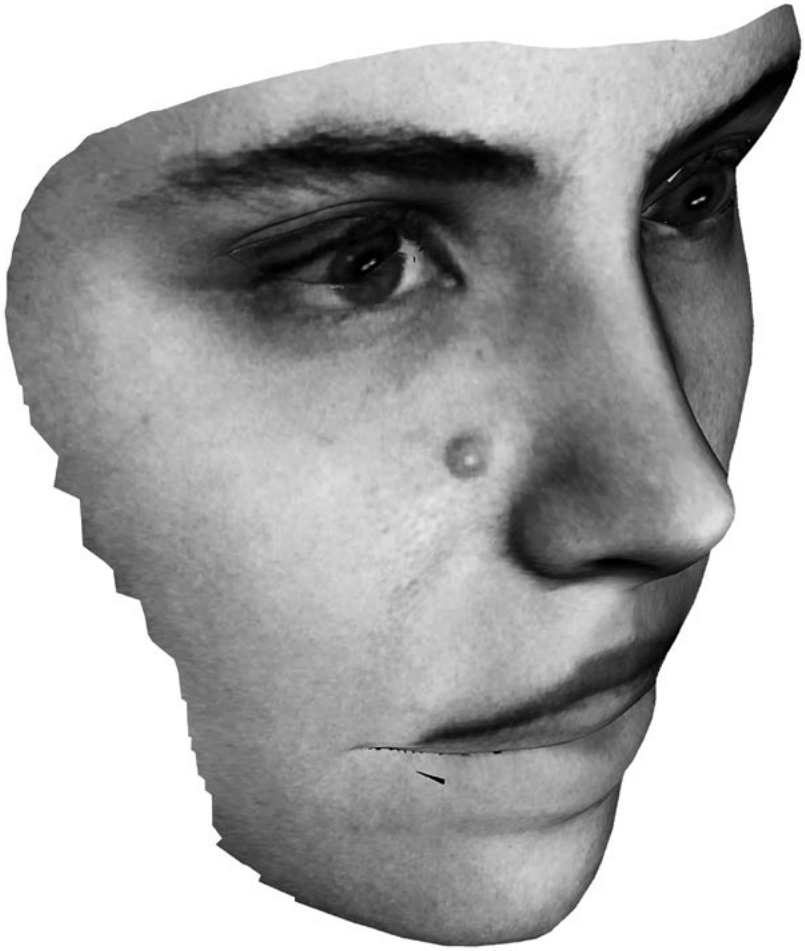


Lerchenfeld 35







woman of progressive intellect









The painters wife

SPIRIT IS A BONE

Adam Broomberg and Oliver Chanarin in Conversation with Eyal Weizman

AB & OC

The portraits in this book were produced by advanced facial recognition technology that is being brought into use, as we speak, in cities around the world. Software engineers in Moscow developed the technology from an existing system built to recognise car number plates. What first sparked our interest when speaking with these engineers, was the technical challenge they faced in producing what they call ‘non-collaborative portraits’ – where the subject is neither consensual nor necessarily aware of the camera. These portraits, essentially three-dimensional data maps rather than photographs per se, form a digital archive that can be rotated in space on a computer screen. There is never a moment in the capturing of the ‘image’ when human contact is registered; the subject’s gaze, or any connection between photographer and sitter that we would ordinarily rely on in looking at a portrait, is a complete fiction in this space. What we’re seeing is the negation of that humanity: the digital equivalent of a death mask.

We know that forensic pathologists can accurately reconstruct a person’s appearance from the skull alone, and looking at these eerily disembodied portraits it’s impossible not to think about the underlying structure beneath the face’s surface. We all share a basic facial configuration that allows us to identify other people – even ourselves when we look in the mirror: two eyes, above a nose, above a mouth. These are the only points on the face that the Russian engineers were concerned with capturing.

The eight plate-like bones of the cranium, the fourteen facial bones, the placement of cavities and overlaying facial tissue all bring about varying differences in appearance, and we possess a remarkable capacity to discriminate almost instantly between large numbers of faces in our everyday lives. This process is one of the most important functions of the human visual system – not only for successful social functioning, but for our survival too. We’ve read about rare cases when this breaks down. Prosopagnosia or face blindness is a selective deficit in face recognition that usually results from neurological trauma; sufferers are unable to identify themselves or others from facial stimuli. Interestingly, the study of individuals with prosopagnosia has informed the design and functioning of facial recognition systems like the one we encountered in Moscow. The point that interests us is when the natural and instinctive human ability to recognise faces is appropriated and utilised by the state and its machinery, and perhaps even improved.

Your extensive research on the application and implications of forensic study within the forum of human rights has shed light upon the subject of bones; the relationship between the human skull and the skin both physically and ideologically, and so we were curious to have your thoughts on this new surveillance technology. We want to explore where this technology has come from along with its potential impact; what it means both for the future of portraiture and more broadly for citizenship itself.

EW

When the first X-rays were invented in 1895 Wilhelm Röntgen, whose work with electromagnetic radiation led to the discovery, spoke about being able to peer into his own death. In fact, it was his wife’s death he was pre-empting: upon taking the first X-ray of his wife’s hand, he commented that he’d already seen her dead. By using a photographic plate to track the pathway of the electrical rays, Röntgen was able to capture this evidence and to

make visible the internal structure of the human body without surgery. One year previously in 1894, archaeologists exhumed a skeleton believed to have been that of composer Johann Sebastian Bach from outside the Thomaskirche in Leipzig. Popular interest in the composer had increased, and the public wanted to know which of the bodies that were buried in the mass grave there was actually Bach's. Eleven skeletons were exhumed and the skulls separated. Swiss anatomist Wilhelm His was called upon to help identify the skull believed to be Bach's. His had started developing a new kind of skull / face relation, using needles to measure the depth of facial tissue from medical cadavers and a clay like material to build up the face from existing bone structure. Not only was he able to claim that he had successfully identified the composer, and a neat grave was put within this church (the place I go with my family for Christmas) but he also laid some of the groundwork of what would eventually become forensic anthropology.

Skulls are haunted things; the traces of a subject's life are difficult to erase from them. Because of this, skulls embody a complex relationship between object and subject, image and materiality, presence and representation. These dialectical positions also bring to mind Hegel's essay *The Phenomenology of Spirit*, his discussion of physiognomy and phrenology, and his famous claim that, 'the spirit is a bone'. Hegel contrasts physiognomy – where the gestures and grimaces of the face form part of language – with the 'science' of phrenology, in which the materiality of the skull stands for some essential truth about the subject or his or her kind.

Physiognomy, in Hegel's eyes, completely fails, as the subject is forever betrayed and perverted by facial representation, but phrenology shifts the problem from representation to material presence. Hegel's account of phrenology is more ambiguous than we'd sometimes feel comfortable to admit: he states that from a certain standpoint, the spirit is not ethereal or transcendent but mediated in materiality (in bones, in our case), while also considering it to be false: he ridiculed nineteenth century phrenologists' belief in a linear and direct relation between human character and the physical shape of the skull. However, precisely because the skull does not and cannot represent the subject it is the perfect expression of the spirit in the material world. The spirit, forever elusive, can thus only be captured in the inertia of a rigid, dead, debased kind of object.

Both face recognition and forensic anthropology make an argument regarding the truth of identity – the subject – in the relation between bones and faces – the former seeks to identify the shape of the skull under the 'image' – in this case the skin and tissue of the face – and the latter makes the inverse attempt: to reconstruct the murdered or missing person's face from the form of the skull. Whilst both disciplines might resemble phrenology's obsession with the shape of the skull, neither forensic anthropology nor face recognition seek to pass judgment on the subject, each merely uses the skull to identify the individual, discover what happened to them, and to determine whether other forms of violence are implicated.

AB & OC The links you've made between physiognomy, phrenology and contemporary facial recognition technologies are disturbing. There is the same ominous preoccupation with types and classification. The history of photography has always run concurrently with these technologies and narratives. The archive of photographs collected by Sir Benjamin Stone in the second half of the nineteenth century, now housed in the Library of Birmingham, is in many respects, exemplary.

Stone began buying and commissioning photographs in the early 1860s to provide visual evidence which supported his interests in history, science, nature and cultures. This activity reflected the widespread Victorian craze for collecting cartes de visite of celebrities and more significantly, the use of photography as a tool in the West's imperial and colonial project: to map, classify, know, control and exploit colonial resources. Photography studios mass-produced, copied and commercially distributed images depicting all kinds of subject matter including the anthropological and record images that Stone and others assembled; themed albums with titles such as *Local People of Note*, *Works of Art in Foreign Museums*, *The Ottoman Empire*, *Types of Feminine Beauty* and *Types of Races of Mankind*. These images were collected whilst touring abroad or simply purchased from print sellers and distributors at home. These same types of images were also made available alongside interpretive texts in commercially produced ready-made albums such as C. F. & W Dammann's *Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Men* (1873–4).

Like most assemblages of anthropological and ethnographic images created at that time, Stone's albums reflected his concerns with notions of race, social Darwinism, physiognomy and phrenology, crudely dividing the world into deterministic categories. He studied these images alongside related texts, publications, objects and specimens in his library: a room which simultaneously served as cabinet of curiosities and a private museum. Stone commonly exhibited photographs from his collection and used lantern slides made from them to illustrate public talks and lectures. In the mid-1880s, frustrated by the limited supply of photographs in circulation, Stone subsequently took advantage of new photographic technologies which enabled him to take his own photographs. These were made, read and presented within the same intellectual framework that defined his collecting activity.

Album number 50, *Types and Races of Mankind*, which includes images collected between 1870–83, is typical of these impulses. It includes what might be considered 'non-consensual' images. Despite commonly adopting the conventions of portraiture, these images were not primarily made for or commissioned by the sitters. They were primarily created and circulated for the scrutiny and surveillance of others. The organisation of the images within its pages clearly reflects the nineteenth century colonial project to categorise; according to ethnicity, social hierarchy and physical characteristics. 'Native', 'Coolie' or 'Servant' etc... The goal appears to be to draw a safe distinction between superior civilised cultures and inferior counterparts; the law abiding and the criminal; the beautiful and the ugly.

Elsewhere in Stone's archive, photographs he made during a visit to the Natural History Museum in 1907, which include his umbrella and top hat as indicators of scale, witness his own anxieties about the risk of ambiguity – of scale and interpretation – inherent in the images he was producing and collecting. We were shown and struck by another series of images commissioned by William Costen Aitken, a contemporary of Stone. Aitken used the exactitude of the camera to present arguments about the failure of paintings, busts and sculpture to create a truthful likeness of Sir Walter Scott. What is the ideological link between Stone's activities, the photographs he and others collected and produced, and the digital images produced by the facial recognition technology that we encountered in Moscow? How do these documents remain so charged, and why do they resonate so strongly within this new technology?

