

Lwe

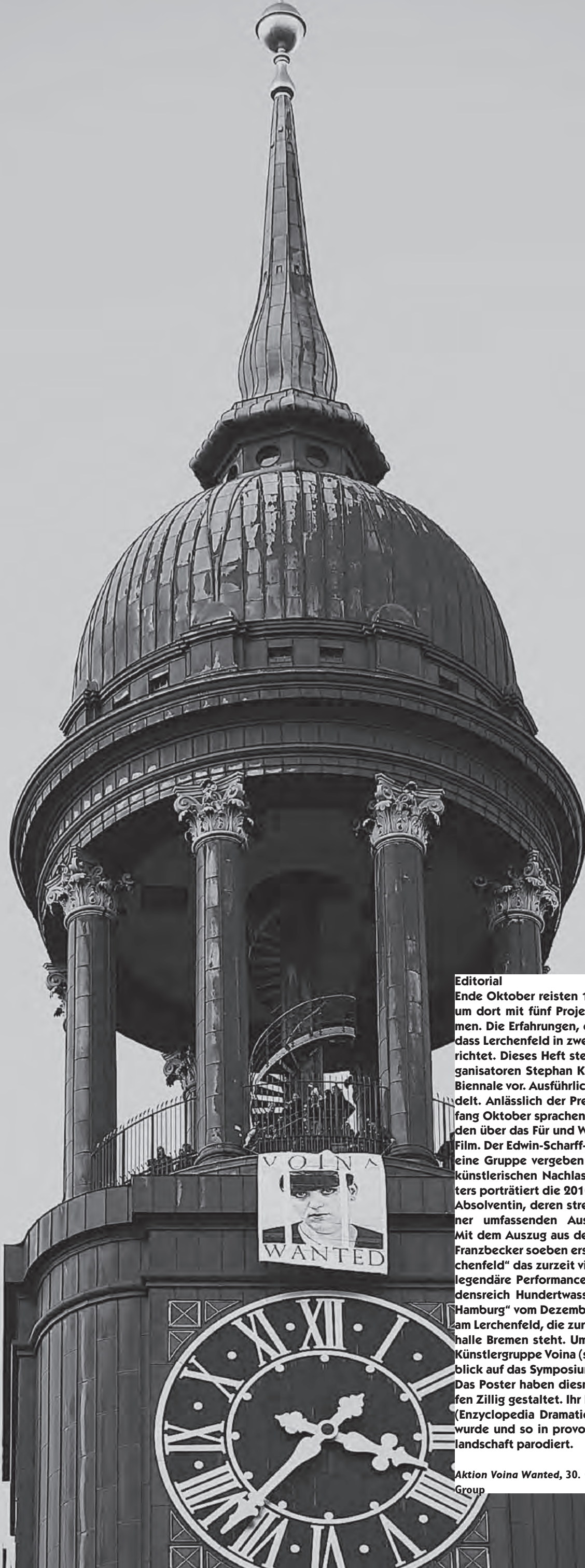
rc h

Newsletter der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Dezember 2012

e n f e

17 d

HFBK



Editorial

Ende Oktober reisten 13 Studierende der HFBK Hamburg nach Benin, um dort mit fünf Projekten an der Biennale Régard Benin teilzunehmen. Die Erfahrungen, die sie dabei sammelten, sind so vielschichtig, dass Lerchenfeld in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben darüber berichtet. Dieses Heft stellt im Rahmen eines Gesprächs mit den Co-Organisatoren Stephan Köhler und Georges Adéagbo das Konzept der Biennale vor. Ausführlich wird das Thema 3-D-Filme an der HFBK behandelt. Anlässlich der Premiere der ersten studentischen 3-D-Filme Anfang Oktober sprachen wir mit Prof. Wim Wenders und den Studierenden über das Für und Wider der neuen Technik für den künstlerischen Film. Der Edwin-Scharff-Preis wurde am 5. November zum ersten Mal an eine Gruppe vergeben: den Verein Ort des Gegen, der sich um den künstlerischen Nachlass von Annette Wehrmann kümmert. Britta Peters porträtiert die 2010 verstorbene Hamburger Künstlerin und HFBK-Absolventin, deren streitbares Werk noch bis zum 3. März 2013 in einer umfassenden Ausstellung in der Kunsthalle zu sehen ist. Mit dem Auszug aus der Einleitung des von Eva Birkenstock und Jörg Franzbecker soeben erschienenen Buchs „On Performance“ greift „Lerchenfeld“ das zurzeit viel diskutierte Thema Performance auf. Um eine legendäre Performance geht es in dem Text von Astrid Becker: Friedensreich Hundertwassers und Bazon Brocks Aktion „Die Linie von Hamburg“ vom Dezember 1959 in Raum 213 des HFBK-Hauptgebüdes am Lerchenfeld, die zurzeit im Zentrum einer Ausstellung in der Kunsthalle Bremen steht. Um die performativen Aktivitäten der russischen Künstlergruppe Voina (siehe Foto) geht es unter anderem in dem Rückblick auf das Symposium „Wirksamkeit von Interventionen“. Das Poster haben diesmal Moritz Herda, Dominic Osterried und Stefan Zillig gestaltet. Ihr Entwurf basiert auf einem Eintrag in einem Wiki (Encyclopedia Dramatica), der auf deutsche Verhältnisse übertragen wurde und so in provokativer Schärfe die deutsche Kunsthochschul-Landschaft parodiert.

Aktion Voina Wanted, 30. Oktober 2012; Foto: Alexej Plutser-Sarno/Voina Group

INHALT

PROJEKTE

- S 5 **Coffee without Cigarettes – die ersten 3-D-Filme an der HFBK Hamburg**
- S 8 **Mystic Silver – Anselm Reyle in den Deichtorhallen**
- S 10 **Hiscox Kunstpreis 2012**
- S 11 **Gehirn und Geld – Annette Wehrmann in den Deichtorhallen**
- S 13 **Die Linie von Hamburg, 1959 - Astrid Becker über Hundertwassers legendäre Aktion an der HFBK Hamburg**
- S 16 **Eva Birkenstock, Jörg Franzbecker: On Performance**
- S 18 **HFBK-Designpreis 2012**
- S 19 **Mehr als eine Notunterkunft – „morethanselters“ geht in die Testphase**
- S 22 **Serie: Steffen Zillig: Post-its – Notizen aus der Bibliothek**

POSTER

**ABBILDUNG: YESTERDAY PARADISE (MOTIV #13)
VON MORITZ HERDA, DOMINIC OSTERRIED UND
STEFFEN ZILLIG**

**AUSSTELLUNGEN, ERÖFFNUNGEN, VERANSTALTUNGEN,
FILME, GALERIE DER HFBK, WORKSHOPS,
PREISE UND AUSZEICHNUNGEN, PUBLIKATIONEN**

Hochschule

- S 25 ***Neues Gebäude für die HFBK: Übergabe der Wartenau 15***
- S 26 ***Symposium „Wirksamkeit von Interventionen“ – ein Resümee***
- S 28 ***Biennale Regard Benin – Georges Adéagbo und Stephan Köhler im Interview***
- S 30 ***Neue Gastprofessorin: Lidewijde Paris***
- S 31 ***Ausschreibung Jahresstipendien***

P ro

j e k

t e



Monika Plura, Marc Briede, Wim Wenders und Christian Rein (von links) während der Dreharbeiten zu *Laura Palmer trifft Freddy Krueger*

Coffee without Cigarettes

Am 8. Oktober 2012 fand im Passage-Kino in Hamburg die Premiere der ersten studentischen 3-D-Kurzfilme in der Geschichte der HFBK Hamburg statt. Lerchenfeld fragte Prof. Wim Wenders und die beteiligten Studierenden nach den Chancen und Tücken des dreidimensionalen Films

Die Filme *Laura Palmer trifft Freddy Krueger* von Monika Plura, *Der fremde Fotograf* und *die Einsamkeit* von Jan Eichberg und Willy Hans, *Die Briefe* von Bernhard Hetzenauer und Andonia Gischina sowie *Feuer meiner Lenden* von Rosana Cuellar und Marvin Hesse entstanden im Wintersemester 2011/12 in einem Seminar von Prof. Wim Wenders und dessen künstlerischer Mitarbeiterin Luise Donschen. Außerdem wurden die Studierenden von Kameramann Christian Rein, der französischen Stereografin Josephine Derobe und der in Hamburg ansässigen 3-D-Postproduktionsfirma Chroma Media betreut. Zur Abrundung des Programms lief am Premierenabend auch der Film *If Buildings Could Talk* von Wim Wenders über ein Gebäude des Architekturbüros SANAA für eine Installation auf der Architekturbiennale in Venedig und *Diary of a Fridge* von Josephine Derobe. Beide Filme verdeutlichen die große Bandbreite der 3-D-Technik, die meist ausschließlich mit Action- oder Animationsfilmen in Verbindung gebracht wird. Im Anschluss an das Screening diskutierten Publikum und Beteiligte über das künstlerische Potenzial des Verfahrens – zu der späten Stunde konnte allerdings vieles nur angerissen werden. Lerchenfeld hakte bei Wim Wenders und den beteiligten Studierenden nach.

3-D – drei Fragen an Wim Wenders

Lerchenfeld: Welche Möglichkeiten bietet die 3-D-Technik dem künstlerischen Film, wie er an der HFBK Hamburg gelehrt, diskutiert und praktiziert wird?

Wim Wenders: Das ist gerade für den künstlerischen Film eine große Herausforderung! Dem zweidimensionalen Film ist nach über 100 Jahren endlich eine dritte Dimension dazugegeben worden. So eine großartige Erfindung kann man nicht dem kommerziellen Kino alleine überlassen! Was für ein Schindluder die großen Studios damit treiben, sieht man ja. Im Grunde geht gerade die Frage an unabhängige Filmemacher, Autorenfilmer und eben auch an Filmstudenten: Was kann diese neue Sprache alles? NOCH hat sie das ja kaum zeigen können. Bislang ist damit ja fast nur Kirmes veranstaltet worden. Ich finde, dass unsere ersten Studentenfilme da schon auf interessante Fahrten gekommen sind! Und das war ja auch nur eine allererste Begegnung!

Lf: Bei welchen inhaltlichen Aspekten macht der Einsatz von 3-D Sinn?

W. W.: Ganz einfach: Wenn der räumliche Ansatz einen Mehrwert schafft, den die Geschichte eines Films braucht, der ihr also etwas Wesentliches zufügt. Im Fall von *Pina* war die Dreidimensionalität wesentlich. Wir hätten den Film sonst nie gemacht! Er wurde uns sozusagen erst durch die neue Technik ermöglicht. Vorher lag er mir am Herzen, aber ich wusste: Mit dem Handwerk und den Mitteln, die ich habe, kann ich ihn nicht gut machen. Ich bin überzeugt, dass 3-D eine solche Funktion auch in experimentellen und erzählerischen Filmen haben kann. Man muss nur die Augen aufmachen und die kleinmütige und vorurteilvolle Meinung aufgeben, dass 3-D nur was für Action- und Blockbusterfilme sei.

Lf: Wie kann 3-D unter Low-Budget-Bedingungen, wie sie für die Studierenden existieren, genutzt werden?

W. W.: Mit Fantasie und Mut. Die Technik steht ja leider bei den meisten Verleihern und Postproduktionshäusern weitgehend ungenutzt herum. Die finden das ja auch gut, wenn ein Student kommt und sagt: „Könnt ihr mir helfen? Ich habe da eine Idee!“

Das Gespräch mit Wim Wenders führte Luise Donschen am 8. Oktober 2012 in Hamburg

Spiel mit dem Raum – ein Gespräch

Lerchenfeld: Die 3-D-Technik war ganz neu für euch – was hat euch daran gereizt?

Rosana Cuellar: Der Kameramann meines letzten Filmes arbeitet bei der Hamburger Firma Chroma TV, die auch das Seminar begleitet hat. Wir haben viel über 3-D gesprochen. Am Anfang war mir nicht klar, warum es mehr als einfach nur ein neuer „special effect“ ist, deshalb wollte ich mich informieren. In das Seminar bin ich mit einer Idee gegangen, die sich aber durch die Auseinandersetzung mit der Technik verändert hat.

Lf: Wie war es bei den anderen? Habt ihr auch den Stoff für eure Filme in dem Seminar entwickelt?

Willy Hans: Bei uns war das eigentlich nicht so. Jan Eichberg und ich hatten das Konzept für *Der fremde Fotograf* und *die Einsamkeit* schon vorher. Eigentlich war der Plan, ihn auf 2-D zu drehen. Für das Seminar haben wir das Konzept natürlich so modifiziert, dass es eine 3-D-Relevanz hat.

Lf: Die Stärke von „Der fremde Fotograf ...“ ist der Dialog – wie lässt sich das in 3-D umsetzen?

W. H.: Man sieht ja, dass im Café die Kamera immer zwischen den beiden Personen hin- und herfährt, wodurch sich eine andere Räumlichkeit ergibt, als wenn man mit Schuss/Gegenschuss arbeitet. Christian Rein hat uns am Ende kritisiert. Er fand den Film gut, aber er hat nicht verstanden, warum der Film in 3-D gedreht werden musste.

Lf: Ich finde, dass durch die räumliche Wirkung die Absurdität des Dialogs gesteigert wird, und dass er dadurch noch lustiger und intensiver wird ... Andererseits wurde der Film ja auf dem IKFF Hamburg zweidimensional gezeigt und erhielt den Publikumspreis.

Marvin Hesse: Ich kenne den Film von Willy und Jan nur in 3-D und mir gefällt, dass er so theatralisch wirkt. Es ist so ein „Mittendrin-Theater“.

Lf: Ja genau, das meinte ich mit der Steigerung der Absurdität.

Luise Donschen: Es gibt ja zum Beispiel diese Szene, in der der Fotograf sagt: „... eine wunderschöne Landschaft“, und dann hatten wir ja so furchtbar schlechtes Wetter beim Drehen, so dass man zu diesem Satz Schneegestöber und eine Baustelle sieht. Da hat man die Tiefe des Raumes zumindest einmal voll ausgenutzt!

R. C.: Ich finde die Kamerafahrt zwischen den beiden Darstellern auch deshalb toll, weil man so ein Gefühl von verstreichen-der Zeit bekommt und dafür, wie seltsam die Situation ist.

L. D.: Das ist jetzt vielleicht eine gewagte These, aber dadurch dass ihr euch an dem Dialog orientiert habt und daher manchmal schneiden musstet, ergibt sich der eine oder andere etwas ungelenke Kompromiss im Schnitt. Dieses Ungelenke unterstützt aber das Ungelenke auf der Dialogebene ziemlich gut. Insofern tut hier der Versuch, sich einer neuen Technik zu nähern und sie noch nicht so gut zu beherrschen, dem Produkt ziemlich gut.

W. H.: Genau. Das mit dieser Fahrt hätten wir nicht gemacht, wenn wir nicht auf 3-D gedreht hätten. Bei 2-D hätte man mit Schuss/Gegenschuss gearbeitet und mit festen Einstellungen. Der wesentliche Grund hierfür ist, dass man nicht so viele Schnitte setzen soll in 3-D, weil das die Augen irritiert, die sich dann dauernd auf eine neue Tiefe einstellen müssen.

L. D.: Dieses Umdenken war für alle eine Herausforderung. Es gab die Drehbücher, aber erst relativ kurz vor Drehbeginn den Moment, in dem Christian Rein und Wim Wenders die Drehbücher angeschaut haben und sagten: Schön und gut, aber in 3-D funktioniert das so nicht. Das führte dazu, dass auch die Auflösung, der Umgang mit der Kamera angepasst werden musste, und das unter Zeitdruck. Das war, glaube ich, vor dem Dreh die größte Herausforderung, das auch wirklich 3-D-fähig aufzulösen. Da mussten alle durch.



Josephine Derobe, Wim Wenders, Christian Rein, Monika Plura und Timothy Sedwick (von links) beim Begutachten von Filmmaterial in einer Drehpause



Dreharbeiten zu *Feuer meiner Lenden*



Premiere am 8. Oktober
2012 im Passage-
Kino, Hamburg, Abschluss-
diskussion

Lf: Da schließt sich vielleicht ganz gut die Frage an, was sonst noch alles anders war beim Drehen in 3-D? Gab es noch mehr technische Aspekte, die zu beachten waren?

W. H.: Auf jeden Fall, dass man viel mehr Licht braucht. Man filmt ja mit zwei Kameras auf einem 3-D-Rig, zwischen denen sich ein halb durchlässiger Spiegel befindet. Der schluckt schon mal eine Blende. Man muss viel mehr leuchten, sodass wir einen kompletten Lkw voller Licht-Equipment hatten.

R. C.: Es fängt beim Set-Design an. Der Ort, an dem man drehen möchte, darf nicht zu „flach“ sein, es muss eine darstellbare Tiefe in dem Raum angelegt sein. Ich bin außerdem total fasziniert von den Aspekten, die die Stereografie mit sich bringt. Es gibt zum Beispiel einen Schrumpfeffekt. Wenn man von oben in die Kamera schaut, hat man das Gefühl, das was unten ist, wird total klein.

M. H.: Soll ich versuchen, das zu erklären?

R. C.: Ja, bitte!

M. H.: Man kann mit der neuen 3-D-Technik viel mehr machen als nur 3-D. Man kann mit der Beschaffenheit des Raumes spielen, ihn auseinanderziehen, stauchen, Objekten Volumen geben oder sie flach wirken lassen. Technisch bedeutet das, den Abstand und den Winkel der beiden „Augen“ beeinflussen zu können. Umso größer z. B. der Abstand, desto größer der Augenabstand und dementsprechend bin ich ein acht Meter großes Monster oder ein Zwerg. Das funktioniert nur in einem gewissen Rahmen, aber man kann die Kameras auseinanderfahren, wie wir es am Schluss unseres Films gemacht haben, und das mit etwas Aufsicht verbinden, und es wirkt, als würde man aus einem Puppenhaus herausfahren. Wir konnten mit unserem Rig zehn Zentimeter auseinanderfahren, das ist ein bisschen mehr als der durchschnittliche Abstand der menschlichen Augen. Dadurch entsteht so ein Miniatureffekt zum Beispiel. Das funktioniert in beide Richtungen, so kann etwas auch größer als normal wirken.

R. C.: Man kann auch mit den Entfernungen spielen. Zum Beispiel wenn Carly, die Hauptdarstellerin, geht, hat Josephine Derobe, die Stereografin, es so aussehen lassen, als ob sie zwei Schritte geht, die unendlich lang dauern. All diese Werkzeuge können überflüssige Spielerei sein, aber wenn man einen Grund hat, sie zu nutzen, dann hat man irrsinnig viele Möglichkeiten.

L. D.: Josephine hat eine Fernbedienung, mit der sie den Abstand und den Winkel zwischen den zwei Kameras genau dirigieren, innerhalb einer Phase auch verändern und sämtliche Tiefen bestimmen kann.

Lf: Was kann aus eurer Sicht die 3-D-Technik dem künstlerischen Film bieten?

R. C.: Ich finde, dass 3-D auf keinen Fall ein Format ist, das beispielsweise nur bei Architektur funktioniert. Sondern es transportiert auch Gefühle.

M. H.: Man kann noch einmal anders wahrnehmen lassen damit. Gerade die Effekte, die man mit der Beeinflussung von Volumen und der Raumtiefe erzielen kann, sind spannend und völlig neu. Wie jedes neue Filmformat, damit meine ich sowohl Seitenverhältnisse wie auch Negativ-, Chipgrößen, bietet es neue Möglichkeiten, Raum wirken zu lassen bzw. Objekten und Personen Bezug zum Raum zu geben.

L. D.: Im installativen Bereich wird das auch schon viel eingesetzt. Weil in einer Installation diese Raumerfahrung eben anders genutzt werden kann und man auch mit dem Ton anders arbeiten kann. 3-D ist sehr einladend, was die Geschwindigkeit angeht. Es bedeutet nämlich in jeder Hinsicht eine Entschleunigung, weil der Zuschauer mehr Eindrücke zu verarbeiten hat. Darin sehe ich die Herausforderung, die Menge der Einstellungen zu reduzieren und mehr mit dem zu arbeiten, was da ist. Das wäre zumindest mein Interesse, wenn ich mit 3-D arbeiten würde.

Lf: Könnt ihr euch vorstellen, demnächst einen 3-D-Film zu machen?

W. H.: Für mich, der noch lernt, Filme zu machen, ist der technische Aufwand einfach zu groß. Man muss sehr viel organisieren, und die Technik steht sehr stark im Vordergrund. Meiner Meinung nach muss man 2-D erst einmal beherrschen und wissen, wie man erzählen will, bevor man sich an 3-D heranwagt.

R. C.: Ich werde es auf jeden Fall weiter nutzen – mein nächstes Projekt ist wieder ein 3-D-Film. Ich werde mit Schauspielern drehen, die wie ausgeschnittene Comicfiguren aussehen sollen. Das ist auch eine Möglichkeit beim 3-D: Man kann viel Volumen geben, aber auch ganz flach machen, dass Dinge und Personen wie ausgeschnitten aussehen.

M. H.: Wenn man jemanden ganz weiß schminkt und das gut macht, kann man dieser Person durch die Einstellung des Winkels der Kameras zueinander als flache scherenschnittartige Figur darstellen und ihr so eine besonders künstliche Wirkung geben.

R. C.: Da ich besonders viel mit surrealen Elementen arbeite, passen diese Möglichkeiten gut zu meiner bisherigen Arbeit.

Lf: Wie passt die „Cut Out“-Technik zum Inhalt deines Films?

R. C.: Es geht um die Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann, um soziale Dynamik und um das Problem der Idealisierung. Zum Beispiel das Ideal der Liebe, das mit der Realität konfrontiert wird. Es wird eine wunderschöne Landschaft geben und eine Küche mit einer Frau, die wie eine Hausfrau aus den 50er-Jahren wirkt, ein Händler aus der Großstadt, Kühe, Kuchen ... und Vögel! Ich mag es, Satire auch visuell aufzubauen und voll auszukosten. Es ist ein ziemlich hartes Thema. Der „Wie-Ausgeschnitten-Look“ passt dazu, dass in diesem Film massive Klischees verhandelt werden.

Lf: Es klingt eben schon an, 3-D ist noch teurer, als das Filmemachen ohnehin schon ist. Wie ist das überhaupt im Low-Budget-Bereich machbar?

R. C.: Ich denke, wir sind als Studierende unglaublich professionell im Low-Budget-Bereich. Ich habe das Glück, für meinen neuen Film die Technik fast umsonst zu bekommen. Es ist immer noch teurer als ein 2-D-Film, aber nicht viel.

M. H.: Grundsätzlich würde ich sagen, dass einfach in den letzten Jahren viele Dinge sehr günstig geworden oder komplett weggefallen sind, um die man früher nicht herumkam. Sodass man eigentlich sagen kann, verhältnismäßig entspricht der finanzielle Aufwand beim 3-D dem des Studentenfilms vor 15 Jahren.

