





1998 -2008 10 Jahre Académie Galan

Bericht für die Hochschule für Künste



1998 -2008

10 Jahre Académie Galan

Redaktion von Oliver Voigt

Layout von Oliver Voigt

Technische Beratung Günther Haverkamp

INHALT

Seite 06

Rolf Thiele Rückblick - 10 Jahre AcadémieGalan

Seite 08

FREMDE

Dich nimmst Du immer mit

Arbeiten zum Transfer zwischen Bremen und Galan

Seite 24

Sabine Seemann Wo ist die Kunst?

Seite 32

Christiane Fichtner Notizen einer langsamen Bewegung

Seite 34

Arne Lage Die Aufmerksamkeit ist eine Form der Anwesenheit

Seite 36

Julia Bischoff Stadt Land Fluß

Seite 40

Dorothea Koch, Gudrun Löbig, Stefan Hurtig, Sebastian Mühl

A l'arret de l'autobus

Seite 42

BAUSTELLE

In der Kunst können wir nur das, was wir nicht können

Arbeiten an der Infrastruktur und ihre Folgen

Seite 46

Michael Fesca Alles bei Regen

Seite 52

Oliver Voigt Was nicht sofort ins Auge springt

Seite 58

Jacob & Hauschulz Rohre

Seite 62

HM Einige Arbeiten

Seite 64

Sarah Schlenker Die Schlenker Sammlung

Seite 66

Kooperationsprojekt mit den Steinfelder Werkstätten

Seite 68

HANG

Die Lage ist ein Teil der Form

Arbeiten am Weg ins Laotische Dorf

Seite 70

Chantalak Watanarudee Sala

Seite 78

Satoshi Obawa Graben um zu Graben

Seite 80

Heike Schmidt-Ehlers Bruchstücke

Seite 82

Anna Bromley Wir sind daheim

Seite 84

Stefan Goebel „Bist Du im Sommer wieder dort?“

Seite 86

INHALT

LAOTISCHES DORF

Die Kunst der Moderne und die Dimension der Wärme	
Arbeiten im sozialen Verbund	Seite 88
Karolin Leitemann Kiosk	Seite 106
Oliver Voigt Weiterentwicklung der Jun Hee-Huh Hütte	Seite 108
Matthias Knapp Dorfplatz	Seite 110
Andrea Kannapee Häkeldach und Poller	Seite 112
Daniela Weber Aufzeichnungen 1998 bis 2007	Seite 114

NATUR

Ich grabe um zu graben	
Arbeiten im Atelierfreien Raum	Seite 118
Ute Seifert Wasserarbeiten	Seite 128
Anne- Marie Käppeli Haiku	Seite 130
Katja Romeyke Orte des Maulwurfs, Gras wachsen hören, Tausendmeter	Seite 132
Ina Raschke Ich gehe jeden Tag zu einem Apfelbaum und zeige ihm das Bild einer Kokosnuss	Seite 136

Die in die Kapitel einführenden Texte wurden von Oliver Voigt geschrieben.

Rückblick - 10 Jahre AcadémieGalan

Rolf Thiele

Das wahre Leben oder Die Natur der Kunst

Protokoll über den Versuch einer anderen Lebensführung

Befindet sich die Kunst heute ganz und gar in den Fängen der Kulturindustrie oder des Kunstmarktes? Ich will die Gefahr und die Widerlichkeit dieser Sorte von Kunstwelt nicht herunterspielen. Ich halte mich inzwischen von dieser Kunstwelt vollkommen fern. Aber ich mahne doch, eine Unterscheidung nicht aus den Augen zu verlieren: Reüssiert ein Werk in der Kunstwelt, weil es auch außerhalb derselben schätzenswert ist, oder erklärt sich sein Erfolg ausschließlich aus seiner Kunstwelt-Konformität?

(NN?)

„Eigentlich wollte ich von meiner Arbeit sprechen, merkte jedoch, das ist sehr schwierig, von dem zu sprechen oder zu schreiben“, was man zeichnet, schreibt, konzipiert, projiziert und in Bilder formt, „weil man das zunächst aus einem Grund unternimmt, den man nicht versteht. Verstünde man diesen Grund, würde man vielleicht aufhören... Das alles ist ein Bedürfnis, das sich im eigenen Inneren vollzieht. Das muss sich äußern, in Form äußern. Es ist nicht leicht. Es sind Tätigkeiten, die viel Übung verlangen. Man muss viele Bilder gesehen und viel gelesen und verarbeitet, das Bedürfnis empfunden haben, etwas Eigenes und Besseres leisten zu können. (LC) „Wegen solchem Inhalt und der exzellenten Formulierung stelle ich diese zitierten Sätze an den Anfang, und das, obwohl ich mich damit dem Verdacht aussetze, dieses besagte Bedürfnis so nicht empfunden zu haben. Etwas, vielleicht das Risiko, kommt dann ohnehin, jetzt beim Wei-

termachen, zum unerwarteten Zeitpunkt, also überraschend, von der Seite in die Quere, irgendwie dazwischen, denn plötzlich wird etwas anderes als Eigenes, unter Aufgabe des Bedürfnisses, zu verbergen woher man es hat, behauptet. „Von mir, von dir - von sonst wo, ich weiß es ohnehin nicht mehr, all die Bilder des gehüteten Verborgenen, wo sind sie geblieben?(PH) „Eine Grundbemerkung, ursprünglich so oder ähnlich, von LW: „Ich mache keine Anmerkungen, denn würde ich das tun, stünde alles ohne Anmerkung versehene im Verdacht von mir zu sein, und da kann ich mir nicht so sicher sein.“, finde ich nach wie vor zutreffend und reizvoll offen. Ohne Rechtfertigung, welcher Art und Weise auch immer, kommt man also in keiner Arbeit aus. Etwa im Eigenen, oder im Anderen, im eigenen Projekt AcadémieGalan, einem Kunstwerk in Südfrankreich, beispielsweise? Ein Projekt, das in seiner Form aus einem versuchten WIR und dem Zweifel besteht. Nichtkunst als Kunst!? Der Versuch einer sozial-ästhetischen künstlerischen Form, ebenso in der Kunst wie im Leben. Eine skandalträchtige Überschreitung.

Und wie formte sich Sehnsucht, hervorgerufen durch Mangel, zum Skandal um? Beim Sich-auf-den-Weg-machen nach Frankreich, beim Projektanfang AcadémieGalan und darin „Das Laotische Dorf“, auch beim Wohnsitz-dorthin-verlegen. Eben beides, Kunst und Leben, miteinander zu verbinden. Anfänglich folgten die Studierenden dem Lehrer, erst später entwickelte es sich vom Studienprojekt zum Kunstprojekt. Manche konnten sich zu Beginn nämlich überhaupt nicht vorstellen, dass er, in Deutschland behaftet mit der Rolle des Lehrenden, ein derart leidenschaftlicher, entschiedener Künstler war. Einer, der viel im Mitteilen und Zeigen zu verbergen hatte. Es erschien den anderen wie der Prozess einer Formwandlung, weil von außen betrachtet. Man kann eben nicht sagen oder zeigen, was im eigenen Inneren sich vollzieht, was man denkt. Und dies formt den Skandal der Wahrheit:

Kunst als die Macht des Falschen verbündet sich mit dem richtigen Leben.

Eine über die Kritik an den Bedingungen des Systems maßlos hinausgehende Kritik zu üben, indem man etwas als Kunstwerk behauptet, was nicht so aussieht, sondern nur ein solches wird, weil es so genannt wird. Mit JDs Begriffswahl der Dekonstruktion für die Überschreitung oder Überforderung der Diskursgrenzen kann ich durchaus einverstanden sein, will das aber jetzt nicht weiter verfolgen, sondern gehe weiter zurück: in der antiken Philosophie nannte man diese Art der Kritik Kynismus. „Mit der Untersuchung dieses Begriffs steht die öffentliche Manifestation des Wahren nicht mehr einfach nur im Zeichen eines Hervorbringens von riskanten Werken, sondern erscheint in der Dichte einer Existenz, die durch das Erfordernis der Wahrheit dramatische Züge annimmt. Der Kynismus verweist nicht auf die Verachtung von Werten oder auf kalte und eigensüchtige Berechnung. Durch das Zurückblicken auf die kynische Schule der Alten soll die skandalöse Inszenierung des Wahren in einem anderen, sich absetzenden, provozierenden Leben gedanklich durchdringbar werden. Was ist das wahre Leben? Und warum lässt sich ein wahres Leben nur als anderes Leben verwirklichen?(MF)“

Indem ich selbst noch danach suchend unterwegs bin, möchte ich gleichzeitig in gebotener Zurückhaltung vorschlagen, die Führung des eigenen Lebens, wenn man Künstler ist oder werden möchte, nach ästhetischen Kriterien zu versuchen. Einen Lebensstil zu finden, den ich Künstlerleben nennen möchte. Eine Lebensform des „verfemten Künstlers“ nicht nur zu führen, sondern es auch mit riskanten Worten selbst zu bezeichnen: Der Wille zur Wahrheit ist verbunden mit der Bereitschaft, sein Leben zu verändern. Zugegeben, eine aktivistische Lebensform, die man ebenso bei den so genannten philosophischen Helden finden kann. „Eine kynische Existenzweise“, sagt MF in seiner Genealogie des verfemten Künstlers, „in deren Kern die von der Wahrheit lebende Existenzform des Skandals auszumachen ist. Würde man darüber übereinkommen können, das Thema des Lebens als Skandal der Wahrheit oder des Lebensstils, der Lebensform, als Ort des Hervortretens der Wahrheit aufzufassen...“, könnte man die Idee klarer verfolgen, die Bedingungen des Lebens mit denen der Kunst, der künstlerischen Arbeit, nicht nur zu vergleichen, sondern den Ver-

suchen zu wagen, sie zu vereinigen. Das mögliche Unmögliche zu versuchen.

Sich in der Kunst aufzuhalten bedeutet nicht, Zeit zu verlieren, sondern Zeit zu gewinnen.

Alles Ästhetische kommt aus der Vergangenheit, ereignet sich in der Gegenwart, und die Zukunft haben wir dabei hinter uns, wir können sie (noch) nicht sehen, weil wir aus unserem Körper nur nach vorn herausblicken können. Wollten wir das ändern, müssten wir uns im Muskel-Gefühls-Raum durch eine Drehbewegung des Körpers in die Lage versetzen, nach hinten in die andere Richtung zu schauen. Die Möglichkeit der Bewegung als logische Form von Zeit zu begreifen, das entspräche dann u.a. der situationsabhängigen verkörperten ästhetischen Erfahrung, von der hier auch die Rede sein soll. Es käme dann darauf an, welchen Augenblick wir auswählen, und was wir in uns anschauen könnten. Die „unwillkürliche Erinnerung (MP)“ verknüpft fern auseinander liegende Anteile miteinander. Und nur die Kunst schafft derart Durchlässe im voneinander Getrennten. Das längst verschüttet Geglaubte wird gegenwärtig erinnert. „Für einen Moment der Betrachtung sich losreißen aus der Zeit, aus seinen Bedingungen heraustreten, Innehalten; erst dann verwandelt sich die sinnliche Wahrnehmung in eine „ästhetische Anschauung“. Die Erfahrung, die wir machen, wenn wir uns derart auf das Gegenwärtige versammeln, ist wesentlich eine, die uns Glück gewährt, weil ihr Gegenstand, herausgelöst aus dem Zug der Zeit, plötzlich in einem neuen, ungewohnten Licht erscheint. Die ästhetische Erfahrung übersteigt das Alltagsleben in der Weise, dass es dieses verwandelt, und zwar durch Verrückung des bloß alltäglichen Wahrnehmens.(WG)“

Im Raum des Passierens, im System Kunst, ist alles im Werden begriffen. „Im Gegensatz zum Leben ist jedoch alles, was ich in der Kunst getan habe, unnütz. Deshalb muss ich weitermachen; vielleicht werde ich etwas Nützliches finden. Hieraus kann man folgern, dass ein Künstler, gewiss mehr als andere, ein unvollkommenes, un abgeschlossenes Wesen ist, das gerade auf Vollendung hin arbeitet, das unermüdlich nach Vollkommenheit strebt.(LC)“ Jetzt, nachdem ich, im

richtigen Leben, ein so genanntes reiferes Alter erreicht habe, nähre ich die Illusion, dass ich dem näher komme, was ich sein will. Ein Lebens-Künstler, der ein Künstlerleben führt. Ein Drin-sein im Leben ebenso wie in der Kunst. Es gibt hier wie da die Möglichkeiten der Überschreitung der Grenzen, ein solches Hin-und-Her braucht allerdings Kraft und Schnelligkeit. Aber „ich empfinde unabweisbar im Altwerden eine gewisse Verlangsamung nicht nur der Physiologie, sondern auch des Geistes und des Gedächtnisses. Diese allgemeine Verlangsamung im Leben bewirkt, dass man unabänderlich gezwungen ist, sich zumindest tendenziell mit dem zufrieden zu geben, was man geworden ist.(LC)“

In der Kunst fühlt sich das radikal anders an: Man muss weitermachen, um sich täglich neu erfinden zu können. Dabei sollte man immer das Paradoxon dieser Beziehung der Andersheit Kunst-Leben vor Augen haben, nämlich, dass unser Dasein als homo oeconomicus ebenfalls die fortgesetzte Selbstwerdung erfordert. Irgendwie „bleibt einem“ auch hier „nichts anderes übrig, als hochindividuell zu sein. Vor dem Originalitäts-Stress will man sich durch Bindung „in jeweils nur einen Bereich“ in Sicherheit bringen.(EI)“ Meist ist es dann das so genannte vernünftige ökonomisch organisierte Leben. Selbst einige Bereiche der Philosophie, zumindest die Logik, als Ökonomie des Denkens, entstammen solch vorsorglichen Plänen des Sich-in-Sicherheit-bringens. Manche haben es ja längst gesagt, alles ist ästhetisch geworden, die Welt der Waren, die Welt des Denkens. Ästhetisch in dem Sinne, als es für die bloß sinnliche Wahrnehmung spürbar extra nach vorn gestellt wurde, und somit diese verwandelt. Alles ist gemacht, alles ist Material. Seit die Welt Material wurde, ist sie planbar. Seit durch die Arbeit das Leben nicht bloß Ereignis, sondern Plan geworden ist, wird die Welt zum Vorratslager. Und zu einem Reich von Ursachen und Folgen. Man wird nicht aufhören, sie zu vermessen und zu kartieren. Die Wirklichkeit der Dinge sind ihre Bedeutungen. Die Logisierung, nämlich Mathematisierung, der Welt, angefangen durch Descartes und Newton, gilt als der Sieg der Vernunft über den Mythos. Der Mythos ist eine Meta-Sprache, so RB, die eine zweite Sprache darstellt, in der man von der ersten Sprache spricht. Man sieht ihm seine

Herkunft an. Und gerade dadurch funktioniert der Mythos. Hinter den Einverleibungs-, Aneignungs- und Auslegungspraktiken bleibt sichtbar, was die Dinge vorher waren. Die alten Mythen erzählten - anders als die Wissenschaft, die in allgemeinen Sätzen spricht - immer von besonderen Ereignissen, die sinnbildlich auf mehr deuteten. Mythos = griech. (auch) Lüge.

Kunst als die Macht des Falschen ist und bleibt in gewissem Sinn Lüge und kann somit dem richtigen Leben, dem sie immer in einer Beziehung der Andersheit gegenübersteht, die Wahrheit sagen und entbergen, das heißt sie aus ihrem Schattenraum des Verborgenen ans Licht bringen, denn gerade heute in den scheinbar entblößt nach vorn gestellten Dingen des Alltäglichen herrscht um so mehr das Verbergen der Absichten und Einsichten, bildet sich Manipulation aus. Kunst ist das besondere Allgemeine, das dem allgemeinen Besonderen der Produkte unserer Arbeitsgesellschaft gegenübersteht; wobei Kunst auch durch Arbeit erzeugt wird, aber eben nicht so funktioniert wie deren Produkte. Als anderer Raum, etwas ist ein Raum, wenn es sich von anderen abgrenzen lässt, kann sie als Modell für die Bedingungen unseres Lebens angesehen werden. Auch funktioniert sie heute nicht mehr nur nach dem Prinzip Werk, sondern häufig nach dem Prinzip Auslegung. Eine Einheit aus Entrückung ins Unantastbare und dessen Dementierung ins Naheliegende. Man bedient sich der allgemeinen Phänomene der Welt und transformiert sie in den Anspruch auf Besonderheit. Man könnte sagen, dass die Künstler heute nicht neue Dinge für ein altes Sehen produzieren, sondern eher ein neues Sehen für die alten Dinge einfordern - und damit die anderen Betrachter dazu auffordern, sich ihrem Sehen anzuschließen.

In einem solchen Sehen findet die Selbstbegegnung des Aufmerksamen aufgrund des plötzlichen Einschießens der Erinnerung in das Gegenwärtige statt. Dann kommen uns die Dinge entgegen, blicken uns an. Dabei ist es unabänderlich, einen Blick auf das eigene Leben zu werfen, um einen Vergleich anstellen zu können. Das geht, denn der Zweck des Vergleichs ist nicht zu erklären, sondern zu regeln.

Man vergleicht nicht mehr Sache mit Sache, Kunst mit Kunst noch Gedanken mit Gedanken, sondern Sache mit Gedanken, Gedanken mit Sache oder Kunst mit Leben, Leben mit Kunst. Wirklichkeit und Schein bilden durch diese Verdoppelung transzendental den Sinn. Zwei Glieder also, von denen das eine der Erregung, der Emotion nachgibt, und das andere ihr widersteht. Es entsteht ein Verhältnis von Bedingt und Unbedingt. Jedes Denken neigt durch die freie Bewegung, durch die es entsteht, ohne Sache oder Ding zum Willkürlichen oder Verkrampften. Deshalb brauchen wir die dinglich erzeugte Ordnung der Interpretation. Dieses Außen schützt uns davor, sofort von der Ordnung der Dinge abzuweichen, wozu uns ja die Emotion hinreißt, und dies unmittelbar und heftig; es gibt etwas Ratloses in diesen Ansprüchen, weil sie dann vergebens einen Gegenstand suchen. Man benötigt geradezu die Bedingung des Unbedingten der Kunst, denn Abschweifung ist das Gesetz der Gedanken als solcher. Und Kunst will viel mehr gedacht, denn gesehen werden. Vorher kann man durchaus mit Gewinn genussvoll die Kunstdinge betrachten - denn vor Dingen fühlen wir uns wohler - ohne zunächst zu begreifen, dass diese Sicherheit des Denkens der Unnachgiebigkeit der Figuren und Elemente zu verdanken ist, die den Geist immer wieder zur Sache zurückführen, die immer mit im Blick bleibend durchscheint, transzendental. Andererseits können wir kein Ding so sehen, wie es ist, sondern immer nur die Vorstellung, die wir von den Dingen haben. Besonders bei den Dingen der Kunst handelt es sich unabweisbar um Halbdinge, erst die Interpretation, die Suche nach Bedeutung, kann sie ganz machen, und dieser Prozess wiederholt sich bei jeder Betrachtung erneut. Diese Abhängigkeit vom Denken belässt alle Dinge davor, danach und immer wieder als Fragment.

So gesehen gibt es an den Kunstdingen nichts zu verstehen, aber viel zu entdecken. Kunst ereignet sich nicht nur, sie ist ein Ereignis. Und einen Akt der Freiheit, wie ihn das Ereignis Kunst darstellt, begreifen zu wollen, ist absolut widersprechend. Könnte man ihn begreifen, wäre er nicht Freiheit. Die Notwendigkeit der Katastrophe des (Noch-) Nichtverstehens findet hier ihren Ort des Stattfindens. „Ein Ereignis, das im doppelten Sinne des Wortes durch die Kunst kommen, aus ihr

und über sie kommen, durch sie hindurchgehen, sie passieren und ihretwegen passieren mag. Ein Akt der Freiheit, der dank ihrer sich ereignete, in dem enthalten wäre und in das einträte, was man Kunst nennt, dank des performativen Aktes. Ein Performativ und kein Konstativ. Einem Denken, bei dem es sich um keine bloße Vermittlung und Produktion von Wissen, oder Vorführung von Können, sondern um das stattfindende Ereignis handelt, das unbedingte Ins-Werk-setzen dieses Prinzips. Jeder Performativ bringt etwas hervor und zeitigt ein Ereignis.(JD)“

Wirklich können kann man in der Kunst nur das, was man nicht kann. Also nicht das, was man auf direktem Weg gelernt hat, allenfalls das, was man hätte lernen können, dann aber ohnehin nicht mehr anwenden kann, weil man den Umweg über sich selbst genommen hat.

So gesehen ist Kunst als Erfahrung zuerst psychologisch: Das meiste riecht zu sehr nach sich selbst und muss sich erst verlieren, um es selbst zu sein. Dasselbe erfordert etwas anderes als sich selber. „AR:Ich ist ein anderer.“

Jedoch schon der z.B. materiell dingliche Bildträger eines Kunstwerkes, wenn es ihn gibt, möchte ein Bildobjekt in einem Zustand der Ruhe und still gestellten Zeit festhalten, gefangen nehmen, mumifizieren. Sobald er sein Begehren hat erfüllen können, wird es indes durch die betrachtende Auslegung dazu getrieben, sich zu bewegen, zu blicken, zu sprechen, sich aufzulösen, sich selbst zu wiederholen. Das Bild, hier gemeint als Kunstwerk, „...ist daher die Schnittfläche zweier Bedürfnisse: des Triebes (zur Wiederholung, Losbindung, Ausuferung) und des Begehrens (der Fixierung, Verdinglichung, Abtötung der Lebensform, Zerstörung).(M)“

Wir sehen nur das, was uns anblickt. Und können dann solchem Blick gegenüber, wenn er eine gewisse Ausdehnung in der Zeit/mit der Zeit

dauert, nicht unempfindlich bleiben. Er drückt Begehren nicht nur aus, sondern bringt Begehren hervor.

Man braucht etwas anderes.

