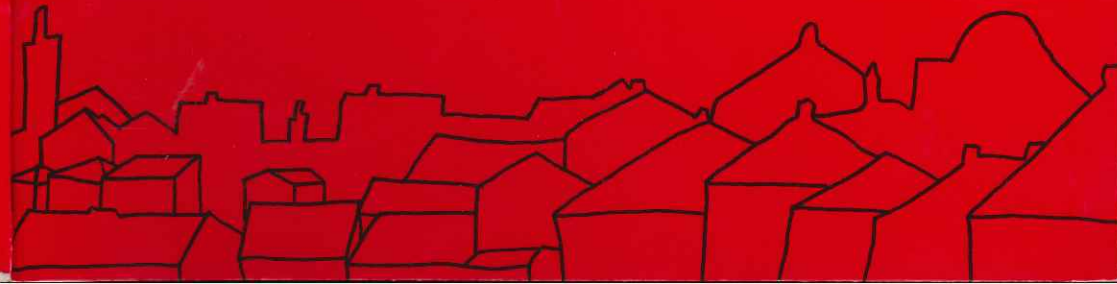


Feldforschung Stadt > 29 Antworten  
Bilder gesellschaftlichen Wandels 2



schader stiftung

gesellschaftswissenschaften < > praxis

Bilder gesellschaftlichen Wandels



### Field-research

[engl 'fi :ld-ri,sɔ:t] (Field-work, Feldforschung).  
ein in der empir. Soziologie verwendetes Erhebungs- und Experimentierverfahren, das unter nicht manipulierten Bedingungen der sozialen Wirklichkeit angewendet wird. Diese Methode, die v.a. der Ethnologie und Anthropologie als Forschungsgrundlage dient, wurde von der Soziologie zu einer Zeit übernommen, als diese noch eng an der prakt. Sozialarbeit orientiert war und die Notwendigkeit bestand, objektive Ergebnisse zu erarbeiten, um das allgemeine Interesse an Reformen zu wecken. Neben dieser mehr allgemeinen wissenschaftl. Zielsetzung der F. sind Felduntersuchungen auf die Erforschung eines bestimmten Objekts innerhalb eines nach ausgewählten Gesichtspunkten vorbereiteten Untersuchungsfeldes ausgerichtet (z.B. Meinungsumfragen). Methodisch geht die F. deskriptiv vor, bemüht sich nach Möglichkeit um die Beschreibung der Gesamtheit der Lebensverhältnisse sowie um objektive Darstellung, d.h. sie nimmt keine Wertung vor.

aus: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden



## Feldforschung Stadt > 29 Antworten

Bilder gesellschaftlichen Wandels 2

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und  
des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

## VORWORT

Mit der Ausstellung „Feldforschung Stadt > 29 Antworten“ setzen die Schader-Stiftung und das Hessische Landesmuseum Darmstadt ihre Kooperation fort, die im Februar 2007 mit der Präsentation „Die fremde Landschaft“ begann.

Der Dialog zwischen Gesellschaftswissenschaften und bildender Kunst, dem sich die Ausstellungsreihe „Bilder gesellschaftlichen Wandels“ widmet, schreitet von der Diskussion über die Wahrnehmung und das Verständnis von Landschaft zur Betrachtung des besonderen Areals der Moderne: die Stadt. Seit Anbeginn ihrer Tätigkeit ist es ein besonderes Anliegen der Schader-Stiftung, die Entwicklung der modernen Stadt zu betrachten, zu erforschen und zu diskutieren: ihre architektonische Gestalt, die Lebensbedingungen der Bewohner, das soziale Gefüge und die planerische sowie politisch-soziale Vergangenheit und Zukunft.

Das Verhältnis des Städters zum umgebenden Land definierte in der Geschichte der Kunst die unterschiedlichen Facetten der Landschaftsmalerei. Auch die Stadt als Motiv des Künstlers reflektiert ein strukturiertes Verhältnis. Die Stadt ist in der Regel die unmittelbare Lebensumgebung des Künstlers. Sie ist das Motiv, in dem sich die Moderne und damit die literarische und bildkünstlerische Avantgarde widerspiegeln. Und sie ist das Feld, dessen innere und äußere Strukturen eng mit dem Körper- und dem Raumgefühl, der Formensuche und der Formempfindung, der Identität und Nichtidentität oder des Vertrauten und Fremden verbunden sind. Die Stadt ist so zu einem beispielhaften interdisziplinären Forschungsfeld nicht nur der Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, sondern auch der Kunst geworden. Gerade in den letzten Jahrzehnten, in denen der öffentliche Raum in seinem häufig spannungsvollen Verhältnis zum individualistischen Städter diskutiert wird, haben auch die bildenden Künstler begonnen, auf unterschiedlichsten Wegen diesen städtischen Raum bewusst zu machen und ihn aus vielfältigen Perspektiven konzeptuell und gestalterisch zu untersuchen. Aufbauend auf einer klassischen Moderne, welche die Stadt zum Motiv wählte, erweitern Künstler diesen Zugriff durch forschende und aktionistische Methoden.

Die Realisierung dieser Ausstellung, die zu einem großen Teil aus den Beständen des Hessischen Landesmuseums bestückt ist, war wiederum nur durch die enge Vernetzung der beiden Institutionen möglich. Für das Konzept und die Umsetzung der Präsentation danken wir dem Kustos Dr. Klaus-D. Pohl vom Hessischen Landesmuseum und Dr. Stephanie Hauschild von der Schader-Stiftung sowie allen anderen an dem Projekt Beteiligten.

In diesen Dank eingeschlossen sei auch der Berliner Künstler Erik Göngrich, dessen aktuelle und teilweise eigens für die Ausstellung produzierten Arbeiten einen besonderen Blick auf das Thema werfen lassen.

Alois Schader  
Schader-Stiftung

Ina Busch  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt



„Stadtluft macht frei“, so klang einst der Ruf – die Flucht aus der Knechtschaft der „Landlords“, aus der Abhängigkeit und Armut auf dem Lande in den Schutz der Mauern und Wehrtürme. Freiheit und Wohlstand war das Versprechen der Städte.

Das, was bei uns längst Geschichte – und nur zu oft erlebte Enttäuschung – ist, findet in Ländern wie China oder in Lateinamerika heute vor unseren Augen millionenfach und mit atemberaubender Geschwindigkeit statt. „Hochgeschwindigkeitsurbanisierung“ ist das Schlagwort. Eben lebten und arbeiteten noch über siebzig Prozent aller Chinesen – das sind mehr als 700 Millionen Menschen – auf dem Lande und von der kärglichen Agrarwirtschaft. Nun ziehen sie – nur mühsam gelenkt – in die hunderte, in Eile neu errichteten Großstädte im Süden des riesigen Landes. Hier leben sie nun fern vom Erdboden in Hochhäusern, in neuer Freiheit und subjektiv empfundenem Luxus, mit Wasser und elektrischem Licht. Hier suchen und finden viele Arbeit und Brot. Hier treffen sie auch auf Drogen und Gewalt, Versuchungen und Gefahren und auf tausende fremder Menschen gleich außerhalb ihrer eigenen vier Wände, Menschen mit anderer Herkunft, anderem Glauben, anderen Sitten. Die Städte als „melting pots“, in denen die verschiedenen Eigenarten und Identitäten tatsächlich aber nur zum Teil verschmelzen. Integration und Segregation. Global Cities, in denen fast alle Kulturen der Welt vertreten sind, neue Wurzeln schlagen und ihre spezifischen urbanen Territorien prägen.

Wissenschaftler sagen voraus, dass in wenigen Jahren weit über die Hälfte aller Menschen in den großen schnell wachsenden Mega-Städten leben werden. Mehr als 3 Milliarden Städter! Städte mit 20 oder 30 Millionen Einwohnern auf wenigen Quadratkilometern werden das Bild prägen. Städte wie Tokio mit heute schon 35 Millionen Einwohnern, São Paulo und Mexiko-City (beide über 20 Millionen), Mumbai, Kalkutta oder Jakarta. Schon heute ist die „gefühlte Urbanisierung“ größer als die gezählte und statistisch gemessene.

[1]  
Johann Heinrich Schilbach,  
Wolkenstudie: Blick über  
Dächer, 1831



[2]  
Johann Heinrich Schilbach,  
Wolkenstudie über Dächern,  
1832





Teilhard de Chardin hat diesen Prozess anschaulich beschrieben als eine Evolution, in der die Menschheit immer größere und kompliziertere Moleküle bildet. Die Megastädte sind der räumliche Ausdruck hiervon, das Internet ist das globale „neuronale“, kommunikative Netzwerk.

Was stellt das für Fragen an die Forschung, an die politischen Gestalter, die Planer, die Architekten, die Designer und die Künstler, die unsere Welt mit neugierigen Augen und unbequemen Fragen begleiten und die urbanen Welten gestalten wollen?

Drei ganz verschiedene Bilder zeigen sich.

Über dem ersten, fast allen Ländern auf unserem Globus gemeinsamen Bild prangt ein großes Fragezeichen. Was geschieht mit den ländlichen Räumen, aus denen die Menschen in Scharen abwandern? Das ist das Phänomen der „entleerten Räume“ in Nord-Schweden genauso wie in Nord-China. Nur wenige dieser Räume werden als „Urban-Komplementäre“ für Freizeit, Muße und romantischen Kontrast für das städtische Leben, sozusagen als „großräumige Schrebergärten“, in akzeptabler Distanz zu den urbanen Zentren eine neue Funktion finden. Die übrigen Räume gehen wegen „Nichtgebrauch“ zurück an die Natur. Manche können noch der großflächigen Produktion von Biokraftstoffen dienen.

In den beiden Bildern, die die Überschrift Stadt tragen, sehen und erleben wir zwei sehr gegensätzliche Entwicklungen.

Da ist die „Europäische Stadt“: Viele von ihnen erscheinen uns schön, weithin sorgfältig gestaltet, mit historischen Stadtkernen und alten qualitativ vollen Wohnquartieren, gepflegten Grünflächen, sauberen öffentlichen Einrichtungen und breiten Verkehrsangeboten. Ihr Leitbild: „Museum“ - mit einigen wenigen modernen städtebaulichen Leuchttürmen.

