

**hfg forum
10**

6. Jahrgang, November 1985

Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt
-Zeitschriftenstelle-

6100 Darmstadt 14.8.85
Schloß
Tel. 06151/125745

Sehr geehrte Damen und Herren,

beim Prüfen unserer Kartei stellten wir fest, daß
uns folgende Veröffentlichung(en) nicht zuge-
gangen ist (sind):

hfg-forum

Nr. 10 u. folgende

Es wird um Bescheid bzw. Nachlieferung gebeten.

Mit freundlichen Grüßen

i.A.

Bayer
Bayer

Editorial

An die Hessische Landes- und Hochschul-
bibliothek Darmstadt, Zeitschriftenstelle

Sehr geehrte Damen und Herren,

Wir freuen uns über Ihr Interesse an
unserem hfg-forum und hoffen, daß es sich
nicht nur Ihrer Lust am Archivieren ver-
dankt.

Wenn Sie die „Nr. 10 und folgende“
bisher nicht in Händen hatten, lag das ein-
fach daran, daß es sie nicht gab. Nicht
zuletzt Ihre Nachfrage war uns jedoch
Mahnung und Ansporn weiterzumachen.
Wieder einmal haben wir alle guten Vor-
sätze regelmäßigen Erscheinens gefaßt
und legen Ihnen nun endlich die Nr. 10 und
später sicher auch die „folgenden“ vor.

Themenschwerpunkt dieses Heftes ist
das Bühnenbild: die Ausbildung, einzelne
Arbeitsergebnisse, die Berufsperspektive –
eine erste vorsichtige Bilanz dieses an der
HfG noch jungen Lehrbereichs bzw. Stu-
dienschwerpunktes. Auch in Zukunft wol-
len wir es so halten, daß unsere Hefte
künstlerisch-gestalterische Themenschwer-
punkte bilden, die die Arbeit innerhalb der
HfG repräsentieren oder doch in einem
Zusammenhang mit ihr stehen.

Sollten Sie sich an die früheren Aus-
gaben des hfg-forums erinnern, wird Ihnen
die veränderte Gestaltung der Nr. 10 auf-
fallen. Fritz Friedl zeichnet von jetzt an
verantwortlich für sie. Auch weiterhin
allerdings werden wir Sie mit unserem sel-
tsamen Format irritieren müssen, das, wie
wir immer wieder hören, gewisse Archivie-
rungsschwierigkeiten mit sich bringen soll:
wir möchten einfach nicht davon lassen,
denn Gestaltung soll doch auch mal aus
dem (DIN-) Rahmen fallen dürfen, nicht
wahr?

Mit freundlichen Grüßen von der Redak-
tion
Hans Peter Niebuhr

Inhalt

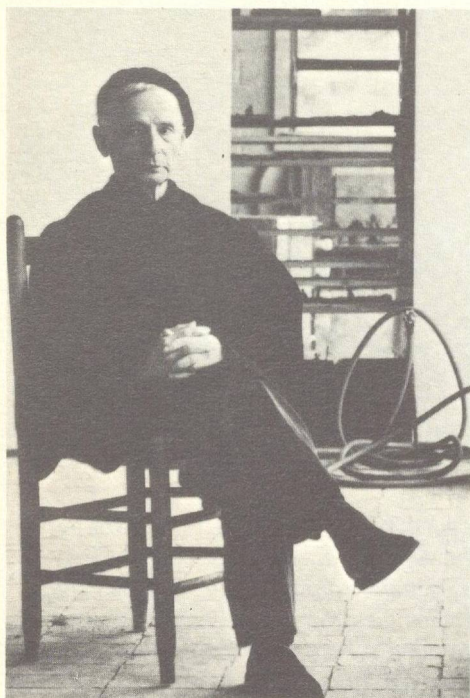
- 3 Barbara Lesak: Friedrich Kieslers
Railway-Theater oder „Wie spiele ich
Theater auf der Achterbahn?“
- 6 Klaus Gelhaar: Die Erfindung der
Wahrheit oder die Konstruktion des
offenen Sturzes
Klaus Gelhaar und Hans-Peter
Niebuhr zu Ausbildung und Arbeit im
Studienschwerpunkt Bühnenbild
- 16 Fachbereich Produktgestaltung
- 18 Ausstellungen
- 19 Hochschulnachrichten
Annekatrein Mendel:
Zur Studentenberatung an der HfG
- 20 Eberhard Behr

Impressum

HfG-forum
Zeitung der Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main
Schloßstraße 31, Tel.: 8120 41
Herausgeber: Der Rektor
Redaktion: Hans-Peter Niebuhr
Gestaltung: Friedrich Friedl
Satz: Michael Lenz
berthold gst

Friedrich Kieslers Railway-Theater oder „Wie spiele ich Theater auf der Achterbahn?“

Barbara Lesak



Wien 1924: im Kopf eines österreichischen Protagonisten der Avantgarde, Friedrich Kiesler, der sich der internationalen Strömung der geometrischen Abstraktion verschrieben hat, herrschen Stunde-Null-Stimmung, Tabula-rasa-Konzepte, Traditionszertrümmerungs-Phantasien. Seine technische Erfindungen antizipierenden Theatervisionen – der Zeit in Wien um 1924 weit vorausseilend: noch fährt mancherorts die Pferdestraßenbahn, Mechanisierung und Automatisierung lassen auf sich warten, Autos bleiben stecken im Straßenschlamm, Pflüsch, Stechpalme, Ornament, Altdeutsches, Neubarockes behaupten sich gegenüber Stahlrohr und funktionellem Design, Korsett und Vatermörder disziplinieren den Körper, Hakenkreuzertum untergräbt das Trugbild vom „zivilisierten“ Menschen des 20. Jahrhunderts, der „Untergang des Abendlandes“ wird prognostiziert. Daraus erheben sich die Visionen Kieslers und seiner Gesinnungsfreunde am Bauhaus oder innerhalb der De-Stijl-Gruppe, aber auch der Vorläufer wie etwa die russischen Konstruktivisten und die italienischen Futuristen wie Leuchttürme in einer Ebene, deren in die Ferne gefunktete Signale freilich erst von einem zukünftigen, einem von allen Traditionen befreiten Menschengeschlecht begriffen werden können. Dasjenige der eigenen Zeit fühlte sich in der Mehrheit von den Kunstprodukten und Kunstprojekten seiner Avantgardenkünstler nur provoziert, gelinkt, betrogen, um das erhebende Kunsterlebnis im alten Stil gebracht.

In der Tat haben Kieslers Projekte für ein „Theater der Zeit“ jegliche Ähnlichkeit mit dem konventionellen, aus dem 19. Jahrhundert übernommenen Theater-typus seiner Epoche, aber auch mit dem reformierten Theater der Jugendstilbewegung oder den expressionistischen Szenen- und Raumreformen abgelegt, ja peinlichst vermieden. Kiesler hat dem allen, insbesondere den halbherzigen Reformatoren, den Kampf angesagt. Sein immer und überall mit nie nachlassender Wut angegriffenes Feindbild, Zielscheibe seines nie erlahmenden Spotts war das Logenrang-Theater oder Guckkasten-Illusionstheater, gegen das er zwischen 1923 und 1927 seine im einhämmern Stakkatoton verfaßten Theater-Manifeste und Pamphlete richtete. Darin malte er unter anderm folgendes schauriges Bild eines verkalkten und verrotteten Theatersy-

stems, für dessen Sturz ein Federstrich eigentlich genügen sollte: „Unsere Theater sind Kopien abgestorbener Architekturen. Systeme veralteter Kopien. Kopien von Kopien, Barockkothetheater. Der Schauspieler arbeitet beziehungslos zur Umgebung. Ideell und körperlich. Er ist hineingestellt, direktorial verpflichtet; von der Regie für den Part aufgezo-gen. Er soll ein Grab lebendig machen, über das ein Mauerwerk aus Rot, Gold, Weiß gestülpt ist, ein Parkett befrackter Mumien, dekolleierter Gallerten, antiquierter Jugend.“

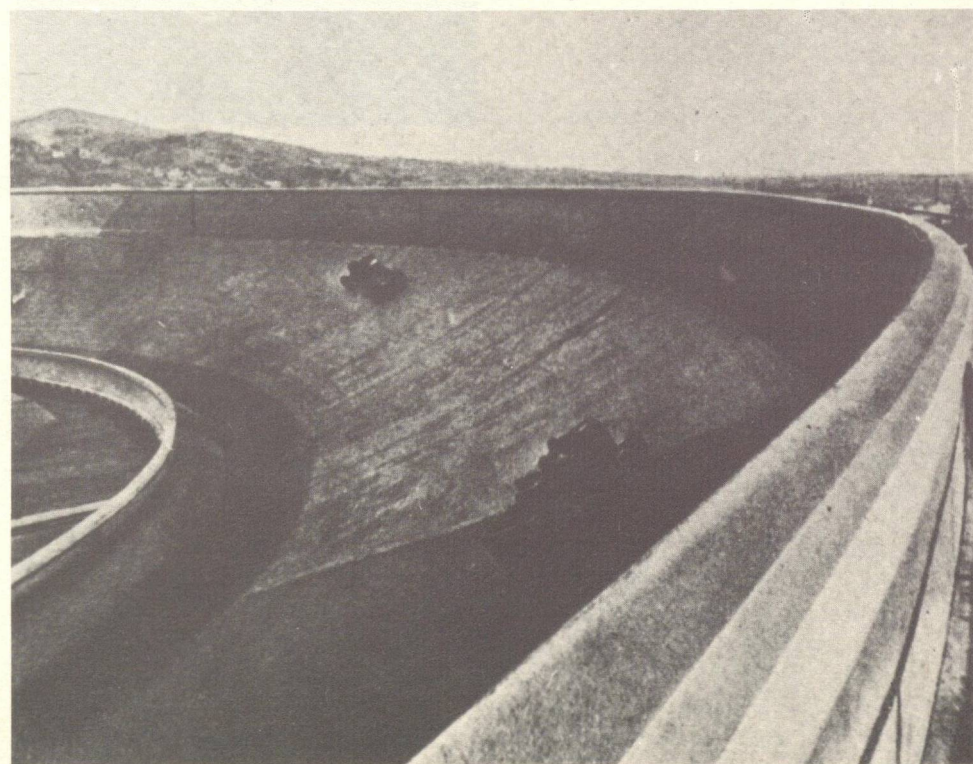
Hier sind wichtige Zonen, die Theater konstituieren, die bauliche, die theatralische und die gesellschaftliche ins Visier einer unbarmherzigen Kritik genommen. Diese speiste sich aus zwei Quellen. Zum einen aus dem Wandel der architektonischen Gestaltungsprinzipien, deren Vollzug auf dem Theatersektor dringlichst gefordert wurde. Das hieß die modernen Baurichtlinien des „Zweckbaus“ wie Funktionalität, technomorphe Architektur und reine Form auch beim Theaterbau anzuwenden. Wie sehr dies noch ausständig war, zeigt das Beispiel des wohl professionellsten und routiniertesten Theaterarchitekten im Deutschland der 20er Jahre, Oskar Kaufmann, dessen Provinz- und Großstadttheater im neobarocken Stil so recht nach dem Geschmack der Stadtgemeinden und privater Theaterunternehmer waren. Zum anderen aber formierte sich die Kritik aus dem Wandel der Sehgewohnheiten des Theaterpublikums, dessen durch Film und Fotografie neu geschärfter Blick das Illusionsprinzip des alten Theaters, die trompe l'œil-Technik der Kulissenmalerei als altmodischen Zauber entlarvte. Da zum Beispiel die Kinetographie alle klassischen Methoden zur Steigerung illusionistischer Effekte in den Schatten stellte und übertraf, mußte vom Realismusprinzip, nach dem sich die Szenengestaltung bislang orientierte, Abstand genommen werden. Daher fand einerseits in der Naturtheaterbewegung

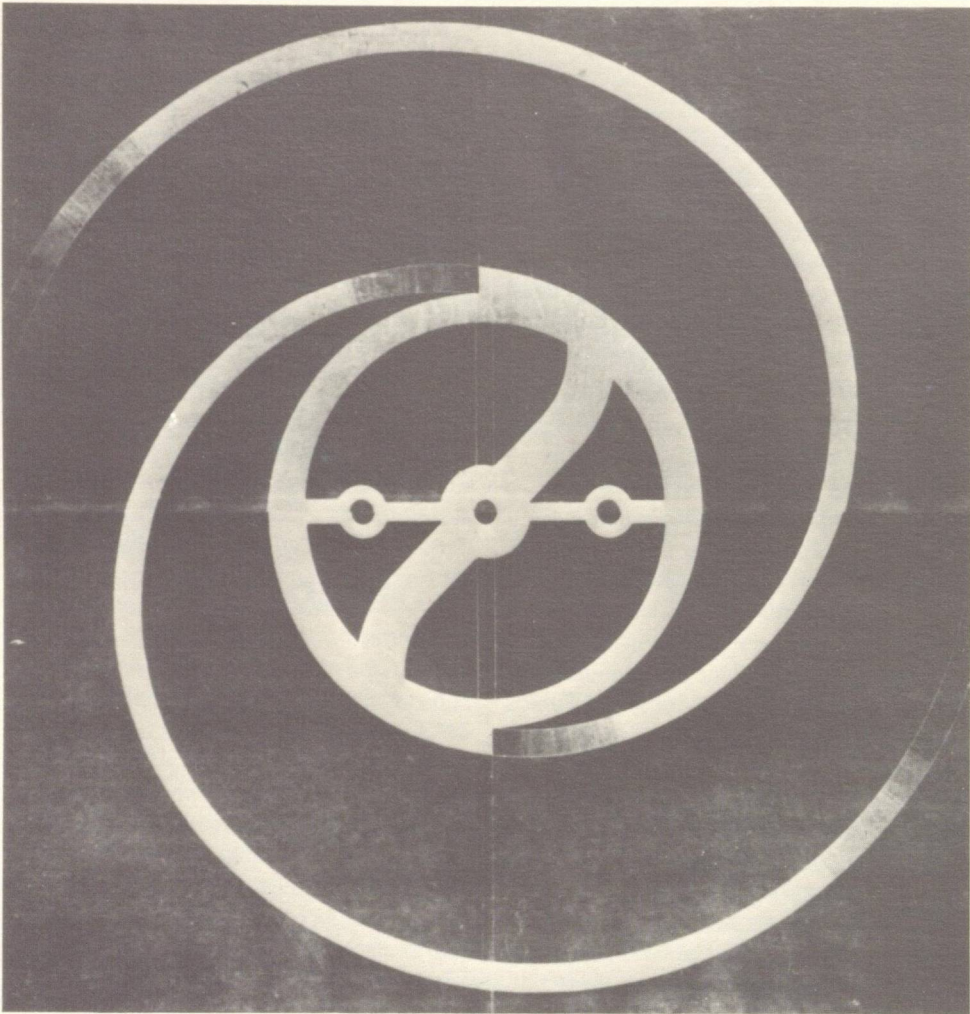
ein Rekurs auf die antiken Ursprünge des Theaters statt, andererseits entstand die Forderung nach Abstraktion der theatralischen Gestaltungsmittel.

Bevor aber der Weg zum funktionellen Theater eingeschlagen wurde, an dessen Ende das moderne Zwecktheater mit multivariabler Bühne und variablem Zuschauerraum stand, für das Walter Gropius 1926 im „Totaltheater“ eine frühe, vollendete Lösung gefunden hatte, gab es einen Umweg, der durch eine kompromißlose, mitunter auch hysterische Suche nach einem „Theater der Zeit“ gekennzeichnet war. Dieses sollte ganz und gar auf den „Zeitgeist“ bezogen sein, der sich in den frühen 20er Jahren – nach Empfinden ihrer Avantgarde – hauptsächlich in bewegungsmechanischen Phänomenen wie Aviatik oder Automobilismus sowie in zivilisatorischen Kategorien des besonders in der Großstadt erfahrenen „modernen Lebens“ manifestierte. Man gab sich ahistorisch, akademiefreudlich, man begeisterte sich für triviale Alltagsphänomene, man inspirierte sich an anonymen Industrieprodukten und zeigte Interesse am industriellen Fertigungsverfahren. Dem Abstraktionsprozess in der modernen Zivilisation, der sich in den großen Normungskonferenzen oder in der Suche nach einer künstlichen Weltsprache, dem Esperanto, offenbarte, entsprach die Anwendung abstrakter Gestaltungsmittel in der neuen Kunst, in der es um die reine Form, die Grundfarben, um abstrakte Strukturen und geometrische Symbole ging.

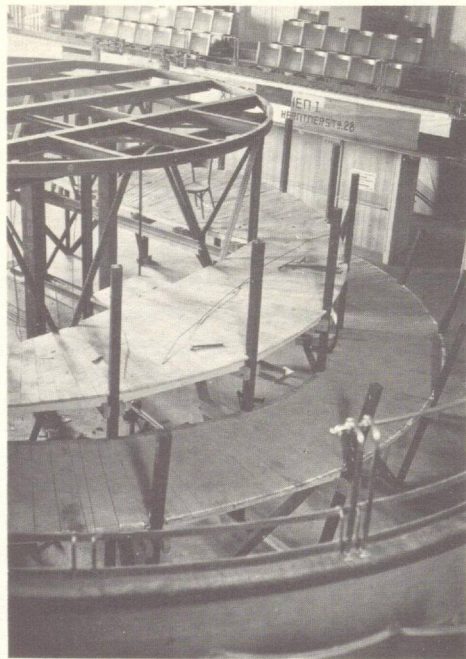
In diesem aufgeregten Klima der „Moderne“, deren Protagonisten in dieser frühen Zeit fast gezwungen waren, Verteidigungshaltung als auch Angriffsstellung einzunehmen, entstanden ab 1923 die Theaterprojekte von Friedrich Kiesler, der trotz einer in Wien genossenen akademischen Ausbildung als Maler so frei war, um unorthodox in anderen Gestaltungsbereichen zu wirken. Kiesler war gemäß dem für einen österreichischen Künstler so typi-

Südcurve der Einfahrbahn auf dem Dach der Fiat-Werke in Lingotto





Grundriß und Bühnenaufbau



Zuschauerraum

schen Karriere-Muster nach Berlin ausgewandert, wo er 1923 mit einer „elektromechanischen Kulisse“ für Karel Čapeks Roboterstück „W. U. R.“ und 1924 mit der Gestaltung einer „mechanischen Raumszenerie“ für die Berthold Viertel Inszenierung eines O'Neill Dramas Aufsehen erregte. In Berlin wurde er in den Kreis der deutschen Konstruktivisten um die Zeitschrift „G“ aufgenommen und von dem holländischen Künstler und „De-Stijl“-Herausgeber, Theo van Doesburg, als Exponent eines zeitgemäßen Theaters im Sinne der Stijl-Ideologie gefeiert. Hier entwickelte er aus der Antithese zur „Bildbühne“ die ersten Gedanken, die dann zur Raumbühne führten.