Genau zu diesem Zeitpunkt habe ich verstanden, eine gewisse Einsicht gehabt, dass etwas anderes notwendig ist und das dieses andere die Verarbeitung und Formwandlung ins eigene dessen ist, was man nicht nur beim Arbeiten in Richtung Kunst, sondern bei der Lebensführung, „aus beidem und über beide kommen, durch sie hindurchgehen, sie passieren und ihrer beider wegen passieren mag“ (s.o.), aufnimmt. Eine Ahnung von etwas, das dank beider Bereiche sich ereignete, beides in Verbindung brächte, man den Raum fände und in das einträte, was man Kunst und Leben nennt, getrennt und verbunden durch einen Möglichkeits- oder Bedeutungsraum - gesetzt, dass dergleichen sich voneinander abgrenzen lässt, dass beides sich jemals hat identifizieren lassen. Ein solch verbindendes und gleichzeitig trennendes Dazwischen bildet ein neues, ein anderes, ein eigenes Wesen, genannt Zwischenheit. Diese ganze Chemie, die sich im Hinblick darauf vollzieht, dass man auf diese Weise unterwegs ist, weil man es nicht anders kann, es so tun muss. Dass man seine Existenz und das bestätigt, was man durch diesen Ort, diesem Dazwischen, vermittelt bekam und sein eigenes Gewordensein auch diesem Übergangsort verdankt. Freilich ein Ort, sowohl in der Kunst als auch im Leben, an dem man nicht bleiben kann. Ein Performativ, also das, was passiert, auf dem Weg zwischen der Kunst des Lebens und der Natur der Kunst.

Seit dem Beginn des Kunstprojektes „AcadémieGalan“, seit nunmehr zehn Jahren mit diesem sozial-ästhetischen Kunstwerk mich befassend, wollte ich erreichen, ein Kunstwerk zu gestalten, das zuvor keines war und nachher wieder keines wäre, in dem es zuvor ein Nichts und nachher ein Nichts geben würde. Ich glaube, ich habe immer so gearbeitet: in kreisförmiger Umrundung. Einer Umrundung der Inseln

meines Interesses. Eine szenische Situation im Gegensatz zur epischen Ausbreitung, was ja hieße, dem Fluss/Strom zu folgen.

Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang das tägliche Zeichnen und Schreiben, die regelmäßigen Aufzeichnungen? Wenn ich ein Zeichen oder einen Begriff, einen Strich oder eine Linie auf eine neue Seite des (Skizzen-) Buches setze und damit „eine Bresche in das leere Weiß der Papierseite geschlagen wurde und eine weitere und noch eine hinzukommt und wenn ich bemerke, dass in mir plötzlich ein Druck entsteht, dann habe ich das Gefühl, eine Last zu tragen oder eine Verantwortung übernommen zu haben. Das sich dann ausbreitende Imaginäre überwältigt mich derart, dass ich für den Moment nicht mehr unterscheiden kann zwischen dem, was wahr und wirklich ist, und dem, was ich mir eingebildet habe.(LC) „Ich befinde mich dann mitten in einer Illusion. Wenn ich dann wieder Distanz erzeugen und betrachten kann, werde ich sagen: Ich glaube, ich will meinen Weg zeichnend und schreibend gehen, um ihn zu zerstören. In gewisser Weise ein Bild vom hervorbringenden Verschwinden erzeugen. Unterwegs auf diesem Weg gerät man schnell in den Verdacht, den Ast abzusägen, auf dem man sitzt. Und genau das tue ich unentwegt. Tat es bereits, so erscheint es mir heute, während des Studiums in München, wenn ich mich mit einigen Mitstudierenden regelmäßig traf und wir über Kunst und Leben, über die Welt sprachen. Wir entwickelten eine Art von (ästhetischer) Strategie, indem wir uns die Gedanken mitteilten, die uns bewegten und dann versuchten, deren Gegenteil zu formulieren. Ich glaube damals begann ich den Wert des Dazwischen, der mir aus dem Zwischen der Gegenteile zu kommen schien, zu erkennen.

Später, als ich mit meiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Künste in Bremen anfang, neigte ich zu der Auffassung, wesentlich radikaler als heute, dass die Malerei, um die mich zu kümmern ich den Auftrag hatte, in der ökonomisch ausgerichteten (Kunst-) Welt als Ware angesehen wird. Und da ich selbst es auch so erlebt hatte, wirkte dies wenig inspirierend auf mich. Ich wollte mit meinem künstlerischen

Bemühen für Leute arbeiten, ihnen etwas zeigen, was ich selber nicht wusste, für die sich die Kunst nicht vom Leben unterschied. Ich hörte auf zu malen. Aber da ich eine Professur (auch) für Malerei angenommen hatte, blieb diese Entscheidung zum Nichtmalen selbstverständlich nicht unbemerkt. Lange konnte ich mich nur umständlich erklären.

Zunächst musste ich darüber sprechen, und mir wurde dabei klar, dass ich mich für eine Lösung dazwischen entschieden hatte: Es sollten Bilder erscheinen, durch Sprechen erzeugte Sprachbilder, die bereits im Moment ihres Erscheinens (im Klangraum) wieder verschwanden. Das war ein Kunstgriff, der sich, als ich anfang aufzuschreiben, was ich später sprechen wollte, wieder aufzulösen begann. Heute glaube ich, dass ich für nichts verantwortlich sein wollte. Eine Form der Angst. Als seriöse - wie ich damals fand - Rechtfertigung sprach ich vom Öffnen von Ähnlichkeitsräumen, von Räumen, in denen vorher noch niemand war, auch ich nicht, und in denen man nichts vormachen konnte. Denn Vormachen, das denke ich heute noch so, führt zu nichts anderem als Nachmachen. Lehrende Künstler, hörte ich mich sagen, an einer Kunsthochschule sind keine Lehrer im üblichen Sinn. Sie sind Lehrende, die nicht genau wissen, was sie lehren. Ein Ereignis als Lehrfach, genannt Kunst, ist ein Phänomen und als solches im Raum des Passierens nicht vorhersehbar und nicht überschaubar. Darüber allerdings kann und sollte man als lehrender Künstler sprechen. Kunst selber kann man nur in der Kunst lehren und nicht, indem man über Kunst lehrt. Solchermaßen in der Kunst lehrend zu sprechen ist etwas anderes, als über die Kunst zu sprechen. Handwerkliches Herstellen ist, vor allem in den Künstler-Ateliers, zwar sehr häufig Sache des Metiers, gehört aber meiner Ansicht nach nicht dem an, was zu lehren sinnvoll wäre, obwohl oder gerade weil es vermittelt und beigebracht werden kann. Zu versprechen, man könnte allein mit dem Erlernen eines Handwerks, dem Machen, Herstellen und Produzieren auf vorgemachte und gezeigte Weise sich einigermaßen sicher in den Raumbefördern, den man Kunst nennt und als einen Ort bezeichnet, in dem Machen und Denken verbunden und dann Handeln genannt wird, ist zumeist unaufrichtig. Die Herstellung einer Situation dagegen, in welcher es passieren kann, dass man das Zusammentreffen

von Ding und Unbedingt zu Einem als Ort eines Dazwischen merkend aufspürt, ist entscheidend.

Künstlerisches Handeln: Es kann nur das Unmögliche passieren. Eine solche Definition ist weder eine Methode noch eine Lehre, sondern ist immer nur das, was passiert. Diese Überschreitung, die ich auch als Überforderung bezeichne, sowohl des Performativs als auch dessen Opposition, des Konstativs, bildet ein weiteres Zwischen von Gegensätzen, vagabundierend in einem Hin-und-Her zwischen hier und da und auf der Grenze. „Es ist dies die stets teilbare Grenze, auf der das, was geschieht, geschieht. Und sie selbst ist es auch, die dadurch verwandelt wird.(JD)“

Ich erinnere mich an den Studenten R.G., der, als ich zu Beginn seines Studiums eines seiner Bilder in der Werkanalyse vor der Gruppe besprach, beinahe panisch reagiert hat und überhaupt nicht begeistert darüber war, dass ich seine - wie er annahm- Geheimnisse öffentlich ausbreiten würde. Nach langen Gesprächen über die Rolle der Interpretation in der ästhetischen Erfahrung, über die Beziehung der Andersheit zwischen Produktion und Rezeption, kamen wir überein, dass es ein Recht gibt, zu fragen, ob ein Künstler durch seine Arbeit nicht immer Geheimnisse verbreitet. „Ein tätiger Künstler ist ein Plünderer und Zerstörer. Ohne Zweifel. Es ist nicht übermäßig wichtig, zu definieren, woher man dies oder das hat. Wenn man mit bestimmten Impulsen beginnt, hat man einen Rhythmus, der zu dem führt, was man ein Werk nennt. Man kann nicht wirklich sagen, was einen geleitet hat.(LC)“

Soviel aber kann ich sagen: Die Bedeutung entsteht, ereignet sich, zwischen den Dingen. Wobei ich lernen musste, dass ein Ding sich nicht nur an einem Ort befindet, sondern selbst ein Ort ist.

Ist man all dem auf dem Weg zur künstlerischen Arbeit begegnet, hat man diese Räume durchschritten und kann man endlich mit all dem fertig werden, dann fühlt man sich sehr erschöpft. Krise. Das bedeutet, dass der Augenblick des wiederholenden Weitermachens gekommen ist. Anfang - Ende - Anfang...

Das alles kann man nur mit einer bestimmten Haltung oder Einstellung bewältigen. Und wie kommt man zu solch einer Einstellung? Am Anfang meiner Ausführungen habe ich vorgeschlagen, auf ein Stück Weg in Richtung unseres Ursprungs zurückzublicken und eine kynische Existenzweise von der christlichen Antike bis hinein in die moderne Welt in die Betrachtung zu heben. In der christlichen Askese, in welche die kynische Existenzform eingedrungen war, findet unsere gesamte Kultur ihre Urgestalt. Es gibt dort eine lange Reihe von Belegen, dass der christliche Asket durch die Praktiken des alten Christentums als Zeugnisse der Wahrheit, die er selbst durchlebt und vollzogen hatte, durch eben diese Praktiken die Wahrheit nach dem Vorbild des Kynikers verkörpern wollte. MF findet dafür einen wunderbaren Begriff: WAHRHEITSKÖRPER (Askese). In seiner letzten Vorlesung am Collège de France erwähnt er zwei Prinzipien eines künstlerischen Lebens: „NACKTE EXISTENZ (Kunst . Erstens: Die Kunst besitzt die Fähigkeit, der Existenz eine Form zu geben, die mit jeder anderen bricht - die Form des wahren Lebens. Außerdem haben wir noch ein anderes Prinzip: Wenn sie die Form des wahren Lebens aufweist, ist das Leben seinerseits die Garantie dafür, dass jedes Werk, das in ihm wurzelt und aus ihm entsteht, der Dynastie und dem Reich der Kunst zugehört. Ich glaube also, dass diese Vorstellung vom Leben des Künstlers als Bedingung des Kunstwerks, als Kunstwerk selbst eine bestimmte Weise ist, unter einem anderen Blickwinkel, unter einer anderen Perspektive und natürlich auch in anderer Form jenes kynische Prinzip des Lebens als Offenbarung des skandalösen Bruchs aufzufassen, wodurch die Wahrheit ans Licht kommt, sich offenbart und Gestalt annimmt.“

Es lässt sich noch ein weiterer Grund finden, weshalb die Kunst in

der Moderne zum Träger einer solchen Existenzform wurde. Ihre Beziehung zur Wirklichkeit begründet sich nicht mehr allein in den Bereichen der Nachahmung und der Ausschmückung, sondern sie entblößt das Elementare der Existenz, sie entlarvt und legt die Bedingungen der Wirklichkeit des Lebens frei. Das Untere, das Niedere, das Hässliche, das Böse, das Arme, das Alltägliche, das Banale, und viele andere Bereiche, die zuvor keine Möglichkeit des Ausdrucks hatten, bringen sich als Orte des Einbrechens in die Kunst ins Spiel, als Entblößung der Existenz. Gegenüber der Kultur, den gesellschaftlichen Normen, den ästhetischen Werten und Kanons baut die Kunst eine polemische Beziehung der Reduktion, der Verweigerung und Aggression auf. Sie wendet sich gegen sich selbst, indem sie jede Form der etablierten Kunst bekämpft, indem sie die Verwerfung jeglicher etablierter Formen betreibt. Hervorbringendes Verschwinden als ein Zeichen der Natur der Kunst. In der so genannten Postmoderne mit der Grundhaltung der Affirmation bleibt dieser Zug der Negativität, die Fähigkeit der Kunst, sich gegen sich selbst wenden zu können, was sie erst zur Kunst werden lässt, durchaus erhalten. Nur die Richtung hat gewechselt, der Alltag wird nicht mehr in die Kunst getragen, sondern sie verschwindet im Alltag, und das nur, um an unerwarteter Stelle und zum überraschenden Zeitpunkt wieder auftauchen zu können. Eine solche Überraschung führt noch immer in kulturbürgerliche Empörung und zu der Frage: Das soll Kunst sein? - Kunst kommt in Frage! Sie entwickelt gerade daraus ihre Kraft und Energie. Der Performativ konstatiert gegenüber dem kleinmütigen Ausruf: Das gibt's doch nicht, sein selbstverständliches „Das gibt es!“ Die Kunst leistet nach wie vor Widerstand, fordert „das Recht, alles zu sagen und zu zeigen, sei es auch im Zeichen der Fiktion, der Ahnung, der Träume, der Erprobung von Wissen,“ der Entblößung von Nichtwissen; „und das Recht, es öffentlich zu sagen und es zu veröffentlichen. Dieser Bezug auf den öffentlichen Raum ist es, wodurch sie der Epoche der Aufklärung verpflichtet bleiben wird. (JD)“

Zu der Zeit, als ich in Paris anlässlich einer bestimmten Arbeit für acht Monate ein Atelier bewohnte, machte ich mich oft im Bewusstsein meiner Verantwortung und Pflicht als Künstler auf den Weg, dem

Louvre mit seinen fabelhaften und unabweisbaren Kunstwerken einen Besuch abzustatten, kam aber schon auf dem Weg dorthin häufig von diesem ab und landete in einem Café oder Bistro. Und gerade der Künstler in mir, von dem ich glaubte, ich würde ihm diesen Besuch schulden, machte jedes Mal vor Freude einen Luftsprung.

Die Lebensführung hat längst zum Gegenstand der künstlerisch ästhetischen Untersuchungen avanciert. Die Kunst setzt Zeichen für Existenz. Das ist ihr Charakter geworden, den Skandal der Wahrheit, erzeugt durch die Verbindung von Kunst und Leben, dem heutigen Konsens der Kultur gegenüberzustellen. Eine solche Kunst hat dabei den Mut, das Risiko der Verletzung einzugehen. Diese Verletzbarkeit, auch die des Künstlers, durch Wahr-Sagen versus Lüge („Wenn ich lüge und gleichzeitig sage, dass ich lüge, sage ich die Wahrheit.(A)“) macht beide fragil und angreifbar. Hier Schutz zu bieten, ist Aufgabe eines jeden in diesem Sinn künstlerisch Tätigen, es ist seine Verantwortung der Kunst und sich selbst gegenüber geworden. Dieser Verantwortung auszuweichen würde bedeuten, das eigene Gleichgewicht zu verlieren und damit ein betrübliches Künstlerleben führen zu müssen, oder gänzlich aus der Kunst heraus zu fallen.

Diese Bemerkung einer eröffnenden Maßlosigkeit gehört eigentlich an den Anfang, denn sie dient der Bemühung, an anderer Stelle, zu anderer Zeit und in Folge neu Maß nehmen zu können. Aber wenn man mit dem Anfang endet und mit dem Ende anfängt, hat man ja nichts auf den Kopf gestellt, sondern lediglich ein kreisförmige Bewegung begonnen. Und das ist ja meine Arbeitsweise, das kreisförmige Umrunden der Inseln meines Interesses.

Rolf Thiele

Die Haut der Tage

Hochschule für Künste Bremen

Ästhetik der Überforderung

Band 1 - 3

Bundesakademie Wolfenbüttel

Anmerkung: NN? = Fundstück, Autor unbekannt,

LC = Jean-Marie Le Clézio, PH = Peter Handke,

JD = Jacques Derrida, MF = Michel Foucault,

MP = Marcel Proust, EI = Eva Illouz,

RB = Roland Barthes, AR = Arthur Rimbaud,

M = W.J.T. Mitchell, WG = Wilhelm Genazino,

A = Augustinus, LW = Ludwig Wittgenstein

DICH NIMMST DU IMMER MIT

FREEMDE

Als die Académie Galan 1998 von Rolf Thiele gegründet wurde, war sie ein Ort in der Fremde.

Als Professor an der HfK Bremen, der viele Projekte mit Bremer Studenten im Ausland durchgeführt hat, war die Académie auch gedacht als fester Ort für die Studentenprojekte Thieles.

Ein Ort der Kunst in etwa 1800 Kilometern Entfernung. Schon der Aufwand dorthin zu kommen, spricht vom Verhältnis großer Erwartung, welches die Fahrenden zu ihrem Ziel hatten oder haben.

Einige der Kunstprojekte der Akademie Galan arbeiten thematisch mit diesem Aufwand; mit dem Weg, der zurückzulegen ist, um aus der Heimat eben hierher zu gelangen:

1998 entstand die Arbeit „Transfer“ von Ole Hauschulz, der eine Strecke Galan/Bremen fotografisch dokumentierte, indem er exakt



Transfer, Galan, Karlsruhe 1998, Ole Hauschulz



Photos: courtesy by artist

stündlich ein Foto aus einem Kfz in Fahrtrichtung machte. Eine Qualität der Arbeit besteht hier in der Disziplin, den Weg wach und stündlich fotografierend hinter sich zu bringen und ihm so einen Mehrwert abzurufen.

Von gleicher Ausgangslage ist auch das „Traktorprojekt“ von Christiane Fichtner aus dem Jahr 2003. Eine junge Künstlerin macht sich allein auf den Weg, die Strecke von Bremen nach Galan auf einem Traktor mit angehängtem Bauwagen zurückzulegen. Das langsame Gefährt, dessen sie sich bedient,



Langsame Bewegung, Christiane Fichtner

Photo: courtesy by artist

verlängert die Strapazen der Strecke nochmals erheblich, zumal er nur auf den Nebenstrecken zugelassen ist. An der Dokumentation dieser Arbeit lässt sich eindrucksvoll die Herausforderung, sich fremder Umgebung anzupassen, ablesen.

Andere Projekte sprechen auf ihre Art vom Verlust des Gewohnten und Anpassung ans Fremde:

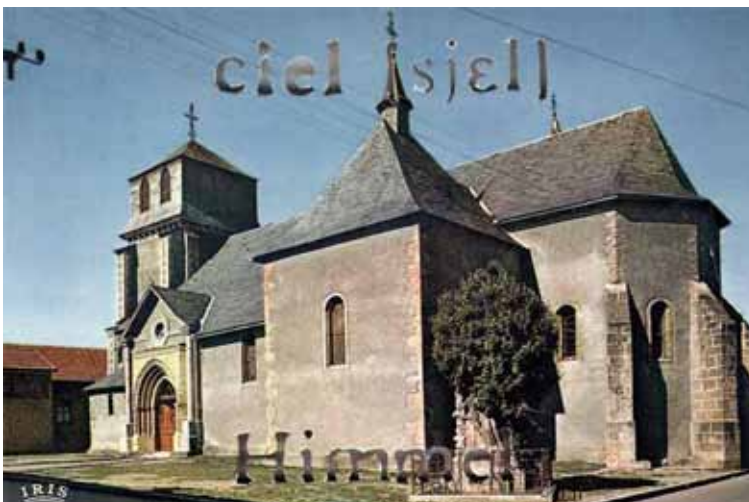
Aus dem Jahr 1998 stammt auch das Postkartenprojekt von Oliver Voigt.

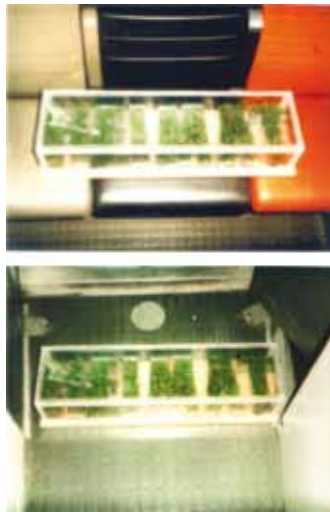
In Postkarten, eigentlich mit Nachrichten aus dem Urlaub assoziiert, werden Wörter in der Sprache des fremden Landes geschnitten. Die glatten Oberflächen der Karten werden dabei zerstört, die Bedeutung der Wörter mit ihnen eignen Assoziationen tritt in den Vordergrund. Vorstellbar ist, dass hier jemand auf seltsame Weise die fremde Sprache erlernt, sich die Worte mit ihrem Klang einschreibt oder einschneidet. Nichts ist so, wie gewohnt, selbst schlichte Kommunikation braucht besondere Aufmerksamkeit.

In ähnlicher Weise kann man auch das Projekt „Heimatreise“ von Ole Schmidt lesen:

Himmel (Postkarte 5), Oliver Voigt

Photo: courtesy by artist





Heimatreise 1, Heimatreise 2, Bremen/ Galan 1999

Selbstfindlinge (Installationsansicht), Bremen 1998, Ole Schmidt

Photos: courtesy by artist

1999 legte er die Strecke von Bremen nach Galan per Bahn zurück, in seiner Habe ein kleines (80 cm langes) Gewächshaus mit dem Wort Heimat aus Gras, aus dem Garten seines Geburtshauses gestochen. Von den Stationen seiner Fahrt schickte Schmidt ausgestochene Grassoden per Post zurück nach Bremen. Die aus Deutschland mitgebrachte Heimat entnahm er der Transportkiste und verpflanzte sie im Gelände der Académie Galan.

Daneben hat Schmidt 1998 an einem Projekt gearbeitet, das er Selbstfindlinge nannte: Er hatte im Flüsschen Baisole in Galan einen Staudamm gebaut und über drei Monate immer wieder gereinigt und überarbeitet. Zehn Tage vor seiner Abreise begann Schmidt, dem Staudamm täglich einen Stein zu entnehmen und in selbstgefertigten Holzkisten per Post nach Bremen verschicken.



Wobei der Aspekt des Transportes schwerer Güter zwischen den Orten nur nebensächlich zu sein scheint. Vielmehr spricht die Arbeit davon, dass auch die Dinge, wenn wir sie in fremde Umgebung befördern, einen Bedeutungswandel erfahren.

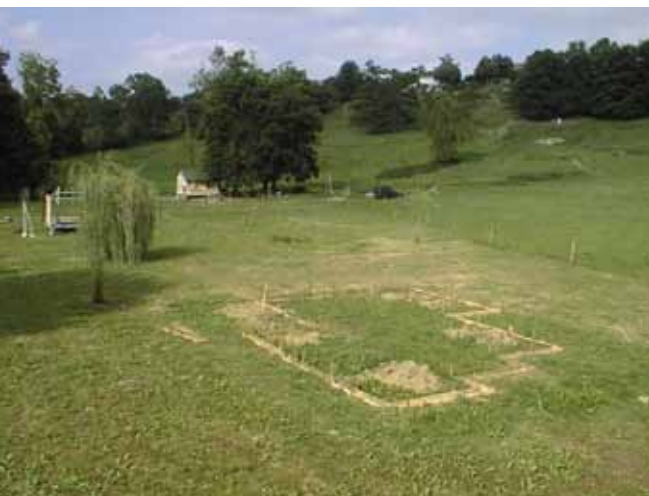
Ebenfalls mit durch Transfer von Ort zu Ort bedingten Veränderungen beschäftigte sich Julia Bischoff in den Jahren 2001 und 2002, allerdings transferierte Bischoff keine Objekte, wie etwa Steine, sondern Räume.