EW Physiognomy and Phrenology, the twin pseudo-sciences developed in the eighteenth and nineteenth centuries, are both exemplified in archives such as Stone's. These scientific

'advancements' were used not only for racial identification, but also as a means of prediction: a certain way of looking into the future. In 1878, the criminologist Cesare Lombroso published *L'Uomo Delinquente* [Criminal Man], in which he had measured the faces of 383 lawbreakers to create an exhaustive record of criminal types. This catalogue could be used to assist with conviction of criminals, but also to prevent or pre-empt crimes from occurring by enabling police to recognise and intercept future criminals before they performed their deed. Alphonse Bertillon, whilst working for the Paris police force in 1879, developed an anthropometric system, with particular focus on the measurements of the face and head.

His was not a predictive practice, however, the police force used his system to create a huge number of records comprised of various anatomical measurements, fingerprints, and full-face and profile portraits: what we now know as 'mug-shots'.

So phrenology is a way to peer under the skin and into the bone; to peel back a layer of wilful expression – that has potential to deceive – in order to reveal the unchanging underlying structure of the bone, where the truth lies. This idea reflects the eighteenth century understanding of culture by people such as Jean-Jacques Rousseau, say, who saw in culture a distorting and corrupt veil, a surface of manipulation, behind which nature, more noble and true, exists. The shift to the bone signified a certain unveiling, stripping down to essence, in the double meaning of the term.

Face recognition technology is an attempt to capture and archive individual likeness.

Specifically, there are two types of face recognition algorithm: one is pictorial and the other is spatial or topographical. Pictorial algorithms, the older of the two, look at two dimensional images and their composition, flattens the image and looks for matching points: eye proximity, length of nose, cheekbones, forehead, and so on. Pictorial face recognition becomes both problematic and interesting once we introduce camouflage. Every form of capture obviously leads to an attempt at evasion. One of the most famous cases of people thinking that they were evading pictorial algorithms is the Mossad assassination of Al-Mabhouh in Dubai in 2010. Israeli companies sold Dubai the two dimensional version of the face recognition software. So its agents camouflaged their faces to evade the capture of its algorithms. With that software if you draw a very prominent beauty mark on the face, the algorithm is likely to fail, even though the naked eye could immediately identify the person. Therefore a new generation of face recognition algorithm began to emerge, looking at the face as a three-dimensional reality – or at a face stretched upon the topography of the skull, so to speak. It was sold by another company to Dubai, the Mossad's face camouflage failed, and allowed the local police to expose an entire network of dozens of agents.

The 3D method reconstructs the spatial contours of the face by taking two photographs or by comparing two photographs from two slightly different perspectives – this mimics the way in which our eyes work. Other versions work with laser scanners. At that moment something interesting happens: we see the beginnings of the technology that led eventually to the kind of images that you have created, but, and this is important: it's also a return to the skull. The idea of using skulls for identification and classification in relation to crime has thus evolved with contemporary technology. The theory is that whatever exists on the surface of the skin is seen as a potential camouflage, but that you cannot in fact change the underlying bone structure beneath the face – or not easily. So we return to the famous words of the great gravedigger

and forensic anthropologist Clyde Snow: 'bones make great witnesses – they never forget and they never lie.' It also implies that the living face can lie: the face is a wilful expression of an identity; you can smile, you can apply camouflage to it, you can fake your facial expression, whereas the assumption is that the truth is locked within the passive materiality of the bone. Snow, of course, with his science of Osteobiography – the biography of the bone, the biography of an object – was trying to reconstruct the past, he studied lives lived and that life registered in the texture of the bone. In that sense the bones are like a photograph exposed to all influences of a life – temperature, labour conditions, illness, nutrition and so on like a negative is exposed to light. It is a slow and long exposure.

Photography obviously still records not only the subjects that are aimed at but narrates the history of the science and technology that allowed such images to be created and disseminated. It is both the constantly shifting technology of photography as well as the cultural scientific biases that are enmeshed and trapped together in the archive. The photographs from the Birmingham archive and your contemporary examples of Russian faces demonstrate this; in both, scientific ideas are performed opening up the entangled and co-constitutive relation between technology and ideology – the theories of race and colonial ideology in the Birmingham archive and an offshoot on the long war on terror in yours. This compliance between ideology and technology resonates in the new archive that you've created.

AB & OC It's no coincidence that the images from Benjamin Stone's archive were created during Britain's Imperial Century. The role of technology in Stone's time was no less important than it is now. The steamship and the advent of the telegraph system reinforced Imperial strength, allowing the state to control and defend its domain. By 1900, the British Empire, comprising of roughly 400 million subjects, was linked together by a network of telegraph cables, the so-called 'All Red Line'. Technology has always been driven forward by the pretence of security, and the same argument drives the global surveillance industry today. But while technology may have advanced, the rhetoric remains remarkably and insidiously archaic, seemingly with grave implications for individual and global human rights.

One of many examples is the Stasi archives, which were only made public online this year. We see a toxic strategy at work whereby the state is able to gather information about and against its own citizens. It's an invisible threat that is impossible to push back against, and recalls the Russian surveillance technology that we encountered, in which the state, an omnipotent force, is utilising technology as a form of reconnaissance, and stripping the individual of agency.

EW 3D face recognition technology presents a very different relationship between the skull and crime than the one described by phrenology, which leads us to examine of the crucial temporal dimension of phrenology. Beyond a classification of race and type, it seeks to peer into the future, to pre-empt a crime before it will have taken place. Phrenology embodied the first attempt to invert the temporal order of forensics from a study of the past to a study of the future, of risks, probabilities and possibilities of events occurring. What does this inversion mean?

For forensic specialists looking at the past skulls are evidence for the identification of unknown bodies and also for establishing the reason they have become dead bodies; they bear the traces of crimes that took place: a bullet hole, a machete, stab or axe wound; evidence that something has happened. For phrenologists the skull is a unique kind of bone, like no other, because

it captures the relation between mind and body – different kinds of formal modulations captures mental faculties – therefore, presumably, it also captures tendencies, hidden violence, inclination to lie – the ‘thief-type’, the ‘murderer-type’ and so on. It is thus not only a way to look into the past, but also a certain crystal ball one can peer through into the future.

This determination of type does not mean that that person has already committed the murder or theft, and most likely they haven’t, or won’t ever do. The phrenologists of Edinburgh saw themselves as progressives and suggested a certain care should be afforded as a mean of pre-emption – but the racists that revived phrenology 50 years after it was discredited as a science turned it into justification for murder and genocide.

As you say, this is something that we would likely dismiss as long gone, or existing only in films like *Minority Report*, because it’s the foundation for racial theory, ie. the idea that there is an inferior race, a race with criminal tendencies, a race with tendencies to manipulate or to lie. In this case eliminating people before they commit their crimes might appear as a reasonable strategy; the children who are victims during genocide are not killed because of any crime they have perpetrated, but because of their potential to do so.

We would like to think that this model is long gone, but in fact the inversion of forensics from the past to the future is now the most important type of forensics exercised by the state. All countries that are fully and physically and actively engaged in what used to be called the ‘War on Terror’ practice the principle of pre-emption, because terrorism is seen as the kind of crime that can not be deterred and by the time the risk forms it is too late, and it therefore needs to be pre-empted before it happens. Any beginner terrorist mastermind knows that ‘important’ operations must employ operators without any criminal or terrorist track record. These are crimes perpetrated by people that have been innocent before they took place and dead immediately after the event, the transition between innocence and death is so short, almost instantaneous, so the states perceive their task as needing to look into the future because the past cannot be mined and the present is too short to tackle.

The future is thus inhabited mathematically: the inversion of forensics exists in looking at relation between a large multiplicity of things and actions and people, and in their patterns – that is their form of repetition creating a shape – a shape that for our purposes will be analogous to the shape of the skull. These are not the physical patterns of bone structure versus height versus brain size; rather these are patterns in repetitive behaviour and movement through space – say the correlation between credit card activities, flight bookings, movement along specific roads in a ‘toxic’ site – in Yemen or Somalia or Pakistan, say, or being in particular places along with other specific people whose pattern shape is ‘toxic’. These are the kind of patterns that would allow spy agencies or military bodies to determine the probability of a certain action to ‘immanently’ materialise. This probability is established according to specific calculations and algorithms within models that most closely resemble economics and financial modelling. The financial sector has developed multiple tools and algorithms of prediction, but in this forensics of the future it is the State, rather the investor, that has absolute power, and what is exercised is an execution which is not a purchase. State agencies performing targeted killings are also regulated. These internal regulations, whether observed or not, would allow for an agent to perform targeted assassination in anticipation of a crime under the jurisdiction of the executive branch, rather than for the retribution or punishment for one that had already happened, which is the role of the judiciary.

Targeted assassinations happen in those frontiers because (or so the state claims) there's no possibility for the police and the framework of criminal law to operate there. These zones lead to the shift from the judiciary, where criminal law looks to the past, to the State, whose decision looks to the future. There are clear guidelines and rulings by legal bodies – such as the legal advisers to the Pentagon, the British MoD, or the Israeli Supreme Court – that targeted assassinations are permitted only if there is no longer the possibility to arrest, to bring to trial and convict a person, for what they have done. In the United States this principle hinges on the category of 'imminent threat' – an inherently elastic category that involves the necessity for 'pre-emptive self defence': you're not allowed to kill, even Osama Bin Laden, for what he has done – it's irrelevant for legally authorising an operation. This legality is specific only to the State's own judiciary bodies – not those of international law. The only relevant determination is the risk still posed for the future: a search for a crime that has not yet happened. So there's a threshold created – and of course it would be in the interest of state agencies to create the conditions that would allow for targeted assassinations. Beyond that threshold there is no possibility to peer into the past, to present evidence, to conduct habeas corpus, or have a fair trial, because all of those possibilities do not (presumably) exist, and so another possibility opens up: that of killing legally with a hellfire missile. The closing of the judiciary doors opens another door into the future – and this future always implies death.

So we find ourselves in a reality analogous to phrenological principle of prediction looking at various patterns and form to see into the future. The future is the domain of the algorithm and mathematics as I mentioned.

I'd like to return to the correlation between the face and the skull. Thomas Keenan and I have written about this in relation to Josef Mengele's skull, and the way in which the German pathologist Richard Helmer reconstructed Mengele's face from an exhumed skull in 1985. Helmer took the skeleton that was suspected to be that of the notorious Nazi physician and, using techniques similar to those used by Wilhelm His, he calculated and then physically plotted the contours of the facial tissue. Helmer then overlaid projected photographs of Mengele onto the recreated facial topography, successfully confirming the identity of skull. What the viewer sees is a two-way motion: building upon the skull to create a face, and stripping the face to reveal the skull. The algorithms built into three-dimensional face recognition systems are related to the algorithms devised by forensic anthropologists in order to identify unknown bodies, missing people in mass graves, before DNA obviated this physical task, and the skulls once more became like any other bone, no longer privileged, superseded by the simple carrier of the code.

What is performed in your work, to my understanding, is the super-imposition of a two-dimensional photograph onto a three-dimensional topographical object, based on the skull morphology. In the technologies that you have identified and used, there is thus a reflection on something very elementary within the history of photography, and also in the history of debates about the relation between photography and object and between face and skull – this is why composing an archive such as this becomes a mode of interrogating the future before it is materialised.