Die Suche nach einem „Theater der Zeit“ war für Kiesler 1924 erfolgreich abgeschlossen durch die Proklamation des „Railway-Theaters“. Dieses erlangte auf Grund einer Teilverwirklichung seiner komplexen Anlage, durch den Bau der „Raumbühne“ im Rahmen der „Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik“ in Wien 1924, große Berühmtheit und ähnliche Signalwirkung wie das Tatlinsche Modell eines Turmes für die III. Internationale. Im „Railway-Theater“, einem 1924 schriftlich niedergelegten Theater-Manifest², kulminierten die europaweit geführten Experimente zur Konstituierung eines „Theaters der mechanischen Bewegung“. In der Bezeichnung „Railway“, so nannte man damals die Achterbahn in den Lunaparks der Großstädte, klingt das neue, dynamische Raum- und Spielkonzept bereits an. Es ging um Transponierung der auf einer Achterbahn genossenen Geschwindigkeitssensation auf das Theater. In diesem Sinne forderte Kiesler ein „Theater der Geschwindigkeiten“, das in

seinen architektonischen Gelenkteilen beweglich war. So stellte er sich einen Zuschauerraum vor, der „in schleifenförmigen elektromotorischen Bewegungen um den sphärischen Bühnenkern“ kreiste. Auch die umhüllende Architekturkonstruktion sollte „polydimensional, das heißt sphärisch“ sein. Spiel und Tektonik des „Railway-Theaters“ waren aber auch vom Sportplatz inspiriert, dem Ort zum Austragen von Geschwindigkeitsrekorden und der Vergnügungsstätte für ein großstädtisches Massenpublikum. Im „Railway-Theater“ hatte natürlich der Schauspieler als Menschendarsteller ausgedient und das literarische Drama war überflüssig geworden. „Der individualistische Schauspieler verschwindet vollständig“, hieß es daher bei Kiesler. An seine Stelle rückte der Akrobat, der Pantomime, der Radsportler: Sie allein waren trainiert genug, das Bewegungsprogramm auszuführen. Das Drama wandelte sich zum „Bewegungs-drama“ mit rein motorischem Inhalt. Der Dichter wurde in den Rang eines „Dichter-Ingenieurs“, der für die „mit höchster mathematischer Präzision berechnete optophonetische Spielsymphonie“ verantwortlich war, gehoben.

Wie schon erwähnt, wurde aus Anlaß der Theaterausstellung von der „Raumbühne“, dem Kernstück des „Railway-Theaters“, ein stabiles Ausstellungsmodell im Maßstab 1:1 gefertigt, so daß es auch zu bespielen war. Ihre Spieldauglichkeit war von immenser Bedeutung, konnte sie doch, stellvertretend für alle „Papiergebliebenen“ Theaterprojekte, zum Prüfstein der Idee eines „Theaters der mechanischen Bewegung“ werden. Auf der „Raumbühne“, einem semipermanenten Bau, der für die Dauer von nicht ganzen



Achterbahn

drei Wochen in einem der Säle des Wiener Konzerthauses aufgebaut war, gelangten, abgesehen von Tanzveranstaltungen moderner Tanzgruppen, zwei Drameninszenierungen zur Aufführung: Paul Frischauers expressionistisches Drama „Im Dunkel“ und die Satire „Methusalem“ von Yvann Goll, die jedoch über eine Generalprobe nicht hinauskam.

In der unverkleideten Holz- und Stahlkonstruktion der „Raumbühne“, eines nach oben hin sich verjüngenden Bühnenturms, waren mehrere Spielfelder in folgender Reihenfolge übereinandergestaffelt: spiralenförmige Rampe, Ring und kreisrunde Scheibe. Eine kräftige dynamische Drehbewegung durchlief diese sehr technische Ingenieurskonstruktion von der Spirale bis zum obersten Spielkreis. In einem Grundriß von Kiesler für eine ähnliche, aus einer gegenläufigen Doppelspirale sich entwickelnden Bühne – eine kompliziertere Version der „Raumbühne“ – ist diese in Architektur erstarrte Bewegungskomponente klar zu erkennen.

Nutzte die konventionelle „Bildbühne“ vor allem die Flächen- und Tiefendimensionen aus, so wurden auf der „Raumbühne“ durch Staffelung der Spiel Ebenen auch die Höhendimensionen erschlossen. Diese waren entweder über die Rampe, Treppen und Leitern oder über einen Elevator, der in der Turmachse lief und Schauspieler bis zum Ring befördern konnte, zu erreichen. Die Verführung zu außertheatralischen Assoziationen beim Anblick des spiralgigen Raumbühnenturms war unter den Kritikern sehr groß und von Kiesler auch beabsichtigt. Für den einen war sie Boxing, für den anderen Autorennstrecke oder Achterbahnschleife.

Den Eignungstest hätte die „Raumbühne“ vor der zeitgenössischen Kritik dann besser bestanden, wenn sie vor allem an ihren bühnentechnischen Parametern gemessen worden wäre. So aber orientierte sich der Maßstab des Kritikerurteils an der Aufführung des expressionistischen Psychodramas „Im Dunkel“, dessen introvertierte Seelendramatik von der zu einer extrovertierten Motorik anstiftenden Bühnenarchitektur keinen sinnvollen Gebrauch zu machen wußte. Daher erfuhr die „Raumbühne“ zu ihrer Zeit nicht die ihr angemessene Würdigung.

1 F. Kiesler, „Débaclé des Theaters“, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Programm, Almanach (1924; Nachdruck: Wien 1975), S. 45.

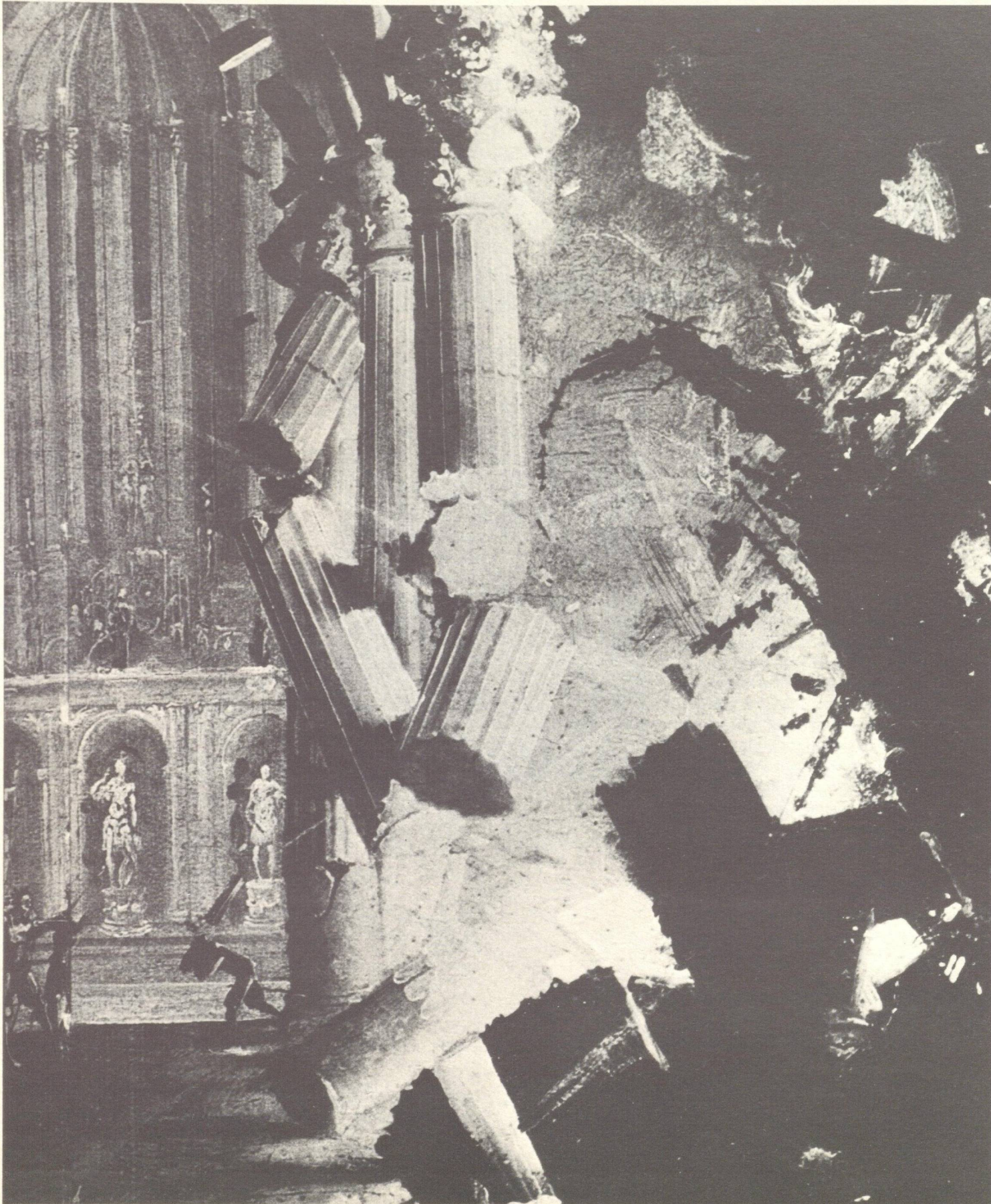
2 F. Kiesler, „Das Railway-Theater“, ebd., S. II; ebenso die folgenden Zitate.

Barbara Lesák, geb. 1944 in Bad Aussee, Österreich. Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Wien. Dissertation über die frühen Theater und Architekturprojekte von Friedrich Kiesler: „Von der Raumbühne zur Raumstadt“. Lebt in Wien.

Die Erfindung der Wahrheit oder: die Konstruktion des offenen Sturzes

von Klaus Gelhaar

Monsu Desiderio: Explosion in der Kirche



Prof. Klaus Gelhaar ist an der Hochschule zuständig fürs Bühnenbild und Prof. H.-P. Niebuhr betreibt ebendort Medientheorie. Beide haben sich zu einem Gespräch zusammengefunden, das Klaus Gelhaar, der die lebendige Unterhaltung dem trockenen Schreiben vorzieht, die Gelegenheit geben sollte, seine Ansichten von der Ausbildung zum Bühnenbildner und der Arbeit am Bühnenbild auszubreiten. Die vorliegende Fassung stellt das von H.-P. Niebuhr überarbeitete Gespräch dar.

Klaus Gelhaar In Deutschland gibt es acht Klassen, in denen Bühnenbildner ausgebildet werden, das heißt: pro Jahr werden sechzehn (16) fertige Bühnenbildner auf den Markt geworfen. Denen stehen dann einerseits etwa 600 arbeitslose Bühnenbildner gegenüber und zum anderen etwa 150 Institutionen, also Theater, Fernsehanstalten usw.. Vielleicht noch ein paar mehr, wenn man die Schweiz und Österreich mitzählt.

Die Arbeitslosenzahlen wachsen auch bei Bühnenbildnern, und die Frage hieße, wenn man zynisch formulieren würde, möglicherweise, ob wir die später wahrscheinlich Arbeitslosen gewissermaßen für ein Hobby ausbilden, damit sie dann in der Arbeitslosigkeit nicht seelisch kaputtgehen.

Was ich damit sagen will: Wir dürfen die Berufsperspektive nicht aus dem Auge verlieren, umso weniger als ich manchmal den Eindruck habe, daß die Hochschule zwischen den Polen schwankt, ob sie eine Ausbildungsstätte für angewandte Kunst ist oder ganz freie Künstler ausbildet. Im letzteren Fall wird die Frage nach der Produktion von Arbeitslosen wahrscheinlich noch brisanter.

Hans-Peter Niebuhr Oder, um mich auch gleich eines Zynismus' zu bedienen: ganz unwichtig, denn wir könnten uns vielleicht jene ideologisch verzerrte Notwehr dienstbar machen, die trotz aller Künstlerweiterbildungskonzepte noch hier und da an den Akademien anzutreffen ist. Sie erklärt Kunst kurzerhand zur Berufung. Dann wird die Berufsperspektive zu einem drittrangigen Problem. Aber, das muß man natürlich sehen, eine derartige Strategie ist gut nur für Planstelleninhaber, Feuilletonstars und Kassenschlager von Galerien.

Und noch eines: Ich halte das Schwanken zwischen den Polen, von dem Du sprachst, wie Du für riskant, aber auch für unausweichlich, da in der „Natur“ der Sache Gestaltung liegend. Ihre Grenzen zur Kunst hin – siehe auch Bühnenbild – sind ja eher fließend. Und dann halte ich das freie künstlerische Experiment für eine Art „Grundlagenforschung“. Bei richtiger Austarierung spricht Integration – und das ist wohl der Dollpunkt – kann die Spannung zwischen angewandter und freier Kunst produktiv sein. Da laufe ich bei Dir ja offene Türen ein. Aber wir waren beim Thema Ausbildung und Beruf.

KG Ja, mich treibt immer wieder die Frage um, ob und was für eine Verantwortung die Hochschule übernimmt für Leute, die an ihr studieren. Ob wir ein Institut sind, durch das die Studenten nur durchgeschleust werden, so ein Durchgangslager, oder ob wir Verantwortung auch dafür übernehmen, ihnen eine Chance in der Praxis zu eröffnen. Ich meine nämlich, daß wir uns davor nicht drücken können, auch wenn die Einbeziehung beruflicher Praxis in die Ausbildung ein zweiseitiges Schwert ist.

HPN Du bietest ja Projekte an in Kooperation mit verschiedenen Bühnen, der Musikhochschule in Frankfurt, dem Hessischen Rundfunk. Und in der Tat hat das einige wichtige Vorteile. Es können komplexere Arbeiten realisiert werden, also die Möglichkeiten der HfG ergänzt werden, so daß die Studenten komplexere Kenntnisse erwerben; daß sie insgesamt Praxis auch als Gegenstand eigener Erfahrung reflektieren können, sehen, ob sie wirklich Bühnenbildner werden wollen und können, und was sie der unter Umständen problematisch erlebten Praxis entgegenzusetzen können, welche Standfestigkeit dazugehört, und daß sie schließlich eventuell Kontakte knüpfen. Über solche Projekte wird später noch zu reden sein, gerade auch unter dem von Dir angesprochenen Gesichtspunkt ihrer Zweiseitigkeit.

KG Ja, ich möchte jetzt einiges über die Institutionen und über die großen Apparate sagen, über die faszinierenden Möglichkeiten, die sie bieten, aber auch über die andere Seite: was und wie sie abblocken. Zunächst: es ist ja einmalig gerade in Deutschland, daß so viele große Theater existieren und gepflegt werden. Ebenso faszinierend ist es, daß an diesen Theatern keine Rationalisierung möglich ist, daß alles von Hand gemacht wird und so quasi die Entfremdung, die sonst z. B. in den Industriebetrieben stattfindet zwischen dem, was und wie es gemacht wird, und was schließlich dabei herauskommt, also zwischen dem Produzenten und dem Endprodukt hier noch nicht zum alles beherrschenden Prinzip geworden ist.

HPN Ja, das ist ein wichtiger Punkt: Die Bühnen gleichsam als Nischen der Industriegesellschaft, in denen sich die Erinnerung an noch nicht entfremdete Arbeit quasi als kritisches Gegenbild zur übrigen gesellschaftlichen Produktion gehalten hat. Gerade die künstlerisch-handwerkliche Tätigkeit bewahrt ja einen überschaubaren, sinnlich erfahrbaren Zusammenhang zwischen Produzent und Produkt und stellt selbst ein in industrieller Arbeit doch weitgehend abhandenes Zusammenspiel vielseitiger kopf- und handwerklicher: geistig-sinnlicher Ausdrucksmöglichkeiten dar. Die so Arbeitenden erleben sich und ihre Arbeit wohl noch relativ ganzheitlich. Eine wichtige soziale Erfahrung ist das, die ein hohes Maß individueller „Selbstverwirklichung“ – der Ausdruck stammt von Arnold Gehlen – ermöglicht.

Ein Vorspiel

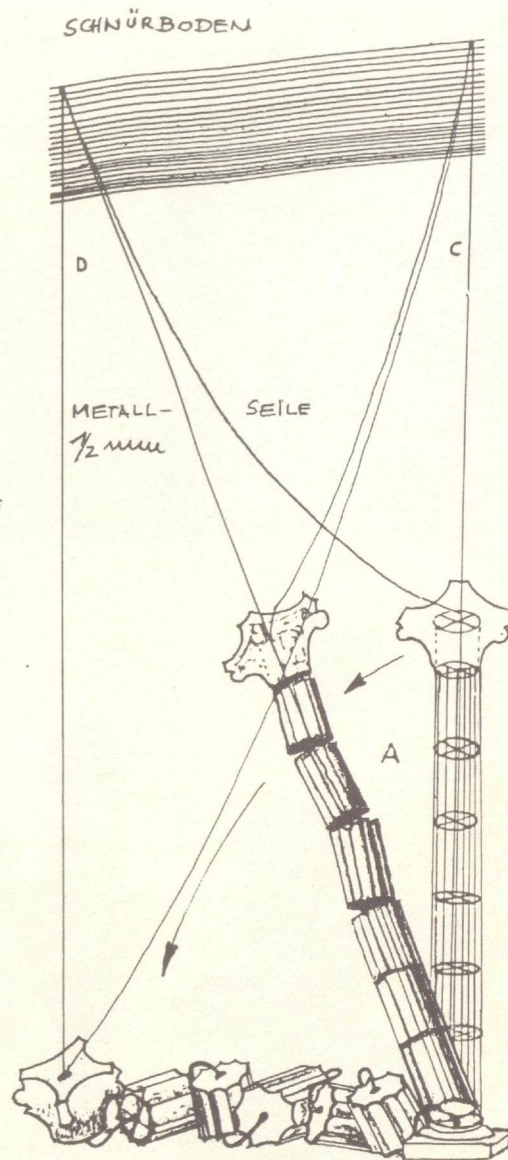
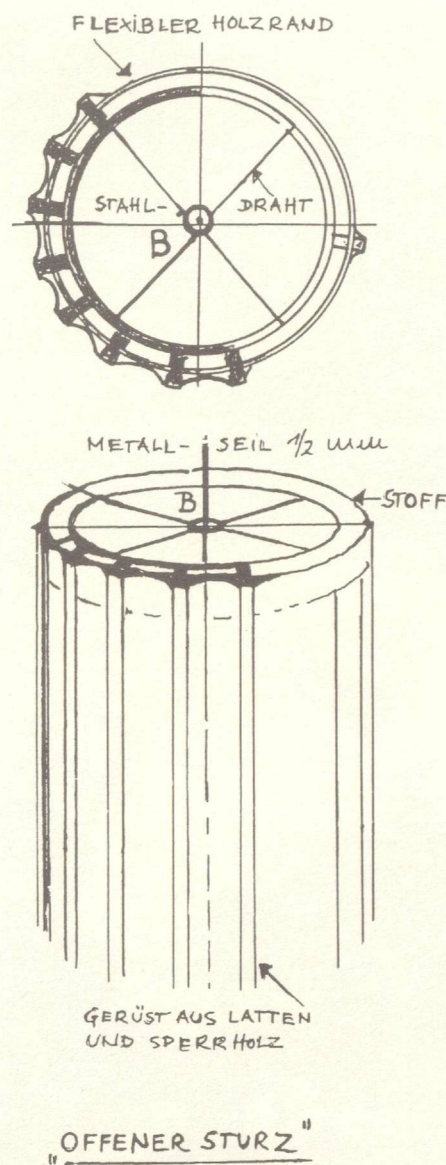
„Die Erfindung der Wahrheit ist die einzige Möglichkeit, nicht zu lügen.“

Dieser Satz aus Luigi Pirandellos letztem Schauspiel „Die Riesen vom Berge“ umschreibt die Faszination, die für mich als Bühnenbildner vom Theater ausgeht. Der Bühnenbildner projiziert eine mögliche Welt. Er spielt das festgelegte Geschehen an diesem oder jenem Ort durch. Er entscheidet sich bis ins kleinste Detail

für den „richtigen“ Ort. Er überlegt das Wetter, die Tages- oder die Jahreszeit. Er entdeckt das Relative der Vorgänge und die besondere oder beiläufige Bewertung durch seine Arbeit. Er wird Theater nicht mit der Wirklichkeit verwechseln, wobei das Faszinierende am Theater die Möglichkeit der Verwechslung ist. Leben oder träumen wir?