Ihre Arbeit Stadt Land Dorf ist zweiteilig, sie schwingt zwischen Bremen und Galan, zwischen dem Bremer Studienprojekt Linie 25 der HfK Bremen und dem Laotischen Dorf in der Akademie Galan.

Bischoff gehörte zu einer Studentengruppe, die sich über ein halbes Jahr mit einem Hochhaus in Tenever, einer Trabantenstadt Bremens, auseinandersetzte.

Bischoffs Arbeit transportierte den Grundriss einer Wohnung eines Hochhauses an die Akademie Galan ins Laotische Dorf. Als Zeichnung in Beton fügte sie den im Hochhaus in Tenever als Standard immer wieder vorkommenden Grundriss in den Raum des Laotischen Dorfes als Betonlinien im Gras ein. Der von ihr gezeichnete Raum ist herausgenommen aus seiner gewohnten Wiederholung und Eingliederung in einen Komplex, wird hier in ländlicher Umgebung zum Ort, der in seiner Form, zumindest im Grundriss von außen sichtbar wird.



Die Arbeit wurde in einem weiteren Schritt zurück nach Bremen transportiert. Sie verlängerte sich in Tenever durch das Einbringen von Rindenmulch in eine entsprechende Wohnung, mit dem der gesamte Boden bedeckt wurde. Über das Material definierte sich ein Drinnen und Draußen, mit einem Anflug von Natur wurde die einzelne

Markieren Joggen, Sabine Seemann: Photos: C.Fichtner

Wohnung herausgestellt und sichtbar gemacht.

In Galan angekommen, organisiert der Neuankömmling zumeist seinen Aufenthalt in der Akademie, wo er einen Schlafplatz findet und eine Gruppe von Menschen, mit denen er kocht, isst, arbeitet und feiert.

Dennoch gehört das individuelle Erschließen des Ortes und der Region dazu, die Fremdheit abzubauen.

2001 datiert der Arbeitsblock „Jogging/ Markieren/ Wo ist die Kunst“ von Sabine Seemann, ein Projekt, das sich aus diesem Umstand speist. Seemann ist während ihres Aufenthalts in Galan täglich durch den Ort gejoggt und hat sich mit der Zeit eine feste Laufstrecke eingerichtet. Die Route wurde dann von ihr mit Kreide auf dem Asphalt gezeichnet und mit befreundeten Künstlern nachgelaufen, während des Laufs eine Einladung zur Performance an die Bewohner des Ortes verteilend.

Diese Arbeit ist eine von mehreren Arbeiten, die auch hilfreich waren, die Académie den Einwohnern Galans vorzustellen und Fremdheit abzubauen. Neben persönlichen Begegnungen oder dem Tag der offenen Tür gab es 2004 auch ein Konzert Bremer Musikstudenten in Galan, mit Werken von Brahms, Schubert und Berlioz.

Die Musiker waren drei Japaner, Wakako Kabawasa (Sopran), Chang Heon Kim (Violinchello) und Masako Watanabe (Piano).



Musiker der Hfk Bremen in Galan Photos: P. Remmler



Schlafsack 2, Figen Siafi

Photo: U. Seifert

Das Thema der Anpassung an die fremde Situation ist wohl immer aktuell. Dass Dinge dabei helfen, sich hier zurechtzufinden, ist schlicht zu denken. Möglicherweise ist dies ein Motiv der Arbeit von Figen Siafi, die seit 2005 während ihrer Aufenthalte in Galan Schlafsäcke bestickt. Durch die Stickereien bekommt das praktische Reiseutensil etwas vertraut Persönliches. Es hilft, sich weniger verloren in der Fremde zu befinden. Dass die Schlafsäcke beim Besticken zugenäht werden, ihre eigentliche Aufgabe so nicht mehr erfüllen, zeigt ebenfalls auf den Bedeutungswandel, den Dinge in fremder Umgebung erfahren. Und das, so scheint es, ist ihre Chance.

Auch Jutta Sander beschäftigte sich 2004 mit dem fremden Ort, den sie sich auf ihre Art physisch erlebbar machte. In der Sommerküche der Akademie hing über mehrere Jahre ein großer Plan mit dem Grundriss des Geländes. Diesen Grundriss nahm Sander als Schnittmuster für ein kleines Hemd in Puppengröße, das sie aus blauem Stoff nähte.

Ein Aufenthalt in der Fremde hinterlässt Spuren, nicht nur in der Fremde. Ein Wissen um einen Ort entsteht, um Menschen, die sich dort aufhalten, um Vorgänge, die sich dort vollziehen. Es kann sich Sehnsucht einstellen.

Arne Lage hat im Juli 1999 aus seiner Lage der physischen Abwesenheit in Galan und Anwesenheit an anderem Ort eine Arbeit erstellt, die bei den Anwesenden um Aufmerksamkeit bittet, um vielleicht auf andere Art anwesend zu sein. Aus Oyten (bei Bremen) rief Lage über einen von ihm festgelegten Zeitraum jeweils um 23 Uhr eine Telefonzelle in Galan auf dem Platz vor der Akademie an, um bei Abheben des Hörers einen immer wiederkehrenden Text zu verlesen.

Eine Studentin der HfK Bremen aus der Thieleklasse war Petra Winkler. Aufgrund einer Behinderung war es ihr nie möglich, nach Galan zu kommen. Sie hatte aber intensiven Kontakt per Telefon und Internet mit Rolf Thiele und den an der Académie arbeitenden Studenten. Winkler fand für sich eine Möglichkeit, die Arbeit an der Académie in

Frankreich nach Bremen zu verlängern:

Die an der Académie arbeitenden Studenten und Künstler pflanzten in der Nähe ihrer Arbeiten jeweils einen Baum oder eine Baumgruppe. Winkler ihrerseits pflanzte am Ort ihrer Arbeit, im Hof der HfK Bremen in der Dechanatsstrasse eine Eiche, sozusagen ihr Galan in Bremen.



SABINE SEEMANN

Joggen

Täglich jogge ich vom „Kunstdorf“ (das „Laotische Dorf“) ins „wirkliche“ Dorf (das Dorf Galan). Ich jogge bis zur Dorfgrenze links (Altersheim), bis zur Dorfgrenze rechts („Marienkapellchen“) und umrunde den Dorfplatz in der Mitte. Mit der Einladung zu einer Performance nimmt die Künstlergruppe aus dem Kunstdorf an meiner Joggingstrecke teil. Gemeinsam joggen wir den Weg vom Laotischen Dorf ins Dorf Galan und wieder zurück.

Ort : Galan
Dauer : 30 min.
Datum : 20.07.01

Wo ist die Kunst?

Die Auseinandersetzung mit dieser Frage der Ortsbestimmung findet ihren Ausdruck in einer öffentlichen Aufführung. Ich habe meine Texte zu diesem Thema am Akkordeon vertont und trage diese nun als Lieder in deutscher und französischer Sprache vor.

Übersetzung ins Französische: Annelie Käsmeyer

Ort : Galan
Platz : Place des Ormeaux
Dauer : 30 min.
Datum : 26.07.01

Text: Sabine Seemann



Markieren, Sabine Seemann

Photos: C. Fichtner



Wo ist die Kunst, Sabine Seemann

Photos: C. Flichtner

*Ou est l'art?
L'art est là ou se trouve la vie.
Ou est la vie?
La vie est là ou se trouve les hommes.
Ou sont les hommes?
Les hommes sont là ou se trouve les maisons.
Ou sont les maisons?
Les maisons sont là ou se trouve les places.
Ou sont les places?
Les places sont là ou se trouve les rues.
Ou sont les rues?
Les rues sont là ou se trouve les villages.
Ou sont les villages?
Les villages sont là ou se trouve les valées.
Ou sont les valées?
Les valées sont là ou se trouve les montagnes.
Ou sont les montagnes?
Les montagnes sont là ou se trouve le ciel.
Ou est le ciel?
Le ciel est là ou se trouve les nuages.
Ou sont les nuages?
Les nuages sont là ou se trouve l'air.
Ou est l'air?
L'air est là ou je respire.*



CHRISTIANE FICHTNER

Notizen einer langsamen Bewegung

Im Hochsommer 2003 fährt eine Frau mit einem Trecker Marke Hanomag, Baujahr 1962, die 1500 Kilometer von Bremen bis zu dem Ort Galan nahe Toulouse in Südfrankreich im Fünfzehnkilometertempo. Sie hat einen wohnlich eingerichteten Bauwagen im Schlepp, in dem sie arbeiten, essen und schlafen kann. Sie benutzt ausschließlich kleine Nebenstrassen, leistet Schwerarbeit an der altmodischen Schaltung des Oldtimers unter der sengenden Hitze des heißesten europäischen Sommers seit Jahrzehnten. Mit ihrem elf Meter langen Gespann steht sie nicht selten als Verkehrshindernis in der Welt, muss manchmal riskante Wendemanöver unternehmen. Die Reise dauert einen Monat. Das sind die Fakten.



Es ist eine abenteuerliche und strapaziöse Reise, wie sie einige wagemutige Frauen in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts in ferne Länder und ebenfalls meist im Alleingang unternahmen, und wie sei heute im Zeichen des globalen Tourismus kaum mehr möglich ist. Derart langsames und beschwerliches Reisen, ganz auf sich selbst gestellt, ist im Zeitalter von Hochgeschwindigkeitszügen und Ferienclubs ein Anachronismus, der ein besonderes Erfahrungspotential enthält. Für Christiane Fichtner ist das allerdings weit mehr als nur eine Bewährungsprobe ihrer Planungsfähigkeit und Ausdauer. Die Erfahrung einer langsamen Bewegung durch den Raum, der Ortlosigkeit, der Einsamkeit, des Ausgesetzt-

seins in einer von der Sonne versengten Landschaft, der Angst und schließlich der Konfrontation mit sich selbst sind in (..einem)Buch nicht nur dokumentiert, sondern künstlerisch verarbeitet....

Natascha Würzbach, Köln
Aus „Notizen einer langsamen Bewegung“ von Christiane Fichtner



Langsame Bewegung, Christiane Fichtner

Photos: courtesy by artist





ARNE LAGE

Die Aufmerksamkeit ist eine Form der Anwesenheit

(Das leise Klopfen an der Tür)

Im südfranzösischen Galan, einem Dorf in der Nähe von Toulouse, steht eine Telefonzelle auf dem kahlen, baumfreien (meist menschenleeren) Zentrum des Ortes, Place des Ormeaux. Zweigeschossige Bauten umringen ihn, ebenso ein Straßennetz. Er ist umgehbar, umfahrbare. Wer telefonieren will geht - als Ortsfremder oder als der, der fremd bleiben will - zur Zelle. Auch, wer angerufen werden will. Erreichen und erreicht werden sind an diesem Ort erfüllbare Erwartungen.

Im Juli des Jahres 1999 klingelte diese Zelle an zehn aufeinander folgenden Tagen, jeweils um 23 Uhr. Dem neugierigen Flaneur stand es frei, die Zelle zu betreten und den Hörer abzuheben. Wer es tat, hörte den folgenden Text:

„Hat es an der Tür geklopft oder nicht? Die Geräusche eines Radios oder lärmender Leute im Nebenzimmer machen es schwierig, das Klopfen mit Sicherheit zu erkennen. Wenn man dasitzt und einen wichtigen Besuch erwartet, kommt man eher zu dem Schluss, das es geklopft hat, als wenn keine solche Aussicht besteht und man es sich eben im Bett gemütlich gemacht hat.

Wenn jemand tatsächlich an der Tür ist, wird man deshalb mit größerer Wahrscheinlichkeit in der ersten Situation (Erwartung) richtiger reagieren als in der zweiten (keine Erwartung). Nehmen wir einmal an, dass ein Proband bereit wäre, seine absoluten Schwellen für das Klopfen in beiden Situationen messen zu lassen. Das bedeutet, dass wir mehrmals mit unterschiedlicher Lautstärke klopfen würden; wir würden feststellen, wie oft er in beiden Situationen (Erwartung und keine Erwartung) auf jede Lautstärke reagiert. Sicherlich wird eher in der ersten Situation ein leiseres Klopfen genügen, um eine Reaktion auszulösen, als in der zweiten Situation; mit anderen Worten, die gemessene absolute Schwelle würde im Erwartungszustand niedriger

sein. Bedeutet das, dass man wirklich empfindlicher ist, wenn man einen Besuch erwartet, dass die Ohren oder das Gehirn besser sein. Bedeutet das, dass man wirklich empfindlicher ist, wenn man einen Besuch erwartet, dass die Ohren oder das Gehirn besser funktionieren? Nicht unbedingt.

Um die Alternative zu verstehen, sehen wir uns einmal die Erklärung an, die B. Tanner Jr. und J. Swets gaben, als sie den Signalerkennungsansatz für Probleme dieser Art formulierten. Ihre Aufgabe ist es, das Klopfsignal von den „Hintergrundgeräuschen“ zu unterscheiden, die in ihrem Raum immer vorhanden sind. Der Geräuschpegel schwankt jedoch von Zeit zu Zeit und wird manchmal genügend hoch werden, dass Sie an der Tür nachsehen (weil es ihnen so vorkam, dass „das ein Klopfen hätte sein können“), nur um festzustellen, dass niemand da ist. Sie haben (ohne bewusstes Denken) einen Pegel von sensorischer Intensität hergestellt, den man als ein Kriterium bezeichnet, so dass Sie jedes Mal, wenn dieser Pegel überschritten wird, meinen, es habe geklopft. In solchen Fällen haben Sie Recht, wenn es wirklich geklopft hat; wenn es nicht geklopft hat, aber Sie glaubten, ein Klopfen zu hören, dann bezeichnet man das als „falschen Alarm“.

Wie bereits bemerkt, wird der Erwartende eher einen „Treffer“ (eine zutreffende Wahrnehmung des Signals) erzielen als der Nichterwartende; man beachte jedoch, dass falsche Alarime im Zustand der Erwartung wahrscheinlich ebenfalls häufiger auftreten würden. Die Signalentwicklungstheorie weist darauf hin, dass beide der genannten Wirkungen zu erwarten seien, falls Sie einfach Ihr Kriterium für den Eindruck, „das war ein Klopfen“, verändert hätten. Falls Sie in der Erwartungssituation ein niedrigeres Kriterium haben, dann werden Sie auch mehr Treffer und mehr falsche Alarime zu verzeichnen haben.

Die Signalerkennungstheorie gibt uns Verfahren an die Hand (ursprünglich entwickelt von L. Thurstone), die uns die Analyse jedes Experiments dieser Art gestatten. Sie berücksichtigen den Prozentsatz von Treffern und den Prozentsatz falscher Alarime und führen zur Berechnung von zwei Werten: einen Messwert des Grenzkriteriums (cut-off-Wert) und einen Messwert (d') der Empfindlichkeit des Probanden für den Unterschied zwischen den Geräuschen und dem Signal (plus den Geräuschen in der gegenwärtigen Situation).

Wenn jetzt zwei Situationen miteinander verglichen werden, könnte

sich bei einem dieser beiden Werte oder bei beiden eine Veränderung ergeben. Vergleicht man Erwartung und Nichterwartung, dann würde der Unterschied wahrscheinlich einfach im Kriteriumspegel des Probanden liegen. In der Tat ist es erstaunlich, wie stabil die Empfindlichkeit einer Vp, trotz drastischer Veränderungen im Verhalten, ausgelöst durch unterschiedliche Motivationen oder Erwartungen, bleiben kann. In anderen Fällen würde die Hauptwirkung die Empfindlichkeit betreffen (beispielsweise wenn man den Geräuschpegel erhöht, indem man einen Staubsauger einschaltet, oder wenn der Proband teilweise ertaubt ist, weil er lange Zeit gezwungen war, laute Musik zu hören).“

Mit dem Ende des gesprochenen Textes endet der Komplex - um am nächsten Tag zur gleichen Zeit erneut (oder vom vorigen Tag wiederholt) in Erscheinung zu treten. Unabhängig davon, ob der Fremde durch Abheben des Hörers zum Informationsträger wird und sich temporär entfremdet: der Text wird vom Informationssender ab punkt 23 Uhr in den Hörer gesprochen. Ausgelöst wird dieser Komplex von der immer gleichen Person vom immergleichen Telefon aus einer Wohnung in Norddeutschland (Oyten/Niedersachsen) aus dem 5. Stock eines Hauses.

Wer hier am Telefon steht, blickt durch ein Fenster auf die Silhouette Bremens.



TELEPHONE



JULIA BISCHOFF

Stadt Land Dorf

Die gleiche Form einer Behausung an zwei unterschiedlichen Orten.

Ein Grundriss, der sich im Hochhauskomplex Tenevers hundertfach wiederholt. Ausgerichtet auf einen 1-2-Personenhaushalt: 2 Zimmer, Küche, Bad, Balkon. Circa 56 Quadratmeter Grundform, auf der gelebt wird, die begrenzt und schützt. Eine Lebensform. In der zigfachen Wiederholung erscheint der Grundriss beengt und anonym.



Aus dem Gesamtkomplex Stadt herausgenommen und auf das Land übertragen bekommt er eine neue Bedeutung. In der Vereinzelung ist er zur Zeichnung in der Landschaft geworden, reduziert auf eine Betonlinie von 20 cm Breite und nur knapp die Rasenkante überragend. Ein Hinweis auf einen Raum, der noch erscheint oder schon verschwunden ist. Aus der Wiederholung befreit, erscheint der Grundriss in der Ebene Galans fremd und lässt das Angebot einer Behausung nur erahnen.

Die Rückkopplung vom Land in die Stadt geht über das Material. Torf vom Parkplatz in Tenever mit der Schubkarre transportiert über den Fahrstuhl in die Wohnung. Der Torf bedeckt den gesamten Boden der Wohnung und macht den Grundriss wahrnehmbar.

Außen nach Innen, Drinnen nach Draußen. Stadt Land Dorf - Dorf Land Stadt.



A l'arret de l'autobus

Für eine Woche wurde im Wartehaus der Autobus-Haltestelle von Galan ein temporärer Kunst-Arbeitsplatz eingerichtet.

Zur Abschlussveranstaltung „A l'arret de l'autobus“ am 15.8.2004 wurden vier Performances gezeigt.

Dorothea Koch

Das Fremde vom Kopf schneiden / Couper l'étrange de la tête

Mit Handtuch, Schere und einem Berg gekochter Reismudeln auf dem Kopf setze ich mich in die Haltestelle. Die Nudeln werden von einem Cäppi gehalten. Sie hängen rings um meinen Kopf, auch über mein Gesicht. Bei dem Versuch, ohne Spiegel die Nudeln von meinem Kopf zu schneiden, geraten meine Haare immer wieder in die Schere. Am Ende habe ich mit allen Nudeln auch einen Teil meiner eigenen Haare abgeschnitten.





Gudrun Löbig

Sonntag mittag / Dimanche midi

Ich sitze in der Bushaltestelle an einem kleinen Tisch, mit dem Rücken zu den Zuschauern. Auf dem Tisch befinden sich eine Glasschale, ein Löffel und ein kleiner Plastikbecher mit Pudding.

Zuerst esse ich den Puddig. Dann beginne ich den Löffel in der Schale zu bewegen und verursache dabei unterschiedliche Geräusche: Scharren, Quietschen, Schrillen...

über die Bewegung in der Schale ergibt sich ein Rhythmus, der immer wieder gering variiert und sich fließend verändert.



Stefan Hurtig

Modèles (Die Renovierung einer Haltestelle)

Im Rahmen der Aktion beginne ich am Nachmittag mit der öffentlichen Renovierung des Haltestelleninnenraums. Mit einem selbst geschnitzten Kartoffelstempel und rosa Wandfarbe versuche ich ein regelmäßiges tapetenähnliches Blümchenmuster an die drei Wände zu bringen. Die rechtsextremistischen Parolen und Gegenpositionen werden dabei vom Muster ausgespart.

Das Stempeln dauert fünf Tage.

Am 6. Tag streiche ich die drei Innenwände und die Decke mit weißer Fassadenfarbe über.



Sebastian Mühl

Der Schlagsahneautomat / Machine à crème chantilly

Bei der Veranstaltung fand die erste Inbetriebnahme des Schlagsahneautomaten statt. Dieser besteht aus einem weißen Kasten mit verhängtem Loch, aus dem mittels Löffel portionsweise und im Minutentakt Schlagsahne abgegeben wurde. Der Automat wurde von einer Person, die im Inneren des Kastens saß, bedient. Die Sahne landete entweder auf dem Boden oder wurde von Personen, die während der Aktion anwesend waren, mittels Tassen oder Tellern aufgefangen. Im Rahmen der Veranstaltung wurden auch Getränke und Speisen angeboten, so dass der Betrachter die Möglichkeit hatte, den Automaten als funktionales Objekt zu betrachten, das sich in den gastronomischen Kontext der Veranstaltung einfügte. Die Aktion dauert 2 Stunden.

Texte und Photos: Hurtig, Koch, Löbig, Mühl



IN DER KUNST KÖNNEN WIR NUR DAS,
WAS WIR NICHT KÖNNEN

BA

USSTELLE

Die Académie Galan wurde 1998 als Kunstprojekt gegründet. Sie bietet Künstlern die Möglichkeit, innerhalb eines Areals von 5000 Hektar Spuren zu hinterlassen, auch temporärer Natur.

Dabei stellt der gebotene Rahmen hohe Anforderungen an die tätigen Künstler: Alle Arbeiten sind eingebunden in eine mit Vorbedingungen besetzte Umgebung, sind in der Nachbarschaft zu anderen Arbeiten, auf die sie reagieren müssen. Sie sind der Natur und ihren sich verändernden Kräften ausgesetzt, gegen die sie sich behaupten müssen.

Unterschiedliche Regionen des Geländes bringen dabei auch unterschiedliche Konditionen mit: Die Arbeiten im Laotischen Dorf haben es mit Projekten in der Nachbarschaft zu tun, Arbeiten am Hang sind eher autark zu sehen. Arbeiten im Garten ums Haupthaus müssen sich in eine Gartenanlage einpassen, die bereits von Gabriele Regiert und Rolf Thiele in Anlehnung historischer Vorgaben angelegt oder aufgefrischt wurde.

