

ROLF WALZ

NOT FOR SALE

[GB PC ED PG EM HM JM PP AR GS MU VVG]

ROLF WALZ

NOT FOR SALE

[GB PC ED PG EM HM JM PP AR GS MU VVG]

BLIND SPOT PRESS

2011

Petra Löffler

ENTZUG DER BILDER

WITHDRAWING PICTURES

Thomas Macho

GRABBEIGABEN SIND UNVERKÄUFLICH

FUNERARY GOODS ARE NOT FOR SALE

Es geht alles sehr schnell. Bilder werden von Wänden genommen, in Kisten verpackt und mit den Namenszügen ihrer Schöpfer versehen: Gauguin, Renoir, van Gogh, Manet, Picasso, Degas, Miró, Cézanne, Matisse, Braque, Seurat, Utrillo. Der Wert der Kunstwerke, die Stück für Stück den Blicken entzogen werden, erklärt sich schon allein aus dieser beeindruckenden Künstlerliste. John Frankenheimer führt die Zuschauer zu Beginn seines 1964 gedrehten Films *The Train* in das von Deutschen besetzte Paris, kurz vor seiner Befreiung im August 1944, und lässt sie Zeugen eines groß angelegten Kunstraubs werden. Die wertvollen Bilder sollen auf Befehl des Wehrmachtsobersts und Kunstliebhabers von Waldheim rechtzeitig vor den vorrückenden Alliierten per Zug nach Deutschland gebracht werden. Diesen Raub nationalen Kulturguts sucht eine Gruppe von Eisenbahnern, allesamt Mitglieder der Résistance, zu verhindern. Ein nicht einfaches Unterfangen, bei dem Menschen, für die Kunst persönlich kaum etwas bedeutet, ihr Leben riskieren, denn sie müssen

Berühmt wurde er - von *Grand Prix* (1966) bis *Ronin* (1998) - als Regisseur spektakulärer Autojagden; zuvor jedoch drehte John Frankenheimer den Film über einen Zug, dem Rolf Walz die Standbilder seiner Serie *Not For Sale* entnommen hat. *The Train* entstand 1964: Im selben Jahr feierte die kunstbegeisterte Welt den vierhundertsten Todestag von Michelangelo Buonarroti, und Carol Reed begann mit den Dreharbeiten zu *The Agony and the Ecstasy*, der Verfilmung eines Michelangelo-Romans von Irving Stone (aus dem Jahr 1961). Ursprünglich sollte Burt Lancaster - Hauptdarsteller in *The Train* - den Künstler spielen; aufgrund der Verspätungen des Projekts, dessen Ergebnis erst im September 1965 das Kinopublikum erreichen sollte, wurde jedoch Charlton Heston verpflichtet, und Rex Harrison verkörperte Papst Julius II., den Auftraggeber und Gegenspieler Michelangelos. Für seinen Film ließ Carol Reed die Sixtina in Cinecittà - Maßstab 1 : 1 - nachbauen; so konnte frischer Gipsverputz von den Wänden der Kapelle in Charlton Hestons Gesicht tropfen.



BIRMA

den Zug mit Werken der modernen Kunst vor der französisch-deutschen Grenze aufhalten, ohne dabei seine wertvolle Fracht zu gefährden. Am Ende liegen die verschlossenen Bilderkisten auf einem Bahndamm in der französischen Provinz, nur wenige Meter entfernt von erschossenen Zivilisten, die ihr Leben verloren, weil ein deutscher Wehrmachtsoffizier um jeden Preis den »Stolz Frankreichs« an sich reißen wollte.

