



Tricksters Plan

Kunst am Bau für die Freie Universität Berlin

Robert Patz

© Robert Patz / Freie Universität Berlin 2018

ISBN 978-3-96110-175-7 (Print)
ISBN 978-3-96110-174-0 (Online)
DOI 10.17169/refubium-860

Herausgegeben vom Präsidium der Freien Universität Berlin, Technische Abteilung
Rüdesheimer Straße 54–56, 14197 Berlin

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Text: Robert Patz (sofern nicht anders gekennzeichnet)
Übersetzung ins Englische: Ian Pepper PhD
Übersetzung ins Deutsche: Constance Scharff PhD / Robert Patz
Red. Mitarbeit: Martin Z. Schröder

Satz und Gestaltung: Robert Patz / Hans-Jörg Pochmann (basierend auf Satz und Gestaltung für Simone Ladewig-Winters: „Großes
Haus für kleine Fächer“ von Gösta Röver, Center für Digitale Systeme der Freien Universität Berlin)

Abbildungen: Robert Patz (Nr. 1–8, 9, 11, 14–20, 22–52, 62–65, 69–71, 74, 75, 83, 84: © VG Bild-Kunst, Bonn 2018, Urhebernummer
18 31 06 5), Rusten Hogness (Nr. 12: CC BY-SA 3.0), Joseph Beuys (Nr. 13: © VG Bild-Kunst, Bonn 2018), Florian Nagler Architekten
(Nr. 10, 21, 40), Sebastian Hertrich (Nr. 54–55), Johannes Plank (Nr. 61, 66–68, 72, 73, 76–82), Thomas Berg (Portrait Constance Scharff),
Christine Blohmann (Portrait Barbara Gronau), Roman Majewski (Portrait Robert Patz)

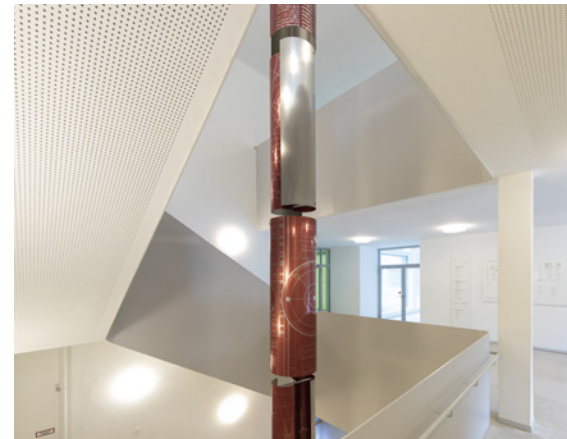
Coverfoto: Robert Patz

Mitarbeit Bildbearbeitung: Marcel Karnapke

Druck: Spree Druck Berlin

Inhalt

Grußwort / Greeting	5
Grußwort / Greeting	7
Zum Verfahren / On the Proceedings	9
Bow-wow-wow, ki-yi-i-i-yee-ip, ip-eow-ow-ow!	12
„What a beautiful creature!“	14
Das Beispiel Beuys / The Example of Beuys	16
Der wilde Hund Gottes / God's Wild Dog	18
Künstlerische Konzeption / Artistic Conception	22
Campusbibliothek	27
Holzlaube	43
Vorplatz / Forecourt	59
Making-of	62
Autorinnen und Literatur / Authors and Literature	65
Vita Robert Patz	66
Mitwirkende und Danksagung des Künstlers / Contributors and Acknowledgments of the Artist	67



Grußwort / Greeting

Nachdem die Freie Universität Berlin im Mai 2015 den Neubau für die sogenannten „Kleinen Fächer“ und die Campusbibliothek eröffnen konnte, freue ich mich, dass Anfang dieses Jahres auch – als letzter Teil dieser Baumaßnahme – die Kunst am Bau fertiggestellt wurde.

Mit dem Kojoten, der uns, überlebensgroß, zuerst auf dem Vorplatz der Holzlaube begegnet und den wir später an den Wänden des Eingangsbereiches der Bibliothek und nochmals in Ausschnitten in den Mobiles im Institutsgebäude wiedertreffen, hat der Berliner Künstler Robert Patz ein wunderbares Bild für den ständigen Wandel in den Wissenschaften gefunden: Der Kojote steht in den alten mesoamerikanischen Kulturen für den Trickster, einen Grenzüberschreiter, Gestaltwandler oder auch Boten, der Gegensätze vereinen kann. Patz bezieht sich dabei auf die Biologin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway.

„Tricksters Plan“ ist ein dreiteiliges Kunstwerk, das sich mit der „prinzipiellen Ungesicherheit“ von Wissen beschäftigt, was insbesondere durch die fortwährende Neugewinnung und -bewertung von Erkenntnissen im universitären Kontext durch die Verbindung von Forschung und Lehre deutlich wird. Weitere Themen in Robert Patz' Werk sind die prinzipielle Darstellungsgebundenheit von Wissen, Vernetzung und Übersetzungsprozessen von Wissenskulturen. Diese finden wir vor allem in der großen Wandgestaltung im Bibliotheksfoyer, wo verschiedene wissenschaftliche Darstellungsformen und Zeichensysteme „in einer künstlerisch-spekulativen Arbeit [miteinander] verwoben werden“, so Patz. Die Themenschwerpunkte ergeben sich aus seiner eigenen Recherche, aber auch aus vielen Gesprächen, die er mit den Nutzer*inne*n des Gebäudes geführt hat. Insofern ist dieses Kunstwerk auch selbst ein Werk der fächerübergreifenden Zusammenarbeit, die Patz in seinen manchmal überraschenden, manchmal ironischen Zeichnungen thematisiert. Sein Anliegen war, durch seine Kunstwerke auch eine persönliche Verbundenheit der Mitarbeiter*innen und Nutzer*innen zum Ort zu schaffen. Aus meiner Sicht ist ihm das auf hervorragende Weise gelungen.

In May of 2015, the Freie Universität Berlin inaugurated a new building for the so-called “small subjects” and the Campus Library. Completed in the early part of this year, I am delighted to say, was the final construction phase – the so-called “Kunst am Bau”: the installation of works of art designed especially for the building and its environs.

With the over life-sized coyote we encounter, first on the forecourt of the “Holzlaube,” later on the walls of the library entrance area, and yet again in sectional form in the mobiles of the institute building, the Berlin artist Robert Patz has devised a marvelous emblem for continuous change in the sciences: in ancient Mesoamerican cultures, the coyote was a trickster, a transgressor of boundaries, a shapeshifter, but also an emissary, one capable of reconciling opposites. Patz refers in this context to the biologist and theoretician of science Donna Haraway.

“Tricksters Plan” is a three-part work that addresses the “fundamental uncertainty” of knowledge, a reality that is especially noticeable in the continuous discovery and evaluation of new findings in the university context through the conjunction of research and teaching. Another prominent theme in Robert Patz’s work is the essential way in which knowledge, networking, and translation processes in knowledge cultures are bound up with presentation and representation. This emphasis is evident in particular in the large wall work in the lobby of the library, where according to Patz, a variety of modes of scientific presentation and sign systems are “woven [together] to form an artistic-speculative whole” (translation by the translator). This thematic focus is the result of the artist’s own research, but also of the numerous discussions he has conducted with the building users. In this sense, this work of art is itself the result of interdisciplinary collaboration, which Patz thematizes in his now astonishing, now ironic drawings. With this project, it was his intention to generate a personal sense of connectedness to this place on the part of staff members and users. In my view, he has succeeded brilliantly.

Berlin, im Oktober 2018

Dr. Andrea Bör
Kanzlerin der Freien Universität Berlin

Abb. 1–8: Überblick Projekt / Project overview, Abb. 9, nächste Seite: Belegung Institute / Occupancy by institutes

Abb. 10, übernächste Seite: Auszug Ausführungsplanung / Excerpt execution planning, Abb. 11, S. 10–11: Vogelperspektive / Bird's-eye view

FACHBEREICHE CAMPUS BIBLIOTHEK

ÄGYPTOLOGIE
ALTORIENTALISTIK
BIOLOGIE
CHEMIE UND BIOCHEMIE
ERZIEHUNGSWISSENSCHAFT
FACHDIDAKTIK UND PSYCHOLOGIE
EVANGELISCHE THEOLOGIE
FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG
IRANISTIK
ISLAMWISSENSCHAFT
JAPANOLOGIE
JUDAISTIK
KATHOLISCHE THEOLOGIE
KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE
KOREA STUDIEN
MATHEMATIK UND INFORMATIK
PHARMAZIE
PHYSIK
PRÄHISTORISCHE ARCHÄOLOGIE
RELIGIONSWISSENSCHAFT
SEMITISTIK UND ARABISTIK
SINOLOGIE
TURKOLOGIE
VERGLEICHENDE ETHIK
VORDERASIATISCHE ARCHÄOLOGIE

INSTITUTE HOLZLAUBE

ÄGYPTOLOGIE
ALTORIENTALISTIK
IRANISTIK
ISLAMWISSENSCHAFT
JUDAISTIK
KATHOLISCHE THEOLOGIE
KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE
KOREA STUDIEN
PRÄHISTORISCHE ARCHÄOLOGIE
RELIGIONSWISSENSCHAFT
SEMITISTIK UND ARABISTIK
SINOLOGIE
TURKOLOGIE
VORDERASIATISCHE ARCHÄOLOGIE
+ FACHBEREICHsverwaltung
+ DEKANAT
+ PRÜFUNGS- / STUDIEN- UND PROMOTIONS BÜRO

Grußwort / Greeting

Die Campusbibliothek Natur-, Kultur- und Bildungswissenschaften, Mathematik, Informatik und Psychologie hat einen umständlich langen Namen, in dem die mit ihr verbundenen Fachbereiche vertreten sein sollten. Neben dem Fachbereich Erziehungswissenschaft und Psychologie und den drei naturwissenschaftlichen Fachbereichen der Freien Universität Berlin sind es die 14 Institute der sogenannten „Kleinen Fächer“ des Fachbereichs Geschichts- und Kulturwissenschaften, welche die Campusbibliothek prägen.

Im Gründungsantrag ist von der Bibliothek als einem „Culture Lab“ die Rede, also ein Arbeitsort analog zu einem Labor für Chemikerinnen und Chemiker. „Kleine Fächer“ bezeichnet per Definition geisteswissenschaftliche Institute, welche an höchstens zwei Standorten in Deutschland mehr als drei Professuren umfassen oder an nicht mehr als zehn Prozent der Universitäten in Deutschland vertreten sind. Diese kleinen Institute – von den Altertumswissenschaften und Archäologien über die Asienwissenschaften, Orientalwissenschaften und Religionen – waren charakteristisch für die Dahlemer wissenschaftliche Villenkultur, bei der eine besondere Einheit von Professur, Sekretariat, Bibliothek und Studierenden in einem schönen Haus mit Garten gebildet wurde.

Mittlerweile sind die Institute nicht nur in Bedeutung und Personalgröße gewachsen, sondern haben in der neuen Holzlaube eine neue Heimat gefunden, in der Synergie und Zusammenarbeit eine immer größer werdende Rolle spielen. Im Kunst-am-Bau-Wettbewerb standen die Diversität, Vielfalt und der Reichtum dieser Institute im Zentrum. Gleichzeitig war es dem Preisgericht sehr wichtig, dass der Gewinnerentwurf für die Studierenden, Lehrenden, Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter identitätsstiftend sein sollte, und zwar jenseits jeglicher Anzeichen von Kulturalismus oder Orientalismus.

Der Gesamtentwurf von Robert Patz mit seinen drei Installationen zeigt auf außergewöhnliche Weise die Verbundenheit der Bibliothek mit „ihren“ Instituten und das „Draußen“. Die auf den ersten Blick vertraut erscheinenden, aber letztlich nicht entschlüsselbaren Zeichen aus

allen die Campusbibliothek begründenden Wissensgebieten sind ein perfektes Bild für die Bibliothek als Ort, an dem Wissen fachdisziplinübergreifend gesucht und gefunden werden kann und dennoch jede Antwort eine Vielzahl von weiteren Fragen generiert oder, wie der Künstler es ausdrückt, ein Ort, an dem „die prinzipielle Ungesicherheit von Wissen“ vermittelt wird.

In der Verschmitztheit, der Freundlichkeit und dem Humor der Figur des Trickster spiegelt sich nicht zuletzt auch das Kollegium der Campusbibliothek wider, das täglich bereit ist, „sich für die Wissenschaft nützlich zu machen“ und dabei stets ein offenes Ohr für alle kleinen und großen Anliegen des vielfältigen Besucherkreises hat.

Tag für Tag sehen wir Besucherinnen und Besucher, die vor den Kunstwerken verweilen und mit diesen und über diese miteinander in Dialog treten. Die Summe all dessen ist es, was große Kunst ausmacht.

Tricksters Plan geht auf!

The admittedly unwieldy name of the Campus Library for Sciences, Cultural Studies, Education, Mathematics, Computer Science, and Psychology is designed to incorporate all of the departments associated with the facility. Alongside the Department of Education and Psychology and the three departments devoted to the natural sciences at the Freie Universität Berlin, it is the 14 Institutes devoted to the so-called “small subjects” of the Department of History and Cultural Studies that make their mark on the Campus Library.

The charter application refers to the library as a “Culture Lab,” which is to say a workplace that is analogous to a chemistry laboratory. By definition, “small subjects” refers to humanities institutes which comprise more than three professorships at a maximum of two locations in Germany or which are at not more than 10% of the universities in Germany represented.

These small institutes – from ancient studies and archeology to Asian studies, Oriental studies and religions – also characterized the scholarly and scientific villa culture of the Dahlem Campus, formed by the specific unity of

professorship, secretariat, library, and students in a lovely house with garden.

Meanwhile, the institutes have not only grown in significance and personnel, but have also found a new home in the new Holzlaube, where synergy and collaboration play increasingly important roles. The central consideration of the “Kunst am Bau” (art in architecture) competition was the diversity, multiplicity, and richness of this institute. Another priority for the prize jury was that the winning design should provide a sense of identity for students, teachers, and colleagues, and moreover beyond all implications of culturalism or Orientalism.

The three installations which constitute Robert Patz’s overall design visualize the connectedness of the library with “its” institutes and with the “outside” in an extraordinary way. The seemingly familiar, yet ultimately undecipherable signs and symbols are a flawless image of the library as a place where knowledge is sought, and for every answer generates a multiplicity of additional questions, and which, as the artist expresses it, “lends substance to the fundamental uncertainty of knowledge.”

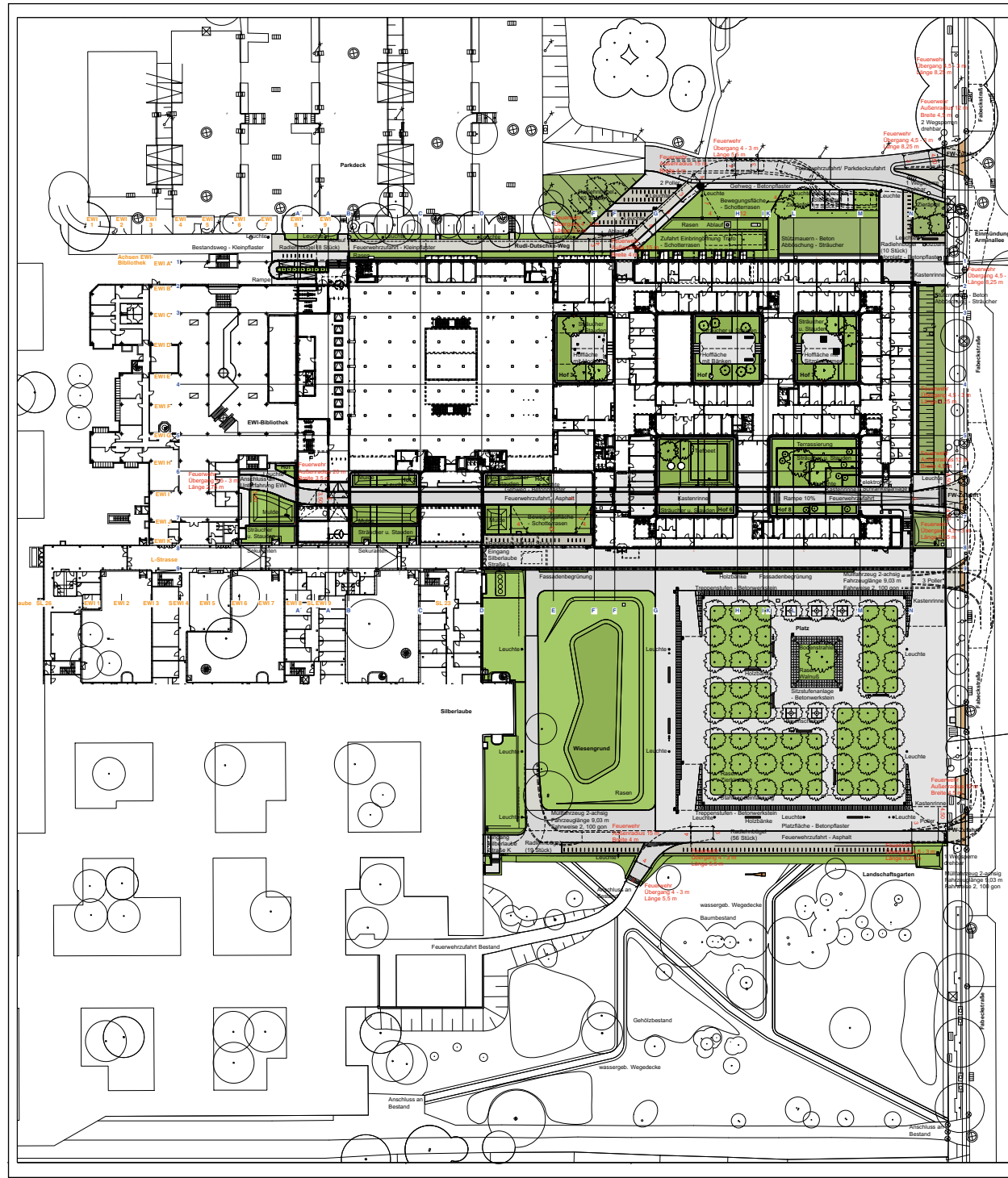
The staff of the Campus Library – which are prepared to “make themselves useful to science” every day and are always open to all small and large concerns of the diverse group of visitors – finds its echo in the mischievousness, gregariousness, and humor of the figure of the trickster.

Every day, we observe visitors lingering in front of these artworks, eager to start dialogues with each other about the work. It is the sum of all mentioned, what defines great art.

Trickster’s plan works!