Da die Académie Galan wie ein Gegenmodell zum „White Cube“ als soziales Gebilde konzipiert wurde, welches Auseinandersetzung und Hilfsbereitschaft fordert, sind Absprachen notwendig.

Die an der Académie arbeitenden Künstler leben für den Zeitraum ihres Aufenthalts miteinander, sie organisieren Einkäufe von Material und Lebensmitteln, arbeiten teilweise gemeinsam oder unterstützen und helfen sich, wenn notwendig. Es wird gemeinsam gekocht, gegessen und gefeiert.

Verschiedene Tätigkeiten bekommen Raum und Wertschätzung:

Die Arbeit an der eigenen künstlerischen Idee, die Instandsetzungs- und erhaltenden Arbeiten an der Akademie oder das Einkaufen und Kochen für die Gruppe.

Eine der immer wieder besprochenen Grundvoraus-



Kunst ist..1/2, Oliver Voigt

Photo: courtesy by artist

setzungen war stets, dass jede Tätigkeit, die der Akademie hilft, zu wachsen und deren Möglichkeiten zu erweitern, als künstlerische Arbeit in einem künstlerischen System aufgefasst wird.



Grundlage der Arbeit in Galan ist eine Art Infrastruktur, die nicht vorhanden war und die an den Notwendigkeiten gewachsen ist und wächst. Dafür mussten Baustellen eröffnet und bearbeitet werden, die auf den ersten Eindruck die Frage nach ihrer „Kunsthaftigkeit“ aufwerfen können. Dazu gehört die Arbeit am Haupthaus, dessen Instandsetzung einen Teil der Arbeitskräfte 1998 band. Daneben wurde 1998 in den ehemaligen Stallungen die Sommerküche und im Geflügelturm ein Bad für die im Gelände arbeitenden Künstler gebaut. Schutt wurde bewegt, Rohre für Wasser und Wärme und elektrische Leitungen verlegt, es wurde renoviert und renoviert.

Baustellenleitung hatte Uwe Martin, für den Zusammenhalt auf der Baustelle sorgte Nico Vogt, der die Versorgung mit Küche und Einkauf übernommen hatte.



An dieser Stelle müssen auch Peter Rimmel, Gabriele Regiert und Harro Thiele genannt werden. Rimmel hat die Académie Galan von Beginn an mitorganisiert, mit logistischem Know-how versorgt, Material eingebracht, mit Kopf und Hand am Ort gestaltet, Grundlagen für den Wirtschaftsbetrieb der Académie gelegt, eine Küche nebst Küchenmannschaft für den Gästebetrieb aufgebaut, und war immer wieder und in vielen Fällen hilfreich.

Regiert ist Präsidentin der Académie und lebt hier seit der Gründung 1998 mit Sohn Julian. Sie ist neben Rolf Thiele erster Ansprechpartner in allen die Académie

betreffenden Fragen, und ist durch persönliche Präsenz und persönliche Haltung unverzichtbar für die Académie. Zahlreiche KünstlerInnen, die eher ein Atelier als das offene Gelände als Bedingung ihrer Arbeit bevorzugen, wurden von ihr in ihrem Atelier aufgenommen und betreut. Einige wechselten dann auch in die Landschaft hinein.

Harro Thiele ist 2005 zum Akademierteam gestoßen, er hat den Bereich der Geschäftsführung mit Abrechnung und Buchhaltung übernommen.



Rohre, Hauschulz & Jacobs

Photo: courtesy by artist

Zwei Fotoserien aus dem Jahr 1999 sprechen auf unterschiedliche Weise von der Auseinandersetzung mit dem Umstand, eigene künstlerische Impulse zurückzustellen und Zeit und Aufmerksamkeit in einen größeren Rahmen einzubringen.

Die Serie bearbeiteter Fotografien „Kunst ist...“ von Oliver Voigt konfrontiert S/W-Fotografie von handwerklich tätigen Menschen mit in die Fotos geschnittenen Sätzen zur Kunst. Die Arbeit spricht auf ihre Weise von einer Umwertung alltäglicher Tätigkeiten in einem nicht alltäglichen System.

In der Fotoserie „Rohre“ arbeiten Henrik Jacob und Ole Hauschulz mit auf der Baustelle verwendetem Material. Sie nutzen es als Kommunikationsprothesen und fügen den Baustellen der Akademie ein feierliches Alphabet der Freundschaft hinzu.



BauArbeit, 2004 HM 12 C-Prints auf MDF Photo: courtesy by artist

Mit der Umwidmung und Umwertung eigener Tätigkeit beschäftigen sich auch die beiden Künstler Stefan Hurtig und Sebastian Mühl aus Leipzig; kurz HM, die in den Jahren 2004/05/06 in Galan ihre Zeit im Status eines „Jobbers“ verbrachten.

Der Aufenthaltsstatus des Jobbers orientiert sich an den Wanderjahren des Handwerks. Für Kost und Logis kommt die Akademie auf, dafür stellt sich der Besucher zur Verfügung, für die Tage seines Aufenthalts jeweils vier Stunden auf den „Baustellen“ der Akademie mitzuarbeiten. Zu den Arbeiten der „Jobber“ gehören Tätigkeiten wie Schutt räumen, Kies verteilen, Zäune streichen oder Hilfsarbeiten in der Küche. Ist es auf den Baustellen einzelner Künstler nötig, können die „Jobber“ auch hier eingesetzt werden.

HM verlängern ihre handwerklichen Tätigkeiten an der Akademie um die dokumentarische Ebene, sie fotografieren ihre Baustellen. Inszeniert als Film, Diaprojektion oder Print, haben die Arbeiten die Möglichkeit, an Kunsthochschulen oder in Galerien gezeigt zu werden und so in bestehende Kunsträume zu gelangen.

Eine weitere Großbaustelle war in den Jahren 2001 bis 2004 die Renovierung eines alten, ehemaligen Gesinde-Hauses auf dem Gelände der Académie Galan, dem Maison Bleue. Die hier tätige Projektgruppe bestand aus vier Künstlern: Michael Fesca, Stefan Göbel, Ole Schmidt und Oliver Voigt. Heute ist es möglich, das Maison Bleue als Gast zu bewohnen.

In den Anmerkungen zu seiner Arbeit im Blauen Haus schreibt Michael Fesca, dass es das Thema



Arbeit am Maison Bleu

Photos: C. Fichtner

seiner Untersuchung sei, ob es möglich ist, einen Gegenstand zu denken, der Bestandteil beider Räume gleichzeitig ist, der Kunst und des gewöhnlichen Lebens.

Dies ist zugespitzt das, was man als Besucher des Gebäudes erleben kann, immer auf der Suche nach Kunst. Äußere Zeichen sind sehr zurückgenommen, vielleicht ist die Kunst hier als Arbeits- und Lebensform zu finden.



MICHAEL FESCA

ALLES BEI REGEN

Eine Hütte, ein Wintergarten, das blaue Haus

Von 1998 bis 2006 habe ich jedes Jahr den Sommer an der Academié Galan verbracht.

2000 auf 2001 habe ich dort und dann in Berlin meine Diplomarbeit entwickelt.

Die anderen Handlungen dieser Jahre sind am Ort verblieben.

Hauptteil der Arbeit in Galan war die Hütte, die im Mittelpunkt des „Laotischen Dorf“ liegt, dem im Jahr 2000 gestarteten Projekts an der Academié Galan.

Die Academié Galan - ein künstlerisches Forschungsprojekt angelegt als Performance ohne zeitliche Begrenzung - Kunst denken und machen auf einer Wiese, jenseits urbaner Infrastruktur, darüber hinaus in beträchtlicher Entfernung zu meiner eigenen Lebenswelt, keine Innenräume und schützende Wände.

Arbeitsort und Wohnort ist eine Ansiedlung von Zelten und das was an Behausungen sonst noch errichtet wird. Es erinnert etwas an Übernachtungen als Kind im eigenen Garten. Man könnte sagen das große Abenteuer wäre nur gespielt. Oder man könnte sagen, es sei eine eigenartige Erfahrung, im Zelt zu übernachten, obwohl das schützende Haus direkt daneben steht.

Die ländliche Umgebung erzeugt Distanz und Rückzug. Vielleicht ist es aber doch so, dass es das komplizierte Thema ist, das eine Klausur bewirkt.

Es ist ein Ort mit einer besonderen Bedingung, die Witterung ist gnadenlos, das Denken wird nass.

Eine Gruppe von Künstlern befindet sich auf einer Bühne, von der es keinen Abgang gibt. Es werden Dächer gebaut, Requisiten einer Performance, die sich die Utensilien des Gewöhnlichen nimmt um eine Überschreitung zu ermöglichen.

Ein Raum der soziale und persönliche Abhängigkeiten erzeugt. Ohne Dach geht es nicht, zumindest nicht sehr lange. Wie lange kann man



Dach, M.Fesca HfK Bremen

Photo: C. Fichtner

es aushalten, wenn das Alltägliche die Kunst in sich aufgenommen haben soll, wenn es keine Zwischenräume, kein Abstand gibt?

Das Gewöhnliche treibt die Kunst in den Kopf, in die Vorstellung. (Die Kunst also gründlich austreiben, bis klar ist, dass sie hier nicht mehr sein kann?)

Es fehlt das Besondere als Zeichen, das verweist; es fehlt der Strich der suggeriert; vielleicht fehlt gar das Geheimnis?

Auf mich wirkte die Notwendigkeit, eine erste Infrastruktur zu errichten, wie ein Magnet. Bauen im großen Stil. Inzwischen nach einigen Jahren Aufbauarbeit gerät aber der pflegend erhaltende Aspekt stärker in den Vordergrund.

Die Frage ist, welche Möglichkeiten des Extremen die Alltäglichkeit erlaubt. Setzt das gewöhnliche Leben der Kunst Grenzen?

Es gibt die Scham, ob der bestehenden Objekte, der Hinterlassenschaften die das eigene Handeln bezeugen und so fragwürdig gewöhnlich sind, dass man es kaum aushalten kann, ... oder fehlt nur die Courage?

Es bleibt die Faszination etwas zu machen, das nicht sicher im Kunstkontext einzuordnen ist, das trotz der Inszenierung des Ortes als Kunstort nicht zu erst ein Kunstobjekt ist, sondern gleichzeitig ein Objekt mit einer praktischen Verwendung. Handlungen und Objekte die sich ihrer Bedeutung oder einer Funktion als Zeichen nicht sicher sind. Die entstandenen Objekte stoßen zurück, wenn man sie als Kunst interpretieren möchte, ihre Gewöhnlichkeit ist zu offensichtlich. Die Handlungen sind stetig und stetig am verschwinden. - die diffuse Atmosphäre eines sich öffnenden Raums des Anderen. Eine Langeweile über die Thematisierung des Alltags, also des Wohnraums, der Ernährungs- und Hygieneeinrichtungen breitet sich aus. Die Langeweile des „Existenziellen“.



Hütte, D.Weber & M.Fesca

Photo: C. Fichtner

Die Hütte

Dies spiegeln auch meine dort entstandenen Objekte wieder: Es besteht ein eigenartiges Verhältnis zwischen der so lapidaren Form einer Behausung und Bereichen, die aus dem Nutzen auszubrechen versuchen in ein ästhetisches Vorgehen. Dabei wirken diese Ausbruchsversuche wie Schnörkel auf der Oberfläche eines viel kühleren sich entziehenden Objektes:

- Ein Fußboden aus Dielen, bei dem sich einem Brett, das längs aus einem Baumstamm gesägt ist mit seinen unregelmäßigen Rändern, jeweils links und rechts ein Brett künstlich anpasst, so dass eine Fläche entsteht mit parallel meandernden Fugen zwischen den Brettern.

- Das Pflanzen eines Baumes in der Hütte, eine bedeutungsgeladene Geste zum Verhältnis Kultur - Natur, gleichzeitig aber ein Experiment, mit einem aufwendig ausgeführten Wasserauffang und -zufuhr in das Innere der Hütte. Der Baum steht unter einem Glasdach, im Fußboden befindet sich nur eine kleine Öffnung für den Stamm. Damit die Hütte nicht gesprengt wird, muss der Baum regelmäßig beschnitten werden. Eine Konfliktsituation die erst in einer Dimension von vielen Jahren richtig aktuell wird.

Diese Hütte will ein Haus sein, ist aber doch nur das Modell, ein nicht ganzjährig und für jedes Wetter taugliches „Spielzeug“, eher nach der Art einer Laube in einer Gartenkolonie.



Boden, M.Fesca

Photo: C. Fichtner

Wintergarten



Wintergarten, restauriert durch M.Fesca Photo: C. Fichtner

Eine Ausstülpung und Beobachtungsstation für die dem Wetter ausgesetzte Kunst, für den umgewidmeten Aktionsraum. Nicht Ganz Teil des Einen und nicht ganz Teil des Anderen.

Ein Aktionsraum den ich auch oft wie ein dreidimensionales Bild erlebt habe.

Im Konflikt mit der Gewöhnlichkeit des Ortes verfolgen mich Vorstellungen alles zu wenden, z.B. alle sich erhebenden Gegenstände des Geländes spiegelverkehrt in den Boden zu graben.

Ein absurdes Unterfangen - auf jeden Fall wäre es eine veritable Bergbauarbeit: mit der sinnlichen Vorstellung der Begehung einer Höhle in Form eines in die Tiefe wachsenden Baumes, bei dem von oben durch den Stamm Tageslicht einfällt.

Blaues Haus

Plötzlich ist das Haus ein Fremdkörper, welches sonst eigentlich das Normale ist. Es erscheint zu sicher.

Zugespitzt und zurücktransportiert in eine Wirklichkeit die meiner Lebenswelt ähnlicher ist, ist die Gewöhnlichkeit dieses Hauses eine Zerreißprobe.

Es ist das Thema der Untersuchung, ob es möglich ist einen Gegenstand zu denken, der Bestandteil beider Räume gleichzeitig ist, der Kunst und des gewöhnlichen Lebens.

Ich könnte die Arbeit an der Academié Galan als eine Untiefe meiner Arbeit beschreiben.

Eine Antiwelt, die zu erforschen und zu untersuchen ist, ein kritisch betrachteter lauernder Untergrund, aber gleichzeitig anziehend und verführerisch.





OLE SCHMIDT

Was nicht sofort ins Auge springt

Ein kurzer Liebesbrief an Ole Schmidt

Über die Arbeiten von Ole Schmidt zu schreiben, könnte bedeuten, über eine innere Haltung zu schreiben, die Arbeiten erzeugt, die weder schnell als künstlerische Arbeit erkennbar sein müssen, noch Signatur verlangen.

Schmidt war bereits von Beginn an in die Arbeitsprozesse der Akademie Galan eingebunden. Neben anderem Arbeiten an der Infrastruktur, die das Arbeiten in Galan möglich und angenehm machten (Außenduschen, Strom- und Wasserversorgung des Laotischen Dorfes)



ist sicher die Küchenhütte im Laotischen Dorf eine seiner zentralen Arbeiten in Galan.

Hierbei handelt es sich um einen Funktionsbau, dessen ästhetischer Wert sich in der Nutzung erschließt. Eigentlich nur eine schlichte Pfahlhütte mit einer offenen Seite, ist diese Hütte doch über die Jahre ein wirkliches und gewachsenes Zentrum des Laotischen Dorfs. Hier wird gekocht, gegessen, Musik gehört und gefeiert, gelesen oder beraten, hier trifft man sich, verabredet oder nicht, hier bekommt man Information, gewollt oder nicht.

Angemessen groß und mit Tischen und Bänken und Wasserhahn ausgestattet, bei gutem Wetter offen zur Feuerstelle, inzwischen noch mit Außendusche und Kräutergarten, Tischfußball und Steinofen für Gemüsekekchen und Pizza ausgestattet, handelt es sich bei der Küchenhütte um eine Arbeit, die sozial und im Alltag funktioniert.

Zu einer weiteren signaturfreien Arbeit führte Schmidts Mitarbeit in der „Maison Bleue Gruppe“. Ein Gesindehaus auf dem Gelände der Akademie Galan, das 20 Jahre leer stand und in entsprechend ruinenösem Zustand war, wurde von Ole Schmidt, Michael Fesca, Stefan Goebel und Oliver Voigt in bewohnbaren Zustand versetzt. Dazu gehörten Entrümpelung, sichern von Wänden, Verlegen und Anschluss der gesamten Elektrizität, Verlegen von Wasser und Abwasser, Böden und Wände einziehen oder bearbeiten, ein Bad konzipieren und einrichten, Fenstereinbau, Verputzen und Verplatten mit Holz, Mitarbeit an der Einrichtung, Erneuerung der Tür, Gartengestaltung und so fort. Natürlich sind im Maison Bleue verschiedene kleine künstlerische Überraschungen versteckt, wie etwa ein Blick durch einen Spion in der Wand im Bad, der einen Blick in einen zu beleuchtenden Raum hinter den Duscharmaturen ermöglicht oder kleine versteckte Schätze. Dies allein weist aber nicht auf die zugrunde liegende Haltung der beteiligten Künstler, denn das Ziel ihrer Arbeit war ein funktionsfähiges Haus für die Gäste der Akademie zu schaffen. Was wir heute sehen können, ist keine signierte künstlerische Arbeit, sondern ein wieder funktionsfähiges altes Gebäude.

Letztlich lässt sich hier nur eine künstlerische Arbeit erkennen, wenn



man davon ausgeht, dass die beteiligten Künstler die Akademie Galan „adoptiert“ haben, durch ihre Mitarbeit an einzelnen Objekten die ganze Akademie zu ihrer eigenen Arbeit gemacht haben. Dies zu denken ist in einem Kontext, der auf scheinbar originäre Arbeiten und Haltungen größten Wert legt, eher ungewöhnlich. Hier steht der soziale Aspekt im Vordergrund, hilfreiches Handeln als künstlerische Tätigkeit.

Wir wären bei einer Untersuchung, wer mit Rat oder Tat in den verschiedenen Objekten auf dem Gelände der Akademie beteiligt war,



sicher erstaunt, wie oft Schmidt genannt würde. Allerdings scheint mir genau dieser Umstand wichtig zum Verständnis seiner künstlerischen Haltung, die angenehmerweise wenig ichbezogen ist. Ein Künstler mit dieser Haltung zeigt sich eher im Alltäglichen und Sozialen, wobei es durchaus dazugehören kann, auf scheinbare Bedeutsamkeit gerichtete Gespräche mit prolliger Eleganz abzuschütteln, wie es bei Schmidt passieren kann. Bezeichnend ist auch der Titel seiner Diplomarbeit für die HfK Bremen 2004:

Nichtkunst als Kunst im Sinne von Alltäglichkeit, ein Titel, der seltsam schwierig oder verdreht daherkommt, und dabei charmant sein Understatement verbirgt. Ganz so, wie Ole Schmidt eben.

Text: O. Voigt, Fotos: C. Fichtner

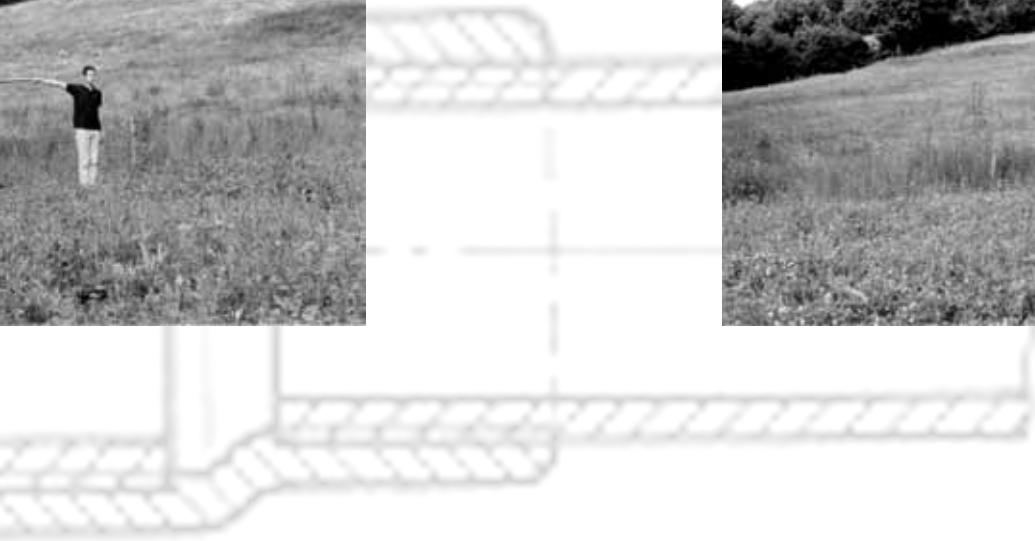


HENRIK JACOB & OLE HAUSCHULZ



Arbeit ist eine Energiemenge, die von einem System in ein anderes System übertragen wird. Diese Übertragung erfolgt durch das Wirken einer Kraft entlang eines Weges. In einem Kräftefeld ist die Größe der geleisteten Arbeit wegunabhängig. Der Begriff der „Freundschaft“ bezieht sich in der Regel auf Beziehungen zwischen nicht verwandten Personen. Sie ist in der Regel nicht mit der Kameradschaft des Militärs, bei der Feuerwehr, bei den Pfadfindern oder Bergsteigern, Sportlern und in den Vereinen deckungsgleich, oft auch nicht mit der Solidarität in der Arbeiterbewegung.

Text und Photos: Ole Hauschulz, Berlin 2007





*FerienArbeit, 2006 11 Diaprojektionen,
Karton, MDF, Folie*

Einige Arbeiten

Die Arbeiten von HM untersuchen durch verschiedene Handlungsweisen und Präsentationsformen Sinnzusammenhänge und Bedeutungsentstehungen im Hinblick auf künstlerische Aussagen. Jede dieser Arbeiten geht der Frage nach Bedeutungsstiftung von künstlerischem Handeln nach. Die Methode besteht in dem Versuch, in einem spielerischen Umgang verschiedene Kategorien der Beurteilung der Arbeit zu benutzen und zu hinterfragen, um damit zu Aussagen über die Relevanz des Handelns zu kommen. Je nach Bezugssystem oder Kontext erscheint die Arbeit demnach in einem anderen Licht.

Der Anlass verschiedener Baumaßnahmen während unserer Aufenthalte in der Académie Galan spielt in den Arbeiten eine entscheidende Rolle. Ausgehend von zunächst notwendigen Tätigkeiten vollziehen wir eine Handlung, die zunächst einer fremden Absicht folgt: der Erschließung und dem Ausbau des Académie-Geländes. Erst durch einen Akt der Verklärung kommt es zur Bedeutungsstiftung und die Arbeiten erhalten einen Ereignischarakter.