AB & OC Thinking about the human face, of portraiture and the defunct histories of physiognomy and phrenology, it's impossible not to also think about August Sander, who set out to document the society around him during Weimar Germany, after the end of the First World War. He

starts with the wholesome person who works on the land, he then moves on to employed people – the Banker, the Baker – and then he progressively moves on to the Poet, the Artist, the Artist’s Wife, and then to more marginalised people: the Unemployed, the Vagrant, the Revolutionary, and ends with ‘The Last People’, comprised of a single portfolio documenting ‘Idiots, the Sick, the Insane and Matter.’ The last of these categories, ‘Matter’, is possibly the most illuminating for our purposes – these were photographs of the dead, one male, one female, followed by a single final photograph, ‘Death Mask of Erich Sander, 1944’, Sander’s son. This image is stripped of any background context, the mask floats in empty space, eerily reminiscent of the portraits in this book.

Sander was determined to show a full and complete record of Weimar society but unfortunately his project was interrupted by the Second World War and the rise of Nazism. There’s a moral tale embedded in his project that even Sander could not have foreseen. Incomplete at the time of his death, his archive has been subjected to a constant re-reading and re-presenting. On the one hand it’s a heroic attempt to capture and preserve an image of a society reeling from one destruction and on the brink of another; on the other hand his portraits take on a new and sinister meaning when seen through the prism of Aryan supremacy, itself built on the foundations of colonial rhetoric of superior and sub-human hierarchies. We see disturbing parallels of this totalitarian regime in present-day Russia: from the threat of imprisonment where individuals to all intents and purposes disappear from society to the illegal annexation of whole countries, and the kind of assassination plots so brazen and sensational that you would think they could only exist on a film screen. And all with relative impunity.

Our portraits of bankers, revolutionaries, bricklayers – all people we found on the streets of Moscow – closely consciously mirror Sander’s *Citizens of the Twentieth Century*. But instead of using an 8 x 10 inch plate camera we have used a machine built for facial recognition in public spaces. Nevertheless, we have followed Sander’s particular divisions of labour. For example, we photographed Yekaterina Samutsevich, one of the imprisoned members of Pussy Riot to replace Sanders ‘Revolutionary’. Our Poet was the conceptual writer Lev Rubinstein, who composed many of his famous ‘note card poems’ whilst working in the Lenin Library in Moscow. The titles formed the framework for the way our book is structured, but that framework raises a broader question about the way this archive of faces fits into the annals of photographic history.

EW I think that Russia is an interesting choice in relation to the Weimar Republic – both are societies in transition that are fighting for their identity under serious threat and the reality of authoritarian repression, resistance and activism. It is also interesting because of a tradition of dissidence through art. Art was a kind of retreat from the overarching state-political macrocosm into a micro-political autonomy. August Sander operated at a time where fierce and rapid forces of modernisation threatened to – and in fact did – tear Germany apart. The beauty is that there could be a subversive or a regressive reading of his classification.

AB & OC When we began our engagement with the archive at the Library of Birmingham we encountered a strange impasse. The archival material is housed in hermetically sealed vaults on the fifth and sixth floors of the library. Controlled by an air-conditioning apparatus that sucks out oxygen and replicates high altitude conditions, like standing on top of a mountain, this artificial environment helps minimise the risk of fire inside the archive and so helps

ensure the long term preservation of objects held within it. It's known that periods of extended exposure to this environment can cause shortness of breath and dizziness and staff must therefore first undergo medical clearance before being allowed to enter. We, as members of the public, were unable to freely roam the stores because of these restrictions. We were therefore reliant on the knowledge, memory and catalogues built up by generations of staff to access material. It struck us as ironic, because the thing we keep returning to, time and again, is the ominous spectre of the archive itself. It always seems to come down to a question of access: who is controlling the archive, who is compiling it and using it, and to what ends.

Allan Sekula wrote about the archive in connection with the operations of power that regulate the social body, placing the development of photography in the context of the emergence of policing and technologies of surveillance. You mentioned Bertillon earlier, whose work perfectly illustrates Sekula's arguments, in its attempts to regulate social deviance by means of photography, and Sekula also touches upon Sander's work as employing these same repressive mechanisms. It's difficult to extricate the final result of these archives from the intentions of their maker or makers; yet their very preservation leaves them subject for constant revision. These collections, far from being inert documents tucked away in dusty boxes in forgotten rooms, harbour an insidious power.

In some ways, we're still facing the same impasse we felt when we began this project – there's a loaded sense of responsibility in the use and creation of archives such as this, and there's a sense that it's unstable ground; that it could backfire.

EW Any archive can be read against itself. The archive is a tool, and the minute you create a tool it could be used in many ways: it's out of control of its makers. Any archive can also be used against the people that made it – evidence is always in excess of the process for which it was prepared and presented. Excess is one of the characteristics of photography and of reading images. Different questions can always be posed and those questions will be different at every historical conjuncture, with a different political constellation around that question. There's potential power lying dormant in every photograph. Once a photograph has been used in a particular way and returned to the archive it has the potential to be read again, its potential will always be in excess of the particular history that produced it.

A key concern in the presentation of this series of portraits that you've made in Russia is whether or not to include the name and 'type' of each individual as an accompanying caption. The colonial archives and the police archives of Bertillon obviously did not include individual names because what is looked at is a type, but Sander includes both the reference to the individual's place within society, and on occasion, also names his sitters. In Sander's work there is a tension between singularity and type – and both exist simultaneously. Today we are so committed to the idea of singularity that type gets rejected, but in Sander's Weimar-era images the sitters are both irreducible individual – the singularity of a face and posture – and generic type – the effect of the caption. Both those things belong to different vectors pushing out in different directions.

This illustrates a paradox inherent to photography: more than anything else photography captures singularity, but that singularity once recorded is also a manifestation of a type – of ethnic, gender, sociological, or economical nature – which is captured in the relation between your clothes, your facial expression, your facial hair, and so on. This becomes a straightjacket

that is hard to escape, but one that we must escape. Still, there are fissures, new readings and new modes of observing that will allow for each classification to break down and create space for new ones to emerge. The name, when it is provided in the caption, was a representation of a singularity that in the Weimar years pushed in the opposite direction than the designation of the type, which the modernist state machinery needed in place to govern. Today the situation is obviously different – state agencies look not for groups but for individuals, deviants and ‘un-predictables’. State security operates in the thresholds.

Face identification exists at these thresholds, initially at the entry point of a building, but now also at state borders – a concept that has itself fragmented and splintered into a multiplicity of physical and optical apparatuses. The border is also a legal threshold, a liminal space where the judicial body has less power, and decisions – about entry, for example – are made by the executive. The algorithms used to determine access across a given threshold are instruments of risk management, and are based on the creation of risk profiles. The risk calculation regarding potential ‘threat’ has two parts: the first follows the same economic model as we discussed previously with regard to the inversion of forensics – when was the ticket purchased? On which credit card was it bought? Which stamps are in the passport? – and secondly, as you cross the threshold to any securitised state or institution, you need to be photographed.

This photograph becomes an essential part of a large network of recorded factors that would determine your risk profile. In this sense the border of a state – at an airport say – is similar to the ‘lawless frontier’, the illegalised zone, for example between Pakistan and Afghanistan, in Yemen, in Somalia, when actually the executive power supersedes the judiciary. Whereas in the former border, sovereign decision might pertain to denial of entry, in the latter case it relates to killing.

There is also the material question: the tension between the two-dimensional and the three-dimensional aspects of a photograph, the peeling back of the skull from the face. What I see in the archives you have created is the wrapping of the photograph, like a skin or a foil, onto an object. The result is a document that ultimately exceeds the photograph: it has become a documentary sculpture which is a three-dimensional object that is instant representation. This new type of object operates between presence and representation, and comments on the history of photography in more than one sense. From portraiture through the death mask to the documentary sculpture, the archive you have created, like much of your work, is hacking into the source code of photography. The documentary sculpture returns us back to the skull, and the ‘truth’ underneath the face.

The photographs you have produced with contemporary border technologies connect the idea of immanence with phrenology and physiognomy. The skull is perceived as a crystal ball, through which we will see both the past – evidence and traces of life lived – and the future, i.e. the risk to come. Making these images three-dimensional brings us back to the skull itself through the death mask; like Röntgen, you are peering through these faces into the death of the subject, photographing something that is simultaneously both dead and alive. Photography, after Barthes, is always about death and this work in particular hovers between skull and face, and the threshold between death and life and the crime that separates them.

MICHAEL DIERS: WARBURG UND DIE FOL- GEN FÜR DIE KUNST

Vortrag aus Anlass des
150. Geburtstags des Hamburger
Gelehrten am 13. Juni 2016



Aby Warburg, der von sich sagte, er sei »wie gemacht für eine schöne Erinnerung«, hat sein wissenschaftliches Nachleben, das bis heute ungebrochen und weitgehend unangefochten fort-dauert, völlig unterschätzt. Kaum einem anderen (Geistes)Wissenschaftler seiner Generation ist eine vergleichbar ergiebige und anhaltende Wirkung beschert worden. Nur Walter Benjamin, ein weiterer Privatgelehrter und Außenseiter und gleichfalls Kulturhistoriker, hat eine ähnlich intensive und fort-dauernde Rezeption über die akademischen Fächerschranken hinaus erfahren. Gemeinsam bilden sie ein Dioskurenpaar, das die Geschehnisse und Geschichte der kulturwissenschaftlichen Disziplinen und Diskurse im Anschluss an ihre allmähliche Wiederentdeckung seit Ende der 1960er Jahre entscheidend geprägt hat. Ähnlich wie für Benjamin ist diese Wirkung auch im Fall Warburgs jedoch nicht auf das Feld der Wissenschaft begrenzt geblieben. Nicht zuletzt die bildende Kunst hat sich ihrer vielfältigen Themen und kritischen Thesen angenommen und darüber hinaus auch die Biografie zum Gegenstand einer produktiven Auseinandersetzung gewählt.