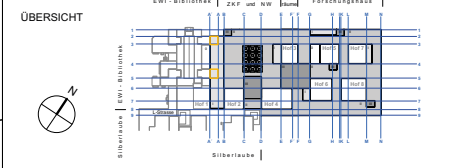
Berlin, im Oktober 2018

Martin Lee
Leiter der Campusbibliothek der Freien Universität Berlin, zudem Jurymitglied im Kunst-am-Bau-Wettbewerb „Zusammenführung der Kleinen Fächer im 3. Bauabschnitt Obstbaugelände und Neubau Campusbibliothek“



Höhe Bestand / Höhe Bestand ermittelt	05.06 100.00	Höhe Planung	05.06 100.00	Zufahrten, Bewegunggf. Feuerweh	---
Baum, Strauch Bestand	○	Planer / Rosenflächen	■	Schleppkurve (Fahrzeug in Plan)	---
Baum, Strauch Planung	○	Stadtplatz	■	Trailer	---
Leuchte Planung / Leuchte Bestand	●	Grünpflanz Naturstein	■	2 Aufsteimer und Ständischer	---
		Klangflanz Naturstein	■	Radenbügel	---
		Geländer	■	Aufkantung, Mauer	---
			■	Stabwerk	---

Freigeige FU Berlin für Ausführungsplanung		28.04.2013	Name	F								
Änderung			Datum	Widen								
A	A	A	B	C	C	D	D	E	E	F	F	G
Plannummer	Leuchteplanung	Planart	Übersichtsbereich	Planstuf	Plannummer	Widen						
HJL	5	AUA	00	99	01	F						
Hauptanlage Außenanlagen		S	00	00	0425	F						



BAUVORHABEN	Zusammenführung der Kleinen Fächer im 3. BA - Obstbaugelände / Neubau Naturwissenschaftliche Bibliothek	
BAUORT	FU Berlin Flurstück 46 Dahlem Fabeckstr. 23 / 25	Berlin Steglitz-Zehlendorf 14195 Berlin
BAUHERR	FU Berlin Abt. III Technische Angelegenheiten Rüdesheimer Str. 54-56	Das Präsidium 14197 Berlin
PROJEKTSTEUERUNG	FU Berlin Rüdesheimer Str. 54-56 Tel: 030 / 83 85 48 09 Ansprechpartner: Frau Fennen	ABT. III Technische Angelegenheiten 14197 Berlin Fax: 030 / 83 85 22 73 Frau Fennen
ARCHITEKT	Florian Nagler Architekten Theodor-Storm-Str. 16 Tel: 089 / 82 00 51 - 0	GmbH 81245 München Fax: 089 / 839 287 - 43
PLANERSTELLER	Häfner / Jimenez Landschaftsarchitekten Schwedter Str. 263 Tel: 030 / 44 32 41 - 60	10119 Berlin Fax: 030 / 44 32 41 - 59

PLANINHALT	AUA 01	Übersicht Außenanlagen
MASSTAB	1:500	FORMAT
BEARBEITER	CS	DATUM
		28.04.2013

Zum Verfahren / On the Proceedings

Auf dem „Neuen Campus“ in Dahlem wurde im Mai 2015 der Neubau für die sogenannten ‚Kleinen Fächer‘ und die Campusbibliothek bezogen. In Erweiterung der Rost- und Silberlaube wurden im Neubau 14 bislang an mehreren Standorten ansässige „Kleine Fächer“ des Fachbereichs Geschichts- und Kulturwissenschaften in einem Institutsgebäude mit gemeinsamen Lehrräumen zusammengeführt. Die „Kleinen Fächer“ umfassen Institute und Seminare aus den Bereichen Altertumswissenschaft, Ostasien und Vorderer Orient sowie Religionen und Religionswissenschaft. In der neuen Campusbibliothek sind 24 Instituts- und Bereichsbibliotheken integriert, darunter auch Bibliotheken von fünf mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächern. Entwurf und Planung des Neubaus stammen von Florian Nagler Architekten München und die Planung der Freianlagen vom Büro Häfner/Jiménez Berlin.

Durch den neuen Eingangsplatz sind nun auch der geistes- und der naturwissenschaftliche Bereich des „Neuen Campus“ räumlich miteinander verbunden. Ein erster Kunstwettbewerb¹ für die Außenanlagen wurde 2014/15 ohne Ergebnis abgeschlossen. Für den im Anschluss ausgelobten Kunst-am-Bau-Wettbewerb sind die möglichen Kunststandorte um Innenräume erweitert und die Wettbewerbsteilnehmer*innen über ein berlinweit ausgeschriebenes Bewerbungsverfahren durch ein vom Preisgericht unabhängiges Gremium ausgewählt worden.

Im Wettbewerb wurden künstlerische Vorschläge gesucht, die sich mit der räumlichen Situation, der Architektur und thematisch mit der fächerübergreifenden Zusammenarbeit und dem Dialog der Kulturen auseinandersetzen. Es waren sowohl Einzelobjekte als auch Lösungen mit Teilentwürfen an mehreren Standorten im Innen- und Außenbereich möglich. Mit den Mitteln zeitgenössischer Kunst sollten Konzepte entwickelt werden, die der Bedeutung dieses Bauprojekts auf dem Campus Ausdruck verleihen. In diesem Sinne soll die Kunst auch als identitätsstiftend verstanden werden und zu einer Steigerung der Aufenthaltsqualität für die Studierenden, Mitarbeiter*innen und Besucher*innen auf dem Campus beitragen.

In May of 2015, the new building designed to house the so-called “small subjects” and the Campus Library commenced operations on the “New Campus” in Dahlem. In the new building, an extension of the “Rost- und Silberlaube,” 14 of the so-called “small subjects” of the Department of History and Cultural Studies, formerly accommodated at various locations, were brought together in one single institute building with common teaching spaces. The “small subjects” encompass institutes and seminars from the fields of Ancient Studies, East Asian Studies, and Middle Eastern Studies, as well as Religions to Religious Studies. Altogether 24 institute and department libraries have been integrated into the new Campus Library, among them libraries for five subjects in mathematics and the natural sciences. Responsible for the design and planning of the new building was the Office Florian Nagler Architekten in Munich, while the planning of the outdoor installations was the work of the Häfner/Jimenez Office for Landscape Architecture in Berlin.

Through a new entrance plaza, the parts of the “New Campus” devoted to the humanities and natural sciences respectively are linked with one another spatially. In 2014/15, an initial art competition¹ for the outdoor areas concluded without producing results. For the subsequent competition, the potential locations for the artworks were expanded to include the interior spaces, and competition participants were selected by a committee that remained independent of the jury on the basis of an application process announced throughout Berlin.

Sought via the competition were artistic proposals that attempted to come to terms with the spatial situation and the architecture, and moreover engaged thematically in an interdisciplinary collaboration and in a dialogue between cultures. Possible were both individual objects as well as approaches involving a number of elements that could be distributed across multiple locations in both interior and outdoor spaces. Developed through the resources of contemporary art practices were concepts designed to express the significance of the building project and of the campus. With this in mind, the art was intended to contribute to

a sense of identity while enhancing amenity qualities for students, scientific and administrative staff, and visitors to the campus.

¹ Die Freie Universität ist nach der Anweisung Bau (ABau) des Landes Berlin bei großen Bauprojekten verpflichtet, einen Wettbewerb für „Kunst am Bau“ auszurufen. Die Kosten für die jeweiligen Kunstwerke errechnen sich aus den Baukosten: ein halbes Prozent der Summe für Hochbau und Technische Ausstattung muss für Herstellungskosten sowie für Honorare inklusive Wettbewerbskosten veranschlagt werden. In compliance with the building regulations (ABau) in force for the Federal State of Berlin, the Freie Universität is obliged to announce a “Kunst am Bau” (art in architecture) competition for major construction projects. Costs for artworks are calculated on the basis of building costs: 0.5 % of the total sum for building construction and technical equipment is to be set aside for production costs as well as artists’ honoraria, including competition costs.

Berlin, im Oktober 2018

Iren Böhme
Freie Universität Berlin, Mitarbeiterin im Referat Bauplanung und Baudurchführung Hochbau, zudem Sachverständige im Kunst-am-Bau-Wettbewerb „Zusammenführung der Kleinen Fächer im 3. Bauabschnitt Obstbaugelände und Neubau Campusbibliothek“



Constance Scharff

Bow-wow-wow, ki-yi-i-i-yee-ip, ip-eow-ow-ow!

Bow-wow-wow, ki-yi-i-i-yee-ip, ip-eow-ow-ow!

Bow-wow-ki-yi-i-i-ee-epiw-ow-eow-ow-ow!

Yee-ee-yeoa-wow-ow-ow-ki-yip-ee-i-ow-ow!

Transcription of a Coyote-Howl by E. A. Brinninstool

in “The voice of the coyote” by Frank Dobie, 1949

Owoooooah

Transcription of a Coyote-Howl in “Borreguita and the Coyote: A Tale from Ayutla, Mexico” by Verna Aardema 1991

In the work “Tricksters Plan” by Robert Patz the tricky academic business of finding “truth” by seeking knowledge takes center stage. How do we acquire knowledge, translate this process and the results into representations (for instance text, equations, graphs) that allow us to communicate about it with others and to keep records for the future? Arguably these processes are the bedrock on which universities stand.

The latest additions to the complex of buildings at the center of the campus of the Freie Universität, for which the artist conceived his site-specific installations, are housing research offices, teaching facilities and part of the library – essential structures for the “truth finding expedition.” In his tri-partite work, Patz intelligently interweaves two motives: the Coyote as trickster and visual codes of knowledge representations. Approaching the building via the open plaza one is first greeted by the freestanding over-life-size sculpture of the Coyote. Trickster then reappears as a line drawing printed on wallpaper lining the library’s reception and checkout area. His outline, head cocked inquisitively, sits amongst a cornucopia of signs, images, graphs, and scripts that evoke the written records of science. Finally, a series of abstracted large book pages formed out of aluminum, covered with variations of the same signs from the library walls, are strung vertically in the stairwells that occupy the six corners of the new building. Each series of pages consist of differentially shaped aluminum sheets, transformed by permutations of a same geometric formula and color coded, thus

giving identity to each staircase and aiding the navigation of the building. This ingenious interplay between different media and materials elegantly mirrors the manifold processes of knowledge acquisition and representation.

The name Coyote originates from Nahuatl, the language of the Aztecs. Their god Huehucóyotl, meaning “old, old Coyote,” stood for dance, music, mischief, wisdom, pragmatism and sexuality. Coyotes were also significant for many Native American nations, capable of shape shifting and acting as “trickster.” The Coyote-Trickster character is also a central motif in the oeuvre of Donna Haraway’s, (in)famous for her postmodern feminist theories and for popularizing the fact that “truth” and “knowledge” are constantly shifting constructs. While this is not news for anybody familiar with the history of science, it is regularly overlooked by scientists and lay people alike. Comparing the two transcriptions of the coyote’s vocalizations that introduce this text brings home this point: two people do not necessarily hear or pay attention to the same aspects of the same sounds.

From my perspective as a biologist who studies animal communication and its neural and genetic bases it is interesting to ponder why particular animals are ascribed god-like or human-like characteristics. Like “Reynard the fox” in medieval European folklore, coyotes are said to use ruses to trick others. Projecting human-like attributes to coyotes may be based on some of the traits we share with coyotes. Like us, coyotes have been enormously successful in invading many different habitats and are consequently found in essentially all parts of the continental United States. Like humans, they can digest a vast variety of different foods and depending on availability and season, they are sometimes vegan, sometimes vegetarian and sometimes carnivorous. They live in families, both partners care for the young, who spend a good part of their infancy playing, then undergo puberty, eventually disperse and form their own families. Because coyotes are so flexible in diet and habitat they have to acquire a large amount of information during their infancy, by observation and learning

from others. According to Philip Lehner coyotes communicate extensively with each other, indicating their friendly or aggressive intents by body posture, using at least 8 different facial displays and 11 different vocalization types, uttered during contact seeking, greeting, group activities, when surprised or alarmed and before engaging in physical fights (Lehner 1978). The Latin species name *Canis latrans*, barking dog, alludes to the fact that they are the most vocal among the family of Canids, e.g. dogs, wolves, foxes, dingos and other dog-like species.

Modern video- and sound recording technology and unbiased large scale data analysis has made it possible to describe vocalizations not only qualitatively but also quantitatively. As a result, biologists now know a great deal about the vocal communication signals animals use to deter rivals, signal occupancy of territories, attract mates, alarm others of predators. Unfortunately, this has also led to the assumption that that is all there is: by and large animals communicate affective states, but in contrast to us, their communication sounds do not refer to content, are not “about things.” Here, the absence of evidence has largely been taken to be evidence of absence. In a sense, in an effort to move away from projecting human- (or god-)like qualities to animals and to objectify their study subjects, most biologists don’t even look for traits in animals that are considered human-unique, e.g. thinking and communicating about abstract things or events in the past and the future. We might never really grasp “what it is like to be a coyote” because as Wittgenstein succinctly put it “if a lion could speak, we would not understand him.” However, Robert Patz’s marvellous installations situated at the Freie Universität should remind us of how not only mythological tricksters are ephemeral and hard to tie down, but the process of knowledge acquisition in itself is equally situated in time and space, and thus “tricky.”

Literature

Philip N. Lehner, “Coyote communication.” in *Coyotes: Biology, Behavior, and Management* (ed. Marc Bekoff), San Francisco/London: Academic Press 1978, pp.127–162.

Bow-wow-wow, ki-yi-i-i-yee-ip, ip-eow-ow-ow!

Bow-wow-ki-yi-i-i-ee-epiw-ow-eow-ow-ow!

Yee-ee-yeoa-wow-ow-ow-ki-yip-ee-i-ow-ow!

Übertragung eines Kojotengeheuls durch E. A. Brinninstool

in „The voice of the coyote“ von Frank Dobie, 1949

Owoooooah

Übertragung eines Kojotengeheuls in „Borreguita and the Coyote. A Tale from Ayutla, Mexico“ von Verna Aardema 1991

Robert Patz beleuchtet in seiner Kunst am und im Neubau der Freien Universität mit „Tricksters Plan“ das komplexe akademische Unterfangen der Wahrheitsfindung durch Wissenserwerb. Wie wird Wissen gewonnen? Wie wird es in Bild, Schrift und Zahlen so repräsentiert, dass wir uns darüber mit anderen auszutauschen und es für die Zukunft bewahren können? Diese Prozesse sind das Fundament, auf dem Universitäten stehen.

In den neuen Gebäudeteilen, für die der Künstler seine ortsspezifischen Installationen entwickelt hat, sind Büros für die Forschenden, Seminarräume und ein Teil der Bibliothek untergebracht – wesentliche Orte, die der Wahrheitssuche dienen. In seinem dreiteiligen Werk verwebt Patz zwei Motive auf intelligente Weise: der Kojote als Trickster und die visuellen Chiffren, mit denen Wissen repräsentiert wird. Zunächst begegnet man der überlebensgroßen geschnitzten Skulptur des Kojoten, frei stehend auf der großzügigen Lichtung des Vorplatzes. Zum zweiten Mal erscheint er uns als Zeichnung auf der Tapete des Bibliotheksfoyers. Sein Umriss, Kopf keck zur Seite geneigt, ist umzingelt vom einer überwältigenden Fülle von angedeuteten Zeichen, Formeln, Graphen und Skripten, die das Schriftgut der Wissenschaft evozieren. Schließlich finden wir Teile dieser Chiffren erneut in den sechs Treppen des neuen Gebäudes wieder. Nun sind sie auf abstrahierte riesige Buchseiten aus gebogenem Aluminium gedruckt, unterschiedlich geformt durch eine geometrische Permutation einer einzigen Formel, und farblich kodiert, was den Nutzern die Navigation des verwirrend symmetrischen Baus erleichtert. Der Künstler spiegelt hier virtuos die Prozesse der Wissensgewinnung und -darstellung durch verschieden Medien und Materialien.

Der Name Kojote stammt aus der Sprache der Azteken, dem Nahuatl. Der Gott Huehucóyotl, was „alter, alter Coyote“ bedeutet, war zuständig für Tanz, Musik, Unfug, Pragmatismus und freie Liebe. Kojoten waren auch für die Mythologie vieler indigener Völker Nordamerikas von Bedeutung, oft als jemand, der seine Gestalt wandeln konnte und als Trickster schwer zu fassen war. Die Figur des Kojoten-Tricksters ist auch ein zentrales Motiv im *Œuvre* Donna Haraways, die berühmt und berüchtigt ist für ihre postmodernen feministischen Theorien und für die Popularisierung der Tatsache, dass „Wahrheit“ und „Erkenntnis“ sich ständig verändernde Konstrukte sind. Auch wenn dies für jeden, der sich mit Wissenschaftsgeschichte beschäftigt, keine Neuigkeit ist, scheint es weder von Wissenschaftlern noch Laien allgemein verinnerlicht zu sein. Dabei ist es so offenkundig – man schaue sich nur die Transkriptionen des Kojotengeheuls an, die diesen Text einleiten, um nachzuvollziehen, wie unterschiedlich zwei Hörer die gleichen Laute wahrnehmen oder übersetzen.

Aus meiner Perspektive als Biologin, die sich mit der Kommunikation von Tieren und deren neuralen und genetischen Grundlagen beschäftigt, ist es interessant darüber nachzudenken, warum bestimmten Tieren gottähnliche oder menschliche Attribute zugeschrieben werden. So wie dem „Reineke Fuchs“ seit dem Mittelalter, wird auch dem Kojoten Listigkeit unterstellt. Diese Projektion von menschlichem Verhalten auf Kojoten mag etwas damit zu tun haben, dass Kojoten viele Eigenschaften mit uns teilen. Wie wir, sind auch Kojoten extrem erfolgreich darin, die unterschiedlichsten Habitate zu besiedeln, was dazu führte, dass sie sich über ganz Nordamerika ausbreiteten. Genau wie wir, sind Kojoten außerdem Generalisten, was die Nahrung betrifft. Je nachdem was saisonal im Angebot ist, sind Kojoten Veganer, Vegetarier oder Fleischfresser. Sie leben in Familien, beide Eltern kümmern sich um die Jungen, die einen Großteil ihrer Kindheit mit Spielen verbringen und sich nach der Pubertät von den Eltern lösen, bevor sie schließlich aus- bzw. weiterziehen. Weil Kojoten so flexibel in Diät und Lebensraum sind, müssen sie während ihrer Entwicklung viel lernen, durch systematisches Ausprobieren und Abgucken von anderen. Wie wir, kommunizieren auch Kojoten

ausgiebig miteinander. Philip Lehner beschreibt, dass sie ihre Absichten beim Begrüßen und Kontakthalten, bei Gruppenaktivitäten und wenn sie alarmiert sind oder vor einem Kampf durch mindestens acht verschiedene Gesichtsausdrücke und elf verschiedene Lauttypen mitteilen (Lehner 1978). Der lateinische Artename *Canis latrans*, bellender Hund, zeugt davon, dass sie die stimmstärkste Art in der Canidenfamilie sind, lautstärker als Hunde, Wölfe, Füchse oder Dingos.