In der BauArbeit tragen wir den Bauschutt in einem eingefallenen Gebäude auf dem Gelände der Académie Galan ab. Dieser wird dazu verwendet, eine neu angelegte Terrasse aufzufüllen. Zum Abschluss schütten wir Kies auf die Oberfläche.

Die MalArbeit (Galan) besteht darin, den Eisenzaun an der Grundstücksgrenze neu zu streichen. Die Restaurierung erfolgt phasenweise durch den Abschiff des Rostes und des anschließenden Neuanstrichs mit blauer Farbe.

Die FerienArbeit besteht im Abtragen von zwei Paletten Betonziegeln. Wir tragen die Ziegel schichtweise ab, um sie mit Schubkarren abzutransportieren.



*MaArbeit (Galan), 2005
5-teiliger Inkjet-Print auf MDF*



SARAH SCHLENKER

Die Schlenker Sammlung

Meine Sammlung besteht aus Bildern, Zeichnungen und Texten.

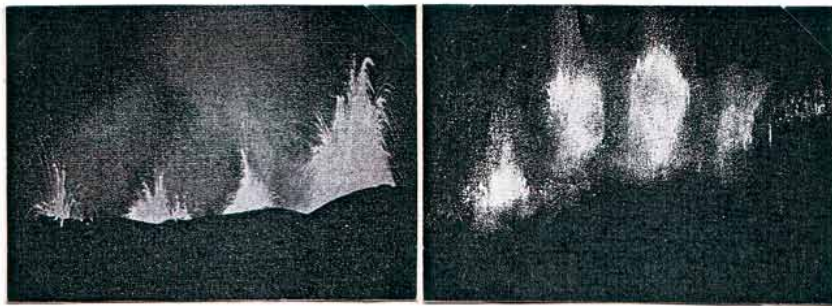
Diese finden auf standardisierten Bögen zueinander. Alte Arbeiten treffen auf neue Bilder, Entwürfe für Zukünftige stehen neben beiläufig Aufgesammeltem und umgekehrt.

Die Bögen bilden Gedankenskizzen, Einfälle werden so festgehalten, manchmal Ideen. Alles ist vorläufig. Jeder Punkt kann mit einem anderen verbunden und zum Aussichtspunkt werden.

Während meines Aufenthalts in der Academie Galan war ich als „Jobberin“ u.a. für's Fenster und Türenabschleifen zuständig. Ich habe Unmengen an Schmirgelpapier verbraucht und diesen Bogen aus meiner Sammlung in Erinnerung daran ausgesucht.

Text und Photos: Sarah Schlenker, Stuttgart 2007





"RUF- ECHO"
zwei Kopien (Lavafontäne & Schleifpapier)



Kooperationsprojekt Académie Galan – Steinfelder Werkstätten 2007

Im Rahmen eines Kunstbegriffs, der die Ebene eines ausschließlich objektbezogenen Ansatzes überschreitet und sowohl soziale als auch kommunikative Aspekte, welche die Lebensführung, das Einbeziehen des alltäglichen Lebens, als Möglichkeit der künstlerischen Arbeit vorsieht, entstand ein Kooperationsprojekt mit sozialästhetischer Ausrichtung mit jungen Erwachsenen (Auszubildenden) und Mitarbeitern der Steinfelder Werkstätten.

Auf eben genannter Grundlage wurden folgende Gedanken entwickelt:

Beide Institutionen bilden in ihrer je eigenen Weise Möglichkeitsräume und Entwicklungschancen.

In den Steinfelder Werkstätten geschieht dies ausbildungs- und berufsbezogen. Der Rahmen sind klassische Strukturen, innerhalb derer Handlungsfähigkeit ausgebildet werden soll. Kunst und Kunsttherapie erweitern dies hin zu einem Ansatz, der im Bereich Selbstwahrnehmung aber auch Selbstbestimmung und Bildung zur Fähigkeit zur Umsetzung eigener Ideen einbezieht.



In der Académie gab es die Möglichkeit, aufgrund baulicher Notwendigkeiten ein Projekt, bei dem die Erstellung einer handwerklichen Leistung - Erbauung des Holzgerüsts eines Wintergartens, der zukünftig Speise- und Begegnungsraum werden soll - das „Vehikel“ für Erfahrung und Gestaltung sozialer und kommunikativer Prozesse bilden sollte. Dies bot den Raum für die Beteiligung des Bereiches Tischlerei mit einem Meister und einigen Auszubildenden.

Darüber hinaus sollte der Aspekt der Verpflegung ebenfalls Raum finden, somit der hauswirtschaftliche Bereich einbezogen und von den Steinfelder Werkstätten mit Auszubildenden aus diesem Bereich übernommen werden.

Grundlegend war, die Jugendlichen von vornherein an der Projektplanung und der Verantwortung aktiv zu beteiligen, indem sie an der Gestaltung der Rahmenbedingungen beteiligt wurden, damit wir gemeinsam an der Umsetzung des Projektes arbeiten konnten.

So hat das Projekt zum einen die sachliche, zum anderen die soziale Komponente und den Raum, ein Innen sich im Außen erleben zu lassen. Angelegt war das Projekt auf Basis der Gegenseitigkeit, als Austausch sowie auf Grundlage von Ergebnisoffenheit.

Ein ausführlicher Bericht liegt in Form einer Dokumentation vor.

Text und Photos: U.Seifert,Otterstedt 2007



DIE LAGE IST EIN TEIL DER FORM

HANG

Das wohl am forciertest betriebene Projekt der Académie Galan ist das Laotische Dorf. Es befindet sich vom Haupthaus der Akademie gesehen dem Ort Galan abgewandt, gelegen in einer Talsenke, durch die sich das Flüsschen Baisole schlängelt.

Um vom Haupthaus ins Laotische Dorf zu gelangen, muss man einem mäandernden Weg den Hang hinunter folgen, der in Serpentinien hinab führt. Scherzhaft wird dieser Weg Philosophenweg genannt. Auf dem Gang abwärts hat man Überblick und Abstand auf das Laotische Dorf, der Aufstieg wird meist allein und schweigend vollzogen, was dann auch mal nachdenklich ausschaut.

An diesem Hang befinden sich verschiedene künstlerische Einzelprojekte, die aufgrund ihrer Lage besondere Bedingungen vorweisen.



Eines der ersten Projekte am Hang war eine temporäre Arbeit von Henrik Jacob aus dem Jahr 1999: der Liebeshügel. Jacob hat in seiner Arbeit formal Bezug genommen auf die in Frankreich häufig anzutreffenden Webeschilder, die hier die Route National flankieren. In ähnlicher Weise hat Jakob am Weg ins Tal fünf bedruckte Papierbahnen (je zehn Meter lang und einen Meter hoch) aufgestellt.

Jacob bezeichnet seine Arbeit auch als begehbare Gedicht. Geht man den sich mäandernden Weg hinab oder hinauf, kommt man an den einzelnen Schildern



Liebeshügel, Henrik Jacob

Photos: courtesy by artist

vorbei, man geht durch die Arbeit und nimmt ihre Elemente wahr. Die ganze Arbeit ist aber nur aus dem Tal sichtbar: Durch die Lage der Papierbahnen manifestieren sie die Ebene im Tal als einen Ort; hier wird später das Laotische Dorf entstehen.

In ironischer Weise spielt Jacob mit Sätzen wie „Je t'aime“ dabei auf zwei Positionen an, die sich fürs Gelingen der Arbeit der Académie gut miteinander verhalten müssen: die im Tal, wo später in der Wildnis Hütten entstehen werden, und die des Haupthauses, steinern fest und dem Ort Galan zumindest architektonisch zugehörig.

Durch ihre Größe und weil die Arbeit in französischer Sprache gefasst war, erzeugte sie auch Reaktionen der Anwohner Galans. Eine Gruppe junger Franzosen war besonders unternehmungslustig und fuhr mit einem Geländewagen auf das Akademiegelände, um sich neben dem scheinbar erotisch verstandenen Text zu fotografieren.

Der Weg vom Haupthaus führt etwa 150 Meter den Hang hinunter ins Laotische Dorf. Einige künstlerische Arbeiten liegen wie Abschnittmarkierungen an den Serpenti-



Engel für Galan, Oliver Voigt

Photo: courtesy by artist



Engel für Galan, Oliver Voigt

Photo: U. Seifert

nen des Wegs. An ihnen kann sich der Vorübergehende orientieren, kann feststellen, wie viel des Wegs er schon zurückgelegt hat.

Eine dieser Arbeiten ist der Sockel für einen Engel von Oliver Voigt aus dem Jahr 2004/06. Ein Hamburger Friedhofsendel aus dem Besitz von Rolf Thiele wurde, weil beschädigt, restauriert, an einer Kehre am Hang auf einen Sockel gesetzt und sieht jetzt talabwärts auf das Laotische Dorf. Ein kleiner Platz umgibt ihn, gesetzt mit Findlingen. Flankiert wird der Engel von vier Zypressen.



Steg ins Nichts, Fabricius Seifert Photos: U. Seifert

Eine weitere dieser Arbeiten am Wegesrand ist der Steg ins Nichts von Fabricius Seifert (2006/07). Der Steg ist so angelegt, dass man, wenn man dem Serpentina-Weg nach unten folgt, uweigerlich auf ihn zu läuft.

Der Steg ist einen Meter breit und fünf Meter lang, ist ausschließlich aus Holz gebaut (Kiefer, Teak) und steht auf Fundamenten aus Beton.

Ebenfalls in den Jahren 2006/07 ist ein weiterer Akzent auf dem Weg ins Tal entstanden: eine mit keramischen Bruchstücken überzogene Säule von Hanna Jankowska. Einerseits erscheint die Säule als schlanke Senkrechte wie ein Zitat der neben ihr stehenden Zypresse, andererseits verweist sie mit der durch keramische Scherben belegten Oberfläche auf eine weitere nicht weit entfernte Arbeit am Hang:

Etwas abseits des Weges befindet sich diese Arbeit. Über einen Pfad gelangt man etwa auf halber Höhe des Hanges zu einer Arbeit von Chantalak Watanarudee: dem Pavillon „Sala“ (2004/07).

An ihm veranschaulicht sich ein weiterer Aspekt, der für die Arbeiten am Hang gilt. Die Arbeiten hier sind gewissermaßen autark, nicht zugehörig, außerhalb. Sie binden sich nicht ein, wie die Arbeiten im oberen Garten in ein Gartenkonzept oder die Arbeiten im Laotischen Dorf ins soziale Miteinander der Hütten. Zu Watanarudees Pavillon



Säule, Hanna Jankowska Photo: D. Siegel



Sala, Chantalak Watanarudee



Photos: U. Seifert

geht man, wenn man für sich sein möchte, mit Abstand auf das Laotische Dorf und den Sonnenuntergang schauen will.

Der Ort und die Ausrichtung der Arbeit von Chantalak Watanarudee waren vor Beginn ihrer Arbeit gesetzt. Eine junge Studentin aus den Niederlanden hatte 2000 hier eine Arbeit begonnen, die abseits des Weges begann, sich von der Natur überwuchern zu lassen.



Arbeit im Hang, Kerstin ???



Photos: C. Flichtner

Gleichfalls auf halber Höhe des Hanges befindet sich das Tunnelprojekt von Satoshi Ogawa. Der aus Japan stammende Ogawa hat etwas abseits des Weges unterhalb einer Gruppe von Eichen in Verlängerung der Strecke vom Weg zu Chantalaks Pavillon eine Arbeit unter der Erde erstellt. Die Arbeit besteht aus einem drei Meter tiefen Schacht, der an seiner Sohle in einen etwa fünf Meter langen Gang abknickt. Dieser Gang führt in Richtung der nahe stehenden Eichen. Ein am Anfang stehender Gedanke, der die Arbeit auslöste, war der Wunsch Satoshis, den Wurzeln beim Wachsen zuzuschauen. In drei Metern Tiefe ein ebenfalls eher einsames Geschäft.



Tunnel, Satoshi

Photo: U. Seifert

Unterhalb des „Maison Bleue“ und abseits des Weges, im oberen Bereich des Hangs in exponierter Position befindet sich der Turm von



Turm, Stefan Goebelphoto: C. Flichtner



Photo: O. Voigt



Stephan Goebel.

Der Turm besteht aus einem stützenden Holzskelett, dass mit Strohlehm verkleidet wurde und eine nach außen geschlossene Lehmrohre bildet. Die äußere und innere Schicht der Strohlehmwand besteht aus reinem Lehm.

Der Lehm wird direkt vom Hang am Standort des Turmes abgetragen. Durch den Abtrag ergibt sich ein runder ebener Platz um den Turm herum, der sich zur einen Hälfte zum das Tal hinausschiebt und sich zur anderen Hälfte in den Hang hinein gräbt.

Das Innere des Turmes ist über einen unterirdischen Tunnel zu erreichen, dessen Länge der Höhe des Turmes entspricht. Es gibt eine sieben Meter lange horizontale Achse und eine sieben Meter hohe vertikale Achse, die miteinander verbunden sind. Der Innenraum ist durch drei Holzböden in Ebenen gegliedert, die über Leitern zu erreichen sind.

Der Abschluss des Turmes ist noch nicht entschieden und wird sich im weiteren Arbeitsprozess entscheiden, ebenso die Gestaltung der Turmumgebung.







CHANTALAK WATANARUDEE

Sala

Wenn man in Thailand unterwegs ist, gibt es dort einen imaginären Ort, an welchem sich die Reisenden entspannen können. Wir Thailänder nennen diesen Ort „Sala“.

Gemeint sind die Zwischenstopps zwischen Anfang und Ende einer Reise, an denen die Reisenden pausieren, um neue Kräfte für den weiteren Weg zu sammeln. Reisende, Touristen, Bauern und Wanderer können hier Rast machen, wenn sie sich müde fühlen, weil ihr Ziel noch weit weg ist. Man kann hier aber auch die unterwegs gewonnenen Eindrücke überdenken oder sich Gedanken über die weitere Reise machen, die einen schließlich zum Ziel führen soll.

Ich bekam die Idee für meine Arbeit, als ich in Galan in der Mitte zwischen Talsohle und oberem Terrain eine begonnene Arbeit fand, die von der Natur überwuchert wurde.

Hier baute ich einen Pavillon (thailändisch: Sala) mit einer Höhe von drei Metern und dem Durchmesser von zweieinhalb Metern. Daneben beschäftigte ich mich mit Keramik.

Der ganze Pavillon weist nur runde Formen auf. Diese habe ich nicht nur für die äußere Form sondern auch für die Befliesung verwendet.

Wer hier Rast macht, ist umgeben von einer grünen von Tieren bewohnten Weide, was auch zur Idee beitrug, mehr als 2000 Blumenfliesen in acht verschiedenen Mustern herzustellen und mit diesen dann den Pavillon zu bekleben. Den Abschluss der Arbeit bildete eine große Blumenfliese auf dem Boden des Pavillons, mit dem Durchmesser von zwei Metern und aus einem Stück gefertigt.

Eigentliche Aufgabe der Sala ist es, Ruhe und Entspannung zu spenden und dabei dem Besucher gleichzeitig zu verführen, die Blumenwelten auf den Fliesen und die nähere, sowie fernere Umgebung zu erkunden.

Text und Photos: Chantalak Watanarudee, Bremen 2007



3.5 m



SATOSHI OGAWA



Graben um zu Glauben

Satoshi Ogawa hatte vier Jahre Kunst studiert in Tokyo, bevor er nach Deutschland kam, und in Bremen an der Hochschule für Künste in der Malklasse bei Rolf Thiele weiterstudierte. Sein Projekt an der von Thiele gegründeten Academie Galan war eines in die Tiefe, Ogawa grub 2003/04 ein Loch in Richtung Erdmittelpunkt. Je tiefer er kam, desto feuchter wurde es da unten, die Luft wurde knapper. Ogawa schöpfte das Wasser aus der Grube, um dann mit der Schaufel weiter zu graben. Ich grabe um zu graben, sagt er.



Der Ort seiner Grabung ist in Hanglage, abseits des Pfades, der von Haupthaus der Academie ins Laotische Dorf im Tal führt. Seine Grube führte über drei Meter in die Tiefe, dort unter grub Ogawa dann nochmals einen Gang mehrere Meter waagrecht in den Hang hinein. Dieser Gang läuft auf eine Gruppe Eichen zu, die oberhalb seiner Grabung steht. Ich werde den Wurzeln der Bäume beim Wachsen zusehen, sagt Ogawa.

Sah man Ogawa beim Graben zu, konnte man erstaunt sein über die Entschiedenheit seines Handelns. Konzentriert und exakt senkrecht, später in Waage grub sich Ogawa voran, beförderte Eimer für Eimer Erdreich an die Oberfläche, Teile seiner Handlung für andere nicht zu sehen. Erst wenn er den gefüllten Eimer Erde aus dem Stollen schaffte, hatte man wieder Einblick. Die Intensität seines Vorgehens erinnerte an eine Performance oder religiöse Handlung, wenn man die Abgeschlossenheit seines Tuns in Betracht nimmt.

Ich grabe um zu glauben, sagt Ogawa, zu graben ist nicht nur zu Graben, sondern auch mich zu vergewissern.



Ogawa war nicht frei von Zweifeln. Die Abgeschlossenheit seines Arbeitsplatzes und die Gefahr des Einsturzes seiner Arbeit waren zusammen unerfreuliche Begleiter seiner Grabung. Die Arbeit entzog sich den Blicken anderer, Ogawa war oft nicht nur erster sondern auch einziger Betrachter seines Tageswerks. Motivation lieferte hier nicht die Begleitung und der Applaus anderer, sondern der eigene Auftrag. Weiter graben, sagt Ogawa, ich habe alles akzeptiert.

Text: Oliver Voigt, Otterstedt 2008 Photos: Satoshi Ogawa





HEIKE SCHMIDT-EHLERS

Bruchstücke

Die „lost area“ von Emmaüs (in Frankreich zentrale Verkaufsstellen für Altwaren aus Haushaltsauflösungen. Sie arbeiten nach der Idee des Abbé Pierre ohne Gewinn.).

Sie speist als Fundus die Inszenierung, in der Relikte zu Reliquien werden. Dem Ramsch auf den Tischen eine neue Ordnung geben, lässt ihn zu einem Ort des Begehrens werden, einem, der nach Kaffee riecht. Wohnzimmeridylle und Schaufensterdekor scheinen in den Resten von Porzellan- und Keramikservices durch den Scherbenberg – harmlos und ohne Störfaktoren.

Auf meinem Grenzgang zur Präsenz des Schönen, erfahre ich, dass sich die Dinge nicht an die Abmachung halten. Plötzlich zerspringen sie, überschütten sich mit ihren Bruchstücken.

Ich füge sie neu – doch mit anderem Sinn. Es ist nicht was es ist, obwohl es nur das ist.





ANNA BROMLEY

Wir sind daheim 2003 - 2006

Das ikonische Gedächtnis speichert alle ankommenden visuellen Informationen zwischen und macht sie für weitere Verarbeitung zugänglich. Dieser Prozess läuft unbewusst ab. Die ersten Gedächtnisspuren zerfallen jedoch nach weniger als 200-400 msec.

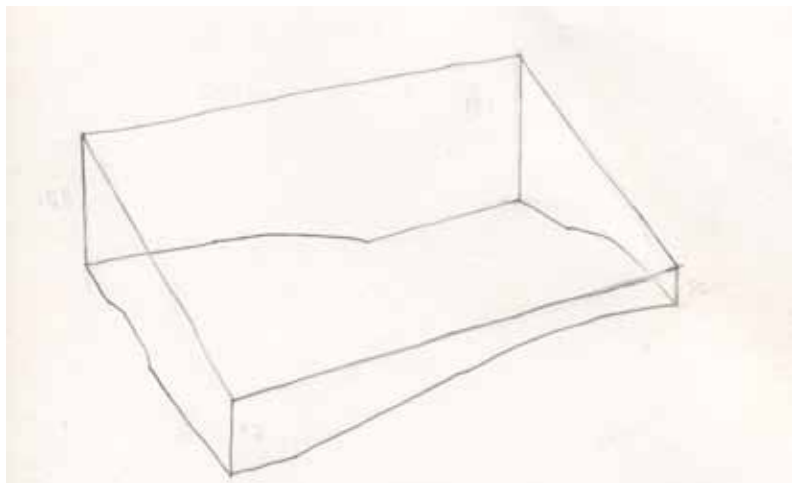
Am Hang, das laotische Dorf überblickend, hebe ich eine 12 Quadratmeter große Grube mit dem Spaten aus. Die anvisierte Tiefe beträgt 2,50 Meter. Der Grundriß der Grube entspricht der Erinnerung meines Kinderzimmers vor den Toren Ostberlins.

Der Spaten, die Spitzhacke, der feste, lehmige Boden. Sur la terre.

Text und Photos: Anna Bromley, Berlin 2007

*Ein Ereignis ist zuerst,
dass ich nicht verstehe.
Es besteht darin, dass
ich nicht verstehe: das,
was ich nicht verstehe,
und es ist zuerst, dass
ich nicht verstehe, die
Tatsache, dass ich nicht
verstehe: mein Unverständnis.*

*J. Derrida: Philosophie in
Zeiten des Terrors*





*Hätte man, wie man
meint, beim ersten Male
gar nichts verstanden, so
würden das zweite und
dritte Mal nicht anders
sein als das erste, und
es gäbe keinen Grund,
beim zehnten Male
mehr zu verstehen.
Was beim ersten Male
fehlen dürfte, ist weniger
das Verstehen als das
Gedächtnis.
M. Proust: Auf der Suche
nach der verlorenen Zeit*



STEFAN GOEBEL

„Bist Du im Sommer wieder dort?“


Im Rahmen des Projektes „Das Laotische Dorf“ entstand im Sommer 2001 die Idee am Hang des kleinen Tales der Académie Galan einen Turm zu realisieren. Ausschlaggebend für die Ortswahl war das freie Gelände in der Umgebung mit den Möglichkeiten der Erweiterung und Ausdehnung und die Entfernung zu den anderen Objekten im Tal, um die Grenzen des zukünftigen Dorfes zu erweitern.

Der Turm sollte aus dem vorhandenen Lehm des Ortes entstehen und durch ein Holzskelett gestützt werden. Da die Planung und Realisierung von einer Person durchführbar sein sollte, ist aus der anfänglichen Idee ein Projekt entstanden, das sich über die Sommermonate der letzten sechs Jahre erstreckte.

Während dieser Zeit wurde klar, dass es nicht um eine Fertigstellung eines Objektes gehen konnte, sondern eher um einen kontinuierlichen Prozess der Aneignung und um eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen des eigenen künstlerischen Tuns. Die Vorstellung an etwas zu bauen, was kein absehbares Ende hatte, sondern ins Offene immer weiter wachsen und wuchern konnte wurde zur Antriebsfeder des ganzen Projektes.