In einer Zeit, in der Computer synthetische Bilder der Wirklichkeit, des Lebens, der Menschen erzeugen können, ist die Frage nach der Wirklichkeit der Wirklichkeit, nach der Wahrheit der

Wahrheit oder der „Wahrheit“ der Lüge berechtigt. Der Bühnenbildner erfindet Wirklichkeit, er findet Wirklichkeit und er stellt fest, daß seine Erfindungen von der Wirklichkeit längst eingeholt sind. Er lernt sehen. Wobei nicht die Beschäftigung mit allem und jedem das Wichtige ist, sondern das Erspüren der eigenen Gesetzmäßigkeit der Erfindungen. Nichts ist beliebig. Jeder „Mikrokosmos“ hat seine eigene Logik. Und erst diese Logik in der erfundenen Wirklichkeit läßt die Faszination entstehen, die den Betrachter bannt, und die Arbeit glaubhaft macht.



Bühnenkonstruktion für den „offenen Sturz“.
(Crollo a vista)

Die Konstruktion gilt für Tempel, Häuser, Grotten, Säulen oder irgendetwas, das sichtbar zusammenstürzen soll. Es gibt viele technische Möglichkeiten, einen „offenen Sturz“ zu erreichen. Die Zeichnung zeigt den Zusammenbruch einer Säule in einzelne Teile (A). Das System wurde von Bühnenmeister Matteini für die Oper „Armida“ erfunden.

Der Bau besteht immer aus beweglichen Teilen, die auf einer festen Basis ruhen. Jedes Teil ist oben und unten mit einem Stahldraht verbunden, der durch einen Mittelring (B) läuft. Zwei Metalldrähte werden von der Basis aus durch jedes einzelne Element zum Schnürboden gezogen. Eins dieser Seile (C) wird in der Senkrechten gespannt und hält dadurch die Säule aufrecht. Das zweite Seil (D) wird vom Schnürboden aus geführt, um den Sturz der Säule zu lenken. Es hat u. a. die Funktion, einen Sturz ins Orchester zu verhindern.

(Beschreibung der Konstruktionszeichnung aus dem Buch „Trattato di Scenotécnica“ von Bruno Mello)

Ein Wort für das andere (Jean Tardieu)

„... Um das Jahr 1900 – einer der seltsamsten aller Epochen – brach eine sonderbare Epidemie unter der Stadtbevölkerung, besonders unter den besitzenden Klassen, aus. Die Unglücklichen, die von dieser Krankheit befallen wurden, nahmen plötzlich ein Wort für das andere, als ob sie die Worte auf gut Glück aus einem Sack schöpfen würden.

Das seltsamste ist, daß die Kranken ihr Gebrechen gar nicht wahrnahmen, daß sie im übrigen geistig gesund blieben, trotz der scheinbar unzusammenhängenden Reden, die sie führten. Die mondänen Konversationen nahmen, selbst während des Höhepunktes der Epidemie, ihren Verlauf;...

Diese – von mehreren Wissenschaftlern bezeugte – historische Tatsache erfordert folgende Anmerkungen:

daß wir oft sprechen um nichts zu sagen,

daß wir, wenn wir zufälligerweise etwas zu sagen haben, das auf tausend verschiedene Arten sagen können,

daß im Verkehr mit Menschen die Bewegungen des Körpers, der Klang der Stimme, und der Ausdruck des Gesichtes oft mehr sagen als Worte,

und daß außerdem die Worte an sich keinen anderen Sinn haben als den, den wir ihnen zuzuschreiben belieben...

Andererseits sind die Bühnen, wie ich denke, natürlich auch keine gesellschaftsfreien Idyllen. Organisatorisch sind sie – jedenfalls die großen Häuser – ja Großbetriebe mit all ihren Problemen und Krisen. Zum Beispiel die Bürokratisierungstendenzen, die ja auch eine Spielart von Entfremdungsprozessen ist.

KG Ja, es fängt an den Theatern natürlich auch an, daß sich dort Entfremdung ausbreitet. Beim Bühnenbildner schon, der an manchen Theatern nicht mehr gern in den den Werkstätten gehen wird, weil er den Fertigungsprozess stört. Aber dagegen kann und muß man sich natürlich stellen. Denn Theater sind, wie gesagt, an sich noch Betriebe, in denen Entfremdung zwischen dem, der entwirft, und dem, der macht, noch nicht alles bestimmt. Darin sehe ich wie Du ein großes Gegengewicht zur Industriegesellschaft mit ihren Fertigungsstraßen. Und ich finde, allein schon diese Tatsache rechtfertigt die irrsinnigen Subventionen, die ja eine Gesellschaft aufbringt, um diese kulturelle Einrichtung zu ermöglichen. Es ist also was ganz Tolles an sich, und ich finde es eine positive Sache, wenn Studenten bzw. angehende Bühnenbildner lernen, mit diesen großen Betrieben umzugehen. Und im übrigen: Kein anderer Künstler hat so ungeheuer große Werkstätten, die ihm bei der Verwirklichung seiner Ideen zur Hand gehen. In Frankfurt sind es ca. 200 Techniker, die einen Bühnenbildner unterstützen. Aber es gibt auch Schwierigkeiten, das ist der nächste Punkt.

Ehe jemand lernt, mit diesen Betrieben umzugehen, muß er wissen, wie es an sich mit diesen großen Institutionen bestellt ist, was ihren tollen Möglichkeiten entgegensteht. Früher war es so, daß sie als Instrumente für die Künstler gedacht waren, und daß sie eine Hilfe für ihn waren. Heute ist es so, daß sie dazu neigen, sich zu verselbständigen, und daß sie fast wie ein Riesenmoloch sind. Sie helfen nicht mehr sondern blockieren oft mehr. Der Künstler ist nur noch da, um sie zu füttern, um sie am Leben zu erhalten. Es geht also auch bei diesen Institutionen tendenziell gar nicht um Kunst sondern darum, daß Kapazitäten ausgenutzt werden. Es kann mir als Bühnenbildner passieren, daß ich ein Bühnenbild auf Malerei abstelle und mir gesagt wird: Der Malsaal ist besetzt; sie können aber eins aus Holz und Eisen machen. Oder ich will eins mit lauter Statuen, dann erfahre ich, daß der Kascheur besetzt ist, also muß ich alles malen, obwohl ich es plastisch wollte. Der Künstler muß ständig mit den großen Betrieben rechnen, muß ständig umdenken und flexibel sein, und das ist natürlich sehr abträglich der Phantasie. Vor allen Dingen, wenn Studenten zu früh damit konfrontiert werden. Wir wollen ja nicht nur Leute ausbilden für diese großen Institutionen, Leute die die Institutionen nur bedienen, sondern Bühnenbildner, die es schaffen, daß sie sich durchsetzen und sich selbst der großen Institutionen bedienen. Dazu müssen sie wissen, daß häufig nicht nur Inhalte wichtig sind, sondern die Bedingung von Werkstattkapazitäten, von Etatvorstellungen



Vordiplomentwürfe von Lucia Becker zu Jean Tardieu „Ein Wort für das andere“

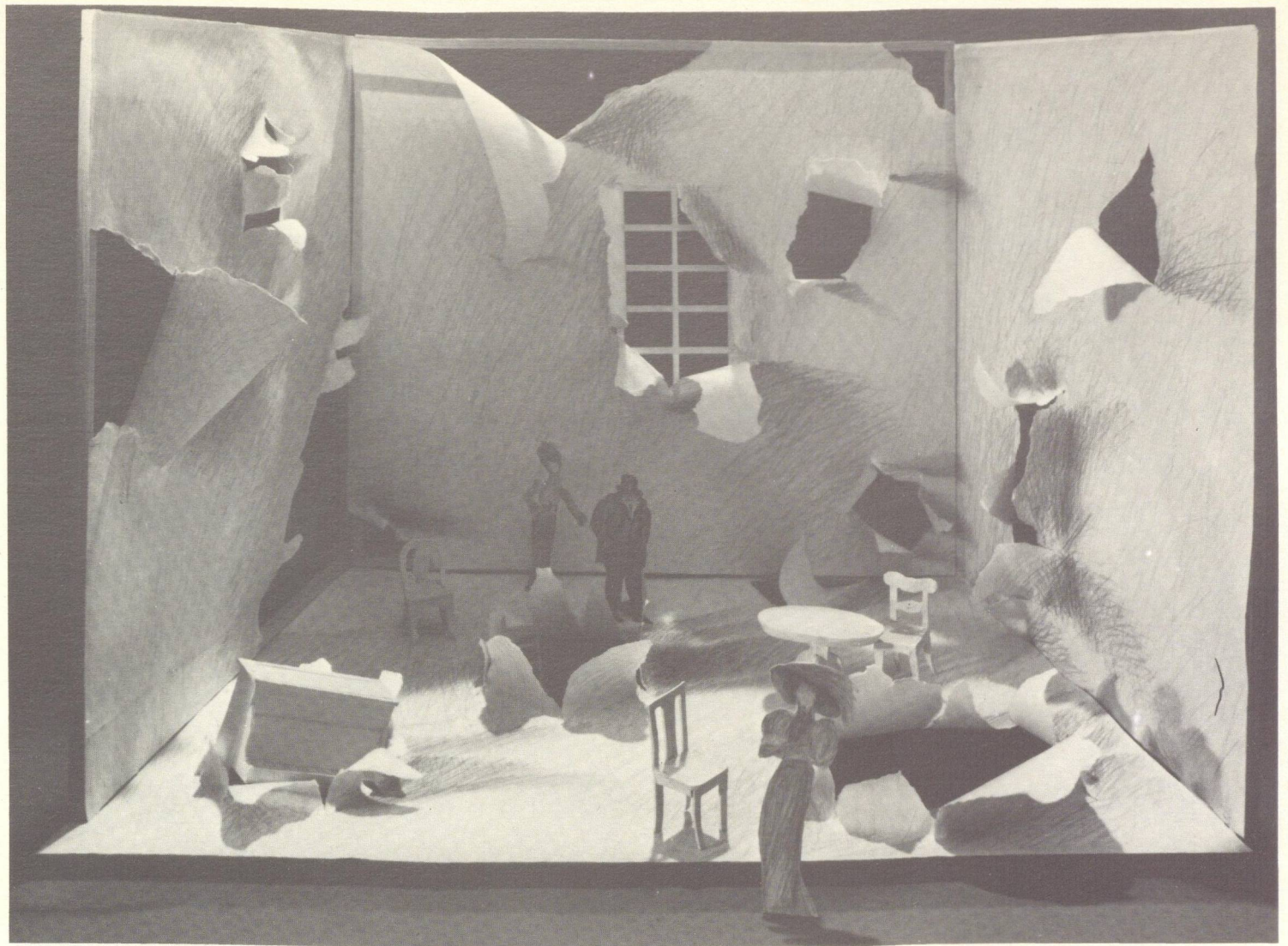
gen, von Probedispositionen. Es wird an den Institutionen also zuwenig über Inhalte diskutiert, jede wichtige, vielleicht interessante Provokation kann erstickt werden, ohne daß man über sie redet. Vier Möglichkeiten haben Technik und Verwaltung, etwas ohne Diskussion abzuwürgen. Da ist erstmal das Geld, d.h. also: wir finden das Konzept phantastisch, aber leider können wir es nicht bezahlen. Und die zweite Möglichkeit, wir finden das Konzept toll, wir hätten auch das Geld, aber die Werkstätten schaffen es nicht. Dritte Möglichkeit: tolles Konzept, Geld haben wir, Werkstätten schaffen es, aber der Aufbau für die Dekoration dauert zu lange, so daß ein Nachfolger für die nächste Produktion gar nicht mehr probieren kann, tut uns leid; oder als nächster Punkt: Geld da, Werkstätten da, Aufbau geht, aber es ist technisch nicht möglich. Also es ist ungeheuer witzig. Bei jeder Produktion werden alle diese vier Dinge als Hebel eingesetzt, und dann muß natürlich ein junger Bühnenbildner ein ungeheueres Durchstehvermögen haben, immer wieder nachbohren und inhaltlich argumentieren können, um nicht im blinden Pragmatismus unterzugehen, um sich seine Kreativität, oder die Flausen, sagen wir mal, zu bewahren.

Ein Beispiel aus unserer Arbeit an „ZA' KHANI“, von Hans-Joachim Hespos. Wir wollten ein Bühnenbild aus echten Pizzen. Da hörten wir: I gitt so 'n Swinkram. Also werden echte nicht genommen, was ja eigentlich richtig wäre, weil sie als Provokation gedacht sind, auch wegen Äthiopien. Die Leute sollten halt auf Pizzen sitzen, die eingeschweißt sind, eine Art Luftkissen usw. und über Pizzen laufen. Hier wird es wahrscheinlich daran scheitern, daß es ungeheuer teuer wäre, die Pizza so naturgetreu nachzubilden, daß man nicht weiß, ob sie echt sind oder nicht. Also: der Swinkram erledigt sich wahrscheinlich. Das ist so ein Beispiel.

Und da frage ich mich, was die Ausbildungssituation angeht, wieder nach den möglichen Risiken praxisnaher Ausbildung, denn einerseits ist es ja sicher nützlich, wenn die Studenten lernen, sich in dem Argumentationsdschungel zurechtzufinden, andererseits ist das natürlich eine Gefahr für ihre Phantasie und Kreativität. Mir fällt dabei auch ein anderes Beispiel – wieder aus unserer Hespos-Produktion – ein. Da gibt es die Meinung, daß die Studenten zu große Ansprüche stellen. Da sie doch Studenten sind, sollen sie doch bitte schön anspruchslos entwerfen, nicht nur indem sie kein Geld verlangen, sondern das, was sie entwerfen, soll auch noch billig sein.

Das finde ich völlig irrsinnig. Wieso sollen Studenten jetzt auch billig entwerfen, und wo sollen sie lernen, Ansprüche zu stellen, wenn nicht im Studium. In der späteren Praxis bekommen sie in der Regel noch früh genug einen auf den Deckel.

HPN Dieser Konflikt liegt ja sicher auch in der widersprüchlichen Konstruktion solcher Projekte, die für die Studenten Teil ihrer Ausbildung sind, für die finanzierende und realisierende Institution aber Teil ihres professionellen Produzierens mit



Wir überlassen es dem Talent der Schauspieler, uns diese paar – übrigens wohl-bekanntes – Wahrheiten, in der folgenden kleinen Szene zu beweisen.“

(Dekoration: Ein Salon, mehr 1900 als echt. . . Die Gnädige Frau hat Besuch von Frau von Perleminouze. Herr von Perleminouze wird als Liebhaber der Gnädigen Frau entlarvt.)

Die Gnädige Frau: Was, Sie hier, lieber Graf? Was für eine gute Tulpe! Sie kommen sicher, Ihre liebe Portion wieder flottmachen? Aber wie sind Sie nur hereingewickelt?

Herr von Perleminouze (spielt den Ungezwungenen): Nun, ich stammelte gerade in den Garagen, nach meiner Sitzung im Sleeping; und da habe ich mir gesagt, Irene ist sicher bei ihrer Mehlsuppe. Ich werde sie alle beide auswaschen.

Die Gnädige Frau: Lieber Graf (zeigt auf seinen Hut) legen Sie doch Ihre Kandidatur ab! . . . Hier . . . (schiebt ihm einen Sessel zu) nehmen Sie diesen Racker. Sie sind sicher prúde?

Herr von Perleminouze (setzt sich): Ja, allerdings sehr prúde! Die Würzbrühe hat sich hart in die Länge gezogen: es wurde gezappelt, erpreßt, wieder gezappelt, wieder erpreßt, Fleischklößchen wurden in Flocken gestriegelt, ich frage mich, wo sich diese ganze Suppe verkupfern wird.

Frau von Perleminouze (mit liebenswürdig-gekünsteltem Spott): Liebste! Mein Zebu scheint sich so kohl zu fühlen in Ihrer reizenden Schöning . . . man könnte meinen . . . darf ich es mahlen?

Die Gnädige Frau (lachend): Aber ja! . . . nur zu . . . ich kütte Sie!

Frau von Perleminouze (plötzlich ernster, sieht ihre Freundin aufmerksam an): Nun ja, man könnte glauben, er käme oft hier seine Frösche benagen: er wickelt einfach so herein, den Fußschoner auf dem Ohr, als ob er in seinem eigenen Finisterium wäre.

Die Gnädige Frau (zwingt sich, heftig zu lachen): Ah! Sie sind immer zu Kerzen angesägt! Was für ein Fensterriegel! . . . Aber der Graf ist so gladiol, so (sie sucht nach Worten) so ever-sharp . . . so mit Eierdaunen verbrämt, er würde sich nie mit meiner armseligen kleinen Bettflasche begnügen, noch (zeigt bescheiden auf den Salon) mit diesem bescheidenen Saxophon.

Herr von Perleminouze (sehr galant): Dieses Saxophon ist ein wundervoller Spucknapf und wird für mich immer voller Wanzen sein, teure Freundin.

Die Gnädige Frau: Genug! Man hat aber auch noch andere Flaschen in seiner Traufe (angreifend) nicht wahr, teurer Graf?

Herr von Perleminouze (stotternd, sehr verlegen): Aber ich . . . was wollen Sie damit schlagen?

Die Gnädige Frau: Wie? Man sagt doch, daß Sie sehr oft bei der Generalin Mitropoulos zu sehen sind, und daß Sie heftig ihr Wams jäten, wie ein richtiger Palmbaum des Mittelalters.