Ein Vorrang für die Rekonstruktion alter Strukturen und Gehäuse, in ständigem Konflikt mit den sich schnell wandelnden Nutzungen und Ansprüchen – und vor



[4]  
Robert Michel,  
Abfahrt von...,  
1920

alle geföhrt durch einen schnellen und weithin verdrängten Bevölkerungsschwund. Die sichtbaren Folgen: Leerstände bei den Wohnungen und Leerfallen von Industrie- und Gewerbebauten. Die digitale Bohème braucht zum Produzieren keine aufwändigen Büros, sondern nur den Internetzugang. Öffentliche Einrichtungen verlieren ihre Nutzer. Die „perforierte Stadt“ nennt Tom Sieverts diese Stadtentwicklung.

Ganz anders das Bild der wuchernden und ausufernden neuen Mega-Cities in der Dritten Welt wie eben São Paulo, Shanghai, Dubai, Neu-Delhi oder Nairobi.

Wie MacDonaldis pflanzen die großen namhaften Architektur-Büros ihre typischen hoch aufgeschossenen Duftmarken rund um den Globus in diese expansiven Stadträume – oder Stadtwüsten. Jede will ihren Foster- oder Libeskind-Bau. Darunter und dahinter entsteht ein enges, explosives Gemenge von fast unanständigem materiellen Reichtum und empörender Armut. Eine „Gleichzeitigkeit von Hypermoderne und Rückständigkeit“ (Magdalene Kröner) mit neu entstehenden „Räumen, in denen Erinnerung und Geschichte lediglich illustrative Funktionen eingeräumt“ werden und in denen ein so wesentliches Element städtischer Kultur – noch – fehlt, das engagierte Bürgertum.

Unter- und außerhalb der mehr oder weniger glanzvollen und ordentlich organisierten offiziellen Welten herrschen Schwarzarbeit und kriminelle Strukturen als allgegenwärtige Bedrohung, permanent überlastete Verkehrs- und Kommunikationsstrukturen (Beispiel Peking) und eine gesundheitsschädigende Belastung der Stadtluft durch Lärm, Feinstaub und andere Emissionen. Hier gilt nicht mehr „Stadtluft macht frei“ sondern „Stadtluft macht krank“.

Wo immer Künstler helfen können, die Augen zu öffnen und die sozialen und ökologischen Unverträglichkeiten zu erkennen, und wo Forschung beitragen kann, die erkannten Nachteile zu lindern oder gar zu verhindern, dort macht es Sinn, mit kritischer Vernunft aktiv zu werden. Dazu will die Schader-Stiftung auch mit dieser Ausstellung einen Beitrag leisten.



[5]  
Lyonel Feininger,  
Der Grützturm in  
Treptow an der Rega,  
1928





HAT IHR  
LIEBLINGS-  
ARCHITEKT  
IN IHRER  
LIEBLINGSSTADT  
GEBAUT ?



IN WELCHER FARBE  
WÜRDEN SIE GERNE IHRE  
STADT ANSTREICHEN ?



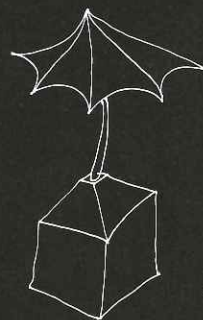
WIE OFT  
FAHREN  
SIE AM DEM  
RAND ODER  
INS  
ZENTRUM  
IHRER  
STADT ?



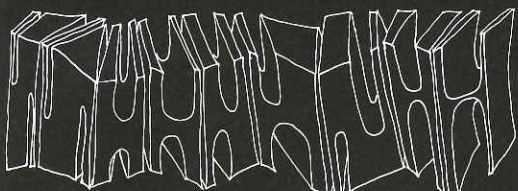
TREFFEN SIE VERMÜMETIGE  
VORSICHTSMASSNAHMEN  
UM RÄUME ZU  
MEIDEN ?



GIBT ES IDEEN/PLANUNGEN  
DIE IHNEN MEHR BEDEUTEN  
ALS DIE WIRKLICHKEIT ?



BRINGT  
EINE  
UNERWARTETE  
ARCHITEKTUR  
IHRE  
MUSKELN  
ZUM ZUCKERN ?



HABEN SIE SCHON EINMAL  
IM DER PASSAGE EINES  
EINKAUFSZENTRUMS KAFFEE  
GETRUNKEN ?

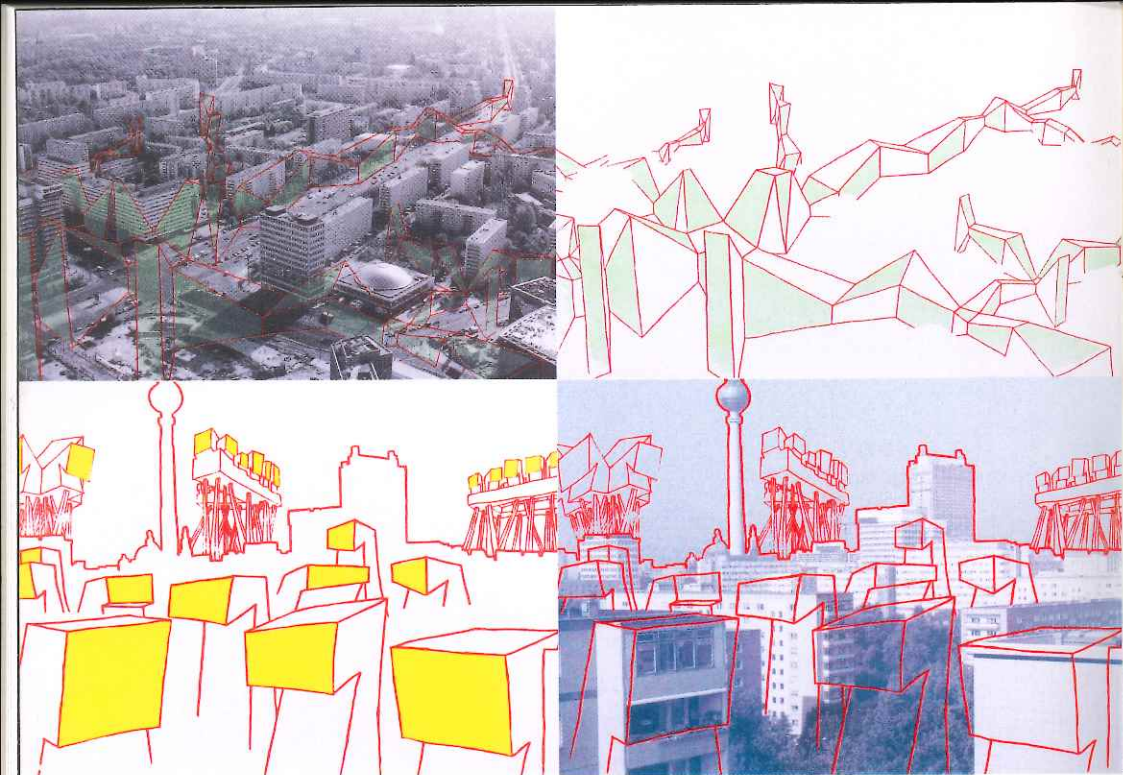
[22]

Erik Göngrich,  
In welcher Farbe würden Sie  
gerne Ihre Stadt anstreichen?  
Questions / Fragen, 1997-2007

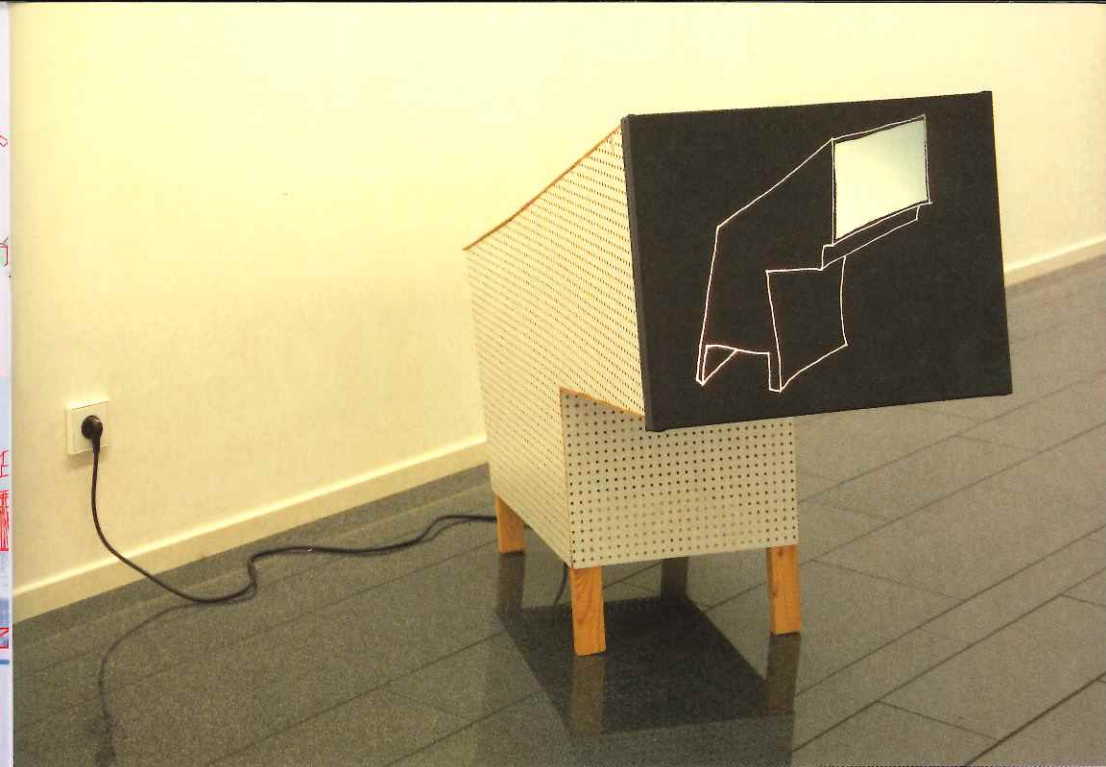
81 Fragen / Zeichnungs-Kombinationen  
als Dia, die direkt auf die Wand  
projiziert werden.