Die Verknüpfung der eigenen Lebenszeit mit einem Vorhaben, was an einem fernen Ort im periodischen Wechsel zwischen Atelier und grüner Wiese stattfand wurde immer deutlicher. Die Kuhweide in einem südfranzösischen Dorf transformierte sich zu einem großen Experimentierfeld im Freien mit der Möglichkeit dauerhaft Spuren zu hinterlassen oder sie zu verwischen. Ein Experimentierfeld ohne Konventionen oder Verweise auf die Kunst, konnte die Befragung nach den Bedingungen der künstlerischen Arbeit vielleicht am genauesten ermöglichen.

Durch die Möglichkeit über einen unbestimmten Zeitraum eine Idee zu pflanzen und sie wachsen zu lassen wurde die Pflege und Fürsorge für das Begonnene ein neuer Aspekt der Arbeit. Kann man Verantwortung übernehmen für eine Idee, die über einen langen Zeitraum gedehnt wurde und wird sie das aushalten? Kann man durch den jährlichen Wechsel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit Zeit gewinnen? Ergeben die zusammengefügt Scherben ein Gefäß? Was ist



mit den feinen Lücken an den Nahtstellen der zusammengefügt Scherben? Ist es die Vorstellung, die die Lücken füllt und aus den Scherben ein ganzes macht?

Leitend war die Frage, inwieweit ein solches Bauvorhaben, was zunächst mit Kunst scheinbar nichts gemein hat, als Kunst gedacht und erfahren werden kann. Ein Projekt zu beginnen, wo alle Maßstäbe für ein Kunstwerk sich aufzulösen scheinen, war eine Befreiung der künstlerischen Arbeit von den Konventionen und Zeichen der Kunst. Wenn es als Kunst nicht mehr sichtbar ist, aber mit einer künstlerischen Intention betrieben wird, stellt sich die Frage, wo denn die Kunst verortet ist. Die Behauptung lenkt den Blick und den Gedanken auf die Frage nach der Intention in der eigenen Arbeit.

Wo oder welche Erfahrungen und Erkenntnisse daran zu machen sind muss erst im Spannungsfeld zwischen dem jährlichen Wechsel von Anwesenheit und Abwesenheit ausgelotet werden.

Wo liegt die ästhetische Erfahrung?



DIE KUNST DER MODERNE UND DIE
DIMENSION DER WÄRME

LAO

TISCHES DORF

Geht man vom Haupthaus der Académie südwärts den Hang hinunter, folgt dem sich in Serpentinaen schlängelnden Weg, kommt man in ein Tal. Das zur Académie gehörende Gelände besteht aus einer etwa 2,5 Hektar ehemaligen Weidefläche, nördlich vom Hang begrenzt, südlich von dem Flüsschen Baïsole. Im Osten wird das Gelände von einer Straße begrenzt, im Westen schließt das Nachbargrundstück an, durch einen Weidezaun abgegrenzt.

Diese Fläche ist seit dem Jahr 2000 das Areal, auf dem sich eine künstlerische Arbeit entwickelt, die „Laotisches Dorf“ genannt wird. Laotisch bezieht sich dabei weniger auf das Land Laos, vielmehr steht es für die weit entfernte Fremde. Dass es sich um ein Dorf handelt, spricht von einer Ansammlung von Gebäuden, die eine Gemeinschaft bilden.

Wie in jedem Dorf gibt es auch hier Gebäude oder Hütten, die die Bedürfnisse der Allgemeinheit bedienen, und andere, die eher aus individuellen Anliegen entstehen.



Hütte 1, Ole Schmidt

Photos: C. Fichtner

Arbeit am Dach der Hütte 1

Die erste Hütte im Tal wurde 2000 von Ole Schmidt erstellt, sie wird allgemein Küchenhütte genannt, denn seit ihrer Fertigstellung dient sie den im Tal campierenden Besuchern der Akademie als Koch- und Essplatz.

Die Hütte ist aus Holz erbaut und steht auf Pfählen, welche in Betonfundamenten befestigt sind. In den Fensteröffnungen sitzt kein Glas, ist das Wetter zu ungemütlich, lassen sich die Öffnungen mit Fensterläden schließen. Sie hat nach Norden, also zum Hang, eine offene Seite, hier ist sie von Schmidt 2002 um eine Veranda mit Geländer verlängert worden, über eine Natursteintreppe gelangt man jetzt leicht in ihr Inneres. Die Hütte ist mit fließendem





Hütte 1, Ole Schmidt

Photo: C. Fichtner

Wasser ausgerüstet, es gibt hier einen Gasherd, einen Kühlschrank, Regale und Arbeitsflächen. Zwei bewegliche Tische geben Gruppen bis etwa 15 Personen die Gelegenheit, gemeinsam zu essen. Bei entsprechendem Wetter wird allerdings an Tischen vor der Hütte gespeist. Daneben ist die Hütte mit einem Radio/CD-Player und einem Kickertisch bestückt.

Kurz und gut: Die Küchenhütte ist das Zentrum des Lebens im Tal.

Schmidts Hütte ist der Ort, der das Tal mit elektrischem Strom und fließendem Wasser versorgt. Christiane Fichtner hat diesen Umstand genutzt, um 2000 an ihrer Rückwand eine Außendusche zu installieren. Den Boden bildet hier ein Lattenrost, für das abfließende Wasser hat Fichtner ein kleines mit Schilf bepflanztes Grabensystem erstellt. Zum Eingang der Küchenhütte hin wurde der Duschplatz von ihr durch eine Wand geschützt, die sie aus Glasflaschen und Beton errichtete. So ist es jetzt möglich, im Tal zu duschen, wenn auch kalt, ohne den Aufstieg zu den Bädern in der Nähe des Haupthauses hinter sich bringen zu müssen.



Außendusche, C. Fichtner

Photos: C. Fichtner

Ebenfalls nah der Küchenhütte hat Anneli Käsmeyer 2002 einen Steinbackofen errichtet, um in ihm Brot zu backen und eine Alternative zum französischen Weißbrot herzustellen. Seine Funktionsweise ist einfach und archaisch: Im Brennraum wird ein Holzfeuer entfacht, dessen Glut dann nach hinten und zu den Seiten geschoben wird. In die freigewordene Mitte lässt sich dann das Backgut einbringen. Käsmeyer hat mit verschiedenen Teigen 2003 Versuche durchgeführt, aber da der Brennraum klein geplant und umgesetzt wurde, gelingt das Brot in ihm nicht sehr gut.

Stattdessen wird der Ofen für „Pizzagelage“ genutzt, bei denen jeder den vorbereiteten Teig nach seinen Wünschen belegt.



Ofen, A. Käsmeyer

Photo: C. Fichtner

Auf der gegenüberliegenden Seite der Hütte hatten Gabriele Luetgebrune und Jana Lorenz 2003/04 einen Kräutergarten angelegt, der die Küche mit Rosmarin und Majoran versorgt. Daneben erweitert der kleine Garten das Areal der Hütte und scheint ihr Stabilität im offenen Gelände zu vermitteln. Außerdem ist dieser Garten der erste Versuch, das Gelände des Laotischen Dorfes mit Hilfe von Gartenanlage und Wegen zu strukturieren.



Küchergarten, Jana Lorenz

Photos: C. Fichtner





Plumps klo, Jana Lorenz



Photos: C. Fichtner

Eine weitere Arbeit von Lorenz aus dem Jahr 2006 ist die Wiederinstandsetzung einer beweglichen Außentoilette, ein Plumps klo, welches über ein in die Erde gegrabenes Loch gestellt wird und zu einem neuen Loch verrückt wird, ist das erste gefüllt. Auch diese Arbeit zielt darauf, das Leben im Tal zunehmend autark gestalten zu können und ist an den Bedürfnissen der Bewohner des Laotischen Dorfes orientiert.

Wie wir im Kapitel über die Arbeiten am Hang bereits sahen, ist die Lage einer Arbeit wichtig für ihre Deutung. Wie erwähnt scheinen die Arbeiten am Hang eigenständig, eigensinnig oder anderen Arbeiten gegenüber autark zu sein. Betritt man das Laotische Dorf, hat man es mit einem System anderer Art zu tun: Hier gibt es Dinge in der Nachbarschaft, die sich aufeinander beziehen und beeinflussen.



Tor, D. Classen

Photos: C. Fichtner

Mit diesem Umstand hat sich 2002 bereits Derk Classen befasst. Er hat am Fuß des Hügels zwischen Hang und Dorf ein Holztor errichtet, was einen Teil zur Klärung der Lage leistet: arbeite ich vor dem Tor, gelten die Bedingungen der Hanglage, arbeite ich dahinter, befinde ich mich im Laotischen Dorf und so inmitten verschiedenster Bezugspunkte.

Classens Holztor war allerdings eher klein und provisorisch gehalten, so dass die von ihm aufgezeigte Lage 2003/04 von der Koreanerin Hee-Sang Lee manifest behandelt wurde:

Über zwei Sommer errichtete sie ein großes stabiles Tor aus Beton und Dachpfannen.

Hee-Sang Lees Arbeit speist sich dabei aus Elementen ihrer Herkunft und Geschichte.



Tor, Hee Sang Lee

Photos: U. Seifert

Das Tor weist Ähnlichkeit mit Toren im ländlichen Korea auf, es hat keine Türflügel: „wird das Haus verlassen, wird ein langes Holz zwischen die Torpfosten gehängt, um zu signalisieren, dass niemand zu Hause ist.“

Hee-Sang Lee gehört in Korea einem buddhistischen Orden an. Von dort ließ sie sich da verwendete Plastikschuhe in größeren Mengen schicken, die sie zum Teil für das Tor am Eingang zum Laotischen Dorf verwendete. Die Schuhe wurden mit Beton ausgegossen, so dass fußförmige Betonsteine entstanden. Mit diesen und ebenfalls von ihr hergestellten achteckigen Betonrädern, die an asiatische Münzen erinnern, errichtete Hee-Sang zwei Torpfeiler. Den Abschluss bildete jeweils ein kleines Ziegeldach mit einem oben aufgesetzten Kopf, der an Darstellungen Buddhas erinnert.

In dem Weiterverfolgen, Überarbeiten oder Übernehmen einer Idee, Frage oder Arbeit zeigt sich ein besonderer Aspekt künstlerischer Haltung, die in Galan hilfreich sein kann. Oft können größere Projekte in Galan während eines Aufenthalts nicht beendet werden, überwintern und werden im kommenden Jahr wieder aufgenommen. Einige Arbeiten werden aufgegeben, ruhen einige Zeit, um dann von anderen



Bewuchshütte, A. Käsmeyer

Photo: C. Fichtner

Künstlern übernommen und weiterverfolgt zu werden. Dadurch, dass sich das Laotische Dorf verändert und wächst, verändert sich auch das Umfeld zugehöriger Arbeiten, fordert auch von diesen Wachstum und Veränderung, was in einem System von Bezüglichen selbstverständlich ist. Das hat zur Folge, dass sich das Verhältnis der agierenden Künstler zur Autorenschaft ihren Arbeiten gegenüber verändern kann, im Gegensatz zu Künstlern, die andernorts für Kunstmarkt oder „White Cube“ produzieren. Arbeiten, die nicht durch weitere Entwicklung oder Pflege unterstützt werden, werden von der gefräßigen Natur zurückerobert und in Ruinen verwandelt. Schon allein deshalb fordert ein System der Kunst, wie es sich in Galan aufstellt, ein Mehr an Absprachen, Verbindlichkeit und Sensibilität im Umgang mit dem „Nicht Eigenem“, als sonst üblich.

Anneli Käsmeyer legte 2000 nahe der Küchenhütte einen laubenartigen Raum aus Bambusstäben an, der von ihr mit Knöterich und Wein bepflanzt wurde. Idee war, einen schattenspendenden Platz zu schaffen, der eine Rückzugsmöglichkeit in der Nähe der Küchenhütte auf halben Weg zum Fluss bot. Es zeigte sich, dass die gewählten Pflanzen nicht anwuchsen oder unter den natürlichen Bedingungen des Ortes nicht genügend Potential für schattenspendend dichten Bewuchs entwickelten.

2003 übernahm Christiane Fichtner die Pflege der Arbeit und bepflanzte die Bambuslaube mit Kiwipflanzen, Wein und Geisblatt. Diese Pflanzen entwickelten deutlich mehr Laub, sie schufen den gewünschten Raum und spendeten Schatten. Allerdings zeigte es sich, dass der Bambus dem stärkeren Bewuchs nicht standhielt und die Arbeit an Form verlor.

2004 nahm sich Thomas Schmitz der Arbeit an und stabilisierte sie in Absprache mit Käsmeyer und Fichtner mit



Überarbeitete Version Thomas Schmitz

Photo: U. Seifert



Schlafsarg, Jun Hee Hue Photo: C. Fichtner

Hilfe einer Konstruktion aus Stahlrohr, was die Form von der Laube in Richtung Tipi veränderte.

Auch heute muss die Arbeit gepflegt werden, der Innenraum muss gesäubert und von nachwachsenden Pflanzen befreit werden, was von den vor Ort arbeitenden Künstlern mitgetragen wird.

Die ebenfalls aus Korea stammende Jun Hee Hue entwickelte 2002 eine von ihr „Schlafsarg“ genannte Arbeit. Auf ein ca. 50 cm hohes, ein Meter breites und 2,5 Meter langes Natursteinfundament, welches eine Art Keller bildet, stellte Hue ein Fachwerk, dessen Seitenwände mit Baumschwarten verkleidet wurden. Das Dach bildete eine Holzkonstruktion unter Dachpappe und Natursteinen. Vorder- und Rückwand blieben offen und wurden zum Schutz gegen das Wetter provisorisch mit Schalbrettern und Rollos verschlossen.

So stand die Arbeit bis 2006 und drohte von der Natur zurückgenommen zu werden, bis sie von Oliver Voigt übernommen wurde, der die Hütte in einer Familienaktion mit einer Lehm- und Stroh Mischung ausfachte, ihr eine Rückwand gab und 2007 nach vorn Flügeltüren.

Die Idee des Schlafsarges wurde dabei nicht außer Acht gelassen, Voigt will die Arbeit abdichten, sodass ein Besucher bei geschlossenen Türen sich in völliger Dunkelheit möglicherweise so abgeschlossen wie in einem Sarg fühlt.

*Überarbeitete Version O.Voigt
Photo: U. Seifert*





Doppelhütte, Hyan Duck Photos: C. Fichtner

Eine weitere Koreanerin, die in Galan Spuren hinterlassen hat, ist Hyun-Duck Kang. Ihre Arbeit aus dem Jahr 2002/03 ist eine Art doppelter Iglu und befindet sich ebenfalls im vorderen Bereich des Laotischen Dorfes. Sie besteht aus einem Strohlehm- und Zementgemisch, welches auf ein Draht- Zaunskelett aufgebracht wurde.

Die beiden Kreise, die die Grundflächen ihrer Rundbauten bilden, besitzen eine Schnittmenge, an der die von ihr errichteten Iglus einen Durchgang besitzen, durch den man jeweils von der einen in die andere Räumlichkeit gelangt. Dabei ist die Größe des Durchgangs so gesetzt, dass beim Betrachter die Anmutung ständig wechselt, vor zwei eigenständigen Hütten zu stehen, die sich berühren, oder vor einer Hütte, die zweiräumig konzipiert wurde. 2008 wird die Arbeit von Sarah Echterhoff übernommen, die begonnen hat, in den Boden ein in Beton gesetztes Steinmosaik einzufügen.

Wie eine Modellversion eines größeren Veranstaltungssaales kann die von Robert Bestle begonnene Flachhütte auf den Betrachter wirken. Auf einer ovalen Grundfläche, hat Bestle 2000 eine Holzkonstruktion errichtet, die Wände begonnen, mit Stroh und Lehm zu belegen und ein Satteldach aufgesetzt.

Übernommen wurde die Arbeit von Gerlinde Meyer und Frederike Jokisch, die die Wände innen und außen mit einer Lehm- Kalkmischung verputzten, einen Holzboden einzogen, der Außenwand Farbe gaben, den Raum mit einem für die Arbeit erstellten siebbedruckten Vorhang verschließbar machten.

Innen mit Notizen tapeziert, wurde der Raum noch mit einem Gästebuch versehen. Er soll für alle Gäste nutzbar sein, allerdings mit der Bitte, Spuren im Buch zu hinterlassen.



Flachhütte, Robert

Photo: C. Fichtner



Flachhütte, Robert

Photo: C. Fichtner



Lehmwand, Sebahat Korkmaz

Photos: U:Seifert, C. Fichtner

Die beiden letztgenannten Arbeiten sind nicht abgeschlossen und müssen in den nächsten Jahren weiter bearbeitet und belebt werden, um sie vor dem Verfall zu schützen. Dies gilt möglicherweise auch für die Arbeit von Sebahat Korkmaz, die 2001 begann, eine Hütte aus Stroh und Lehm über stabilisierende in den Boden getriebene Holzpfosten zu errichten. Allerdings ist hier der Verfall bereits weit vorangeschritten.



Haus auf dem Kopf, A. Lage

Photo: C. Fichtner

Ebenfalls unklar ist die Zukunft einiger weiterer Arbeiten, die sich auf dem Gelände des Laotischen Dorfes befinden. Das Haus auf dem Dach, eine Arbeit von Arne Lage, deren Beginn 2001 datiert, besteht aus einem mit Brettern verschalteten Holzgerüst. Geplant war, die Arbeit zu stabilisieren und ihr einen Boden aus Glas zu geben, so dass ein Himmelskeller entstanden wäre. Entfernung und Terminnöte verhinderten bisher aber die Fertigstellung der Arbeit.



Staudamm, Urhütte, O.Schmidt

Photos: courtesy by artist

Das Selbe gilt für die von Ole Schmidt am Fluss angelegte Fischerhütte. Sie steht auf einer kleinen Landzunge im Fluss. Ihre unfertige Gestalt spricht jetzt bereits von Beginn, Abbruch, Neubeginn, oder von Konstruktion, Dekonstruktion, Konstruktion. 1998 baute Schmidt im Fluss einen Staudamm, den er über drei Monate erhielt und pflegte. In diesem Staudamm hatte Schmidt einen Marmorstein eingearbeitet, den er von der Spanischen Seite der Pyrenäen nach Galan transportiert hatte.

Als er den Staudamm nach drei Monaten aufgab, entnahm er den Stein, inzwischen nicht mehr Marmorweiß, sondern gefärbt wie alle Flusskiesel, um ihn als Grundstein für seinen ersten Bauversuch am Fluss zu verwenden. Diese von Schmidt Urhütte genannte Arbeit bestand aus Materialien, die er vor Ort fand: Flusssteinen, stabilisierenden Holzpfosten und einem verbindendem Strohlehmgemisch.

2002 hatte sich Schmidts Konzept geändert, er ließ die Urhütte von einer weiteren Hütte über-



Fischerhütte, O.Schmidt

Photo: courtesy by artist



Große Schale, G. Young

Photo: U. Seifert

wuchern. Diese etwas größer angelegte Hütte besteht aus einem Fachwerk aus Holzlatten auf einem Naturstein- Betonfundament. Die Holzkonstruktion berührt die Urhütte an keiner Stelle. Sie ist mit einem Dach ausgestattet, das die wetteranfällige Urhütte vor der Witterung schützt. Allerdings ist auch die Fischerhütte unfertig, und auch nach kompletter Fertigstellung wird sie weitere Pflege und Arbeit benötigen.

Unmittelbar vor der Biegung des Flusses gelegen, wird die Hütte jedes Jahr im Frühling überschwemmt. Dies wird weitere Bauarbeiten nötig machen.

2006 datiert der Beginn einer Arbeit im hinteren Bereich des Laotischen Dorfes. Die große Schale der Koreanerin Guiyong Gelhaus ist noch in der Entstehung. In ihrer Nähe befindet sich der Stellplatz des Bauwagens von Christiane Fichtner, den sie innerhalb ihres Traktorprojekts nach Galan gezogen hat. In ihm wird eine Bibliothek von und für die Künstler des laotischen Dorfes entstehen.



Stock-Schatten-hütte, Christiane Hoffmann

Photos: C. Fichtner



Ähnlich wie bei Schmidts Fischerhütte spielen in Christine Hoffmanns Stock-Schatten-Hütte aus dem Jahr 2001 die durch die Zeit, Wind und Wetter verursachten Veränderungen eine in die Arbeit eingerechnete Rolle. Bleiben und Vergehen sind Thema, Flusssteine in Reihe in Beton gelegt bilden das feste beständige Fundament, auf das eine Stabhütte aus Ästen der nahen Bäume gesetzt wurde. So war die Hütte eher eine Zeichnung im Raum als bewohnbar, eher auf der Suche nach der Idee einer Hütte, als einen festen Ort zum Bleiben zu schaffen. Möglicherweise fixierte die Stabhütte auch nur einen Ort, der blieb, nachdem die Äste der Hütte sich im Wetter aufgelöst hatten und der über das Fundament an sich erinnert. An diesem hängt noch die Idee einer Hütte über den Steinen.

Ebenfalls wie eine Zeichnung im Raum wirkt die Stehhütte von Judith Günzl aus dem Jahr 2000. Die Konstruktion ist aus stabiler Eiche und auf Dauer gemacht. Auch bei dieser Hütte scheint es um einen Ort zu gehen, der sich über die Arbeit erschafft. Allerdings in diesem Fall nicht in der Form der Erinnerung an eine Hütte, vielleicht eher als persönliche Spur, Symbol für die Künstlerin selbst. Die Höhe der schlanken Hütte ist an ihrem Körpermaß orientiert, ohne Dach und Wände schützt sie nicht und trägt auch nicht ohne Boden. Sie steht wie ein Zeichen der Gegenwart der Künstlerin in der Landschaft.



Stehhütte, Judith Günzl

Photo: U. Seifert



Hütte, D. Weber & M. Fesca

Photos: C. Fichtner

Wie oben erwähnt ist die Entstehung des Laotischen Dorfes ein Projekt vieler Künstler, die ihre Arbeiten in einem Beziehungsgeflecht anderer Arbeiten entwickeln. Während der Arbeit ist gegenseitige Hilfe und Unterstützung in Konzeption und Umsetzung selbstverständlich und üblich. Arbeiten werden in Abwesenheit des Autors gepflegt, übernommen und weiterentwickelt.