Das eilige Verpacken der Bilder zeigt Frankenheimer im Vorspann seines Films. Es erfolgt nach allen Regeln des professionellen Kunsttransports. Die Kunstwerke werden stoßsicher in Holzkisten verpackt. Anschließend werden sie sorgfältig verschlossen und beschriftet. Die Beschriftung erfolgt mittels Schablonen, auf denen die Buchstabenfolge der verschiedenen Künstlernamen ausgespart ist. Auf diese Weise müssen die Namen nicht Buchstabe für Buchstabe auf die Kisten gemalt werden, sondern können in einem Zug aufgetragen werden. Die Beschriftung der wertvollen Fracht wird so zu einer besitz-

Frankenheimers Film bezieht sich dagegen auf den Kunstraub der Nazis. Bereits 1938 – nach dem Anschluss Österreichs am 12. März – hatte Hitler die Pläne für ein monumentales Kunstmuseum in Linz entwickelt; am 18. Juni erließ er den »Führervorbehalt«, zunächst nur für Österreich, später für alle besetzten Gebiete. Ab diesem Zeitpunkt wollte er über die beschlagnahmten Kunstwerke informiert werden, um entscheiden zu können, ob sie in seine Privatsammlung oder in das Kunstmuseum Linz aufgenommen werden sollten. Als Sonderbeauftragter für Konzeption und Sammlungsbestand des geplanten Linzer Museums fungierte ab 1939 Hans Posse, Leiter der Gemäldegalerie von Dresden, und nach dessen Tod (am 7. Dezember 1942) der Kunsthistoriker Hermann Voss. Der Mythos vom »Führermuseum« überlebte den Zusammenbruch der NS-Diktatur; jahrelang zirkulierten abenteuerliche Spekulationen über Umfang und Inhalt der Gemäldegalerie. Erst 2004 publizierte Birgit Schwarz eine Rekonstruktion der Sammlung Linz, die sich auf Kataloge und Fotoalben stützte;



ergreifenden Geste, zu einer Geste der Besitzergreifung fremden Kulturguts. Im Vorspann von *The Train* wird diese Geste nur für kurze Momente sichtbar und zudem immer wieder von den eingeblendeten Titeln überschrieben. Aus dieser Beiläufigkeit reißt sie Rolf Walz mit seiner Serie *Not For Sale* heraus, indem er einzelne Filmbilder des Vorspanns isoliert und bearbeitet. Er entzieht auf diese Weise die Filmbilder nicht nur ihrem Bewegungsfluss, sondern überschreibt sie erneut, indem er Nuancen weglässt und Kontraste verstärkt. Dabei entstehen flächige, zumeist scharf umrissene Kompositionen, aus denen bestimmte Bildzeichen ebenso markant hervortreten wie diffuse Zonen, die den Medientransfer als Bildstörung sichtbar machen. Die Motive sind auf Holzplatten gedruckt, die nicht nur das Material der Kunsttransportkisten wieder aufnehmen, sondern auch den flüchtigen Filmbildern in einem anderen Material Dauer und Gewicht verleihen. Der Entzug der Bewegung wird zum Zug der Bilder – zur Geste des Überschreibens und der Wiederaneignung.

2005 folgte Hanns Christian Löhrs akribische Untersuchung *Das Braune Haus der Kunst*. Ergebnisse dieser Forschungen sind in eine Datenbank zur Sammlung des »Sonderauftrags Linz« eingegangen, die seit 31. Juli 2008 auf der Internet-Seite des Deutschen Historischen Museums (www.dhm.de/datenbank/linzdb/) abgefragt werden kann.

Kleine Überraschung: Wer auf Grundlage aktueller Forschung, etwa in den Datenbanken, die Namen der Künstler recherchiert, deren Bilder – nach Frankenheimers Filmvorspann – in Holzkisten verpackt wurden, erzielt keine Resultate. Cézanne, Degas, Gauguin, Manet oder van Gogh tauchen ebenso wenig auf wie Matisse, Miró oder Picasso. Tatsächlich sollte, soviel bestätigen auch die Analysen der Historiker, gar keine zeitgenössische Kunst in Linz präsentiert werden: Sie galt ja ohnehin zumeist als »Entartete Kunst«. Was Hitler, Göring, Posse oder Voss sammeln wollten, zählte zur europäischen Kunstgeschichte der Alten Meister, allenfalls zur Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts.