Moderne Video- und Tontechnik sowie deren algorithmenbasierte Auswertung ermöglichen es inzwischen, Tier-Vokalisationen nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ zu beschreiben. Biologen wissen deswegen sehr viel über die Laute, die Tiere benutzen, um sich mit Rivalen auseinanderzusetzen, ihre Reviere zu erobern und zu halten, Paarungspartner zu umwerben und vor Feinden zu warnen. Leider hat diese Ansammlung von Wissen auch zu der vorherrschenden Meinung geführt, dass Tiere nichts außer ihren emotionalen Zuständen mitteilen würden. Dass sie mit ihren Lauten vielleicht auch über Ereignisse in ihrem Leben, über Dinge, über gestern und morgen kommunizieren, erscheint vielen als absurd. Hier wird die Nichtexistenz von Evidenz als Evidenz für Nichtexistenz missverstanden. In gewisser Hinsicht kann man sagen, dass das naturwissenschaftliche Bestreben, menschliche (oder göttliche) Attribute nicht auf Tiere zu projizieren dazu führte, dass die meisten Biologen nicht nach Eigenschaften bei Tieren suchen, die als spezifisch menschlich erachtet werden, wie z. B. das Denken und Kommunizieren über abstrakte Dinge.

Vielleicht werden wir nie verstehen, wie Kojote-sein ist, oder wie es Wittgenstein auf den Punkt brachte: „Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen“. Das wunderbare Werk von Robert Patz sollte uns daran erinnern, dass nicht nur mythologische Trickster ephemere bleiben und schwierig zu greifen sind, sondern dass auch der Wissenserwerb ephemere bleibt und die Wahrheit in Zeit und Raum schwierig zu greifen ist, eben „tricky“.

Literatur

Philip N. Lehner: “Coyote communication.”. In: *Coyotes: Biology, Behavior, and Management* (hrsg. von Marc Bekoff), San Francisco/London 1978, S. 127–162.

„What a beautiful creature!“

Die erste Begegnung mit dem Trickster ergab sich zufällig. Auf dem Weg zu einer Sitzung in der Holzlaube kreuzten sich unsere Wege. Obwohl ich spät dran war, zog er meine Aufmerksamkeit auf sich, als wären wir alte Bekannte. Erst nachträglich realisierte ich, dass mir der Kojote auf dem Vorplatz der Holzlaube, dessen Blick interessiert auf den Schriftzug „Freie Universität Berlin“ gerichtet ist, tatsächlich vertraut war: aus den Theorien der feministischen Biologin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway.

Donna Haraway schrieb sich 1985 mit „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s“ in die feministische Scientific Community ein. Ihre im Schnittfeld von Bildern, Texten, Narrativen und Diskursen angesiedelten komplexen dekonstruktiven Operationen haben in der europäischen und angloamerikanischen Wissenschaftsgeschichte ebenso wie in Kunst und Popularkultur seitdem für viel Resonanz gesorgt. Wurden im Cyborg Manifesto die Dichotomien von Geist und Körper, Tier und Mensch, Organismus und Maschine, öffentlich und privat, Natur und Kultur, Männern und Frauen bereits als „seit langem ideologisch ausgehöhlt“ bezeichnet (Haraway 1995, 51), lag der Fokus des Manifests zuletzt auf einer Analyse der Bedingungen der Möglichkeit der kulturhistorischen Entgegensetzungen weiblich-männlich und Mensch-Maschine. Nach Haraway haben sich „bestimmte Dualismen [...] in der westlichen Tradition hartnäckig gehalten, sie waren systematischer Bestandteil der Logiken und Praktiken der Herrschaft über Frauen, farbige Menschen, Natur, Arbeiterinnen, Tiere – kurz, der Herrschaft über all jene, die als Andere konstituiert werden“ (Haraway 1995, 67). Im Verhältnis von Mensch und Maschine sei nicht klar, wer oder was herstellt und wer oder was hergestellt wird. Was der Geist und was der Körper von Maschinen ist, ist unentscheidbar geworden. Aus dieser Analyse des Mensch-Maschine-Verhältnisses zieht Haraway folgenden Schluss: „Insofern wir uns sowohl im formalen Diskurs (d. h. Biologie) als auch in den Alltagspraktiken (d. h. Hausarbeitsökonomie im

integrierten Schaltkreis) wissen, sind wir Cyborgs, Hybride, Mosaik, Chimären.“ (Haraway 1995, 67).

Geht es in „A Manifesto for Cyborgs“ darum, mittels der Metaphorik der Cyborg, den Weg aus dem Labyrinth der Dualismen zu weisen, nimmt in Haraways zwanzig Jahre danach publiziertem Buch „When species meet“ die Hündin der Forscherin eine zentrale Position ein. In der Studie werden zwei zentrale Fragen aufgeworfen. Die erste Frage lautet: „Wen und was berühre ich, wenn ich meine Hündin berühre?“, zweitens wird gefragt: „Inwiefern ist mit «werden» eine Erfahrung von «weltlich werden» gemeint?“ (Haraway 2008, 3). Das Andere tritt in „When species meet“ in Gestalt von Haraways Hündin Ms. Cayenne Pepper auf, die ähnlich wie ‚die Cyborg‘ Jahre zuvor, im Sinne einer Metapher verstanden werden kann.

Der Trickster zählt, neben der Cyborg und Haraways Hündin Ms. Cayenne Pepper, zu den zentralen Figuren im Netz von Haraways Figurationen. Als „Figurationen“ werden Figuren, visuelle Darstellungen oder Cartoons bezeichnet, deren Stellenwert jenseits von Repräsentationen als materiell-semiotische Knoten oder Verknüpfungen beschrieben werden können, in welchen verschiedene Körper und Bedeutungen sich gegenseitig überlagern. „Meines Erachtens“, so Haraway, „sind Figurationen immer dann gegeben, wenn das Biologische und das Literarische oder Künstlerische, mit der ganzen Kraft des gelebten Lebens zusammentreffen.“ (Haraway 2008, 4).

Der Kojote als Figuration spielt insbesondere in der komplexen Idee der Dekonstruktion der Dichotomie Natur-Kultur eine Rolle und legt eine nichtmenschliche Natur nahe. In einem Interview gefragt, wieso sie diese spezifische Figuration gewählt habe, antwortet Haraway mit Verweis auf die doppelte Tradition des Kojoten. Der Kojote ist ein sowohl in der angloamerikanischen als auch in der indianischen Kultur bekannter Topos und kann ein gegenseitiges Übersprechen von Figurationen initiieren. Nach Haraway ist der Kojote eine spezifische Figuration, ein „Trickster, der andauernd Staub der Unordnung in das ordentliche Sternenmuster des Feuergotts hineinstreut

und dabei den gar nicht unschuldigen, weltenschaffenden Tanz von Unordnung und Ordnung provoziert, der das Leben irdischer Geschöpfe prägt.“ (Haraway 2018, 25).

Abgesehen von der Verbindung zu Haraway verweist der Kojote auf dem Vorplatz der Holzlaube auch in die Popularkultur des Kinos: In der letzten Szene in Wes Andersons Stop-Motion-Animationsfilm „Fantastic Mr. Fox“ (2009) sind die tierlichen Freunde in schneller Fahrt auf dem Motorrad unterwegs und erblicken in weiter Entfernung einen Wolf. Anstatt das Weite zu suchen, hält man an, und es folgt ein Dialog zwischen Fuchs und Wolf. Als der Wolf auf die Frage, wo er herkäme und wieso er hier sei, nicht reagiert, wird Mr. Fox schmerzlich klar, dass der Wolf (so wie er selbst früher) eine wilde und ungezähmte Existenz führt. Zu Tränen gerührt, erhebt Mr. Fox daraufhin demonstrativ die geballte Faust und man sieht von Ferne den Wolf, der den Gruß entschlossen erwidert. – Mr. Fox: „What a beautiful creature!“

Literatur

Donna Haraway: „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s“. In: *Socialist Review* 80, 1985, S. 65–108.

Dies.: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“. In: Dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (Hg. v. C. Hammer, I. Stieß), Frankfurt/New York 1995 (Orig. 1985), S. 33–72.

Dies.: *When species meet*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2008.

Dies.: „Cyborgs, Coyotes, and Dogs: A Kinship of Feminist Figurations“ (Interview von N. Lykke, R. Markussen, F. Olesen). In: Dies., *The Haraway Reader*, New York/London: Routledge 2004, S. 321–342.

Dies.: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (aus dem Englischen von Karin Harrasser), Frankfurt 2018 (Orig. 2016).

My first encounter with the Trickster occurred by accident. Our paths crossed when I was on my way to a meeting in the Holzlaube. Although I was late, he attracted my attention, almost as though we were old acquaintances. Only subsequently did I realize that in fact, I was already familiar with the coyote on the forecourt of the Holzlaube, whose inquisitive gaze is directed toward the lettering “Freie Universität Berlin,” namely through the ideas of Donna Haraway, a feminist biologist and theoretician of science.

Donna Haraway joined the ranks of the feminist scientific community in 1985 with her “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s”. Ever since, her complex deconstructive operations, which are situated at the interface between images, text, narratives, and discourses, have resonated powerfully within the European and Anglo-American historiography of science, as well as in art and popular culture. In her Cyborg Manifesto, she argued that “The dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized are all in question ideologically.” (Haraway 1991, 163). The emphasis of the manifesto, finally, is an analysis of the conditions of possibility of the cultural-historical oppositions between feminine and masculine, and between human and machine. According to Haraway, “certain dualisms have been persistent in Western traditions; they have all been systemic to the logics and practices of domination of women, people of colour, nature, workers, animals – in short, domination of all constituted as others, whose task is to mirror the self.” (Haraway 1991, 177). In the relationship between human and machine, it remains unclear who or what produces and who or what is being produced. The question: Which is spirit and which machine? has become undecidable. Haraway draws the following conclusion from this analysis of the human machine relationship: “In so far as we know ourselves in both formal discourse (for example, biology) and in daily practice (for example, the homework economy in the integrated circuit), we find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras.” (Haraway 1991, 177).

While in the “Manifesto for Cyborgs” it was a question of deploying the metaphor of the cyborg in order to escape from the labyrinth of dualism, the researcher’s female dog occupies a central position in Haraway’s book When Species Meet, published 20 years later. Raised here are two central questions. The first is: “Whom and what do I touch when I touch my dog?” The second is: “How is ‘becoming with’ a practice of becoming worldly? (Haraway 2007, 3). In When Species Meet, the ‘Other’ appears in the form of Haraway’s dog Ms. Cayenne Pepper, and she is to be regarded – like the cyborg many years earlier – in a metaphorical sense.

Alongside the cyborg and Haraway’s dog Ms. Cayenne Pepper, the Trickster is among the central figures found in the network of Haraway’s figurations. Referred to as “figurations” are figures, visualizations, or cartoons whose significance can be characterized as residing beyond representations of material-semiotic nodes or knots, and in which various bodies and meanings are superimposed on one another. “For me,” says Haraway, “figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality.” (Haraway 2007, 4).

The coyote as a figuration plays a special role in the complex idea of a deconstruction of the nature/culture dichotomy, and is suggestive of a nonhuman nature. When she was asked in an interview why she chose this specific figuration, Haraway referred to the double tradition of the coyote. This animal is a familiar topos in both Anglo-American as well as Native American cultures, and is hence capable of initiating a kind of crosstalk between figurations. According to Haraway, the coyote is a specific figuration, a “trickster who constantly scatters the dust of disorder into the orderly star patterns made by the Fire God, setting up the noninnocent world-making performances of disorder and order that shape the lives of terran critters.” (Haraway 2016, 13).

Regardless of the link to Haraway, the coyote on the forecourt of the Holzlaube also points toward to popular cinematic culture: in the final scene of Wes Anderson’s stop-motion animation film “Fantastic Mr. Fox” (2009), the animal companions are racing along on a motorcycle when they see

a wolf in the distance. Instead of fleeing, they pause, and a dialogue between fox and wolf ensues. When the wolf, asked where he comes from, and what he is doing there, fails to respond, it becomes painfully clear to Mr. Fox that the wolf (like himself earlier on) leads a wild, untamed existence. Moved to tears, Mr. Fox raises his balled fist demonstratively, and from the distance, we see the wolf resolutely reciprocating his greeting. – Mr. Fox: “What a beautiful creature!”

Literature

Donna Haraway, „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s“, in *Socialist Review* 80, 1985, pp. 65–108.

—, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century“, in Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge 1991, pp. 149–181.

—, *When Species Meet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2008.

—, „Cyborgs, Coyotes, and Dogs: A Kinship of Feminist Figurations“ (interview with N. Lykke, R. Markussen, and F. Olesen), in Donna Haraway, *The Haraway Reader*, New York/London: Routledge 2004, pp. 321–342.

—, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham/London: Duke University Press 2016.

Abb. 12: Ms. Cayenne Pepper & Donna Haraway



Das Beispiel Beuys/The Example of Beuys

Als Joseph Beuys am 23. Mai 1974 auf dem New Yorker Flughafen landete, ließ er sich in eine Filzdecke wickeln von einem Krankenwagen mit Blaulicht in die Galerie René Block fahren. Dort schloss sich der Künstler für drei Tage mit dem (aus einem Wildreservat stammenden) Kojoten namens Little John ein. Das Publikum konnte täglich für die Dauer von acht Stunden dieser Tier-Mensch-Wohngemeinschaft durch einen Beobachtungszaun zuschauen. Auf dem Dielenboden befanden sich ein Strohhaufen, Lederhandschuhe, zwei Filzbahnen, ein Spazierstock, eine Taschenlampe, fünfzig Exemplare des Wall Street Journal, eine Triangel und ein Kassettengeräuschen.

Über die Dauer der drei Tage durchliefen Beuys und der Kojote einen komplexen Annäherungsprozess, in dem der Künstler den Präriehund mit verschiedenen Kommunikations-Angeboten konfrontierte: Er stand aufrecht in Filz gewickelt mit dem Stock wie ein Hirte, kniete vor dem Tier, lief im Kreis oder schlug die Triangel. Der Kojote wiederum zerriss die Zeitungen und pinkelte auf sie; spielte mit Beuys' Handschuhen und gesellte sich zu ihm an das Fenster, wenn Beuys eine Zigarette rauchte. Er umkreiste den Künstler witternd und aufgeregt und behielt immer die Zuschauer*innen im Blick, die vor dem Zaun das gemeinsame Treiben beobachteten. Nach drei Tagen gemeinsamen Lebens in der Galerie verstreute Beuys die Zeitungen im Raum, schloss den Kojoten in seine Arme und ließ sich – wieder in Filz gewickelt – nach Europa abtransportieren.¹

Die unter dem Titel „I like America and America likes me“ bekannte Performance enthält eine Menge alltäglicher Handlungen die ihre Wirkungen erst aus der kommunikativen Verbindung zwischen den Spezies Tier und Mensch entfalten.

Der künstlerische Umgang mit Tieren – und zwar sowohl in Form von Kadavern als auch als lebendige Aktionspartner – gehört zu den zentralen Merkmalen von Beuys' Œuvre. Im Gegensatz zu vielen gewaltförmigen Auseinandersetzungen, die Aktionskünstler*innen jener

Zeit vor allem mit toten Tieren oder deren physischen Resten suchen, zeigen Beuys' Aktionen immer wieder ein umsichtiges, stilles, ja fast zärtliches Miteinander mit der Kreatur. In allen Aktionen setzt Beuys ein Einvernehmen zwischen Mensch und Tier in Szene, das wie eine eingeschworene Gemeinschaft wirkt. Diese „spirituelle“ Verbindung soll als Korrektiv eines „auf der Todeslinie wurstelnden Gesellschaftssystems“² wirken und zu einer ökologischen, sozialen und demokratischen Transformation von Gesellschaft beitragen.

Beuys' Aktion ist deshalb oftmals als Ritual oder rituelle Handlung bezeichnet worden, die in der Wahl des Kojoten als heiligem Tier der amerikanischen Ureinwohner die Ausrottung und Unterdrückung indigener Völker in den USA adressierte. Beuys eigener Hinweis: „Man könnte sagen, wir sollten erst die Rechnung mit dem Trickster begleichen. Erst dann kann diese Wunde [der westlichen Zivilisation] geheilt werden“³ erinnert an das verdrängte Erbe der amerikanischen Nation. Ob die Verbindung zwischen dem symbolischen (Natur-)Gott und dem Künstler in der Rolle eines „Schamanen“ einen „Energiedialog“ herstellte, mit dem die Wunden moderner Zivilisation geheilt werden können, mag dahingestellt sein.⁴

Zentral war jedoch das Aufführen eines Vermittlungsprozesses, der nicht das Vorführen von Erklärungen meint, sondern eine Kommunikation auf der Basis einer geteilten Natur. Denn Vermittlung – das konnte die Kunst im zwanzigsten Jahrhundert von Beuys lernen – ist selbst eine künstlerische Praxis. Ob im Sprechen, Schreiben, Bäume pflanzen, Klavier spielen oder Studierende unterrichten – alle diese Tätigkeiten sind plastisches Gestalten der Welt.⁵

Ich wünsche der Freien Universität auch in der Zukunft eine Vielzahl dieser plastischen Prozesse.

¹ Vgl. Uwe Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1994, sowie Kirsten Claudia Voigt: Joseph Beuys ‚I like America and America likes me‘. In: Regina Haslinger (Hg.): Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. München / London / New York: Prestel 2000, S. 62–75.

² Beuys in Volker Harlan, Rainer Rappmann und Peter Schata: Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys. Wangen: FIU 1984, S. 121.

³ Schneede (s. Anm. 1) S. 335.

⁴ Erika Fischer-Lichte: „Der Künstler als Schamane“. In: Uwe Fleckner, Martin Schieder u. Michael Zimmermann (Hg.): Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart. 3 Bde. Köln, 2000, Bd. 3: Dialog der Avantgarden, S. 230–240, hier S. 235 f.