Es gibt im Bereich des Laotischen Dorfes allerdings auch Arbeiten, die sich von Anfang an als Gemeinschaftsprojekt entwickelten. Exemplarisch ist dafür die Arbeit von Daniella Weber und Michael Fesca. Es handelt sich hier um eine Hütte, die 2001 begonnen wurde, bis jetzt weiterentwickelt wurde und währenddessen verschiedene Ziele verfolgte und entsprechend verschiedene Oberflächen anbot.

Ziemlich im Zentrum des Laotischen Dorfes errichteten Weber und Fesca eine Holzhütte auf Pfählen. Ein mit Brettern verkleidetes Holzgerüst mit einer Türöffnung Richtung Hang bildeten den Beginn. Fes-

ca hatte im Innenraum einen Boden aus Baumschwarten gelegt, die er filigran aufeinander zuarbeitete und anpasste. In der Mitte des Bodens blieb eine Ausparung von etwa zwei mal zwei Metern, durch die später ein Baum aus dem Erdboden ins Haus wachsen sollte. Das mit Ziegeln gedeckte Dach erhielt in seiner Mitte eine Öffnung, auf die ein zweites kleines mit Drahtglas gedecktes Dach aufgesetzt wurde.

Um den Baum mit Wasser zu versorgen legte Fesca ein Rinnensystem aus Beton an, das das Regenwasser vom Dach auffing und unter der Hütte zur Bewässerung leitete.

Weber arbeitete parallel an einer Öffnung der Hütte. Hierfür wurden die Seitenwände und die Vorderseite der Hütte mittig aufgetrennt und mit Scharnieren versorgt, so dass klappbare Wandflächen entstanden. An die Wasserrinnen angrenzend errichtete sie Natursteinmauern, um stabile Auflageflächen für die klappbaren unteren Wandhälften zu schaffen.

Diese Veränderungen hatten zur Folge, dass der Bau beispielbarer wurde und unterschiedliche Ansichten anbot, je nachdem, ob die Wände geschlossen waren oder teilweise oder ganz geöffnet wurden.

Ein anderer und eher nicht gewünschter Effekt war, dass die Stabilität der Gesamtkonstruktion litt und die Hütte drohte, ihre Form zu verlieren, bevor sie von Fesca erneut überarbeitet wurde und die klappbaren Wände durch eine Fensterkonstruktion ersetzt wurde.

Aber es ist zu erwarten, dass der jetzige Zustand nicht der endgültige Zustand der Hütte bleibt.



Hütte, D. Weber & M. Fesca
Photos: C. Fichtner



Ebenfalls im Zentrum des Laotischen Dorfs wurde eine weitere Gemeinschaftsarbeit von Christiane Fichtner und Andrea Kanapee in den Jahren 2001 bis 2003 errichtet: das Häkeldach.

Fichtner schälte einen etwa zehn Meter hohen Baum, der vom Sturm entwurzelt worden war. Im Bodenbereich konservierte sie den Baum, der dann mit Hilfe eines Krans in ein Betonfundament eingelassen und aufgestellt wurde.

Fichtner und Kanapee häkelten 2002 zwei Monate lang ein kreisrundes Netz aus Erntegarn mit einem Umfang von 27 m. Die Maschenkonstruktion wurde am Boden hergestellt und anschließend an dem einbetonierten Baumstamm verspannt.

Noch fehlende Teile des Häkelnetzes wurden stückweise in Berlin und Bremen im Atelier gehäkelt und 2003 in Galan/ Frankreich in das bestehende Netz eingefügt.



*Häkeldach, A. Kanapee & C. Fichtner
Photos: C. Fichtner*



*Garten im Paradies, H. Schmidt-Ehlers
Photo: C. Fichtner*

Eine Arbeit, die sich ebenfalls mit den durch die Naturkräfte an den künstlerischen Arbeiten hervorgerufenen Veränderungen beschäftigt, ist der Garten im Paradies von Heike Schmidt-Ehlers. Sie hat im hinteren Teil des Laotischen Dorfes 40 qm Wiese umzäunt, ein Stück aus Garten aus der Weide geschnitten. Sein Betreten und jede andere Handlung sind „verboten“, paradiesische Bedingungen.

Zu diesem experimentellen Wildgarten hat Schmidt-Ehlers einen Klangturm errichtet, dessen Elemente, lackiertes Holz und Metall, sie aus Deutschland nach Galan mitbrachte.

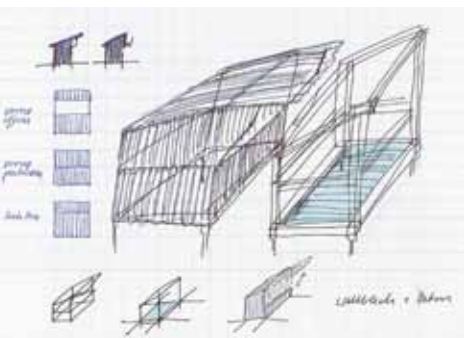
Dies Areal mit Garten, Klangturm und einer Bank bilden dem Laotischen Dorf gegenüber einen Raum des Rückzugs. Randständig in der Lage, vermittelt es das Gefühl der Unantastbarkeit.



*Garten im Paradies, H. Schmidt-Ehlers
Photos: courtesy by artist*

Kiosk

2007 habe ich auf Reisen durch China und Japan, aber auch in verschiedensten europäischen Städten begonnen Marktstände, Imbissbuden, Fast-Food-Häuschen – kurz: Kioske – zu fotografieren und davon ein Archiv aus mehreren hundert digitalen Fotografien anzulegen. Dabei interessierte mich weniger die genuine Funktion des Kiosks als vielmehr seine universelle Formsprache – die gleichwohl aus der Funktion hervorgeht. Bereits bei der Verwendung des Ausdrucks „Kiosk“ selbst fiel mir auf, dass das Wort von Nordeuropa bis Südostasien gemeinhin verständlich ist. Wenn ich auch feststellen musste, dass viele Menschen einen engeren Begriff des Kiosks vertraten – gemeint war hier meist der typische Zeitungs- und Zigaretten bzw. Bahnhofskiosk – schloss ich in meinem Verständnis von Kiosk nahezu alle Formen von Verkaufsständen ein. Elementar dafür ist lediglich, dass alle diese Kioske Phänomene von temporärer und urbaner Architektur sind. Sprich: sie bestehen wie Marktstände nur für einen (Wochen-)Tag oder wie Imbissbuden sind sie häufig „genau so schnell wieder weg, wie sie auftauchen“. Letzteres freilich häufig aufgrund prekärer wirtschaftlicher Verhältnisse, die in meiner Auseinandersetzung mit dem Kiosk aber keine bzw. nur eine geringe Rolle spielen. Vielmehr interessiert mich am Kiosk als urbanes Phänomen der Umstand, dass er Zwischenräume schafft und fühlbar macht. Sei es die Marktbude, die dem Markt-Platz ja erst seinen Sinn gibt, ihn aber auch seiner Form als offener, von Gebäuden unberührten Raum beraubt, sei es die Gemüsebude, die sich in die durch ein Abrisshaus entstandene Lücke zwischen zwei Häuser fügt, sei es der Asiaimbiss am Rand der Fußgängerzone, der wenige Wochen später einem 1-Euro-Shop Platz macht.



Alle diese Kioske verbindet jedoch eine ganz eigene Form, die sie von „fester“ Architektur unterscheidet. Ebenso wie der Umstand, dass ein Kiosk in einem Dorf – in einer homogen gewachsenen Dorfstruktur mit Tante-Emma-Laden – gewöhnlich nicht vorzufinden ist. Der Kiosk tritt quasi nur als „Beiwerk“ einer heterogenen und schnelllebigen Stadtentwicklung auf.

Meine Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Kiosk schließt mittlerweile drei dem Kiosk in Galan vorausgehende Objekte ein. Wobei der

in Galan realisierte Kiosk gegenüber den drei vorhergehenden, die alle Modell-Größe hatten, der erste ist, der quasi im Verhältnis 1:1 realisiert wurde. Wenn auch der Kiosk in Galan zwar nicht aufgrund seiner Größe, so doch aufgrund der Tatsache, dass er z. B. keinen Eingang besitzt, auch als lebensgroßes Modell bzw. Abbild eines Kiosks zu verstehen ist, weniger als funktionstüchtiger Kiosk.

In die bauliche Umsetzung dieses Kiosks spielt sowohl die Dorfumgebung mit seinen Häusern und Hütten, als auch das Material eine Rolle. Ausgehend von der Formel „Zurück zum Beton“ bildete ich ein 2,5 x 4 Meter großes Betonfundament, in dem das Holzgerüst für den Kiosk verankert wurde, das seinerseits schließlich mit Wellblech verkleidet wurde. An dem Wellblech finde ich interessant, dass es einerseits in Widerspruch zu vielen der eher archaischen Materialien der anderen Hütten steht, als auch, dass sich in der weiteren Umgebung zahlreiche einfache Wellblechhütten finden, die Bauern als Scheune, Werkzeughütten o. ä. dienen.

Die Wahl des Standortes bildet einen der wichtigsten Aspekte am entstandenen Objekt. Entgegen jeder Erwartung zeigt die optional zu öffnende Vorderseite des Kiosks weg vom anzunehmenden Dorfkern in Richtung der wild überwucherten Seite des kleinen Baches Bagniere de Bigorre, der auch den Rand der Fläche markiert. Vor bzw. unter der Klappe des Kiosks entsteht ein weiterer gedachter Raum, jenseits der vorhandenen Ortstruktur wird gleichzeitig ein Zwischenraum zur Bachwildnis aufgegriffen, belebt und definiert. Andererseits gesellt sich die Hütte im Schatten des großen Nadelbaums an den Ortsrand, um dort zu wirken. Es erfolgt also eine Erweiterung der Dorfstruktur, um die des Kiosks, und im Unterschied zur urbanen Situation des Ausfüllens von Leerstellen, wird hier ein neuer Platz überhaupt erst geschaffen. In seiner Modellhaftigkeit, weil weder mangels Tür begehbar, noch im eigentlichen Sinne an diesem Ort als Kiosk nützlich, entbehrt die Umsetzung, auch wenn fest im Boden verankert, keinesfalls der Momente des Temporären. Allein durch die starke und permanente Wandlung der Natur, in welcher Form auch immer sich diese dort befindet, mag der Kiosk, diesen Einflüssen ausgesetzt, das Provisorische, Vorübergehende in seiner Wirkung nicht verfehlen, auch wenn es sich um eine permanente Setzung handelt. Der Kiosk hat mit diesem Ort des permanenten Wandels auch den Ort seiner Entsprechung gefunden.





OLIVER VOIGT

Weiterentwicklung der Jun Hee-Huh Hütte (2006/07)

Die Arbeiten, die innerhalb des Areals des Laotischen Dorfes entstehen, haben es mit verschiedenen Bedingungen zu tun:

Sie befinden sich in einer naturhaften Umgebung, sie müssen gepflegt und erhalten werden, damit sie nicht von der Natur zurückerobert werden. Zumindest ist dies starke Einwirken der Natur zu bedenken (große Wärme und viel Sonne im Sommer, Überschwemmungen im Winter, üppige Vegetation, etc.). Unfertige Arbeiten werden innerhalb kurzer Zeit von der Natur geprüft und über den Zustand der Ruine in naturhafte Bedingung verwandelt.

Die Lage eines Dorfes bedingt, dass die innewohnenden Objekte grade in ästhetischer Sicht einander beeinflussen. Hecken oder Wege geben die Möglichkeit der Abgrenzung und schaffen Struktur. Unbenommen bleibt aber das Objekt in der Nachbarschaft Teil der Bedingungen der eignen Arbeit.

So ist es nahe liegend, über die Grenzen einzelner Objekte hinaus das laotische Dorf als Ganzes als künstlerische Arbeit zu denken, eine Arbeit, an der verschiedene Künstler beteiligt sind. Vor diesem Hintergrund wird es möglich, sich fremder Arbeiten nach Absprache anzunehmen und sie weiterzuentwickeln.

An einer nicht eigenen künstlerischen Arbeit weiter zu arbeiten, ist anderenorts nicht üblich. Konzepte wie Autorenschaft, eigener Ausdruck und Handschrift stehen hier in Frage oder setzen aus. Vielmehr scheint es, dass soziale Aspekte, Absprachefähigkeit, Ausdauer, Einfühlung und ein erweiterter Blick Gewicht bekommen.

Einen „Schlafsarg“ hätte sie im Sinn gehabt, eher einer privaten Mythologie verpflichtet, als einem Brauch, Glauben oder einer Bauform ihrer Heimat. Diese Information Jun-Huess war neben dem schlauchartigen Rohbau einer Hütte mit Keller das Ausgangsmaterial, mit dem ich begann.

Das Wort Schlafsarg weckt bei mir die Association eines forcierten Innen, eines Ortes, der von der Außenwelt abschließt, und so dem Einwohner zu klaustrophobischen Gefühlen oder Kontemplation verhilft.

Fenster-Hütte mit Hecken



Also begannen wir damit, den Ort zu einer abgeschlossenen Hütte zu machen: Wir gaben ihr eine Rückwand, fachten die Holzkonstruktion mit einem Stroh-Lehmgemisch aus und machten sie mit Flügeltüren verschließbar. Im kommenden Jahr wird es darum gehen, sie ganz dicht zu machen, bei verschlossenen Türen wird kein Schimmer Licht in sie dringen. Außerdem wird vor der Hütte als Kontrast zu ihrem dunklen Innen ein von Hecken umstellter heller Platz entstehen.

Text und Photos: Oliver Voigt, Otterstedt 2007

Dorfplatz

Ein Dorfplatz für ein Dorf, das keines ist. Der Versuch, ein Unberührbares zu berühren, das Unmögliche zu tun. Nichtkunst als Kunst.

Als mein physischer Beitrag zu diesem Diskursfeld der Académie Galan, entsteht zwischen dem Eingang des Laotischen Dorfes und der Versorgungshütte ein Dorfplatz. Der Platz ist kreisrund, mit einem Durchmesser von zehn Metern angelegt, und soll mit Cajous (Flusskieseln) gepflastert und ummauert werden, so dass er sich dauerhaft gegen die starke Vegetation behaupten kann. Die umgebende Mauer, deren Maße von 30 cm Breite und 50 cm Höhe das Sitzen erlaubt, wird in gleichen Abständen sechs Eingänge, von je einem Meter Breite haben. Zu seiner Mitte hin senkt sich der Platz um 20 cm ab, so dass eine leichte Trichterform entsteht. Dort soll eine, ebenfalls runde, Feuerstelle mit zwei Metern Durchmesser entstehen, deren endgültige Form derzeit noch offen ist. Als Schattenspender wurden rings um den Platz sechs Platanen gepflanzt, je eine in der Mitte eines Mauerabschnitts, mit eineinhalb Metern Abstand zur Außenmauer.

Text und Photos: Matthias Knapp





ANDREA KANNAPEE

Häkeldachprojekt 2002/03 mit Christiane Fichtner

2002 kam ich das erste Mal nach Galan, um an dem Projekt „Das Laotische Dorf“ mit zu arbeiten...ich betrat unbekanntem Boden...oder ich ahnte hier im Bodenlosen gelandet zu sein...Christiane Fichtner hatte im Jahr zuvor einen toten Baum in ein Betonbett gepflanzt... Wir begannen mit Häkeln, Luftmasche an Luftmasche & Gesprächen & Erinnerungen...

*Ein Dach für einen Öffentlichen Platz,
eigentlich eine Skizze für ein Dach,
aus hellblauen Fäden und Zeit*

Für mich war das Machen zu jedem Wetter, Masche für Masche um diesen toten Baum herum, das Eigentliche...Ist das eine Performance ???

Wir beschlossen Teile des Daches zuhause herzustellen und diese im nächsten Sommer in die Arbeit in Galan einzufügen.

...ich konnte das nicht.....



2003 wieder in Galan...Ich begann das blaue Ding zu hassen...Es war kein Traum.

*Der Wunsch,
es auf zu ribbeln war sehr stark...*

*Aufribbeln und noch mal von vorne anfangen...
Geht das ??????*

*Es war nicht möglich, meinen Teil der Arbeit aus dem von Christiane herauszuschneiden ...
Zumindest mir nicht.*

Da war ich auf dem Boden, meine eigentliche Lage ein Erdwurm...Erde fressen, verdauen und scheissen.

Poller 2003

Nachdem es in der Häkelei nicht vor und nicht zurück ging und der Versuch, das fragmentarische Dach-Ding aufzuspannen erstmal gescheitert war....Kam eine ursprüngliche Idee wieder in meine Erinnerung...Säulen...um das Dach zu tragen...oder jetzt so was wie Poller um das Dach daran abspannen zu können...

Ohne Maß an die Arbeit,

6 Löcher Graben,

6 Säulen gießen,

6 Dicke Metallringe einlassen.

Der Abstand zum Dach ist äußerst unpraktisch.

Die Poller stecken gut in der Erde, aber es wird leichter sein, sie zu versetzen, als ein Schiff über den Berg zu tragen.

Sie sind die Hoffnung gegen den Schwindel und die weichen ewigen Bewegungen des grünen Meeres.

P.S. Inzwischen gibt es einen 7. Poller zwischen Bremen und Hannover, als Zeichen für Verbindung und die Erfüllung eines großen Mädchentraums.

Text: Andrea Kannapee, Berlin 2007 Photos: Andrea Kannapee, Christiane Fichtner





DANIELA WEBER

1998



Der Aufenthalt wird bestimmt durch das Nichts, nur Wiese und die Baustelle im Haus. Meine Ambitionen, den Ort und seine Ideen kennen zu lernen, die Bedingungen annehmen und verändern.

Für den Anfang will ich das Grundstück für mich abstecken, (mit Blick vom Rand auf den Ort) mit Pflöcken in angelegten Beeten. Es bleibt beim Anfang, trotz 6-wöchigem Aufenthalt. Mitgenommen habe ich ein Bild, ein Photo der Landschaft Academie Galan. Dieses wird in Bremen Reproduktionsmotiv, es entstehen vier Bilder auf Spanplatte gemalt, von denen ich das Ausgangsbild zum Photo, wieder auf Leinwand male. Die Bildleinwand dient als Stoffmuster für ein Kleid.

1999



Das Kleid wird von mir wieder zurückgetragen an den Ort Galan und mit dem wiederholten Blick auf die Landschaft, fotografiert.

Meine Interessen bleiben am Rand. Ich suche mir einen Platz am anderen Ufer des Flusses, mit Blick auf eine Lichtung zum Ort. Hier soll mein Arbeitsplatz stehen zu dem ich täglich durch den Fluss wate. Am Arbeitsplatz angekommen nehme ich Wasserproben.

Im Dorf Galan gibt es einen kleinen Schreibwarenladen in dem man alte Schulhefte und andere urzeitliche Dinge findet. Ich kaufe ein Aquarienfische-Faltblatt und einen alten Abreißblock. Die Papierfische schneide ich nach und nach aus und hänge sie mit Begriffen meiner jeweiligen Gefühlszustände in die Buschwurzeln unter der Lichtung über dem Fluss.

In den Block zeichne ich die Umrissse der Fische und sammle tägliche Notizen zum Ort.

In Bremen fülle ich das Galanwasser in Reagenzgläser mit den Daten und Uhrzeiten der Proben, die Notizen fülle ich in ein Aquarium, ansonsten Fotos.



2000

Das laotische Dorf in Galan.

Mit Michael Fesca beginne ich die Planung einer Hütte am See.

Der Ehrgeiz, die Ausschöpfung einer größtmöglichen Nutzungsfläche zu den Baubestimmungen Frankreichs.

Die Idee eines Innenhofes entsteht, und Michael plant ein Pagodendach.

Auf der Wiesenfläche, zentral gelegen, beginnen wir Fundamente zu gießen und setzen die ersten Pfeiler. Das Hüttengerüst wird durch seine Lage und die hohen Pfeiler in der Mitte erst einmal Kirche im laotischen Dorf. Als das Gerüst steht fahre ich heim, Michael arbeitet weiter und verlegt einen Fußboden.

In Bremen stelle ich fest, das sich diese Arbeit schwer transportieren lässt, zu mal mir die Inhalte dieser merkwürdigen künstlerischen Gemeinschaftsarbeit unklar bleiben. Michael baut das Dach der Hütte zu Hause in Berlin und präsentiert es mit einem Foto des Gerüsts zu seinem Diplom. Inhaltlich ein grandioser Transport, trotzdem bleibt offen was dieses Ding in Galan nun eigentlich ist.



2001

Michael ist noch nicht da. Ich beginne eine Planung für die Wände der Hütte und ungeplant den See. Der See steht im Konflikt zum Englischen Rasen und wird erst einmal beendet.

Der Zwischenzustand: die Arbeit Hütte könnte fertig sein wenn das Dach kommt und der Raum offen bleibt, eine Pergola im laotischen Dorf.

Meine Reaktion: die Hütte mit Brettern schließen, keine Fenster, die Wände als Raum nutzen, aufklappbare Wände, als Sitzfläche und verlängertes Dach. Ich arbeite nun an diesen Wänden, Michael ist derweil in Galan angekommen und montiert das mitgebrachte Dach. Im Konstruieren und Werkeln schließt sich der Raum und öffnet sich wieder der Zweifel.

2002

Die Wände haben sich verzogen und müssen neu aufgesägt werden.

Ich beginne mit den Stützen für die zu öffnenden Wandklappen.

Flusssteine sammeln, Fundamente gießen, Verschalungen bauen, Mauern errichten.

Im geschlossenen Zustand frei stehende Objekte, im geöffneten Zustand ein optisch die Hütte tragendes Fundament. Der Hüttenraum vergrößert sich durch die offene Terrasse.

Ein neues Arbeiten im laotischen Dorf zwischen den Objekten, wirkt auf meine Mauern ein. Ein Streit entlädt das Ungemeinschaftliche an der Gemeinschaftsarbeit, wo zwei Geister zusammengekommen sind und sich trotzdem scheiden.



Im Ergebnis ist die Hütte eine im Erscheinungsbild harmonische architektonische Skulptur geworden, im Inneren stecken der Zweifel und der Unfrieden.

2007

Die Wände sind fort, aber das wusste ich schon, trotzdem ist die Hütte mir nun besonders fremd und auch das Dorf im Dorf.

Da die Arbeitsabläufe teilweise nicht unbedingt handwerklich sinnvoll waren und man ja auch nicht wusste was kommt, sind das instabilste der Hütte die Fundamente des Gerüsts, also wurden die Wände von Michael abgebaut und durch zarte Altbaufenster ersetzt.

Ich entdecke die Spuren hinterlassenen Neubeginns in der Hütte und stelle fest, es fällt mir schwer mich wieder anzunähern. Da ich diesmal ohne Anwesenheit der Studenten im Dorf bin, kommt nicht selbstverständlich ein „weiter machen“, sondern ein Erinnern an den Ort wie ich ihn kannte, mit Blick auf ihn, wie er jetzt ist.