Indem Walz in den Bewegungsfluss des Films eingreift und den im Vorspann des Films inszenierten Kunstraub zum Gegenstand seiner Intervention macht, enthüllt er eine wesentliche Eigenschaft von Bildern, aus der sie ihre Geltung beziehen: es droht ihr endgültiger Entzug – sei es durch Vernichtung oder Abtransport. So gesehen fungiert der Entzug der Bilder am Anfang von *The Train* als Palimpsest, auf dem die Filmhandlung gründet und aus dem sie ihre Spannung bis zum Schluss zieht.

Was beim Sehen des Films aufgrund seiner Flüchtigkeit unterschwellig bleibt, tritt in Walz' Serie *Not For Sale* umso deutlicher hervor – die Beschriftung als Geste der Besitzergreifung: die Markierung der Kisten nicht nur mit Künstlernamen, sondern mit Lagebezeichnungen (oben, unten), Nummerierungen und vor allem mit dem Reichsadler als Insignie des nationalsozialistischen Regimes. Walz hat mehrmals einen Moment aus dem Vorgang der Beschriftung ausgewählt, bei dem das Abziehen der Schablone, die dabei beteiligten Hände und noch die Schatten,

Anders gesagt: Die Begeisterung für die Impressionisten oder für Picasso gehört ins Jahr 1964, kaum ins Jahr 1938; und die legendären Rekordsummen für Gemälde wie Vincent van Goghs *Sonnenblumen* (im April 1987 für 39,9 Millionen Dollar) oder Picassos *Junge mit Pfeife* (im Mai 2004 für 104,2 Millionen Dollar) wurden erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts gezahlt.

Gleichwohl dokumentieren Frankenheimer und Walz das Verhältnis zwischen Kunstmarkt und Kunstwerk – als Beziehung der Aufschriften. Während in den Holzkisten des Films Bilder unsichtbar zu ruhen scheinen, die autorisiert und auratisiert wurden durch eine Künstlersignatur, werden die Kisten ihrerseits mit Hilfe von Schablonen beschriftet, die das Ideal genialer Souveränität konterkarieren: Sie verweisen auf schematische Ordnungen, Kataloge und serielle Regeln. Das autonome Kunstwerk verschmilzt wie von selbst mit seinem Warenwert, der sich vom Werk ablösen lässt wie die Schablone vom Schriftzug. Dass diese Ablösung im Film, und danach ihrerseits in den vom Film abge-

2 JULY 1951



die sie werfen, gut zu erkennen sind. Auf seinen Bildtafeln wird die in ihrer Geste erstarrte Hand zu einem hinweisenden Zeichen, das die Beschriftung als Akt eigens ausstellt und zudem als Schattenspiel verdoppelt. Solche markierenden Schriftzüge verwendet in Frankenheimers Film auch der französische Widerstand, um die Deutschen in die Irre zu führen. Ortsnamen werden auf dem Weg zur Grenze ausgetauscht, damit sie nicht merken, dass der Zug mit der wertvollen Bilderfracht französischen Boden nicht verlassen hat. Besitzansprüche erweisen sich als territorial bedingt. So fährt der mit maximaler Geschwindigkeit den Raum durchmessende Zug mit dem geraubten Kulturgut im Kreis und kehrt dorthin zurück, wo seine gefährliche Fahrt begonnen hat.