⁵ Der Begriff Plastik beschränkt sich also nicht auf seine Objektform, sondern umfasst den Entstehungsprozess, die Wahrnehmungsprozesse durch die Betrachter und die materiellen Veränderungen, die nach seiner Produktion einsetzen. Im Umkehrschluss bestimmt der Künstler: Handlungsvollzüge haben plastischen Charakter. Denn jede Aktion ist zugleich eine „bewegte Skulptur“ oder eine „soziale Plastik“, in der die Gestaltungsprozesse als öffentliche kollektive Ereignisse aufgeführt werden. Vgl. Barbara Gronau: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov. München 2010.

After arriving at the airport in New York on May 23, 1974, Joseph Beuys had himself wrapped from head to foot in a felt blanket and driven to the René Block Gallery in an ambulance, blue lights flashing. There, Beuys shut himself in for a period of three days with a coyote (from a wildlife preserve) named Little John. The public was invited to observe this space of animal-human cohabitation for a period of eight hours daily through a fence. Positioned on the wooden floor was a pile of straw, a pair of leather gloves, two rolls of felt, a walking stick, a flashlight, 50 copies of the Wall Street Journal, a musical triangle, and a cassette recorder with a tape of the roar of a turbine.

Over the course of three days, Beuys and the coyote passed through a complex process of familiarization during which the artist confronted the prairie dog with a variety of options for engaging in communication: he stood upright, wrapped in felt and holding the walking stick, like a shepherd; knelt in front of the animal; walked in a circle; or struck the triangle. The coyote, meanwhile, tore up the newspapers and urinated on them; played with Beuys' gloves, and joined him at the window while the artist smoked a cigarette. It circled the artist, sniffing his scent nervously, always keeping an eye on the onlookers who observed their joint activities through the fence. After they had lived together in the gallery for three days, Beuys scattered the newspapers throughout the room, clasped the coyote in his arms, and had himself transported – once again wrapped in felt – back to Europe.¹

The performance known under the title “I like America and America likes me” included a number of everyday actions whose effects developed only through the communicative connection between animal and human.

An artistic interaction with animals – and moreover in the form of carcasses as well as living action partners – is among the central features of Beuys' oeuvre. In contrast to the often violent confrontations staged by action artists during that period, in particular those using dead animals or their physical remains, Beuys' actions consistently display a circumspect, calm, almost gentle form of togetherness

with these creatures. In all of his actions, Beuys enacts a kind of mutual understanding between human and animal, one that seems to take the form of a dedicated community. This “spiritual” connection is intended as a corrective to a “social system that is rooted in the line of death” (translation by the author)², and as a contribution to the ecological, social, and democratic transformation of society.

Beuys' action is therefore often referred to as a ritual or a form of ritualized behavior which – through the choice of the coyote as an animal that is regarded as sacred by the Native American peoples – addresses the eradication and oppression of indigenous peoples in the United States. Beuys' own comment: “You could say we should settle the bill with the trickster first. Only then this wound [of Western civilization] can be healed.” (translation by the author)³. This recalls the repressed legacy of this American nation. It remains debatable whether the connection between the symbolic (nature) deity and the artist in the role of a “shaman” is capable of generating an “energy dialogue” through which the wounds of modern civilization can be healed.⁴

Central to the performance in any event is a process of mediation, one aimed not toward explanatory demonstrations, but instead toward communication on the basis of a divided nature. For mediation itself – in the 20th century, art was able to learn this from Beuys – is an artistic praxis. Whether it is a question of speaking, writing, planting trees, playing the piano, or teaching students – all of these activities constitute the plastic shaping of the world.⁵

It is my hope that in the future as well, the Freie Universität will be the setting for a multiplicity of such plastic processes.

¹ Cf. Uwe Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1994, and Kirsten Claudia Voigt, Joseph Beuys ‚I like America and America likes me‘, in Regina Haslinger (ed.), Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov, Munich / London / New York, Prestel 2000, pp. 62–75.

² Beuys in Volker Harlan, Rainer Rappmann and Peter Schata, Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys. Wangen, FIU 1984, p. 121.

³ Schneede (see n. 1), p. 335.

⁴ Erika Fischer-Lichte, “Der Künstler als Schamane,” in Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart, eds. Uwe Fleckner, Martin Schieder, and Michael Zimmermann. 3 vols., Cologne, 2000, vol. 3, Dialog der Avantgarden, pp. 230–240, here p. 235 f.

⁵ The term “plastic” hence refers not only to object forms, but instead also encompasses the process of the object's genesis and perception by the beholder and the material transformations it undergoes after its production. Conversely, Beuys has pointed out that the performance of actions has a plastic character. For each action is at the same time a “moving” or a “social sculpture” in which the creative process is enacted as a public and collective event. Cf. Barbara Gronau, Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, Munich 2010.

Abb. 13: Joseph Beuys, Aktion „Coyote“



Monika Grzymala

Der wilde Hund Gottes / God's Wild Dog

Für seine Performance „I like America and America likes me“ begab sich Joseph Beuys im Mai 1974 für drei Tage in die gerade neu eröffnete Galerie von René Block in New York.

Nur wenige Besucher sahen seine Begegnung mit dem Kojoten, eine Selbstinszenierung des Künstlers als Schamane. Seitdem wurde die Performance in großen Beuys-Retrospektiven, filmischen Dokumentationen und Fotografien in verschiedene Kontexte gerückt. Der Interpretation dieser Kunstaktion haftete immer etwas Widerständiges und Revolutionäres an.

„Der wilde Hund Gottes“, so nannten Ureinwohner Amerikas den Kojoten und Schakalen. In der indianschen Mythologie symbolisiert er Intelligenz, Freude, Kraft, Wandlung, er ist ein Schelm, Sprachrohr des Unterbewussten. Und ein Trickster.

In Beuys' Aktion, einer inszenierten Begegnung zwischen Menschenwesen und Kojoten, wird der Künstler selbst zum Vermittler, Hirten und Schamanen. Ein Trickster, der mit einem anderen Trickster um die Wette trickst. Symbolkritisch betrachtet zähmt und kolonialisiert Humanum Beuys mit intellektuellen Tricks und künstlerischen Ritualen die kojotenhaften Instinkte des Tierwesens. Meist sind typische Trickster an einem zwispältigen Charakter zu erkennen. Auf der einen Seite brechen sie Regeln, um etwas Gutes zu tun, auf der anderen Seite jedoch auch, um Konflikte zu provozieren und mit schlaunen Tricks die Ordnung im Universum durcheinanderzubringen. Dieser Schelm ist keineswegs als ein einheitlich zu definierendes Phänomen zu betrachten.

Bereits im 19. Jahrhundert waren Universitäten Ausgang und Brutstätte der Studentenbewegung und Proteste, seit den 1960er Jahren auch in der westlichen Demokratie. Im Kampf gegen Autoritäten wurde Kunst zum Experimentierfeld und zur Aktion, die Universität zum allgemeinen Schlachtfeld. Als politische Gegenbewegung nahmen Studentenproteste immer mehr die Form eines intellektuell und sozial motivierten Opponenten an. Mit dem Antrieb, alles Zukünftige anders zu machen, suchten

Aktivisten und Akteure der Proteste teils spielerisch nach neuen Formen, die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu verschieben. – Auch Beuys' so auratisches Kunstwerk mit dem Kojoten ist im wilden Fahrwasser der 68er Bewegung und Kultur des Widerstands entstanden. Seitdem haben sich Übersetzungsprozesse der Wissenskultur mit ihren Bildpraktiken und Zeichensysteme gewandelt. Das wilde Fahrwasser der Revolution und seine Materialmetaphorik sind etwas sanfter geworden.

41 Jahre nach Beuys' Performance feierte der Neubau der Freien Universität Berlin seine Eröffnung und Anfang 2018 auch das Kunst-am-Bau-Projekt „Tricksters Plan“ von Robert Patz. Schon von Weitem ist auf dem Campus-Vorplatz der überlebensgroße Kojote mit seinem geneigten Kopf, aufgestellten Ohren und wachen Augen zu sehen. Die Tiergestalt strahlt etwas Fragendes, Sanftes, Beobachtendes aus. Die Kopfdrehung und geschmeidige Silhouette der Tiergestalt weist in Richtung Bibliothek. Der Blick des Kojoten haftet noch lange im Gedächtnis, selbst wenn man das Institutsgebäude bereits betreten hat. Als würde die mystische Tiergestalt fragen, welche Erkenntnisprozesse, Zeichensysteme und Geschichten wir in den Stein der Zeit eingravieren werden.

In der Bibliothek tauchen neue Motive und das Bild des Kojoten wieder auf. Wie selbstverständlich fügt sich das große Wandbild in die Bibliotheksräume ein, als hätten die Hieroglyphen und Zeichen von Robert Patz schon vor der Erbauung des Gebäudes da existiert. Die Bilderschrift auf über 300 Quadratmetern erzählt eine eigene Geschichte, ohne den Raum zu überwuchern. Spiralen, Dreiecke, eine tauchende Figur, Blindenschrift, Pflanzenformen, Götter der nordamerikanischen Mythologie, Kritzeleien, Stadtpläne, Linien und Zeichen, bilden eine Typographie der Zeit, die flüstert und Geschichte erzählt. In der indianischen Kultur gab es auch keine Schrift, stattdessen wurden Piktogramme benutzt, eine Art Stenogramm auf Kerbstöcken, Perlenschnüren oder Knotenschnüren.

Im Institutsgebäude finden sich weitere Raumkörper aus bedruckten Aluminiumplatten, sie reflektieren das Licht, nehmen Umgebungsfarben auf und schimmern im Luftraum der Treppenaufgänge. Am Ende meines Rundgangs durch die Freie Universität und das Zeichensystem von Robert Patz noch ein letzter, langer Blickwechsel mit dem Kojoten beim Herausgehen. Ich denke an ein Zitat von Botho Strauß, das ich vor langer Zeit gelesen habe: „Ob man einem Kunstwerk begegnet sei, meinte der metaphysisch nicht leicht erregbare Paul Valéry, erkenne man daran, ob es einen im Zustand der Inspiriertheit zurücklässt. Wir antworten mit Widerschein.“ (Strauß 1990).

Literatur

Botho Strauß: „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Anmerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit“. Die Zeit 26/1990. Zit. nach: „Thomas Demand“, Ausstellung vom 18. September 2009 bis 17. Januar 2010, Neue Nationalgalerie Berlin. Siehe auch Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Aufsätze, München 2012.

In May of 1974, during the performance “I like America and America likes me,” Joseph Beuys spent three days in the recently-inaugurated René Block Gallery in New York.

Only a few visitors witnessed his encounter with a coyote, a self-dramatization of the artist as shaman. Since then, this performance has been shifted into various contexts at major Beuys retrospectives or through filmic documentaries and photographs. His art action has generally been interpreted in ways that endow it with an aura of resistance, a revolutionary ethos.

“God's Wild Dog” was how the native inhabitants of the North America referred to the coyote (which has been called the “American jackal.”) In Native American mythology, the coyote symbolizes intelligence, power, and powers of metamorphosis; he is a prankster, a voice of the unconscious. And a trickster.

In Beuys' action, a staged encounter between human and coyote, the artist himself becomes an intermediary, a herdsman, a shaman. A trickster who pits his powers against another trickster. Viewed in terms of a critique of symbols, the humanum Beuys exploits intellectual guile and artistic rituals to tame and colonize the instincts of this animal. For the most part, tricksters are recognizable through their ambivalent characters. On the one hand, they transgress rules in order to achieve good; on the other, they do so in order to provoke conflict, using ingenious tricks to bring the order of the universe into a state of disarray. Such a prankster should by no means be perceived as a phenomenon that is definable in a unitary way.

Already in the 19th century, universities were sources and hotbeds for student and protest movements; since the 1960s, this has been true as well for the Western democracies. In the struggle against authority, art became a field of experimentation and action, and the university in general a battlefield. As a political countermovement, the student protests increasingly assumed the form of an intellectually and socially motivated opposition. Propelled by the desire to make everything different in the future, protest activists sought new forms, often playfully, in order to displace the

boundary between art and life. – Beuys' remarkably auratic coyote performance too emerged from the wild currents of the '68 movement and the culture of resistance. Since then, translation processes in knowledge culture – their image practices and sign system – have evolved. The wilder currents of the revolution and its material metaphors have become somewhat milder.

Now, 41 years after Beuys' performance, the Freie Universität Berlin celebrates the inauguration of its new building, and in early 2018, the accompanying “Kunst am Bau” (art in architecture) project “Tricksters Plan” by Robert Patz. Readily noticeable even from a distance on the campus forecourt is the over life-sized coyote, with its inclined head, erect ears, and alert eyes. This animal figure makes a somewhat quizzical, gentle, and perhaps inquisitive impression. Its turned head and supple silhouette are oriented in the direction of the library. The sight of this animal long remains in the visitor's memory, even after he or she has entered the institute building. As though this mystical creature meant to ask: Which cognitive processes, sign systems, and stories are we engraving now in the stone of our time?

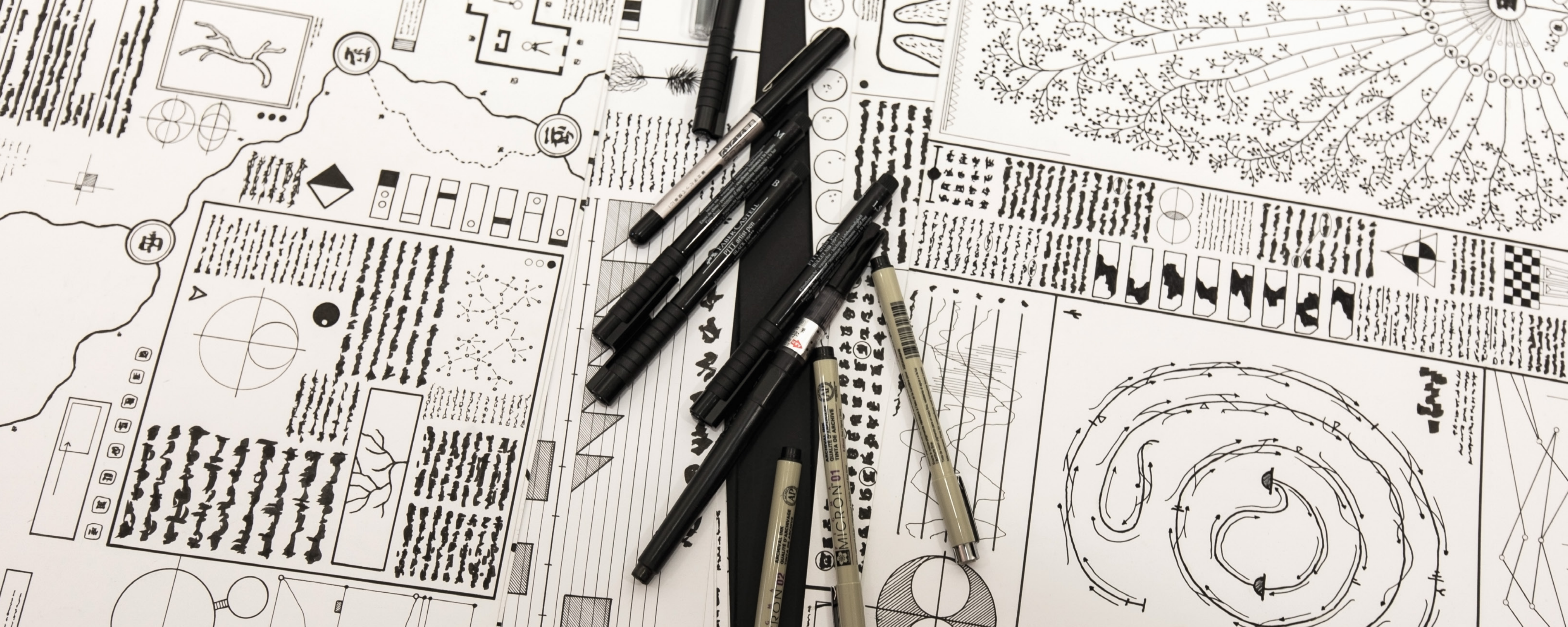
Appearing in the library are new motifs; the image of the coyote resurfaces. A large mural has been integrated into the library in the most self-evident fashion – it is as though Robert Patz's hieroglyphs and symbols existed there even before the building was constructed. The pictographic script, which covers more than 300 square meters, tells its own story, without overgrowing the space. Spirals, triangles, a diving figure, braille characters, vegetal forms, Gods from North American mythology, scribbles, city maps, lines and symbols form a typography for our times, one that whispers at us, narrating a tale. North American native culture lacked a writing system – pictograms were used instead, a kind of stenography that appeared on tally sticks, beaded cords, and knotted strings.

Found in the institute building are additional large spatial elements, consisting of printed aluminum paneling, which reflects the light, absorbing ambient colors, and gleam in

the airspace of the staircase. As I left, at concluding my tour of the Freie Universität and of Robert Patz's sign system, one final, long exchange of glances with the coyote. I am reminded of a passage in Botho Strauß which I read a long time ago: “You know you have encountered a work of art – according to Paul Valéry, who was hardly susceptible to metaphysical excitability – when you are left in an inspired state. We respond with a kind of reverberation.” (Strauß 1990, translation by the translator).

Literature

Botho Strauß, “Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Anmerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit“, in Die Zeit 26/1990. Quoted from: “Thomas Demand”, exhibition from September 18, 2009 to January 17, 2010, Neue Nationalgalerie Berlin. Cf. Botho Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Aufsätze, Munich 2012.



Handwritten text in a circular frame, possibly a letter or symbol.