Für Warburg könnte man behaupten, dies sei schließlich kein Wunder, denn er habe sich, wiewohl in erster Linie namhaft als Spezialist für die Kultur der Renais-

(Bild S.17)
Olaf Metzel,
Warburg, Aluminium, Stahl
und Digitaldruck, 2013

sance, zeitlebens intensiv mit der Kunst seiner Gegenwart befasst. Dieser Umstand ist in der Literatur bislang eher zurückhaltend dokumentiert und diskutiert worden, ergibt sich aber explizit im Blick auf seine umfangreiche Korrespondenz und die nachgelassenen Schriften, deren Editionen sich in Vorbereitung befinden. Darüber hinaus spielt ein zentrales biografisches Moment eine entscheidende Rolle für Warburgs gesteigertes Interesse an der Kunst der Moderne und Gegenwart. Im Jahr 1888, damals Anfang zwanzig, lernt der Doktorand der Kunstgeschichte in Florenz die junge Hamburger Künstlerin Mary Hertz kennen (1866 – 1934, Abb. S. 20). Mit ihr wird er sich intensiv nicht nur über Fragen der Malerei und Skulptur der Renaissance, sondern kaum weniger ausführlich über die jeweils aktuellen Kunstströmungen austauschen. Und dieser Austausch währt schließlich ein Leben lang, denn Warburg wird die von ihm hochgeschätzte Künstlerin, die »vortrefflich malt und erstaunlich viel einfaches und dabei tiefgehendes Interesse für alles, was Kunst heißt« besitzt, rund zehn Jahre später heiraten. Ihre Kunst, aber auch ihr Kunstverstand sowie ihre Kontakte in den Kunstbetrieb der Epoche hinein schärfen Warburgs Blick und führen zu vielen Formen der Befassung mit dem



laufenden Kunstgeschehen. Die Warburgs erwerben Kunstwerke, die Familie unterstützt Künstler und Künstlerinnen und Aby tritt als Kunstkritiker und sogar als Kunstberater in Erscheinung. Das breite Spektrum des Interesses (und der Kunstkäufe) reicht dabei von der Hamburger Kunst bis zum italienischen Futurismus, von Arnold Böcklin bis Anders Zorn oder von Carl Bantzer bis Franz Marc. Und Mary Warburg steuert im übrigen fortlaufend ihre eigene Kunst als jüngstes Anschauungsmaterial bei.

Zu sagen, dies sei als günstige Disposition dafür zu werten, dass Warburgs Leben und Schriften bis heute auch Anregungen für die bildende Kunst liefern, ist sicherlich eine etwas gewagte These. Dass Warburgs angedeutete Aufgeschlossenheit und Offenheit für die Kunst und die Kunstdebatten seiner Zeit jedoch einen Niederschlag in der Konzeption seiner Wissenschaft und in seinen Fragestellungen gefunden haben und dass dieser Faktor darin auch erkennbar bleibt, ist nicht zu bestreiten. Das wäre dann vielleicht jenes Fluidum, das den Zugang von Seiten der Kunst in Richtung seiner Schriften, die eher als hermetisch gelten, erleichtert hätte. Aber das ist schließlich nur ein Gesichtspunkt unter anderen. Daneben hat die für einen klassischen Wis-

(Bild links)
Aby Warburg
und Mary
Warburg, geb.
Hertz, in ihrer
Florentiner
Wohnung;
Fotografie
um 1897

senschaftler außergewöhnliche Biografie, aber insbesondere auch die Fülle der bis dato abseits des Mainstream liegenden Arbeitsfelder, die Warburg entdeckt oder aufgegriffen hat, den Hamburger Gelehrten ins Blickfeld der Kunst gerückt.

Als einer der ersten Künstler hat der Amerikaner Ronald B. Kitaj Warburg und seine Forschungen zum Bildgegenstand gewählt. Sein Gemälde *Warburg as Maenad* von 1962 präsentiert den nackten Warburg in exzentrischer und extrovertierter Pose sowie exotischer Pinkfarbigkeit. Kitaj überblendet Warburgs Forschungen zur ekstatischen Gebärdensprache mit seiner psychischen Erkrankung während des Ersten Weltkriegs und präsentiert den Gelehrten als ein transvestives Hybrid aus Kunst und Person. Das Thema des nervlichen Zusammenbruchs als Folge der »Menschheitsdämmerung«, die der Krieg der Welt beschert hatte, greift Jahrzehnte später auch Joan Jonas in ihrer Performance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* von 2005 wieder auf (Abb. S. 24). In ihrem abendfüllenden Stück bündelt sie diverse Aspekte aus Warburgs Leben und Schaffen, darunter zentral die Beschäftigung mit der Kultur der Hopi-Indianer, das Melancholie-Thema und der Aufenthalt in der Kreuzlinger Heilanstalt. Warburg selbst ist als Figur auf der Bühne zugegen,

(Bild rechts)
Ronald B.
Kitaj, *Warburg
as Maenad*,
1962, Stif-
tung Museum
Kunstpala-
st, Düsseldorf





seine Texte bilden die Basis der Dialoge, und die Künstlerin schlüpft in die Rolle der Pflegerin. Jonas verschränkt die interdisziplinären Untersuchungen ihres Protagonisten mit einer multimedialen Performance und parallelisiert auf diese Weise bilderreich die eigene Kunst mit der kunsthistorischen Praxis.

Auch die in Polen geborene, in London lebende Künstlerin Goshka Macuga nimmt in ihrem Werk vielfältig Bezug auf Warburg. Im Rahmen der 8. Berlin Biennale hat sie 2014 eine vierteilige Rauminstallation geschaffen und dort ein Stück inszeniert, das zu weiten Teilen auf Warburgs Biografie und insbesondere einen seiner wenig bekannten Texte, und zwar seine »Plauderei in einem Aufzug« mit dem Titel *Hamburgische Kunstgespräche* von 1896, rekurriert. Warburg setzt sich in diesem von und vor Mitgliedern und Bekannten der Familie aufgeführten »Schnack«-Stück, das seiner Künstlerfreundin Mary Hertz gewidmet ist, kritisch mit dem bornierten Kunstverständnis des Hamburger Bürgertums auseinander und plädiert für Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen. Macuga überträgt dieses Format in die Gegenwart und attackiert mit Warburgs Protagonisten und deren Worten den Kunstbetrieb unserer Tage (Abb. S. 27). Die Künstlerin hat sich seit 2007 intensiv

(Bild links)
Joan Jonas,
*The Shape,
the Scent,
the Feel of
Things*, Performance, 2005,
Dia Beacon

mit Warburg befasst, das Warburg Institute besucht und ihre Herangehensweise an dessen Forschung und heutige Wirkungsstätte auch filmisch dokumentiert (*Preparatory Notes for a Chicago Comedy*).^{*} Ausgangspunkt ihrer Idee, an Warburg und sein Stück aktualisierend anzuknüpfen, war die Tatsache, »that the art world [today really] loves Warburg«.

Neben den deutlich biografisch fundierten Werken steht eine Fülle vornehmlich themen- und sachbezogener Arbeiten. Sie reichen von Auseinandersetzungen mit dem Bildersammlungs- und Präsentationsschema des Fragment gebliebenen Bilderatlas *Mnemosyne* bis zu Warburgs Befassung mit den Schlag- und Pressebildern seiner Epoche. Zu den erstgenannten Projekten zählen unter anderem diejenigen von Gerhard Richter (*Atlas*), Hanne Darboven (*Kulturgeschichte*), Fiona Tan (*Kingdom of Shadows*), Luis Jacob (*Albums*), Ulrike Ottinger (*Bildarchive*) oder Wolfgang Tillmans (*Truth Study Center*), zu den letzteren zum Beispiel Harun Farockis früher Film *Schlagworte – Schlagbilder* von 1986, Thomas Scheibitz' adaptiertes Konzept des »Schlagbildes«, das in Collagen, Gemälden und Künstlerbüchern seine Nachwirkung entfaltet, oder auch Olaf Metzels Wandreliefs zu Tafeln von Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*

^{*} Für einen Video-Clip zur Warburg-Arbeit von G. Macuga siehe www.goo.gl/005luV

(Bild rechts)
Goshka Macuga, *Aby Warburg on Sadness and Ritual*, Szenenbild, 2014



(Abb. S. 17). Die Siegener Ausstellung *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern?* wollte vor drei Jahren den künstlerischen Umgang mit der sogenannten Bilderflut in der Nachfolge Warburgs dokumentieren, aber die angeführten 23 Künstlerinnen und Künstler ließen sich mit ihren Werken nur bedingt über diesen Leisten schlagen. Vorausgegangen war die umfassende *Atlas*-Schau, die Georges Didi-Huberman in Madrid im Jahr 2010 aus der Idee heraus zusammengetragen hatte, aufzuzeigen, wie die Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts das Modell und den Modus der Montage in ihren Werken handhaben und damit die allfällige Bilderfülle im Anschluss an Warburg analytisch prozessieren. Eine Weiterführung bildete 2014 seine Ausstellung *Nouvelles histoires de fantômes pour grandes personnes*, die bereits im Titel auf Warburgs »Bildergeschichten für ganz Erwachsene«, einen Untertitel des *Mnemosyne*-Atlas, Bezug nimmt und dabei das Motiv der Klage, wie es auf einer Warburg-Tafel behandelt wird, zum Ausgangspunkt einer Expedition in die Welt der Fotografie und des Films wählt.

Ohne Frage liefern die Prinzipien von Montage und Collage, wie Warburg sie auf den Tafeln des Bilderatlasses zur Erforschung der Kulturgeschichte wissenschaftlich handhabt, der bildenden Kunst

die meisten Anknüpfungspunkte. Es folgen neben biografischen Aspekten in der Wertschätzung als Anregungen die frühe kulturhistorische Untersuchung zum indianischen »Schlangenritual«, das Warburg auf seiner Reise 1895/1896 nach Arizona und New Mexico erkundet hatte, die Forschungen zur Bewegt- und Lauffigur der Ninfa in der italienischen Renaissance sowie jene zum Nachleben der antiken Gebärdensprache, wie sie im großen Repertoire der sogenannten Pathosformeln verdichtet ist. Alle Aspekte zusammengenommen bilden einen großartigen Katalog von Werken, die unter die Überschrift »Warburg und die Folgen für die Kunst« gefasst werden können. Sicherlich sind nicht alle Arbeiten gleich nah zu Warburg (oder unmittelbar durch ihn angestoßen), das heißt, manche Beiträge treiben auch seltsame Blüten, aber das bringt ein bisweilen abfällig als Mode deklariertes, richtiger jedoch als ein ebenso seltenes wie außergewöhnliches und erfolgreiches Modell der »Nachhaltigkeit« von Wissenschaft zu klassifizierendes Projekt einer fortwährenden Lust und Arbeit am Bild vereinzelt nun einmal mit sich. »Lebendige Methode« hat Ernst Gombrich einst Warburgs Verfahren wissenschaftlicher Untersuchung getauft, eine Bezeichnung, die im wahrsten Sinn des Attributes bis heute zutrifft.