L. D.: Es wird bei uns ja auch nach wie vor auf 16 mm gedreht, und das ist auch teurer, als auf Video zu drehen. Es ist immer die Frage, wie man die Maßstäbe setzt. Also, mit dem Geld, mit dem du jetzt deinen neuen 3-D-Film produzierst, Rosana, könnte man auch einen 16-mm-Film drehen, das wäre genauso teuer.

Lf: Wie sieht ein 3-D-Dreh aus?

M. H.: Normalerweise hat man mindestens einen Kameramann und einen Kameraassistenten. Jetzt kommt noch der Stereograf oder die Stereografin dazu. Der Kameraassistent macht die Schärfe, und nun muss man noch den Raum „machen“. Das ist keine spezielle Kamera, sondern einfach nur ein Rig, in dem die Kameras sind, weil man, um dreidimensional sehen zu können, zwei Augen braucht. Und um das für das menschliche Sehen zu erreichen, braucht man den Abstand der menschlichen Augen. Die meisten Kameras sind zu groß, um sie so nebeneinanderzustellen, dass die Objektive den richtigen Abstand haben. Deshalb sind die Kameras im rechten Winkel zueinander angeordnet, in einem Rig. Dazwischen ist ein halb durchlässiger Spiegel. Die eine Kamera filmt auf den Spiegel, und die andere durch den Spiegel. Das ist das Komplizierte, Neue, Schwierige, weil das Mechanik, Feinmechanik ist. Der Kameramann sitzt nach wie vor an der Kamera und guckt in einen Sucher oder auf einen Bildschirm. Ein großer Vorteil des digitalen 3-D ist, dass man das 3-D-Bild am Set sehen kann und dementsprechend damit spielen kann.

Lf: Wäre es möglich, eine 3-D-Kamera mit der Hand zu halten?

M. H.: Das ist eher tabu! Weil der Effekt, der damit erzielt wird, fraglich ist. In 2-D wird es angewendet, um eine authentische, lebendige Wirkung zu schaffen. Das dreidimensionale Sehen ist eine komplexe Sache, die zum größten Teil in unserem Gehirn stattfindet. Die große Herausforderung für den 3-D-Film ist, ein funktionierendes 3-D-Bild zu schaffen, das für viele Gehirne gleichzeitig angenehm wahrnehmbar ist. Ein wackelndes Bild bewirkt da eher unangenehme Kopfschmerzen, was nicht ausschließt, es als Stilmittel einsetzen zu können.

R. C.: Für experimentelle, abstrakte Filme, kann ich mir eine 3-D-Handkamera durchaus vorstellen.

M. H.: Man könnte sogar auch die beiden Kameras voneinander entkoppeln: Drogen- oder Alkoholaräusche lassen sich auf diese Weise fantastisch darstellen.

Lf: Klingt gut. Also welches Fazit zieht ihr?

W. H.: Ich denke, es ist gut, dass es 3-D gibt, aber die Revolution des Kinos ist es nicht.

M. H.: Es wird auf dem Gebiet noch einiges passieren, aber es ist nicht so, dass es alles andere ersetzen muss.

R. C.: Das ist ja eine langsame Entwicklung und eigentlich nichts Neues, die ersten 3-D-Filme gab es um 1900.

M. H.: Dass es jetzt einfacher einzusetzen und zu kontrollieren ist, verändert die Situation schon. Das ist das erste Mal, dass wir 3-D wirklich zur Verfügung haben. Auch für geringere Budgets!

Das Gespräch mit Rosana Cuellar, Luise Donschen, Willy Hans und Marvin Hesse führte Julia Mummenhoff am 16. Oktober 2012 in Hamburg

Mystic Silver

Auch wenn, trotz langfristiger Planung, die konkrete Einladung zur Einzelausstellung in den Deichtorhallen eher plötzlich kam, waren die Bedingungen für Anselm Reyle, Professor für Malerei an der HFBK Hamburg, ideal. Von Anfang an war klar, dass die nördliche Halle komplett zur Verfügung stehen würde: 3200 qm Fläche, entkernt bis in den letzten Winkel. Das ermöglichte ihm, in nur vier Monaten ein umfassendes Gesamtkonzept für „Mystic Silver“ zu entwickeln

Herzstück seiner Ausstellungsarchitektur ist ein in sanften Falten liegender, spiegelnder Vorhang. Das räumliche Element, welches vom Dach bis zum Fußboden reicht, greift in überdimensionierter Form die Oberflächenästhetik seiner berühmten Folienbilder auf und teilt die Halle in zwei Hälften. Die Installation harmoniert mit der kühlen symmetriebetonten Stahlglasskonstruktion der historischen Markthallen. Die gigantische Spiegelfläche setzt den Raum optisch fort – während hinter dem Vorhang eine dunkel gehaltene Schwarzlichtzone beginnt.

Ebenfalls zur Ausstellung gehört eine inszenierte Eingangssituation vor einer etwa zu zwei Dritteln

durch die Breite der Halle gezogenen Wand. Produktionsreste und ein aus dem Spreewaldpark importiertes, altes Kassenhäuschen erzeugen hier – statt einem prunkvollen Entree – eine Hinter-den-Kulissen-Atmosphäre. Diese korrespondiert nicht nur mit der durch den Vorhang erzeugten Bühnenhaftigkeit der ersten Ausstellungshälfte, sondern auch mit einem aus dem LED-Licht-Parcours ausgenommenen Raum im hinteren Bereich, der den Kollaborationen von Anselm Reyle und Franz West gewidmet ist. Sehr dicht gestellt, fast wie in einem Depot, werden hier die im wechselseitigen Austausch von missglückten Versuchen und Weiterverarbeitung durch den jeweils anderen entstandene Werke gezeigt, denen die Autorenschaft beider Künstler anzumerken ist. Eingangsbereich und depotartiger Raum betonen das Prozesshafte der künstlerischen Produktion und bilden so Kontrast und Kommentar zum übrigen Teil der Ausstellung. Hier dominieren perfektionierte Licht-, Material- und Farbeffekte, darunter ein komplett neongelb gestrichener Raum, der gleichzeitig als Schleuse zur Schwarzlicht-Inszenierung im hinteren Teil fungiert. Wer mag, denkt bei alledem an die 80er-Jahre, an die Ästhetik von Disco und New Wave.

Insgesamt werden etwa 80 Arbeiten gezeigt, vornehmlich aus den letzten fünf Jahren. Darunter bekannte Werkgruppen, wie

die Streifen- und Folienbilder, aber auch einige für die Ausstellung entstandene neue Werke. Nach ihrer Hamburger Station zieht die Präsentation dann weiter ins Magazin in Grenoble, wo sie in abgewandelter Form realisiert wird. Zur Ausstellung erscheint ein dreisprachiger Katalog, unter anderem mit Texten von David Ebony, Dirk Luckow und einem Interview, das Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie und kuratorische Praxis an der HFBK, Hamburg mit Anselm Reyle geführt hat.

Noch bis 27. Januar 2013

[AnselmReyle](#)

[Mystic Silver](#)

[Deichtorhallen, Deichtorstraße 1–2, Hamburg](#)

www.deichtorhallen.de





Anselm Reyle:
(v. l.) *Ohne Titel*,
2012; im Vorder-
grund: *Eternity*,
2002, Installa-
tionsansicht,
Deichtorhallen
Hamburg; Foto:
Henning Rogge/
Deichtorhallen
Hamburg



Anselm Reyle:
(v. l.) *Ohne Titel*,
2012; *Kleiner
Yorkshire*, 2012;
Ohne Titel, 2011,
Installationsan-
sicht, Deichtor-
hallen Hamburg;
Foto: Henning
Rogge/Deichtor-
hallen Hamburg



Hiscox Kunstpreis 2012

In seinem fünften Jahr ging der Hiscox Kunstpreis an Katja Lell und ihre Videoarbeit „Licht als Welle S. 14–34“

Zehn Studierende aus den Bereichen Malerei/Zeichnen, Bildhauerei und Zeitbezogene Medien waren in diesem Jahr für den mit 7.500 Euro dotierten Preis nominiert, der bereits zum fünften Mal von dem Spezialversicherer Hiscox in Kooperation mit der HFBK Hamburg vergeben wurde: Lydia Balke, Sarah-Christina Benthien, Than Clark, Jenny Feldmann, Stefan Holzmann, Franziska Kabisch, Nick Koppenhagen, Katja Lell, Nicolás Osorno, Moritz Sänger präsentierten ihre Arbeiten in einer Ausstellung im Kunsthaus Hamburg. Wie in den Vorjahren wurde die Jury-Entscheidung im Rahmen der Eröffnung bekannt gegeben und der Preis im Anschluss verliehen.

Die Wahl der Jury, die in diesem Jahr aus Till Briegleb, freier Journalist; Ann Demeester, De Appel, Amsterdam; Angelika Nollert, Neues Museum, Nürnberg; Robert Read, Group Fine Art Underwriter, Hiscox und Eva Schmidt, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, bestand, fiel auf Katja Lell und ihre Videoarbeit *Licht als Welle S. 14–34*. Darüber hinaus gab es lobende Erwähnungen für die Installationen von Lydia Balke und Franziska Kabisch.

An der Arbeit von Katja Lell beeindruckte die Jury die Kombination einer hochabstrakten Sprache der Physik mit poetischen Reflexionen, wodurch die Bilder in sehr subjektiver Form aufeinander bezogen werden. In dem dreiminütigen Video-Loop wird die Quelle der Bilder – ein Schulbuch für den

Physikunterricht – nicht offengelegt, einzig die Seitenangabe im Titel liefert einen Hinweis. In der Kontrastierung der abstrakten Bilder mit dem leise und suggestiv aus dem Off gesprochenen Text entsteht etwas Neues, eine geheimnisvolle, schwer zu greifende Welt der Vorstellungen. *Licht als Welle S. 11–34* komme mit ganz einfachen Mitteln aus, so die Jury, und erreiche zugleich eine hohe Komplexität. Katja Lell absolvierte in diesem Jahr ihr Bachelorstudium im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien und studiert nun im Masterstudiengang bei Prof. Jeanne Faust.

Lydia Balke studiert im 8. Semester bei Prof. Jutta Koether. In ihrer Malerei-Video-Installation *Arche Lydia/Lydia's Ark (not for highway use)* thematisiert sie das Markieren der Grenzen zwischen dem Selbst und dem Außen. Indem sie sich selbst filmt und porträtiert, setzt sie mit schonungsloser Konsequenz den eigenen Körper als Projektionsfläche für Abgrenzung und Differenzierung ein. Franziska Kabisch, die im 5. Semester bei Prof. Michaela Melián studiert, präsentierte auf dem von Franz Erhard Walther gestalteten Besprechungstisch aus dem Präsidialbüro der HFBK Buchobjekte, in denen jeweils ein Begriff und seine Zuordnung zu Bildern enzyklopädisch erfasst wird. Die Installation *Dictionary* kulturell unterschiedliche Zuordnungen von Begriffen und Bildern, die immer auch Machtstrukturen transportieren mit einem Objekt, an dem Worte gesprochen werden, die Wirkung haben. Besucher und Gäste der Eröffnung zeigten sich sehr angetan von der Präzision der Ausstellung, die die zehn unterschiedlichen Positionen in ein harmonisches und zugleich spannungsvolles Verhältnis setzte.

22. bis 25. November 2012

Ausstellung zum Hiscox Kunstpreis 2012

Lydia Balke, Sarah-Christina Benthien, Than Clark, Jenny Feldmann, Stefan Holzmann, Franziska Kabisch, Nick Koppenhagen, Katja Lell, Nicolás Osorno, Moritz Sänger
Kunsthause Hamburg, Klosterwall 15, Hamburg
www.kunsthausehamburg.de



Hiscox Kunstpreis 2012, Kunsthaus Hamburg, Lydia Balke, *Arche Lydia/Lydia's Ark (not for highway use)*, 2012, Sperrholz, Hartweizennudeln, Partyhut, Malerei und Zeichnungen, Videos, Sound, 100 × 100 × 200 cm

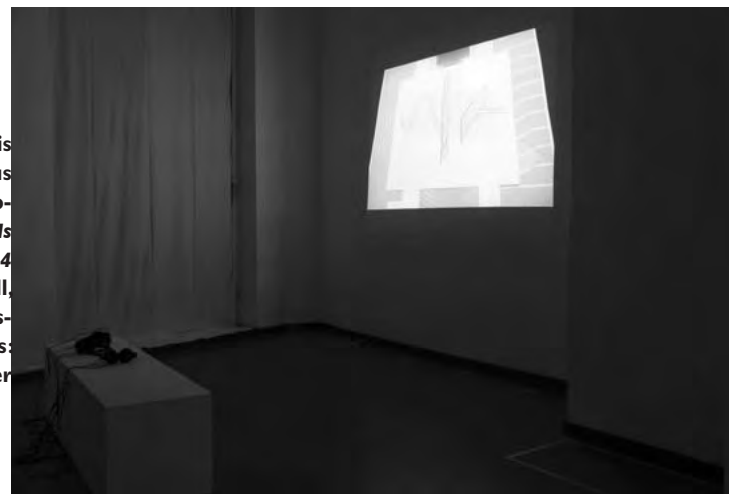


Hiscox Kunstpreis 2012, Kunsthaus Hamburg, Katja Lell mit der Jury-Vorsitzenden Eva Schmidt, im Hintergrund: Lydia Balke, Stefan Holzmann, Sarah-Christina Benthien, Franziska Kabisch, Nick Koppenhagen, Moritz Sänger, Jenny Feldmann, Martin Köttering und Till Briegleb (von links)



Franziska Kabisch, *DICTIONARY*, 2012, Tisch aus dem Büro des Präsidenten Martin Köttering, gestaltet von Franz Erhard Walther, ca. 270 × 110 × 120 cm

Hiscox Kunstpreis 2012, Kunsthaus Hamburg, Videoarbeit *Licht als Welle S. 11–34* von Katja Lell. Ausstellungsansicht; Fotos: Caspar Sänger





Annette Wehrmann (1961–2010), *Eine Postkarte, die „nein“ sagt*, 2001, Bleistift und Aquarell, 20 × 30 cm; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012; Foto: Christoph Irrgang

Gehirn und Geld

Der Edwin-Scharff-Preis 2012 ging Anfang November an den Verein Ort des Gegen, der den Nachlass der Hamburger Künstlerin Annette Wehrmann lebendig erhält. In der Galerie der Gegenwart ist aus diesem Anlass eine umfassende Ausstellung der Arbeiten der 2010 verstorbenen HFBK-Absolventin zu sehen. Ein Porträt von Britta Peters

Der „Ort des Gegen“ ist ein merkwürdiger Ort. Genau genommen ist es gar kein Ort, sondern ein vorübergehender Zustand, der sich an verschiedenen Orten ereignen kann. Annette Wehrmann bezeichnete ihn auch als „die dritte Dimension“ und „Rückseite der Utopie“, was allerdings auf keinen Fall eine Dystopie meint, auch wenn der „Ort des Gegen“ unter anderem der Ort ist, „an dem der Müll liegen bleibt“. Es widerstrebt mir fast, den 2002 erschienen Text zu paraphrasieren. Sinnvoller erscheint es, ihn seitenlang zu zitieren, weil Annette Wehrmann so eine präzise eigene Sprache besaß.

Rein faktisch ist der „Ort des Gegen“ ein langjähriges Projekt der Hamburger Künstlerin, die im Mai 2010 im Alter von 48 Jahren viel zu früh verstarb. 2003 beteiligte sie sich gemeinsam mit Inga Svava Thorsdottir und Judith Hopf damit an der gleichnamigen Ausstellung im Künstlerhaus Stuttgart, die visionären Entwürfen von Gemeinschaft gewidmet war. Zweckfreiheit und Verweigerung, Anhäufung von Zeit, Langeweile, Abfall und Überfluss sind die wichtigsten Bedingungen des Gegen, als Bruchstelle – aber nicht als Sollbruchstelle, wie Wehrmann betont, denn das würde ja auch der Idee der Zweckfreiheit zuwiderlaufen – in der funktionalen Effizienz der Stadt.

Seit 2011 bezeichnet Ort des Gegen e. V. nun auch den Zusammenschluss von zwölf Freundinnen und Freunden von Annette Wehrmann, die es sich zur

Aufgabe gemacht haben, ihre Kunst lebendig zu halten. Einer klugen Jury-Entscheidung ist es zu verdanken, dass der Verein dafür den diesjährigen Edwin-Scharff-Preis erhielt, der in diesem Fall mit einer Ausstellung in der Galerie der Gegenwart einhergeht. Bitter bleibt, dass Annette Wehrmann selbst die Auszeichnung ihres Werks nicht mehr erlebt.

In der Vorbereitung sichtete und ordnete der Freundeskreis monatelang die von ihr zurückgelassenen Skulpturen, Zeichnungen, Texte, Fotografien, Dokumentationen von Performances und bisherigen Ausstellungsinstallationen. Für den Verein, das kann man sich vorstellen, bedeutet der erste größere Versuch, die Arbeiten von Annette Wehrmann ohne Annette Wehrmann zu zeigen, Trauerarbeit und zugleich eine hohe kuratorische Verantwortung. Die Gruppe entschied sich dafür, aus dem weit umfangreicheren Nachlass zunächst sechs Werkgruppen zu präsentieren. Eine davon besteht aus einem Ensemble aus Back- und Ziegelsteinkugeln, farbigen Tuschezeichnungen und einem Video, das die Künstlerin zeigt, wie sie 1999 im Rahmen einer Performance mit den schweren Objekten in einer Industriehalle Fußball spielt. Unter dem Titel *Genau der richtige Sport für mich* war diese Arbeit bereits 2011 in der Galerie Dorothea Schlüter zu sehen. Sie wurde jetzt von der Kunsthalle angekauft.

Rau fällt der Raum zum Projekt „Ort des Gegen“ aus. Einfache Schaumstoffskulpturen, Schwarz-Weiß-Fotografien von Aktionen und die für Wehrmann typischen, kraftvollen Zeichnungen evozieren als Bild-Text-Kombinationen einen Ort der totalen Verweigerung. Dieser nutzlose Ort ist nicht nur für unsere auf optimale Verwertung ausgerichtete Gesellschaft, sondern auch für die utopischen Vorstellungen einer besseren von zentraler Bedeutung. Sein Potenzial besteht darin, sich auch einer gut gemeinten, alternativen Gemütlichkeit zu entziehen. Das dazugehörige Objekt *Parkplatz*, eine Schaumstoffmatratze mit einer Erhöhung, die eine Rückenlehne sein könnte, wirkt trotz seiner großzügigen Platzierung im weißen Ausstellungsraum irgendwie schäbig. Aus dem Entstehungskontext gerissen, vermag es sich nicht nahtlos in eine museale Betrachtungsweise einzufügen, sondern wirft



Annette Wehrmann; Foto: Ina Wudtke



Annette Wehrmann (1961–2010), ohne Titel, 2002, Bleistift und Aquarell, 20 x 30 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012; Foto: Christoph Irrgang

Fragen auf: Wurde es zum Sitzen benutzt? Hätte es im Müll landen können?

Eine weitere Werkgruppe besteht aus Luftschlangentexten und -Performances, bei denen Annette Wehrmann ihre zuvor mit einer Schreibmaschine auf Luftschlangen getippten, in den Raum gehängten Texte abliest. Michaela Melián editierte 2011 eine Hör-CD aus Originaltonmaterial, sodass – und das ist sehr wichtig – in der Ausstellung auch die freundliche Stimme der Künstlerin zu hören ist. An anderer Stelle erlebt man sie im Dialog mit verschiedenen Gesprächspartnern, wie sie für ihre alternative Währung DSB (Deutscher Seifenbeton) wirbt. Es gibt ein Leseufo und Ufo-Zeichnungen, die auch schon mal als Behausung enden, von der Künstlerin kommentiert mit „Hoppla, eine Jurte“. In Beton abgegossene Mattscheiben überzeugen durch minimalistische Eleganz.

Zu fast jedem Komplex gehören Performances und Aktionen im öffentlichen Raum; jedes Projekt entstand in einem bestimmten sozialen Kontext, den die Künstlerin durch ihre Präsenz entscheidend mitgeprägt hat. Für Annette Wehrmann, die Mitte der 1980er- bis Anfang der 1990er-Jahre an der HFBK Hamburg bei Prof. Stanley Brouwn und für kurze Zeit an der Frankfurter Städelschule studierte, bedeutete partizipatorisch zu arbeiten – um einmal diesen schwerfälligen Begriff zu bemühen – nicht, endlos zu diskutieren und archivarisches Material zu sammeln. Sie schuf klare, konfrontative Ausgangssituationen, die sich offen weiter entwickeln konnten. Sie besaß eine präzise ästhetische Formsprache, die die Prozesshaftigkeit ihres künstlerischen Denkens transportiert. Ihr Werk ist inhaltlich dicht, kämpferisch und humorvoll, nicht pädagogisch, nicht zynisch, nicht bieder, nie banal. Jetzt muss es sich verselbständigen und alleine klarkommen. Wichtig ist, dass es weiterlebt.