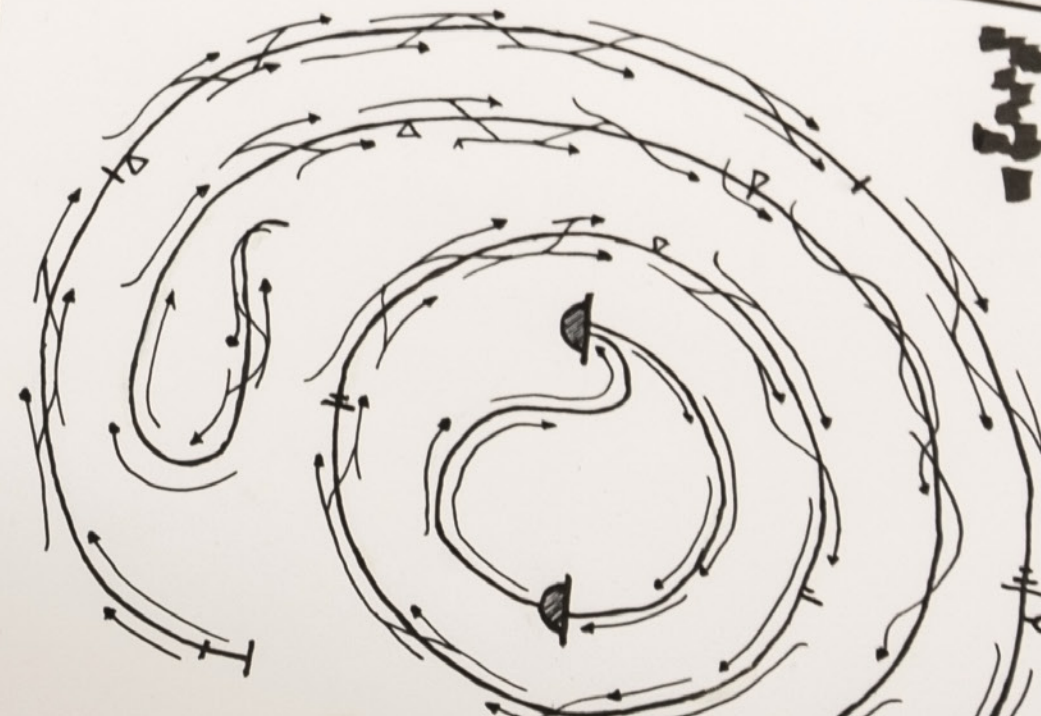
Handwritten text in a circular frame, possibly a letter or symbol.

Handwritten text in a circular frame, possibly a letter or symbol.

A large rectangular area filled with dense, repetitive handwritten text, possibly a list or a series of notes. A central circular diagram is also present within this area.



Handwritten text in a rectangular frame, possibly a list or a series of notes.



Handwritten text in a rectangular frame, possibly a list or a series of notes.

Handwritten text in a rectangular frame, possibly a list or a series of notes.

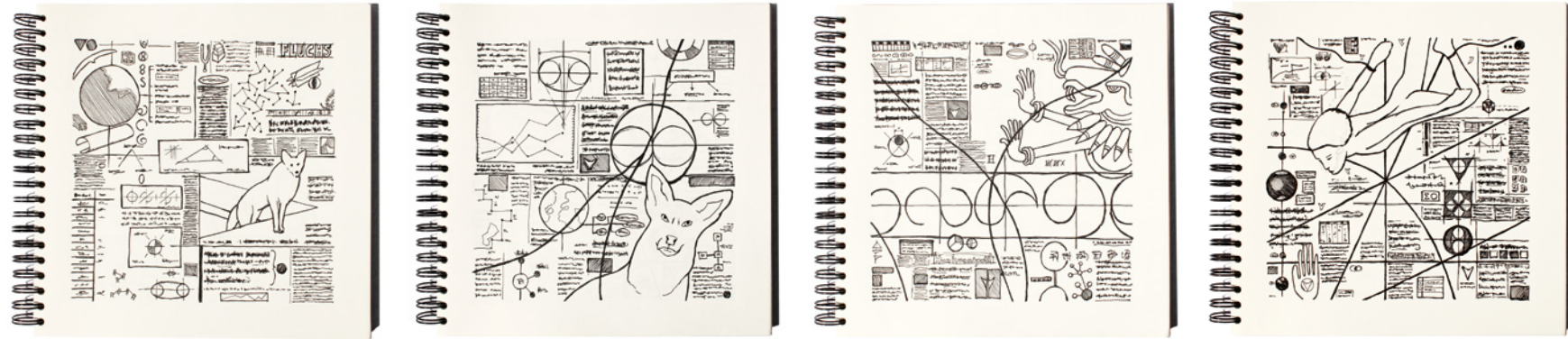
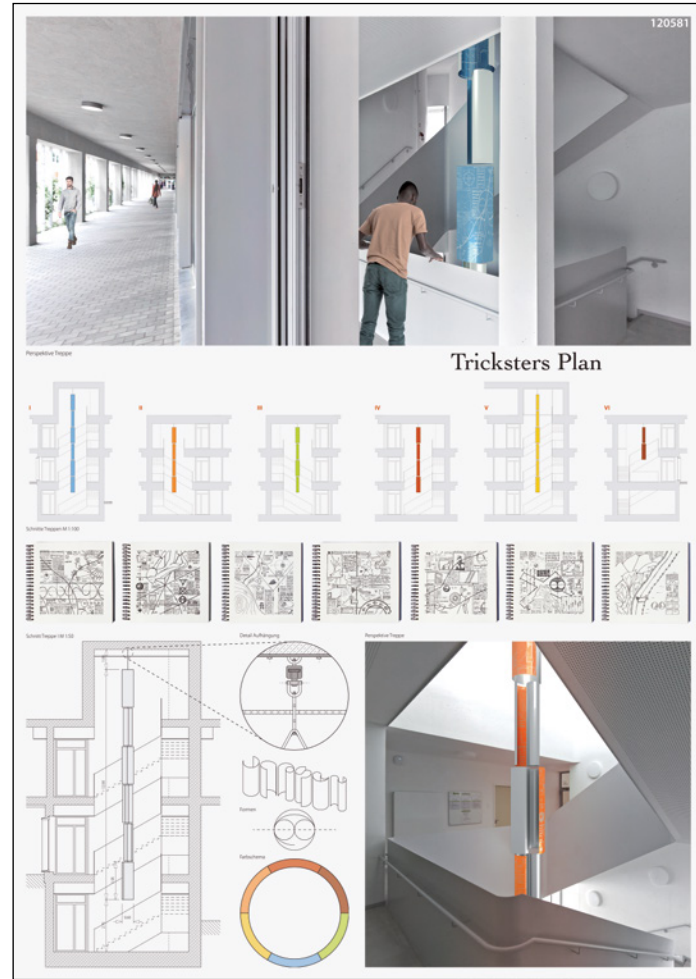
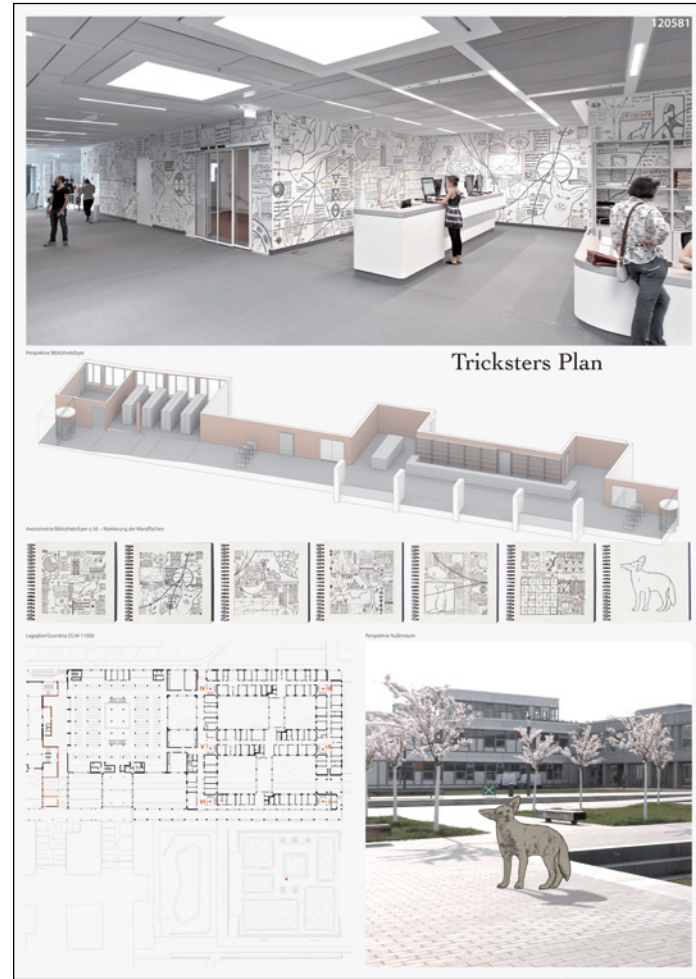


Abb. 14–18, letzte und diese Seite: Zeichnungen aus dem Skizzenbuch / drawings from the sketchbook
Abb. 19–20: Wettbewerbsposter / competition posters



Robert Patz Künstlerische Konzeption / Artistic Conception

Die besondere Qualität des Neubaus, der eine symbolische Lesart zulässt, offenbart sich in der Übersetzung einer Struktur wissenschaftlichen Arbeitens in die architektonische Form. Die räumlichen Verbindungen, Vernetzungen und Durchlässigkeiten bilden ein zeitgemäßes wissenschaftstheoretisches Selbstverständnis ab. Übergreifende Verfahren aller Disziplinen sind Übersetzung und Interpretation unterschiedlich materialisierter Wissensbestände, welche auch durch die interdisziplinäre Campusbibliothek repräsentiert werden.

Als räumlicher Zusammenschluss einer Vielzahl verschiedener Fächer unter einem Dach ist das Gebäude dazu angelegt, durch Zusammenarbeit Wissenskulturen ineinander zu verschränken und überführbar zu machen. Die prinzipielle Darstellungsgebundenheit von Wissen wird insbesondere am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften deutlich. Das künstlerische Konzept nimmt sich deswegen der vorgefundenen Darstellungs-, Transkriptions- und Translationsverfahren an, wobei es sowohl natur- als auch geisteswissenschaftliche Bildpraktiken und Zeichensysteme in einer künstlerisch-spekulativen Arbeit verwebt. Sie soll Raum schaffen für Assoziationen, Projektionsflächen des eigenen situierten Wissens bieten und jene Überraschungen und Ironien freilegen, die im Herzen jeglicher Produktion von Wissen liegen.

„Tricksters Plan“ ist eine thematische Assemblage, die als verdichtete, phantastische und mehrdeutige Narration dem Ort auf verschiedene Weise eingeschrieben wurde. Die dreiteilige Arbeit verbindet die Campusbibliothek (A), das Institutsgebäude der Holzlaube (B) und den Vorplatz (C) und knüpft inhaltlich und formal an bestehende künstlerische Interventionen seit den Siebzigerjahren auf dem Campus an.

Wesentlicher Teil des künstlerischen Konzepts war ein der finalen Ausarbeitung der drei Teile vorausgegangener offener Entwicklungsprozess am Ort. Die in der Entwurfsphase bereits begonnene, später fortgesetzte Auseinandersetzung mit den Nutzer*innen des Neubaus ermöglichte die Verarbeitung jener Themen, Eindrücke,

Anekdoten und Bilder, die mit dem Gebäude und den jeweiligen Disziplinen in Beziehung stehen. Die Wissenschaftstheorie, die Historie, das Selbstbild der Disziplinen und die Situierung der Gebäudenutzer*innen sollten inhärente Teile des Werks werden. Ziel war, neben einer Reflexion der vorgenannten Aspekte, persönliche Verbundenheit zum Ort zu stiften und ihn dabei auratisch aufzuladen. Der räumliche Aneignungsprozess, wie er sich an allen Fachbereichen der Freien Universität ganz selbstverständlich vollzieht, und der mittels individueller Eingriffe und Gestaltungen oft erst Aura evoziert, sollte aufgegriffen, moderiert und dabei im Werk manifestiert werden.

Aus den Gesprächen mit den Nutzer*innen und der vertieften Recherche ergaben sich potenzielle Themenschwerpunkte, wie die oben angedeutete Vernetzung und die Übersetzungsprozesse zwischen Wissenskulturen.

Ein weiterer, wesentlicher Punkt ist die prinzipielle Ungesicherheit von Wissen. Die Vermittlung dieser Ungesicherheit ist eine Aufgabe universitärer Lehre und bildet den Kern der künstlerischen Erzählung. Insbesondere im universitären Kontext wird durch die Verbindung von Forschung und Lehre die Temporalität von Wissen aufgrund der fortwährenden Neugewinnung und -bewertung von Erkenntnissen deutlich.

Die gewählte Metapher für die Unsicherheiten von Erkenntnisprozessen ist der Arbeit der Biologin und feministischen Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway entliehen. Der „Trickster“ dient Haraway als evokative Figur (auch: Figuration), welche die Welt – den Gegenstand der Wissenschaft – als „gewitzte Agentin“ zu visualisieren versteht (Haraway 1995, 94). Der Trickster, der in nord- und mittelamerikanischen Kulturen die Figur des Kojoten annimmt, essentialisiert als zwanghafter Grenzübertreter Veränderung, *conditio sine qua non* für den Forschungsprozess. Nur er vermag als Gestaltwandler, Umkehrer, Bote oder Bricoleur Gegensätze zu vereinen und steht so, als eine der ältesten Ausdrucksformen der Menschheit, am Anfang von Zivilisationsprozessen (vgl. a. Jung 1990). Als Agentin verstanden, vermag die Welt Grenzziehungen auszuweichen. Die prin-

zipielle Ungesicherheit von Wissen wird begründet. Tricksters Plan ist, diese ausweichende Geste in ihrem stets welt-erweiternden Charakter produktiv zu machen.

Literatur

Donna Haraway: „Situierendes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. In: Dies., Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen (Hg. v. C. Hammer, I. Stieß), Frankfurt / New York 1995 (Orig. 1985), S. 73–97.

C. G. Jung: „Zur Psychologie der Tricksterfigur“. In: Ders., Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke. Band 9/1, Düsseldorf 1990 (Orig. 1954), S. 271–290.

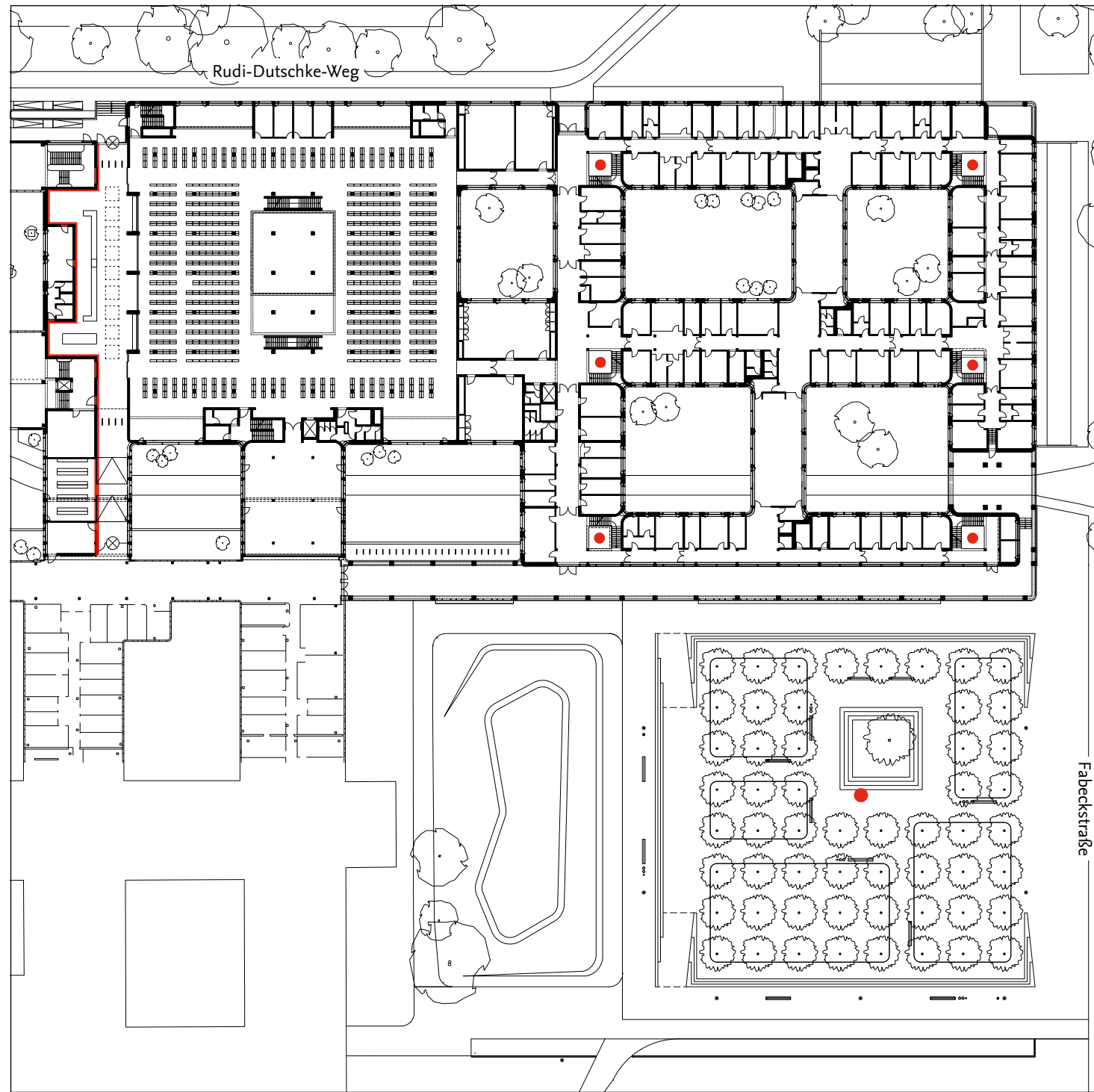


Abb. 21: Kunststandorte/
Locations of artworks

The particular quality of the new building, so susceptible to a symbolic reading, reveals itself in its translation of the structure of scientific work into architectonic form. The spatial connections, networks, and transparencies visualize a contemporary self-understanding of a philosophy of science. Overarching procedures which encompass all disciplines include the translation and interpretation of diverse bodies of knowledge, and these too also represented by this interdisciplinary campus library.

As the spatial integration of a multiplicity of diverse subjects under a single roof, the building is designed to interlink various knowledge cultures with one another through collaborative activities, thereby facilitating knowledge transfer. The ways in which knowledge is intrinsically implicated with presentation and representation becomes especially clear in the Department of History and Cultural Studies. The artistic conception therefore takes up preexisting procedures of representation, transcription, and translation, weaving image practices and sign systems from both the natural sciences and the humanities into an artistic and speculative whole. The intention is to create a space for associations, to offer a projection surface for each individually situated knowledge form, unveiling the surprises and ironies that lie at the very heart of all knowledge production.

"Tricksters Plan" is a thematically oriented assemblage that inscribes itself into the location in a variety of ways as a dense, fantastical, and ambiguous narrative. The three-part work links the Campusbibliothek (Campus Library, A), the institute building known as the Holzlaube (B), and the forecourt (C), and takes up – both contentually and formally – existing interventions undertaken on the campus since the 1970s.