MANIFESTA 11 – WHAT PEOPLE DO FOR MONEY



(Bild S. 31)
Ceal Floyer,
Romance,
2016, Audio-Installation,
Universität Zürich;
Foto: Manifesta 11,
Wolfgang Traeger

(Bild unten)
Christian Jankowski (links)
und »Zunftmeister«
Manuel Schweiller mit dem
Modell des Zunfthaus
Voltaire; Foto:
Manifesta 11,
Livio Baumgartner

Über die Manifesta 11, das Ereignis des Sommers 2016, ist viel geschrieben worden. Wir erlauben uns einen Rückblick, der sich auf die zahlreichen Bezüge zur HFBK Hamburg konzentriert



»Was Leute für Geld tun« hat Christian Jankowski die von ihm verantwortete Manifesta 11 überschrieben. Ein Titel, der in einem internationalen Finanzzentrum wie Zürich nahelegt und zugleich mit dem dazugehörigen Stereotyp der »geldigen Stadt« spielt. Als erster Künstler, der zum Kurator einer Manifesta ernannt wurde, entwickelte

Jankowski ein Konzept für die Biennale, das seiner eigenen künstlerischen Arbeitsweise entspricht, die ganz wesentlich aus der performativen Interaktion mit Profis, Semiprofis und Laien aus kunstfernen Bereichen und Berufen besteht. Immer geht es Jankowski, der von 1992 bis 1998 überwiegend bei Franz Erhard Walther an der HFBK

(Bild links)
Ceal Floyer im
Making-of-Vi-
deo zu *Ro-
mance* im
Pavillon of
Reflections;
Foto: jm

(Bild rechts)
*Halbierte Wes-
te* im Arbeits-
einsatz im Park
Hyatt, Zürich;
Foto: Mani-
festa 11, Wolf-
gang Traeger

Hamburg studierte, darum, die Me-
chanismen der zusammentreffen-
den Systeme offenzulegen. Für die
Manifesta wollte er über Kooperati-
onen von Künstler*innen und Züri-
cher Bürger*innen ein Bild der
Arbeitswelten der Stadt entstehen



lassen. Dazu ließ er die eingeladenen Künstler*innen anhand einer Liste aller in Zürich ausgeübten Berufe je eine/n Kooperationspart-
ner*in aussuchen. Dies führte zu rund 30 Joint Ventures genannten Kollaborationen mit Gastgeber*innen aus verschiedenen Berufssparten. Einzige Vorgabe bei diesem ergebnisoffenen Prozess war, dass die entstehende Arbeit später an drei Orten zu sehen sein sollte: in der zentralen Ausstellung im Helmhaus und im Löwenbräu-Areal, an den als Satelliten bezeichneten Arbeits-Kontexten im ganzen Stadtgebiet sowie als Making-of-Videodokumentation auf der Leinwand im Pavillon of Reflections mitten im See. »Entscheidend ist für mich die Haltung, mit der man an Dinge herangeht. Egal, ob ich ein Kunstwerk oder eine Ausstellung gestalte, meine Maßstäbe sind die gleichen«, sagte Jankowski im Interview mit Heinz-Norbert Jocks (Kunstforum Bd. 241, S. 41). Vielleicht ist es dieses Bewusstsein, das zu einer sehr politischen

Aktion auf dieser vielfach als zu un-
politisch kritisierten Manifesta ge-
führt hat, nämlich der Einrichtung
des ersten Zunfthauses für Künst-
ler*innen in den Räumen des Ca-
baret Voltaire in der Spiegelgasse,
dessen Existenz vor wenigen Jah-
ren noch von Gentrifizierung be-
droht war. Besser hätte das Jubiläum der Dada-Bewegung, die dort vor 100 Jahren ihren Anfang nahm, nicht gefeiert werden können als mit der Etablierung eines Ortes, der Künstler*innen zumindest symbolisch wirtschaftliche Macht verleiht. Denn auch wenn die alte be-



rufsständische Ordnung in ihrer ur-
sprünglichen Form nicht mehr gül-
tig ist, steht sie doch für einflussrei-
che Netzwerke, die noch heute mit
den Züricher Zünften verknüpft
werden. Die Zunft der Künstler*in-
nen hatte die Vorherrschaft des
Geldes allerdings konsequent aus-
geschaltet: Mitglied werden durfte
nur, wer eine Performance ein-
reichte, die er oder sie im Zunf-
traum

(Bild rechts) Franz Erhard Walther (links) im Gespräch mit Christiaan Jankowski (Mitte) und Thomas Deutschenbaur (rechts); Foto: Manifesta 11, Mia Odermatt



zur Aufführung brachte. Das Prinzip funktionierte derartig gut, dass es an manchen Abenden mehr Performer*innen gab als Publikum, sodass auch Nicht-Mitglieder als Gäste in den Genuss der Zuschauerschaft kamen.

Jankowskis ehemaligem Professor, Franz Erhard Walther, der von 1971 bis 2005 an der HFBK Hamburg lehrte, gelang es, ein Moment der Befremdung in die geordnete Welt eines Nobelhotels einzuschleusen. Zusammen mit seinem Züricher Gastgeber, dem Stoffentwickler Thomas Deutschenbaur, konzipierte er signalfarbene *Halbierte Westen*, die das Personal des Hotels Park Hyatt während der gesamten Dauer der Manifesta tragen sollte. Die zwar wie Funktionswesten aussehenden, im Grunde funktionslosen Textilobjekte übertrugen Walthers Skulpturbegriff konsequent auf ein Alltags- und Arbeitsumfeld. Die Werkhandlung, der seit seinem 1. *Werksatz*

(1963) für Walther entscheidende Teil des Werks, der sonst in Form einer Performance und in Verbindung mit einer Kunstinstitution stattfindet, wurde in diesem Fall von den Mitarbeiter*innen eines Hotels ausgeführt. Um eine skulpturale Qualität zu erreichen, suchten Walther und Deutschenbaur nach einem möglichst festen Material, das zugleich Bewegungsfreiheit gewährleisten würde. Sie fanden es in Form des sogenannten Deutschleder, von dem sich noch ein Restposten in Walthers Wunschfarbe Orange auftreiben ließ, die sich deutlich genug von den dunkelblauen Uniformen und weißen Hemden abheben würde. Aus 40 Metern Stoff entstanden 20 rechtsseitig zu tragende, für männliche und weibliche Träger*innen identische Halbwesten, die die Dienstkleidung wie Avantgarde-Mode aussehen ließen. Waren die Angestellten in den ersten Monaten noch mit Begeiste-

(Bild rechts)
Ceal Floyer bei
der Arbeit an
Romance, Ver-
lesen des zu
übersetzenden
Textes, April
2016; Foto:
Manifesta 11,
Hoai Bao-
Nguyen

– eine wichtige Voraussetzung für den Künstler –, sorgten der Züricher Hochsommer und das tatsächlich recht dicke Material für eine vorzeitige Demotivation. Drei Wochen vor Ende der Manifesta war ein Drink in der Bar des Park Hyatt nicht mehr mit einem Kunsterlebnis zu verbinden. Auf Nachfrage wurde das Werkstück aber gerne vorgeführt.

Ceal Floyer, die zur Zeit Thomas Demand, Professor für Bildhauerei, an der HFBK Hamburg vertritt, hat ihre Manifesta-Arbeit *Romance*

Hilfe zweier Kolleg*innen von Oehler realisiert. Floyer ließ die beiden Simultandolmetscher*innen gleichzeitig einen Ehevertrag aus dem Englischen ins Französische und ins Italienische übersetzen. Mit diesem Setting suggerierte Floyer die absurde Situation eines französisch-italienischen Hochzeitspaares, das die Sprache des jeweils anderen nicht spricht, aber auch keine andere gemeinsame.

Schlechte Voraussetzungen für ein Eheversprechen, gute Voraussetzungen für ein Dokument, das



in langen Gesprächen mit dem Züricher Übersetzer Lorenz Oehler entwickelt. Diese kreisten um sprachliche und kulturelle Vermittlung von einer Sprache in eine andere, die aber auch scheitern und zu einem Zustand des »Lost in Translation« führen kann, ein Punkt, für den sich Floyer besonders interessierte.

Erste Ideen, wie zum Beispiel, Zungenbrecher simultan übersetzen zu lassen, wurden verworfen. *Romance* wurde schließlich mit

nach dem Scheitern der Beziehung alles regelt. Das Thema Übersetzung wird so auf eine institutionalisierte menschliche Beziehung zugespitzt, die nicht zuletzt als ökonomische Einheit zu verstehen ist. Die Tonaufzeichnung der sich überlagernden Sprachen war an der Universität Zürich zu hören, wo sie entstand; in der zentralen Ausstellung im Helmhaus standen die leeren Übersetzerkabinen, dahinter an der Wand Ausdrücke des zu übersetzenden Ehevertrags, die die

(Bild rechts)
Werner Büttner, *Kulturimperialistisches Bubenstück*, 1987, Teilansicht in der Löwenbräukunst, Zürich 2016;
Foto: jm

Dolmetscher*innen verwendet und mit Notizen in der jeweiligen Sprache versehen hatten.

Dem *Kulturimperialistischen Bubenstück* von Werner Büttner aus dem Jahr 1987 begegneten die Besucher*innen an prominenter Stelle im Löwenbräu-Areal, nämlich unmittelbar neben der Projektion einer Filmsequenz aus *Solaris* (1972) von Andrej Tarkowski, die Jankowski und seine Ko-Kuratorin Francesca Gavin als Schlüsselszene für die historische Ausstellung, aber auch für die Manifesta 11 insgesamt verstanden wissen wollten. In dem kurzen Ausschnitt begegnen sich ein Astronaut und ein weiblicher Alien in einer Bibliothek

voller Brueghel-Gemälde, die Kamera fokussiert auf den *Jäger im Schnee* von 1565. Es trifft also der älteste Beruf der Menschheit auf einen der jüngsten, der in eine noch unbekannte Zukunft weist. Auf Jäger und Astronauten folgen mit Werner Büttners dreiteiliger Arbeit: Fußballspieler und Schnitzer. Büttner, Professor für Malerei an der HFBK Hamburg, hat die Rosenholzfigurinen der deutschen Nationalmannschaft, die 1974 den Weltmeister-Titel holte, Mitte der 1980er Jahre bei einem Schnitzer auf den Marquesas-Inseln in Auftrag gegeben. Als Vorlage dienten Porträts, die er selbst angefertigt hatte. Beim Vergleich der Zeich-



(Bild links)
Tjorg Douglas Beer, *The Mind of the CEO II*, Acryl, Textmarker, Lack, Kopien, Karton auf Papier, Ausstellungsansicht in der Löwenbräukunst (vordere Gerüstreihe, rechts oben), Zürich 2016; Foto: Manifesta 11, Wolfgang Traeger

nungen mit den sorgsam in Reih und Glied stehenden Figuren fällt auf, dass der Auftragnehmer



(Bild rechts)
Santiago Sierra, *Protected Building*, 2016, Temporärer Schutz durch Sandsäcke; Foto: Manifesta 11, Eduard Meltzer

sehr frei mit den Gesichtszügen von Franz Beckenbauer, Sepp Maier, Berti Vogts usw. umgegangen ist, obwohl man auf den Marquesas durchaus mit dem internationalen Fußball vertraut war. Abgerundet wird die »ethnologische Annäherung« (Monopol, Mai 2013) an die Fußball-Idole durch einen gerahm-

ten Bericht aus der Perspektive des damals 20-jährigen Büttner über die Fußball-Weltmeisterschaft im eigenen Land. Das *Bubenstück* stand in der Hauptausstellung im Zusammenhang mit dem nicht ganz unproblematischen Versuch, die für die Manifesta entstandenen Joint Ventures durch historische künstlerische Arbeiten zu ergänzen und zu Themenfeldern wie Porträts von Berufen, Berufe in der Kunstwelt, Selbstporträts und Eigenwerbung, Kunst als Zweitberuf oder Arbeitspause auszubauen. Das wurde vielfach als illustrativ empfunden, könnte aber durchaus auch als spielerischer Umgang mit Idealisierungen und Images von Berufen gesehen werden. Dazu passt auch der kindliche Gesichtsausdruck des Chief Executive Officer in der Collage *The Mind of the CEO II* des Büttner-Schülers Tjorg Douglas Beer, die nur einige



(Bild rechts)
Santiago Sierra,
Protected Building,
2016, Helm-
haus, Zürich;
Foto: Manifes-
ta 11, Wolf-
gang Traeger

Manifesta 11 -
What People
Do For Money
11. Juni bis 18.
September
2016
Christian Jan-
kowski, Wer-
ner Büttner,
Ceal Floyer,
Santiago Sier-
ra, Franz Er-
hard Walther
u.a., m11.ma-
nifesta.org

Meter entfernt zu sehen war. Santiago Sierra wollte ursprünglich zusammen mit seinem Gastgeber, dem Sicherheitsberater Marcel Hirschi, das Züricher Helmhaus so präparieren, wie es in einem Krieg geschützt werden müsste. Sierra war von 1989 bis 1991 Gaststudent bei Franz Erhard Walther, Bernd Johannes Blume und Stanley Brown an der HFBK Hamburg. Der spanische Künstler ist daran gewöhnt, mit seinen Interventionen an Grenzen zu stoßen.