Noch bis 27. Januar 2013

Gehirn und Geld

Annette Wehrmann

Hamburger Kunsthalle – Galerie der Gegenwart,

Glockengießerwall, Hamburg

www.hamburger-kunsthalle.de



Annette Wehrmann (1961–2010), DSB-Tausch, 1993–1996, Muschelgeld, Betonguss; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Annette Wehrmann (1961–2010), *Absolut der richtige Sport für mich!*, Ausstellungsansicht, Galerie Dorothea Schlueter, 2011; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012; Foto: Dominik Friebe

Die Linie von Hamburg, 1959

Am 18. Dezember 1959, 15.11 Uhr, begann Friedensreich Hundertwasser zusammen mit Bazon Brock in Raum 213 der HFBK Hamburg mit der Ziehung seiner legendären „endlosen Linie“. Die Aktion und Hundertwassers Gastprofessor fanden damals ein jähes Ende. Dr. Astrid Becker berichtet über „Die Linie von Hamburg“, die noch bis 17. Februar 2013 im Zentrum einer Ausstellung der Kunsthalle Bremen steht

Im Grunde beginnen sich die Fäden der Aktion *Die Linie von Hamburg* bereits 1956 mit einem kurzen Vermerk Hundertwassers in seinem Notizbuch zu spinnen. Im berühmten Café Les Deux Margots¹ fällt im Beisein des Künstlers der Name Siegfried Poppe, Kunstsammler und Inhaber einer renommierten Malerwerkstatt in Hamburg. Zwei Jahre später besucht Hundertwasser auf der Rückreise von Stockholm den Malermeister unangemeldet in der Hansestadt, stellt ihm seine vier zuletzt entstandenen Arbeiten vor und bleibt drei Tage.² Einige Zeit später vermittelt der Sammler Poppe den Kontakt zum Direktor der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, Hans Werner von Oppen. Von Oppen gibt nach einem Treffen mit Hundertwasser in Absprache mit dem Dozentenrat und dem Dozentenkollegium am 10. Juli 1958 bekannt, dass der Künstler als Gastdozent für das Wintersemester 1959/60 verpflichtet wird.³ „Es herrschte der Eindruck vor, dass es begrüßenswert sei, einen anerkannten Maler der jungen Pariser Künstlergeneration bei uns zu haben.“⁴ Eines Tages kommt der „Künstlertheoretiker“ Bazon Brock auf Hundertwasser zu. Auf Anregung von Bazon Brock wird der Plan gefasst, im Hochschulatelier Hundertwassers mit Pinsel und Farbe eine unendliche Linie wie eine Spirale entlang der

Wände und Fenster hochzuziehen. Die Linie soll ununterbrochen gezeichnet werden, bis der Raum vollständig ausgemalt sein würde. Anschließend soll die Linie aus der Hochschule hinauswandern, unter Einbeziehung des angrenzenden Stadtteils Barmbek und der Außenalster zu einer „stadtumspannenden Malaktion“ werden und schließlich in der Galerie Brockstedt in Harvestehude enden.⁵ Hundertwasser konsultiert für die Bestimmung des günstigsten Zeitpunkts den zur damaligen Zeit bekanntesten Hamburger Astrologen Wilhelm Theodor Wulff. Dieser rät ihm zur astronomisch vorgerechneten Stunde 15:11 Uhr am Freitag, den 18. Dezember 1959.⁶ Für diesen Tag wird die Aktion unter anderem mit roten Plakaten in der Hochschule angekündigt. Am unteren Ende des Plakats hängt ein streifenförmiger, etwa 13 Zentimeter breiter und anderthalb Meter langer Anhang herab, der mit den *Exerzitien* den „Einstieg in die Wand“ verspricht. Auch in der Tageszeitung *Die Welt* wird am 17. Dezember 1959 der Beginn bekannt gegeben. Auf einer Fotografie des Ateliers liegen mehrere Exemplare dieser Zeitung aus, bei der es sich sehr wahrscheinlich um die Ausgabe der Ankündigung handelt. Generell wird sich die Benachrichtigung der Presse zum Stolperstein für die *Linie von Hamburg* erweisen. Denn am Vormittag des 18. Dezember 1959 lässt sich Hundertwasser sein Vorhaben vonseiten der Hochschule genehmigen. Regierungsamtmann Franck fasst das Gespräch zusammen: „Herr Prof. Kluth [Karl Kluth, Stellvertreter des Direktors und Mitglied des Dozentenrates] hat keine Bedenken, wenn Sie mit Ihrer Absicht am Freitag, den 18.12., um 15:11 Uhr beginnen. Herr Kluth hat weiter keine Bedenken, wenn Sie zu der Aktion 5 bis 6 nicht zur Schule gehörende Personen hinzuziehen. Herr Kluth erklärte mir weiter, dass auf keinen Fall Vertreter von Presse und Rundfunk Einlass in Ihren Klassenraum erhalten. Die Beteiligung Ihrer Schüler bleibt zeitlich wie folgt begrenzt: [Freitag, den 18.12.1959, bis Dienstag, den 22.12.1959, von 8:00 bis 20:00 Uhr].“⁷ Pünktlich um 15:11 Uhr beginnt die Linienziehung „an einem Heizkörper“⁸ zuerst in Schwarz und mit dunklen Stiften, dann in Rot mit Farbe und Pinsel. Bazon Brock, Hundertwasser und seine Studenten zeichnen abwechselnd und ohne Unterbrechung

die endlose Linie. Gegenwärtig ist nicht mit letzter Gewissheit festzustellen, ob sich auch andere an dem „Zug einer Linie“ beteiligen. Sicher ist, dass niemand bewusst dazu aufgefordert wird. Andererseits versichern alle befragten Beteiligten, dass ein „externes“ Engagement willkommen gewesen wäre.⁹ Hundertwasser selbst sagt dazu: „Tagsüber ziehen sieben meiner Schüler die Linie weiter und nachts mit mir zusammen einige Getreue.“ Die Aktion spricht sich wie ein Lauffeuer herum, und schon bald drängeln sich Studenten in den Raum 213. Soweit bekannt ist, hat niemand von ihnen die auf dem Plakat geforderten fünf Mark gezahlt. Doch viele potenzielle Zuschauer erreichen das Atelier nicht. Sie werden von einem schnell angefertigten Aushang der Hochschule „Das Experiment Hundertwasser findet unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt“ abgehalten und von einem „aufgeregten Regierungsbeamten“ zur Umkehr gezwungen. „Ich komme also von Paris nach Hamburg [...], hatten Freunde Hundertwassers mich doch dazu eingeladen. Zudem hatte ich in der WELT vom Donnerstag [17.12.1959] gelesen, daß man der Dauermalerei zuschauen kann. [...] Am Eingang wird mir der Weg versperrt. [...] Mit einer Schar junger Menschen versuche ich einzudringen. Ich werde unsanft zurückgezerrt.“¹⁰ Andere Journalisten berichten weiter: „Wem es gelungen war, bis zum zweiten Stock und bis vor das Zimmer 213 vorzudringen, vernahm durch die bewachte Tür hindurch die monotonen exotischen Klänge einer indischen Schallplatte. [...] Eingeweihte erzählten, dieser Mann [Siegfried Poppe] habe bei einer Bank Geld hinterlegt, weil die LINIE ja die staatlichen Wände der Hochschule beschädigen könnte.“¹¹ „Im Raum 213 [...] kriecht ein Pinsel mit roter Farbe über die Wände, Fenster, das Waschbecken und die Tür. Spiralförmig. [...] Auf

IHRE SCHLANKE LINIE will PANKOW auch die letzten **LEBENS LINIEN** durchschneiden

got weiz wol, ich tuon ez niergent
 umbe wan der **linien** ze eren, diu mich
 geleitet hai zuo miner ewigen selikeit.
 als unrecht als diu **linie** ist gewesen in
 ir selber in der zit und in der ewikeit.
 alsus wil ich sin in der ewikeit, und
 in der zit, ir sult wizzzen, daz ich
 der **linien** niht wil abe gan.

Fluchlinien
 Bauchlinien
 Hauptkampflinien

**macht : so wird die Welt gefüllt
 Kinästhetische Gestalt**

die vertremdete Sprache entlastet nicht mehr
 gegen das Ausbleiben des Bösen in dieser Welt

Denn wir wundern uns, wie gerade wir auf dem STRICH gehen

Der **ZUG** einer **LINIE** aus dem Geist der Wüste
 ein **SPIRALOÏD**
 Das längste Gedicht der Welt jenseits des tachistischen Sumpfes
BAZON BROCK HUNDERTWASSER

Hamburg 18. Dez. 15¹¹

EXERZITIEN
 Ein erstes Gefühl der Bekanntheit dessen,
 wenn wir sprechen!

AKADEMIE LERCHENFELD

Einkaufskörbe für
 Sinnsucher an der
 Tageskasse 5,- DM



Bazon Brock, Friedensreich Hundertwasser und Herbert Schuldt (von links), 1959; Foto: Wide World Photos, Hundertwasser Archiv, Wien

Bazon Brock, Plakat, 1959; Abbildung: Hundertwasser Archiv, Wien

Friedensreich Hundertwasser während der Aktion in Raum 213 an der HFBK Hamburg; Foto: Hundertwasser Archiv, Wien



einer durchsessenen Couch kauern rauchend und diskutierend ein paar ‚Kunstjünger‘. Andere blättern in herumliegenden Büchern und Ausstellungskatalogen. Dazwischen streut ein Grammophon französische Chansons.“¹²

Der Unmut der Hochschulleitung und die damit einhergehende Reaktion wird von dem Verhalten der Aktionisten hervorgerufen, die ihr Vorhaben ohne Genehmigung an die Presse weitergegeben haben. Der am Abend des 18. Dezember von einer Mailandreise zurückgekehrte Direktor erfährt erst durch die Zeitung von der Aktion. Bevor von Oppen am nächsten Tag in der Hochschule erscheint, kommt es erneut zur Diskussion zwischen Hundertwasser und Kluth, der ihm gegen den Willen des Dozentenrates die interne Fortsetzung der Aktion erlaubt. Schließlich verbietet von Oppen diese am Samstagnachmittag nach einem Gespräch mit Hundertwasser. Die Linienzieher zeichnen jedoch weiter. Erst am nächsten Tag, dem 20. Dezember, um 13.40 Uhr,¹³ wird die Aktion aufgrund der „Furcht vor gewaltsamer Vertreibung“ von den Teilnehmern abgebrochen. Da das Zeichnen eines Spiralkreises rund um den Raum etwa 20 Minuten dauerte, war die endlose Li-

nie bis zu einer Höhe von etwa zweieinhalb Metern angewachsen. Hundertwasser verkündet am 21. Dezember in einem offenen Brief an den Kultursenator Hans-Harder Biermann-Ratjen, dass er das Verbot und die Art und Weise der Umsetzung „als einen schweren *Verstoß* gegen die [...] zugesicherte *Lehrfreiheit*“ ansehe, und kündigt seine „Bereitschaft zur Rücklegung der Gastdozentur“ an, „falls eine *prinzipielle* Ablehnung durch Unverständnis gegenüber meiner gerechten Methodik aufrechterhalten bleibt.“¹⁴ Aus einem schriftlichen Hinweis des Regierungsamtmanns Franck an die Kulturbehörde Hamburg geht hervor, dass der Künstler seinen „Dienst nach Beendigung der Weihnachtsferien am 4.1.1960 nicht wieder aufgenommen hat“.¹⁵

Der Skandal zieht seine Kreise: Zum einen treten drei Professoren aus dem Dozentenrat zurück, weil das „Experiment“ trotz Verbots vom 18. Dezember weitergelaufen ist. Auch der Künstler Arie Goral verfasst eine Beschwerde an die Hochschule und kehrt aus Protest die Bilder in seiner Ausstellung im Museum für Völkerkunde am 22. und 23. Dezember 1959 zur Wand. Er wirft Hundertwasser „Scharlatanerien“ vor, der „seine Ware à tout prix

auf den Markt und an den Mann bringen“ wolle.¹⁶ Zahlreiche Zeitungen berichten über das Ereignis, und auch der französische Schriftsteller Alain Jouffroy verfasst zwei Artikel: „Le scandale Hundertwasser à Hambourg“ in der Wochenzeitschrift *Frances Observateur* am 25. Februar 1960 und „Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg“ in *Arts. Lettres. Spectacles*, Anfang März 1960.¹⁷ Am Ende wird *Die Linie von Hamburg* mit Rasierklingen abgeschabt.

Leicht veränderter Wiederabdruck von Astrid Becker, *Die Linie von Hamburg*, 1959, aus: *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949–1970*, hrsg. von Christoph Grunenberg und Astrid Becker, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Stuttgart 2012, S. 164–169.



Friedensreich Hundertwasser 1959 in Raum 2013 der HFBK Hamburg; Foto: Hundertwasser Archiv, Wien



Studentin bei der Arbeit an der „endlosen Linie“; Foto: Photo-Graphik Witting, Hundertwasser Archiv, Wien

1 Das Café Les Deux Margots liegt am Boulevard Saint-Germain im Pariser Bezirk St. Germain-des-Prés. Sein Ruhm gründet auf der Vielzahl von Künstlern, die regelmäßig im Café einkehrten, wie beispielsweise die Surrealisten um André Breton sowie die Existenzialisten um Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir.

2 Vgl. Siegfried Poppe in: *Hundertwasser. Friedensreich. Regentag*, hrsg. von der Gruener Janura AG, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, Stuttgart 1975, S. 13–16.

3 Der vorliegende Text basiert auf der französischen Abschrift des Gesprächs von Hundertwasser mit Pierre Restany, 9.2.1975, Die Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung, Wien, und auf folgenden Quellen aus dem Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg: Brief des Regierungsamtmanns Franck an die Kulturbehörde Hamburg, 27.8.1959, und Vermerk von Hans Werner von Oppen, 5.1.1960.

4 Vermerk von Hans Werner von Oppen, 5.1.1960, Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

5 Vgl. Robert Fleck, „Hundertwassers malerische Aktualität“, in: *Friedensreich Hundertwasser. Ein Sonntagsarchitekt. Gebaute Träume und Sehnsüchte*, hrsg. von Ingeborg Flagge, Ausst.-Kat. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M. 2005/06, S. 93–111, hier S. 104.

6 Vgl. die französische Abschrift des Gesprächs von Hundertwasser mit Pierre Restany, 9.2.1975, Die Hundertwasser Gemein-

nützige Privatstiftung, Wien. Der Astrologe Wulff kann auf eine bewegte Biografie verweisen: 1941 wurde er ins „Arbeitslager für Spezialisten“ deportiert, um für den Reichsführer-SS Heinrich Himmler und weitere Nazi-Größen Horoskope zu erstellen und Voraussagen zu treffen.

7 Brief von Regierungsamtmann Franck an Hundertwasser, 18.12.1959, Die Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung, Wien. Die Genehmigung erfolgte vor dem Aktionsbeginn um 15:11 Uhr, da das Schreiben mit einem Postskriptum versehen ist: „Den unterschriebenen Text werde ich Ihnen [Hundertwasser] erst aushändigen, sobald ich ihn Herrn Prof. Kluth, der erst gegen 12,00 Uhr in die Schule kommt, noch einmal gezeigt habe.“

8 RH-Hamburg (Autorenkürzel), „Das längste Gedicht der Welt“, in: *Die Zeit*, 25.12.1959, Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

9 Bazon Brock u. a. im Gespräch mit der Autorin, Sommer 2012.

10 Gs, *Li-La-Lerchenfeld*, nach dem 18.12.1959, Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

11 RH-Hamburg 1959 (wie Anm. 9).

12 Günter Brenneke, „Der Pieks in die Luftblase. Hundertwassers lange Linie ringelt sich“, in: *Hamburger Echo*, Nr. 296, 21.12.1959, S. 4.

13 Hinsichtlich der Zeitangabe, die das Ende der Aktion markiert, gibt es unterschiedliche Angaben: 13:40 Uhr oder 15:40 Uhr.

Da die zeitnahen Artikel 13:40 Uhr angeben, darf wohl von dieser Uhrzeit ausgegangen werden. Vgl. Brenneke 1959 (Anm. 13) und Gisela Gerdes, „So endete eine lange Linie. Gestern 13.40 Uhr, Kunst-hochschule“, in: *Die Welt*, Nr. 296, 21.12.1959, S. 5, Die Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung, Wien.

14 Hundertwasser, offener Brief an Kultursenator Dr. Hans-Harder Biermann-Ratjen, 21.12.1959, Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Dieser Brief wurde am 1.1.1960 auch in der *Zeit* veröffentlicht.

15 Vermerk von Regierungsamtmann Franck an die Kulturbehörde Hamburg, 5.1.1960, Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

16 Arie Goral, *Sturm im Hundertwasserglas*, 21.12.1959, Archiv der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

17 Vgl. Alain Jouffroy, „Le scandale Hundertwasser à Hambourg“, in: *Frances Observateur*, 25.2.1960, und „Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg“, in: *Arts. Lettres. Spectacles*, Nr. 764, 2.–8. März, 1960, S. 1 und 4, Die Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung, Wien.

Eva Birkenstock/Jörg Franzbecker, On Performance

Im Folgenden publizieren wir einen Auszug aus der gerade erschienenen Publikation des Kunsthauses Bregenz „On Performance“ und reagieren damit auf das aktuell große Interesse an Performances auch an der HFBK Hamburg. So konzentrierte sich während der vergangenen Jahresausstellung die Präsentation der Klasse von Michaela Melián auf Performances, in der Kooperation der HFBK mit der Bundeskunsthalle wurden am 29. November zur Eröffnung der Ausstellung „Ein Raum, der hätte keine Richtung“ gleich mehrere Performances gezeigt und beim Bundeswettbewerb „Kunststudentinnen und Kunststudenten stellen aus“ wird die HFBK im kommenden Jahr ebenfalls mit Performances vertreten sein

One could speculate what happened here made a difference to somebody or something¹

Mit *On Performance* als zweitem Projekt der KUB Arena sollte der Raum des Erdgeschosses im Kunsthaus Bregenz auf eine offene, dynamische Weise in Form von Performances angeeignet werden. Im Vordergrund unseres Interesses an Performancekunst als zeit- und ereignisbasierter Praxis standen insbesondere deren Beziehungen zum Publikum wie zu anderen künstlerischen Formaten sowie der Einsatz von Sprache und Objekten. Die Übergänge sollten dabei befragt und bearbeitet werden. Ruth Buchanan, *Coming to Have A Public Life, Is It Worth It?*, Simon Fujiwara, Suchan Kinochita, Falke Pisano, Ian White und die Kooperative für Darstellungspolitik haben überwiegend neue Arbeiten entwickelt, die in unterschiedlicher Taktung in Bregenz aufgeführt und ausgestellt wurden.

Die Performance, von der hier in erster Linie die Rede ist, hat ein Skript oder zumindest eine präzise Handlungsanweisung als Grundlage ihrer Artikulation. Diese setzt einen auch für den Betrachter nachvollziehbaren Rahmen. Die Möglichkeit der mehrfachen Aufführung einer Performance ist dabei in ihre erste Veröffentlichung eingeschrieben. Für die Aufführung selbst, also das Zusammenkommen von PerformerIn, AutorIn und Publikum mit dem Akt der Handlung, ist es allerdings nicht von Bedeutung, ob die stattfindende die erste, zweite oder zigste Aufführung ist. Sollte es dennoch eine Bedeutung haben, dann nur, um darauf hinzuweisen, dass die Performance im Wesentlichen eins ist: ein Zustand. Eva Meyer führt in ihrem Text aus, dass das, was „zählt, nicht mehr der Ausdruck der Subjektivität eines Sprechenden, sondern seine Fähigkeit [ist], sich durch seine Rede in einen Zustand zu versetzen, der sich auf die Zirkulation unpersönlicher Energien öffnet“.²

Damit verweist sie auf die Bedeutung der Performanz der Rede in diesem Prozess. Doch eine derartige Zirkulation, das Engagement der Performenden gegenüber dem Publikum und des Publikums gegenüber den Performenden und damit der Verpflichtung, die

sie miteinander und gegenüber den anderen Figuren und Protagonisten einer Aufführung, der Sprache und den Objekten eingehen, ist eine Voraussetzung für die Möglichkeit, dass sich ein Zustand immer wieder auf eine andere Weise herstellen lässt und auf dessen veränderte oder ähnliche Grundlage stellt. Eine Verpflichtung, „eine einfache Regel oder auch eine komplexe Struktur von Gegebenheiten“³, die einen provisorischen Zustand erzeugt. Eine derartige, in ihrem Umfang selten aus- oder angesprochene, durch die Setzung eines Rahmens aber sehr klare Verpflichtung – „sodass ich ‚Intimität‘ anstelle von Kollision verstehen kann“ – kann sich von einer über mehrere Aufführungen erstrecken, immer wieder einen neuen Anfang machen und könnte, so Ian White weiter, „gleichzeitig die vollkommene Aufhebung jeglicher Regulierung, wie auch Ersatz eines Systems durch ein anderes sein“.⁴ Dieser immer wieder neu zu erzeugende Zustand ist immanenter Bestandteil einer Performance. Insofern ist die Performance ein Format, das sich selbst bei einem die verschiedenen Aufführungen verbindenden Skript vor allen Dingen im Moment einer jeden Aufführung herstellt.

Ein Reiz an der aktuellen Auseinandersetzung mit dem Medium wie dem Begriff der Performance liegt in der Ambivalenz ihrer sozialen wie ökonomischen Beschaffenheit. Als Teil eines sich institutionalisierenden Kunstfeldes war sie wesentlicher



Faktor der Entmaterialisierung der Kunst seit den 1960er-Jahren. Im Zusammenhang mit der im fortschreitenden Kapitalismus zunehmenden „Glorifizierung der geistigen Arbeit und deren Kapazität, ‚Neues‘ zu schaffen“,⁵ trug jene Entmaterialisierung allerdings, wie Kerstin Stakemeier schreibt, „in sich Annahmen über die kapitalistische Organisierung der Arbeit, die ihre Kapitalisierung vorantrieb, statt sie zu konterkarieren“.⁶ Performance trat in diesem Zusammenhang als stetige Visualisierung eines Problems auf, desjenigen der produktiven Arbeit, das jedoch für sie unauführbar blieb.

Die Performerin bzw. der Performer performt, und das Publikum schaut zu. „Historically, this division presupposed a relation between these two positions in terms of active and passive. In contemporary capitalism, this division is problematized through the recuperation of leisure time and the valorisation of what seems to be unproductive labour.“⁷ Wir sind also in einer Zeit, in der sowohl künstlerische Produktionen als auch Freizeitaktivitäten nutz- wie verwertbar gemacht werden, einer Zeit des Ineinanderfallens von Arbeit und Freizeit, in der weder die künstlerische Produktion noch das Selbst einen Rückzugsort bilden, sondern zu Produktivkräften der kapitalistischen Kreativwirtschaft werden. In einer Zeit, in der auch die Beziehung zwischen BetrachterIn und AkteurIn zunehmend problematisch wird.⁸

Der Soundkünstler Mattin nimmt in seiner essayistischen Annäherung an die Aufteilung der Arbeit die Marx'schen Konzepte von „Living Labour“ (Lebendige Arbeit) und „General Intellect“ (Allgemeines Wissen) zur Hand, um dann aufzuzeigen, dass beim künstlerischen Einsatz von Publikumsinteraktion von einer „Managerial Authorship“ gesprochen werden kann. Es stellt sich ein

Ungleichgewicht vor allem dort ein, wo die Betrachtenden sich aktiv beteiligen, also mehr tun, als nur passiv zu ihrem eigenen Vergnügen zu konsumieren, und die KünstlerInnen dennoch die Kontrolle am konzeptionellen Diskurs und dessen spätere Integration in das Werk im Sinne des Autors behalten, die Aufteilung der Arbeit (labour) zwischen KünstlerIn und RezipientIn also im Sinne einer einseitigen Wertschöpfung vonstatten geht. Das Streben der Avantgarden nach einem Zustand, in dem das Zuschauen einer Teilnahme weicht, die einen sozialeren und kollaborativeren Umgang miteinander sowie den gegenseitigen Austausch von Ideen ermöglicht, sieht Mattin als unterlaufen wie auch überholt an.⁹ Dies wird umso deutlicher, wenn wir dem Verweis des Autors auf soziale Netzwerke folgen, bei denen „Guy Debord's dream and worst nightmare has become true“¹⁰ und die BetrachterInnen sich von ihrer passiven Rolle ebenfalls emanzipiert haben. Trotz einer solchen Emanzipation in Richtung einer von den Avantgarden geforderten Teilnahme wurde der „User“ damit im gleichen Zuge von einem System bemächtigt, das zwar ein Gefühl von Handlungsfähigkeit produziert, in dem die eigene „Living Labour“ jedoch jene verbleibende Produktivkraft ist, die einem seine Arbeitskräfte ausbeutenden Kapitalismus mit jedem Schritt und Klick weiteren Antrieb verleiht.