Herr von Perleminouze: Aber, aber . . . kein Suppentopf! Nicht der kleinste Pfahl in diesem Eierbecher, ich versichere Sie . . .

Frau von Perleminouze (amüsiert sich über die Szene und ist entschlossen davon zu profitieren und ihre Vorwürfe unter die ihrer Rivalin zu mischen): Sieh mal an! Ich sehe, Sie kennen mein Zebu besser als ich selbst. Bravo! . . . Und wenn ich zu diesem Pfefferfressen auch noch mein Hirsekorn beitragen würde? Ja, ja mein Lieber „Wer andern in die Stube schlägt, malt selbst Verein!“ Muß ich nicht hinzufügen, daß man dich mit gezücktem Schwert in den Gesimsen der großen Feodora sieht?

Herr von Perleminouze (sehr Julius-Cäsar-spricht-zu-Brutus-am-Tage-der-Ermordung): Auch du, meine Kokarde! . . . Das ist eine Verschwitzung, eine wahre Verschwitzung!

Die Gnädige Frau und Frau von Perleminouze (stoßen ihn zur Türe): Mein Herr, Sie sind nichts als eine Schmorpfanne. . .

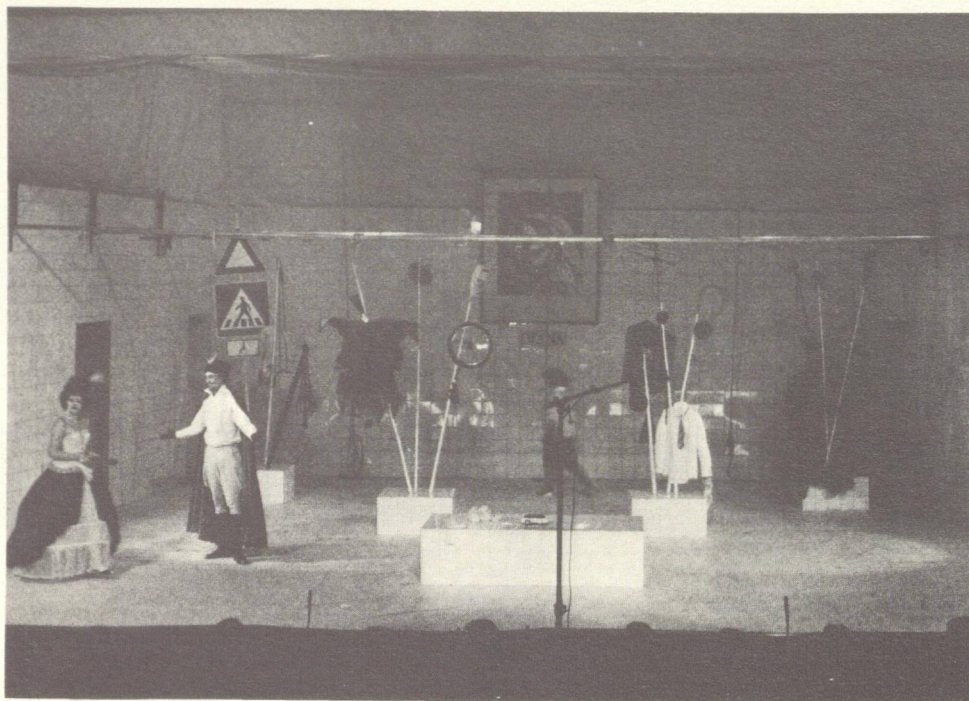
Die Vorbemerkungen und der Dialog sind Ausschnitte aus dem Schauspiel von Jean Tardieu „Ein Wort für das andere“

La fedeltà premiata (Joseph Haydn)

10 „La fedeltà premiata“ von Joseph Haydn hieß die Oper, die die Hochschule für Gestaltung Offenbach mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt zusammen produzierte. Die Studenten versuchten, die Wirklichkeit der Wiener Klassik mit ihren heutigen Erfahrungen zu verbinden, eine neue Wirklichkeit zu entdecken. Sie dachten sich in eine barocke Welt des Giftmüllfraßes, in eine Welt der überzuckerten Boshaftigkeit. Der Kulturraum der Diana war gespickt mit Totems eines fetischisierten Konsumismus, das rote Acrylmonster schwappte aus einem schwarz-gelben Ölmeer, der Wald war verbrannt. Sie suchten und fanden eine eigne Welt, die von selbst anfang zu leben und ihnen die folgerichtigen Ideen gab. Nichts war Klischee, alles war neu und heutig entdeckt.

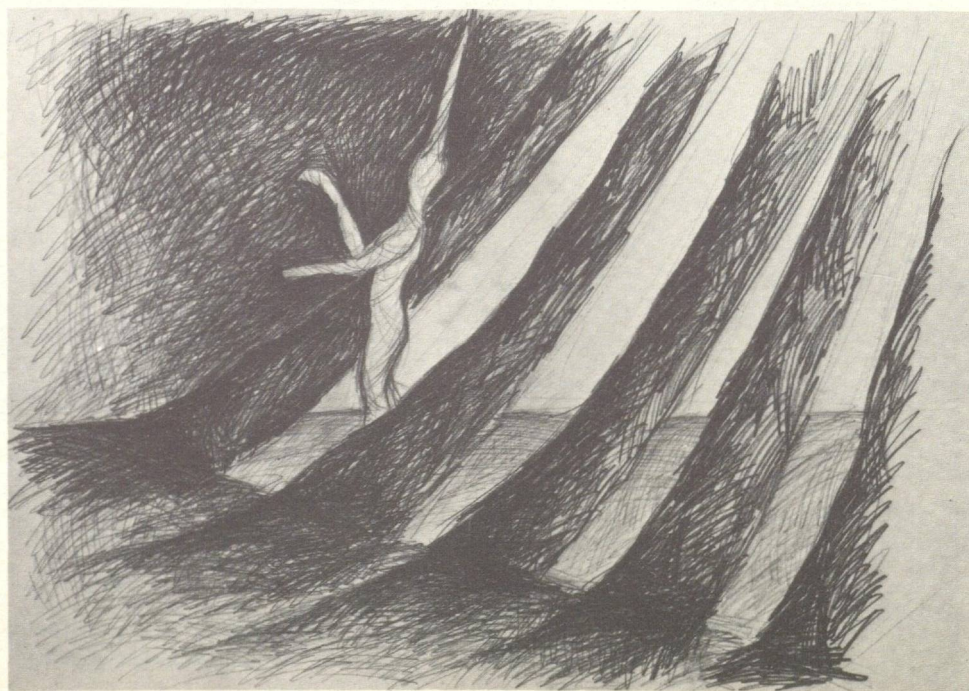
In Prag auf der internationalen Quadriennale für Bühnenbild, wohin wir aufgrund des Erfolges als Vertreter der Bundesrepublik eingeladen wurden, entwickelten die Studenten ein völlig neues Raumkonzept aus Teilen der Haydndekoration. Der Ausstellungsraum wurde durch den schwarzen Schlitzprospekt des verbrannten Waldes diagonal in einen schwarzen und einen weißen Teil getrennt. Ein großes Glasfenster, das den weißen Teil abschloss, wurde analog zum Giftmüllfraß in Frankfurt mit einem klebrig-schleimigen, transparenten Rotz zugeschmiert, wodurch die Landschaft draußen verschwamm. (Es muss nicht sein, dachte ich damals in Prag. Aber es kann so sein. Es kann natürlich auch ganz anders sein.) Aber das Schöne war, daß die Studenten auf der Subjektivität ihrer Entscheidung bestanden. In ihrer Kraft hatte sie eine „umwerfende“ Logik. Die Tiere in den Schlitzfenstern waren natürlich beschädigt und hatten in ihrer Kaputtheit einen unvergleichlichen Charme.

Die Arbeit der Studenten trug wesentlich dazu bei, daß die Bundesrepublik die goldene Quadriga, die höchste Auszeichnung gewann. Sie war eine verdiente Krönung ihrer Ambitionen.



„Belohnte Treue“ oder „Wen frißt das Monster“
Oper von Joseph Haydn. Kulturraum der Diana

Ausstellungsraum in Prag auf der Quadriennale
für Bühnenbild



all den eingefahrenen Mustern. Was für die Studenten notwendiges Ausprobieren ist, malt sich in den Köpfen alter Profis als Spielwiese aus – vielleicht auch mit einem Schuß Aversion gegenüber einer Unbefangenheit, die sie sich in ihrer Praxis haben abschminken müssen.

Trotz allem meine ich, daß solche Erfahrungen bei allem Risiko wichtig sind, da die Studenten anhand der von ihnen entwickelten Ideen frühzeitig wichtige soziale Erfahrungen hinsichtlich der Mechanismen der Institutionen machen. Dies gibt ihnen die Möglichkeit, auch am Konfliktfall ihre künstlerische Identität zu erproben, vielleicht zu konkretisieren und für sich eventuell Strategien zu entwerfen, sich auch subversiv zu verhalten. Nun ist das natürlich leichter gesagt als getan. Es käme darauf an, den Studenten bei der Formulierung ihrer Ansprüche und der Verarbeitung solcher institutionskritischer Erfahrungen zu helfen.

Aber ich möchte noch zu einem anderen Punkt kommen. Das Bühnenbild steht ja immer in einem doppelten Kontext, dem des Stückes bzw. dem des von ihm intendierten „Sinnes“ und dem jener Alltagsumwelten, in denen es jeweils aufgeführt wird. Diese Alltagsumwelten sind von Medien aller Art: Fernsehen, Reklame, Mode usw. und ihren standardisierten Spektakeln dominiert und so auch unser aller Wahrnehmung. Also auch die Produktion neuer Bildwelten, sprich hier Bühnenbild und ihre Rezeption durch die Zuschauer. Man kann sich nicht dagegen wehren, man ist davon imprägniert. Wie kann man als Bühnenbildner damit umgehen und sich dagegen behaupten?

KG Ich versuche, den Studenten zu sagen: stopft in die Sachen, die ihr macht, Eure augenblicklichen Erfahrungen, Eure Alltagserfahrungen. Bei ZA' KHANI von Hespos war das z. B. auch ausdrücklich gefordert. Deswegen möchte ich es auch in diesem Zusammenhang wieder anführen. Das Stück ist so aufgebaut: Es fängt mit „Blues“ an, dann kommt „Alltag“, dann „Trance“ und schließlich „Fliegen“. Beim „Alltag“ redet Hespos immer von dem sogenannten „Quergerümpel“. Der Alltag ist das, was stört. Da ist z. B. ein „Schrottnier“, das ist so ein Hobbyautomechaniker von nebenan, der immer an einem Auto blech herumfeilt. Und immer hast du diesen schrecklichen Krach; oder du sitzt im Theater und hörst draußen plötzlich die U-Bahn vorbeifahren: immer diese Geräusche; oder auch diese spektakelhaften Bildwelten, von denen Du sprichst – das ist Alltagsquergerümpel. Es macht alles kaputt. Es legt sich zu dem quer, was du eigentlich möchtest. Aber es ist auch noch etwas Anderes in diesem merkwürdigen Quergerümpel. Es hat auch etwas Anziehendes. Ich glaube, die Vorstellung von Hespos ist die, und deswegen ist das mit den Pizzen auch so interessant, daß man eine Kraft zieht aus diesem merkwürdigen Quergerümpel und daß der Alltag und der ganze „Realismus“ für uns eigentlich die Quelle der Neuschöpfung ist, und wir dann, obwohl es Alltag ist, eben in Trance kommen können, und uns viel-

leicht auch zum Fliegen erheben. So könnte ich das jedenfalls verstehen, obwohl Hespos das offen läßt, und jeder etwas Anderes hineininterpretieren kann. Das war natürlich nicht ohne Risiko für unsere Arbeit an dem Stück, denn die darf nicht zu einer Beliebigkeit führen, zu einer nur willkürlichen, unverbundenen Ansammlung unverdauter Alltagsimpressionen. Das wäre nur die Verdoppelung schlechter Wirklichkeit. Das bringt mich auf einen grundsätzlichen Punkt, der für das Studium sehr wichtig ist, und der eine eher indirekte Antwort auf Deine Frage ist.

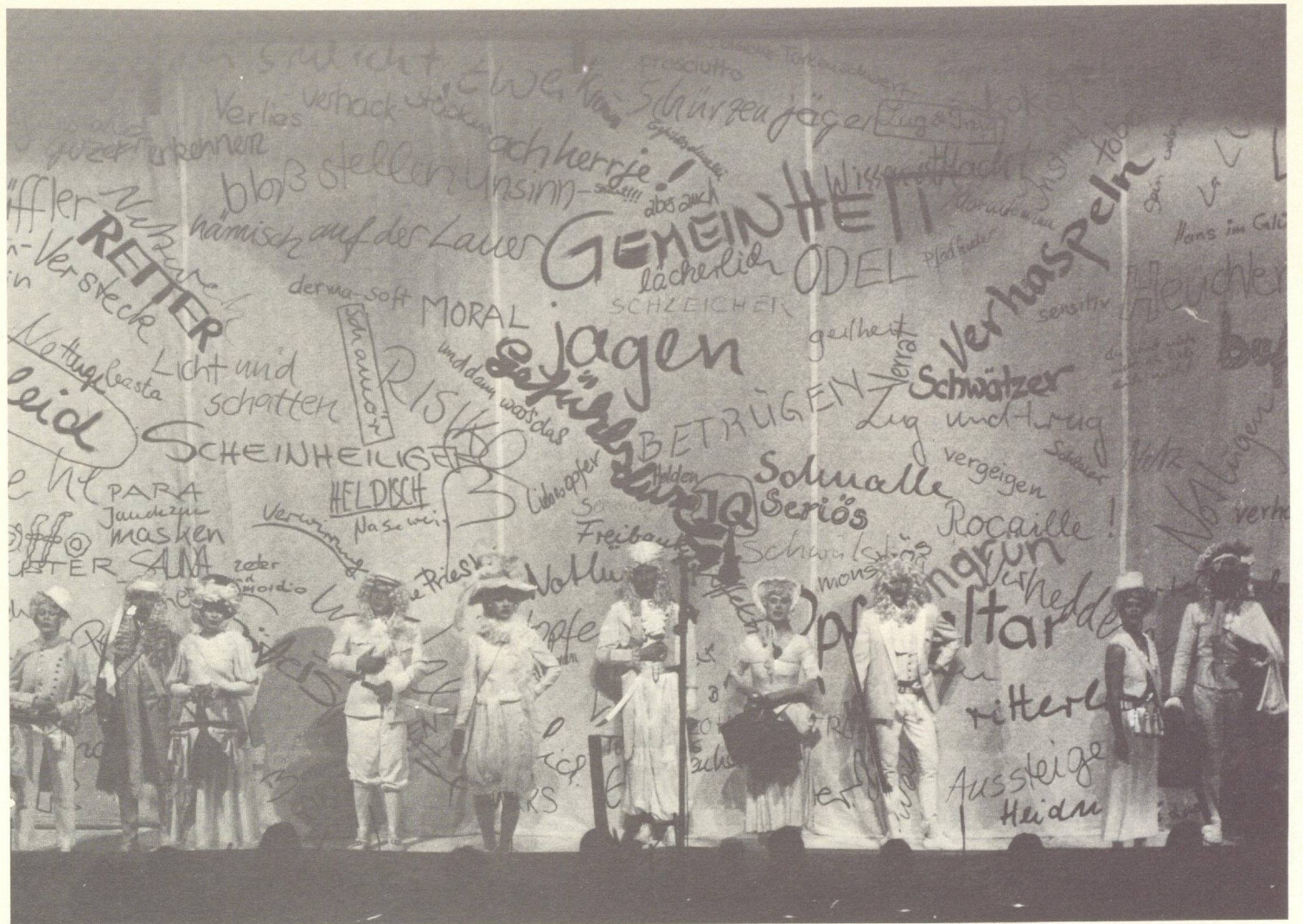
Im Entwurf für ein Stück muß der Student lernen, daß jede Idee eine innere „Logik“ braucht. Er muß lernen, was das heißt, wenn er die oder die Idee hat, ob und wo da ihre innere Begründung, ihre Stimmigkeit ist, und wie sie sich zur Logik eines Gesamtkonzepts fügt. Das ist ein langer, schwer begreiflich zu machender Weg. Das hat auch etwas mit Wahrheit zu tun. „Die Erfindung der Wahrheit ist die einzige Möglichkeit, nicht zu lügen,“ sagt Pirandello. Ich meine, daß der Bühnenbildner wie jeder Künstler eigentlich Erfindungen macht, daß er Wahrheit erfindet. Obwohl es ja paradox scheint, denn Wahrheit ist Wahrheit. Aber wenn einer nicht Wahrheit erfindet, ist er kein Künstler. Das hat auch mit einer konsequenten Haltung zu tun. Ich möchte helfen, daß der Student es schafft, in seinem Entwurf diese Logik zu finden und zu verfestigen und ihr zu folgen. Wenn er seine Vorstellung dann in der Praxis ausführt, kann er selber prüfen, wie ernst er es meint, ob er überhaupt je das Zeug und die Kraft hat, jetzt quasi die Hypothese, die er aufgestellt hat, zu beweisen, indem er durchhält und ungeheuer viel Zeit aufwendet und nach nichts sonst fragt. Das ist ein Vorgang, der ist ungeheuer schöpferisch. Noch einmal: Die Studenten müssen lernen, ihre Hypothese zu beweisen, und verückt danach sein.

HPN Innerhalb und außerhalb der etablierten Bühnen hat sich ja auch in den letzten Jahren Einiges geändert. Neue Formen, auch neue Organisationsformen der Theaterarbeit, die mit anderen Inhalten korrespondieren, haben sich gebildet und mittlerweile selbst Tradition.