The basis of the work was a public developmental process that took place on location preceding the elaboration of the final three-part concept. Discussions with users of the new building, initiated already during the design phase, and continued later on, facilitated a working up of the themes, impressions, anecdotes, and images that form connections with the building and with the respective disciplines. The intention was to allow science theory, history, the self-images

of the respective disciplines, and the situatedness of building's users to become inherent elements of the work. Alongside reflections on the above-mentioned aspects, the aim was to promote personal connectedness to this place, and to infuse it auratic. This process of spatial appropriation, one that proceeds quite self-evidently in all of the departments of the Freie Universität, and which often only evokes a sense of aura via individual interventions and constructions, was to have been taken up, moderated, and thereby manifested in the work.

Emerging from conversations with users, and through deepened research, were potential thematic foci such as the networking structures and translation processes between knowledge cultures mentioned above.

A further and essential point is the fundamental uncertainty of all knowledge. To convey a sense of this uncertainty is the task of university instructors, and it forms the core of the artistic narrative. Acquiring clarity in a university context in particular, i.e. through the linking of research and teaching, is the temporality of knowledge, which emerges through the continuous production and evaluation of new discoveries.

The metaphor that was chosen to embody the uncertainty of epistemological processes was borrowed from the work of the biologist and feminist science philosopher Donna Haraway. The "Trickster" serves Haraway as an evocative figure who is capable of visualizing the world – the object of science – as a "witty agent" (Haraway 1988, 593). As a compulsive transgressor of boundaries, the trickster – who assumes the form of the coyote in Southeast and North American cultures – essentializes metamorphosis, the *conditio sine qua non* of research processes. As a shape-shifter, an inverter, an emissary, and a bricoleur, he is not only capable of unifying oppositions, but also hence stands – as one of the most ancient expressive forms of humanity – at the very inception of civilizing processes (cf. Jung 1990). Understood as an agent, he is capable of evading the world's boundary demarcations. Understood as an agent, the world is able to avoid demarcations. Here, the fundamental uncertainty of knowledge is substantiated. Trickster's Plan is to render this evasive gesture productive in its perpetually world-expanding character.

Literature

- Donna Haraway, "Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (1988), pp. 575–599
- C. G. Jung, "On the Psychology of the Trickster Figure," in *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9.1, Princeton University Press 1969, pp. 255–274.



Campusbibliothek

Im Foyer der Campusbibliothek ist eine großformatige Wandarbeit Mittel des künstlerischen Besatzes. Auf zirka 260 Quadratmetern gestalteter Wandfläche, auf einer Länge von zirka 80 Metern, zeigt sich ein dichtes und wildes Gewebe grafischer Elemente. Es handelt sich dabei um den Plan des Tricksters, der wie eine abgewickelte Schriftrolle die gesamte Fläche bekleidet.

Die Gestaltung folgt den Verläufen der Wand wie selbstverständlich, verbindet so die beiden Haupteingänge und alle Zugänge zu den eigentlichen Bibliotheken. Sie vollzieht Vor- und Rücksprünge, ignoriert Öffnungen, Türen, Installationen und Möblierungen. Durch diese Konsequenz scheint die Bildwelt den Wänden schon immer eingeschrieben gewesen zu sein, ganz wie die Inschriften der Wände antiker Stätten.

Ermöglicht wird der großzügige Umgang mit Fläche durch das verwendete Material. Eine digital bedruckte und besonders strapazierfähige Tapete dient als Bildträger. Die manuell erstellten Zeichnungen wurden digitalisiert, digital nachbearbeitet und gefügt, um sie in die vorgefundenen Flächen exakt einpassen zu können.

Die Wandarbeit ermöglicht den Bibliotheksnutzer*innen durch ihre zeichnerische Opulenz mit jedem Aufenthalt im Gebäude neue Entdeckungen. Sie kann vollständig erlaufen werden, doch einzelne Elemente entziehen sich stets. Sie werden nur dann sichtbar, wenn etwa aus den Regalen der Ausleihe Bände entnommen werden. Textsegmente sind nicht lesbar, doch vermitteln sie das Gefühl, bekannten Schriftsprachen zu entstammen. Wissenschaftliche Aufzeichnungsverfahren erscheinen vertraut, auch wenn sie keine erkennbare Information preisgeben.

Die Wand ist auch die Trennfläche zwischen alter und neuer Bibliothek. Durch Fenster, die der Wandarbeit und dem Tresen der Ausleihe gegenüberstehen, wird der Neubau mit seinen strengen Reihungen von Bücherregalen einsehbar. Die chaotische Sammlung von Zeichen trifft so auf die systematische Ordnung archivierten Wissens, ohne mit ihr zu kollidieren. Vielmehr kann die Situation als ein Ausblick auf das Verstandene werden, was hinter den zirka eine Million Buchrücken wohl größtenteils verborgen bleibt.

In the lobby of the Campusbibliothek (Campus Library), the artistic intervention takes the form of a large-scale wall-work. Displayed on a surface measuring 260 m² (2,800 sq ft), and having a length of circa 80 m (263 ft), is a dense, wild web of graphic elements. The keys constitutes a kind of plan of the Trickster, who has clad the entire surface in a kind of unfurled scroll.

The scheme follows the flow of the wall in a way that appears self-evident, linking the two main entrances and all of the accesses to the individual libraries. It traverses projections and setbacks, ignoring openings, doors, installations, and furnishings. As a consequence of this consistency, this pictorial world seems to have been inscribed on the walls from the very beginning, much in the spirit of the inscriptions on the walls of ancient cult sites.

This space-filling treatment of the surface was made possible by the materials employed. Serving as the initial support was a digitally printed, highly robust wallpaper. Manually executed drawings were digitalized, and then digitally processed and assembled in such a way that they dovetail precisely with the preexisting surfaces.

Through its graphic opulence, the mural allows library visitors to make new discoveries during each visit. Even when the entire work has been traversed, individual elements continue to escape the viewer's attention. Some become visible only when volumes have been removed from the lending shelves. The textual segments are not legible, yet give the impression of originating from recognizable written languages. Scientific recording methods seem familiar, yet communicate no recognizable information.

The wall also serves to divide the old and new parts of the library. Visible through a window that is set opposite from the mural and the counter of the lending area is the new building, with its austere rows of bookshelves. Here a chaotic agglomeration of signs and symbols encounters the systematic order of archived knowledge, yet without producing a collision. Instead, this visual situation can be understood as proffering a panorama of that which lies for the most part concealed behind the circa one million book spines in the shelves.



Abb. 22, links: Detail Wandarbeit/Detail wall work
Abb. 23, oben: Detail Wandarbeit/Detail wall work

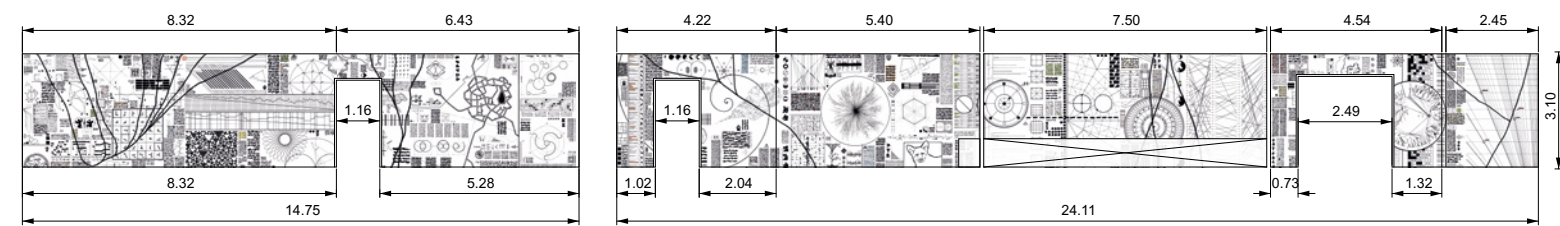
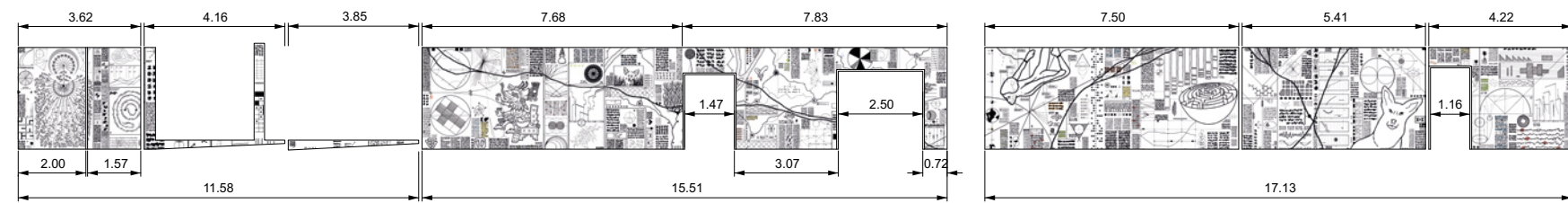
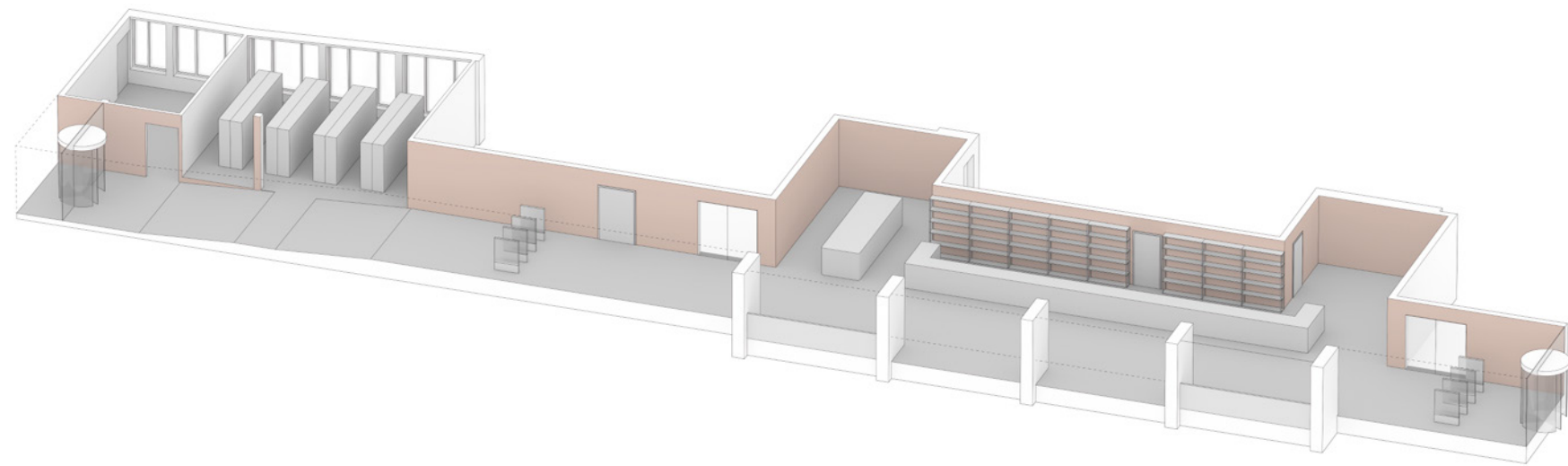


Abb. 24, oben: Markierung der Wandflächen/Marking of wall surfaces

Abb. 25, unten: Wandabwicklung aller Motive/Processing of picture motifs

Abb. 26, rechts: Handzeichnungen vor der Digitalisierung/Hand drawings before digitization

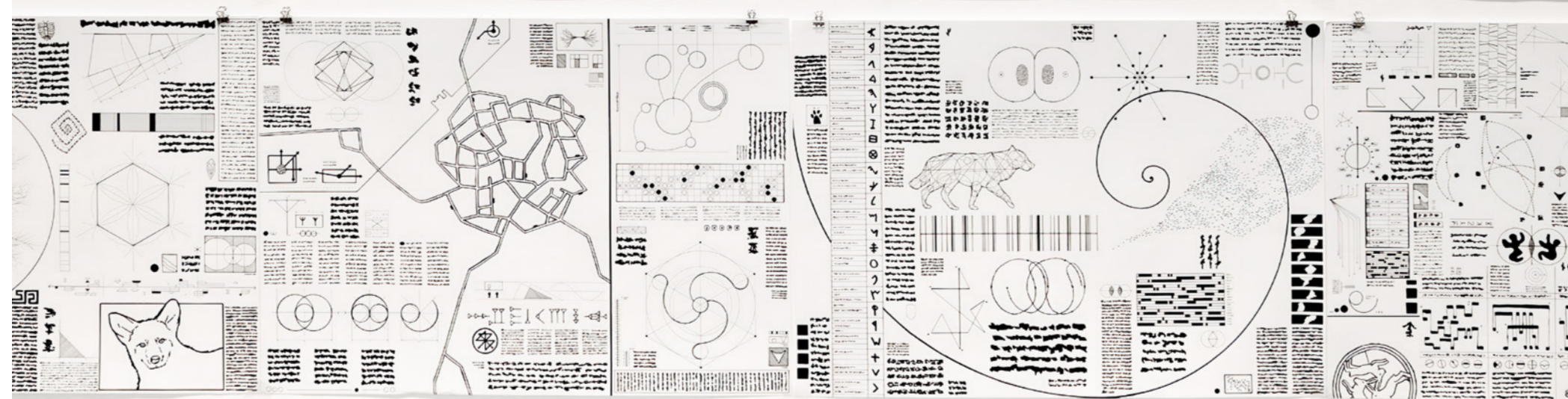
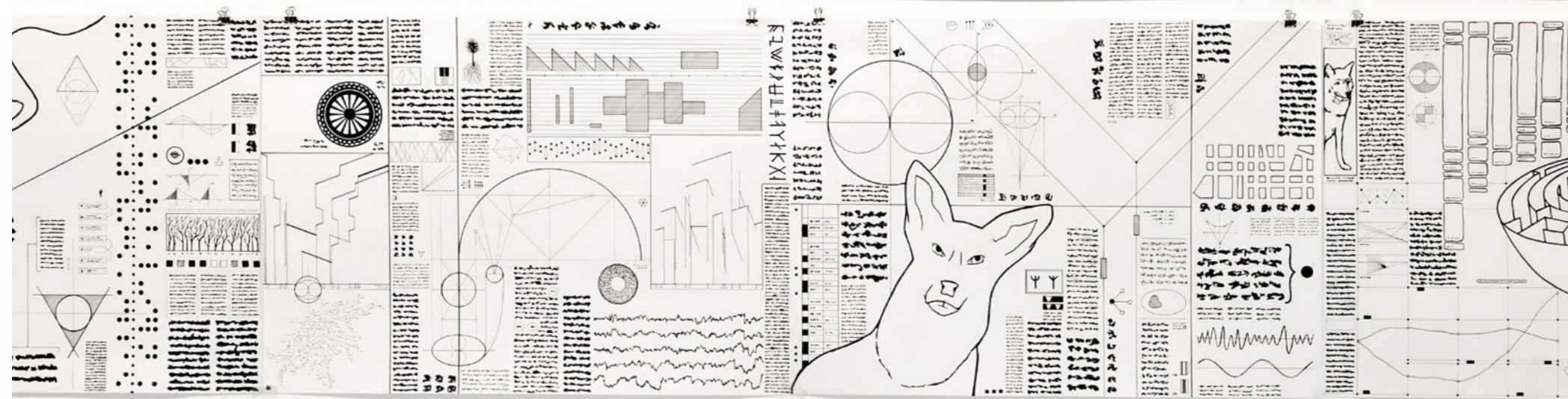
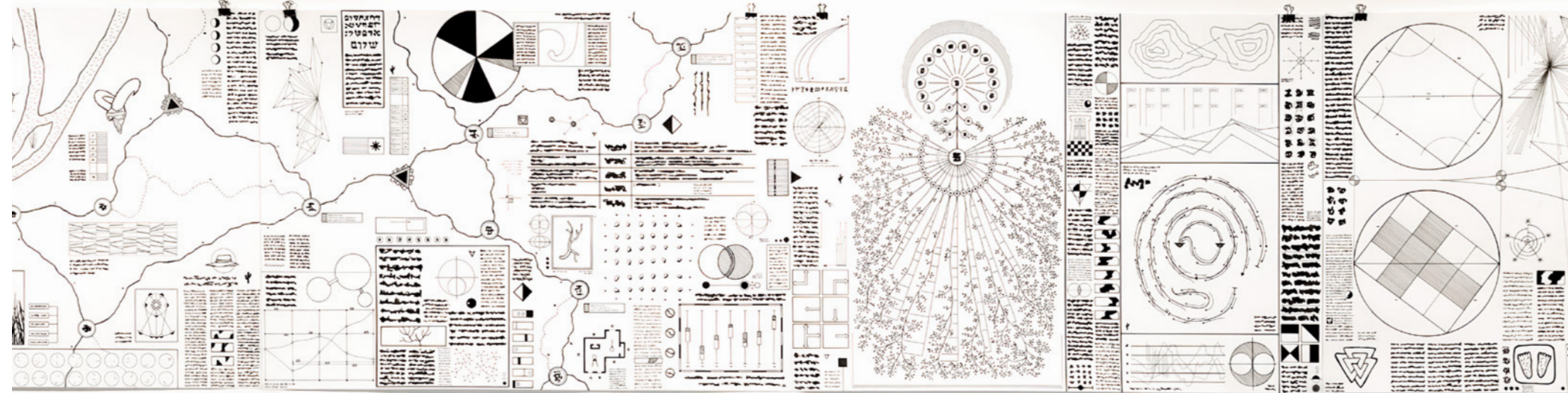




Abb. 27, links: Eingangsbereich L-Straße/Entrance area L-Street

Abb. 28, oben: Passage zum Bibliotheksbereich/Passage to the library area

Abb. 29, nächste Seite: Hauptfoyer und Ausleihe/Main foyer and loan desks





Abb. 30, links: Detail Wandarbeit /Detail wall work

Abb 31, oben: Wandarbeit um die Informationsterminals /Wall work surrounding the information terminals

Abb 32, nächste Seite: Detail Wandarbeit /Detail wall work

Vorbestellungen Ausleihe

Shelf A: Stacks of papers and books.

Shelf B: Stacks of books and papers.

Shelf C: Papers and books.

Shelf D: Papers and books.

Shelf E: Books and papers.

Shelf F: Books and papers.

Shelf G: Papers and books.

Shelf H: Stacks of books.

Shelf J: Papers and books.

Shelf K: Stacks of books.

Shelf L: Stacks of books.

Shelf M: Stacks of books.