Ist dadurch jegliche Form einer vorkonfigurierten Partizipation hinfällig, oder könnte dem nicht doch noch ein letzter Funke kollektiver Handlungsraum für die emanzipierten BetrachterInnen wie die auf eine solche Form zugreifenden AutorInnen entspringen? Wahrscheinlich ist, dass etwas unberücksichtigt bleibt. Um den „General Intellect“ des Publikums verwertbar zu machen, braucht es nicht dessen aktive Partizipation in der Aufführung. Es verlangt allein die von den AutorInnen und möglicherweise in Kooperation mit einer austragenden Institution vorausgehend angenommene Bereitschaft des Publikums zur Betrachtung und anschließender reflektierender Auseinandersetzung. Dem allerdings weiß sich ein immer weiter emanzipierendes Publikum ebenso häufig durch selbstbestimmte Verweigerung zu entziehen. Ein Ausweg aus der problematischen Aneignung der Verwertung bietet sich nur dann, wenn die Ermächtigung, die eine Autorin bzw. ein Autor dem Publikum mit dessen Teilnahme zukommen lassen möchte, sich einer autorgebundenen Kontrolle entzieht. Scheinbar widersprüchlich bietet sich dieser Ausweg selbst dann an, wenn, um noch kurz bei Mattin zu bleiben, die „Geschäftsführung“ vorerst bei der Autorin bzw. dem Autor einer Aufführung bleibt. Das Stück, dessen konzeptioneller Diskurs sowie dessen Rezeption, beginnt sich allerdings bereits im Moment der Aufführung von diesem zu lösen und öffnet sich für die Aneignung verschiedener Kreisläufe.

Die Autorin Kerstin Stakemeier geht einen anderen Weg und schlägt eine künstlerische Politik der Reproduktionsbedingungen in der Gegenwart als Modell vor – was sich ebenso gut ergänzend lesen ließe –, das „eine grundsätzliche Abkehr nicht nur von der modernen Idee des geistigen Schöpfertums bedeutet, sondern auch eine Antizipation gesellschaftlicher Solidarisierung“. Sie bezieht das nicht nur auf die Produktionszusammenhänge eines Künstlersubjekts, sondern eben auch auf KuratorInnen und AutorInnen. In der Reproduktion der Produktion und damit einer anhaltenden, fortgesetzten Zusammenarbeit der verschiedenen Akteure sieht sie eine Möglichkeit, Kunst als „unsere gemeinsame Grenze, als Produktionssegment im kriselnden Kapitalismus an(zu)nehmen, statt als gloriose Ausnahme einer auf ewig naturalisierten Moderne“.¹¹ Unter Rückgriff auf Adornos Begriff der „Entkunstung“ beschreibt sie den mit dem Beginn der Moderne vorangeschrittenen Prozess des Einreißens und Zersetzens jeglicher Grenzen unterschiedlicher Segmente kultureller Produktion sowie zwischen den Kunstwerken und ihren BetrachterInnen, der durch das Auftreten der Gegenwartskunst nach dem Zweiten Weltkrieg eine völlig neue Qualität annahm. Für die künstlerische Produktion hatte dieser Prozess einerseits jene Ökonomisierung zur Folge, die bereits Mattin anspricht, gleichzeitig kann die künstlerische Arbeit jedoch strategisch eingesetzt werden, um die mit ihr einhergehenden Reproduktionsbedingungen als solche sichtbar zu machen.

Dann bliebe noch eine Verweigerung, die von PerformerIn / AutorIn und Publikum kollektiv vereinbart werden könnte. Eine derartige Verweigerung könnte in dem von Mattin vorgeschlagenen „Anti-Self“¹² liegen, das seine eigene Position in der Weise zerstört, dass die Akkumulationsattribute der Subjektbildung beseitigt werden – „being no one, being nowhere, being nobody“. Oder aber in einer sanfteren Form des Entzugs der Sichtbarkeit, die Formen der Repräsentation ebenso vermeidet wie das Singularitätsbestreben der Autoren. Damit würde man an das wohl immer noch stärkste Gut des Mediums der Performance, die Einmaligkeit ihres Zustands, anschließen. Schließlich findet eine Performance nicht nur im Moment ihrer Aufführung ihren Höhepunkt, sondern auch ihre einzig denkbare Form. In der Folge löst sich der Zustand auf, was bleibt, ist die Erinnerung.

EVA BIRKENSTOCK / JOERG FRANZBECKER



On Performance, KUB Arena Bregenz, 16. Juli bis 16. Oktober 2011, Setting der Kooperative für Darstellungspolitik; Foto: Rudolf Sagmeister, © Kunsthaus Bregenz und Künstler



Buchcover

- 1 Bei diesem Text handelt es sich um eine verkürzte Version des Einleitungstextes zu der soeben erschienenen Publikation Eva Birkenstock, Joerg Franzbecker (Hg.), *On Performance*, Kunsthaus Bregenz Arena Publikationsreihe, Band 1, 2012, S. 33f. Der Titel des Textes ist der Performance *Nothing Is Closed – Lying Freely Part 1*, 2009, von Ruth Buchanan entnommen.
- 2 Eva Meyer, „Ich als Sprachspiel“, in: Eva Birkenstock, Joerg Franzbecker, wie Anm. 1, S. 49–58.
- 3 Suchan Kinoshita, „Gesprächsrunde“, in: Eva Birkenstock, Joerg Franzbecker, wie Anm. 1, Klappseiten, Abschnitt: Minute 0–30.
- 4 Ian White, ebd., Abschnitt: Minute 30–60.
- 5 Ebd.
- 6 Kerstin Stakemeier, „Kunst im Kapital. Zur Reproduktion der Gegenwart“, in: *Springerin*, Heft 1, Winter 2012, S. 35.
- 7 Ebd., S. 34.
- 8 Mattin, „Managerial Authorship, Appropriating Living Labor“, 2010, in: http://www.mattin.org/essays/Managerial_Authorship.html (Juli 2012).
- 9 Pascal Jurt, „Die Prekarität des Kulturellen. Zur Rolle von Kunstschaffenden im flexiblen Kapitalismus“, in: *Springerin*, Heft 1, Winter 2012, S. 19. Pascal Jurt nimmt an dieser Stelle Bezug auf Diedrich Diederichsen, *On (surplus) value in art/Mehrwert und Kunst*, hg. von Nicolaus Schafhausen, Caroline Schneider und Monika Szewczyk, Rotterdam / New York 2008, S. 69f.
- 10 Mattin, wie Anm. 8.
- 11 Ebd.
- 12 Kerstin Stakemeier, wie Anm. 6, S. 35.
- 13 Mattin, wie Anm. 8.

HFBK-Designpreis 2012

Am 30. November 2012 wurde im Museum für Kunst und Gewerbe (MKG) der HFBK-Designpreis der Leinemann-Stiftung für Bildung und Kunst vergeben

Bereits zum dritten Mal in Folge präsentieren Design-Studierende in einer Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe ihre für den HFBK-Designpreis nominierten Projekte. Die von der Leinemann-Stiftung für Bildung und Kunst gestiftete Auszeichnung in Höhe von 4.000 Euro wurde am 30. November 2012 zum dritten Mal in Folge verliehen. Allerdings war bis Redaktionsschluss noch nicht bekannt, welche Projekte die externe Jury in diesem Jahr am meisten überzeugten, sie werden daher in der nächsten Ausgabe vorgestellt.

Zwölf herausragende Einzel- und Gruppenprojekte von Design-Studierenden der HFBK Hamburg wurden aufgrund ihrer Aktualität, Eigenständigkeit und Qualität für den Preis nominiert. Es handelt sich um: *About a Lamp* (Sebastian Auray), *Öffentliche Gestaltungsberatung/Niebuhr-Hochhaus-Gemeinschaft* (Michael Bernard, Alexander Joly, Oliver Schau), *Öffentliche Gestaltungsberatung/Gegenplanung Esso-Häuser* (Charlotte Dieckmann, Alexander Joly), *AL99* (Ruben Faber), *Lastenfahrrad-Netzwerk* (Markus Hüppauf), *Quadrat* (Dahm Lee), *Fogger* (Michael Leßmöllmann, Philipp Schott), *Denk mal* (Ina-Marie von Mohl), *Die Dreistigkeit des Objekts 1* (Mario Pitsch), *rot* (Johannes Schlüter), *rodot* (Andreas Schöller), *Gerichte auf Tischen* (Studio Marjetica Potrc).

Experimentierlust und ein frischer, unverstellter Blick auf das, was Gestaltung heutzutage sein kann und künftig können sollte, zeichnet alle präsentierten Arbeiten aus und macht die Schau zu einem Erlebnis mit Überraschungseffekten: Ob es sich nun um einen Malroboter oder um einen Esstisch von der Länge eines ganzen Straßenzuges für eine Dorfgemeinschaft handelt – hier wird mutig gegen den Strich gebürstet und über Grenzen hinaus gedacht. Auch wenn sie nicht gleich die Welt verändern, haben diese Designideen das Potenzial, für einen kurzen Moment den gewohnten Zugriff auf die Welt zu unterbrechen. Die Ausstellung wurde von Studierenden von Prof. Friedrich von Borries kuratiert.

Die Jury bestand in diesem Jahr aus: Dr. Claudia Banz, Leiterin der Sammlung Kunst und Design, Museum für Kunst und Gewerbe; Dr. Eva-Dorothee Leinemann, Leinemann-Stiftung für Bildung und Kunst; Glen Oliver Löw Professor für Produktentwicklung an der HFBK Hamburg; Roland Nachtigäller, Künstlerischer Direktor des Marta Herford; Ingeborg Wiensowski, Journalistin u.a. für *Kultur-Spiegel*

Noch bis 20. Dezember 2012

HFBK-Designpreis

Sebastian Auray, Michael Bernard, Alexander Joly, Oliver Schau, Charlotte Dieckmann, Ruben Faber, Markus Hüppauf, Dahm Lee, Michael Leßmöllmann, Philipp Schott, Ina-Marie von Mohl, Mario Pitsch, Johannes Schlüter, Andreas Schöller, Studio Marjetica Potrc.

Museum für Kunst und Gewerbe, Steintorplatz, Hamburg

www.mkg-hamburg.de

www.design.hfbk-hamburg.de



Sebastian Auray, *About A Lamp*, 2012, Rundstahlgestell, Kabel, Glühbirne, Holzfurnier, Durchmesser Lampenschirm 35 x 20 cm, Leuchtenhöhe 150–300 cm



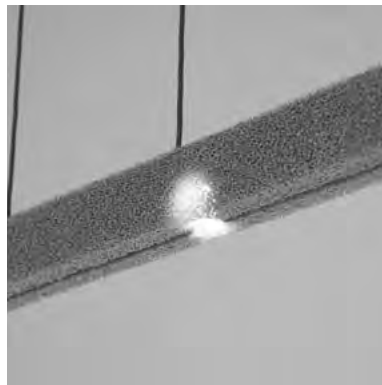
Michael Bernard, Alexander Joly und Oliver Schau, *Niebuhr-Hochhaus-Gemeinschaft*, 2012, Ad-hoc-Mobiliar aus Kistensperrholz, Klemmstange, Steckscharniere



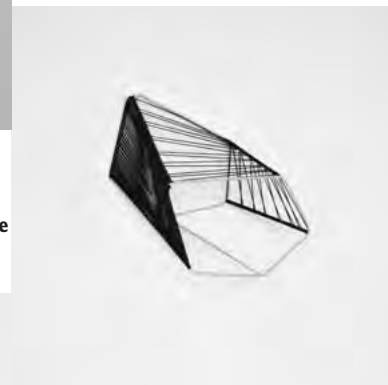
Charlotte Dieckmann und Alexander Joly, *Gegenplanung Esso-Häuser*, 2012, Modell aus Ytongsteinen 100 x 270 x 160 cm



Markus Hüppauf, *Lastenfahrrad-Netzwerk*, 2012



Ruben Faber, *AL99*, 2012, Aluminiumschaum-Pendelleuchte, 4 x LED, warmweiß, dimmbares Netzteil, Länge 95 cm, bis 300 cm Deckenhöhe



Dahm Lee, *Quadrat*, 2012, Stahlstangen, Gummiseile, Gummikordel



Michael Leßmöllmann, Philipp Schott, *Fogger*, 2012, Keramik, Holz, Aluminium, Neopren, 60 x 60 x 140 cm



Ina-Marie von Mohl, *Denk mal*, 2012, Akustikfilz und Glasfaserstäbe, 120 x 60 cm



Marion Pitsch, *Die Dreistigkeit des Objekts 1*, 2012, Acryl, Textilien, Naturkautschuk, Kupfer



Johannes Schlüter, *rot*, 2012, Wurzelholz, 190 x 120 x 115 cm



Andreas Schöller, *Rodot*, 2012, Aluminium, Stahl, Carbon, Kunststoff, diverse elektronische Bauteile, ca. 20 x 20 x 150 cm, Reichweite 300 cm



Studio Prof. Marjetica Potrc, *Gerichte auf Tischen*, St. Lambrecht 24. Juni 2012

More than Shelters

Der HFBK-Promovend Daniel Kerber hat ein Modulsystem entwickelt, das in Krisengebieten eine menschenwürdige und gestaltbare Alternative zum Not-Zeltlager bieten soll. Im März 2013 steht der erste Einsatz bevor. Im Interview erklärt der Künstler, wie das zu schaffen ist

Laut UNHCR (United Nations High Commissioner for Refugees) befinden sich jährlich zwischen 30 und 40 Millionen Menschen weltweit auf der Flucht. Im Jahr 2050, so die Einschätzung der UN Habitat, wird etwa ein Drittel der Menschheit unsicher, gesundheitsschädlich und ohne Zugang zu sauberem Wasser wohnen, das sind, wenn man von einer Weltbevölkerung von neun Milliarden ausgeht, drei Milliarden Menschen. Solche Fakten sind der Ausgangspunkt von „morethanshelters“. Wenn es schon so ist, dass immer mehr Menschen über immer längere Phasen in Notunterkünften leben müssen, dann, so der Leitgedanke für das Projekt, sollten diese wenigstens ansatzweise den Komfort und den Gestaltungsspielraum eines festen Hauses haben.

morethanshelters ist ein Modulsystem aus verschiedenen Architekturkomponenten, das flexibel einsetzbar ist und sich den klimatischen, sozialen und kulturellen Bedingungen eines Ortes anpasst. Es bietet den Nutzern die Möglichkeit, ihren Lebensraum trotz schwieriger Umstände selbst mitzubestimmen und berücksichtigt das Prinzip der Nachhaltigkeit in jeder Hinsicht. Im April 2012 sprach die Innovationsstiftung Hamburg dem Projekt eine Fördersumme von 191.000 Euro zu, die knapp die Hälfte der Entwicklungskosten abdecken wird. Aus dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsprojekts „Urbane Interventionen“ an der HFBK Hamburg unter Leitung von Dr. Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie und kuratorische Praxis, ist Kerber inzwischen aus Zeitgründen ausgeschieden. „morethanshelters“ ist außerdem Teil der Doktorarbeit Kerbers, die sich mit den Themenkomplexen „Informelle Architektur“ und „Bauen in Notsituationen“ beschäftigt.

Lerchenfeld: Das Konzept von „morethanshelters“ ist im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts „Urbane Interventionen“ entstanden. Wie war da der gedankliche Weg?

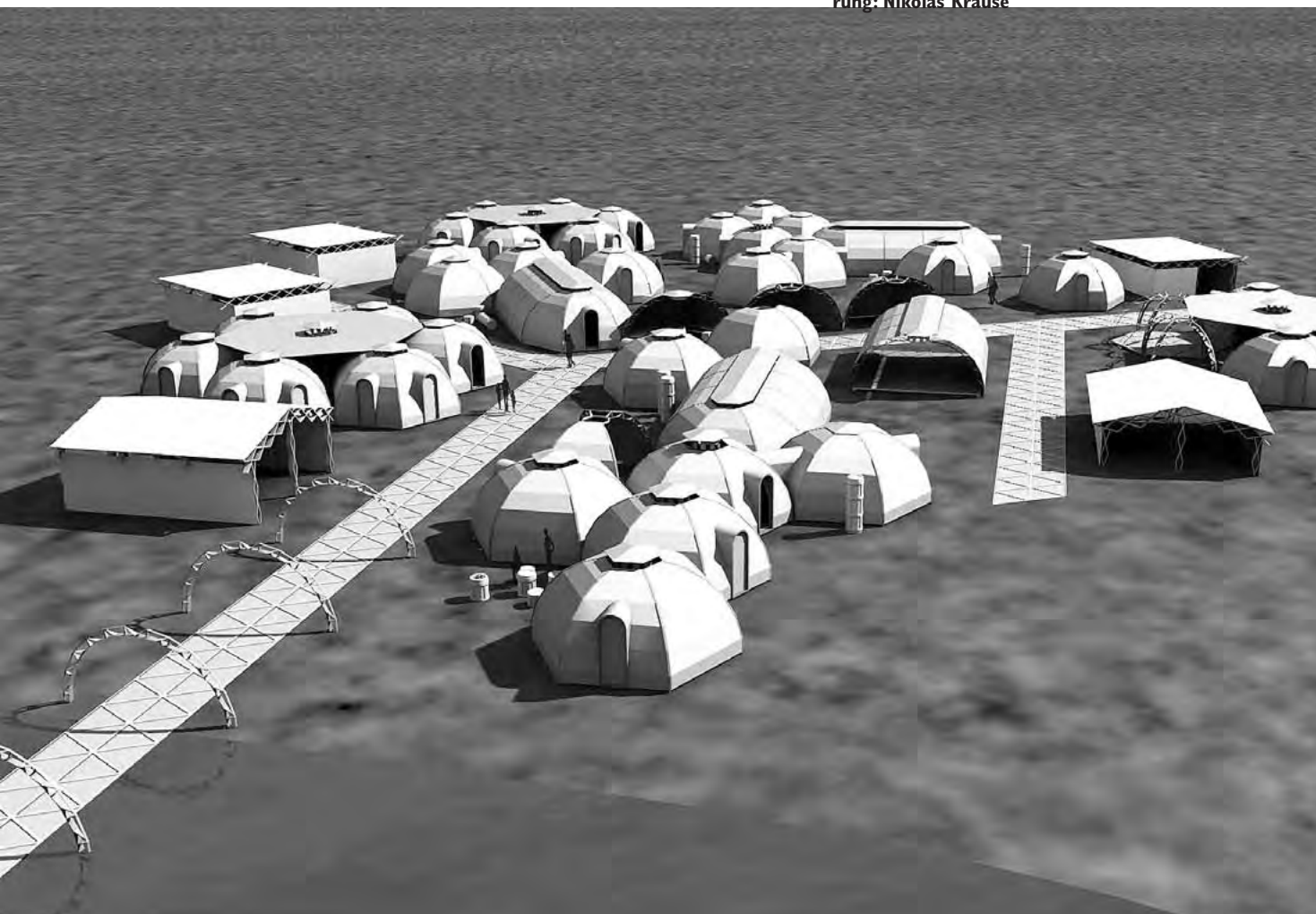
Daniel Kerber: Das Forschungsprojekt und auch die Zusammenarbeit mit Friedrich von Borries waren ein Katalysator und haben noch einmal einen Impuls in eine Suchrichtung gegeben, die ich bereits eingeschlagen hatte. Das Thema „wie baut man in prekären Lebenssituationen“ hat mich in meiner künstlerischen Arbeit immer begleitet, seit ich auf Reisen und bei Stipendiaten-Aufenthalten mit solchen Situationen in Berührung kam.

Lf: Und wie kam es dann von der künstlerischen Beobachtung und der theoretischen Analyse zu der konkret-praktischen Vorstellung von einer mobilen Behausung?

D. K.: 2001 war ich in Tokio, und zu dieser Zeit war in Japan eine starke Rezession, und überall im Stadtgebiet, in Zwischenräumen und unter Autobahnbrücken hatten sich Obdachlose angesiedelt und sich aus Pappe und Plastikplanen Hütten gebaut. Dieses Phänomen, das ich aus dem europäischen Kontext nicht kannte, hat mich ganz naiv fasziniert. Wie bauen diese Menschen, mit was, warum, was für Gestaltungszusammenhänge bestehen dann, und welche kulturelle Bedingungen drücken sich da aus. Das entsprach eher der formalästhetischen Betrachtungsweise eines Künstlers. Konkretisiert hat sich alles, als ich später die Komplexität der Zusammenhänge verstanden habe. In dem Projekt „Urbane Interventionen“ geht es ja darum, Stadtraum als einen komplexen Ort zu begreifen, in dem ganz vielschichtige Interessenskonstellationen und Spannungsfelder vorhanden sind.

Lf: Bei dem Modulsystem denkt man aber nicht unbedingt an eine urbane Struktur. Es wirkt in den Simulationen auf den ersten Blick eher wie ein Dorf.

morethanshelters, Modul-Variationen; Visualisierung: Nikolas Krause



D. K.: Das lässt sich gar nicht so trennen, weil die Übergänge extrem fließend geworden sind. Man kann zum Beispiel oft nicht mehr definieren, ob ein Gebiet ein Lager ist, ein Slum oder eine urbane Struktur. Wir waren mit Friedrich von Borries in Beirut, wo es Flüchtlingslager gibt, die 60 Jahre alt sind. Das sind mittlerweile urbane Strukturen mit mehrstöckigen Gebäuden, doch offiziell haben sie immer noch den Lager-Status, weshalb dort eigentlich gar nicht gebaut werden darf. De facto hat sich das autonom weiterentwickelt, und es sind informelle Stadtgebiete. Die Gebäude sind so genannter Selbstbau, das sind alles Kompetenzen, die sich die Bewohner angeeignet haben, ganz ohne Architekturausbildung. Das hat natürlich Grenzen, wir haben auch ein Gebäude gesehen, das in sich zusammengefallen war. Diese Prozesse, die dazu führen, dass aus einem Zeltlager eine urbane Struktur wird, das ist eben auch Teil dessen, was wir als Team bei „morethanshelters“ versuchen zu beobachten und zu verstehen.

Lf: Kann man das Projekt als einen realpolitischen Versuch sehen, aus einer schlechten Situation das Beste zu machen und das Gute, das auch in einer Notlage da ist, nämlich Kreativität und Autonomie zu fördern?

D. K.: Schlecht und gut sind immer schwierige Bewertungskriterien, vor allem in diesen Situationen. Für mich war es irgendwann als Gestalter wichtig, nicht nur immer in diese Regionen zu fahren, mir das anzuschauen und daraus ein Buch zu machen oder eine Serie von Fotografien, und das hier in unserem westlichen Gestaltungskontext auszuwerten, sondern mir ging es an einem bestimmten Punkt in meinem Leben darum, dieses von mir gesammelte Wissen verfügbar zu machen und eine Art Kreislauf herzustellen. Dazu gehört zuerst die Beobachtung, dass sich diese Lebensräume ja sowieso selbst gestalten, nicht von alleine, sondern durch den aktiven Gestaltungswillen der Menschen, die dort leben. Davor hatte ich immer einen großen Respekt, weil das eine Leistung ist, die wir gar nicht richtig ermessen können, wie man da aus der Not heraus mit fast nichts – das sind jetzt alles problematische Worte – „innovativ“ gestalterisch arbeitet und wirkliche Lösungen findet, die ich so noch nie gesehen hatte. Deshalb versuche ich, von einem lokalen Gestaltungskontext zu sprechen. Und der ist geprägt von Tradition, Kultur, Soziologie und von Erfahrungen mit den Bedingungen an diesem Ort. Wir können das Privileg mit einbringen, diese Gestaltungskontexte vergleichend beobachten und durch unsere Erfahrung und Ausbildung analysieren und entwerfen zu können. Hinter „morethanshelters“ steckt also immer auch die Idee, zwei Gestaltungskontexte, den lokalen und den, den wir mitbringen, auf Augenhöhe miteinander in Verbindung zu setzen.