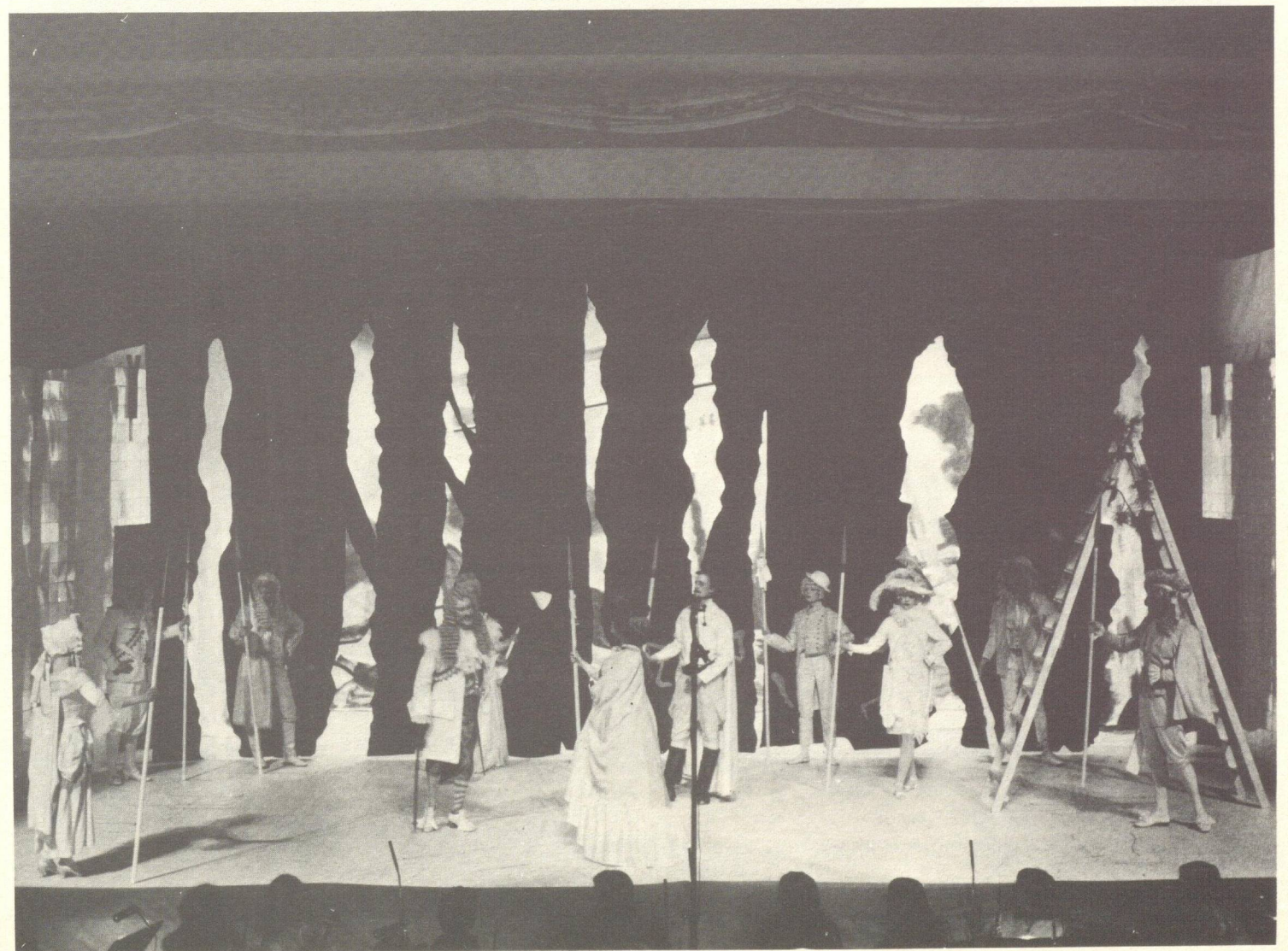
Das kann natürlich auf die Ausbildung eines Bühnenbildners nicht ohne Auswirkungen bleiben. Welche Positionen nimmst Du dazu ein?

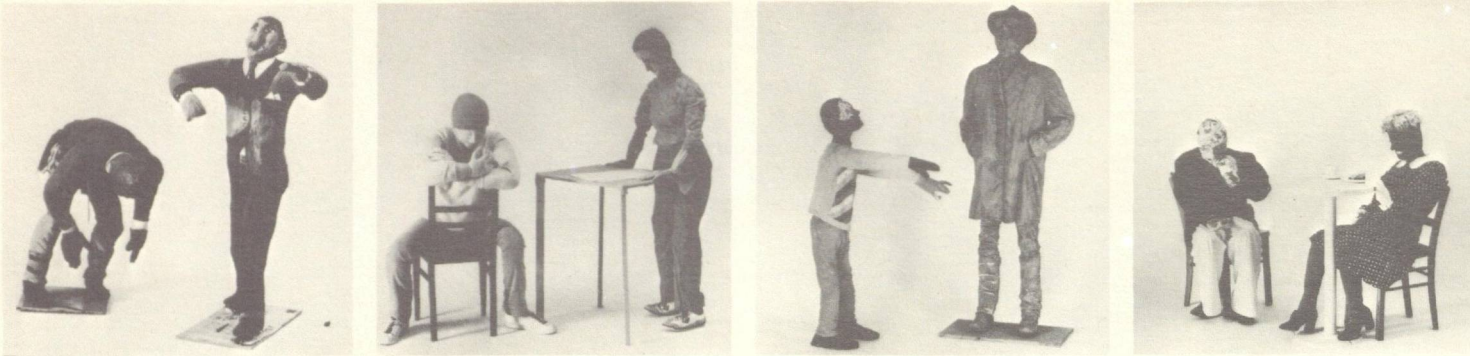
KG Ich möchte die Studenten zu größtmöglicher Unabhängigkeit bzw. Selbstständigkeit ausbilden, damit sie sowohl in den etablierten Institutionen arbeiten können, ohne deren Gewohnheiten gleich zu verfallen, sie vielleicht sogar verändern helfen können, wie auch in freien Gruppen.

Das heißt: Sie entwerfen und bauen beispielsweise selber. Wie ein Bildhauer, der ja auch nicht gleich in eine Werkstatt geht und sagt: Ich habe eine Idee und nun macht mal. Es kommt mir auf die künstlerische, handwerkliche und persönliche Autonomie an.



„Belohnte Treue“ oder „Wen frißt das Monster“
Oper von Joseph Haydn. Zwischenvorhang





Figuren des 2. Semesters, Kurs dreidimensionales Gestalten zum Thema „... in Erwartung“

12

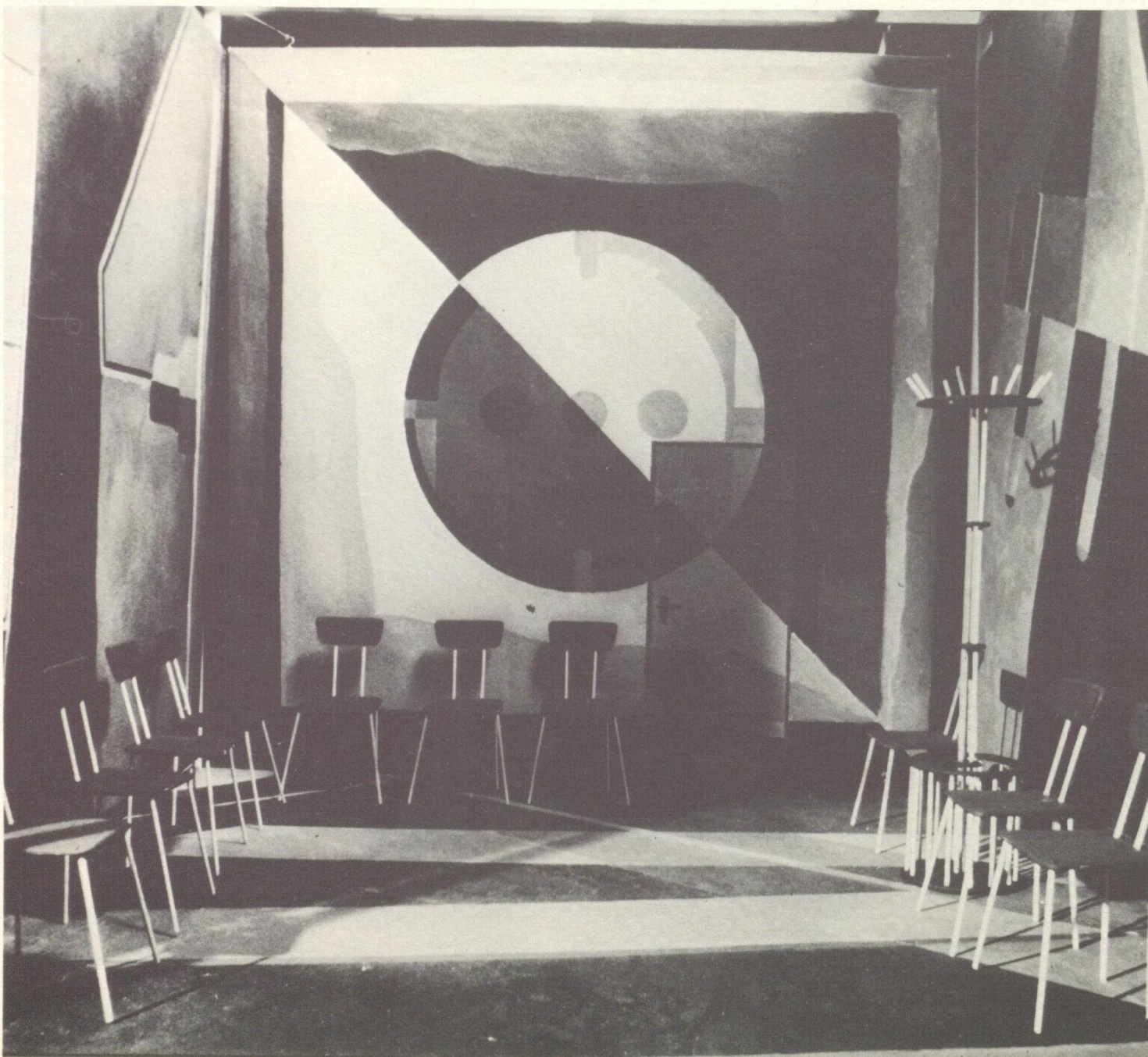
Das Wartezimmer (Mark Heuser)

Ein Mann betritt das grüne, im Neonlicht flimmernde Wartezimmer einer Arztpraxis. Er ist farbig gekleidet. Die Patienten sitzen starr auf den spinnbeinigen Stühlen. Sie haben grünlich-graue Anzüge oder Kleider an. Die Gesichter sind fahl. Es herrscht eisiges Schweigen. Der Mann nimmt Platz und sinkt langsam in sich zusammen. Er denkt: „Ich Wurm und all die unausgesprochenen Gedanken.“ Die Wände sind aneinandergelehnt. In den Nischen bilden sich hohe, schmale Schlitzte. Der Mann schleicht – nach lan-

ger, quälender Zeit – bedrückt durch einen dieser Schlitzte zu einer Urne, die ausserhalb des Raumes steht. Schüchtern aber hastig streift er seine farbigen Kleider ab, läßt sie in die Urne gleiten und zieht im Austausch einen grün-grauen Anzug aus ihr. Er kleidet sich um und drückt sich wieder vorsichtig durch den Schlitz in den Raum. Er nimmt leise auf seinem Spinnstuhl Platz. Die Wände schließen sich fest.

(Nach einer szenischen Beschreibung der „design performance“, die Mark Heuser im 3. Semester entworfen hat.)

Mark Heuser 3. Semester „Wartezimmer“, Geschichte zu einem Raum



Denn Selbstmachen entstehen ja auch interessante Ideen. Meistens heißt Selbstmachen auch, daß man keinen großen Apparat hat, man muß improvisieren. So lernt man, neue Mittel zu entwickeln.

Für mich ist das „teatro due“ aus Parma ein wichtiges Beispiel. Da ist ein Theater gegen die etablierten Theater entstanden. Das hat phantastische Erfindungen gemacht. Es gibt viele, viele andere Gruppen, die neue Ansätze hervorgebracht haben.

Ich finde, daß an Ausbildungsstätten, an denen Bühnenbild gelehrt wird, auch Produktionen realisiert werden sollten, um selbst Theateralternativen zu entwickeln, neue Bildideen, die nicht unbedingt gleich gegen die großen Institutionen gerichtet sein müssen, aber zumindest die Kritikfähigkeit der Studenten gegenüber den Institutionen schärft. Sie machen dann selber Theater und selber Produktionen und gehen nur davon aus, was sie selber schaffen können und wollen.

HPN Worin würdest Du das Alternative sehen?

KG Wir haben es schon ausprobiert und zwar unter dem zugegebenermaßen blöden Stichwort „Design-Performance“. Wir haben das ein wenig von einer englischen Gruppe auf der Quadriennale in Prag abgesehen, daß die Studenten aus dem, was sie schaffen, ihre Mittel entwickeln. Wenn Sie z. B. auf einer Leiter stehen und die Arme ausbreiten, dann sind sie vielleicht 3,50 m groß: sie können mit wenig handwerklichem Aufwand aus Latten einen Innenraum nageln, den sie ausfüllen. Sie schaffen es vielleicht, einen Prospekt von 4 x 4 m zu machen. Sie gehen in ihrem Raum und sind selbst Volumen. Sie sind das Maß „ihrer“ Dinge. Sie können eine Geschichte entwickeln über Orte, über Situationen. Marie-Corinne Gerlach, eine Studentin, hat z. B. etwas ganz Abstraktes gemacht: Blau – Rot nannte sie das einfach. Der Blaue war ein Stahlgebilde, ein Stahlmensch, der Rote ein Papierfeuer. Beide haben sich verfolgt, sind durch Türen gegangen, haben Wände bewegt und auf dem Boden rote Spähne auf blauem Grund hin- und hergeschoben, so daß von den Bildern her eine spannende Geschichte entstanden ist. Ein anderes Beispiel ist die von Mark Heuser entwickelte Szene „Das Wartezimmer“, die unter den studentischen Arbeitsproben zu sehen ist.

Ich will sagen: Alternativ ist alles, was die Institutionen in ihren Übergrößen ändern will und im wahrsten Sinn des Wortes Gegenbilder zu diesen Größen entwickelt. Denn die Größe der Häuser verleitet die Schauspieler z. B. zum Schreien. Das Differenzieren wird schwer. Der Bühnenbildner muß laute Farben, starke Mittel benutzen. Und dann die Trennung zwischen Bühne und Zuschauern: wie mit einer Guillotine. Da sind die Zuschauer Voyeure und die Bühnenakteure Exhibitionisten. Das ist fast wie bei einer peep-show.

Ich verstehe unter Alternativem die Zurückgewinnung des menschlichen Maßes, ein Arbeiten ohne Überproportionen, wozu die großen Bühnen neigen. Die Studenten sollten das machen, was sie selbst herstellen können im Rahmen ihrer körperlichen und psychischen Kraft.

Das ist eine völlig andere Art von Theater. Es ist hautnah. Da spielt auch Geruch eine Rolle, daß man sich berührt. Das arbeitet mit anderen Mitteln als die Guckkastenbühne, die ja schon fast dem Fernsehen ähnelt, auf das man passiv glotzend fixiert ist.

HPN Damit würde sich die Ausbildung verändern, ihr Schwerpunkt läge woanders. Der Student wäre am Ende nicht in erster Linie Bühnenbildspezialist, sondern käme von der dramatischen Idee her, die er dann inszeniert bzw. bildlich ausdrückt. Das wäre eine integrierte Ausbildung, um dramatische Situationen, dramatische Miniaturen entwickeln zu können. Das Bild wäre ein Ausdrucksmittel, die Bewegung ein anderes usw..

KG Was ich also meine: Daß die Studenten sich selber als Figur oder als Objekt im Raum sehen, also keine Scheu davor haben, sich selber darzustellen und sehen, was sich tut wenn sie schreien, singen oder weinen; wenn sie große Gesten mit dem Pinsel machen. Es würde von daher eine ganz andere Art von Bühnenbild sein. Bühnenbild bedeutet derart: im Raum gehen. Das finde ich viel spannender als Bildchen zu malen, kleine Entwürfe zu machen oder Modellchen zu bauen. Aber das kann einer nicht allein machen.

HPN Dieses Konzept, das den Studenten mit sich selbst als produktivem Ort konfrontiert, so daß er sich, seine persönlichkeits-, auch leibunmittelbare Kreativität entdeckt und entwickelt, führt sicher eher in die sogenannten freien Gruppen. Ich sage: sogenannt, weil ja die freien Gruppen häufig frei von Geld sind und dadurch allerlei Zwängen ausgesetzt sind, so frei also nicht sind. Aber zurück: Auch für die Arbeit in den etablierten Institutionen kann dieses Konzept einem Studenten von Nutzen sein, da die Erfahrung der Selbstartikulation ihn eventuell davor schützt, als blinder Reflex der eingespielten „Verwertungsbedingungen“ dieser Institution zu verkommen.

KG Darin sehe ich im übrigen auch die Chance, die Institutionen zu verändern, ihnen neue Impulse zu geben. Denn wichtig sind sie ja nach wie vor. Schließlich ist es doch eine wunderbare Sache, daß da Leute bereitstehen, die Dir helfen können. Auch wenn das paradox klingt: Wenn Du zu denen kommst, kann Dir prinzipiell alles gemacht werden; und wenn Du dann vorher im Studium gelernt hast, daß Du doch vieles selber machen kannst, bist Du trotz aller gegenläufiger Tendenzen am Theater im Paradies.

ZA' KHANI (Hans-Joachim Hespos)

Jetzt, im achten Semester meiner Tätigkeit an der HfG beschäftigen wir uns mit der dritten Produktion in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt. Es geht um die Uraufführung einer Oper von Hans-Joachim Hespos. Das wird ein großes Experiment. Ihr Titel: „ZA' KHANI“. Das bedeutet: „Zwischenraum“.

Das große Experiment besteht u. a. darin, daß auch heute noch „moderne“ Musik nicht zu den Hörgewohnheiten zählt, auch nicht bei jungen Menschen.

Die Studenten lernten eine Woche lang unter Anleitung des Komponisten die Partitur zu lesen. Von ihnen wird große Flexibilität verlangt, da sie gerade erst die Mechanismen „normaler“ Theaterstücke zu verstehen beginnen.

Die Musik beschreibt eine fremde Welt, die ganz aus der Konzentration geborene szenische Erfindung verlangt.

Der Inhalt der Oper ist der Vorgang des Musikmachens selbst.

Die Studenten sind seit einem Jahr mit dem Komponisten in Verbindung, um auch Raumideen in die Komposition einfließen zu lassen.