Können Sie mir einen Weg beschreiben, den Sie täglich zurücklegen?  
Fällt es Ihnen leicht, Orten oder Architekturen treu zu sein?  
Von welchen Räumen träumen Sie?  
Hatten Sie schon einmal das Gefühl, in einer anderen Stadt zu sein, während Sie in Darmstadt standen?  
Wo ist Ihr Lieblingsort in der Stadt, in der Sie wohnen?  
Sind Sie manchmal mehrere Tage besonders aktiv?  
Was ist der hässlichste öffentliche Raum für Dich in Deiner Stadt?  
Sind Ihre Lieblingsorte einfach zugänglich?  
Zeigen Sie offen Bewunderung für schöne Dinge?  
Was sind Orte in Deiner Stadt, an denen Du alles /etwas ändern möchtest?  
Welchen Science-Fiction-Film mögen Sie am meisten?  
Mögen Sie lieber schlanke oder kräftige Skulpturen?  
Mögen Sie Stadtpläne oder fragen Sie lieber Passanten / Taxifahrer nach dem Weg?  
Neigen Sie dazu, die Unordnung im Haushalt eines anderen zu beseitigen?  
Wo und wann erleben Sie Stadt als erotisch, im weitesten Sinne?  
Haben Sie jemals das Gefühl gehabt, in der „Stadt von Morgen“ gewesen zu sein?  
Sind Sie ein langsamer Esser?  
Sind Sie mit der Materialität Ihrer Stadt zufrieden?  
Singen oder pfeifen Sie einfach nur so zum Spaß?  
Wenn Sie die Möglichkeit hätten, zwei Orte Ihrer Wahl nebeneinander zu platzieren, welche wären diese?  
Würden Sie die Decke Ihrer Wohnung braun streichen?  
Was ist für Sie touristische Architektur?  
Wie stellen Sie sich die Wohnung für das Minimum heutzutage vor?  
Sammeln Sie immer Dinge, die von Nutzen sein können?  
Welche Straße in Ihrer Stadt würden Sie als männlich und welche als weiblich bezeichnen?  
Fällt es Ihnen leicht utopisch zu sein?  
Gibt es Orte in Ihrer Stadt, die Sie lieber mit Frauen bzw. Männern aufsuchen?  
Welche Geschichte über Ihre Stadt würden Sie gerne erzählen?  
Haben Sie das Gefühl in einem idealen Haus zu wohnen?  
Fühlen Sie sich in einer unordentlichen Umgebung sehr unbehaglich?  
Machen Sie häufig nicht das, was sie möchten, wegen der Wünsche anderer Stadtbewohner?  
Von welchen Häusern sind Sie geprägt worden vor allem im Laufe Ihrer Kindheit?  
Würde Sie die Idee, noch mal von ganz neu zu beginnen, sehr beunruhigen?  
Übernachten Sie lieber in kleinen Pensionen oder in großen Hotels?  
Besuchen Sie Design-Ausstellungen?  
Wohin bringen Sie die Besucher Ihrer Stadt?  
Kannst Du Dir einen vertikalen öffentlichen Raum in der Stadt vorstellen?  
Was ist das erste Objekt, an das Sie sich erinnern?  
Wie oft verändern Sie die Ordnung Ihrer Wohnung?  
In welcher Stadt würden Sie gerne ein Haus bauen?  
Was nimmst Du mit auf eine einsame Insel?  
Kritisieren Sie urbane Strukturen gegenüber anderen?  
Gehen Sie ins Konzert, Kino, Theater oder in Ausstellungen zum Entspannen oder Nachdenken?  
Gehen Sie in Tier- oder Freizeitparks?  
Neigen Sie dazu, Ihre architektonischen Gefühle zu verbergen?  
Würden Sie gerne über den Abriss moderner Architektur entscheiden?  
Worauf setzen Sie sich im öffentlichen Raum?  
Gibt es so etwas wie utopische Formen?  
Kauen Sie an Ihren Fingernägeln oder auf Ihrem Stift herum?  
Gibt es Öffentlichkeiten, in denen es Ihnen leichter fällt sich zu entspannen?  
Welche sind die Häuser Ihrer Kindheit?  
Ziehen Sie beim Bau einer Stadt die Rolle des Zuschauers der aktiven Teilnahme vor?  
Wohin würden Sie mit der Zeitmaschine reisen?  
Wo sind Deine Wurzeln?



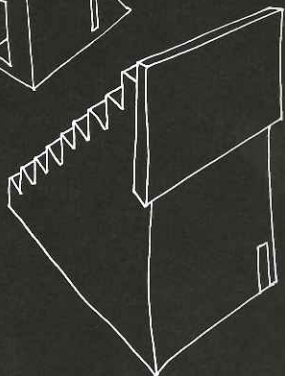
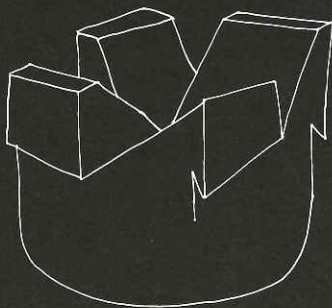
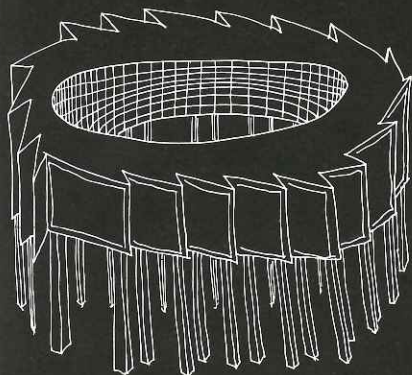
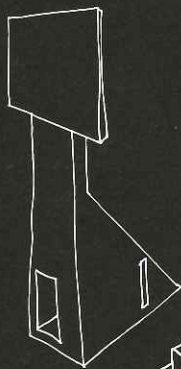
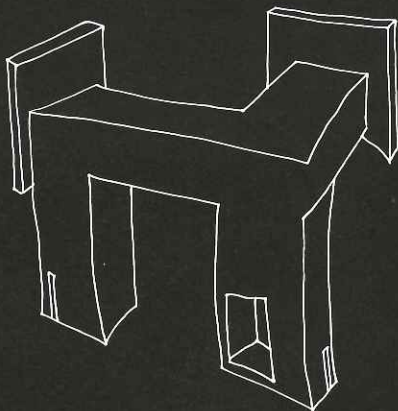
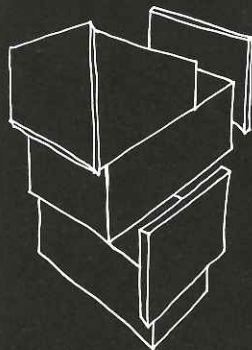
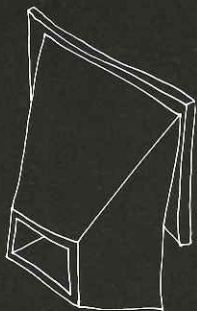
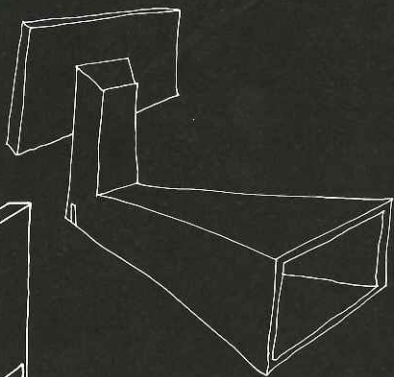
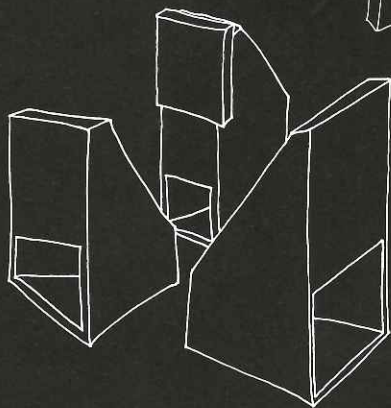
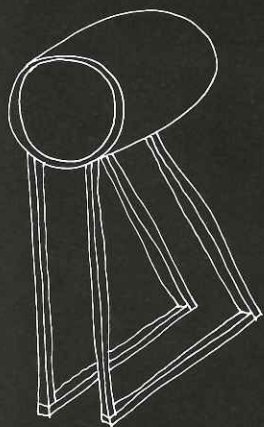


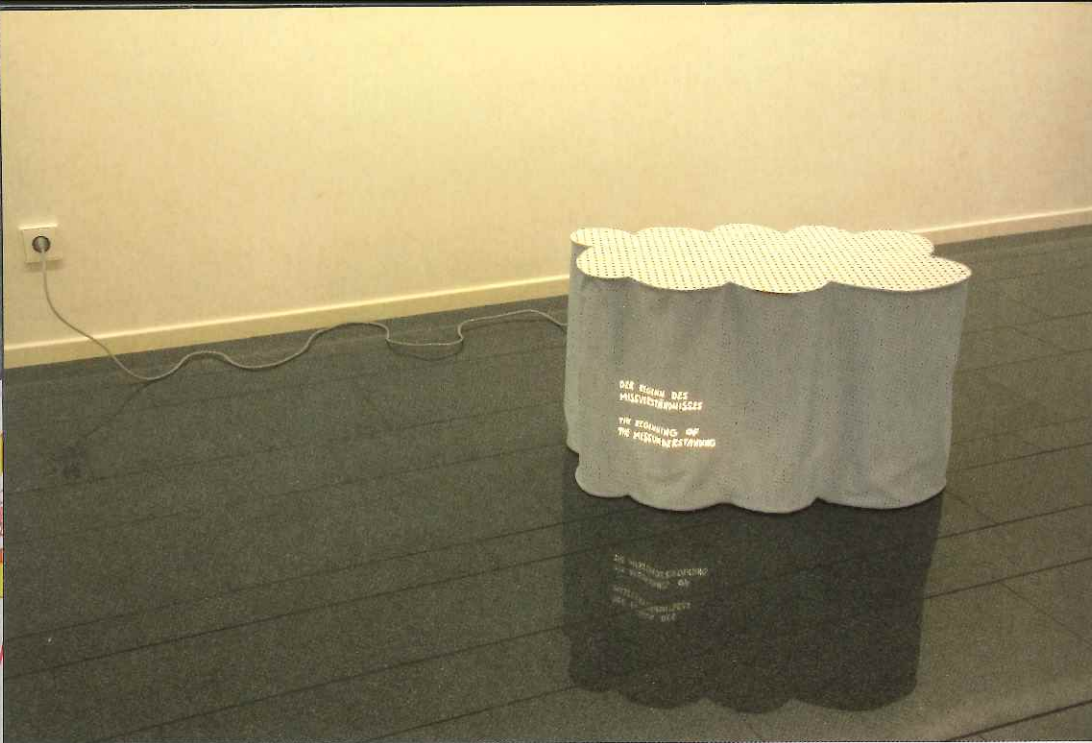
[23-26] oben:  
 Erik Göngrich,  
 Alexanderplatz und zweiter Bauabschnitt  
 Karl-Marx-Allee, wenn endlich acht Millionen  
 Menschen in Berlin leben...,  
 2006/2007  
 4 Offset-/Siebdrucke auf Papier