FU-Tüten

2
0
1
8

Druckereien
Broschüren

Druckereien
Veranstaltungen
Veranstaltungen

i Auskunft/Information
information desk





Abb. 33, letzte Seite: Hauptfoyer, Ausleihe und Informationsschalter / Main foyer, loan desks and information desk

Abb. 34, links: Detail Wandarbeit / Detail wall work

Abb. 35, rechts oben: Lesebereich Neuerwerbungen / Reading area acquisitions

Abb. 36, recht unten: Eingang Rudi-Dutschke-Weg / Entrance Rudi-Dutschke-Weg





Holzlaube

Im Institutsgebäude der Holzlaube sind die sechs Treppenhäuser als Kreuzungs- und Angelpunkte der Erschließung die Orte einer sechsteiligen Serie von Installationen. Die Höhe des Luftraums variiert in den Räumen zwischen 7 und 16 Metern. Ebenso unterschiedlich sind Ausrichtung und Anordnung von Fenstern und somit die natürliche Belichtung.

Die Treppenbrüstungen aus ununterbrochen umlaufendem Stahlblech sind besonders prägend für die Gestalt der Treppen. Aus gebogenem Blech gefertigt, setzen die Installationen diese Bewegung fort, wobei jedes Treppenhäuser und somit jede der Einzelinstallationen eine eigene Farbe und Formvariante hat. Das Schema aus sechs komplementären Farben wurde aus dem zugrundeliegenden Gestaltungskonzept des Büros Florian Nagler Architekten für das Gebäude entwickelt.

Abhängig von den unterschiedlichen Höhen der Lufträume in den Treppenaugen umfassen die Installationen zwei bis sechs aus Aluminium geformte Segmente, die gereiht von der Decke hängen. Die Elemente haben eine Höhe von jeweils 190 und einen Durchmesser von 60 Zentimetern. Die größten Installationen mit sechs Elementen haben damit eine Gesamtlänge von 12,5 Metern.

Die Bleche sind unterschiedlich gebogen. Das Formenrepertoire beruht auf einer geometrischen Konstruktionsweise nach Euklid. Sechs Formen, die jeweils ihren Schwerpunkt in der Mitte haben, bilden das sich in unterschiedlicher Weise wiederholende Repertoire. Als vertikale Struktur durchkreuzen die Installationen die horizontal geprägte Anlage des Gebäudes und machen punktuell Höhen deutlich, gleich einem Lot. Durch ihre Variation in Farbe und Form bieten sie Wiedererkennung und Orientierung im Gebäude.

Kalkulatorisch-geometrisches und semiotisches Bewusstsein werden integriert, denn die Farbseiten der Bleche offenbaren durch Auslassungen grafische Notationen, ähnlich denen des Foyers der Campusbibliothek. Die Bleche können als eingerollte Blätter gelesen werden. Aufgrund der Formen liegen die Einschreibungen auf ihnen teils offen, während sie sich an anderer Stelle den Betrachter*innen entziehen.

Der Affordanzcharakter der Arbeit offenbart sich im Versuch, den Bildwelten einer der Installationen zu folgen. Betrachter*innen sind gezwungen, sich konzentrisch um die Arbeit zu bewegen, den Treppen nach oben oder unten zu folgen. Ein Perspektivwechsel wird erforderlich – jene Bewegung, die oft auch Bedingung von Erkenntnis ist.

Das Material Aluminium hat die Eigenschaft, auf eine besondere Weise Licht zu reflektieren und zu streuen. Die jeweilige Farbe verbreitet sich im Raum, auf den hellgrau lackierten Flanken der Brüstungen und den weiß getünchten Wänden. Betrachter*innen und ihre Bewegungen spiegeln sich schemenhaft in den Oberflächen. Durch diese Spiegelungen werden Überlagerungen von Körpern und Zeichen angedeutet.

In the institute building of the Holzlaube, the six staircases, as intersections and pivot point of the facility, serve as the locations for a six-part series of installations. The heights of the airspaces in the stairwells vary between 7 and 16 m (23 – 53 ft). Equally diverse are the orientations and configurations of the windows, and hence the natural lighting.

The balustrades, formed from continuous metal sheets, are particularly decisive for the design of the staircases. Formed from curving metal elements, the installations continue this movement, with each staircase, and hence each individual installation, being given a different color and a different form variant. The scheme, involving six complementary colors, was developed for the building based on the design conception created for the building by the office of Florian Nagler Architects.

Independently of the varying heights of the air spaces of the staircases, the installations comprise between two and six shaped aluminum segments which are suspended in series from the ceilings. Each element is 190 cm (75 in) in height, and has a diameter of 60 cm. The largest installations, with six elements each, therefore have total lengths of 12.5 m (41 ft).

The metal sheets are curved in various ways. The repertoire of forms is based on a geometric method of construction that follows Euclid. Six forms, each of whose focal point is oriented centrally, constitute a repertoire that is repeated in diverse

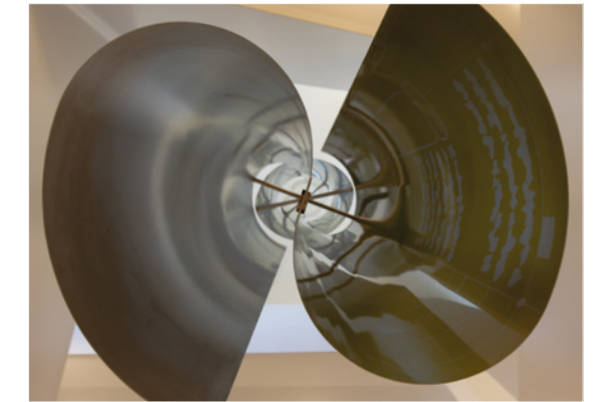


Abb. 37, links: Detail Treppenhäuser A / Detail staircase A

Abb. 38, oben: Blick von unten / View from below

ways. As vertical structures, the installations intersect with the horizontally configured layout of the building, calling attention to selected elevations – not unlike a plumb line. Variations of form and color provide recognizability and orientation within the building.

Arithmetical-geometric and semiotic awareness are integrated here, with omissions in the colored sides of the sheet metal elements displaying graphic notations that resemble those in the lobby of the campus library. The metal elements are interpretable as curled-up pages. By virtue of the forms, these inscriptions are to some extent visible, while others elude the gaze of the beholder.

The affordance character of this work is revealed through attempts to follow the image worlds of each installation. Beholders are obliged to circumambulate each piece concentrically, ascending or descending the staircases. A shift of perspective is indispensable – the very movement that is often a precondition of cognition.

Inherent to aluminum as a material is the capacity to reflect and scatter light in a special way. Each of the various colors is diffused throughout the space, spreading onto the pale-gray painted surfaces of the balustrades and the whitewashed walls. Visitors are mirrored in a shadowy fashion on the surfaces; these reflections hint at superimpositions between bodies and symbols.

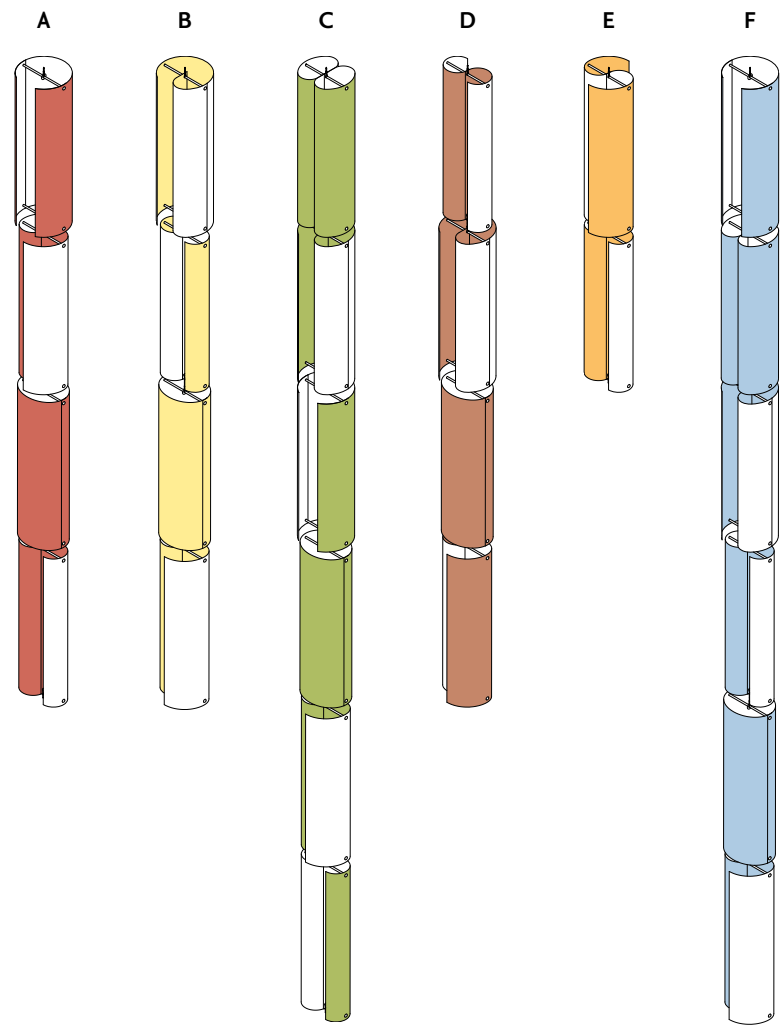
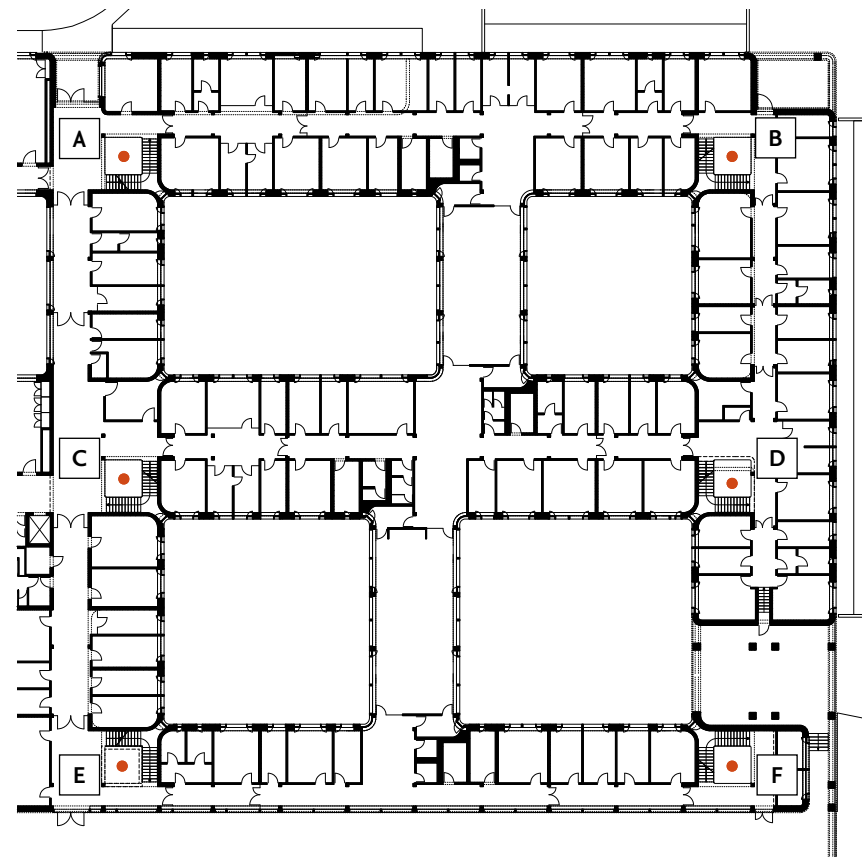


Abb. 39, links: Übersicht Treppenhäuser und Frabkonzept/Overview of staircases and color concept
Abb. 40, rechts: Auszug Ausführungsplanung/Excerpt from detailed planning

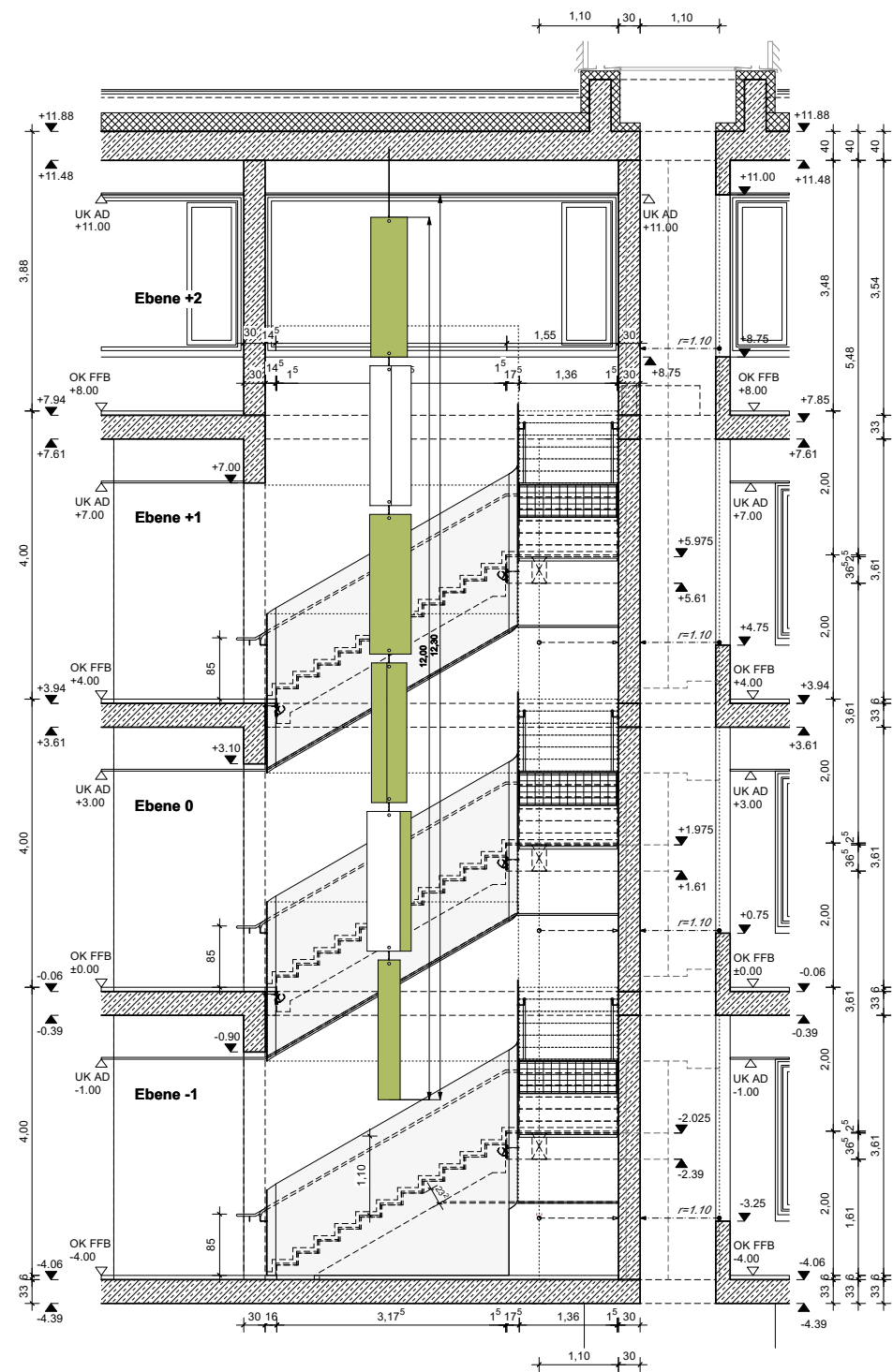
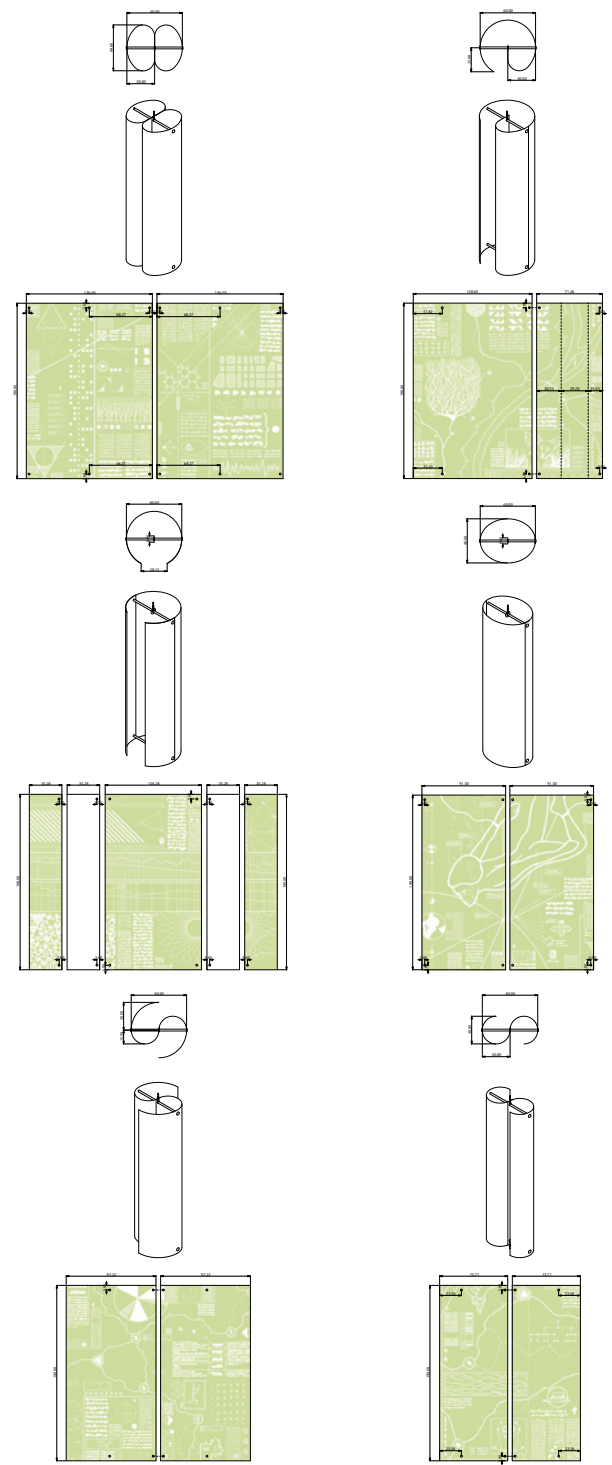




Abb 41, links:
Detail Treppenhaus C/
Detail staircase C

Abb 42, rechts:
Treppenhaus C/
Staircase C





Abb 43, links:
Treppenhaus A/
Staircase A

Abb 44, rechts:
Detail Treppenhaus A/
Detail staircase A





Abb 45, links:
Detail Treppenhaus B/
Detail staircase B

Abb 46, rechts:
Treppenhaus B/
Staircase B





Abb 47, links:
Treppenhaus D/
Staircase D

Abb 48, rechts:
Detail Treppenhaus D/
Detail staircase D





Abb 49, links:
Detail Treppenhaus E/
Detail staircase E
Abb 50, rechts:
Treppenhaus E/
Staircase E





Abb 51, links:
Treppenhaus E/
Staircase E

Abb 52, rechts:
Detail Treppenhaus E/
Detail staircase E





Vorplatz / Forecourt

Den Mittelpunkt des Vorplatzes, umgeben von Kirschbäumen und nahe der zentralen Vertiefung, bildet eine Skulptur. Es ist der Kojote, der immer wieder in den Erzählungen des Foyers und der Treppenhäuser aufgetaucht ist. Durch seine Platzierung in der Haupt-Bewegungsrichtung zwischen den Gebäuden Rostlaube, Silberlaube, Holzlaube und dem U-Bahnhof Dahlem-Dorf passieren ihn täglich Hunderte Studierende, Lehrende und Mitarbeiter*innen der Universität.