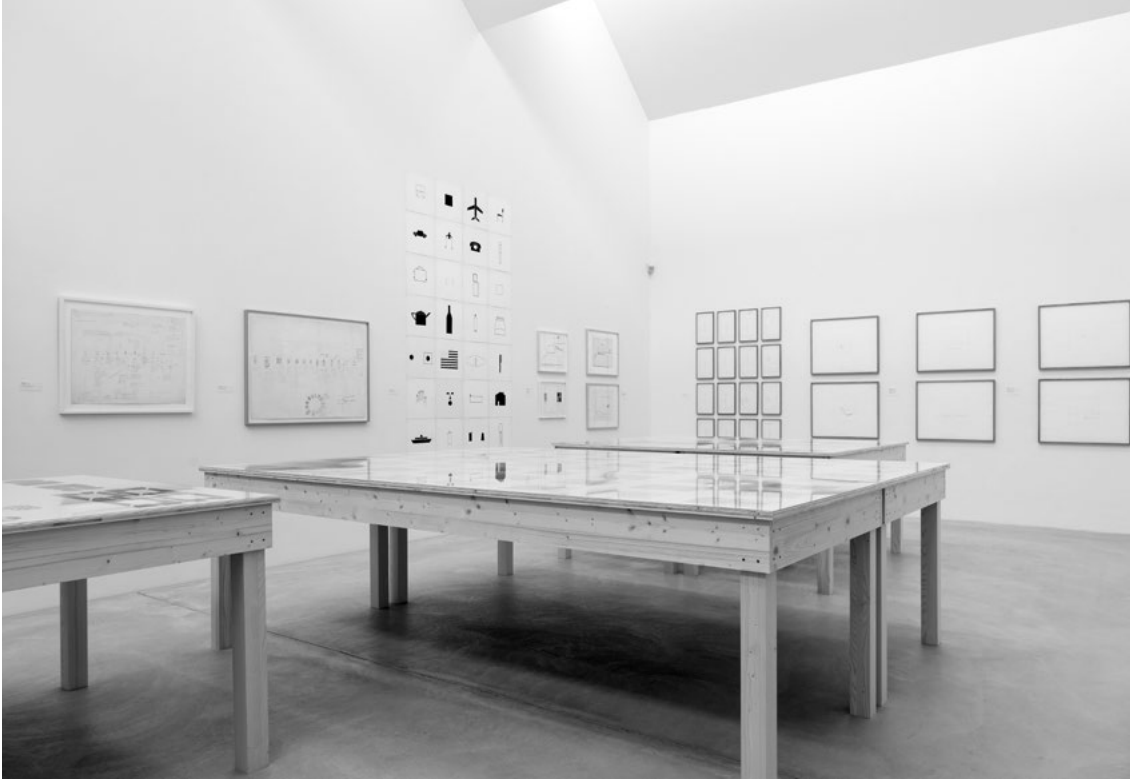
nen durften das Museum nur durch zwei Kontrollpunkte begehen. Daran erinnerten später nur noch Pläne, Fotos und ein Video. Dennoch war diese am wenigsten sichtbare Arbeit der Manifesta eine der eindringlichsten, weil auch der vergebliche Aufwand das Bewusstsein für die Frage »Was wäre, wenn?« schärfte: Was wäre, wenn das Helmhaus nicht im friedlichen Zürich, sondern in Syrien oder im Irak stünde? Und so passt es zu der Unterschwelligkeit dieses



So war es auch diesmal. Nach eingehender Untersuchung des Gebäudes und seiner Schwachstellen kam Fachmann Hirschi zu einem Katalog von Maßnahmen, die in Friedenszeiten nicht realisierbar sind. Aber auch eine Kompromisslösung konnte am zweiten zentralen Ausstellungsort der Manifesta 11 nur temporär umgesetzt werden: Sandsäcke verbarriadierten Fenster und Eingangsbereich, Stacheldraht sicherte das Haus zur Wassenseite hin, Besucher*in-

Joint Ventures, dass es an seinem Satelliten, dem Sitz der Sicherheitsfirma, ganz unsichtbar war. Wer die Gelegenheit nutzte, auf dem Weg zum Flughafen noch schnell an der S-Bahn-Station Oerlikon auszusteigen und im dortigen Gewerbegebiet die Adresse der Security & Safety AG aufzusuchen, fand dort nicht mehr vor als eine verschlossene Tür und ein Klingelschild. Text: Julia Mummenhoff

NOTHING SHOULD EXIST



Eine Ausstellung im
Kunstmuseum Winterthur
gibt Einblick in die Ent-
stehung der Bildsprache
des amerikanischen
Künstlers Matt Mullican

(Bild S. 39)
Matt Mullican, *Nothing Should Exist*, 2016, Kunstmuseum Winterthur, Ausstellungsansicht; Foto: Reto Kaufmann

(Bild unten)
Matt Mullican, *Nothing Should Exist*, 2016, Kunstmuseum Winterthur, Ausstellungsansicht; Foto: Reto Kaufmann

Nach dem Kunstmuseum Luzern (1993) und dem Kunstmuseum St. Gallen (2001) ist das Kunstmuseum Winterthur nun das dritte Schweizer Museum, das dem amerikanischen Künstler Matt Mullican, Professor für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg, eine umfassende Einzelausstellung widmet. Anlass ist der Ankauf mehrerer Arbeiten durch das Museum, die durch Leihgaben von Galerien und Arbeiten aus dem Museumsbestand in sechs aufeinander folgenden Räumen kontextualisiert werden. Das große Verdienst dieser Ausstellung ist, dass sie entlang von Werken aus den frühen 1970er Jahren bis hin zu ganz aktuellen die Genese von Mullicans Zeichenwelten und -sprache nachvollzieht. Dabei gibt sie sich bescheiden, nicht als große Retrospektive, sondern als eine Art Studie, an der auch die Besucher*innen mitarbeiten können. Der titelgebende Satz »Nothing should exist« eignet sich dafür als Leitsatz. Er ist ein Diktum von Mullican, in

dem eine tiefe Verwunderung darüber steckt, dass überhaupt etwas existiert (»It is really strange that anything exists«, vgl. Dieter Schwarz, *Matt Mullican, Rubbings 1984–2016*, Ausstellungskatalog, 2016, S. 22). Zugleich verweist er auf den Nullpunkt, an dem Mullicans künstlerische Arbeit und Symbolisierungsprozess ansetzt.

In der Mitte des ersten Raums befindet sich auf zwei Tischen das aus zehn Siebdrucken und 64 Radierungen bestehende Portfolio *Untitled* (1993). Die Grafiken weisen bereits die Bildsprache auf, deren Ursprünge in diesem Raum auf mehreren Wegen nachvollziehbar werden. Es überrascht nicht, dass einer davon in Cartoons und Graphic Novels liegt, mit denen Mullican sich in den 1970ern beschäftigt hat. Die Collage *Untitled (Dead Comic Book Characters)* von 1974, eine Leihgabe der Züricher Galerie Mai 36, mag exemplarisch dafür stehen, wie sich die Idee der Schöpfung aus dem Nichts im Comic wiederfindet.



(Bild rechts)
Matt Mulli-
can, *Nothing
Should Exist*,
2016, Kunst-
museum Win-
terthur, Aus-
stellungsan-
sicht; Foto:
Reto Kauf-
mann



Auch dort werden Leben und Tod ebenso wie abstrakte Zusammenhänge mit dem Zeichenstift visualisiert und (be)greifbar gemacht. Einen Übergang markiert eine Serie von Tuschezeichnungen von 1974, *Untitled (Glen)*, auch

ein Neuerwerb des Museums. Fast unbeholfen entsteht hier in Form von geometrischen Linien und Formen die Ahnung einer menschlichen Figur. Dagegen ist die Veranschaulichung von Gott und Hölle in der Zeichnung *Untitled (God/Hell)*

(Bild rechts)
Matt Mulli-
can, *Nothing
Should Exist*,
2016, Kunst-
museum Win-
terthur, Aus-
stellungsan-
sicht; Foto:
Reto Kauf-
mann



(Bild unten)
Matt Mullican,
*The Meaning
of Things*,
2015, Detail;
Foto: jm



von 1974 noch sehr nah an der grafischen Literatur. Gott sitzt an einer Maschine und befördert Menschen in die Welt. Über einem der Ausgabe-Slots steht »Matt Mullican, 1951«. In den Comic-Zeichnungen entwickelt Mulli-

einem Teil der sichtbaren, aber gegenstandlosen Welt. In den 1970er Jahren fügte er standardisierte industrielle Farbkarten zu größeren Einheiten zusammen und experimentierte mit unterschiedlichen Mustern und Beleuchtungen. Er setzte sie also in Versuchsanordnungen ein, um dem Licht auf die Spur zu kommen und wie dieses zu einer Vorstellung von Realität führt. »Es war die Idee, dass alles, was ich sehe, Lichtmuster sind. Ich hatte die Welt in einfache Lichtmuster zerlegt und machte Kunstwerke über die Reflexion und die Strahlung von Licht...«(vgl. Dieter Schwarz, ebenda, S. 23).

can in den 1970er Jahren erstmals eine Kosmologie. Sie geht ganz deutlich von subjektiven, kindlichen, zum Teil sogar biografischen Vorstellungen aus und hat den Charakter einer Erzählung. Mit Farben beschäftigte sich Mullican zu-

Ab 1982 entsteht die heute bekannte Kosmologie aus wiederkehrenden Zeichen, Piktogrammen und Emblemen, der nicht mehr eine Erzählung, sondern eine Struktur zugrunde liegt, wie sie auch in dem neu erworbenen Portfolio zutage tritt. Es lassen sich fünf aufeinan-