[27] oben und nächste Doppelseite:  
 Erik Göngrich,  
 Billboard-/Screen-/Plakatwandhäuser für den  
 direkten medialen Austausch der Bewohner,  
 2006/2007  
 81 Zeichnungen auf Dia, die innerhalb eines  
 Modell-Billboard-Hauses projiziert werden







[28]  
 Erik Göngrich,  
 The Beginning of the Misunderstanding/  
 Der Beginn des Missverständnisses,  
 2007



[29]  
 Erik Göngrich,  
 What is really necessary to add to reality?, 2007  
 Überblendprojektion mit zwei KODAK  
 Karussell-Projektoren und je zweimal 81 Dias:  
 ein Diakarussell mit 81 Fotografien, auf denen  
 Objekte und Architekturen farbig von dem s/w  
 Umfeld freigestellt sind, überblendet mit einem  
 Diakarussell mit 81 Zeichnungen und Skizzen  
 skulpturaler und architektonischer Entwürfe



Klaus-D. Pohl

Die Ausstellung behandelt das Bild von der Stadt, d.h. die Wahrnehmung, die Untersuchung, das Verständnis von Stadt. Unter dem methodischen und erkenntnistheoretischen Stichwort „Feldforschung“ werden Kunstwerke nach ihrem Aussagewert für die Wahrnehmung von Stadtgestalt, -struktur und -nutzung befragt. Angeregt wird diese Sicht von der Definition der Feldforschung in der frühen Ethnologie, in der die Erfassung und Erforschung von unbekanntem Regionen und ihren Bewohnern über bildnutzende und beschreibende Studien erfolgte. Die Feldforschung wurde seit den 1930er Jahren auch in der Soziologie eingeführt, um soziale Gruppen empirisch und strukturell zu verorten, zumeist durch langfristig teilnehmende Beobachtungen, Interviews, Aufzeichnungen und die Sammlung von Dokumentationsmaterial. Seit den 1960er Jahren ist der Begriff Feldforschung wiederum im Bereich der bildenden Künste aufgenommen worden, um einen künstlerischen Weg zu charakterisieren, der sich Themen und Motiven mit spezifisch wahrnehmungsorientierten und wissenschaftsähnlichen Studien nähert. Beispiele für diese künstlerische Stadtwahrnehmung sind die

[6]  
 Franz Radziwill,  
 Hinterhäuser in Dresden,  
 1931



„Spaziergangswissenschaften“ von Lucius Burckhardt, Künstler als „Spurensucher“ oder vermehrt von Künstlern definierte Fragestellungen nach den Bedingungen und der Qualität von Urbanität und Architektur sowie des öffentlichen Raumes.

Die Werke der Ausstellung reichen von realistischen Stadtansichten, rätselhaften Visionen, analytisch anmutenden Collagen bis zu Mikrostudien von Stadtböden und -räumen und deren öffentlichen Nutzungen. Themen wie Mauern und Grenzen, touristische Stadt und Stadt als Heimat oder Aktionsfeld politischer und sozialer Ideen werden verhandelt. Im Mittelpunkt steht dabei immer das Verhältnis von Stadt und Mensch. Der Bürger ist derjenige, der Stadt wahrnimmt: positiv oder negativ, politisch oder apolitisch, flanierend genießend oder kritisch-eskapistisch. Er vermittelt sich schließlich über den Künstler und dessen Fragen an die Stadt und deren Bewohner. Die Werke geben Antworten, auf die wir als Betrachter wiederum reagieren und die wir mit unseren eigenen Antworten erweitern können. Wir werden zu teilnehmenden Beobachtern.

### Projektionen und Stadtgänger

Diese Reflexion eröffnet und begleitet **Erik Göngrich**. Als Architekt und Künstler arbeitet er in Metropolen. Er präsentiert die Ergebnisse von teilweise über Monate dauernden fotografischen Dokumentationen, Interviews und Beobachtungen in Zeichnungen, Dia-Projektionen und modellhaften Skulpturen. Göngrich stellt Fragen: wie wird Architektur wahrgenommen? Wie beeinflusst sie unsere Sicht auf die Stadt? Wie bestimmt sie unsere Erfahrung? Er sucht nach dem emotionalen und ästhetischen Verhältnis der Bewohner zu ihrer städtischen Umgebung, nach den daraus sich ergebenden Problemen, Visionen und Wünschen, den Aktivierungsimpulsen und den sozialen und politischen Konsequenzen. Insofern versteht sich der Künstler auch als sozial und politisch Handelnder, vermittelt über die Präsenz seiner Werke und seine Aktionen im öffentlichen Raum.

Der Titel der Plastik „The Beginning of the Missunderstanding/Der Beginn des Missverständnisses“ [Abb. S. 16] könnte als Obertitel seiner gesamten Arbeiten in der Ausstellung stehen. Er spielt auf Le Corbusiers 1922 in „Vers une architecture“ formuliertes, die Avantgarde bestimmendes Diktum an, dass die Getreidesilos der USA die eigentliche moderne Architektur darstellen, d.h. allein die Funktion die Form definieren würde. Ein Zentrum von Göngrichs Arbeiten bildet daher das zu dieser Aussage der Moderne kontradiktische Medium des Billboards. Das Billboard ist nicht nur eine große Werbetafel, sondern wird zu einem künstlerischen Mittel der Kommunikation. Göngrich präsentiert es in seinen skulpturalen Modellen sowie in seinen Dia-Projektionen [Abb. S. 10-17] von Stadträumen und Zeichnungen fiktiver Architekturformen. Die Billboards werden von ihren Werbebotschaften befreit und als autonome Flächen verstanden. Auf diese Weise werden sie zu einem formalen Bestandteil der Gesamtstruktur der Stadt und erhalten eine Wertigkeit, die sie zu etwas Außerordentlichem macht, ganz im Gegensatz zu ihrer normalen, eher flüchtig wahrgenommenen Nutzung. Das Billboard wird ein architektonisch definiertes und wirksames Bild. Seine dreidimensionale Erweiterung zum „Billboardhouse“ schließlich trägt zur skulpturalen, ästhetischen Veränderung der Stadt bei, dient dem Wohnen und ermöglicht zugleich



Mitteilungen an die Umgebung. Diese zusätzliche Kommunikationsmöglichkeit der Bewohner könnte für Göngrich die grundlegende Garantie einer funktionierenden Stadt der Zukunft sein.

Die Projektion ist die andere zentrale bildnutzende Methode in Göngrichs Werk. Umgesetzt in Grafiken, Zeichnungen und schließlich in Dia-Projektionen selbst ist sie Bild und zugleich Kommunikations- und Lehrmittel. Mit ihr fügt der Künstler der Realität eine eigene Struktur und Bedeutung zu. Seine auf Umrisszeichnungen reduzierten architektonischen Gebilde formulieren dabei eine der Grundlagen von Stadtwahrnehmung überhaupt: die sinnliche Erfassung von Raum und Form, von Strukturen dreidimensionaler Körper und ihrer unüberschaubaren Vielfalt. Aus dieser entwickeln sich schließlich fiktive Architekturen. Verbunden mit ungewöhnlichen Fragen an den Besucher, versuchen die projizierten Zeichnungen mit der Darstellung einer ‚sprechenden‘, d.h. kommunikativen Architektur das Verhältnis des Menschen zu seiner baulichen Umgebung auf eine neue Ebene zu heben. Architektur könnte anders ‚gelesen‘ werden, u.a. indem neben ihrem skulpturalen Charakter ihre Möglichkeitsformen bewusst gemacht werden. Die Skizzenhaftigkeit der Zeichnungen und Projektionen signalisieren Vorläufigkeit, sie sollen Kreativität auch beim Betrachter freisetzen. Hier wird nichts festgeschrieben. Die Fragen stehen buchstäblich und zugleich bildnerisch im Raum; Antworten entstehen im Dialog, den der Künstler auch in seinen Aktivitäten im Stadtraum aufzunehmen versucht. Göngrichs Fragen leiten als aktivierendes Element programmatisch in die Ausstellung ein.

**Imi Knoebels** Video „Projektion X“ (1972) [Abb. S. 26] war ein grundlegendes inspirierendes Werk für Erik Göngrich. Es zeigt eine Fahrt durch das nächtliche Darmstadt. Auf einem Transporter war ein Projektor installiert. Er warf das Licht eines Kleinbildfilms – übermalt mit Retuschierfarbe, in der Linien freigestellt sind – auf Häuserwände. Die Fahrt wiederum wurde von einer Videokamera aufgezeichnet. Auf diese Weise sind immer nur Fragmente der Architektur zu erkennen. Architektur wechselt vom Statischen ins Dynamische. Auf Form und Gestalt reagiert unser Auge unmittelbar, sie lenken auch unsere geistige Einordnung. Die Bildfläche wird durch den realen Raum ersetzt, dem Imi Knoebel eine künstlerische Gestaltung einschreibt – mittels einer „Projektion“. Das Video stimmt zu Beginn der Ausstellung zusammen mit Göngrichs Arbeit auf etwas sehr Wesentliches ein: Form, Raum, Licht, Farbe und Material als Grundelemente unserer städtischen Umgebung, auf die wir emotional reagieren und über die wir reflektieren – und die wir selbst gestalten oder gestalten könn(t)en. Göngrichs Fragen wollen genau auf dieses Aktivierungspotential hinweisen.