Auch Rolf Walz' Bildtafeln lassen sich als eine Rückeroberung von Raum und Zeit verstehen. Sie zeigen ein Gefüge von Dingen und Gesten, von Licht und Schatten, das in seiner Momenthaftigkeit auf Dauer gestellt ist: Die Hände verharren in ihrer Bewe-

lösten Standbildern gezeigt wird, darf durchaus, ebenso wie der Titel *Not For Sale*, als ironische Pointe zu Walter Benjamins Essay über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wahrgenommen werden: Hat nicht gerade der Film - von John Hustons *Moulin Rouge* (1952) bis zu Carol Reeds *The Agony and the Ecstasy*, von Henri-Georges Clouzots *Le Mystère Picasso* (1955) bis zu Robert Altmans *Vincent & Theo* (1990), von John Frankenheimers *The Train* bis zu Peter Greenaways *Nightwatching* (2007) - einen neuen Geniekult, eine neue »Aura« der Kunstwerke propagiert, anstatt bloß ihren »Auraverlust« (im Sinne Benjamins) zu beschleunigen? Erst der Buchdruck befreite die Handschrift von kalligraphischen Zwängen - seither kann sie als Spur der Persönlichkeit erscheinen.

Kunst oder Ware? Autorität des Genies oder des Betrachters? Der Film findet zu keiner eindeutigen Antwort. Er verwirft den deutschen Oberst von Waldheim, der die Gemälde für wichtiger hält als ein menschliches Leben; er verwirft aber auch den



WANTED

gung, in der Schweben einer unterbrochenen Geste mit offenem Ausgang. Genauso wenig wie sie auf Walz' Bildtafeln ihren Auftrag, die Kunstwerke zu verpacken, zu Ende führen können, gelingt es den Deutschen, die geraubten Schätze mit dem Zug außer Landes zu bringen. Der Zug, der Frankenheimers Film als Titel dient, gilt seit den Tagen der Brüder Lumière als Sinnbild für die im filmischen Bewegungsbild festgehaltene Bewegung.

Ihr kurzer Streifen *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* von 1896 gehört jenseits nationaler Grenzen ebenso zum kulturellen Gedächtnis wie die Gemälde von Renoir, Matisse oder Picasso. Sie bewahren ihre Geltung, indem sie ihrer Vereinnahmung widerstehen.

Diese Widerständigkeit, das sich Entziehende der Bilder, hebt Rolf Walz in seiner Serie *Not For Sale* hervor, indem er die besitzergreifenden Gesten der Beschriftung genauso herauspräpariert wie den Entzug der Bilder durch sie.

Widerstandskämpfer Labiche, der die Holzkisten nicht öffnen lässt, als ihm ein Mitstreiter vorschlägt, wenigstens einmal nachzuschauen, wofür sie eigentlich alle ihr Leben riskieren. Ist die Kunst ebenso hohl wie das Pathos des Patriotismus? Am Ende liegen die vernagelten Kisten neben den Leichen der Erschossenen auf dem Bahndamm; und in diesem Moment verwandeln sich die Kisten in Särge, beschriftet mit den Namen der Toten. Die Idee des Heroischen entstammt dem Totenkult, bemerkte 1935 der Kulturhistoriker Johan Huizinga, um die Rhetorik des Faschismus zu kritisieren; aber auch die Geschichte der bildenden Kunst, die Verehrung der Genies, gehörte ursprünglich zur Praxis der Trauer um die Toten. Die Aura der Kunst verdankt sich einer Exklusion, dem Verzicht auf Zirkulation: Grabbeigaben dürfen nicht verkauft werden.



It all happens very fast. Pictures are removed from walls and packed in crates labelled with the names of their creators: Gauguin, Renoir, van Gogh, Manet, Picasso, Degas, Miró, Cézanne, Matisse, Braque, Seurat, Utrillo. The value of the artworks thus withdrawn from view one by one is clear enough from this impressive list. At the start of *The Train* (1964), John Frankenheimer takes the viewer to Nazi-occupied Paris, immediately before its liberation in August 1944, to witness a large-scale art robbery. On the orders of the art-loving German colonel Franz von Waldheim, the valuable paintings are to be transported by train to Germany before the advancing Allies arrive. A group of railwaymen, all members of the Résistance, try to prevent this theft of national cultural treasures - a tricky venture, in which people to whom art means little or nothing risk their lives, as they must stop the train at the Franco-German border without endangering its precious cargo. At the close, the sealed crates containing