Aus einem Brief von Hespos:
„... einfachste mittel (abfall / billigstmaterial),

... keine requisiten, keine übernahmen, keine symbole,

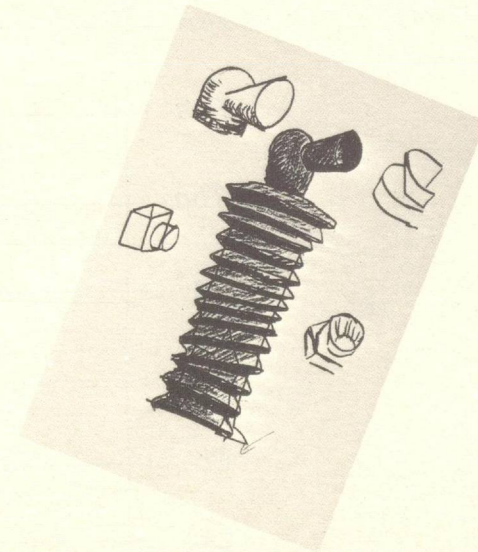
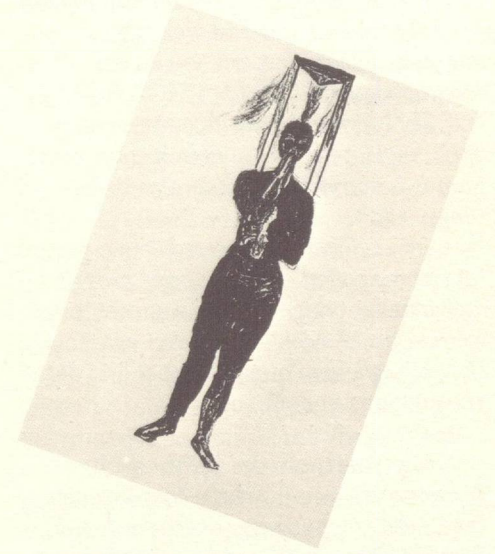
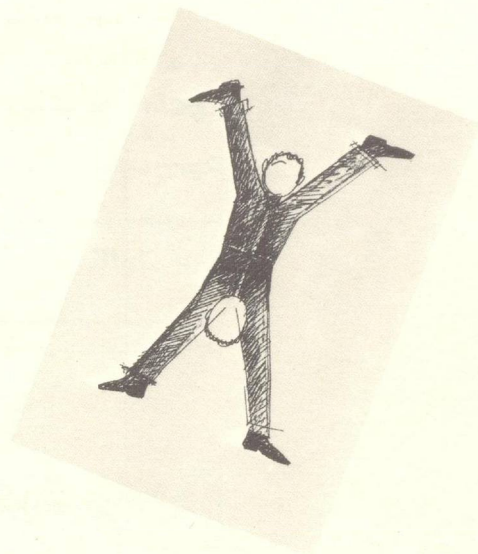
... dinge, die raumakustische hörbedingungen verändern: da sind rohre, klappwand/tür, plexiglasfläche etc.

... keine kostüme,

... eigentlich geht es gar nicht um ausstattung sondern vielmehr um sinnvolle mitgestaltung als einen prozeß bis in die aufführung hinein,

... in einigen fällen werden die studenten bei der aufführung selbst mitwirken müssen, als schrottner und polterer, ... es gibt keinen text, keinen bürgerlichen inhalt, nur schlicht die partitur“.

Eine große Aufgabe. Die Produktion findet auf der kleinen Barockbühne des Wilhelmsbader Schlosses statt. Der Hessische Rundfunk finanziert sie und zeichnet sie auf.



Kostümentwürfe für ZA' KHANI
von Hans-Joachim Hespos

**Partiturseite aus
Hans-Joachim Hesos
ZA' KHANI**

Diese Komposition wurde im Mai 85 für die Wilhelmsbader Produktion des Hessischen Rundfunks durch die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt und die Hochschule für Gestaltung Offenbach im Comoedienhaus des Wilhelmsbader Schlosses aufgeführt.

Der Titel ZA' KHANI ist der Haussa-Sprache entlehnt und bedeutet Zwischenraum, Pufferzone, in-between, Reizspalt, Freiraum, Öffnung.

Projektbeschreibung des Komponisten:
„integrales musiktheater für soli und kammerensemble, komponiert 1984 im auftrag der hochschule für musik und darstellende kunst frankfurt am main . . . diese komposition ist handlungsoffen in erfundener dalil-sprache sinnfrei, sie enthält eine vielzahl kurzer partien, sowohl auskomponierte als auch solche, die zu vielartiger improvisation auffordern, in vier abschnittsbögen BLUES / ALLTAG / TRANCE / FLIEGEN wirken musik, text, bewegung, optik, regie, technik . . . vielschichtig, transparent zusammen zu integraler bedeutungsvielfalt.

im zugleich von unterschieden gestaltet sich sinnoffen ein vielfältiger prozeß individueller ereignisse, die wahrnehmbar werden als entwicklungsspuren von isolation, alltäglichem quergerümpel und der verwandlung in hoffnungen . . .“

Die Studenten des Lehrbereichs Bühnenbild lernten wie die Musikstudenten unter Anleitung des Komponisten die Partitur lesen; denn nur sie gab Hinweise auf Abläufe und die Charaktere der Darsteller. Die Partitur ist ein grafisches Schaubild in dem z. B. die Zeit in mm angegeben ist (1" = 2 mm oder 1" = 14 mm). Sie verdeutlicht exemplarisch, daß herkömmliche Notierungsgewohnheiten für heutige Musik bzw. Musiktheater nicht mehr ausreichen, und neue Wege im graphischen Bereich gesucht werden.

Hans-Joachim Hesos wurde am 13. März 1938 in Emden geboren. Nach Abitur, pädagogischem Studium und Schuldienst, lebt er jetzt als freischaffender Musiker in Delmenhorst. Seit 1967 hat er zahlreiche Kompositionsaufträge im In- und Ausland. Seine Kompositionen sind in aller Welt aufgeführt worden.

20

1" = 2mm
14mm
1" = 2mm

tagal
Perc

onul (3'57") mat.
parfi (3'44") mat.
komef (3'53") mat.
Perc. 2 (mat.)
Perc. 1 (mat.)

19" → 2" ca. 1" ca. 18" 7" → 13" 180"

mat.

jeder alles für sich allein auf vielfältige art

in untersch. lesarten zu versch. ausdrucksstärken knüpfen.
kraft andersartig: diverg. tempi → gebrochene rubati.
frei var. akzente, phrasierungen, $\frac{1}{2}$ → p, $\frac{1}{4}$ → p, $\frac{1}{8}$ → p

atem · flüster · sprech · sing · texte:

onul
parfi
komef

textqualität
individueller sprech · richt
atem

rasche, kurze folgen mit vpr. nach ausatemimpulsen.
lange folgen mit anhängend überdämmten atem

immer wieder kurzatmige quatschen in ansatzmungen besinnquet geatmet.

kurzzeitig → über ins schiefere atemlose langsame bögen nah

krasse unterschiedlichkeiten auch in der freien gestaltung von ganz körperaktionen und deren ablaufprozesse (pos/meg-real/imaginär).
alles von unetwarteter weite und dynamik

... lachen, heuchen, wimmern, prusten, baffern, schneuzen, quieken, tülpeln, stöhnen, stolzern, quälen, piepsen, würgen, klagen, brüllen, drohen

Ob
es-Cl
Hrn
Pos
Tba
Va
Vc
Cb

Perc. 1
Perc. 2

untersch. weichfilz-, flannelscheiben-, gummi-kopf-, schwamm-kopf-, schlegel

zäh

stets andersartig, jeder einzelschlag modifiziert nach instrument, f

schlapp ↔ getapert ↔ dumpf, topfig

→ PP

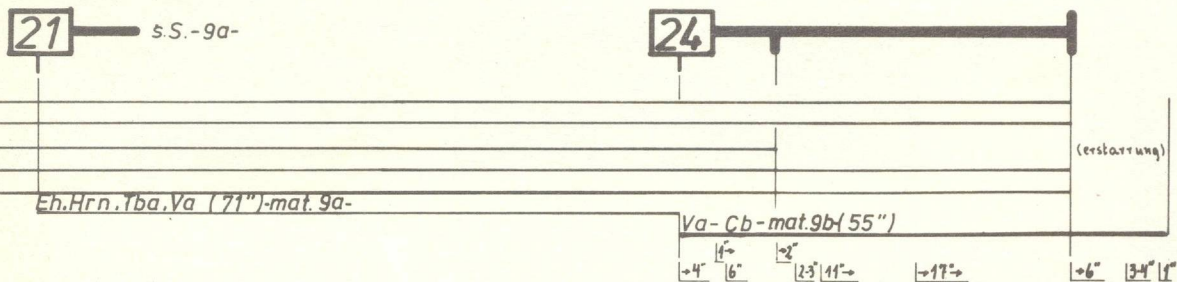
5-13" (untersch. pauselängen → 15")

von dumpfer unruhe

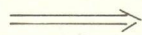
stets beid-fellig leicht zweimanuell verspielt
N/untersch. weich

ungl. kl
beid-fellig
→ PPP

11-27"



tonhöhenmodelle: völlig unabhängig und zufällig zueinander
aperiodische gestalten von hochunterschiedlicher vielfalt: freie rhythmien, phrasierungen, tonrepetitionen, tempi, dynamik.



schlagart, schlegelbeschaffenheit, O/M

... Aber so schön uns sinnvoll etwa Projekte in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt oder mit anderen Institutionen sind – sie sind die einzige Möglichkeit für die Studenten, praktische Erfahrungen zu sammeln –, diese Arbeit findet „draußen“ statt. Weder Proben noch Endergebnisse werden in der Hochschule gezeigt. Wir haben keinen Raum für Theater. Den brauchen wir, damit unsere Arbeit in die Hochschule integriert ist. Der enorme Arbeits- und Zeitaufwand, den bisher keiner außer den Beteiligten ermesen kann, muß als ein wesentliches Moment der Identität der Hochschule auch an ihr greifbar und erfahrbar sein. So wie wir es jetzt praktizieren, ist es „Leiharbeit“, mit deren Ergebnissen sich Andere schmücken. Wir verschenken kostbare Ergebnisse. Sie sind nicht ständig wiederholbar. Was bleibt außer ein paar Video-Kassetten und mehr oder weniger schlechten Fotos? Theater muß an der HfG heimisch werden. Da schießt man gelegentlich gern zurück zur Bauhausbühne. Sie war nicht nur fest im Lehrplan verankert, sondern als Schau-bühne und Erlebnisraum präsent. Theater galt als Ausdruck einer ursprünglichen Kunstform. Es war Spiegelung der Lebensform in der Schule. Jeder, ob Bildhauer, Maler, Fotograf, Typograf oder Produkt-gestalter setzte sich mit dieser Kunstform auseinander. Davon sollten wir uns inspi-rieren lassen, wenn der Studienschwer-punkt als eine noch relativ ganzheitliche, an das Gesamtkunstwerk erinnernde künstlerische Gattung fest zum Erschei-nungsbild der HfG gehören soll. Das wird viel Kraft kosten. Und natürlich auch Geld.

Fachbereich Produktgestaltung

Diplompräsentation 1984

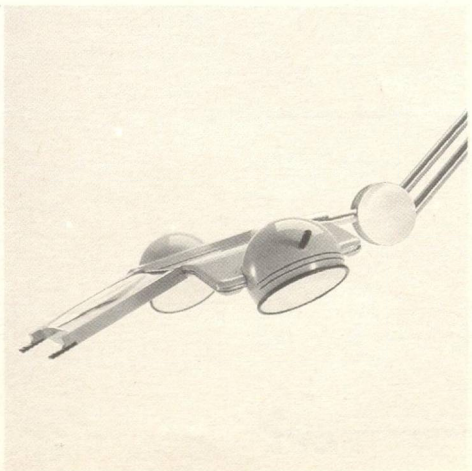
Erstmals konnten Absolventen des FB PG der HfG im Foyer des Offenbacher Rathauses ihre Arbeiten einer breiten Öffentlichkeit präsentieren. Ein gemeinsames „Motto“ gab es nicht, das Spektrum der Entwurfsthemen reichte von experimentellen Möbel- und Lampenentwürfen bis hin zur Gestaltung von Arbeitsplatzleuchten oder eines portablen Computersystems.

16

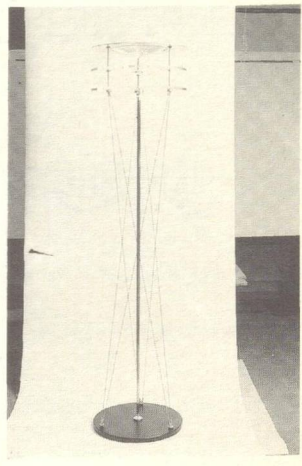
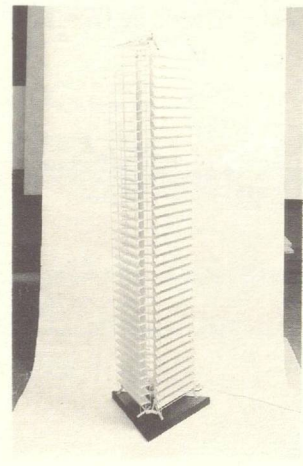
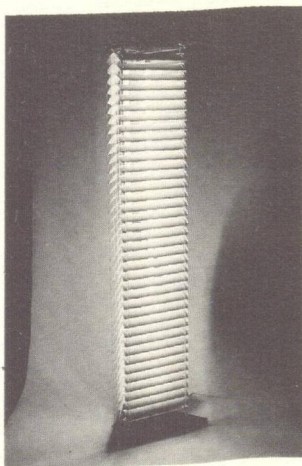


Johann Reinhard
„KIT-CASE“
Doppelschaliger Transportbehälter
für Expeditionsausrüstung

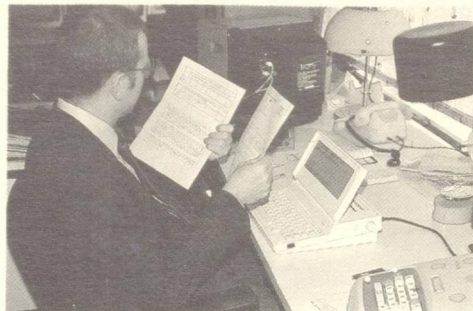
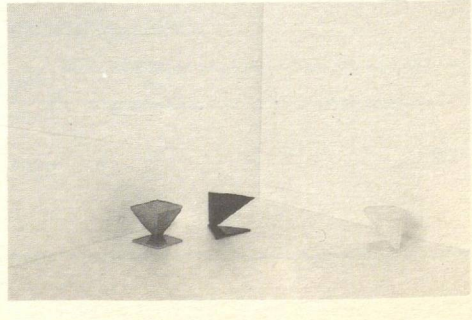
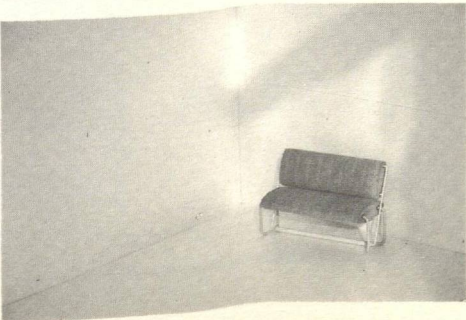
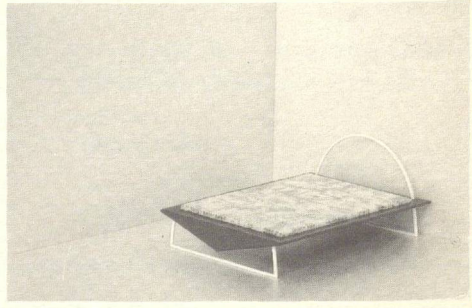
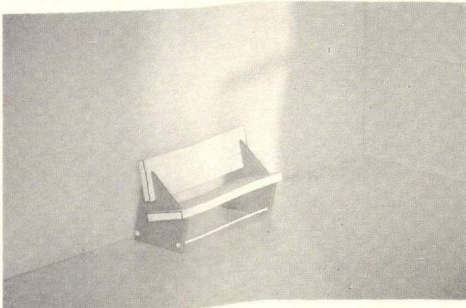
Susanne Wegener
Lupenleuchte im Baukastensystem



Armin Dries
Leuchten für den Wohnbereich



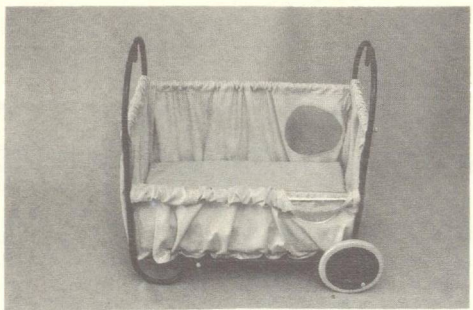
Margaret Merker
Sitz- und Liegeobjekte



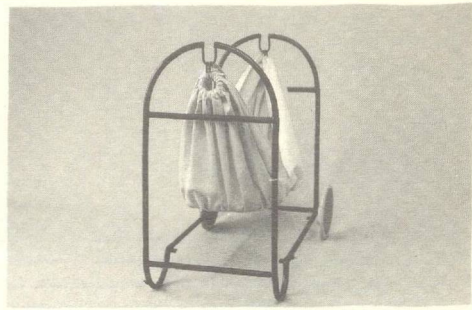
Klaus Ullrich Feinauer



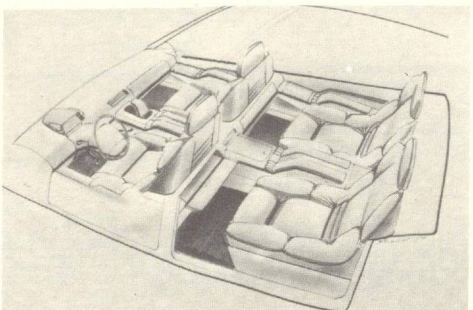
Gestaltung eines
portablen Computersystems