Lf: Mit „Domo“ habt ihr begonnen, ein Modul konkret zu realisieren. Wie sieht der Prototyp aus?

D. K.: Ich würde das, was wir haben, ein Funktionsmodell nennen, bestehend aus einem Tragwerk, verschiedenen Böden und Gebäudehüllen. Diese können angepasst werden, an verschiedenen Grundrisse und Ausstattungsvarianten. Damit können wir auf lokale klimatische Bedingungen reagieren. Im nächsten Schritt können wir gemeinsam mit den Menschen vor Ort in die Ausgestaltung gehen und damit in die Abbildung der aktuellen Bedürfnisse. Als Drittes kann dieser Baukasten sich in verschiedenen Lebenszyklen auch ohne unser Zutun weiterentwickeln. Wir planen für das Ende des ersten Quartals 2013 das erste Pilotprojekt mit 20 bis 30 solcher Module.

Lf: Gibt es schon einen konkreten Einsatzort?

D. K.: Es wird auf jeden Fall im südlichen Afrika sein, voraussichtlich Namibia und Südafrika. Im November reise ich nach Namibia und treffe mich dort mit den Partnern, die wir dort haben. Es gibt da sehr viele Anknüpfungspunkte, von Ärzten ohne Grenzen bis zur Polytechnischen Universität Namibia. Man muss eine Weile vor Ort sein und mit allen Entscheidern in Ruhe gesprochen haben, um so ein Projekt wirklich zu realisieren. Die erste Etappe ist, dass wir versuchen, dieses Modulsystem an die verschiedenen Klimazonen anzupassen. Davon ist eine eben das Wüstenklima, das wir versuchen, in Namibia zu testen. Die zweite Etappe ist die kulturelle und soziologische Anpassung. Das bedeutet, dass man jeweils vor Ort sehen muss, wie groß die Familien sind, ob Männer und Frauen zusammenwohnen, ob es dörfliche Strukturen sind, die eng beieinander liegen, ob es separierte Wohneinheiten sind etc. Im dritten Schritt geht es darum, lokale Ressourcen, lokale Materialien einzubinden, um das System dann in diesem Umfeld aufgehen zu lassen, sodass es sich mit den Bewohnern autonom weiterentwickelt.

Lf: Werden die Module in Deutschland hergestellt und dann an den Einsatzort gebracht?

D. K.: Grundlegend ist das so, dass wir von vornherein erst einmal eine Analyse machen, welche Materialien es am Einsatzort gibt und welche nicht. In Nordnamibia besteht das Problem darin, dass es dort Flutkatastrophen gibt, Überschwemmungen, die zyklisch wiederkehren. Das heißt, die brauchen eigentlich eine flexible Lösung, die in so einer Krisensituation schnell einsetzbar ist, aber auch eine langfristige Perspektive, wie sie diesem Dilemma überhaupt enttrinnen können. Daran arbeiten Wissenschaftler von der Polytechnischen Universität Namibia. Das Ideale wäre, nur das mit dorthin zu nehmen, was auch wirklich Mehrwert schafft, und was gebraucht wird und mit dem zu ergänzen, was vor Ort ist. Da denke ich ganz konkret, wenn wir zunächst einmal eine tragende Struktur herstellen müssen, dann können wir unsere faltbaren Tragwerke dorthin bringen. Das ist von der Logistik her leicht zu machen. Das kann man bestücken mit Materialien, die man vor Ort traditionell auch benutzt. Man kann zum Beispiel das Ganze in klassischer Lehmbauweise weiterführen. Falls vor Ort gar nichts ist, wie es wahrscheinlich bei dem Projekt in Südafrika sein wird, muss man schon mehr mitbringen. Da müsste man schon überlegen, wie eine schnelle Lösung aussieht, wenn eigentlich nur Sand da ist. Dann muss man auch die Deckmaterialien mitbringen, kann aber überlegen, ob man den Sand später als Isolationsmaterial wieder einsetzen kann.

Lf: Ihr seid ein zehnköpfiges Team. Wie kann man sich die Zusammenarbeit vorstellen?

D. K.: Wir haben ein Kern-Team mit einem Architekten, einer Designerin, einer Mitarbeiterin, die aus dem NGO-Bereich kommt, dann haben wir eine Projektmanagerin und, was man zunächst vielleicht nicht so erwartet, einen Betriebswirt. Zurzeit arbeiten fünf Leute ganztags zusammen. Für spezielle Fragen kommen Spezialisten und Fachleute dazu. Zum Beispiel Materialforscher vom Fraunhofer Institut oder Mitarbeiter der EPEA und das Institut von Professor Braungart, dem Mitbegründer des Cradle-to-Cradle-Nachhaltigkeitsansatzes. Mit denen entwickeln wir auch Materialien. Und so haben wir ein Netzwerk geschaffen, aus dem immer die Kompetenz kommt, die jeweils benötigt wird.

Lf: Worum geht es in den Gesprächen mit der EPEA und wie läuft da die Zusammenarbeit?

D. K.: Für mich ist bei dem Projekt das Thema Nachhaltigkeit grundlegend. Ich will nicht noch mehr Müll in Weltregionen karren, in denen es schon viele andere Probleme gibt. Ich wollte wissen, wie man das macht, und habe Prof. Braungart nach einem Vortrag in Berlin angesprochen, und seitdem kooperieren wir. Das läuft so, dass wir mit zwei seiner Mitarbeiterinnen, zwei Produktdesignerinnen (eine von ihnen hat auch an der HFBK studiert), zusammensitzen und einen ganz konkreten Fahrplan haben, wie wir Produkte in Lebenszyklen denken, um sie dann in so eine Art Nachhaltigkeitssystem einzubinden. Entweder in einen natürlichen Kreislauf oder in einen technischen Kreislauf. Das ist die Grundidee, an der eine Menge dranhängt. Wenn man in technischen Kreisläufen denkt, muss man sich fragen, wo das Material dann hinkommt und wer es wiederverwerten kann.

Lf: Ein faltbares Tragwerk kann man doch nach Gebrauch wieder mitnehmen?

D. K.: Genau. Wichtig ist aber auch, dass es verschiedene Formen annehmen kann. Zunächst mal so eine Art schnell aufbaubares Zelt, das sieht man auch auf unserer Website, diese Iglu-Form. Aber du kannst daraus auch ein gerades Trägerwerk machen, um eine Wand oder ein Dach zu bauen. Das zu versuchen mitzudenken, dass eine Produktkomponente nicht nur für einen einzigen Zweck geschneidert ist, sondern umformbar. Dazu zählt auch, dass alle Materialien zu 100 Prozent aus dem System wieder lösbar sind. Das heißt, wir verkleben nichts und haben keine Komposit-Elemente, keine verschweißten Materialmische. Wir haben eine hundertprozentige Trennbarkeit.

Lf: Welche Materialien kommen für so ein Tragwerk infrage?

D. K.: Da gibt es mehrere Optionen. Es gibt einmal den Kunststoffbereich, den wir eruieren. Das hat damit zu tun, dass man Metalle nicht nehmen kann, weil sie zum einen schwer sind und daher ein logistisches Problem darstellen würden. Zum anderen haben Hilfsorganisationen die Erfahrung gemacht, dass Metalle aus den Lagern heraus verkauft werden, da sie einen Wert darstellen. Im Kunststoffbereich sind wir auf der Suche nach günstigen nachwachsenden Rohstoffen. Die ganze Debatte um Öko-Kunststoffe – da sind wir natürlich ganz vorne mit dabei. Eine andere Möglichkeit sind Materialien wie Bambus. Das sind so die beiden Richtungen, plus Werkstoffe, die im Zwischenbereich sind, wie flüssiges Holz oder Bambus-Paneele. Zu diesen Fragen arbeiten wir auch mit dem Fraunhofer Institut zusammen.

Lf: Welche Rolle spielt das Fraunhofer Institut bei der Entwicklung?

D. K.: Das Fraunhofer Institut für Bauphysik ist für uns ein sehr wichtiger Partner. Die prüfen ganze Gebäude oder einzelne Räume und Gebäudeteile auf ihre Tauglichkeit und Witterungsbeständigkeit. Die haben uns eine sehr großzügige Kooperation angeboten, die darin besteht, dass wir jetzt in der ersten Phase einfach simulieren können. Was passiert in unseren Räumen, wie stellen die sich klimatisch dar. Die haben zum einen auf einer virtuellen Ebene die Möglichkeit, Räume Klimabelastungen auszusetzen, zum anderen können sie Labortests durchführen. Es gibt Klimaräume, in denen jedes Weltklima simuliert werden kann. Die haben auch so tolle Sachen wie eine Schimmelpilzsammlung. Man kann dort Materialien auf Herz und Nieren überprüfen und sogar ganze Gebäude.

Lf: Das hört sich an, als ob noch wahnsinnig viel zu tun ist. Klappt das denn alles bis März 2013?

D. K.: Da bin ich zuversichtlich. Denn das klingt jetzt zwar alles sehr nach Hightech, aber die ersten Module, die wir einsetzen, werden sicher nicht hochkomplex sein. Schon allein aus Gründen der Finanzierbarkeit. Ziel des Pilotprojekts ist es ja, vieles vor Ort zu entwickeln und zu testen. Mit ganz wachen Augen auch dahin zu gehen und vor Ort weiterzumachen. Die Tragwerksplanung muss natürlich abgeschlossen und in einer ersten Kleinserie umgesetzt sein. Das ist natürlich noch lange nicht das Ende der Fahnenstange.

Lf: Mit welchen Hilfsorganisationen arbeitet ihr zusammen?

D. K.: In Namibia gibt es, wie gesagt, Kontakt zum Architekturbereich der Polytechnischen Universität, und es gibt dort eine Gewerkschaft, die sich stark um Housing-Programme kümmert. Wir haben gerade eine Partnerschaft mit Habitat for Humanity vereinbart. Mit dem Roten Kreuz, der Diakonie und Ärzten ohne Grenzen führen wir direkte Gespräche. Wir haben immer versucht, deren Erfahrungen und Anforderungen gleich in den Gestaltungsprozess zu integrieren.

In Südafrika gibt es Kontakte zu Slumdweller's International, das ist eine NGO und zugleich eine Bottom-up-Initiative. Es wird dort um die Thematik gehen, wie man aus einer kurzfristigen, eine mittel- bis langfristige Situation machen kann, die nachhaltig den Lebensraum verbessert.

Lf: Ist es nicht äußerst problematisch, in akuten Notfallsituationen so ein System zu testen?

D. K.: Das kann man ethisch nicht vertreten, deswegen sind wir froh, in Namibia eine Situation zu haben, in der niemand existenziell davon abhängig ist, sondern eine Mischung aus Einsatz und Testfall vorliegt. Wir befinden uns aber bereits im Austausch mit Organisationen, die Not- und Soforthilfe leisten. Es ist schon das Ziel, gegen Ende 2013 auch für diesen Bereich einsetzbar zu sein.



morethanshel-
ters, Teambe-
sprechung; Foto:
Nuna Hausmann

Lf: Zur Finanzierung: Du hast ja eine Förderzusage von der Innovationsstiftung Hamburg bekommen. Aber es ist so, dass diese Gelder erst abgerufen werden können, wenn ihr eine bestimmte Summe selbst aufgebracht habt. Das heißt, ihr habt das Geld noch gar nicht?

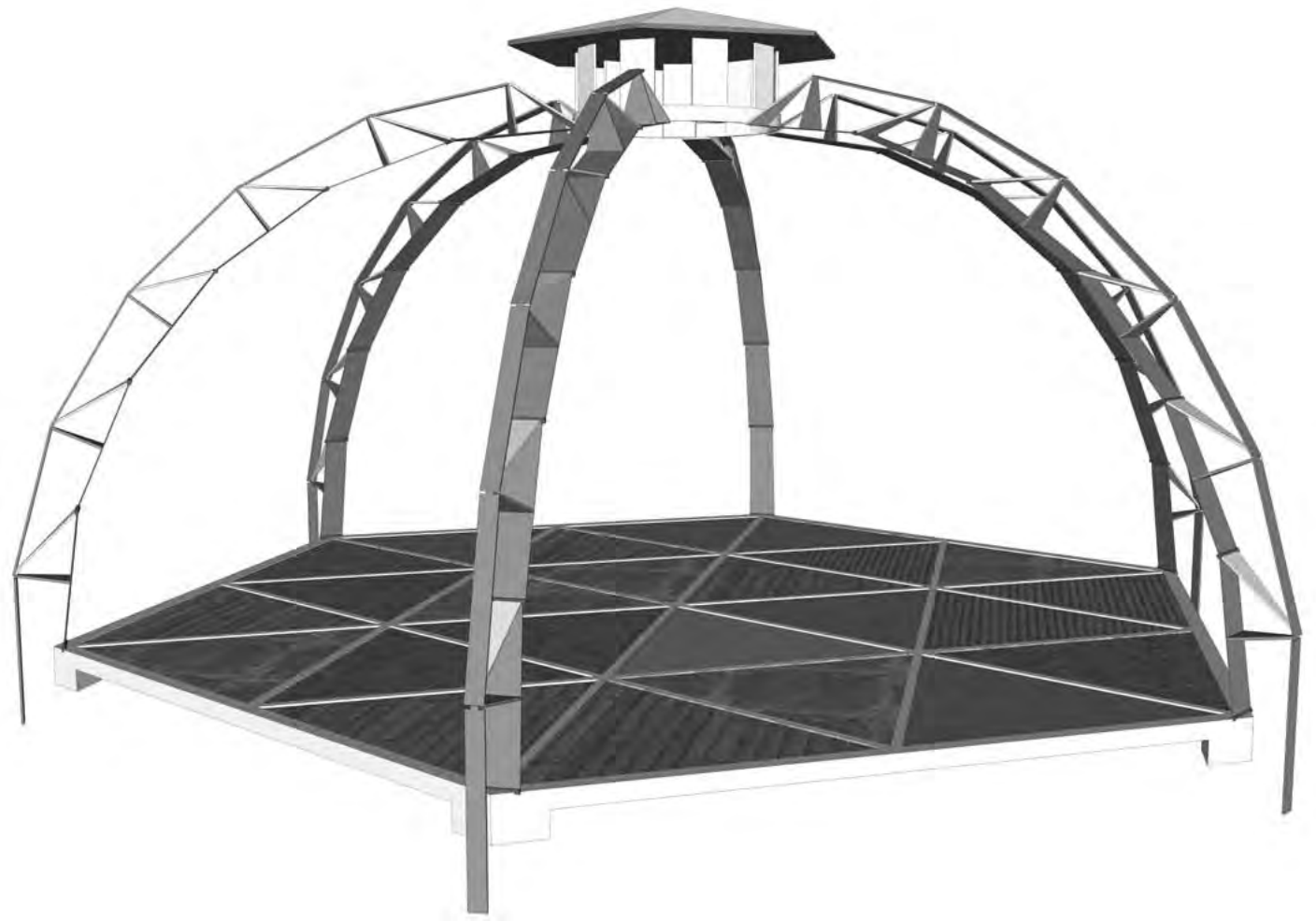
D. K.: Fördergelder müssen immer mit einem Eigenanteil gespiegelt werden, und das ist für uns eine immense Herausforderung, weil die Fördergelder hoch sind, und dann ist eben auch der Eigenanteil hoch. Trotzdem ist das der richtige Weg. Das Ziel ist natürlich, das Projekt so unabhängig wie möglich aufzuziehen. Das heißt, es wäre falsch, Partner mit an Bord zu nehmen, die zwar sehr viel Geld hineingeben, aber ganz andere Interessen vertreten. Deswegen haben wir in unsere Netzwerke investiert und versuchen, darüber Geld zu bekommen. Das läuft zum Beispiel über Crowdfunding, digital, aber auch analog. Wir haben diesen Monat zwei Veranstaltungen durchgeführt, eine in Berlin, eine in Hamburg, wo wir über unsere Netzwerk-Partner Personen angesprochen haben, die so ein Projekt fördern wollen und können.

Lf: Heißt das, dass die fünf Leute, die jetzt schon Vollzeit daran arbeiten, dies quasi ehrenamtlich tun?

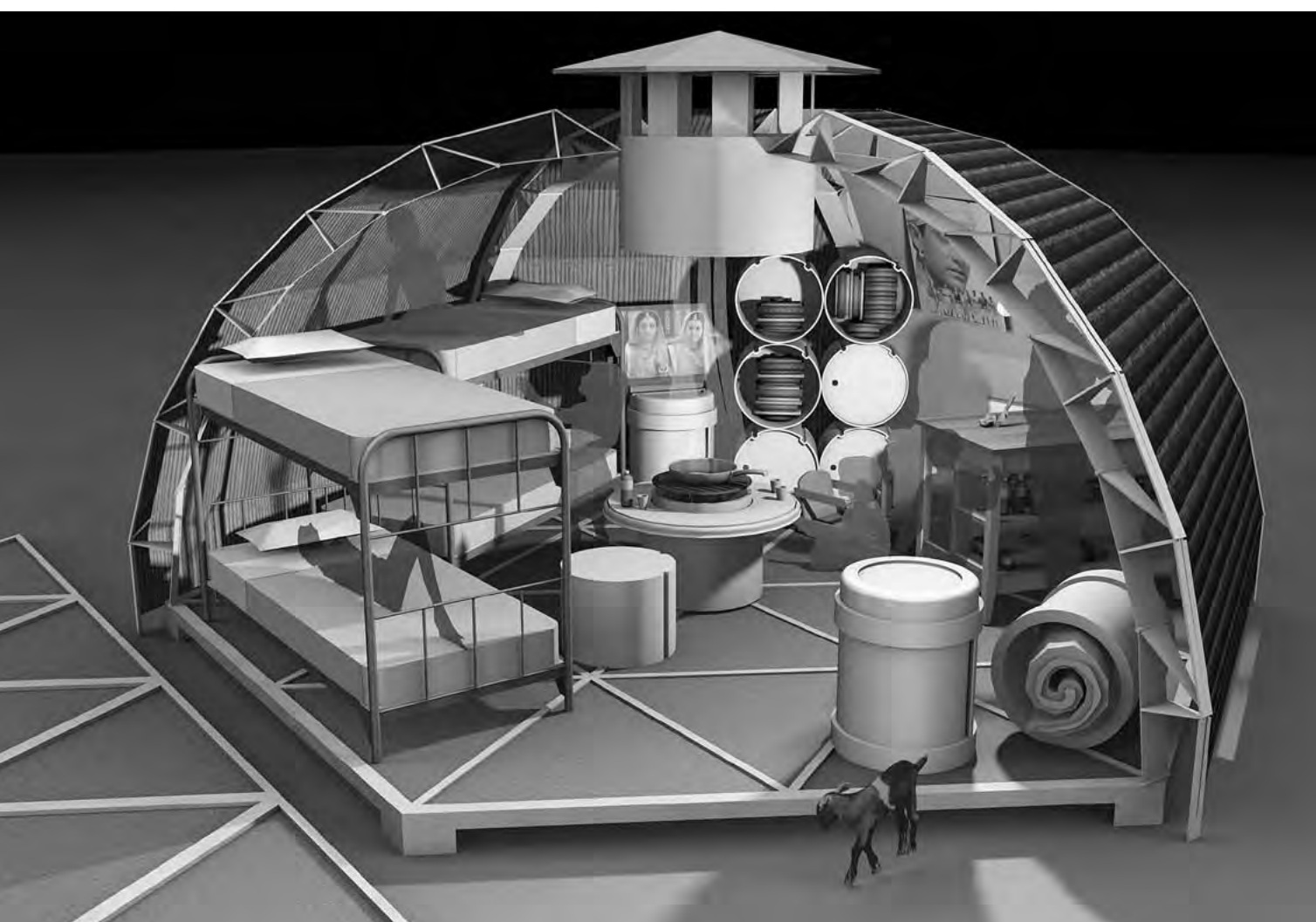
D. K.: Im Moment arbeiten wir alle mit wenigen finanziellen Mitteln und mit sehr viel Eigeninitiative. Wir sind ein junges Team mit viel Gestaltungswillen, und die Aussicht etwas zu bewegen, treibt alle an. Natürlich müssen wir mittelfristig auch finanziell die Mitarbeiter absichern. Durch die Fördergelder entsteht auch eine andere Situation. „morethanshelters“ ist dann ein sogenanntes Forschungs- und Entwicklungsprojekt. Das ist gut, weil eben Dinge finanziert werden können, die sonst gar nicht auf die Beine gestellt werden könnten. Die finanzielle Situation ist noch eine sehr große Herausforderung für uns, aber auf der anderen Seite auch eine Riesenchance, weil wir eine Größenordnung erreichen, von der wir sonst nicht hätten träumen können. Dafür vertrauen wir auf unsere Freunde, Förderer und auf Menschen, die auch mit ihrem Geld etwas Sinnvolles bewegen wollen, gemeinsam mit unserem Team.

www.morethanshelters.org

Das Gespräch mit Daniel Kerber führte Julia Mummehoff am 16. Oktober 2012 in Hamburg



morethanshelters, Tragwerk



morethanshelters, Beispiel für mögliche Innenausstattung; Visualisierungen: Nikolas Krause

Post-its – Notizen aus der Bibliothek

Steffen Zillig liest quer.

Für das Lerchenfeld kommentiert er Neuzugänge, Klassiker und Fundstücke aus der HFBK-Bibliothek und anderen Buchbeständen

Es tut sich was im AStA, man merkt es bis in die Bibliothek hinein. Dort hat die Studentenvertretung nun einen eigenen Semesterapparat eingerichtet. Man macht eben auch in Theorie, lädt den Steinweg ein und die Rebentisch und sortiert die Fußnoten seiner politischen Aktivitäten neu. Eine weitere Stimme im Diskursgewusel aus Vorträgen und Symposien, die die Hochschule seit geraumer Zeit bevölkern. Neben üblichen Verdächtigen wie Jacques Rancière oder Isabelle Graw findet man im neuen Semesterapparat auch ein Buch mit dem hübschen Titel *Kreation und Depression*. Überfällig, muss man sagen, vereint doch der Sammelband mit Boltanski, Chiapello, Pfaller, Pollesch und Reckwitz an Autoren eben das, was derzeit – und seit Jahren bereits – als *heiß* gilt, zumindest als heiß diskutiert. Und so winkt das Buch aus dem AStA-Apparat auch hinüber in Richtung Lehrpläne der Theorie, die sich ja noch immer überwiegend mit den Programmen des Poststrukturalismus herumschlagen; derweil dessen dekonstruktive Künstlerkritik längst Eingang ins Vokabular eines avancierten Kapitalismus gefunden hat, der auf netzförmige Organisationsformen und punktuelle Projektorientierung zielt. „Macht Rhizome, keine Wurzeln, pflanzt nichts an!“ – heute bekäme Gilles Deleuze dafür wohl auch in einer beliebigen Brainstorm-Session des Quickborner Teams Applaus. Harun Farocki ist mein Zeuge!