Although he rose to fame as the director of spectacular car chase movies, from *Grand Prix* (1966) to *Ronin* (1998), John Frankenheimer had previously made the film from which Rolf Walz took the stills for his *Not For Sale* series. *The Train* was made in 1964. The same year, the art-loving world celebrated the 400th anniversary of the death of Michelangelo Buonarroti, and Carol Reed began shooting *The Agony and the Ecstasy*, a film version of Irving Stone's 1961 Michelangelo novel of the same name. Originally, the artist was to be played by Burt Lancaster, the male lead in *The Train*. Due to delays which kept the film from reaching cinema audiences until 1965, Charlton Heston was hired instead, with Rex Harrison playing Pope Julius II, Michelangelo's patron and antagonist. For his film, Carol Reed had a full-scale model of the Sistine Chapel built at Cinecittà, allowing fresh plaster to drip from the chapel walls into Charlton Heston's face.

The theme of Frankenheimer's film, on the other hand, is the



COPY

the pictures lie on a railway embankment in the French countryside, just a few metres from civilians shot dead because a German army officer wanted to take possession of “France’s pride” at all costs.

In Frankenheimer’s film, the hasty packing of the paintings is shown during the opening credits, and it is carried out to the standards of professional art transport. The works are packaged to resist shock in wooden crates which are then carefully sealed and labelled. The stencils used consist of the full name, applied to the crate in one go rather than letter by letter. In this way, the labelling of the valuable cargo becomes a clear gesture of asserting ownership, of seizing these cultural artefacts. During the opening credits to *The Train*, this gesture is only visible for brief moments, often overwritten by the credits. With his *Not For Sale* series, Rolf Walz salvages them from this incidental quality, isolating single frames for further processing. In this way, he not only removes

looting of art by the Nazis. In 1938, after the annexation of Austria on March 12, Hitler had already developed plans for a monumental art museum in Linz. On June 18, he decreed the “Führervorbehalt” (Führer’s Proviso), initially for Austria only, later for all occupied territories. From this time on, he wished to be informed of all seized artworks so as to decide whether they should enter his own private collection or be given to the art museum in Linz. From 1939, the special commissioner for planning and developing the museum’s collection was Hans Posse, director of the Gemäldegalerie in Dresden. After his death (on December 7, 1942), he was replaced by art historian Hermann Voss. The myth of the “Führer’s museum” survived the collapse of the Nazi dictatorship, with wild speculations concerning its size and content remaining in circulation for many years. Finally, in 2004, Birgit Schwarz published a reconstruction of the Linz collection based on catalogues and photograph albums, followed in 2005 by Hanns Christian Lühr’s



the film images from their cinematic flow, but also overwrites them once more by omitting details and heightening contrasts. The results are clearly structured, for the most part focussed compositions from which specific visual symbols stand out starkly, as do the indistinct areas that make the media transfer visible as image distortion. The motifs are printed onto wooden panels, not only recalling the transport crates but also lending the fleeting film images durability and weight in a different material. The withdrawal of motion becomes the pictures' driving force - a gesture of overwriting and reclaiming. By intervening in the flow of the film, and by taking the plunder staged in the opening credits as the subject of his intervention, Walz reveals a key property of pictures from which they derive their validity: the threat of withdrawal - either by destruction or by being seized and removed. In this light, the withdrawal of the pictures at the start of *The Train* functions as a palimpsest on which the

meticulous study *Das Braune Haus der Kunst* (The Nazi Art Museum). In 2008, a database collating the results of this research was put online by the German Historical Museum (www.dhm.de/datenbank/linzdb/).