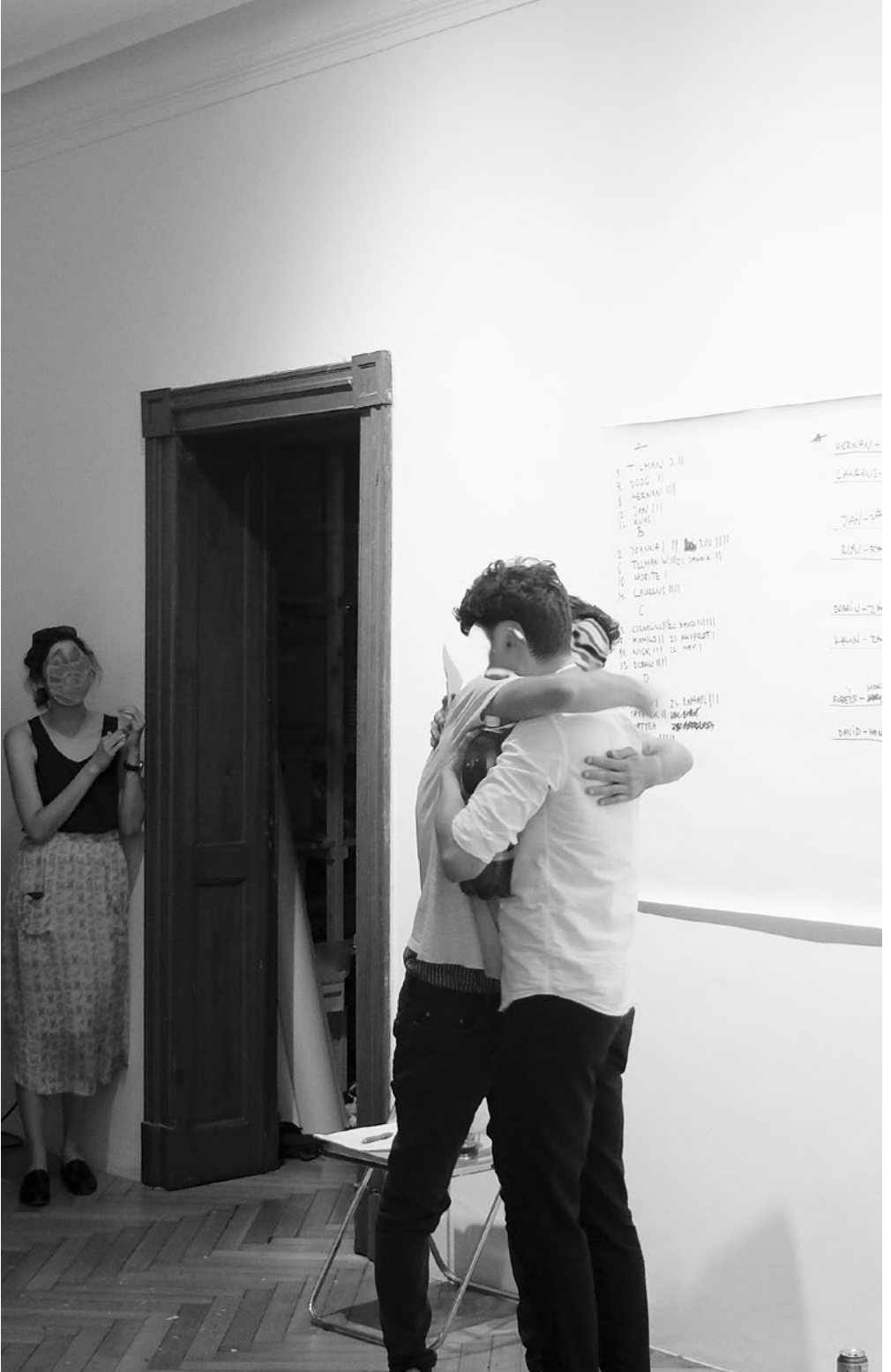
der bezogene Welten anhand von Farben unterscheiden: die grün gefärbte elementare Welt, in der die Materialien als solche existieren; die blau gefärbte instrumentelle Welt, in der aus den Materialien Werkzeuge geworden sind (»world unframed«); die gelbe Welt der Künste (»world framed«), in der aus Dingen Bilder und Formen werden; es folgt die schwarze, symbolische Welt abstrakter Zeichen und schließlich die rote Welt des Subjektiven. Diese aufeinander bezogenen Welten können unterschiedliche materielle Formen annehmen, als Zeichnungen, Grafiken, Glaskörper, Gussformen, Banner, Ätzungen in Glas oder Granit oder Computer-Animationen.

Sie können aber auch als Parallelwelten, als Bilder eines anderen Bewusstseins erscheinen. Letzteres entspricht den Modellen, die *That Person* erschafft, eine Identität, die Mullican in seinen Performances unter Hypnose annimmt. *That Person* begegnet man mehrfach in der Ausstellung, unter anderem in der Video-Dokumentation einer Performance in Sydney (2015), die ein Screening in einer Video-Box verdient hätte, aber aus Platzgründen auf einem Monitor läuft. Als *That Person* konstruiert Mullican die Welt durch ein anderes Bewusstsein, das sich seinerseits über Bilder und Aussagen, die *That Person* hinterlässt, verwirklicht. Dies wird in einem Raum deutlich, in dessen Mitte sich ein maßstabgetreues Modell einer Ausstellung befindet, die 2005 im Museum Ludwig stattfand. Sowohl die Kölner Ausstellung, die quasi als Zitat präsent ist, als auch die jüngere Arbeit *The*

Meaning of Things (2015), die um das Modell herum die Wände füllt, entstammen dem Bewusstsein von *That Person*. In den mehr als 400 collagierten und gezeichneten Tafeln von *The Meaning of Things* hat *That Person* eine Flut von Bildern aus dem Internet dem fünfstufigen Weltmodell entsprechend geordnet. Interessant ist dabei auch die Analogie, die für Mullican zwischen dem Handeln in Trance und dem Navigieren in den verknüpften Bildwelten des Internet besteht.

Mullicans Modelle der darstellenden Erschaffung von Realität werden explizit in den *Rubbings* fortgesetzt, die mit den Jahren zu seinem wichtigsten Medium geworden sind. Sie sind Kompositionen aus Abrieben anderer Werke Mullicans auf großformatige, farbig grundierte Leinwände oder Holzfasertafeln, basierend auf der klassischen Frottage-Technik. Alles, was Mullican jemals konzipiert hat, erscheint hier noch einmal als schemenhafter Abdruck einer anderen, nicht mehr präsenten Wirklichkeit, der zu einer neuen Realität wird. Es ist daher konsequent, dass der Katalog sich auf diese Werkgruppe konzentriert und eine erste monografische Bestandsaufnahme unternimmt.
Text: Julia Mummenhoff

THE KIDS ARE ALRIGHT



Vor einem halben Jahr wurde die Hamburger Galerie Dorothea Schlueter zum von Künstler*innen betriebenen »Pragmatischen Jugendzentrum« JUZ. Nina Lucia Groß und Raphael Dillhof über die Hintergründe

Auf den Biertischen an der Wand stehen Gummischlangen, YumYum Nudeln, eine Filterkaffeemaschine, im Raum verteilt Plastikgartenmöbel; durch die Löcher in den Tischen, eigentlich für den Sonnenschirm, sind Verteilersteckdosen gezogen – für die Laptops, auf denen Computerspiele laufen oder in denen man über den hauseigenen Freifunk im Internet surfen kann. Die Galerie Dorothea Schlueter, betrieben von den beiden HFBK-Absolvent*innen Nora Sdun und Sebastian Reuss, ist ein Jugendzentrum (JUZ) geworden, betreut u.a. von Tilman Walther (ebenfalls HFBK-Absolvent) und Dominic Osterried, beide sonst als Mitglie-

der der Galerie BRD bekannt. Und ganz entsprechend des Settings finden in den Sommermonaten 2016, in denen das *Pragmatische Jugendzentrum* den Betrieb der Galerie übernimmt, keine Eröffnungen, sondern Spieleabende statt, keine Ausstellungen, sondern gemeinsames Baseballschläger-Verzieren, ein Wandertag im Wohldorfer Forst und Bastel-Workshops.

Kurz vor Schluss des Projekts treffen wir Tilman Walther und Sebastian Reuss mit isländischem Schnaps und Schokoküssen zum Gespräch, im Kerzenlicht einer Küche auf St. Pauli ziehen sie Resümee. Das JUZ war eigentlich ein Zufallsprodukt, eine Verkettung günstiger Umstände, Potenzial, das auf Potenzial, das auf Schwierigkeiten und eine Lösung trifft. Nora Sdun und Sebastian Reuss wollen mal Pause machen, vom Galeriebetrieb, »vom ständig gleichförmigen, getakteten Ausstellungsmachen, diese Ausstellungseröffnungen, wo man so rumsteht, die Kunst zur Deko verkommt, und wo man sich



über alles andere unterhält, aber nicht über die Kunst«.

Tilman und Dominic springen ein, sie wollen die Räume den Sommer über bespielen, erst soll es ein Ausstellungsprogramm werden, aus mangelnder Finanzierung haben sie sich dann aber für ein bewusst »schlafes« Konzept entschieden. Kein Taschengeld, also ab ins Jugendzentrum. Alles, nur keine Ausstellungen. Die Entscheidung befreit von Geldakquise und vom Anträge schreiben, von Abschlussberichten und Publikationen und vor allem: vom eigenen Automatismus. »Wir sind Künstler,



und wir machen Ausstellungen. Warum eigentlich? Lass uns kurz mal über was anderes reden. Nicht für immer, aber einfach mal jetzt.«

Das JUZ sollte ein Raum ohne Performance-Zwang sein, eigentlich »halb so spektakulär«, ein geschützter Raum, in dem alles passieren kann, weil es eben nicht muss. Geschützte Orte gibt es für Künstler und Künstlerinnen theoretisch genug. Und der Eskapismus in eine romantisierte Jugendlichkeit mag einem als eine zu kurz gedachte Bequemlichkeit vorkommen. Ist dieses »nichts erreichen müssen, nicht scheitern können« nicht das, was die »echte« eigene Jugend oft so unglaublich frustrie-

rend und langweilig gemacht hat? Haben wir alle wirklich schon wieder genug vom richtigen Leben? Wobei, was war das nochmal, das richtige Leben? Das JUZ schafft eine Bubble in der Bubble, eine Parallel- in der Parallelwelt. Auf dem Fischgrätparkett der innerstädtischen Galerieszene hängt man in Plastikmöbeln, in der Aura des Kunstmarkts wird am Streetfighter-Arcade gezockt. Und gerade in dieser Widersprüchlichkeit auf so etwas wie Realität gepocht.