Die Stadt wird von ihren Planern und Bewohnern geprägt, umgekehrt prägt sie wiederum die Bewohner. Die Stadt ist eine Projektionsfläche von Blicken, von Gefühlen, von Heimischfühlen oder Fremdsein und vor allem von dem ständigen Versuch, sich in ihr zurechtzufinden und eine Stellung zu finden. Stellung ist als Bedeutung zu verstehen (welche Rolle nehme ich im Stadtleben ein?), aber auch schlicht als Position im Raumgefüge der Architektur (in welchem Verhältnis stehe ich zu Formmasse und Raum und wie fühle ich mich darin?). Durch die Arbeiten Göngrichs wird dieses Wechselspiel zwischen Form und Raum, Bedeutung und Funktion sowie Verortung und Reflexion des Nutzers deutlich. Sie kennzeichnen diese Ambivalenz auch als eine Möglichkeit, sich in einen

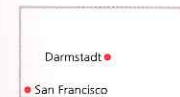
produktiven Prozess einzubinden. Grundlage für diesen Prozess ist aber, Stadt und Architektur als eine Projektionsfläche eigener Gedanken und Vorstellungen erst zu entdecken. Es ist eine wie auch immer geartete Erfassung von Stadt und Architektur notwendig: die „Feldforschung“ über ein noch zu entdeckendes Terrain und die Suche nach dem eigenen Ort darin.

**Rainer Fettings** „Van Gogh an der Mauer“ (1978) [Abb. S. 28] zeigt in einem skizzenhaften Pinselstrich die Gestalt des Malers Vincent van Gogh, wie er an der Berliner Mauer entlangläuft: ein Spaziergänger der besonderen Art auf der Suche nach einem städtischen Motiv oder auf der Flucht aus der umgrenzten Stadt? Die Gestalt ist eine flüchtige Erscheinung in der Dynamik der Stadt, und es ist der Künstler, der sich hier der Stadt aussetzt. Fetting konfrontiert die historische Künstlerfigur mit der um 1980 aktuellen Problematik der Kunstszene der „Neuen Wilden“ und ihrer Verwurzelung im großstädtischen Milieu, in dem sich das „Wilde“ anders formulieren muss, u.a. auch in dem Bewusstsein, begrenzt zu sein in seinen Möglichkeiten. Die Wahrnehmung der Stadt ging vom Künstler aus. Seit dem 19. Jahrhundert und ihrem legendären, in Paris ‚erfundenen‘ „Flaneur“ gilt der Spaziergänger als der eigentliche, durchaus ambivalente Zeuge des Stadtlebens, der Stadtgestalt, ihrer Veränderung und Dynamik. Die Stadt ist Erfahrungs- und Repräsentationsraum zugleich.

Die Berliner Künstlergruppe **endart**, die ab 1981 in Berlin-Kreuzberg arbeitete, schuf „Ursula heiratet Waldi“ (1983) [Abb. S. 34]. Das Material Wellpappe und Dispersionsfarbe trägt bereits Sorglosigkeit, Spontaneität, Zufälligkeit und eine formale ‚Anti‘-Haltung in sich, die typisch sind für ein Lebensgefühl, das im Umfeld von anarchistischem Punk und stadtkritischer Hausbesetzerszene in Berlin entstand und die so genannte „Cross Culture“ bildete. Einerseits ist die Straße ein Ort der Demonstration von Lebensgefühl, andererseits der Zufluchtsort der Einsamen, die sich an ihre Haustiere klammern. Die Plastik steht für die Dekonstruktion einer Stadtbewohnerin und -gängerin: ein Spiegelbild des Ungeformten und Showartigen des Großstadtlebens. Bestimmt von der triebhaften Lebendigkeit des Hundes, der sie nicht mehr entgegen zu setzen vermag als das Schrille ihrer Kleidung, lässt sich die Frau über den Asphalt der Straße ziehen.

### Stadtbilder und -vorstellungen

Wenn Erik Göngrich seine fantasie- und utopiebestimmten, aber auf der Grundlage von Architektur- und Stadtwahrnehmung gestalteten Projektionen vorführt, so lässt sich auf dieser Grundlage ein anderer Blick auf einige Stadtansichten



[7]  
Max Beckmann,  
Blick auf  
San Francisco,  
1950





des 20. Jahrhunderts werfen. In welchen Varianten stellt sich die Stadtwahrnehmung und ihre künstlerisch-malerische „Feldforschung“ dar? Welche Projektionen sind hier zu erkennen? In welchem Verhältnis stehen die Künstler zur dargestellten Stadtarchitektur?

Der Maler **Franz Radziwill** zeigt in einer Mischung aus sachlicher, altmeisterlicher Technik, unwirklicher Farbigkeit sowie fantastischer Szenerie eine Stadtlandschaft, in der man die Architektur bis ins Mauerwerk hinein detailliert erkennt, aber doch der Eindruck dominiert, dass es sich eher um eine Vision handelt als um eine realistische Ansicht Dresdener Hinterhäuser [Abb. S. 18]. Die architektonische Konstruktion der Häuser erscheint nicht nachvollziehbar. Fragmente von Reklamebeschriftung – gleichsam Billboards der 1930er Jahre – befinden sich an Stellen, auf die wohl kaum ein Blick fallen dürfte. Das Propellerflugzeug im Himmel ist die einzige Belebung neben der kleinen geheimnisvollen Gestalt rechts an der Mauer. Es ist keine topographisch eindeutige Ansicht, in welcher eine kleinbürgerliche oder bürgerliche Stadtfriedlichkeit herrscht. Radziwill bettet die Stadt 1931 in ein geheimnisvolles Szenario ein. Auf die Hinterhäuser ist eine fast bedrohliche Atmosphäre projiziert.

Drei Jahre vor Radziwills Vision entstand 1928 das Gemälde „Der Grützturm in Treptow an der Rega“ [Abb. S. 9] von **Lyonel Feininger**. Der Grützturm ist ein Überbleibsel der Stadtbefestigung der Stadt Treptow im damaligen Westpommern. Feininger hat kein Interesse an den Details des historischen Bauwerks. Der Grützturm und seine bauliche Nachbarschaft erscheinen in einer transparenten Konstruktion, welche die Massivität von Architektur auflöst. Architektur wird nicht als Materialität im Raum verstanden. Ihre Darstellung ist ein



[9]  
Raymond Hains,  
Ohne Titel, 1961

geistiges „Hindurchgreifen durch die Dinge“ (Franz Marc). Wie kein anderer Maler seiner Zeit hat Feininger Architekturform bewusst gemacht und sie fernab einer Funktionszuweisung oder historisierenden Tendenz zu einer eigenen ‚gefühlten‘ Atmosphäre geführt. Seine „Feldforschung“ widmet sich den Wechselwirkungen von architektonischer Form, Raum, Licht und Farbe und damit letztlich auch der „Befreiung von dem nur-Statistischen“ (Lyonel Feininger): eine Vision von Architektur, die sich erst heute realisiert.

Die Auflösung des Statistischen in der Beobachtung von Stadt als Ansammlung fest gefügter Architektur vollzieht sich bereits im Umfeld der formalen Dynamik des Futurismus und von DADA sowie der künstlerischen Methode der Collage. Letztere erweitert das Abbild von Wirklichkeit durch die Integration des *Objet trouvé*. **Robert Michel** lässt 1920 in der in Weimar entstandenen Collage „Abfahrt von ...“ [Abb. S. 8] in einer ‚wirbelnden‘ Formsprache ein Zusammenspiel von Maschinen, Motoren, Zahnrädern, fragmentarischen Stadtansichten und Reklametypografie entstehen. Das Leben in der Großstadt verlangt ein dynamisiertes Zeitempfinden. Alles geht schneller und vor allem simultan. Die Wahrnehmung muss sich auf einen Rhythmus einstellen. Die Stadt ist ein politisches, technisches, wirtschaftliches Zentrum, doch fragmentarisiert in unterschiedlichste Segmente in stetiger Veränderung, ein Synonym für die Moderne an sich.

**Max Beckmanns** „Blick auf San Francisco“ (1950) ist das einzige Stadtbild in der Ausstellung, welches die Gesamtansicht einer Stadtstruktur zeigt. Von einem erhöhten Standpunkt aus fällt der Blick auf die Skyline von San Francisco [Abb. S. 21]. Beckmann führt keine topografische Genauigkeit vor, sondern fasst die Merkmale der Stadt konzentriert zusammen: das unübersichtliche Konglomerat der Hochhäuser, der die Stadtlandschaft zerschneidende Verkehr, die Areale von gestalteter Natur, den Repräsentationsbau eines Museums, die moderne Stahlbrücke. Die Stadt ist ein Ort der Massen, der Technik, der Arbeit, der Kunst. Sie bleibt aber dennoch ein Hort mythischer und menschlich-archaischer Bedeutungen. Fasziniert und verunsichert zugleich beschreibt der Künstler die Stadt New York, in der er unser Bild vollendete: „New York ist wirklich großartig, nur stinkt es eben nach verbranntem Fett, wie die Braten des erschlagenen Feindes bei den Wilden. [...] ein Babylon ist ein Kindergarten dagegen und der Babylonische Turm wird hier zur Massenerektion eines ungeheuren (sinnlosen?) Willens.“<sup>1)</sup>

### Untersuchungen und Konservierungen

Zeigten die bisherigen Werke Stadt als Architektur und als Sicht auf dreidimensionale Form und Raum, wird Stadt in den 1960er Jahren immer intensiver bis in die Mikrostrukturen ihrer Erscheinung untersucht. In der Nachfolge Marcel Duchamps erklärt der „Nouveau Réalisme“ den alltäglichen Gegenstand als ästhetisches Phänomen und zugleich als zivilisatorisches Zeichen der Gesellschaft. Die Pariser Décollagisten bemühen den zufälligen Zugriff auf Materialien im Stadtraum auch als Ausdruck einer sozialen und politischen Haltung. Kunst entsteht durch den spontanen Gebrauch von Materialien des städtischen Alltags – im Fall der Werke von **Raymond Hains** [Abb. S. 22] von abgebauten

1) Max Beckmann zitiert nach: Max Beckmann. Landschaft als Fremde, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle u.a.O. 1998, S. 60.