Surprisingly, anyone searching this database or other recent studies for the names of the artists whose pictures were packed in the wooden crates - at least according to Frankenheimer's opening credits - will draw a blank. Cézanne, Degas, Gauguin, Manet and van Gogh do not feature, and nor do Matisse, Miró or Picasso. As confirmed by the historians, the museum in Linz was to house absolutely no contemporary art, most of which was in any case viewed by the Nazis as "degenerate". The art on the wish lists of Hitler, Göring, Posse and Voss was by European Old Masters, or, at best, nineteenth-century landscape painters. In other words, any enthusiasm for the Impressionists or for Picasso belongs to the year 1964, hardly to 1938. And the record-breaking prices for paintings like Vincent van Gogh's



film's action is based and from which the film's plot draws its suspense right to the end.

In Walz's *Not For Sale* series, what remains subliminal as we watch the film on account of its swift passing – the act of labelling as a gesture of claiming ownership – becomes all the more apparent: the crates are marked not only with artists' names but also with storage directions (top, bottom), numbers, and above all the eagle as the insignia of the Nazi regime. Walz has selected several stills showing moments from the labelling process in which the stencil, the hands removing it, and the shadows they cast are clearly visible. In his pictures, the hands' frozen gesture becomes a sign, pointing to and highlighting the act of labelling, while duplicating it as a shadow play. Such written signs are also used in Frankenheimer's film by the Résistance to lead the Germans astray: en route for the border, place names are altered so they don't notice that the train with its precious load has not left French

Sunflowers (April 1987: 39.9 million dollars) or Picasso's *Boy with a Pipe* (May 2004: 104.2 million dollars) were not paid until the last quarter of the twentieth century.

Nonetheless, Frankenheimer and Walz document the relationship between art market and artwork – as a relationship based on labelling. While the wooden crates in the film seem to contain invisibly resting artworks that derive their authority and aura from an artist's signature, the crates themselves are labelled using stencils, a method at odds with the ideal of sovereign genius, referring instead to schematic order, catalogues, and serial regularity. The autonomous artwork merges with its commodity value, which can be detached from the work just as the stencil detaches from the lettering it leaves behind. The fact that this detachment is shown in the film, and then in the stills themselves detached from the film, as well as the title *Not For Sale*, can certainly be interpreted as an ironic comment on Walter Benjamin's essay *The Work of Art in the Age of Mecha-*



soil. Claims to ownership, it transpires, have a territorial dimension: the train traversing space at top speed with its load of stolen cultural assets travels in a circle, returning to the place where its dangerous journey began.

Rolf Walz's pictures, too, can be understood as a reclaiming of space and time. They show a constellation of objects and gestures, of light and shadow, whose momentary quality has been rendered lasting: the hands pause in their movement, suspended in an interrupted and thus open-ended gesture. Just as the hands are unable, in Walz's pictures, to complete their task of packing the artworks, so the Germans are unable to take the stolen treasures out of the country. Trains have symbolized movement captured in motion pictures since the days of the Lumière brothers, whose short film *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) is as firmly lodged in global cultural memory as the paintings of Renoir, Matisse and Picasso. They preserve their validity by refusing to be co-opted. In his

nical Reproduction. Is it not true that film in particular – from John Huston's *Moulin Rouge* (1952) to Carol Reed's *The Agony and the Ecstasy*, from Henri-Georges Clouzot's *Le Mystère Picasso* (1955) to Robert Altman's *Vincent & Theo* (1990), from John Frankenheimer's *The Train* to Peter Greenaway's *Nightwatching* (2007) – has propagated a new cult of genius, a new “aura” of artworks, rather than accelerating what Benjamin called their “loss of aura”? Only with the invention of the printing press was handwriting freed from the constraints of calligraphy, allowing it to appear as a clue to personality.