Nach fast drei Wochen Aufenthalt beginne ich wieder Flusstesteine zu sammeln, um sie unter der Hütte auszulegen und die Hütte so vor der wuchernden Natur zu schützen, aber als Vertrauen und Energie wieder da sind, um an der Hütte zu arbeiten, muss ich abreisen. Was genau dieser Ort und die Hütte eigentlich ist, hat sich weiterhin nicht geklärt, vielleicht beim nächsten Mal.

Text & Photos: Daniela Weber, Berlin 2007



ICH GRABE UM ZU GRABEN

NATUR



Grube, Jun Hee Hue

Photos: C. Fichtner

Wie oben beschrieben, ist die Natur in Galan immer präsent. Sie drängt sich mit Wind und Wetter in die Arbeitsprozesse, gibt unter anderem mit Lehm, Stroh, Steinen und Holz Rohstoffe oder Material für die Arbeiten und beeinflusst die Planung und Arbeitsprozesse, weil sie angreift, was nicht stabil genug hinterlassen wird.

Daneben bringt das Arbeiten auf der Wiese zwischen Fluss, Bäumen und Kühen aber auch die künstlerische Untersuchung der Natur als Thema an. Um die Bedingungen meiner Handlungen kennen zu lernen, muss ich sie erforschen und einzuschätzen lernen.

So lassen sich viele der in Galan hervorgebrachten Arbeiten auch vor diesem Hintergrund lesen, etwa das im Abschnitt „Hang“ beschriebene Tunnelprojekt von Satoshi Ogawa, dessen Ziel es war, den Wurzeln beim Wachsen zuzusehen, oder der Paradiesgarten von Heike Schmidt-Ehlers, beschrieben im Abschnitt über das Laotische Dorf.

Eine Arbeit, die sich mit den Kräften des Wachstums und der Erde auseinandersetzt, ist ein Projekt der Koreanerin Jun Hee Hue aus





*Hecke um Grabestelle, Jun Hee Hue
Photos: C. Fichtner*



*Lehmkreis, Manuela Heim
Photos: C. Fichtner*

dem Jahr 1999. In ihrem sonst hauptsächlich zeichnerischen Werk, kreisen ihre Arbeiten oft um die Themen Schlaf, Traum und Reifen. Im Abschnitt über das Laotische Dorf wurde bereits der Schlagsarg von Jun Hee Hue vorgestellt. Sein Fundament entwickelte die Künstlerin aus ihren eigenen Körpermassen.

Ein ähnlicher Vorgang war auch die Grundlage für die Fotografien, die diese weitere Arbeit von ihr wie eine Performance erscheinen lassen. Zentral im Laotischen Dorf grub Hue eine Grube, deren Größe sie durch „Einhocken“ ermittelte. Wie beim Schlagsarg hat man es auch hier mit einer Art „Einmessen“ des eigenen Körpers in den Umraum zu tun. Inmitten der Natur zu arbeiten bedeutet, mit einem sehr eigensinnigen Material zu tun zu haben, dem mit Bedacht und angemessenem Respekt zu begegnen vernünftig sein kann. Sich in der künstlerischen Arbeit mit den Kräften der Natur auseinanderzusetzen, schiebt auch den eignen Körper als naturhaft in den Focus der Aufmerksamkeit.

An den Rändern der Grube hatte Hue Kirschlorbeer gepflanzt, die um den Kreis der Grube mit der Zeit eine runde Hecke entstehen ließ.

In ähnlicher Weise entstand 2003 auch die temporäre Arbeit „Lehmkreis“ der Künstlerin Manuela Heim unter Einbezug eigener Körpermasse. Heim grub ein Loch im Durchmesser und der Tiefe ihrer Körpergröße auf dem Gelände des Laotischen Dorfs, um welches sie eine kreisrunde Fläche mit glatt gestrichenem Lehm legte. Der feuchte glatte Lehm verhinderte, dass man die Fläche betrat. Dabei war der Durchmesser der Fläche so gewählt, dass Heim die Grundfläche ihrer Grube grad nicht mehr sehen konnte, ohne den Kreis zu betreten. Diese Arbeit war nicht auf Dauer angelegt und ist im Lauf der Zeit von der Natur zurückgenommen worden, allerdings schaffte sie wie die Arbeit von Hue eine Vorstellung davon, wie sich persönlicher Raum im naturhaften Umfeld abmessen lassen könnte.

Der Aufenthalt eines Künstlers in der Natur provoziert den Gedanken und teilweise auch den Entschluss, den eignen Körper als naturhaftes Material zu ergründen. Henrik Jacob spielte diesen Gedanken aus und lies ihn 1998 in eine Arbeit münden. Sie trägt den Titel Erkenntnis und experimentiert mit der Kraft der Sonne und dem eigenen Körper. Als Verweis auf einen geistigen Aspekt der Erfahrung wählte Jacob das Wort Erkenntnis, schnitt es aus Papier und legte es auf seinen Körper. So ausgestattet setzte er sich der Sonne aus, und ließ sich der Begriff als körperliche Erfahrung von der Sonne tätowieren.



*Erkenntnis, Henrik Jacob
Photos: C. Fichtner*

Ebenfalls 1998 fand eine Aktion von Irina Thormann und Roland Runge statt. Runge hatte im oberen Garten einen Kreis von Eichen als Ort gewählt, in den er zwei Betonabgüsse eines abgesägten Baumstumpfes einfügte, die er etwa zwei Meter voneinander entfernt setzte. Als eine Art Paarperformance saßen sich Thormann und Runge zehn Tage jeweils eine Stunde schweigend gegenüber und waren für die Zeit lebende Skulptur. Die Betongüsse blieben erhalten, verweisen auf die Aktion und bieten die Möglichkeit, sie nochmals körperlich nachzuvollziehen.



*Erkenntnis, Henrik Jacob
Photos: C. Fichtner*



*Blätter berühren, Derk Classen
Photo: C. Fichtner*

Eine andere Arbeit, die auf die für Künstler eher ungewohnte Arbeitsumgebung zielt, ist von Derk Classen. Er zählte 2000 die Blätter eines zweijährigen Baumes im Laotischen Dorf. Classen arbeitet über Systeme und ihre Bedingungen, oft erst einmal, über solche, in denen Kunst produziert wird oder stattfindet. In Galan war seine Aktion eine Reaktion auf die Dominanz der Natur vor Ort.

Auch Angelika Schlössers Arbeit aus dem Jahr 2001 dreht sich um die Pflanzen und ihre Lebensbedingungen, um Eingriff in diese Lebensbedingungen und dabei um eine temporäre Aneignung. Schlösser behandelte krausen Ampfer (*Rumex crispus*), dessen Blätter die Spuren von Schneckenfraß aufwiesen, indem sie die durch Fraß beschädigten Stellen mit Nadel und Bindfaden vernähte.

Um ihre Arbeit sichtbar zu machen und aus der sie umgebenden Natur herauszuheben, goss Schlösser den Pflanzen einen Gipssockel.



*ohne Titel, A. Schlösser
Photo: C. Fichtner*

Noch massiver griff Arne Lage 2001 in die Lebensbedingungen eines Baumes ein. Um die Sicht auf die Fortsetzung der Landschaft zu erweitern, arbeitete Lage ein Loch in einen Baum. Sein Ziel war der Blick durch einen Baum zu einem weiteren Baum.

Lage schrieb dazu:

DER BAUM UM DAS LOCH HERUM, DAS IHN DURCHSTIESS

Den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen ist eine Sache. Eine andere ist es, die Gleichzeitigkeit von Blick und Baum und den dahinter liegenden Blick - hinter dem Baum - auf die Fortsetzung der Landschaft zu tätigen. Um dem Blick (als eine perforierende Willenskraft) eine Bahn zu brechen,

stand ein Baumstumpf im Weg. Mit Hilfe eines Stechbeitels und eines Hammers wurde ein quadratisches Loch durch den Baum getrieben.

Durch Borke, Bastschicht, Kambium, Weichholz, Jahresringe, Kern, Jahresringe, Weichholz, Kambium, Bastschicht, Borke arbeitet sich der Blick mittels Hilfe von Eisen und Hammer durch die gewachsene Struktur des Baumes. Er durchstieß ihn und ließ ihn zurück als neugeordnete Struktur eines wachsenden Kegels aus Spänen.

Der Blick fällt den Baum. Der Blick fällt durch den Baum. Der Blick fällt auf den Horizont hinter dem Baum. Wer blickt, sieht -gleichzeitig- einen Baum, eine Landschaft und ein Loch in der Landschaft.



*Baum um Loch, A. Lage
Photo: C. Fichtner*

Auf dem Gelände der Académie wachsen an verschiedenen Orten Gruppen von Bambuspflanzen. Aus einer dieser Bambusgruppen schnitt sich Marie-Luise Schleitzer 2001 Material für ihre Arbeit. Aus Bambusstücken verfertigte sie einen Stuhl mit kleiner Sitzfläche und hohen Beinen, eine Art Hochstuhl. Die Bambusabschnitte, die für die Beine verwandt wurden, wurden beim Zusammenmontieren entgegen ihrer Wuchsrichtung verwendet, also nach oben kräftiger.

Der Stuhl wurde dann in die Bambusgruppe zurück montiert, befestigt im oberen Abschnitt der Bambuspflanzen, so dass er etwas an einen Hochsitz erinnerte. Mit dem Wuchs des Bambus schob es ihn dann weiter nach oben mit, als wachsender Hochsitz.

Die Arbeit war nie zum Begehen, hatte immer symbolischen Charakter, und sprach davon, sich Überblick zu verschaffen, aber auch von der Möglichkeit, sich aus dem ganzen Treiben auf dem Boden herauszuhalten.



*Hochstuhl, ML Schleitzer
Photo: C. Fichtner*



*Objekt aus Gras, A. Montagne
Photo: P. Remmler*

Auch Astrid Montagne hat im Jahr 2007 mit Material aus der Natur gearbeitet. Aus Gräsern flocht sie amorphe Gebilde, Hohlkörper, die immer weiter wachsen könnten. Dinge, die wie Wesen oder Organe wirken, aber auch wie Gänge und Bauten von Tieren, die sonst unter den Gräsern leben, aus denen die Arbeiten sind.

Im Unterschied zu vielen in Galan entwickelte Arbeiten, ist diese als Ding in einen anderen Kunstraum transportierbar. Natürlich sind innerhalb der Académie eine Reihe weiterer Arbeiten entstanden, die man als Atelierarbeit bezeichnen könnte, die aber in diesem Rahmen nicht vorgestellt werden können.



Ein weiteres Element des Natur, welches zu künstlerischer Auseinandersetzung verführen kann, ist das Wasser. Von Ole Schmidts Arbeiten am Fluss (Fischerhütte, Staudamm) war bereits im Kapitel über das Laotische Dorf die Rede.

Ebenfalls am Fluss baute Anika Kahrs 2005 aus Hanfseilen und einem umgestürzten Baum eine Brücke, die einen Übergang zu einem Feld jenseits der Akademie schaffen sollte, sozusagen einen Ein- oder Ausgang in die oder aus der Kunst. Da die Arbeit allerdings nicht in physischem, sondern symbolischem Sinne tragfähig war, deutet sie auf eine künstlerische Handlung und Absicht.

Anika Kahrs Arbeit existiert heute nicht mehr, Arbeiten am Fluss sind besonders im Winter und Frühling durch das aus den Pyrenäen kommende Hochwasser in Gefahr, fortgespült zu werden.

*Urstein, O. Schmidt
Photo: C. Fichtner*

*Brücke, A. Kahrs
Photo: C. Fichtner*

*Naturalaltar, D. Koch
Photo: C. Fichtner*



Eine weitere Arbeit am Fluss stammte von Dorothea Koch, die sie Naturaltar titelte. 2004 befestigte sie am gegenüberliegenden, nicht mehr zum Académiegelände gehörenden Ufer einen Objektkasten, dem Betrachter am Académieufer zugewandt, gefertigt aus einem einfachen Materialaufbewahrungskasten aus dem Baumarkt. Der Kasten war aus Plastik, mit einem durchsichtigen Deckel. Die Anmutung, die das Objekt verursachte, war die eines christlichen Votivkastens. Im Kasten befanden sich allerdings keine christliche Votivgaben, sondern Plastikblumen und Spitzendeckchen. Im dichten Wuchs der Pflanzen war der Naturaltar eher verborgen, als ins Blickfeld gerückt, als ob er aus einer privaten Obsession herausgewachsen wäre, die lieber im Verborgenen bleiben möchte. Die Nähe zum Wasser und die daraus resultierende Angreifbarkeit des Objekts künden von Vorübergehendem, Koch hatte ihre Arbeit allerdings etwas erhöht installiert, so dass sie nicht sofort weggespült würde. Koch dichtete ihren Kasten außerdem ab wie eine Flaschenpost. Auch diese Arbeit wurde vom Wasser fortgetragen, überdauerte allerdings zuvor drei Winter.



Übersetzen, Quellbachprojekt, U. Seifert
Photo: C. Fichner



Das Gelände der Académie Galan verfügt innerhalb seiner natürlichen Gegebenheiten über eine Quelle und verschiedene Wasserläufe. Ein vom Quellbecken entspringender Wasserlauf durchläuft das Hanggelände hinab ins Tal, wo er in das Flüsschen Baisole fließt.

Ute Seiferts künstlerische Arbeiten in der Académie Galan bewegen sich um das Wasser im Gelände.

An verschiedenen Stellen im Gelände hat Ute Seifert Arbeiten ins Wasser eingelegt.

Unter anderem entstand 2006 die Arbeit „Über-Setzen“, ein in einen flachen Abschnitt des das Gelände begrenzende Flüsschens Baisole eingelassenes Mosaik.

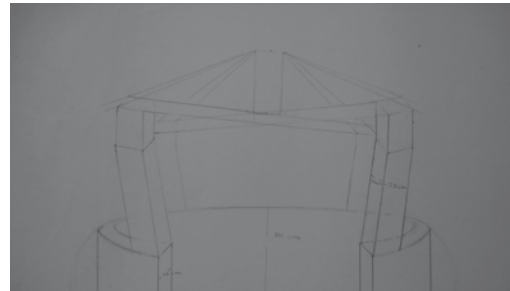
Eine weitere Herangehensweise an die Natur ist, statt sie zu bespielen und kennen zu lernen, sie zu regulieren.

2006/07 arbeitet Ute Seifert an dem Projekt „Quellbach“, dem Anlegen eines Bachlaufs und Urbarmachen des Geländes sowie dessen Bepflanzung.

Ein von der Quelle am oberen Garten entspringender Wasserlauf

durchläuft das Hanggelände hinab Richtung Tal, unreguliert, teils sichtbar, teils unterirdisch verborgen spülte er Erde fort, unterspülte Wege, verteilte sich und versickerte dann.

Ein Vorhaben der Académie ist das Anlegen von Wasserläufen. Von der Bäisole mit Wasser versorgte Kanäle sollen das Gelände des Laotischen Dorfes durchziehen und leichteren Zugang zum Wasser oder auch Bademöglichkeit bieten. Für diese Arbeit gibt es bereits einen gezeichneten Plan von Gabi Luetgebrune, ein erster Versuch, diesen Plan in die Realität umzusetzen, wurde 2005 aufgrund des eingeschränkten Maschinenparks und fehlender Arbeitskräfte abgebrochen.



Wasserlauf, Plan von G. Luetgebrune
Photos: C. Fichner



UTE SEIFERT

Wasserarbeiten

Das Gelände der Académie Galan verfügt innerhalb seiner natürlichen Gegebenheiten über eine Quelle und verschiedene Wasserläufe. Ein vom Quellbecken entspringender Wasserlauf durchläuft das Hanggelände hinab ins Tal, wo das Flüsschen Baïsole fließt.

Ute Seiferts künstlerische Arbeiten in der Académie Galan bewegen sich um das Wasser im Gelände.

Ute Seifert hat in den Jahren 2001, 2006 und 2007 Schrift in das Wasser eingebracht.

2001 entstand die temporäre Installation FINDE in und um das Quellbecken der Académie. Diese inzwischen nicht mehr vorhandene Arbeit wurde 2006 mit einer weiteren Arbeit im Quellbecken überschrieben: ...VOR DEM ANFANG, ein in eine Betonplatte gegossener Schriftzug in Negativ-Form wurde in die Quelle eingelassen.

Ebenfalls 2006 entstand die Arbeit ÜBER-SETZEN, ein in einen flachen Abschnitt des das Gelände begrenzende Flüsschens Baïsole eingelassenes Mosaik.

Seit 2006 arbeitet Ute Seifert an dem Projekt Quellbach, dem Anlegen eines Bachlaufs und Urbarmachen des Geländes sowie dessen Bepflanzung.

Text und Photos: U.Seifert, Otterstedt 2007







ANNE-MARIE KÄPPELI

*Der Garten Lächelt
Das Gartenbeet strahlt
voll von silbernen Kugeln
glückliche Zwiebeln*

*Thymian duftvoll
verzieht sich eine Schnecke
ich jäte weiter*

*Stetes Jäten
ein rotes Käfernest
zieht eilig um*

*Es schlägt drei Uhr
schon fertig der Mittagsschlaf
der Garten wartet*

*Ich übe Tai Chi
unter den häutenden Platanen
mein Herz erfreut sich*

*Vor meinem Fenster
zwitchert froh die Goldamsel
auf dem Lorbeerbaum*

*Abendspaziergang
die Schlange stolziert über den Weg
leer das Stoppelfeld*

*Erstaunt vom Besuch
schwimmen die Bießer rasch weg
der Bach plätschert froh*

*Der Rehbock steht still
mitten im Stoppelfeld
sieht er mich verstört an*

*Abendsonnenmeer
umhüllt die Silhouette
des verträumten Dorfes*

*Die Bauern heuen
mein feuchtwarmer Körper schläft ein
das Gewitter naht*

Haikus auf Platanenrinde, 2007



KATJA ROMEYKE



Orte des Maulwurfs

Eine Naturinstallation mit frischen Ästen: verschiedene Objekte unterschiedlicher Größe entsprechend der Größe der Maulwurfshügel auf der Wiese im Tal der Akademie Galan.

Auf einer Wiese im Tal der Academie Galan wurden 1999 über mehreren Maulwurfshügeln zeltähnliche Objekte gebaut. Frische Äste wurden zu diesem Zweck in die Erde gesteckt. Die Größe der einzelnen Objekte orientierte sich an der Größe der entsprechenden Hügel.

Interessant erschien Romeyke der Aspekt des Inneren, welches nach außen, gestülpt wird (Erde). Markierungen, Zelte (Schutzraum, Behausung) ohne Haut (Gerippe), welche beim näheren Hinsehen formal auch als Fallen interpretiert werden könnten, heben die Maulwurfshügel auf eine besondere Art hervor. Das Material ist der Natur entnommen und fügt sich optisch ebenso gut ein, wie es sich auf der Wiese aus dem Gras hervorwölbt. Der Aspekt des Hegens und Pflegens der Natur wird hier mit dem des Zerstörens konterkariert.

das Gras wachsen hören

Die grüne Wiese als Ort der künstlerisch - gedanklichen Auseinandersetzung. Die Freiheit des Ortes ungeschützt erleben können und das, was passiert, in Bilder fassen..... . Das einfache (alltägliche) Tun als künstlerisch bedeutend erfahren und entsprechend in ein ästhetisches System/ Kunst bringen, welches die Ästhetik des Verschwindens für den Betrachter sichtbar macht.



Der performative Prozess des Heumachens ist ein meditativer Prozess, wie das Gehen oder auch Sitzen an sich. Eine sehr gleichförmige, langatmige Handlung. Über mehrere Stunden und Tage wird die gemähte Wiese von Romeyke „bewirtschaftet“. „Es war plötzlich so. Der Bauer hatte gemäht. Ich brauchte nur noch zusammen zu harken, zu bündeln, was da auf der Wiese lag.“ (Zitat: Romeyke) Eine einfache bäuerliche Alltagsarbeit mit dem kleinen aber feinen Unterschied: Form (Material) und Zeit sind anders. Die Formen sollen nicht ‚gebaut‘ aussehen, sich sehr weit in die Natur einlassen, um dann visuell ‚hervorzubrechen‘.

Die formalen Bedingungen werden von Romeyke entsprechend der Hanglage (das Rollen) und Größe des Terrains geschaffen. Kugeln sind da die einzig sinnvolle Formgebung. Die kleinsten Kugeln haben etwa die Größe eines menschlichen Kopfes.- Das Zusammenharken als gedanklicher Prozess ist hier der Bezug. Die großen Kugeln haben etwa 60/70 cm Durchmesser (Kniehöhe). Gehalten wird das Gras durch dünnes Baumwollgarn, welches schon aus geringer Distanz wenig sichtbar ist.“ Für mich sind die Kugeln am Hang, etwa 40-50 Stück waren es, Sinnbild meiner gedanklichen Auseinandersetzung mit diesem Ort. Ich wollte etwas machen, was sich an diesem noch jungfräulichen Ort nicht einschneidet. Ein zarter Eingriff sollte es sein. Und ich wollte mit dem arbeiten was ich da vorfand. Nichts importieren.“ Sich (unter freiem Himmel= im freien Fall= ungeschützt) einrollen, auf und ab rollen, als Metapher für ein: zu- sich- finden. (Zitat: Romeyke)



Tausendmeter

Ebenfalls 1999 entstand auf der Wiese im Tal, wo sich heute das Laotische Dorf befindet, auf ca. 300 qm eine Installation mit roter Wolle.

„der rote Faden... tausend Meter Gedankengang... im Kern aus gleichem Holz geschnitzt... komplementär zu dem, was mich umgibt.“







INA RASCHKE

Ich gehe jeden Tag zu einem Apfelbaum und zeige ihm das Bild einer Kokosnuss

Ort: Galan, Frankreich

Zeit: 9.00 – 10.00 Uhr

Dauer: 14 Tage lang jeweils 1 Stunde

Im Sommer 2006 bin ich in Frankreich, über 14 Tage lang, täglich eine Stunde zu ein und demselben Apfelbaum gegangen, um ihm das Bild einer Kokosnuss zu zeigen.

Material

Die Arbeit umfasst eine Videoaufnahme (incl. Audio) von einem Tag mit einer Dauer von 1:02:06 in der ich zum Apfelbaum gehe und ihm das Bild einer Kokosnuss zeige, des Weiteren umfasst sie 14 Texte, welche meine Sicht auf die Situation und den Ort umschreiben. Die Texte befanden sich gegenüber der Videoprojektion, welche auf der mittleren Innenwand einer dreiseitigen Wandkonstruktion, zu sehen war.