Plakatwänden, die Orte der Kommunikation sind: das Lebenselixier der modernen Großstadt. Die Décollagisten demontierten ganze Plakatanschlagtafeln. Die Stadt bringt gleichsam ihre eigenen Kunstwerke hervor. Die künstlerische Nobilitierung von Teilen des Straßenraums führt zu deren bewussterer Wahrnehmung. In Serie hergestellt, bilden die Plakatabrisse der Künstler ein eigenes Forschungsfeld im Gefüge der Stadt. Die Gruppe der Décollagisten rekrutierte sich teilweise aus der Bewegung der „Situationistischen Internationale“, die in anarchistisch-existentialistischer Weise auf die gesellschaftlichen Probleme der 1950er Jahre reagierte und u.a. architektonische Gegenentwürfe vorstellte.

Im Umfeld des „Nouveau Réalisme“ arbeiteten auch so genannte künstlerische „Spurensucher“, die materielle Zustände konservierten und somit sowohl als Kunstwerk als auch als Dokument überlieferten. Der britische Künstler **Mark Boyle** [Abb. S. 24] zeigt die weniger beachteten Flächen einer Stadt in ihrer drastischen Materialität. In archäologischer Manier konservierte er Ausschnitte von Straßenoberflächen. Die Konservierungen ähneln Studienmaterialien wie Fossilien oder geologischen Strukturen. Es sind aber Zufallsprodukte. Häufig forderte Mark Boyle beliebige Passanten auf, durch einen Steinwurf eine Stelle zu bestimmen, die er dann konservierte. Diese unbedeutenden Orte sind für Boyle zugleich Synonyme für die soziale Struktur der Stadt. Ihre Bewohner gleichen diesen zufälligen Stellen, weil auch sie in der Anonymität der Stadt unterzugehen drohen. Künstlerische „Feldforschung“ in der Stadt ist Forschung über das Verhältnis des Menschen zu seiner Stadt und seine soziale Stellung darin. Es geht um die Identifikation mit einem Ort, welche jedoch nur durch dessen bewusste Wahrnehmung entstehen kann.



[10]  
Mark Boyle,  
Ohne Titel,  
1964

Das Spektrum der letzten Werke zeigt sowohl die historischen Varianten der Projektionen als auch die Entwicklung zu einer Abkehr von der bloßen realistisch scheinenden oder fiktiven Abbildhaftigkeit. Künstlerische „Feldforschung“ setzt sich sogar ab von der alleinigen künstlerischen Autorschaft und versteht den Wahrnehmungsvorgang auch als Wechselbeziehung zwischen Künstler (also dem „Forscher“) und dem Nutzer/Bewohner des Forschungsgegenstandes (also dem „Forschungsfeld“). Wissenschaft ist immer als Wechselbeziehung zwischen der Subjektivität des Forschers und dem Objekt der Forschung zu verstehen. Auch Kunst wird spätestens seit den 1960er Jahren insoweit relativiert, als ihr gestalterisches ‚letztes Wort‘ nicht der Abschluss des kreativen Vorgangs ist. Diese Erweiterung des Kunstbegriffs ist die Voraussetzung einer künstlerischen „Feldforschung“, wie sie letztlich auch Erik Göngrich betreibt. Die Auseinandersetzung mit Architektur und mit der Stadt im Allgemeinen setzt eine Identifikation mit dem städtischen Lebensumfeld und der eigenen individuellen Verortung darin voraus. Sie ist die Grundlage von empathischer Wahrnehmung und „Feldforschung“. Populär formuliert, käme hier durchaus die Wahrnehmung der Stadt als Heimat in Betracht.

### Feldstudien in der Heimat

Die künstlerische Wahrnehmung einer (Heimat)Stadt vollzieht sich spätestens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Entwicklung der realistischen Malerei und der mit ihr verbundenen Hinwendung zu unspektakulären Erscheinungen der Wirklichkeit.

**Johann Heinrich Schilbach** gehörte zu den überregional bedeutenden Darmstädter Malern. Vor allem in Ölskizzen ‚studierte‘ er mit außergewöhnlichen Blickwinkeln die besonderen architektonischen Eigenheiten der Residenzstadt Darmstadt [Abb. S. 7 und Frontispiz]. Von seiner Wohnung in der Hängelstraße 43 aus malte der Künstler um 1840 die Dachlandschaft, registrierte Uhrzeit, Wetter und Temperatur. Die Häuser- und Dachformen sind summarisch, gleichsam abstrakt erfasst. Es geht um das Zusammenspiel der ‚festen‘ Architektur mit der flüchtigen Erscheinung des Rauchs, des Dunstes und des Lichts. Die Stadt zeichnet sich durch eine architektonische Dichte aus. Diese kennzeichnet das Leben in der Stadt, das Verhältnis der Bewohner zueinander und ihre Sozialisation im Gegensatz zum ländlichen Raum. Bereits auf seinen früheren Italienreisen beschäftigten den Künstler die Häuserkonglomerate von Neapel und Rom, Olevano und Pozzuoli.

Der Berner Künstler **Jean-Frédéric Schnyder** schuf ca. 150 Jahre später eine über 200 kleinformatische Ölgemälde umfassende Serie von „Berner Veduten“ [Abb. S. 32,33]. Die altmodischen, dem Kitsch nahe kommenden Galerierahmen sowie der historisierende Obertitel verleihen dieser Serie einen heimeligen Wohnzimmercharakter und zugleich eine kunsthistorische Nobilität. Der spontane Farbauftrag zeugt jedoch von einer gewissen Respektlosigkeit und Ironie gegenüber Stadtansichten, mit denen sich die Tourismuswerbung schmückt. Die Berner „Kirchenfeldbrücke“ gehört zu den technologisch herausragenden historischen Eisenkonstruktionsbrücken der Schweiz. Schnyder lässt sie auf dem Gemälde regelrecht zerfließen. Im Kontext der Serie ergibt sich dennoch eine gleichsam empirische, „feldforschende“ Studie der Ansichten von Bern, zumal



der Künstler auch den Blick auf Ecken lenkt, deren globale Banalität die Stadt wieder gesichtslos erscheinen lässt, wie die Straßenerführung mit zwei Werbeplakaten in dem Gemälde „Marlboro“ (1983). Die Sicht des Künstlers auf die Stadt führt den Betrachter im wahrsten Sinn des Wortes in leicht verunsichernde Verhältnisse.

Schnyder widmet sich – wie Schilbach – der Stadt, in der er lebt und arbeitet. Heimatstadt ist etwas, was körperlich, geistig/seelisch und sozial besonders nahe an den Bewohner herantritt. Pia Linz [Abb. S. 36,37] konstruiert diese Nähe aus einem spezifischen Blickwinkel. Die Künstlerin erarbeitet so genannte „Haubenbilder“. Sie malt aus der Sicht von transparenten Acrylgaskästen, die an der unteren Seite offen sind und in denen sich ihr Arbeitsplatz befindet. Die Ansicht, die sie aus dieser Perspektive auf eine besondere Stelle der Stadt erhält, malt sie nun direkt auf die vier Innenseiten und die Oberseite des Kastens. Sie erschafft eine Rundumansicht, die unserer Wahrnehmung entspricht, würden wir uns auf einer Stelle um uns selbst drehen. Erst die Bewegung erschließt uns die totale Sicht auf unsere Umgebung. Linz zeigt Miniaturpanoramen des Frankfurter Hauptbahnhofs, des Brachlandes am Messegelände und des Hinterhofs ihres Wohnhauses. Indem die Künstlerin im öffentlichen Raum arbeitet, tritt sie gleichzeitig in Kontakt mit den Passanten. Aus diesen Kontakten entsteht wiederum eine Kommunikation, die in das Bild und vor allem in ihre vielen Skizzen einfließt, die diese forschende Erfassung dokumentieren. Pia Linz' „Feldforschung“ erfasst akribisch Orte der Stadt, ohne das Malerische zu vermeiden. Dadurch definiert die Künstlerin Stadt als etwas ganz individuell Wahrgenommenes. Mit der Körperlichkeit des Acrylgaskastens, in dem sie arbeitet, wird die Stadt als ein erweiterter Körper des Individuums bewusst.

Körperlichkeit in der Stadt ist Voraussetzung für deren Wahrnehmung. Landschaft und Stadt sind jedoch nur winzigste Teilbereiche dessen, was unsere Welt ausmacht. In seiner unverwechselbaren ironischen Art konfrontiert uns



[11]  
Imi Knoebel,  
Projektion X, 1972

Martin Kippenberger mit dem Phänomen, dass Heimat ganz anders erscheint, sieht man sie aus der Sicht eines ‚außerirdischen Wesens‘ oder als „kosmopolites“, als „Weltallbürger“<sup>2)</sup>. „Hier ist unsere Heimat“ [Abb. S.31] ist in billiger Schablone-Schrift auf eine gelbe Fläche geklebt, darüber erscheint das blaue Universum mit einem Spiralnebel und einem Pfeil, der ins Nirgendwo zeigt. Das Bild gleicht einer Postkarte, auf deren Ansicht wir unseren Aufenthaltsort markieren. Stadt als die unmittelbarste Umgebung löst sich auf, wenn wir uns von ihr in weiteste Räume entfernen. Spüren, fühlen, riechen, schmecken wir die Stadt noch oder ist sie so weit weg, dass wir sie kaum mehr bewusst wahrnehmen – auch als heimat- und ortsungebundener Kosmopolit (der aber allein nur aus einer weltoffenen Stadt hervorgeht)?

Spätestens an dieser Stelle fangen uns wieder Erik Göngrichs Fragen zu ‚unserer‘ Stadt ein: „In welcher Farbe würden Sie Ihre Stadt anstreichen?“ „Wo und wann erleben Sie die Stadt erotisch?“ Der Kreis schließt sich.

Erik Göngrichs Überzeichnungen von Stadtansichten, seine Projektionen und utopisch-fiktiven Architekturformen sind aus realen Gegebenheiten entwickelt. Die Fantasie entwirft andere Gebilde. Nur gilt es diese aus der realen Architektur selbst zu entwickeln und zu ‚erforschen‘. Göngrichs Fragen zielen darauf ab. Deren Beantwortung beweist, wie nahe wir der Wirklichkeit unserer Städte sinnlich, körperlich und geistig/emotional tatsächlich sind. Mit diesen Antworten ergänzt die Kunst eine empirisch angelegte „Feldforschung“, weil sie etwas, was zunächst nicht offensichtlich vor Augen liegt oder auch nicht von wissenschaftlichem ‚Nutzen‘ zu sein scheint, bewusst machen und damit zur Diskussion stellen kann.