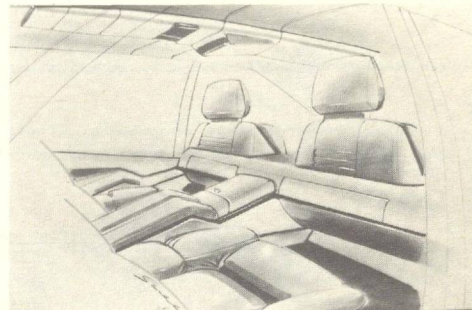
Eva-Maria Mazur



Gestaltung des unmittelbaren Umfeldes
des Kleinkindes



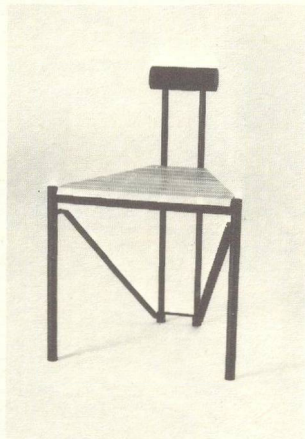
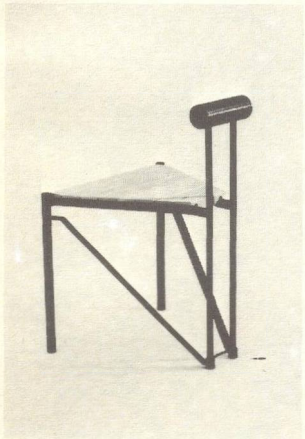
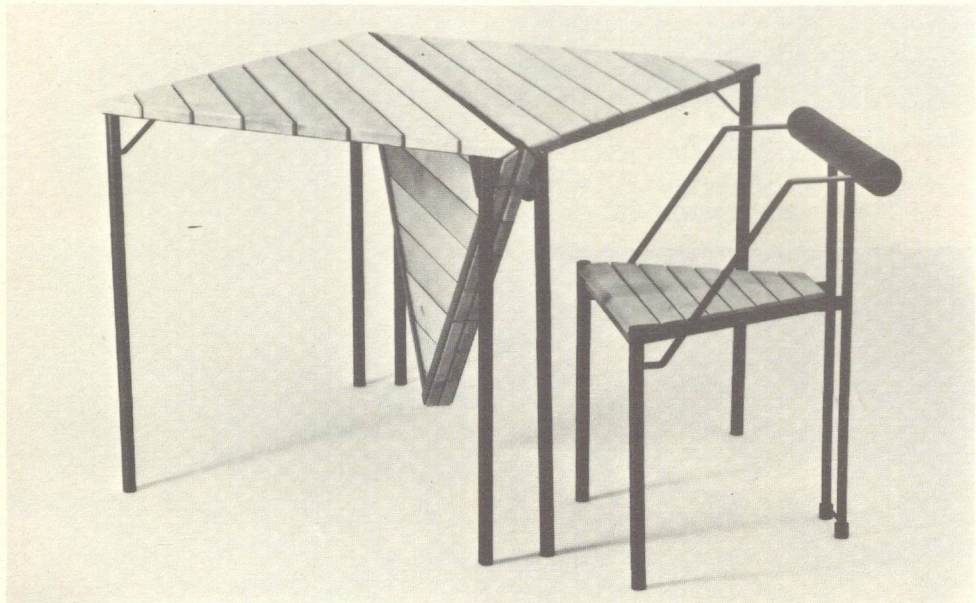
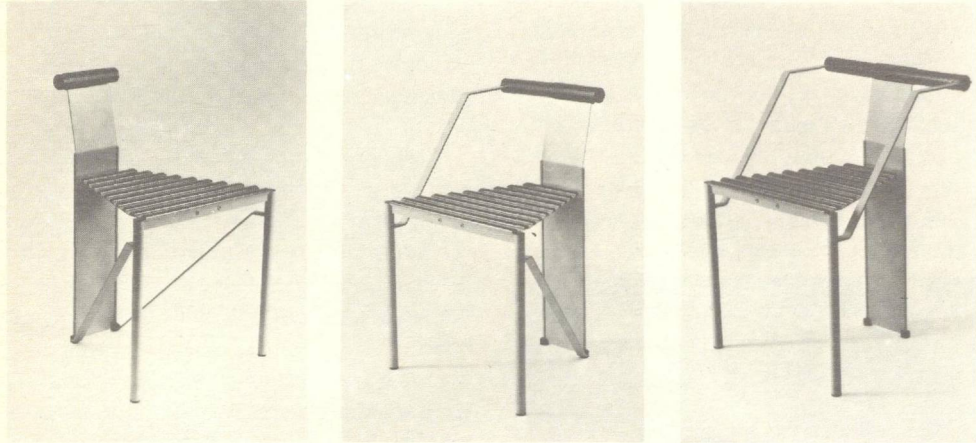
Eberhard Strobel



Innenraumgestaltung für Reisewagen

Diplompräsentation 1985

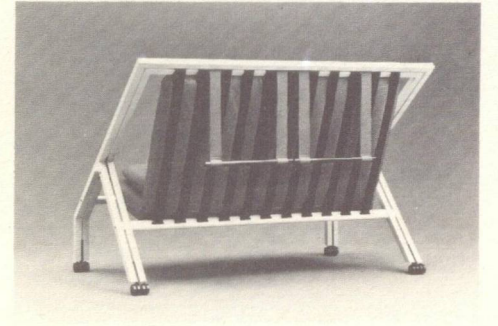
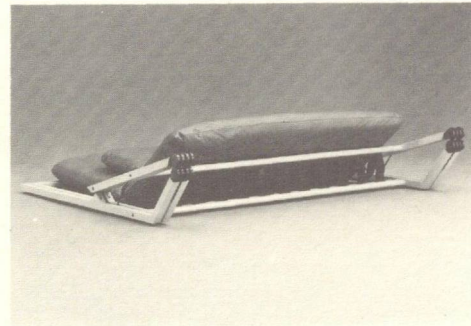
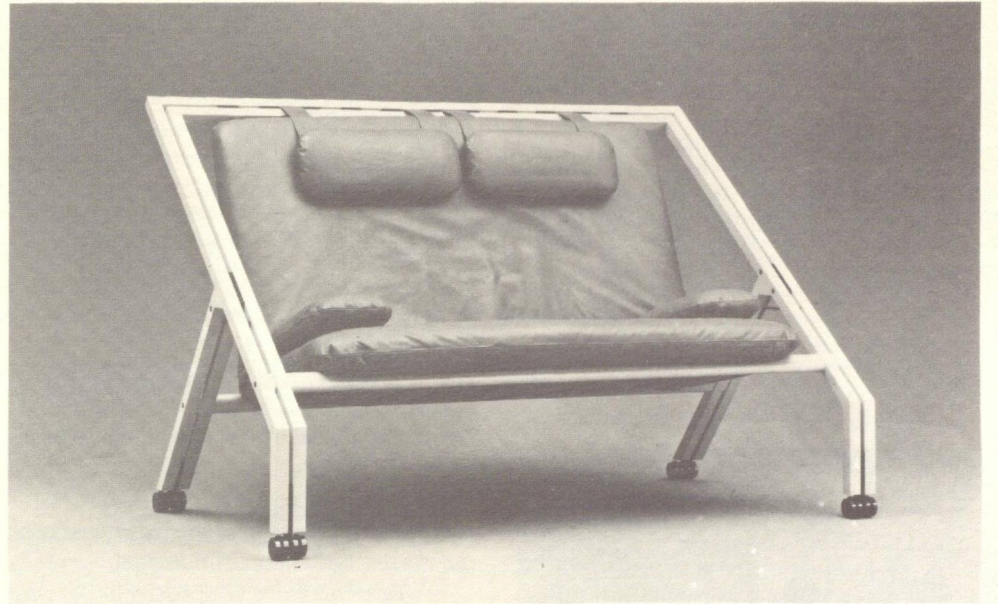
Die heitere Stimmung im Foyer der HfG kennzeichnete die Diplompräsentation. Farbige transparente Überdachungssysteme im Maßstab 1:10 und Prototypen von Sitzobjekten gaben zu zahlreichen lebhaften Diskussionen Anlaß.



Peter Raab
Experimentelle Untersuchung
und Gestaltung
veränderbarer Möbel
(Tisch und Stuhl)



Cosima Reichwein
Garderobe „Duo“

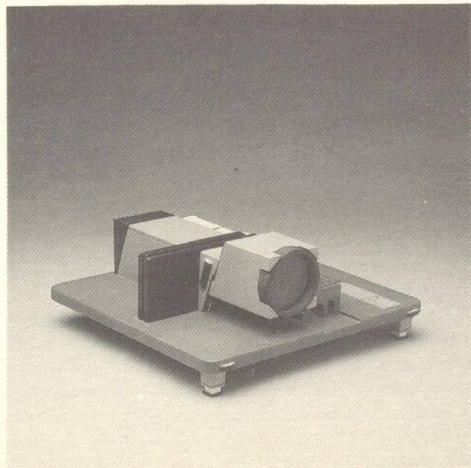
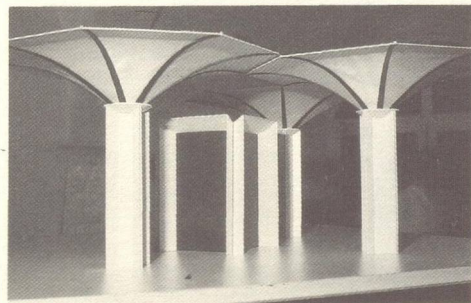


Carlos Castellanos

Paso Doble – Zweisitzer
Experimentelle Wohnmöbel
unter Verwendung
kontrastierender Materialien

Wolfgang Rompf

Kommunal-Design am Beispiel eines
Überdachungssystems für Haltestellen des
öffentlichen Nahverkehrs sowie Fuß-
gängerzonen, Marktüberdachungen etc.



Robert-Gutmann-Preis

Cosima Reichwein, Stefan Metzger und Arthur Lange erhielten auf der 9. „Design-Börse“ in Essen eine Anerkennung der Robert-Gutmann-Stiftung für zwei ihrer ausgestellten Arbeiten.

Stefan Metzger, Arthur Lange
Dia-Projektor, der durch Parallaxen-
ausgleich ein verzerrungsfreies
Bild liefert

Ausstellungen

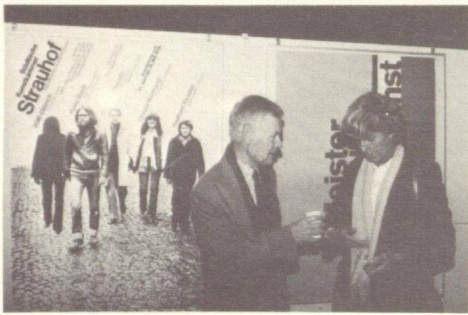
Zur Verdeutlichung und Erweiterung von Studieninhalten sind Ausstellungen gut geeignet. Sie können angewandte Kunst- und Designgeschichte sein.

Parallel zu den Inhalten der Studieneinheit Schrift/Typografie wurden im vergangenen Jahr neben einer Ausstellung mit Studienergebnissen (Kalenderentwürfen im April 1985) zwei weitere Ausstellungen veranstaltet, die große Resonanz fanden.

Im November 1984 wurden Plakate, Signets, Schriften und Prospekte der Schweizer Grafiker Siegfried Odermatt und Rosemarie Tissi gezeigt.

Diese Arbeiten gaben einen hervorragenden Überblick über die Entwicklung der strengen, konstruktivistischen Typografie der Schweizer Schule im allgemeinen, und über 25 Jahre bewußten Gestaltens und Suchens nach zeitgemäßem Ausdruck auf diesen formalen Grundlagen.

Während eines Gesprächs in der Ausstellung konnten die Studierenden am Tag nach der Eröffnung die beiden Gestalter über die ästhetischen, technischen und beruflichen Hintergründe dieses Œuvre befragen.



Odermatt & Tissi

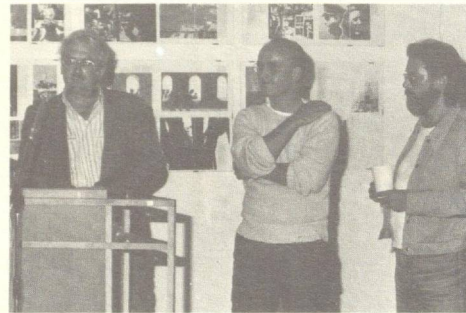
Im Juni 1985 wurden Aquarelle und Skizzen von Prof. Hans Hillmann und seinem Schüler Frieder Zimmermann zu Texten des Schriftstellers Uve Schmidt ausgestellt. Diese Zusammenarbeit war unter dem Titel „Holunderbluten“ im Frankfurter Eichborn-Verlag als Buch erschienen.

Durch das Zusammenwirken von Schriftsteller und Grafiker bei der Umsetzung literarischer Inhalte in Illustration war diese Ausstellung besonders dazu geeignet, Studien- und Berufsziele transparent zu machen.

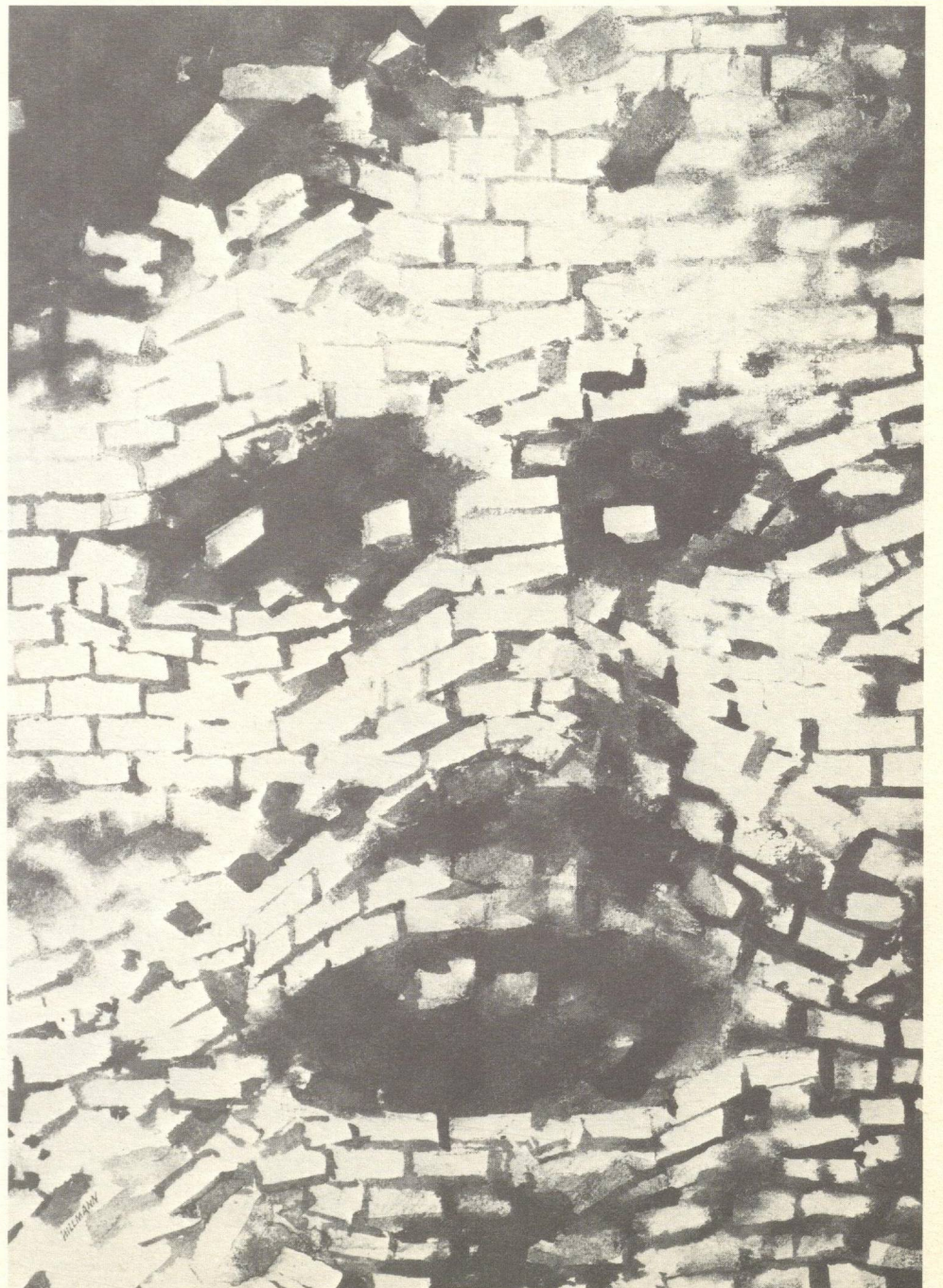
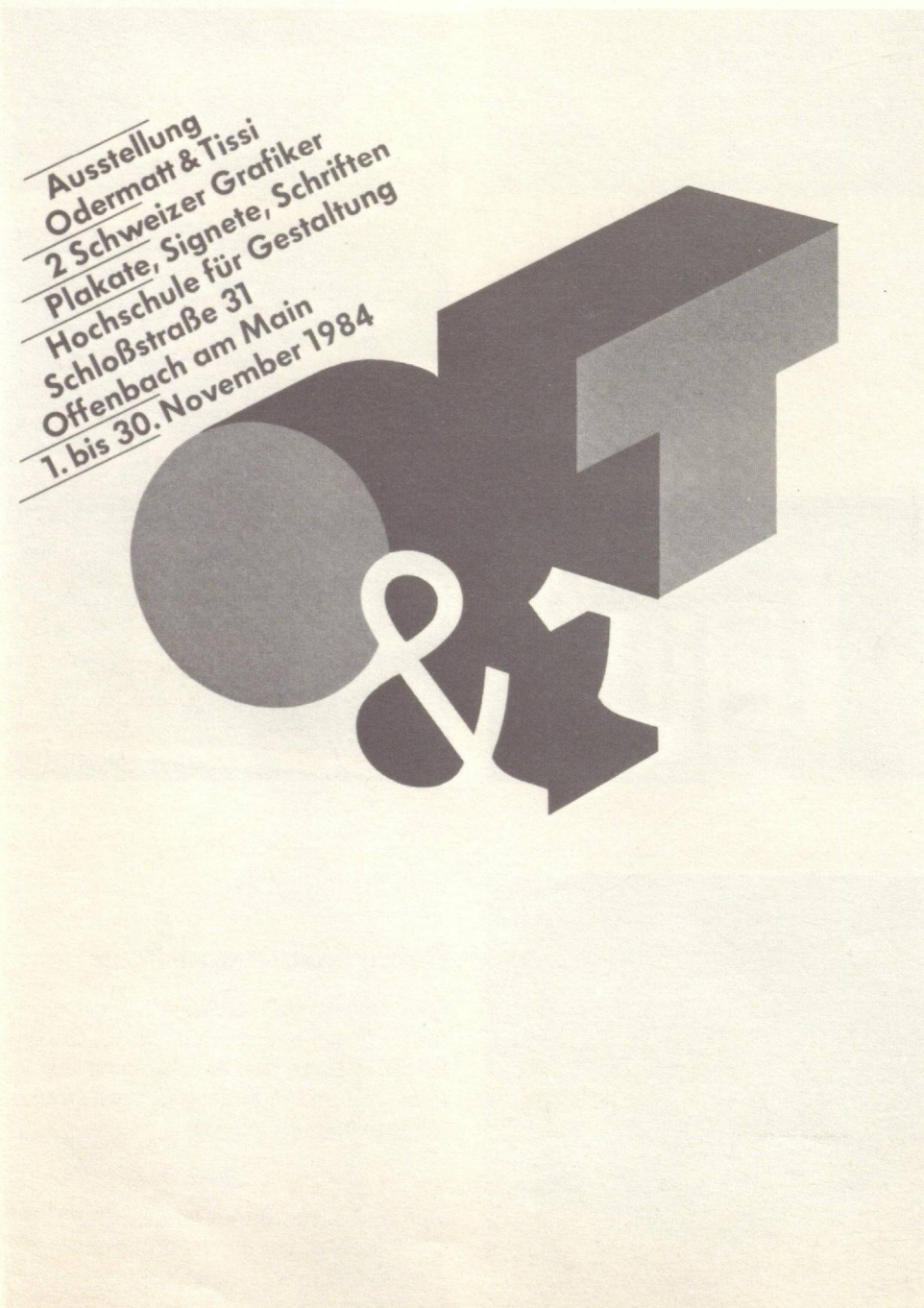
Als Ergänzung dieser Buch-Ausstellung wurden Filmplakate von Hans Hillmann präsentiert. Diese Plakate spiegeln wie kaum andere Designarbeiten den kulturellen und ästhetischen Geist der 60er und 70er Jahre an besten Ergebnissen wider.

Diese Ausstellungsreihe wird fortgesetzt. Als nächstes wird die Type-Directors-Show of New York gezeigt und danach die Verlagsarbeit von Heinz Edelmann.