Die Rhetoriken von Wirtschaft und Ästhetik sind sich gefährlich nah gekommen, ja, vielleicht hat sich sogar „die Tradition der Künstlerkritik durch ihre flächendeckende ökonomische Realisierung überflüssig gemacht“, wie es der Soziologe Andreas Reckwitz in *Die Erfindung der Kreativität* stellenweise suggeriert. Sein in diesem Jahr erschienen Buch hat bereits den Weg in unsere Bibliothek gefunden und zeichnet nach, wie die Künstlerkritik der 60er- und 70er-Jahre, also die Kritik an der kreativen Armut des Bürgertums, an uniformierendem Regelwerk, an Subjektzentrierung, Rationalismus und Nützlichkeitsdenken sich heute zu einem ökonomisch forcierten Kreativitätsdispositiv ausgeformt hat: „Man *will* kreativ sein – und man *soll* es sein.“ Und die Kunst ist beileibe nicht unschuldig daran, erscheint vielmehr als ein „exemplarisches Format“ für die gesamtgesellschaftliche Entwicklung, vor allem in ihrer systematischen Ausrichtung am ästhetisch Neuen. Also Schluss mit lustig, dynamisch, neu und kreativ? Ich habe das Buch dem AStA mal ins Fach gelegt, als ein kleines Gegengewicht zu Steinweg und Deleuze.



Semesterapparat
AStA

B.25.0 : 114
HFBK-Bibliothek
Ausleihbestand



DVD 0083
HFBK-Bibliothek
Ausleihbestand

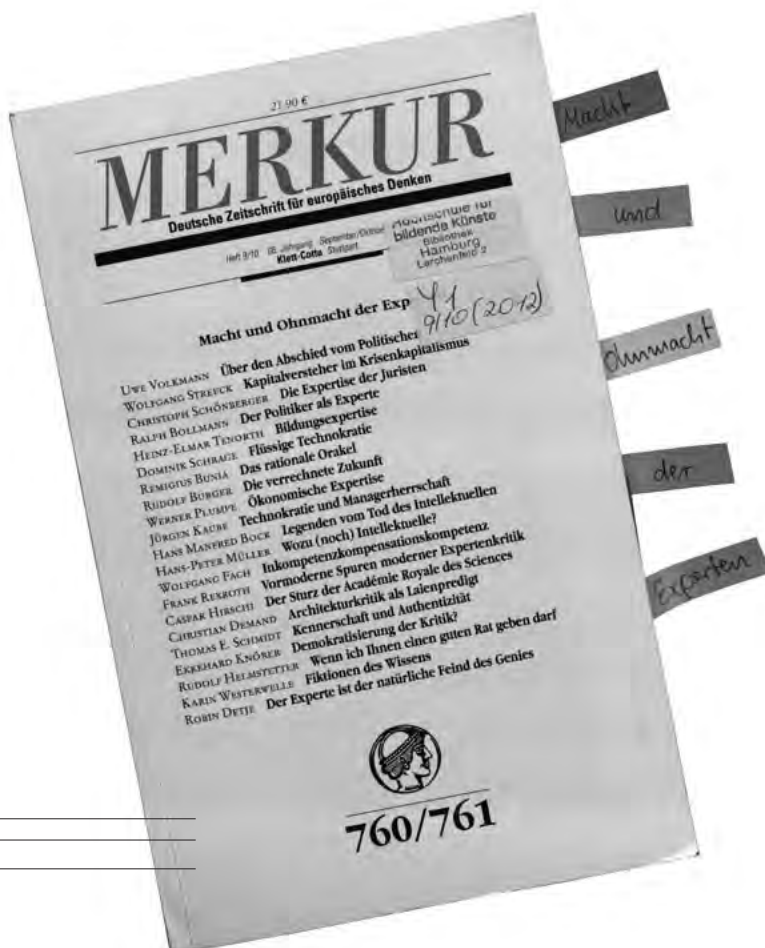


B.35.4 : 77
HFBK-Bibliothek
Ausleihbestand

Die Verschlungenheit von Kunst und „Erlebniskonsumgesellschaft“, ihr „Abhängigkeits- und Konkurrenzverhältnis“, wie Heike Mutter und Ulrich Genth es in ihrem neuen Katalog thematisieren, zieht ihre Bahnen auch durch die ihres Duisburger Monuments. Wer aber bei der Auseinandersetzung um *Tiger & Turtle* nun Tiger, und wer Turtle ist, scheint weniger im Werk selbst angelegt. Erst im Gefecht um ihre Rezeption vollzieht sich die Rollenverteilung, also permanent, angelegt auf Jahre und Jahrzehnte. Verorten wir den Geschwindigkeitsrausch des Kapitals im geschwungenen Stahl der Achterbahn und das reflexive Moment der Kunst in den bedächtigen Wanderern darauf, oder ist vielmehr das Wurzellose und Grenzenlose der Kunst in Form gegossen worden, und deren langsame Begehung gleichbedeutend mit dem Einsickern eines flexiblen Kapitalismus in deren offene Struktur? Und wer gewinnt eigentlich beim Schnick, Schnack, Schnuck: Tiger oder Turtle?

Das Rezeptionsgefecht ist jedenfalls eröffnet. Denn auch wenn Kunsthistoriker Martin Warnke in seinem Katalogbeitrag zu *Tiger & Turtle* die „Freiheit des Betrachters“ hochhält, dem Werk „einen Eigen-Sinn zu unterlegen“, ist das ja noch keine Einladung zu ungebrochener ökonomischer Okkupation. So aber muss man es in Duisburg missverstanden haben, wo die Arbeit schon mehrmals gesperrt wurde, um sie für Dreharbeiten unterzuvermieten. Im finnischen Werbefernsehen musste sie sogar schon „als Metapher für den unvorhersehbaren Gang des Finanzsystems“ herhalten. Es ist künstlerisch eben wesentlich anspruchsvoller, mit zugänglichen Symboliken zu operieren, die das Publikum viel eher dazu anstiften, mitzureden. Es ist wie beim Fußball, wo sich jeder plötzlich kompetent genug hält für eine kurze Spielanalyse. Derjenigen Kunst, die sich hinter der Kryptik ihres Ausdrucks verschanzte, winkt dagegen ein gleichermaßen indifferentes wie unkritisches Schweigen: Wird schon stimmen so. Die Unverstandenen haben es leichter, sie werden seltener missverstanden.

J. Mutte : 3
HFBK-Bibliothek
Ausleihbestand



Y1 9/10 (2012)
HFBK-Bibliothek
Präsenzbestand

Immerhin blieb *Tiger & Turtle* die feuilletonistische Architektur-schelte erspart, die sie als Landmarke ja durchaus hätte treffen können. Christian Demand, Bruder von Thomas, und seit Kurzem Herausgeber des *Merkur*, macht sie sich im letzten Sonderheft zum Thema. Genauer gesagt, ist es die verfehlt Expertenschelte, die ihn umtreibt, und die im vergangenen Jahr das Einfamilienhaus der Familie Wulff in Großburgwedel traf. Damals ätzte die *FAZ*: „Etwas mehr als solchen Durchschnittsgeschmack hätte man schon von einem Amtsträger erwartet.“ Demand findet das nun deshalb verfehlt, weil die Polemik einen Kulturamateur getroffen hat, keinen Profi, der „die öffentliche Arena des jeweiligen Kunstbetriebs“ freiwillig betreten habe. Schließlich hätte auch „zu Recht niemand Verständnis dafür, würden Theater- oder Musikkritiker regelmäßig mit der gleichen Unduldsamkeit und Strenge über Laienchöre bei Herrenabenden oder Improvisationstheater in Schullandheimen herfallen. Die gesamte Welt zu einer einzigen künstlerischen Vorführung und damit in toto für rezeptionspflichtig zu erklären, kann wohl kaum als Ausweis besonderer kritischer Sensibilität [...] gelten.“

Aber wer ein Studium an der HFBK beginnt, den zieht es offenbar in die öffentlichen Arenen der Kunstwelt. Der muss sich wappnen gegen zukünftige Expertenschelten. Darum ist die Schule auch hochgerüstet mit Experten, Festangestellten und Eingeladenen, in deren Umgang man sich einübt. Auch ein Bibliotheksbesuch ist ja im Grunde nichts anderes als eine Konsultation etablierter Positionen und Expertenansichten, insbesondere denen der Theorie. Bei allem Aufwind allerdings, den diese mit den neuen Master- und Promotionsstudiengängen, mit den erwähnten Symposien und Vortragsreihen derzeit erfährt; ihr Gewicht wird immer umkämpft bleiben an einem Ort, in dessen Zentrum die Entwicklung künstlerischer Praktiken steht. Eine übermäßig exzellente Theorieabteilung, gab ein ehemaliger HFBK-Professor kürzlich zu bedenken, berge nämlich durchaus Risiken. Es habe Zeiten an der Hochschule gegeben, da seien die Theoretiker derart brillant gewesen, dass die faszinierten Studentinnen und Studenten regelrecht unter künstlerischen Lähmungserscheinungen gelitten hätten. Zuweilen sei der Künstlernachwuchs regelrecht „totgequatscht“ worden. Man kann es sich ausmalen, wenn man sich die damals Lehrenden der Theorie in Hochform vorstellt: Max Bill, Bazon Brock, Max Bense und der junge Hans-Joachim Lenger.

Steffen Zillig ist Promovend an der HFBK Hamburg

H o c

h s c h

u l

e

Neues Ge- bäude für die HFBK: Wartenau 15

Erstmals ist es der HFBK Hamburg somit möglich, alle 80 Studienanfänger an einem Ort unterzubringen und dies mit einem Flächenzuwachs von 150 Prozent im Vergleich zur bisherigen Unterbringung im Hauptgebäude am Lerchenfeld. Zudem wurden Arbeitsplätze für Masterstudierende und Doktorandinnen und Doktoranden des Studienschwerpunkts Theorie und Geschichte und ein Fotostudio im Erdgeschoss eingerichtet sowie Räume für Büros des Servicebüros und der Personalverwaltung untergebracht. Projekträume, weitere Seminarräume und eine große Sitzungshalle werden darüber hinaus zur Verfügung stehen. Die frei werdenden 700 Quadratmeter im Hauptgebäude dienen den Studierenden sämtlicher Studienschwerpunkte als dringend benötigte Atelierarbeitsflächen.



Gebäude Wartenau 15

Pünktlich zu Semesterbeginn wurde das frisch renovierte Gebäude in der Wartenau 15 der HFBK Hamburg offiziell übergeben

Die Hochschule für bildende Künste Hamburg kann sich über ein neues Gebäude in unmittelbarer Nachbarschaft zum Hauptstandort am Lerchenfeld freuen: Am 10. Oktober wurde im Beisein von Studierenden und Lehrenden der frisch sanierte Altbau der ehemaligen Elise-Averdieck-Schule in der Wartenau 15 feierlich von Dr. Dorothee Stapelfeldt, Senatorin für Wissenschaft und Forschung, dem Präsidenten der Kunsthochschule Prof. Martin Köttering übergeben.

Der HFBK Hamburg stehen zusammen mit dem bereits im vergangenen Jahr sanierten, neueren Teil des Gebäudes im Dachgeschoss damit zusätzlich 2000 Quadratmeter an Fläche zur Verfügung, die sich in Seminar-, Projekt- und Studioräume im Altbau und auf großzügige, lichtdurchflutete Atelierräume für die Anfängerbetreuung im neueren Komplex des Gebäudes aufteilen.



Die Senatorin im Gespräch mit Präsident Prof. Martin Köttering und Achim Hoops, Dozent für Malerei/Zeichnen in der Anfängerbetreuung



Prof. Matt Mullican mit Studierenden während der Einweihung; Fotos: Imke Sommer

Wirksam- keit von In- terventio- nen

Am 1. und 2. November stellte ein von der Projektgruppe „Urbane Interventionen“ organisiertes Symposium die entscheidende Frage nach der Effizienz von Interventionen

Die Frage nach der Wirksamkeit künstlerischer, politischer oder sozialer Interventionen war in den vorausgegangenen Symposien „Die Kunst der Intervention – gesellschaftliche Eingriffe von Kunst, Politik und Militär“ (15. Juni 2011), „Methoden der Intervention“ (3. Mai 2012) immer wieder angeklungen. Das dritte von Prof. Dr. Friedrich von Borries und den Mitarbeiter/innen seines DFG-Forschungsprojekts *Urbane Interventionen* an der HFBK Hamburg, Christian Hiller, Friederike Wegner und Dr. Anna-Lena Wenzel, organisierte Symposium erklärte nun die unausweichliche Sinnfrage zum Titelthema.

Um ein sehr konkretes und erfolgreiches Beispiel ging es im ersten Vortrag: Die Belgrader Aktivisten-Gruppe C.A.N.V.A.S. (Center for Applied Non Violent Action and Strategies/Zentrum für angewandte gewaltfreie Aktionen und Strategien) ging aus der Gruppe Otpor (Widerstand) hervor, die mit gewaltfreien Interventionen und Aktionen gegen das Regime Slobodan Milosevics entscheidend zu dessen Sturz im Jahr 2000 beitrug. Nenad Petrovic, der als Grafiker das Faust-Logo von Otpor entwickelte, beschrieb die friedliche Revolution als einen „war of brands“. Die Faust, die als leicht verständliches Symbol von Stärke und Einheit auf T-Shirts, Transparenten und Häuserwänden eine enorme Verbreitung fand, setzte dem autoritären Staat ein starkes Bild entgegen und wirkte identitätsstiftend für die zerstrittene serbische Opposition. Heute stellt sich C.A.N.V.A.S. als „Beratungszentrum“ für Aktivist/innen aus aller Welt zur Verfügung und hat mit 50 *entscheidende Punkte für den gewaltlosen Kampf* ein viel gelesenes Handbuch herausgegeben. Die Otpor-Faust wurde, teils mit leichten Variationen, von Demokratiebewegungen aus aller Welt übernommen. Doch auch eine so zweifelsfrei wirksame Strategie muss sich der Kritik stellen: Die Frage aus dem Publikum, ob die friedliche Revolution nun ein „Produkt“ sei, das die Gruppe wahllos jedem zur Verfügung stelle, beantwortete Petrovic klar damit, dass es natürlich Grenzen gibt. Sollte beispielsweise das Logo von rechtsradikalen Gruppen kopiert werden, werde das Urheberrecht geltend gemacht. Keine befriedigende Antwort konnte Petrovic auf die Frage geben, warum Otpor damals nicht auf Gelder des amerikanischen Geheimdienstes CIA verzichtet habe. „Wir waren dankbar für jede Unterstützung“ konnte aus heutiger Sicht nicht wirklich überzeugen.

Joanna Warsza, Künstlerin, Kuratorin und Performerin, die mit Artur Zmijewski und der Gruppe Voina 2012 die Berlin Biennale kuratierte, betonte in ihrem Vortrag die Schutzfunktion, die die Kunst für den politischen Bereich übernehmen kann. Deutlich werde das am Beispiel der russischen Künstler/innen- und Aktivist/innengruppe Voina. Die Einladung als Co-Kurator/innen nach Berlin sei ein Akt des In-Schutz-Nehmens gewesen. Die

Gruppe tarne ihre politischen Aktionen gegen das Putin-Regime als künstlerische Aktionen, so Warsza. Strategien, die sich zwischen den Bereichen Kunst und Politik bewegen und dabei wechselseitig Wirksamkeit erzeugen oder steigern, beleuchtete Warsza noch an weiteren Projekten der 7. Berlin Biennale. Die kuratorischen Ziele der Biennale, die an dem Versuch, den Raum der Kunst für die Politik zu öffnen, scheiterte – so sah es jedenfalls der größte Teil der Presse –, wurden in Warszas Vortrag wesentlich klarer als in der Ausstellung selbst, die sich in einem Overkill radikaler Gesten erschöpfte.

Im Anschluss stellten Yana Sarna und Alexander Plutser-Sarno von Voina die Arbeit der Gruppe vor und zeigten Videos von einigen Aktionen, darunter ihre wohl bekannteste, die Zeichnung eines Riesenphallus auf einer St. Petersburger Zugbrücke, der sich Minuten später vor dem Gebäude des Nachfolgers des russischen Geheimdienstes KGB, FSB, erhob. Vandalismus oder die Gefährdung von Personen lehnte die Gruppe trotz großer Risikobereitschaft ab, erklärte Sarna. Dennoch als kriminelle Vereinigung verfolgt und massiven staatlichen Repressionen ausgesetzt, verbüßten die Mitglieder bereits mehrfach Haftstrafen. In Hamburg machten Sarna und Plutser-Sarno, die im Vorfeld des Symposiums einen Workshop mit Studierenden durchführten und in der Galerie der HFBK die Ausstellung *Voina Wanted* kuratierten, die Erfahrung einer großen Akzeptanz, die schon fast unheimlich zu sein schien. Im Rahmen des Workshops entrollten sie ein Fahndungsplakat der inhaftierten russischen Oppositionellen Taisia Osipova am Hamburger Michel. Verwundert, dass niemand einschritt, wiederholten sie das Entrollen des Plakats später vor dem *Spiegel*-Neubau, mit dem Ergebnis, dass die Sicherheitskräfte vor der Zentrale des Nachrichtenmagazins lediglich dazu aufforderten, das Plakat zwei bis drei Meter weiter vom Gebäude weg in den öffentlichen Raum zu bewegen, ansonsten sei es ja eine gute Sache, auf die Situation inhaftierter Oppositioneller aufmerksam zu machen.

Umdenken in Bezug auf Wirksamkeit („efficacité“) hieß es beim Abendvortrag des französischen Sinologen und Philosophen François Jullien, Professor für klassische chinesische Philosophie und Ästhetik an der Universit  Paris VII. Jullien hat vielfach über die Unterschiede zwischen dem von der griechischen Philosophie geprägten westlichen Denken und der klassischen chinesischen Philosophie publiziert und fasste seine wichtigsten Thesen zusammen. Während die griechische Denkweise ein Modell, ein Ideal, auf die Welt projiziert, das durch den Willen und den Verstand eines handelnden Subjekts der Wirklichkeit aufgezwungen wird, geht das chinesische Denken von dem Begriff der Reifung aus. Ein Eingreifen würde das Heranreifen stören oder sogar verhindern. Das chinesische Denken sei also zutiefst antiinterventionistisch. Um die chinesische Idee der „stillen Wandlung“ zu verstehen, müsse man den Begriff des „Zwischen“ („l'entre“) verstehen, der ja in dem Wort Intervention steckt (inter-venire = dazwischen-kommen). In der griechischen Philosophie hat das „Zwischen“ kein „Sein an sich“ und existiert somit nicht. Im chinesischen Denken ist das „Zwischen“ ein Wirkprinzip. Alles, auch das Handeln, findet in einem unsichtbaren „Zwischen“ statt. Die „stille Wandlung“ beruht somit auf dem Wirken des „Zwischen“. Für dieses im Westen schwer begreifbare Konzept lassen sich zahlreiche Bilder finden. Das des Bauern beispielsweise, der das Wachstum der Früchte günstig beeinflusst, um sie am Ende des

Reifungsprozesses wie von selbst zu ernten. Oder – gespeist aus der mannigfaltigen chinesischen Kriegsliteratur – das Bild des guten Feldherren, der sich dadurch auszeichnet, dass er möglichst nichts tut, da er die Schlacht bereits gewonnen hat, bevor sie überhaupt beginnt – weil er das Potenzial der Situation richtig erkannt hat. Intervention ist aus der Sicht der klassischen chinesischen Philosophie per se unwirksam.

„Ich bleibe Grieche“, bemerkte Jullien während der abschließenden Diskussion. Denn: Der Mensch brauche das Ideal, das projizierte Modell, um Demokratie zu entwickeln.

Der zweite Symposiumstag, der den Fokus auf Hamburg legte, startete mit einer Podiumsdiskussion über Architektur und Stadtplanung, die (trotz der frühen Morgenstunde) sehr spannend wurde. Auf dem Podium saßen Christoph Twickel, Journalist, Buchautor, Mitinitiator und Sprecher von *Not In Our Name*, *Marke Hamburg*, Mitglied des Hamburger Kollektivs *Schwabinggrad Ballett*. Bernd Knies, Architekt, Stadtplaner und Professor für St dttebau/Urban Design an der HCU Hamburg sowie Schorsch Kamerun, Sänger der Punkband *Goldene Zitronen*, Autor, Theaterregisseur und Betreiber des *Golden Pudel Club* in Hamburg. Woran können künstlerische Interventionen scheitern? war die Frage, die sich in der Diskussion als Leitfrage herauskristallisierte. „Auf eine Art sind wir alle schlechte Generäle“, bemerkte Kamerun, Bezug nehmend auf François Jullien. Sein Projekt „Die Verschwundenen von Altona“ für das Hamburger Thalia-Theater über die Gentrifizierung des Stadtteils Altona, sei deshalb wirkungslos geblieben, weil es die Theaterbühne nie verlassen habe. Deshalb begab er sich für „München komplett – Eine Theatertournee für die Mitgestaltung des Stadtbildes“ (2012) vier Wochen lang in Münchner Randbezirke, mit Abschlusspräsentation im Hofbräuhaus – mit sehr viel mehr Wirkung. Zum Beispiel gelang die Mobilisierung einer Wunschparade in dem von Gentrifizierung sehr stark betroffenen Untergiesing, zu der viele unterschiedliche Anwohnergruppen kamen und die eine erfolgreiche Hamburger Praxis (Park Fiction) nach München exportierten. Er fühle sich allerdings immer wieder unwohl, so Kamerun, angesichts von Vereinnahmungstendenzen, gegen die sich die Initiative „Not in my Name, Marke Hamburg“ richtet, die aber so allumfassend sind, dass selbst der Protest gegen sie für das Stadtmarketing ausgeschlachtet wird.

In der neoliberalen Kulturstadt sei Kultur das Dispositiv, über das das Soziale erledigt wird, konstatierte Christoph Twickel, sich auf den Frankfurter Soziologen Klaus Ronneberger beziehend, der damit die aktuelle gesellschaftliche Phase nach dem Ende der sozialdemokratischen Versorgungsstadt beschreibt. Temporäre künstlerische Eingriffe

Diskussionsrunde mit Friedrich von Borries, Christian Hiller, Bernd Knies, Schorsch Kamerun, Christoph Twickel, Anna-Lena Wenzel (von links); Foto: Imke Sommer





Friederike Wegner mit Marc Einsiedel und Felix Jung von We are Visual; Foto: Imke Sommer

sollen sozialpolitische Maßnahmen ersetzen oder deren Fehlen übertünchen, wie zum Beispiel in Hamburg die jahrzehntelange Vernachlässigung des sozialen Wohnungsbaus. Wenn man sich das bewusst macht, wird es möglich, den Spieß umzudrehen und anstelle einer imagepflegenden Bildproduktion Gegenbilder zum Bestehenden zu entwickeln.