Ein wesentliches Merkmal von „Feldforschung“ ist das Notieren von Beobachtungen, das Verfassen von Interviewprotokollen, das Strukturieren durch Kategorien- und Typenbildung und schließlich die zusammenfassende Beschreibung. Problematisch dabei ist nur, dass durch die Anwesenheit des Forschers im Untersuchungsfeld selbst die notwendige Distanz beeinträchtigt werden kann. Probleme, Gefühle, Hoffnungen, Wünsche können einen großen Teil der Identifikation mit dem Forschungsgegenstand ausmachen. Wichtig ist daher eine Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle und Vorgehensweise. Diese Problematik ist auch der Sozialwissenschaft geläufig und dort häufig diskutiert worden.<sup>3)</sup>

Für die Kunst muss dies nicht diskutiert werden, da allgemeiner Konsens besteht, dass Kunstwerke allein subjektiv begründete Schöpfungen sind. Der Vorteil ist, dass die Kunst dadurch ihre ‚Forschungsansätze‘ und vergleichbar empirischen Annäherungen in ein freies Spiel bringen kann, dessen Ernsthaftigkeit aber nicht in Frage steht. Sie kann über diesen Weg **Antworten** finden, die nicht den letzten Forschungsergebnissen entsprechen müssen und dennoch weiterführen. Auch die alten ‚Forschungsstände‘ eines Schilbach, Radziwill, Beckmann und Hains können dabei ihre aufregende Gültigkeit behalten.

2) Peter Sloterdijk: Die Stadt und ihr Gegenteil: Apolitologie im Umriss, in: Ders.: Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst, Hamburg 2007, S. 203.

3) Vgl. z. B. Anselm Strauss im Interview mit Heiner Legewie und Barbara Schervier-Legewie: „Forschung ist harte Arbeit, es ist immer ein Stück Leiden damit verbunden. Deshalb muss es auf der anderen Seite Spaß machen.“, in: Forum Qualitative Sozialforschung, Vol. 5, Nr. 3, Art. 22, 2004.



[12]  
Rainer Fetting,  
Van Gogh an der Mauer,  
1978



Stephanie Hauschild

Gelber Strohhut, roter Bart, grüner Anzug, so kennen wir den Maler Vincent van Gogh von seinen Selbstbildnissen und aus der Verfilmung mit Kirk Douglas in der Titelrolle. In eben dieser Aufmachung lässt Rainer Fetting den Maler eine Mauer entlangschleichen [Abb. S. 28]. Verstohlen, ja subversiv wirkt dieser Van Gogh, der einen langen blauen Schatten an der gelben Wand hinter sich herzieht. Die Mauer ist die Berliner Mauer, die für uns heute nur noch ein historisches Überbleibsel aus der fernen Zeit des Kalten Krieges ist. Für viele Künstler der Zeit war sie jedoch ein Objekt, das nach politischer und künstlerischer Auseinandersetzung unbedingt verlangte. Fetting hat zu diesem Zweck, das über die Selbstbildnisse, Bücher und Filme genährte Bild des künstlerischen Genies, Einzelgängers und Erneuerers der Malerei mit Zitaten aus der Bildsprache van Goghs angereichert und in das geteilte Berlin der 70er Jahre projiziert. Zudem gibt er dem berühmten Vorgänger eine neue Aufgabe: nicht mehr die beschauliche südfranzösische Kleinstadt und das Leben auf dem Land interessieren diesen van Gogh, der auch keine Leinwände mit gewagten Farbkontrasten und breiten Pinselstrichen bemalt. Die Großstadt ist sein Arbeitsort und die Mauer sein Bildträger. Einen Eimer in der Hand, auf dem Rücken einen Rucksack provoziert Fettings Vincent als Mauermaler und als Sprayer – als solchen identifizierte ihn jedenfalls eine Schulklasse während einer Führung durch das Hessische Landesmuseum Darmstadt.

Warum auch nicht? Mauern fordern heraus. Als architektonische Gebilde sind sie zuallererst Grenzen, Abtrennungen oder Einfriedungen. Sie beschützen, was hinter ihnen liegt und sperren die Gefahr aus. Mauern zu überwinden, um zu schauen was sich dahinter verbirgt, ist ein uralter Topos in Malerei und Literatur. Doch Mauern sind auch schon ebenso lang Projektionsflächen künstlerischer Fantasien, Bildgründe, die mit den Erfahrungen, Assoziationen und Sehnsüchten ihrer Betrachter gefüllt werden konnten. So hat Leonardo da Vinci bereits Mitte des 15. Jahrhunderts seinen Schülern eine Aufforderung zum Träumen mit offenen Augen hinterlassen: „Unter diesen Vorschriften soll aber eine neue Erfindung in der überlegenden Betrachtung nicht fehlen; die, wenn sie auch ärmlich und beinahe lächerlich erscheint, dennoch von größtem Nutzen ist, den Geist zu mannigfachen Erfindungen anzuregen. Und das geschieht, wenn du manches Gemäuer mit verschiedenartigen Steinen anschaust; wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst. Mit solchem Gemäuer und Steingemisch geht es wie mit den Kirchenglocken, du findest in ihrem Schlagen jeden Namen und jedes Wort, das du dir vorstellst.“

Zwar ist die geschilderte Freude an den chaotischen Spuren auf der Mauer für Leonardo nur eine Übung für die Fantasie in Hinblick auf das zu vollendende Werk. Dennoch wurde Leonardos Ratschlag von Künstlern in den folgenden Jahrhunderten immer wieder aufgegriffen, mit ganz verschiedenen Ergebnissen, wie





< nicht in der Ausstellung  
 Jean-Léon Gérôme,  
 7. Dezember 1815, neun Uhr morgens –  
 die Hinrichtung des Marschall Ney, 1868  
 Öl auf Leinwand,  
 64 x 103,5 cm,  
 Sheffield, City Art Gallery

bei den folgenden Bildern zu zeigen ist. Die Spuren, Formen und Materialverbindungen, die Leonardo bei der Betrachtung von Mauern faszinierten, sind nicht ausschließlich als Leinwand für das überbordende Kino im Kopf zu verstehen. Auf ihnen lagert sich auch Schicht um Schicht Zeitgeschichte ab. Mauern konservieren Spuren der jüngeren und der fernerer Vergangenheit. Unter bröckelndem Putz und Farbe kommen Schichten zum Vorschein, die direkt in die Vergangenheit der Mauer und der Menschen führen, die mit ihr lebten. Der Historienmaler Léon Gérôme hat 1868 ein einzigartiges Bild von einer solchen Mauer gemalt, das die Spuren darauf mit einem historischen Ereignis verbindet [Abb. oben]. Dargestellt ist die Hinrichtung des Napoleonanhängers Marshall Ney, der nach der Schlacht von Waterloo 1815 unter der Regierung König Louis XVIII wegen Hochverrats zum Tode verurteilt und an der Mauer der Avenue de l'Observatoire in Paris erschossen wurde. Das Bild zeigt das Erschießungskommando, das im Begriff ist den Schauplatz zu verlassen. Der Tote liegt vor einer Mauer, auf der Licht oder vielleicht auch nur Pulverdampf oder Morgennebel den Blick auf die zernarbte Fläche verunklären. Fehlgegangene Kugeln der Hinrichtung haben die Wand gezeichnet. In halber Höhe der Mauer stehen die verwischten Buchstaben VIVE L'EMPEREUR, die eine spätere Hand durchgestrichen hat. Rechts daneben ist noch einmal das Wort VIVE als Fragment zu lesen. Gérôme verweist mit diesem Kunstgriff auf die spätere Geschichte des Hinrichtungsortes. So entwickelte sich die Mauer in den Jahren nach der Hinrichtung zu einem Wallfahrtsort für Anhänger des getöteten Ney. Die Mauer mit den Kugelspuren wurde von vielen mit Andacht betrachtet, gelesen und mit königsfeindlichen Parolen beschriftet, die es nötig machten, die Fläche immer neu zu verputzen und zu überstreichen. Gérômes Bild der Mauer ist in dieser Hinsicht als ein sehr früher Versuch zu werten, geschichtliche Ereignisse im Bild radikal auf die Fläche zu reduzieren. Auf Mauern lagern sich Spuren ab, die von Ereignissen aus der Geschichte einer Stadt erzählen. Sie bilden Patina, werden als Schreib- und Malfläche genutzt und gelegentlich zweckentfremdet. Schließlich zerfallen sie oder werden noch vorher abgerissen, um etwas anderem Platz zu machen. Manche Mauern werden selbst zu musealen Ausstellungsstücken einer längst vergangenen Geschichte. Wie etwa die Berliner Mauer, die für Fetting in Berlin noch eine alltägliche Tatsache war, die heute aber bis auf ganz wenige Reste aus dem Stadtbild verschwunden ist und deren bunt bemalte Überbleibsel man in Souvenirshops kaufen kann. Geht man aufmerksam durch die Straßen einer Stadt, drängen sich die Veränderungen, die Mauern durch fortwährende Nutzung und Beschädigung durchlaufen, geradezu auf. Dem stetig fortschreitenden Verfall begeg-

nen Handwerker und Besitzer mit Farbe und Putz täglich aufs Neue. Denn so dauerhaft und unüberwindlich sie auch aussehen mögen, auf Dauer gehalten hat noch keine der unzähligen Mauern, die gebaut wurden, um sich zu schützen, abzugrenzen, Fremde auszusperrern oder zu beherrschen. Mauern sind aus diesem Grund ideale Träger der altehrwürdigen Vanitas-Symbolik, verweisen sie doch auf Endlichkeit, Nichtigkeit und Vergänglichkeit aller von Menschenhand hervorgebrachten Werke. Der Vanitas-Aspekt in Verbindung mit der Erinnerung an die vielen kleinen Geschichten, die die Spuren auf einer alten Mauer erzählen, hat Künstler der Moderne immer wieder gereizt. Einem Archäologen nicht unähnlich hat etwa Raymond Hains Plakatwände demontiert, eingerahmt und ins Museum getragen [Abb. S. 22]. Aus dem ursprünglichen Kontext als Werbetafel im öffentlichen Raum entfernt, erzählen seine Arbeiten Geschichten, die sich aus Wortfragmenten, vielfarbigen übereinandergeliebten Papierfetzen und Betrachterassoziationen zusammensetzen. Hains vieldeutige Plakatschichten werden Leonardos Vorschlag zur Schulung der Fantasie ebenso gerecht wie einer archäologischen Lesart, die aus den freigelegten Schichten die Geschichte der Plakatwand rekonstruiert und auf vergangene Zustände schließt. Diese Plakatwände fordern Fantasie und kulturelles Gedächtnis gleichermaßen heraus.