Art or commodity? The authority of artistic genius or the authority of the viewer? The film comes to no clear conclusion. It dismisses Colonel von Waldheim, who considers the paintings more important than a human life. But it also dismisses the resistance fighter Labiche, who refuses to have the crates opened when a comrade suggests they might have at least a quick look to see what they're all risking their lives for. Is art just as hollow



Not For Sale series, Rolf Walz emphasizes this resistance on the part of the pictures, their evasive quality, by highlighting both the proprietorial gestures of labelling and the resulting withdrawal of the pictures.

as the pathos of patriotism? At the close, the sealed crates lie alongside the bullet-riddled corpses on the railway embankment. And at this moment, the crates turn into coffins, labelled with the names of the dead. The notion of heroism, cultural historian Johan Huizinga observed in 1935 in a critique of the rhetoric of fascism, is derived from the cult of death. But the history of the fine arts, too, the veneration of geniuses, was originally part of the practice of mourning the dead. Art owes its aura to an exclusion, to a ban on circulation: funerary goods may not be sold.

CIBIEN

TRIPOLI

(5)

Not For Sale [GB]
Not For Sale [PC]
Not For Sale [ED]
Not For Sale [PG]
Not For Sale [EM]
Not For Sale [HM]
Not For Sale [JM]
Not For Sale [PP]
Not For Sale [AR]
Not For Sale [GS]
Not For Sale [MU]
Not For Sale [VVG]

2010
80 x 128 x 2 cm
UV-Digitaldruck
Birke-Multiplex
Hartöl

The Train
John Frankenheimer
1964
133 min

Konzeption - Rolf Walz
Layout - PopGroup, Berlin
Übersetzung - Nicholas Grindell, Berlin
Lektorat - Hubertus Butin, Berlin
Satz - Jeanette Aubke, Berlin
Fotografie - Ludovic Jecker, Berlin
Lithografie - Bild1Druck, Berlin
Herstellung - DruckVerlag Kettler, Bönen

Rolf Walz
*1958

Von 1978 bis 1985 Studium an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart, u.a. Stipendiat der Karl Schmidt-Rottluff Stiftung von 1994 bis 1996. Ab 1981 zahlreiche nationale und internationale Einzel- und Gruppenausstellungen, u.a. *Aperto '93 XLV*. Biennale Venedig, sowie eine grosse Anzahl von Projekten im öffentlichen Raum.

Petra Löffler
*1968

Seit 2008 Universitätsassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, wurde 2003 an der Universität zu Köln mit einer Dissertation über Affektbilder promoviert. Löffler war von 2000 bis 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Interuniversitären Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universitäten Aachen, Bonn, Köln und Bochum und von 2005 bis 2008 am Institut für Medien-, Informations- und Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg. 2010 hat sie die Professur für Mediengeschichte und Visuelle Kultur an der Universität Siegen vertreten. Zuletzt hat sie gemeinsam mit Kathrin Peters eine Ausgabe der Zeitschrift für Medienwissenschaft zum Thema *Aufzeichnen* herausgegeben.

Thomas Macho
*1952

Seit 1993 Professor für Kulturgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, wurde 1976 mit einer Dissertation zur Musikphilosophie an der Universität Wien promoviert. Mit einer Arbeit über Todesmetaphern habilitierte er sich 1983 für das Fach Philosophie an der Universität Klagenfurt. Macho war Mitbegründer des Hermann-von-Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik und von 2006 bis 2008 Dekan der Philosophischen Fakultät III. Von 2008 bis 2009 war er Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar; seit Beginn des Sommersemesters 2009 ist er Direktor des Instituts für Kulturwissenschaft. Zuletzt erschien von ihm das Buch *Das Leben ist ungerecht* im Residenz Verlag.

© 2011 Rolf Walz, Berlin
www.rolfwalz.net
© 2011 bei den Autoren für die Texte
Alle Rechte vorbehalten

 BLINDSPOT PRESS
Greifswalder Str. 9
D-10507 Berlin
+49.30.28097185
info@blindspotpress.de