Prof. Friedrich Friedl
im August 1985



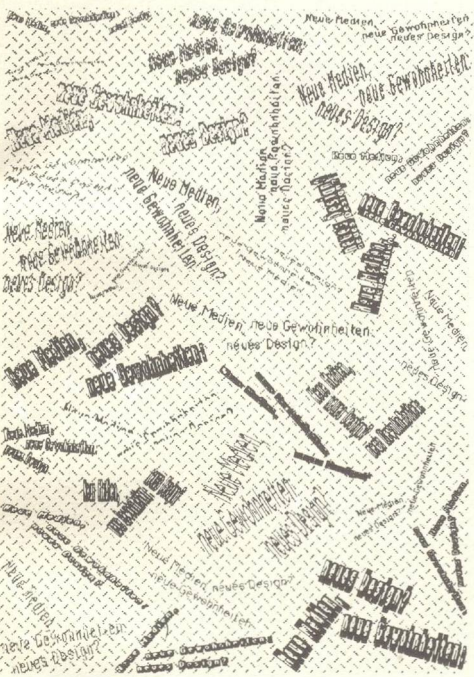
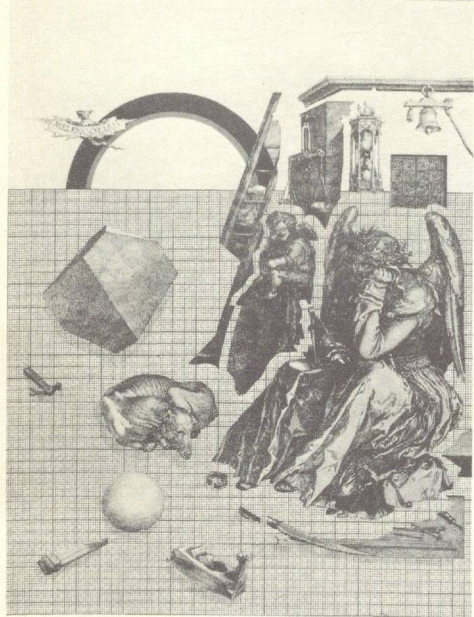
Hillmann, Zimmermann, Schmidt



Aus der Schriftenreihe „Studien und Materialien“ der Hochschule für Gestaltung sind zwei weitere Publikationen erhältlich.

Der Band „Kulturaussichten“ (Redaktion H.-P. Niebuhr) diskutiert das Verhältnis von industrieller Gesellschaft und Kreativität, kulturtheoretische und -praktische, auch kulturpolitische Perspektiven und unternimmt eine Bestandsaufnahme künstlerischer Praxis. Zu den Autoren gehören u. a. K.-O. Hondrich, R. zur Lippe, Hilmar Hoffmann und Eduard Beaucamp.

Kulturaussichten Beiträge zum Kolloquium 5 „Die Zukunft des Künstlers“ Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main



Unter dem Titel „Neue Medien, neue Gewohnheiten, neues Design?“ beschäftigt sich diese Publikation (Redaktion B. E. Bürdek) mit den Auswirkungen der neuen Medien auf die Industriekultur und –spezieller– auf Form und Inhalt der Arbeit des Designers. Die Beiträge stammen u. a. von B. E. Bürdek, J. Gros, R. Lutz, J. Friedrich, T. Käo.

Beide Bände sind zu beziehen über das Sekretariat der Hochschule für Gestaltung, Schloßstr. 31, D-6500 Offenbach am Main. Die „Kulturaussichten“ kosten 12,50 DM, die „Neuen Medien“ 15,00 DM.

„Vom Handwerk zur Kunst“

Anlässlich des 150jährigen Bestehens der HfG (1983) erschien 1985 von Axel Blohm, Herbert Heckmann und Wolfgang Sprang das Buch „Vom Handwerk zur Kunst“ – die Geschichte der Hochschule. Neben Daten, Fakten und unbekanntem Details zur Schulgeschichte, enthält der Band auch Abhandlungen zur Handwerker Ausbildung, zur wirtschaftlichen Situation der Offenbacher Industrie im 19. Jahrhundert, Hinweise zur stadtgeschichtlichen Entwicklung u. a. Das Buch kostet 28,00 DM und ist durch die Hochschule oder über den Buchhandel zu beziehen.

Neue Professoren

Helmut Herbst ist seit Mitte 1985 an der HfG Gastprofessor für den Studienschwerpunkt Film/AV-Medien. Im gleichen Jahr erhielt er den Bundesfilmpreis. Dieser Preis ist mit einem projektgebundenen Betrag in Höhe von 30.000 DM verbunden.

Ebenfalls als Gastprofessor (für Video/Film) wurde der Schweizer Filmmacher Urs Breitenstein an die HfG berufen. Für das drei-dimensionale Gestalten soll in Kürze Vincenzo Baviera als Professor an der HfG tätig werden.

Dr. Klaus Klausewitz ist im Oktober 1985 zum Honorarprofessor für das Fach Ökologie ernannt worden. Ab dem Wintersemester 85/86 finden nun regelmäßig für die Studierenden des Fachbereichs Produktgestaltung Vorlesungen zum Thema Grundlagen und angewandte Ökologie statt.

Austauschprogramme

Die Zusammenarbeit zwischen französischen, deutschen und englischen Kunsthochschulen im Bereich neuer Medien war das Gesprächsthema im Mai 1985 zwischen M. Raoul Sautai von der Generalinspektion der Kunsthochschulen im französischen Kultusministerium und den Professoren Wolfgang Sprang und Manfred Eisenbeis von der HfG. Im Rahmen eines gemeinsamen Projekts ist der Austausch von Studenten und Dozenten beabsichtigt.

Im Rahmen eines Austauschprogramms mit der Academie van beeldende Kunsten, Rotterdam, kamen fünf Studenten an die HfG. Umgekehrt waren sieben HfG-Studenten als Gäste in Rotterdam. Nach beiderseitigen positiven Erfahrungen soll der Austausch fortgesetzt werden.

Der Turmschreiber

Herbert Heckmann heißt im kommenden Jahr der Turmschreiber von Deidesheim. Er wird der Nachfolger von Wolfgang Altendorf, Rudolf Hagelstange und Ludwig Harig. Dr. Herbert Heckmann ist Professor an der HfG und Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt.

Bin ich hier richtig?

Faktisches und Problematisches der Studentenberatung an unserer Hochschule

Als Folge einer begrüßenswerten Initiative der Hochschulverwaltung arbeitet seit vier Jahren in unserem Haus die kooperative Studentenberatung. Ihre Aufgaben orientieren sich an den Beratungsbedürfnissen der Studienbewerber und Studenten. Ihre Funktionen und Vernetzungen wurden per Umfrage durch die Hochschullehrer, Mitarbeiter der Verwaltung und durch die Studenten festgelegt. Obgleich aufgrund mangelnder Ressourcen der Umfang des Beratungsdienstes schwankt, er gegenwärtig noch nicht als optimal bezeichnet werden kann, ist es wesentlich, ihn zu beschreiben, da seine Konzeption und Durchführung im Vergleich zu anderen Hochschulen Modellcharakter trägt und zur Übertragung geeignet ist.

Die Beratungsfunktionen der Informanten und Berater im Haus sind miteinander praktikabel vernetzt – das ist das Besondere unserer Studentenberatung: das macht sich fruchtbar für die Ratsuchenden.

Das Netzwerk Studentenberatung und seine Arbeitsweise

1. Der Informationsdienst für auswärtige Ratsuchende sowie der studientechnische Beratungsdienst läuft über das Studentensekretariat. Es versorgt die Ratsuchenden mit Auskünften und Informations-Materialien. Hier erfahren Studienbewerber, Hochschulwechsler und potentielle Gasthörer von der

2. Kooperativen Studienfachberatung, die zu je drei Gruppenberatungen je Semesterwoche einlädt. Hier begegnen die Ratsuchenden einem Kollektiv von Beratern mit verschiedener fachlicher Ausrichtung und Funktion: einem Hochschullehrer, ein bis zwei studentischen Studienberatern und der zentral arbeitenden Beraterin. Das Beratungskollektiv diskutiert mit jedem einzelnen Bewerber dessen Arbeitsproben und Studienvorstellungen im Blick auf die Bewerbung um einen Studienplatz. Der Hochschullehrer legt dabei seinen Schwerpunkt auf die Bewertung der vorliegenden Arbeitsproben – die studentischen Berater sind hieran paritätisch beteiligt. Sie werden in ihrer Arbeit begleitet von der zentral arbeitenden Studienberaterin, deren Aufmerksamkeit besonders der Betreuung von Problemfällen gilt: sie verfügt neben soliden Erfahrungen aus der Studienberatung über eine psychoanalytische Ausbildung und ist daher imstande, problembeladenen Bewerbern psychosoziale Hilfen anzubieten.

3. Im Einzelfall verweist die Kooperative Studienfachberatung zur Klärung studienspezifischer Fragen an den Fachvertreter in der Hochschullehrerschaft sowie an andere Beratungsträger im Umfeld der Hochschule (z. B. Studentenwerk) und an Dekanate, Prüfungsämter o. ä. innerhalb des Hauses.

4. Die drei Kooperativen Studienfachberatungen sind jeweils den beiden Fachbereichen – Visuelle Kommunikation und Fachbereich Produktgestaltung zugeordnet. Die dritte Gruppe dient der Spezialberatung für Studienbewerber aus dem Ausland, für Studienortwechsler und solche Bewerber, die nicht über die allgemeine Hochschulzugangsberechtigung verfügen, also künstlerische Hochbegabung zur Studienbewerbung vorweisen müssen. Der Zeitaufwand für die Beratung der unterschiedlichen Bewerbergruppen ist angesichts ihrer Problemspezifika beinahe gleich hoch. Er steigt selbstverständlich zum Zeitpunkt des Bewerbungsschlusses mit Ende des Sommersemesters an. Wir haben Bewerbergruppen mit bis zu 50 Teilnehmern pro Termin betreuen müssen.

5. Eine Fortsetzung der Kooperativen Studienfachberatung erfahren die Studienbewerber bei der Aufnahmeprüfung: hier begegnen sie ihren Beratern wieder, wobei insbesondere die beratenden Studenten den Bewerbern ihre kollegiale Hilfe beim Abbau von Prüfungsängsten aufs freundlichste erweisen. Sie betreuen die Prüflinge während der schriftlichen und mündlichen Prüfung, auch mit Tee und Kuchen, den die Studentschaft kostenlos ihren künftigen Kommilitonen bringt.

6. Während der Studieneingangsphase steht den Erstsemestern nicht zuletzt dank des kleinen Hauses offen, sich der Hilfen ihrer – ihnen bereits bekannten – Berater zu bedienen. Hier werden zur Lösung studientechnischer Fragen wieder die Mitarbeiter der Verwaltung aktiv. Die studentischen Berater geben identifikatorische Hilfen bei der Überwindung von lebenspraktischen Problemen, die mit dem Studieren zusammenhängen (Wohnen, Leben, Kontaktfindung am Hochschulort etc.). Und zur oft nötigen Nachklärung von Studienmotivationen und psychosozialen Angelegenheiten wird die zentrale Studentenberatung gesucht und gefunden. Die Antreff-Möglichkeiten im Haus, in der Cafeteria, in den Werkstätten oder Hörsälen, am Parkplatz oder einem Studentenfest vermindern in erheblichem Maß die Schwellenangst vor einem Studentenberater. Verzweigungen, Partnerschwierigkeiten, Depressionen und Versagensängste werden an diesen Orten leichter und unkonventioneller verbalisiert als über Wartelisten vor Beratungszimmern.

Dieser unkonventionelle Weg zu kompetenten Beratern ist von besonderem Wert für Kunststudenten, deren Arbeitsrhythmen, wie bekannt, sich nicht parallelisieren lassen mit Büro-Öffnungszeiten. Da gibt es lange unproduktive Phasen, aber auch solche, in denen die Studenten über ihrer Arbeit das Schlafen und Essen vergessen.

Da die Phasen künstlerischer und wissenschaftlicher Kreativität wiederum Phasen höchster Krisenanfälligkeit sind, ist es für die Studenten, besonders auch am Studienende wichtig, über Krisenbegleiter am Hochschulort zu verfügen. Denn zumeist sind sie sich nicht darüber bewußt, daß die Krisen allgemeiner, und nicht nur persönlicher Art sind. Sie wissen nicht, daß die künstlerische Produktivität einem Drei-Phasen-Turnus mit verschiedenartigen Begleitempfindungen unterliegt.

1. die Inspiration
2. die Prüfung der Inspiration
3. die Strukturierung und Produktion

Die Inspirationsphase ist zumeist begleitet von quälenden Gefühlen, die Prüfungsphase eher gesäumt von Unruhe, Unrast und wirrem Agieren und der Strukturierungsphase korrespondiert oft tiefe Angst. Je nach Persönlichkeitsstruktur der Studierenden können sich die Gefühle so quälend auswirken, daß Studienabbrüche erwogen werden, Suicidgedanken hochkommen und chaotische Lebensweisen die Kreativität wieder verschütten. Die leicht knüpfbaren und lösbaren Kontakte zu Mitarbeitern der Kooperativen Studentenberatung sind aus diesem Grund für Studenten an einer Kunsthochschule von höchstem Wert – zumal sie (und ihre Umwelt) oft nicht mehr unterscheiden können, durch welche Art von Gefühlen sie gepeinigt werden. Ob diese sich noch im „normalen“ Rahmen bewegen oder ob es Grenzerfahrungen sind, die anderweitig fachlich betreut werden sollten.

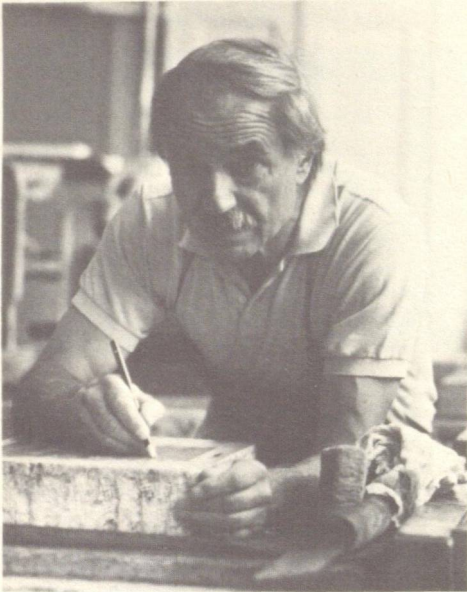
Hier also und während des Studienabschlusses bewährt sich unsere Beratungskooperative: Zentrale Kontakte zur Berufspraxis, zu Langzeitbetreuungsmöglichkeiten und anderen, aushäusigen Beratungsträgern vermindern extreme Prüfungsängste und Prüfungsverlängerungen.

Die Möglichkeit des fachlichen Funktionswechsels der Studienberaterin von der allgemeinen zur therapeutischen Betreuung bis hin zur Hochschullehre in angewandter Gruppendynamik (besonders für Studierende vor dem Übertritt ins Berufsleben) haben sich in vorhergesehenem Maß zugunsten der Studenten auswirken können. Zwar schwankend auf der ökonomischen Basis, aber gradlinig in der Tendenz. Es gilt zu hoffen, daß die Basis gefestigt werden kann.

Lit: Anton Ehrenzweig. Die drei Phasen der Kreativität. In: Kraft, Helmut (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Köln, 1984

Frankfurt, 25. 4.85
Annekatrein Mendel

Eberhard Behr



Eberhard Behr

geboren 1915 in Saalfeld/Thüringen, gelernter Lithograph, Zeichner, Radierer, und Kupferdrucker.

1959 im Radier-atelier Hayter, Paris. Bis 1982 Leiter der Werkstatt für Druckgrafik an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main.

1977 Senefelder-Preis für Lithographie.

1978/80 Dozent für Druckgrafik an der Academie d'Étude et des Beaux Arts de Luxembourg.

Zahlreiche Einzel- und Kollektivausstellungen im In- und Ausland.

Arbeiten in privatem und öffentlichem Besitz. Gestorben am 22. März 1985.



Eberhard Behr ist tot. Eine lange Krankheit nahm ihm den Lebenswillen. Sie überfiel ihn hinterrücks und ließ ihm keine Gelegenheit mehr, sich zu widersetzen. Wir haben einen Lehrer, einen Künstler, einen Freund verloren: eine Persönlichkeit, deren phantasiebegabter Eigen-Sinn diejenigen angeregt und bewegt hat, die ihr begegnen wollten. Wir vermissen Eberhard Behr. Sein Bild aber und seine Bilder bleiben uns gegenwärtig.

Der Radierung und insbesondere der Lithographie, den Originaldrucktechniken also, galt seine künstlerische und handwerkliche Leidenschaft. Wer ihn bei der Arbeit beobachtet hat: die konzentrierte Kraft und die Hingabe, wenn die Hand tastend und prüfend über den Stein strich, oder wie er mit seinem genauen Gespür für die Farbe, alchimistisch fast, etwa die gebrannte Siena bereitete – der gewährte einen Umgang mit diesen Bildtechniken, der gerade ihrer Semantik als Reproduktionsmittel, dem Gedanken also der Vielzahl der Wiederholbarkeit, noch die Erinnerung an das Einmalige entgegenzusetzen trachtete.

Das teilt sich auch seinen Bildern mit. Seine Landschaften etwa, häufiges Motiv seiner Arbeit, lassen den Betrachter auf besondere Weise innehalten. Sie irritieren eine industriell-mobile Wahrnehmungsweise, die zum erfahrungsblinden Reiz-Reaktionsschema zu verkommen droht und die auf Eindeutigkeit, auf schnell Begreifbares oder die spektakuläre Geste aus ist. Dem fügte Eberhard Behr sich nicht. Er blieb beim ruhig, auch versponnen Erzählerischen: ursprünglich und sinn-

lich, aber er ließ in der Schweben, legte nicht fest. Er machte Bilder, ohne sich ein vorschnelles Bild zu machen. Wer ihn kannte, weiß von seiner Lust am Spekulativen und am Spekulieren. Wer nicht, erfährt sie an seinen Bildern.

Spekulieren – das bedeutete für ihn das manchmal verschmutzte, manchmal sarkastische, aber auch zärtliche, fast erotische Spielen mit Nuancen. Spekulieren hieß bei ihm zu ertasten, was wohl hinter allem abgeschlossen Systematischen, fest gefroren Konturierterem steckt, welchen Ton es hergibt: An – Deutung. Das ist ein Spiel auch mit dem Betrachter und seinen Gewohnheiten, sich ein Bild zu machen. Die häufig schwingenden Formen und die einfühlsamen, kraftvollen und doch diskreten Farben zeigen und verhüllen zugleich; sie regen an, in ihnen zu suchen, sich zu entwickeln, vielleicht zu meditieren. Tatsächlich glaubt man, im Inneren der Bilder versprengte Reste mystischer Intuition zu spüren. Die Neigung, die Eberhard Behr zu Meister Eckehart hatte, könnte vielleicht zum Kern seiner Arbeit führen. Und da geht es denn auch gar nicht mehr nur um Landschaft, sondern um Erinnerung an verlorene Erfahrung.

Eberhard Behr stand im siebzigsten Lebensjahr. Wir trauern darum, daß seine Arbeit zuende ist.

Hans-Peter Niebuhr