Wie so etwas aussehen kann, wurde unter anderem anhand des von Bernd Kniess 2008 initiierten Lehr- und Forschungsprojekts „Universität der Nachbarschaften“ (UdN) in Wilhelmsburg diskutiert. Angesiedelt im Rahmen der Internationalen Bauausstellung, formuliert die UdN insofern ein Gegenbild zur IBA, als sie als Ort der Begegnung unterschiedlicher Kulturen und Erfahrungen ganz ohne pädagogische Angebote wirklich funktioniert, und dass die Studierenden, die als „embedded researcher“ dort arbeiten, geeignete Projekte für den Stadtteil entwickeln, als es der IBA teilweise gelingt. Die Universität zu verlassen und in die Stadt zu gehen, Praxis in Lehre und Forschung einzubeziehen, Praxis neu zu denken, indem man sich selbst zum Teil einer Sache macht, sind wirksame Aspekte der „Universität der Nachbarschaften“. Kritisch hinterfragt sowohl vom Publikum als auch von den Podiums-Teilnehmern wurde, dass das Gebäude, in dem sie eingerichtet wurde, nach dem Präsentationsjahr der IBA 2013 geräumt werden soll und von den Betreibern sogar rückgebaut werden muss, so dass die UdN zeitgleich mit den Fördermaßnahmen der IBA aus Wilhelmsburg verschwindet. So sei das Ganze nicht mehr als eine temporäre „legale Hausbesetzung“, die der IBA Bilder liefere, wie eine alternative Stadtplanung funktionieren kann. Eine glaubwürdige Wirksamkeit erhalte das Projekt nur durch Kontinuität. Ein richtiger Schritt wäre also der Versuch, das Gebäude zu halten.

Drei unterschiedliche Formen künstlerischer und aktivistischer Intervention wurden am Nachmittag auf ihre Wirksamkeit hin befragt. Das Street Art Kollektiv „We are Visual“ stellt Videos von seinen temporären Eingriffen im Stadtraum auf seiner Website ins Internet und erreicht so neben der unmittelbaren eine unendlich viel größere Öffentlichkeit. Lässt sich Wirksamkeit an der Anzahl von Klicks ablesen? Oder ist diese nicht eher ein Indiz für die Reichweite? – diese Fragen tauchten danach im Publikum auf. Als politische Dimension der humorvollen Aktionen von „We are Visual“ wurden die Aneignung von Raum und das Spiel mit Autoritäten genannt.

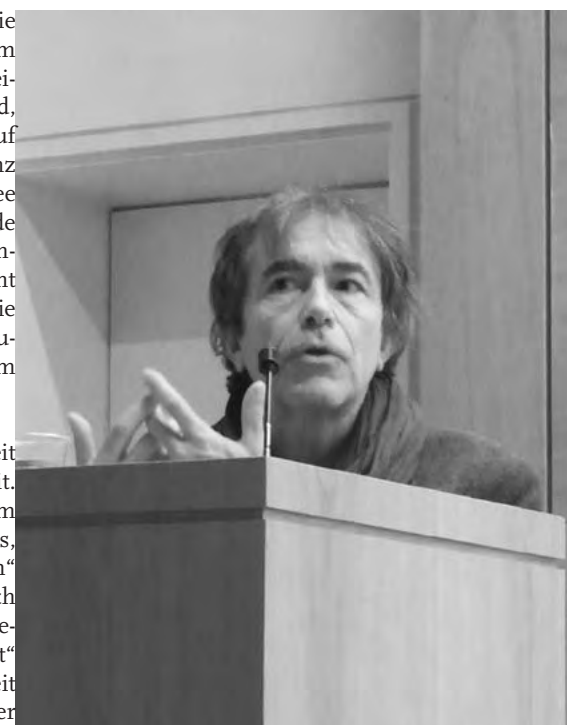
In einer kritischen Würdigung der Thesen François Julliens stellte der Hamburger Philosoph Harald Lemke am Beispiel des von ihm gegründeten Netzwerks „Keimzelle“ das Urban Gardening als eine Möglichkeit dar, eine stille Wandlung in der Gesellschaft zu erzeugen. Das gern als spießbürgerlich belächelte städtische Gärtnern stelle die weltweite Macht der Nahrungsmittelkonzerne infrage und sei daher sehr wohl ein wirksames politisches Instrument. Die Intervention darf kein singuläres Ereignis bleiben, sondern muss zu einer dauerhaften Handlung werden, so Lemke. Zu Veränderungen komme es dann, wenn nach einer Intervention das Handeln nicht aufhört. Im Falle der Keimzelle habe das permanent fortgesetzte Tun dazu geführt, dass sie kein singuläres Ereignis geblieben ist. So befinden sich die vernetzten Stadtgärtner inzwischen im Gespräch mit der Stadtentwicklungsbehörde über die Verankerung von Urban Gardening und damit einer Idee von Subsistenzwirtschaft in den städtebaulichen Leitlinien.

Der Hamburger Künstler und HFBK-Absolvent Boran Burchhardt schilderte die Entwicklung seines Projekts „Darf ich mal Ihr Minarett anmalen?“ (2009) als Geschichte einer erfolgreichen künstlerischen Intervention. Nachdem er mit seiner Idee bei dem Imam und dem Gemeindevorstand vorgesprochen hatte, entwickelte er im Dialog mit der Gemeinde eine Neugestaltung der Minarette der Zentrums-Moschee in Hamburg-St. Georg. Dabei stieß er auf eine erstaunliche Offenheit. Selbst die Bedingung des Künstlers, sich die abnehmbaren Stahltürme für Ausstellungen ausleihen zu dürfen, wurde akzeptiert. Vor dem Hintergrund der blutigen Auseinandersetzungen um Mohammed-Karikaturen und die Nachwirkungen des 11. September setzen die Türme mit dem eigenwilligen grünen Fußballmuster bis heute ein positives Zeichen, das ein entsprechendes großes mediales Echo in Deutschland, aber vor allem auch in der Türkei bekam, wo es die Minarette auf mindestens acht Titelseiten schafften. Auch dort fiel die Resonanz überwiegend gut aus. Touristen lassen sich gern vor der Moschee fotografieren, auch ein Indiz für Akzeptanz. Und in der Gemeinde spricht man mittlerweile nicht mehr von „den Minaretten“, sondern von „unseren Minaretten“. Burchhardt berichtete aber nicht nur von den positiven Reaktionen, sondern schilderte auch, wie lang der Weg dorthin war und wie viel Schreibtisch- und Überzeugungsarbeit bei den zuständigen Behörden notwendig war, um das Projekt realisieren zu können.

Zum Abschluss des Tages ging es um das in puncto Wirksamkeit nicht ganz unerhebliche Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit. Anne-Kathrin Reinberg vom Referat Kunst im öffentlichen Raum der Kulturbehörde referierte über die Geschichte des Programms, das 1981 in Hamburg das bisherige „Kunst am Bau Programm“ ablöste und von Anfang an einem experimentellen Anspruch verfolgte und der Stadtmöblierung die Ortsbezogenheit entgegensetzte. Mit Projekten wie „weiter gehen“ und „Außendienst“ wurde zudem ab Ende der 90er-Jahre die Verschiedenartigkeit unterschiedlicher Öffentlichkeiten befragt. Deutlich wurde aber auch, dass sich die Möglichkeiten und die Schwerpunkte des Programms 2003 mit der radikalen Kürzung des Etats verschoben haben. Franz Erhard Walther, von 1971 bis 2005 Professor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg, führte aus, wie sein offener Werkbegriff, der die Skulptur als Handlung versteht und den eigenen Körper, die Zeit, den Ort als Material einbezieht, immer auch mit Öffentlichkeit verbunden ist. Ästhetische Erfahrung sei auch eine Form von Wirksamkeit, so Walther, die aber erfordere, eine Werk-Handlung als „öffentlich“ zu denken, selbst wenn sie an einem Ort ohne Publikum stattfindet. So wurde am Ende des Tages klar, aus wie vielen unterschiedlichen Richtungen man sich dem Thema nähern kann, die dann eher zu neuen Fragen führen als zu Antworten.

Alle Beiträge des Symposiums sind voraussichtlich ab Ende Dezember als Video-Mitschnitte unter www.design.hfbk-hamburg.de abrufbar.

Harald Lemke bei seinem Vortrag; Foto: Imke Sommer



Symposium
Wirksamkeit von
Interventionen,
François Jullien;
Foto: Anna-Lena
Wenzel

Regard Benin: L'Artiste Citoyen

Am 8. November 2012 eröffnete an verschiedenen Orten des westafrikanischen Landes die zweite Biennale von Benin. Als Teilnehmer dabei: 13 Studierende der HFBK Hamburg. In diesem Heft stellt Lerchenfeld zunächst in einem Interview mit den Co-Kuratoren Georges Adéagbo und Stephan Köhler die Biennale vor. In der nächsten Ausgabe berichten die Zurückgekehrten von ihren Erfahrungen

Große Schritte brauchen nicht unbedingt viel Zeit. Im Juni 2012 erreichte die HFBK die Einladung nach Benin mit der Bitte, Projektvorschläge von Studierenden einzureichen, im September saßen der in Benin und Hamburg lebende Kurator Stephan Köhler und der aus Benin stammende Künstler Georges Adéagbo bereits in Hamburg mit den Studierenden am Tisch und planten die Umsetzung der insgesamt fünf von ihnen ausgewählten Projekte – soweit dies im Vorfeld möglich war. Am 23. Oktober flogen, unterstützt von der Karl H. Ditze Stiftung, 13 der insgesamt 14 Studierenden nach Benin, um dort bis zum 10. November ihre Projekte für die Teilausstellung der Biennale *Take, take, take and?* zu realisieren, die von Stephan Köhler und dem von ihm mit Georges Adéagbo gegründeten „Kulturforum Süd-Nord“ kuratiert wird.

Auf das Risiko, dass sich die zu Hause entwickelten Ideen nicht umsetzen lassen, modifiziert werden müssen oder sogar scheitern könnten, haben sich die Teilnehmer bewusst eingelassen. Klar war auch, dass man nicht mit fertigen Konzepten anreisen kann, sondern dass diese weitgehend an den Orten ausgearbeitet werden müssen, an denen sie entstehen. Unterstützt werden die Hamburger dabei von Kunstgeschichts-Studierenden der Universität Cotonou. Alle fünf Projekte sind interaktiv und beziehen sowohl den Ort, als auch Anwohner und Publikum mit ein. Zu den Schauplätzen gehören der Stadtteil Houenossou in der Millionenstadt Cotonou, Teile des im Bauhaus-Stil errichteten Gebäudes der Nationaldruckerei in Porto Novo oder der eher von dörflichen Strukturen geprägte Strandabschnitt von Togbin Plage. Die Biennale dauert noch bis zum 13. Januar 2013 und umfasst die Städte Porto Novo, Cotonou, Ouidah und Abomey. 19 der insgesamt 51 eingeladenen Künstlerinnen und Künstler kommen aus verschiedenen Ländern Afrikas, 28 von anderen Kontinenten. Dazu gehören international bekannte wie Georges Adéagbo und

Alfredo Jaar, die eine Gemeinschaftsarbeit konzipiert haben, Isaac Julien und viele mehr. Aus Deutschland nehmen Alice Creischer, Andreas Siekmann und Harun Farocki teil.

Lerchenfeld: Wie kam es zu der Idee, Studierende einzuladen, was auf der Ebene einer internationalen Biennale ja eher ungewöhnlich ist? Stephan Köhler: Zu einer jungen Biennale, die offen für neue Formate ist, passt es eigentlich gut, mit jungen Künstlern und Künstlerinnen zusammenzuarbeiten, die noch dabei sind, sich zu orientieren und eine Offenheit mitbringen. Sich auf einen Prozess im Sinne des von Claude Lévi-Strauss geprägten Begriffs „bricolage“ einzulassen, der uns schon bei der ersten Biennale als Modell diente, liegt Studierenden möglicherweise näher. Zum anderen ist es so, dass wir auch in Benin mit einem Team von Studenten arbeiten, die Kunstgeschichte an der Uni Cotonou studieren. Es soll bei der Biennale ja auch darum gehen, wie überhaupt eine akademische Kunstausbildung aussehen kann, die es in Bénin nicht gibt, aber vielleicht irgendwann geben wird. Wir finden es gut, wenn dieses Thema im unmittelbaren Austausch zwischen den jungen Leuten verhandelt wird.

Georges Adéagbo: Ich habe schon mehrmals mit Studierenden aus Europa zusammengearbeitet. Zum Beispiel an den Akademien in Clermont-Ferrand und Limoges in Frankreich. In Limoges war ich eingeladen, eine Installation speziell für die Hochschule zu realisieren und war etwas unsicher, wie ich den Studierenden etwas vermitteln kann. Es lief eigentlich ganz gut mit den studentischen Hilfskräften, aber ich merkte, dass sie nicht wirklich verstanden, was sie da taten. Als ich anfang, mit ihnen darüber zu diskutieren, ergab sich daraus eine feste Gruppe. Die Hochschule hat sich schließlich entschieden, den Studierenden als Gratifikation für ihre Arbeit eine Reise nach Benin zu finanzieren. Das war aber eher eine kunsthistorische Studienreise. Für die Studierenden, die jetzt an der Biennale teilnehmen, ist die Chance noch viel größer, die Dinge unverfälscht, mit eigenen Augen zu sehen und wirklich eigene Erfahrungen zu machen. Wir hoffen, dass dies der Auftakt ist für eine weitere Vernetzung und dass es weiteren jungen Künstler/innen einen Anstoß gibt, nach Benin zu kommen und diese Chance wahrzunehmen.

Regard Benin hat für eine Biennale eine ungewöhnliche Organisationsform. Es wird auf einen Kurator als Galionsfigur verzichtet, und viele Institutionen arbeiten zusammen ...

S. K.: So ist es. Es gibt aber auch Bestrebungen von einem Teil der Mitglieder des 2011, nach dem Erfolg der ersten Biennale gegründeten Verein Regard Benin, wieder zu diesem alten Schema zurückzukehren. Der ursprüngliche Sinn der Biennale ist diese totale Öffnung, ähnlich wie bei dem Passagen-Projekt von Walter Benjamin: Nichts Fertiges zu beanspruchen und auch nichts Zentrales zu haben. Die Vertreter der gegenläufigen Bestrebungen meinen, es wird nur gelingen, wenn man einen bekannten Kurator oder Kuratorin nach Benin ruft und eine repräsentative Großausstellung daraus wird. Es ist aber nicht schlimm, dass es diese Kontroverse gibt. Wir – das Kulturforum Süd-Nord – sind als eines der Gründungsmitglieder von Anfang an mit dabei und verteidigen die offene Konstellation von verschiedenen Kunsträumen, die sich synchronisieren, ohne zu sagen, dass sie wichtiger sind als die anderen.

Benin wird angesichts seiner lebendigen Kunstszene das „Quartier Latin“ Afrikas genannt. Haben die Künstlerinnen und Künstler überwiegende woanders studiert oder sind sie Autodidakten?

S. K.: Die meisten sind Autodidakten. Nur wenige haben in anderen Ländern studiert. Dadurch ist es ein sehr hermetisches System. Auch deshalb ist der Austausch mit internationalen Künstlern sehr wichtig.

G. A.: Es ist die Tradition, die eine große Rolle spielt. Nicht so sehr der Diskurs, zum Beispiel über Malerei. Für mich selbst, ich habe übrigens Jura studiert und nicht Kunst, ist die Archäologie eine modellhafte Wissenschaft, so war auch der Titel meiner ersten Ausstellung *Die Archäologie*. Die Archäologie ist eine Wissenschaft, die die Recherche nach dem Geheimnis eines Landes oder einer Person zum Gegenstand hat. Als Künstler begreife ich mich als Archäologe, der Dinge sammelt und in einen neuen Zusammenhang bringt, der einen Dialog anstößt, der die Betrachter dazu bringt, sich selbst und andere besser zu verstehen.

Lf: Das übergeordnete, titelgebende Thema dieser Biennale lautet „L'artiste Citoyen“. Was hat es damit auf sich?

S. K.: „L'Artiste Citoyen“ meint das Verantwortung-Übernehmen und sich in seiner Funktion als Künstler in Bezug auf soziale Entwicklungen auszudrücken. Der „Artiste Citoyen“ beschränkt sich nicht auf seine ästhetische Rolle, sondern sieht sich als aussagendes, artikulierendes Mitglied der Gesellschaft. In unserer Ausstellung *Take, take, take and?* geht es darum, wie sich Künstlerinnen und Künstler zum Problem der Überausnutzung von natürlichen Ressourcen und deren ungerechter Verteilung verhalten. Wir haben uns dabei für Positionen entschieden, die oft nur indirekt oder auf poetische Weise Stellung nehmen und Klischees oder platte Polemiken vermeiden.

Lf: Gibt es eine Diskussion über gesellschaftliche Verantwortung unter Künstlerinnen und Künstlern in Benin?

G. A.: Die Rolle des Künstlers ist es, an der Entwicklung der Gesellschaft teilzuhaben. Genau das meint der Begriff „Artiste Citoyen“. Weil er ein Kulturproduzent ist und die Kultur die Evolution einer Gesellschaft vorantreibt. Es wäre aber zu klären, ob wirklich alle Künstler Citoyens sind. Viele wollen einfach nur Erfolg haben und gut verkaufen. Die Tatsache, dass heutzutage viele afrikanische Künstler internationalen Erfolg haben, an der Documenta oder der Biennale in Venedig teilnehmen und in Sammlungen europäischer Museen vertreten sind, ist aber andererseits eine positive Entwicklung, an der ich selbst teilhabe. Auch deshalb ist es wichtig, dass Studierende aus Europa nach Benin kommen und sich dort präsentieren und bewähren müssen.

Prof. Martin Köttering, Georges Adéagbo und Stephan Köhler (von links) im Präsidialbüro der HFBK Hamburg. Foto: Tim Albrecht



Inwieweit reagiert Regard Benin auf die neokoloniale Situation, in der die Wirtschaft des Landes steckt, und inwieweit ist das überhaupt möglich?

S. K.: Seit der Unabhängigkeit hat sich Benin wie viele andere afrikanische Länder auch auf alles Mögliche konzentriert, nur nicht auf Kultur. In diese Bresche sind europäische Kulturinstitute wie der British Council oder das Institut français gesprungen, haben sehr viele Kunst- und Kulturaktivitäten initiiert, aber sie gleichzeitig auch kontrolliert und selektiert. Wir versuchen, diese Biennale offen zu halten für alle Partner aus aller Welt, weil es für uns von entscheidender Bedeutung ist, dass sie nicht von einem der Ex-Kolonialmächte Afrikas dominiert wird. Diese Ansicht wird aber nicht von allen geteilt, was zu der Kontroverse führte, von der ich gesprochen habe. Es gibt Bestrebungen, aus der Biennale ein Groß-Event zu machen, dominiert von einem großen europäischen Land, das früher Benin beherrscht hat. Das wollen wir einfach nicht.

Lf: Du hast bei der Projektbesprechung mit den Studierenden kurz erwähnt, dass massiv auf Kultur zu setzen, selber Organisationen und Vereine zu gründen, ein Weg ist, um nicht unterzugehen. Zum Beispiel angesichts der massiven Einflussnahme Chinas, das Benin sogar ein Gebäude für das Außenministerium spendiert und gebaut hat?

S. K.: Dazu gab es im Januar 2012 ein sehr interessantes Symposium in Dakar, das der Frage nachging, warum es in West- beziehungsweise in ganz Afrika so viele unabhängige Kunsträume gibt, und inwiefern das ein Indikator für das Versagen städtischer und staatlicher Strukturen sein könnte. Unter den 150 Teilnehmern waren die Leiterinnen und Leiter aller europäischen Kulturinstitute. Katharina von Ruckteschell-Katte, die das Goethe-Institut in Johannesburg leitet, sagte dezidiert, dass die Präsenz der ausländischen Kulturinstitutionen auch das Ziel habe, nicht den gesamten Kontinent China zu überlassen. Es ist ziemlich viel, was sich unter dem „Mäntelchen“ Kultur abspielt, viele unterschiedliche Interessen. Es gibt zum Beispiel im Fernsehen zweimal die Woche Chinesisch-Unterricht in Benin.

G. A.: Man muss erst herausfinden, wer man selber ist, dann, wer der andere ist. Wenn ich weiß, wer ich bin und wer der andere ist, dann kann ich mit dem anderen leben. Afrikanische Händler fahren heutzutage nach China und kaufen dort Waren für den afrikanischen Markt ein. Von den Herstellern kommt dann immer die Frage „Was wollt ihr? Topqualität, d. h. den europäischen Standard, mittlere Qualität oder Afrika-Qualität?“ Je nach Zahlungsfähigkeit der Kunden wird dann, egal ob es um Toilettenschüsseln, Schrauben oder Werkzeuge geht, gute Ware oder absoluter Junk gekauft. In meiner Arbeit kommen solche Sachverhalte nicht explizit vor, ich dränge sie niemandem auf, schreibe niemandem etwas vor. Ich zeige Wege auf und überlasse es den Betrachtern, ihre eigene Entscheidung zu treffen. Ich sage, na gut, wir waren kolonialisiert, aber es geht jetzt darum, was man braucht, um die Dinge zu verstehen. Insofern kann Regard Benin ein Symbol für ganz Afrika werden. In der Kolonialzeit hielten die Afrikaner die Weißen für Götter, für Zauberer, die das Flugzeug, das Auto, das Fahrrad und den Plattenspieler erfunden haben. In gewisser Weise hat sich das durch die Unabhängigkeit nicht geändert, genau wie viele andere Missstände. Regard Benin kann ein Forum sein, das einen neuen Zugang zu Afrika eröffnet.

Lf: Angesichts solcher ökonomischer Abhängigkeiten drängt sich die Frage auf, wie eine unabhängige Biennale finanziert werden kann. Gibt es kulturpolitische Strukturen, durch die man Gelder bekommt?

S. K.: Es gibt das Kultusministerium, das versucht, ein bisschen Geld zu geben. Dann gibt es die EU. Dann haben wir das Institut français. Das Auswärtige Amt unterstützt unseren Verein, das Kulturforum Süd-Nord. Dann gibt es noch die Prins Claus Stiftung. Zwei norwegische Künstlerinnen sind dabei, denen der norwegische Staat Geld gibt. Die Teilnahme Hamburger Studierenden wird von der Karl H. Ditze Stiftung gefördert. Dann gibt es noch einige private Sponsoren. So kommt schon einiges zusammen, wobei die Arbeit der Organisator/innen ehrenamtlich bleibt. Wir haben bei der Kostenaufstellung für das Auswärtige Amt zwar auch Honorare einbezogen, aber es wird darauf hinauslaufen, dass man sie gar nicht einfordern kann. Eher wird von solchen Geldern zum Beispiel die Gemeinschaftsarbeit von Georges und Alfredo Jaar finanziert.

