte mit den Morden nichts zu tun"

KOMMENTAR

Die zu perfekte Aussage

STEFAN AUST

Zippert zappt

Portrait Of Tatiana Liasovskia As The Duquesa De Alba II, 2014, Öl, Fassederfarbe und Kunstharz auf Leinwand, 335 x 266 cm

Die Welt des Julian Schnabel

Eine Zeitung als Sammlerstück: Julian Schnabel testet für uns die Möglichkeiten der Malerei

22 WIRTSCHAFT — DIE WELT | DONNERSTAG, 24. NOVEMBER 2016

Monstertrucks auf deutschen Straßen

Hierzulande sind derzeit nur 159 dieser 25 Meter langen „Gigaliner" unterwegs. Ab 2017 rechnen Experten jedoch mit einer Vervielfachung der Zahl, weil weitere Bundesländer sie erlauben. Bei den Lkw-Fahrern gibt es aber ein Problem

„WIR MÜSSEN GEEIGNETE LKW-FAHRER OHNE PUNKTE FINDEN"

MATTHIAS KRAGE, Präsident DSLV

Piloten streiken auch am Freitag

100.000 Passagiere betroffen. Lufthansa fordert erneut Schlichtung