Auf Franz Radziwills Bild „Hinterhäuser in Dresden“ [Abb. S. 18] tragen die Mauern und Wände Reste von Reklamesprüchen und Bemalungen über deutlichen Verfallsspuren. Als zeitliche Ablagerungen verweisen sie auf eine bewegte Geschichte der Architektur und ihrer Bewohner. Sie sind Zeugnisse menschlicher Anwesenheit und menschlicher Eingriffe. Doch wirkt die perspektivische Gestaltung der Stadtlandschaft unwirklich, ja surreal. Die architektonischen

[13]  
 Martin Kippenberger,  
 Hier ist unsere Heimat,  
 1981/1982



HIER IST UNSERE HEIMAT



Konstruktionen und die Größenverhältnisse zwischen den Gebäuden erscheinen merkwürdig verschoben, die Farben sind ein wenig zu grell. Die wild bemalte Mauer mit verschlossener Tür, vor der eine einsame Gestalt wartet, machen diese Hinterhäuser zu einem Ort, der nicht betreten werden kann und zum Wohnen sicherlich nur bedingt geeignet ist. Was für eine Geschichte erzählen die Mauern? Gehören die undefinierbaren Malereien auf ihr vielleicht zu der Gestalt oder handelt es sich um ein Traumbild des Malers? Auf Radziwills Stadtansicht treffen detailgenau gemalte Oberflächen, die als ferner Spiegel realer Begebenheiten gedeutet werden können, mit Leonardos Vorstellung der Mauer als Bild und als Projektionsfläche für individuelle Träume und Fantasien aufeinander.

Erik Göngrichs Installation mit dem spielerisch fragenden Titel „What is really necessary to add to reality?“ [Abb. S. 17] verarbeitet den gleichen Gegensatz und geht noch einen Schritt weiter: auf seinen Überblendungen begegnen einander dokumentarisch wirkende Architekturfotografien und ungewöhnliche und witzige Formen und Strukturen, die das Foto zu kommentieren scheinen, die Architektur ergänzen oder in Frage stellen. Die Diashow stellt uns die realistisch wirkenden Darstellungen von Innen- und Außenräumen als Zeichen in der Fläche vor, auf die der Künstler mit seinen Zeichnungen reagiert. Mit Bildern von Architektur als Provokation, als Schreib- und Malfläche, als Dokument zeitlicher Ablagerung, als Leinwand für Wunsch- und Taumbilder arbeiten auch die Projektionen von Erik Göngrich. Und wenn man genau hinschaut, erzählen sie viel über die anderen Bilder in der Ausstellung.

Literatur: André Chastel (Hg.): Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990, S. 385; Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 253-278; Günter Metken: Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977; Heinrich Wefing: Ein Konflikt in Stein gegossen, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 6. Mai 2007, S. 10.

[14]  
Jean-Frédéric Schnyder,  
Kirchenfeldbrücke,  
1983



## DIE WERKE DER AUSSTELLUNG

Soweit nicht anders verzeichnet, stammen alle Werke aus dem Bestand des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.

[1] Johann Heinrich Schilbach (1789 – 1851)

**Wolkenstudie: Blick über Dächer, 1831**

Öl auf Karton; 14,5 x 21,5 cm

Inv. Nr. HZ 656

[2] Johann Heinrich Schilbach (1789 – 1851)

**Wolkenstudie über Dächern, 1832**

Öl auf Papier auf Karton; 18,5 x 27,9 cm

Inv. Nr. HZ 679

[3] Johann Heinrich Schilbach (1789 – 1851) > Frontispiz, unten

**Himmelstudie: Januar morgen in Darmstadt, 1840**

Öl auf Leinwand; 18,8 x 22,4 cm

Inv. Nr. HZ 675

[4] Robert Michel (1897 – 1983)

**Abfahrt von ..., 1920**

Collage auf Leinwand auf Holz; 80,5 x 73,5 cm

Leihgabe: Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, im HLMD

[5] Lyonel Feininger (1871 – 1956)

**Der Grützturm in Treptow an der Rega, 1928**

Öl auf Leinwand; 101,3 x 81 cm

Inv. Nr. GK 878

[15]  
Jean-Frédéric Schnyder,  
Marlboro,  
1983





[6] Franz Radziwill (1895 – 1983)

**Hinterhäuser in Dresden, 1931**

Öl auf Holz; 98 x 112 cm

Inv. Nr. GK 1007

[7] Max Beckmann (1884 – 1950)

**Blick auf San Francisco, 1950**

Öl auf Leinwand; 101 x 140 cm

Inv. Nr. GK 1018

[8] Raymond Hains (1926 – 2005) > ohne Abbildung

**Palissade de 4 planches, 1959**

Vier Holzbretter mit Plakatreten; 197 x 87 cm

Inv. Nr. GK 1288

[9] Raymond Hains (1926 – 2005)

**Ohne Titel, 1961**

Plakatschichten auf Zinkblech; 140 x 100 cm

Inv. Nr. GK 1287



[17] endart,  
Ursula heiratet Waldi,  
1983



[10] Mark Boyle (1934 – 2005)

**Ohne Titel, 1964**

Verschiedene Materialien; 140 x 100 cm

Inv. Nr. GK 1340

[11] Imi Knoebel (1940, lebt in Düsseldorf)

**Projektion X, 1972**

Video, 40 Min., ohne Ton, S/W

Inv. Nr. GK 1239

[12] Rainer Fetting (1949, lebt in Berlin und New York)

**Van Gogh an der Mauer, 1978**

Dispersion auf Leinwand; 190 x 160 cm

Inv. Nr. TB 26

Dauerleihgabe Sammlung Tiefe Blicke

[13] Martin Kippenberger (1953 - 1997)

**Hier ist unsere Heimat, 1981/1982**

Öl auf Leinwand; 50 x 60 cm

Inv. Nr. TB 56

Dauerleihgabe Sammlung Tiefe Blicke

[14] Jean-Frédéric Schnyder (1945, lebt in Bern)

**Kirchenfeldbrücke, 1983**

Öl auf Leinwand; 36 x 51 cm

Inv. Nr. TB 168

Dauerleihgabe Sammlung Tiefe Blicke

[15] Jean-Frédéric Schnyder (1945, lebt in Bern)

**Marlboro, 1983**

Öl auf Leinwand; 36 x 51 cm

Inv. Nr. TB 169

Dauerleihgabe Sammlung Tiefe Blicke

[16] Jean-Frédéric Schnyder (1945, lebt in Bern) > ohne Abbildung

**Autobahn, 1983**

Öl auf Leinwand; 36 x 51 cm

Inv. Nr. TB 170

Dauerleihgabe Sammlung Tiefe Blicke

[17] endart (Ralph E. Arens, Klaus-Jürgen Theuerkauf, Gerhard Lüer)

**Ursula heiratet Waldi, 1983**

Wellpappe, Dispersion; 72 x 52 x 73 cm

Inv. Nr. TB 119

Dauerleihgabe Sammlung Tiefe Blicke

[18] Pia Linz (1964, lebt in Berlin)

**FfM-Hauptbahnhof I (Haubenbild), 1997**

Acryl auf Acrylglas; 50 x 50 x 25 cm

Inv. Nr. GK 1438



[19] Pia Linz (1964, lebt in Berlin)

**Brachland (Haubenbild), 1997**

Acryl auf Acrylglas; 50 x 50 x 25 cm

Inv. Nr. GK 1439

[20] Pia Linz (1964, lebt in Berlin) > ohne Abbildung

**Hinter meinem Haus (Sindlinger Str. 8) (Haubenbild), 1997**

Acryl auf Acrylglas; 50 x 50 x 25 cm

Inv. Nr. GK 1440

[21] Pia Linz (1964, lebt in Berlin) > ohne Abbildung

**Notizen zu FfM Hauptbahnhof II, 1986/1992**

Verschiedene Materialien auf Papier auf Schleiersessel; 265 x 305 cm

Inv. Nr. GK 1444

[22] Erik Göngrich (1966, lebt in Berlin)

**In welcher Farbe würden Sie gerne Ihre Stadt anstreichen?  
Questions/Fragen, 1997 – 2007**

81 Dias

Besitz des Künstlers

[23 – 26] Erik Göngrich (1966, lebt in Berlin)

**Alexanderplatz und zweiter Bauabschnitt Karl-Marx-Allee, wenn  
endlich acht Millionen Menschen in Berlin leben..., 2006/2007**

4 Offset-/Siebdrucke auf Papier; je 50 x 70 cm

Besitz des Künstlers



[18]

Pia Linz,

FfM-Hauptbahnhof I (Haubenbild),

1997



[27] Erik Göngrich (1966, lebt in Berlin)

**What do you want to tell me today? Where do you want to see me today?  
Billboard-/Screen-/Plakatwandhäuser als skulpturale architektonische  
Siedlungsformen für den direkten medialen Austausch der Bewohner,  
2006/2007**

81 Dias, Hartfaser, Rückprojektionsfolie; 90 x 50 x 120 cm

Besitz des Künstlers

[28] Erik Göngrich (1966, lebt in Berlin)

**The Beginning of the Missunderstanding/Der Beginn des  
Missverständnisses, 2007**

1 Dia, Projektor, Hartfaser, Rückprojektionsfolie; 44 x 74 x 42 cm

Besitz des Künstlers

[29] Erik Göngrich (1966, lebt in Berlin)

**What is really necessary to add to reality?, 2007**

162 Dias, Holz, Rückprojektionsfolie; Installationsmaße: 83 x 210 x 90 cm

Besitz des Künstlers



[19]

Pia Linz,

Brachland (Haubenbild),

1997











HESSEN

Landes  
wettbewerb  
Darmstadt



Schader Stiftung

# Die subtile Gewalt der Dinge

Bilder gesellschaftlichen Wandels 11