Der Ausdruck des Tricksters ist verwegen, neugierig, heiter. Als ein Wesen, das eine Vielzahl von Assoziationen evoziert, von meso- und nordamerikanischen Kulturen¹ bis beispielsweise Hermann Hesse² oder Joseph Beuys³, als Symbol für die Freiheit⁴ und als anpassungsfähiger Kultur(!)folger erlaubt die Figur des Kojoten Identifikation, Reibungsfläche und Anregung zu interdisziplinärem Austausch. Da er zudem den Bezug zu Nordamerika herstellt, also auch auf die historische Narration⁵ der Freien Universität Bezug nimmt, hat er das Potenzial, ein Maskottchen der Universität zu werden.

Die Skulptur wurde vom Erlanger Holzbildhauer Sebastian Hertrich mit der Kettensäge geschnitten. Details wie Gesicht und Ohren sind feiner, mittels einer Schnitztechnik ausgearbeitet. Mit einer Schulterhöhe von zirka 80 Zentimetern hat der Kojote etwa doppelte Lebensgröße. Durch seine Größe, Materialität und Platzierung lädt er zu Berührungen ein.

Die Skulptur ist aus Eiche gefertigt, einem Material, das besonders witterungsbeständig ist. Ein Alterungsprozess, in dem das Holz mit der Zeit ausbleicht und rissig wird, ist – ähnlich wie bei der Möblierung des Außenraums und der Fassade der Holzlaube – beabsichtigt.

Bewusst wurde der Kojote in der Nähe des Walnusssbaums aufgestellt, der dem Entwurf des Büros für Landschaftsplanung Häfner/Jimenez für den Außenraum der Holzlaube entstammt. Eine Eigenart dieser Baumart ist, dass unter ihr kaum mehr Gras wächst, sobald sie ausgewachsen ist – eine kleine Steppe aus trockenem Gras entsteht. Der „Steppenwolf“ erscheint dadurch so, als wäre er seinem natürlichen Lebensraum entsprungen.

The middle of the forecourt, surrounded by cherry trees and not far from the central sunken area, is occupied by a sculpture, the figure of a coyote, an animal that reappears in the narratives of the lobby and staircases. Through its placement along the main axis of movement between the building complex composed of the “Rostlaube”, “Silberlaube”, and “Holzlaube” and the underground station at Dahlem-Dorf, it is traversed daily by hundreds of university students, teachers, and staff members.

The Trickster’s expression is audacious, inquisitive, jocular. The figure of the coyote – a creature that evokes a multiplicity of associations, all the way from Mesoamerican and North American native cultures¹, to Hermann Hesse² and Joseph Beuys³, for example, as a symbol of freedom⁴ and as an adaptable cohort of human settlements (german: “Kulturfolger”, which refers to the Department of History and Cultural Studies) – is capable of eliciting multiple identifications and of functioning as a source of friction and a stimulus to interdisciplinary exchange. Since he alludes to North America, and hence to the historical narrative⁵ of the Freie Universität, he has the potential to become a university mascot.

The sculpture was cut out with a chainsaw by the Erlangen-based wood sculptor Sebastian Hertrich. Details such as the face and ears were elaborated more finely using carving techniques. With a shoulder height of approximately 80 cm (31,5 in), the coyote is circa twice life-size. Through its size, materiality, and placement, it invites human touch.

Intended here is an aging process through which the wood becomes bleached and fissured over time – not unlike the fixtures of the outer areas and the façade of the Holzlaube.

The coyote was deliberately installed in close proximity to the walnut tree, which originated with the outdoor design by the Häfner/Jimenez office for landscape planning. One peculiarity of this tree species is that as soon as it matures, virtually no grass can grow beneath it – emerging now instead is a little steppe, consisting of wild grasses. The “Steppenwolf” seems to have emerged here directly from his natural habitat.

¹ In der Mythologie vieler indigener mittel- und nordamerikanischer Bevölkerungen nimmt der Kojote eine zentrale Rolle ein. In der antiken Mythologie der Azteken findet sich der Kojote in Gestalt des „Huehucóyotl“.

The coyote occupies a central position in the mythologies of many Central and North American native populations. In the ancient mythology of the Aztecs, for example, the coyote appears as the figure of the “Huehucóyotl.”

² Hermann Hesse veröffentlichte 1927 seinen Roman Der Steppenwolf. Hermann Hesse published his novel *The Steppenwolf* in 1927.

³ Während Joseph Beuys’ Aktion „I like America and America likes Me“ hält sich der Künstler vom 21. bis 25. Mai 1974 in der New Yorker Galerie René Block in einem Raum mit einem Kojoten auf (siehe dazu auch in diesem Band: Barbara Gronau „Das Beispiel Beuys“ und Monika Grzymala „Der wilde Hund Gottes“).

During Joseph Beuys’ action “I like America and America likes Me,” the artist spent the period from May 21 to 25, 1974 in a room with a coyote in the René Block Gallery in New York (see also Barbara Gronau “The Example of Beuys” and Monika Grzymala “God’s Wild Dog” in the present publication).

⁴ Die Freie Universität Berlin trägt die Begriffe „Veritas–Iustitia–Libertas“ (deutsch: Wahrheit, Gerechtigkeit, Freiheit) in ihrem Siegel.

The Freie Universität Berlin includes the words “Veritas–Iustitia–Libertas” (English: truth, justice, freedom) in its seal.

⁵ Die Freie Universität Berlin wurde am 4. Dezember 1948 von Studierenden und Wissenschaftler*innen mit Unterstützung der amerikanischen Militäradministration Westberlins gegründet. Zudem ermöglichten Finanzhilfen aus den USA der Universität nach der Gründungsphase die Errichtung einiger ihrer zentralen Gebäude. *The Freie Universität Berlin was founded by students and scholars on December 4, 1948 with the support of the US-American military administration of West Berlin. Following the initial founding phase, financial assistance from the United States made it possible for the Freie Universität to construct a number of its main buildings.*



Abb. 53, vorletzte Seite: Detail Skulptur / Detail sculpture

Abb 54–59: Tonmodell, Holzmodell, Gipsmodell / Clay model, wooden model, plaster model

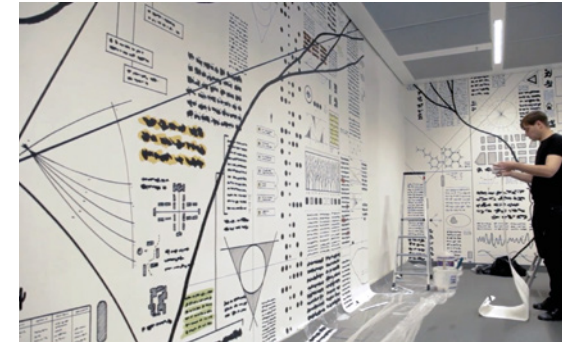
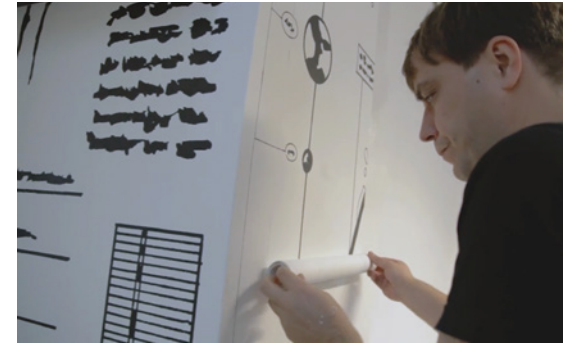
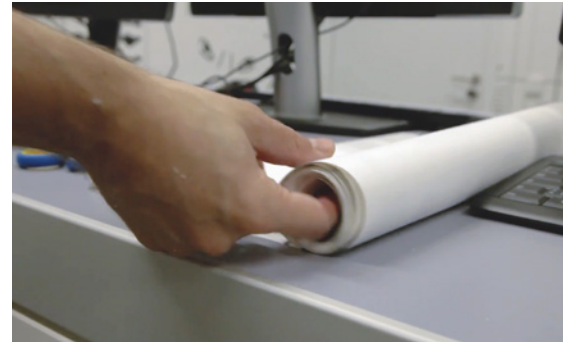


Abb 60: Fertige Skulptur / Finished sculpture

Making-of

Während Herstellung und Installation entstand eine Videodokumentation am Ort und in den Werkstätten der beteiligten Gewerke: / During the phase of manufacturing work, a video documentation was produced on site and at the workshops of the producing manufacturers: www.vimeo.com/user10872067/trickstersplan

Abb. 61–83: Film-stills, Abb. 84, S. 64: Skizzenbuch / sketchbook



Vita Robert Patz



2018 Zweiter Preis im Kunst-am-Bau-Wettbewerb für den Deutschen Bundestag, Neubau Schadowstraße Berlin
 2016 Erster Preis und Realisierungsempfehlung im Kunst-am-Bau-Wettbewerb für die Freie Universität Berlin
 seit 2015 Promotionsstudium am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin
 2015–2016 Tibes-Stipendium des Bundes Deutscher Architekten Berlin (BDA)
 2012 Sonderpreis im Schinkel-Wettbewerb 2012, Fachsparte Kunst
 seit 2011 Freischaffende Tätigkeit, Realisierung architektonischer und künstlerischer Gestaltungsaufgaben, insbesondere Kunst am Bau, Ausstellungsbeteiligungen und Arbeiten im öffentlichen Raum, Mitglied im BBK Berlin

2011 Erster Preis und Realisierungsempfehlung im Kunst-am-Bau-Wettbewerb für das Max-Delbrück-Centrum Berlin
 2010–2015 Studium der Architektur an der Universität der Künste Berlin (UdK), Diplom-Ingenieur
 2010–2014 Studienstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes
 2009–2010 Mitarbeit im Büro Lengyel Toulouse Architekten Berlin am archäologischen Darstellungsprojekt der Bauphasen des Kölner Doms und seiner Vorgängerbauten

2009 Studium der Architektur an der Università IUAV, Venedig
 2008–2010 Mitarbeit am DFG- und DAI-Forschungsprojekt zur Darstellung von Unschärfe bei der Rekonstruktion antiker Stätten (Pergamon) des Lehrstuhls für Darstellungslehre, BTU Cottbus

2007–2010 Studium der Architektur an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus (BTU), Bachelor of Science
 2007–2013 Mitglied des Kunstbeirats am Kultusministerium Sachsen-Anhalt, zur Kunstförderung beratendes Gremium
 2002–2006 Betrieb der Galerie Robert Patz Magdeburg, Galerie für zeitgenössische Grafik, Plastik, Malerei und Schmuckgestaltung
 2001–2002 Zivildienst am freien Kulturträger aktion musik e.V., Magdeburg
 2001 Abitur mit Schwerpunkt Mathematik und Elektrotechnik

2018 *Second Prize in a competition for an architecture related artwork at the German Bundestag, project "Schadowstraße" Berlin*
 2016 *First Prize in a competition for an architecture related artwork at the Freie Universität Berlin*
 since 2015 *PhD studies at the DFG research training group "Knowledge in the Arts" at Berlin University of Arts*
 2015–2016 *Tibes-scholarship of Berlin Association of German Architects (BDA)*
 2012 *Award in Schinkel-Competition 2012, category 'art'*
 since 2011 *Freelance artist, implementation of design tasks in art and architecture, participating in exhibitions and public works, member of the Professional Association of Visual Artists Berlin (BBK)*

2011 *First Prize in a competition for an architecture related artwork at the Max Delbrück Center for Molecular Medicine Berlin*
 2010–2015 *Architectural studies at Berlin University of Arts, architectural engineer (Diplom-Ingenieur)*
 2010–2014 *Scholarship of German National Academic Foundation*
 2009–2010 *Staff member at Lengyel Toulouse Architects Berlin, archeological visualization of the building phases of the Cologne Cathedral*
 2009 *Architectural studies at Università IUAV, Venice*
 2008–2010 *Assisted research project about presentation of uncertainty in reconstruction of sites of archeology (Pergamon) at Chair of Visualization, BTU Cottbus, funded by German Research Foundation (DFG) and German Archaeological Institute (DAI)*

2007–2010 *Architectural studies at Brandenburg University of Technology in Cottbus (BTU), Bachelor of Science*
 2007–2013 *Member of the advisory board for fine art funding at Ministry of Cultural Affairs of the federal state of Saxony-Anhalt*
 2002–2006 *Founding director of Robert Patz Gallery Magdeburg, gallery for contemporary graphic, painting, sculpture and jewelry design*
 2001–2002 *Alternative civilian service at the independent cultural center "aktion musik e.V." Magdeburg*
 2001 *Abitur with focus on mathematics and electrical engineering*

Mitwirkende und Danksagung des Künstlers / Contributors and Acknowledgments of the Artist

Entwurf und Planung

Bollinger+Grohmann GmbH, Berlin
 Holzbildhauer Sebastian Hertrich, Erlangen
 Plan 3D Laserscan + Modell GmbH Berlin
 Florian Nagler Architekten, München

Produktion und Montage

Bernd Euler GmbH Berlin
 LSK Folien- und Werbetechnik GmbH Berlin
 Extratapete GmbH Berlin
 Repro Berlin GmbH Berlin
 Quadriga Gerüstbau GmbH Berlin
 Maxim Pablo Bauer, freischaffender Künstler, Berlin
 Mirko Maierzak, Berlin
 Steinbildhauer Roland Luchmann, Berlin
 Frederik Frövel, Steinmetz, Berlin

Videodokumentation

Johannes Plank, freischaffender Filmemacher, Berlin

Besonderer Dank gilt den Mitarbeiter*innen der Campusbibliothek, des Fachbereichs Geschichts- und Kulturwissenschaften sowie des Referats für Bauplanung und Baudurchführung der Freien Universität Berlin für ihre freundliche Unterstützung während Planung und Ausführung, insbesondere Iren Böhme (Referat Bauplanung und Baudurchführung) und Martin Lee (Leiter Campusbibliothek). Zudem bedanke ich mich bei Prof. Dr. Kathrin Busch (UdK Berlin), Prof. Dr. Christoph Gengnagel (UdK Berlin), Prof. Dr. Barbara Gronau (UdK Berlin), Monika Grzymala (freischaffende Künstlerin, Berlin), Prof. Katrin Günther (HTWG Konstanz), Dr. Stefan Neuhäuser (Bollinger+Grohmann), Prof. Dr. Sabine Nessel (FU Berlin) und Prof. Dr. Constance Scharff (FU Berlin) für Inspiration und anhaltende Unterstützung, außerdem bei den Mitgliedern der Jury, vor allen bei Dorothea Strube (Wettbewerbsmanagement, Berlin), für die Durchführung und den Verlauf des Wettbewerbs.

Special thanks go to the staff members of the Campus Library, the Department of History and Cultural Studies and the Department of Planning and Construction of the Freie Universität Berlin for their friendly support during planning and implementation, in particular Iren Böhme (Department of Planning and Construction) and Martin Lee (Head of Campus Library). In addition, I would like to thank Prof. Dr. Kathrin Busch (UdK Berlin), Prof. Dr. Christoph Gengnagel (UdK Berlin), Prof. Dr. Barbara Gronau (UdK Berlin), Monika Grzymala (freelance artist, Berlin), Prof. Katrin Günther (HTWG Konstanz), Dr. Stefan Neuhäuser (Bollinger+Grohmann), Prof. Dr. Sabine Nessel (FU Berlin) and Prof. Constance Scharff PhD (FU Berlin) for inspiration and ongoing support, as well as the members of the jury, in particular Dorothea Strube (competition management, Berlin), for the conduct and the course of the competition.

BOLLINGER + GROHMANN
Ingenieure



SEBASTIAN
HERTRICH

PLAN 3D
LASERSCAN + MODELL

Florian Nagler
Architekten

EULER



FSK
Folien- und
Werbetechnik
GmbH

EXTRA
TAPETE



ReproBerlin GmbH
Digitaldrucke & Fotokopien



Bildhauerwerkstatt
ROLAND LUCHMANN

Universität der Künste Berlin

das
Wissen
der
Künste
Graduierten
kolleg

www.robert-patz.de

#TrickstersPlan



Als räumlicher Zusammenschluss einer Vielzahl verschiedener Fächer unter einem Dach ist die Holzlaube dazu angelegt, durch Zusammenarbeit Wissenskulturen ineinander zu verschränken und überführbar zu machen. Die prinzipielle Darstellungsgebundenheit von Wissen wird insbesondere am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften deutlich. Das künstlerische Konzept von „Tricksters Plan“ nimmt sich deswegen der vorgefundenen Darstellungs-, Transkriptions- und Translationsverfahren an, wobei es sowohl natur- als auch geisteswissenschaftliche Bildpraktiken und Zeichensysteme in einer künstlerisch-spekulativen Arbeit verwebt. Sie soll Raum schaffen für Assoziationen, Projektionsflächen des eigenen situierten Wissens bieten und jene Überraschungen und Ironien freilegen, die im Herzen jeglicher Produktion von Wissen liegen.

As the spatial integration of a multiplicity of diverse subjects under a single roof, the building “Holzlaube” is designed to interlink various knowledge cultures with one another through collaborative activities, thereby facilitating knowledge transfer. The ways in which knowledge is intrinsically implicated with presentation and representation becomes especially clear in the Department of History and Cultural Studies. The artistic conception of “Tricksters Plan” therefore takes up preexisting procedures of representation, transcription, and translation, weaving image practices and sign systems from both the natural sciences and the humanities into an artistic and speculative whole. The intention is to create a space for associations, to offer a projection surface for each individually situated knowledge form, unveiling the surprises and ironies that lie at the very heart of all knowledge production.