Das Gespräch mit Georges Adéagbo und Stephan Köhler führte Julia Mummenhoff am 17. September 2012 in Hamburg

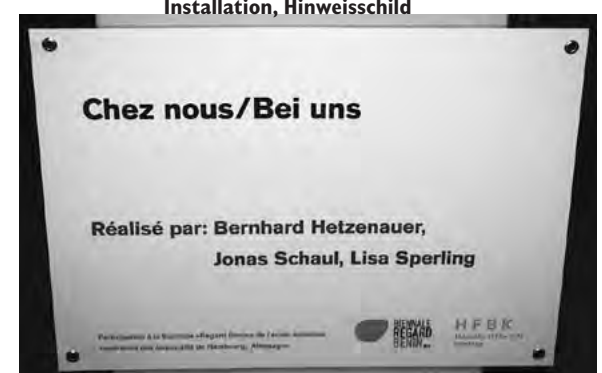


Ankündigungs-Plakat; Foto: Stephan Köhler



Beniner Künstler/innen, Schauspieler/innen und Musiker/innen bei der Chorprobe für die Performance *Bei uns/ Chez nous* von Bernhard Hetzenauer, Jonas Schaul und Lisa Sperling

Chez nous/bei uns, Performance und Installation, Hinweisschild



Lidewijde

Paris

Lidewijde Paris ist seit Oktober Gastprofessorin im Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie

Die Amsterdamer Publizistin Lidewijde Paris, geboren 1962, studierte Niederlandistik, Literaturwissenschaften und Typografische Gestaltung an der Universität und der Kunsthochschule (Hoogeschool voor de Kunsten) in Utrecht. Sie arbeitete als Schaufensterdekoratorin, Journalistin und Buchhändlerin, bevor sie ihre erste Stelle als Redakteurin beim Amsterdamer Verlag Querido antrat, wo sie später Verlagsleiterin wurde. Nach sechs Jahren als Verlegerin kehrte sie zum freien Journalismus zurück und schrieb unter anderem Literaturkritiken für *Opium*, ein wöchentliches Radio-Kulturmagazin. 2007 gründete sie einen eigenen Verlag, Ailantus, der 2011 an das Verlagshaus Nieuw Amsterdam verkauft wurde. Heute ist Paris Generaldirektorin und Programmdirektorin bei Nieuw Amsterdam und zuständig für den Bereich Belletristik. Sie Dozentin im Rahmen eines Literaturprogramms der Literaturfabrik in Middelburg und schreibt noch immer Radiobeiträge. Zusammen mit Prof. Ingo Offermanns gibt Paris in einem Seminar Einblicke in die vielseitige Verlagspraxis. Als praktische Übung sollen dabei Publikationen der Studierenden entstehen, die unter realen Bedingungen verlegt und verkauft werden.

www.ailantus.nl



Lidewijde
Paris; Foto:
Marloes Bosch



Jahresstipendien der Karl H. Ditze Stiftung und des Freundeskreises der HFBK

Info-Veranstaltung

ERASMUS – Mobilitätsprogramm

am Freitag, den 25. Januar 2013
um 12:30 Uhr
im Raum 213a/b

Studierende aller Studienschwerpunkte mit Interesse an einem Studienaufenthalt im europäischen Ausland können sich über das von der EU geförderte Studierendenaustauschprogramm informieren.

Gabriele Grumke
Reto Buser
International Office, R 144
Tel. 040-428 989 265

Die Karl H. Ditze Stiftung und der Freundeskreis der HFBK stellen für Master- und Diplomstudierende acht Jahresstipendien zur Verfügung. Die vier Ditze-Stipendien sind jeweils mit 7.500 Euro, die Jahresstipendien des Freundeskreises mit einem Betrag von jeweils 5.000 Euro pro StipendiatIn dotiert

Master- und Diplomstudierende bewerben sich mit:

- einer schriftlichen Skizze ihres Vorhabens für das Jahr und/oder Darstellung ihrer künstlerischen Arbeitsweise,
- einer Dokumentation bisheriger Arbeiten (Portfolio),
- Lebenslauf,
- Gutachten ihres Professors/ihrer Professorin.

Vorauswahl findet am 16. Januar 2013 anhand der eingereichten Unterlagen durch die HFBK-Jury statt (Mitglieder: Raimund Bauer, Jesko Fezer, Jutta Koether, Michaela Melián, Ingo Offermanns, Michaela Ott, Bernd Schoch, Pia Stadtbäumer, Alice Peragine als stud. Vertreterin).

Präsentation der nominierten Studierenden findet am 30. Januar 2013 in der Aula vor der HFBK-Jury und dem Freundeskreis in getrennten Verfahren statt. Über die Vergabe der Ditze-Stipendien entscheidet die HFBK-Jury.

Abgabefrist für die Unterlagen: 9. Januar 2013 bei Sabine Boshamer (R 113b oder Postfach beim Pförtner).

Impressum

Herausgeber

Prof. Martin Köttering
Präsident der Hochschule
für bildende Künste
Hamburg
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg

Redaktionsleitung

Dr. Andrea Klier
Tel.: 040/42 89 89-207
Fax: 040/42 89 89-206
E-Mail:
andrea.klier@hfbk.hamburg.de

Redaktion

Julia Mummenhoff, Imke Sommer,
Sabine Boshamer

Autoren dieser Ausgabe

Dr. Astrid Becker, Eva Birkenstock,
Jörg Franzbecker, Britta Peters, Steffen Zillig

Bildredaktion

Julia Mummenhoff, Imke Sommer,
Andrea Klier

Konzeption und Gestaltung

Johanna Flöter, Sarah Tolpeit, Tim Albrecht, Prof. Ingo Offermanns
(Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie)

Poster

Moritz Herda, Dominic Osterried,
Steffen Zillig

Abbildung Editorial

VOINA/Foto: Alexej Plutser-Sarno

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

St. Pauli Druck

Abbildungen und Texte dieser Ausgabe
Soweit nicht anders bezeichnet, liegen die Rechte für die Bilder und Texte bei den KünstlerInnen und AutorInnen.

Nächster Redaktionsschluss

17. Dezember 2012

Das nächste Lerchen_feld erscheint am 28. Januar 2013

Die Ankündigungen und Termine sind ohne Gewähr.

V. i. S. d. P.: Andrea Klier

ISBN 978-3-938158-88-3

Materialverlag 300, Edition HFBK

Die pdf-Version des Lerchen_feld können Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de

AUSSTELLUNGEN

8. BIS 21. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 22. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 6. JANUAR 2013	NOCH BIS 21. JANUAR 2013	NOCH BIS 12. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. DEZEMBER 2012
Apocalypse How: Und wenn die Maya doch richtig rechnen? Homing Kies, Gesa Lange, Claudia Köhlhufen & Hamburg. www.femkunst.kruese.de	Don't Wake Daddy Vli: Apocalypse How Fankunst Krüger. www.sitesanifest.org	More Real? Art in the Age of Truthiness Thomas Demand u.a. SITE Santa Fe, 1606 Paseo de Peralta, Santa Fe www.sitesanifest.org	Aktionismetaphern Anna und Bernhard Blume Buchmann Galerie, Charlottenstraße 13, Berlin www.buchmann-galerie.com	11. DEZEMBER 2012 – 19 UHR	Istanbul Design Biennial 2012 Studio Design der Lebenswelten (Prof. Marijca Porc), Studio Expérimentelles Design (Prof. Jesko Fezer) konzipiert von Eva Zulauf HFBK, Audio-Labor, Raum 21, Lerchenfeld 2, Hamburg
NOCH BIS 22. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 22. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 6. JANUAR 2013	NOCH BIS 27. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. FEBRUAR 2013	NOCH BIS 17. FEBRUAR 2013
Renania Libre Pauline M'barek u.a. Galerie Helga de Alvar, calle del Doctor Fourquet 12, Madrid www.helgadelavars.com	Matkux Amm Galerie Karin Guntther, Admiralitätsstraße 71, Hamburg www.galerie-karin-guntther.de	A Word for a Play Tiago Douglas Beer, Vanessa Nica Mueller, Erich Pick, Aron Ritschard u.a. Kunsthaus Baseland, St.-Jakob-Strasse 170, Mültenz/Basel www.regionale.org	Gehim und Geld Annette Reyle Deichhallen, Halle für aktuelle Kunst, Deichstraße 1–2, Hamburg www.deichhallen.de	Heute, Malerei! Daniel Richter u.a., Kloster Unser Lieben Frauen, Regierungsstraße 4 – 6, Magdeburg www.kunstmuseum-magdeburg.de	Die Nacht im Zweiflicht. Kunst von der Romantik bis heute Silke Silkeborg u.a., Osterreichische Galerie Belvedere, Prinz-Eugen-Strasse 27, Wien www.belvedere.at
NOCH BIS 22. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 22. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 13. JANUAR 2013	NOCH BIS 27. JANUAR 2013	NOCH BIS 3. MÄRZ 2013	NOCH BIS 3. MÄRZ 2013
30. Biennale São Paulo 2012: The Imminence of Poetics Jutta Koehler, Anna Oppermann, Franz Erhard Walther u.a., Pavilhao Ciccllo Matarazzo, Parque Ibirapuera, São Paulo www.biennasopaulo.org.br	Sterne Heiner Blumenthal, Maïke Sander, Elena Geziuh, Nils Emde, Manfred Eichhorn, Karen Kohermann u.a. Walden Kunstausstellungen, Hüfelandstraße 38, Berlin www.galerie-walden.de	NOCH BIS 13. JANUAR 2013 www.capitalmetze.de	Fotografie Total. Werke aus der Sammlung des MMK Demard u.a., MMK Frankfurt, Domstraße 10, Frankfurt am Main www.mmk-frankfurt.de	Heilige Räume: Neue Mo-scheen im Bild der Städte Boran Burchardt u.a., Hamburgmuseum, Holstenwall 24, Hamburg www.hamburgmuseum.de	Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Franziska Kabisch u.a., Museum für Gegenwartskunst Siegen, Unteres Schloss 1, Siegen www.mgk-siegen.de
NOCH BIS 14. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	3. MÄRZ – 9. JUNI 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
Golden Brown Sebastian Kubersky, Daniel Thurnau Loge, Valentinskamp 34 (Gängeviertel), Hamburg www.logeart.com.net	Megavox by friends and lovers in underground (Jemima Bennett, Michael Conrads, Verena Iselt, Monika Michalko, Fabienne Museller, Dirk Meinzer, Stefan Mildenbergner, Anna Seimert, Marco P. Schäfer, Tillmann Terbuken u.a.) Kunsthaus Jestingberg, Hauptstraße 37, Jestingberg www.kunsthhaus-jestingberg.de	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	The New Public Christian Jankowski u.a., Art, One Collins Diboall Circle, New Orleans www.noma.org	More Real? Art in the Age of Truthiness Thomas Demand u.a., Minneapolis Institute of Arts, 2400 Third Avenue South, Minneapolis www.artsmia.org	Thomas Demand Thomas Demand u.a., National Gallery of Victoria, 180 St. Kilda Road, Melbourne www.ngvf.org.au
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
„SCHWIMMENDE WIESE“ BEIM SCHWERINER GARTENSOMMER 2013 Einreichung bis 28. Februar 2013 Gesucht wird eine Installation im Rahmen der Themasausstellung „Lustgarten des 21. Jahrhunderts“, die eine Verbindung von zeitgenössischer Bildender Kunst und Garteninstallation darstellt. Ansprechpartner: Frank Reichel, reichel@schwerin.info www.schwerinergartensommer.de	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 17. JANUAR 2013	NOCH BIS 31. JANUAR 2013	NOCH BIS 17. MÄRZ 2013	NOCH BIS 30. MÄRZ 2013
NOCH BIS 15. DEZEMBER 2012	NOCH BIS 16. DEZEMBER 20				

Art School

(Redirected from Art school)

Art school is a clusterfuck of pretentious, coffee-sipping, indiefuck hipsters who failed freshman Algebra. Their mothers pay for their "education" unaware of the fact that 99% of art school graduates, devoid of any useful real-world skills, find themselves painting faces for minimum wage in a pedestrian area, until the horror of a failed life makes the knives sharper and the prospect of self-ruin far more appealing.

Art school presents the opportunity to learn certain skills which are, as one might imagine, incredibly useful over the course of one's life, such as the proper method for shooting turpentine, how much weed one can smoke in a single afternoon, or how to disguise advanced alcoholism through a profoundness simulating parlance. In the modern day, art school is not just about learning how to paint, draw and poop rainbows, it is about the history, methodologies of and care of a pronounced level of hatred for that which one does best. After a year or two of learning why art sucks, why you have no chance of ever becoming successful in the eyes of your family or peers, it is not surprising that many n00bs wanting to be the next Anselm Reyle drop out to go become mediocre indie musicians, pregnant whores, or, heaven forbid, call-center-agents. Chances are high that they may have knocked up, or been knocked up by, that grad student twice their age (complete with an ubiquitous love of Bjork) who sat next to them in their Post-Post-Post Modern Theory seminar class.

Contents

- Admissions Requirements
- Supplies List
- Art School Culture
- Notable Art Schools
- Socializing in Art School
- Possible Careers for the Art School Graduate
- See Also

Admissions Requirements

Contrary to popular belief, it is not necessary to know how to draw, paint, sculpt, use Illustrator or even be interested in learning any of the above. What is necessary is a deep, fiery-with-the-heat-of-a-billion-suns desire to be dramatically more indie, angsty, elitist, and "sincerely" emo than anyone in your peer group. This desire is a manifestation of a comfortable, middle-to-upper class life experience, knowing only that in order to stand out they must be able to claim hipper-than-thou status of a socially-maligned, misunderstood victim.

The vast majority of art schools have a strict dress code; see emo for pointers. Broad recommendations include (but are not limited to) such expressions of individuality as: dyeing your hair black; nautical stars tattooed above your elbows; wearing dark thick-rimmed square glasses; gauging your ears so that you will never be able to hold a normal, respectable job; obsessively replacing your wardrobe with tight jeans and faux-thrift-store shirts, preferably with stripe or dotted patterns; and the wearing of obnoxious hats made of oppressively warm fabric. Additionally, if one is a homosexual (or even just trying it out to look cool), it is acceptable to wear overpriced satin neckerchiefs, so long as one adopts the necessary affectations to pull the style off with aplomb. It is important to note that Hitler tried and failed to get into art school. Basically, the only way you can get rejected is if you are literally Hitler.



A prototypical Art Student self portrait.

Supplies List

In addition to your uniform, it is advised that you purchase the most expensive computer that you can fit on your mother's American Express card and then proceed to use it solely for the purposes of watching crap on kinox.to; downloading mp3's of each and every song recorded in the 80's; trolling and camwhoring on YouTube; making an ass out of yourself on Facebook; and making animations using songs by Anthony and The Johnsons. Also advised is the purchase of each and every art production program available, so you will not be denied the pleasure of complaining about your student loans for the next 40 years. Make sure a Macintosh "PC" is part of your ARSEnal because, like, lol, everyone knows Macs are for art kidz.

Buy an old camera regardless of whether you plan to take a single photography class, and use it to shoot at least one black and white roll of you in your uniform with a mopey, droopy look on your face. If you're a girl, make sure at least one has your saggy ice cream cone-shaped tits in full view; this is very artistic. Ensure you also purchase an old bicycle, paint it a ridiculous color, and though you never will actually ride it, proceed to tell everyone you meet, that you own it and not a car (bonus points if you do, in fact, own a car). Now with that bicycle do away with those brakes, and make it your own brand new, yet didn't buy it new, got it off craig's list/ friend gave it to me/ built at a community bike shop "fixie"! You see having a death trap for a bike is much cooler. Now you can parade around town like some autistic 8 year old showing off that purple iro with orange deep v rims. Also, don't forget to add those spoke cards!

Now that you are never really going to actually do art. Sadly baby jesus naked in a toilet does not really count, because we all know that you had an class critique the next day and wanted to create something provocative. You are most likely going to party all the time. So lets get that 24 pack of Oettinger and that eight ball of blow up on that list, because how else are you going to convince people (i.e. your parents) that 20,000€ a year justifies what you're doing?

At some point you may need to pick up some pencils, ink, brushes, paint, clay, or other related bullshit, regardless of the fact that your emo self will never be able to draw for shit. If you can't afford any of the above due to the associated costs of purchasing drugs to "open your mind," it's acceptable to substitute your own blood and hair for ink and brushes, and your own feces for clay, pencils, or paint. Done successfully, this will create an air of controversy around you and your "art", which is the whole point of going to art school in the first place.

Art School Culture

Most art school students and alumni are attention whores, and because of this, much lulz can be observed on campus. Nearly everyone, male or female, has been almost raped and this is the source of fuel for many projects.

Fellatio is an essential staple of any respectable art school education; it is generally considered a social faux pas to turn down requests for it, particularly if you are male, as homosexuality is about as counterculture as it gets. You will have to improve your form if you want your professors to actually give you a grade that reflects the amount of work you've put into a project; otherwise you can expect to have your painting of Andy Warhol jerking off on Jesus referred to as "contrived" and "shallow" while the girl next to you who painted a furry Andy Warhol jerking off on Jesus is lauded as a genius. You will also be expected to fellate every nonsensical, limp-wristed art movement that has ever existed, while disdaining everything that more than 100 people have heard of.

Usually, at least 100 or possibly 1 student will suicide or overdose before graduation. This results in much angst and the same fags who previously talked mad shit on them for being shallow and a sell out, will cry about how the deceased was a hero and a brilliant artist to boot. What also will follow are numerous tribute pieces and poems, all of which will be praised as beautiful, even though they're most likely whatever crap the artist was working on at the time of the drama, just with the face of the pwned hastily p-chopped on.

Notable Art Schools

UDK Berlin: The arts program at UDK is operated by, for, and in a manner interesting only to talentless high-school faggots who didn't have connections or chops to get into Städel or HFBK. These dickless faggots don't care where they study, as long as they live in the capital of the art hipster, while being too uncool to get educated in the official hipster-factory at Städel. Actually most of the Berlin hipsters are disguised spanish tourists, that missed the return flight from their drug-weekend. Most of UDK faggots really think to poop rainbows in Eliassons laboratory would change the world for the better, except that in the real world nobody actually cares. Employment is a general problem in Berlin, because 99% of its population is only capable of average creative class nonsens like

twittering about their new second-hand rags, founding their own arty-farty-magazine or beaming themselves in the decade, when electronic music still was the shit, by taking every chemical drug they can get their hands on. The Employment rate of UDK graduates undercuts not only the Berlin average, but even that of Ghana. For those who want a "career" (LOL) in the graphic art or design fields, the UDK is a complete waste of their time and their parents' money. Get a job hanging drywall, and paint pictures of flowers and dogs in your spare time. You'll be happier.

Kunstakademie Düsseldorf: The Kunstakademie Düsseldorf is full of typical art school douchebaggery. Alcoholism is the main admission requirement and as a freshman your task is to fulfill the sexual needs of the higher semesters and male teachers (there only male teachers in Düsseldorf). And although most of them make the worst possible parents, it is quite common for them to impregnate dozens of first-semester-chicks. Unless you are a derivative of the Junge Wilde or a serious alcoholic (at best both) you will not do well at Kunstakademie. You are highly interested in installation art? Wrong place. Conceptual, commercial or computer art more your style? Ditto. There's just nothing to do except expressing your inner life with the help of genitals and bodily fluids on canvas.

HBK Braunschweig: Located in the middle of fucking nowhere, HBK Braunschweig is known for absolutely nothing. The only useful thing for the students to do is getting shitfaced, in order to avoid the realisation of their useless existences, while the single thing they are likely to actually learn is how fucking annoying it is to try to communicate with the hordes of brain-dead international azn students.

Städelschule Frankfurt: Home of the typical hipster art student. They were fucking invented here, bitch. Städel has a strict 'no fat chicks' policy, which is balanced out by their acceptance of a large number of fugly chicks. They also have a program of mandatory lesbianism in your second year. To succeed here, your first task is to learn a baroque Texte-zur-Kunst-german (an academic pseudo-critical dialect stripped of any possible RL relevance) as your first foreign language, to upgrade the aura of those meaningless steel rods, you consider to be some kind of post-conceptual art. The only way to avoid this is to be a Fabio-esque blonde God with long, flowing hair who can orally satisfy art students and teachers of both sexes.

HFBK Hamburg: HFBK is filled with dumb ass rich kids with a massive attention deficit disorder, who got attracted to this school by the rumor of Jonathan Meese's presence, ignoring the fact that he is, of course, based in Berlin, like 99% of the HFBK teachers. General requirements are quite low: Puke-art, ass-print illustration and vandalism/theft are common. Taking a shit and calling it "process oriented" is an acceptable final project. One of the main attractions of the HFBK are the modern unisex-restrooms (only surpassed by some communist asta-lesbians that use urinellas. Serious business!) Hamburg is also famous for their retarded tocotronic-post-punk-attitude (middle-class rich kids play avantgarde), which helps them finding lulzly titles for masses of redundant off-exhibitions in St. Pauli and its, of course, funny bad shoooped invitation-flyers. Funny fact: Even the imagevideo of the university is a pseudo-post-ironic piece of shit, which is in fact NOT FUNNY.

Socializing in Art School

The best way to make friends or get fucked in art school is to just tell your victim that you hold their art in high esteem, and truly admire their creativity, originality, and artistic vision. Say this with a distant, disdainful look on your face, without making eye contact, and you should have no problem consummating. You should be able to see either a cock bulge or wet spot, depending on gender, forming after saying this, if it was done correctly. This is particularly effective if you are in another pretension-immersed program at the school, such as creative writing or philosophy, as one develops the same pseudo-intellectual attitude in those programs, yet one does not need to see the person later in any of your classes. Also, forming bands is common, whether or not you actually perform. Ever. To make sure that everyone knows you're inclusive and original, make sure to give a really cute hapa girl a tambourine to beat around on even though she has no musical talent (hey, neither do you, and giving her a spot in your band will probably get you some RL sex from her), and be sure to include a profoundly retarded instrument like a jug or a trashcan. Giving your band a name like "Warhol Dongrockets Cider" will give you instant street cred, particularly if you write exclusively about the 80's and/or your nebulously descriptive emotional state and your last failed relationship.

Because drama is a huge part of artistry, it is perfectly acceptable, even encouraged, to start RL flame wars with your classmates. Even if you both agree on something (you probably both enjoy abortions and don't eat meat), one of you must take the dom position so you can flame eachother back and forth.

Possible Careers for the Art School Graduate

- Working at your dad's company doing something that has nothing to do with art
- Working at an art supply store for minimum wage
- Working at a record store for minimum wage
- Working at a coffee shop for minimum wage
- Working at an organic grocery store for minimum wage
- Producing mediocre internet image videos for minimum wage
- Basement dwelling
- Finding a benefactor to fellate in return for paying your loans (good thing you studied up on that, amirite?)
- Street-selling pot-themed art on the Venice Boardwalk
- Being an Art Teaching Child Molester
- Designing business and greeting cards
- Killing yourself for great justice

See Also

- Unrealistic expectations
- Art
- Deviantart
- Etsy
- Hipster
- Pabst Blue Ribbon
- Tumblr
- Radiohead
- Avant-Garde