»Am Anfang hat das viel Redearbeit gekostet, zu erklären, dass die Tische eben keine Installation sind, sondern einfach nur ein Tisch mit Kaffee und Süßigkeiten drauf. Gegen diese komische Grundvermutung im Kunst-Kontext, da Subversion reinzulesen oder Ironie, da musste man schon entgegenwirken.«

Die Artifizialität des Settings mag weniger wohlgesonnene Kritiker an die Parodie eines Jugendzentrums denken lassen, hört man Tilman aber über *Magic: The Gathering* sprechen oder lässt man sich von Dominic durch ein Computerspiel führen, kann man den beiden wirklich keine Ironie mehr unterstellen. Spiele finden sie gut, normative Hauptsätze zur Kuchenzeit aber auch, sie interes-

sieren sich für Neurowissenschaften, und Gummischlangen schmecken ihnen wirklich. Das JUZ soll so einfach Raum bieten für die Dinge, die sie und andere gut finden.

Und tatsächlich trifft das JUZ einen Nerv, als wären die drei Buchstaben an der Eingangstür eine magische Zauberformel, die Zwänge des Betriebs einfach abfallen ließe: Relax! Auch wenn hier alle Teil des Kunstbetriebs sind, hier bist du Mensch. Du darfst es sein. Endlich einfach rumsitzen und Bier trinken, ohne es intellektuell aufzuladen! Ausgelassener als bei dem Streetfighter-Turnier am Arcade-Automaten und konzentrierter als bei Brandmalerei auf Baseballschlägern hat man Kunststudierende selten gesehen.

Von Süßigkeiten und billigem Filterkaffee lassen sich jedoch vielleicht die Mieter*innen und Passant*innen täuschen – den Besuchern des JUZ bleibt der Kunstkontext doch ständig bewusst. Die Aura der Räumlichkeiten und der

Hintergrund der eigenen elitären Kunstakademien-Clique lässt sich so leicht nicht abschütteln, und gerade das bringt auch eine gewisse Brisanz in die »Schlafheit« des JUZ. In der offensichtlichen Nähe zum Epizentrum der Hamburger Galerien wird das JUZ unabänderlich zu einem Kommentar, oder wie es Sebastian Reuss formuliert: »Es ist natürlich für uns auch eine Genugtuung, am selben Abend wie eine Fleetinsel-Eröffnung das JUZ aufzumachen mit dem Satz ›Das Computerspiel wird in den nächsten Jahren sämtliche Kulturereignisse abgelöst haben‹ an der Wand – auch wenn da keiner kommt.«

Wenngleich das JUZ öffentlich als Kunstprojekt wahrgenommen wird – und als solches vom Kunstbeutelträger auch honoriert wurde (»Wir hatten gleich die Idee, dass wir uns mit dem ganzen Geld einfach zwei fette Silberketten kaufen und dann am nächsten Tag wieder im JUZ sitzen und Yum Yum



1. Mai bis 30
Oktober 2016
JUZ
Pragmati-
sches Jugend-
zentrum
Galerie Doro-
thea Schlu-
eter, Hamburg
www.juz-ham-
burg.de
www.gale-
rie-brd.de
www.doro-
theaschlueter.
com

Nudeln essen.«) –, will Tilman Wal-
ther einer zu starken Kontextualisie-
rung des JUZ im Kunst-Umfeld
eher »entspannend entgegenwir-
ken« und erzählt lieber von den
Nachbar*innen, die das JUZ für ein
dauerhaftes Jugendzentrum in der
gänzlich Kinder- und Teenagerlosen

mus, der ausgeschaltet, eine Rolle,
die umgedreht wurde. Und dann
der Streich am System, an den
Nachbar*innen und der distinkti-
onsbewussten Kundschaft der
Galerie, die sich seit dem Versand
der ersten JUZ-Emails schnell
aus dem Verteiler nehmen ließ.



Großen Bäckerstraße hielten, und
dem portugiesischen Wirt aus dem
Erdgeschoss, der während des
Streetfighter-Turniers beinahe sei-
nen Gastgarten räumen musste, weil
die Kids (oder eigentlich Mittzwanziger) da oben zu laut gegrölt hatten.

Sebastian Reuss hat die Be-
schwerde-Sprachnachricht des
irritierten Wirts auf dem Handy
gespeichert und erzählt, dass das
Tollste am Jugendlichsein eigent-
lich das Streiche spielen ist. Strei-
che wurden im JUZ gleich mehr-
fach gespielt, sich selbst und
anderen – der selbst initiierte Kon-
trollverlust für Nora Sdun und
Sebastian Reuss, ein Automatis-

Das JUZ wird Ende Oktober 2016
seine Gartenmöbel räumen und
über Nacht verschwinden. Ohne
Abschlussbericht. Ohne Publikati-
on. Die Galerie Dorothea Schlu-
eter wird die Räumlichkeiten in der
Großen Bäckerstraße nicht wei-
ter betreiben. Die Galerie, die ei-
gentlich immer ein Projektraum ge-
blieben ist, hat die Rollenspiele in
den repräsentativen Innenstadträu-
men satt. Es wird weitergehen, wie
und wo genau ist noch nicht klar,
es wird sicher ab und zu Gummi-
schlangen geben, aber dann viel-
leicht doch auch mal wieder: Kunst.
Text: Nina Lucia Groß und Raphael
Dillhof

IFM – INNOVATIVES FILME MACHEN



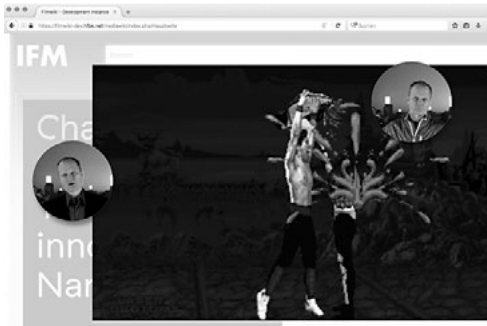
Zum Wintersemester
2016/17 startet an
der HFBK Hamburg das
zweite Digitalprojekt
im Rahmen der Hamburg
Open Online University
(HOOU). Es bündelt
die zahlreichen Aktivitäten
im Bereich Experimen-
talfilm, die hier nicht nur
zusammenfließen, son-
dern auch erweitert
und fortgeführt werden

(Bild S. 50)
Innovatives Film-
Machen,
Video Lecture,
2016

(Bild rechts)
Wiki *Innovatives
Filme Machen*,
Screenshot, 2016

(Bild unten)
Studierende
bei den Dreh-
arbeiten zum
Kollektivfilm
*Dazu den Sa-
tan zwingen*,
2016

Einen wichtigen Teil bildet das Wiki, welches als eine Art Glossar konzipiert ist und Texte von Filmschaffenden, Künstler*innen und Filmkritiker*innen wie u.a. Andreas Busche, Kerstin Cmelka, Michael Girke, Rembert Hüser, Jan Johanpeter, Cornelia Klauß, Florian Krautkrämer, Mario Mentrup, Michaela Ott, Laurence A. Rickels, Georg Seeßlen zu unterschiedlichen, filmrelevanten Themenfeldern versammelt.



Sie alle können dank der partizipativen Struktur des Wikis kommentiert, fortgeschrieben, diskutiert und um weitere, gemeinschaftlich entwickelte Texte ergänzt werden. Die verständliche und etablierte Struktur des Wikis spricht auch interessierte Zielgruppen außerhalb des universitären (Film-)Kontexts an und lädt sie zur Beteiligung ein.

Denkbar sind auch Film- und Bildbeiträge, die eingebunden oder verlinkt werden können. Ergänzt wird das Material um bereits existierende Aufnahmen und Mitschnitte des Symposiums »Offensiv Experimentell 2013/14« und Filmsequenzen des neuen Kollektivfilms *Dazu den Satan zwingen*.

Der Film wird von Studierenden unter Federführung von Robert Bramkamp, Professor für Experimentalfilm an der HFBK Hamburg, realisiert. Er begleitet Dietrich Kuhlbrodt (Schauspieler, Filmkritiker und ehemaliger Staatsanwalt) bei seinem Prozess gegen den NDR, was in einem Plädoyer gegen den Formatierungszwang und die Fantasielosigkeit des öffentlichen Fernsehens sowie die Sachzwänge der deutschen Kino-Produktions- und -verwertungsmechanismen mündet. Damit wird das Anliegen der Initiative *Offensiv Experimentell* – nämlich die Rahmenbedingungen für neue, experimentelle Bewegtbildformate zu verbessern – praktisch bzw. filmisch fortgeführt. Alle Arbeitsschritte des Filmprojekts werden kollektiv umgesetzt: die Stoffentwicklung, das



(Bild oben)
Dazu den Satan zwingen,
Fertigstellung
2016; Filmstill

ifm.hfbk.net
Konzeption:
Prof. Robert
Bramkamp,
Realisation:
Natalie Gravenor,
Beate Anspach
Grafik: Jana
Reddemann
Umsetzung:
Elena Friedrich,
Rasmus Rienecker,
Janine Dauterich



Schreiben des Drehbuchs, der Filmdreh sowie der Schnitt. Die Studierenden können über die Inhalte und die Form des Erzählens entscheiden, nur der Bezug zur Figur von Dietrich Kuhlbrodt muss gegeben sein. Gleichzeitig entwirft er auch ein vielstimmiges Porträt von Dietrich Kuhlbrodt, bei dem sich reale wie fiktionale Elemente seiner Biografie beständig vermischen.

Der Film ist letztlich auch eine Suche nach geeigneten filmischen Formen (Sprachen), die dieser kollektiven Vorgehensweise gerecht werden.

Das ungewöhnliche und in dieser Form sicherlich einmalige Filmprojekt thematisiert auf spielerische Weise die Rahmenbedingungen für innovative, künstlerische Filmarbeit. Der Entstehungsprozess des Films, seine Intentionen und filmpolitischen Kontexte werden im Wiki kommentiert und dokumentiert. Darüber hinaus können Erkenntnisse und Artikulationen wechselseitig in die Filmproduktion einfließen.

Das parallel zum Wiki aufgesetzte GitBook ermöglicht auf Grund seiner linearen Kursstruktur die Vermittlung zentraler Inhalte in Bezug auf Experimentalfilm. Einen integralen Bestandteil bilden die Video Lectures von Robert Bramkamp zu seinem crossmedialen, hybriden Spielfilm *Art Girls* (2013), dessen Konzeption, Produktion und theoretischer Hintergrund eine zentrale Grundlage des Gesamtprojekts bildet. Von kollektiven Erzählweisen über narrative Potenziale der Medienkunst bis zur 3D-Animation geben die Video Lectures praxisnahe Einblicke in neue Techniken des Storytelling und in Produktionsprozesse für den Film von morgen.

So entsteht perspektivisch eine Enzyklopädie zu aktuellen Innovationen und Experimenten im weit gefassten Feld des bewegten Bildes, die über den konkreten Bezug zur HFBK Hamburg hinaus filmpolitische Impulse setzen will und gleichzeitig als Open Educational Resource (OER) fungiert und Materialien online zur Verfügung stellt.
Text: Beate Anspach

WELCHER IST DER ORT DER BÜCHER – AUS- SERHALB DES BÜCHER- REGALS...?



Im Juni 2016 thematisierte
eine Ausstellung
Studierender von Silke
Grossmann und
53 der Lehrbeauftragten

(Bild S. 53)
Außerhalb des
Bücherregals,
Juni 2016,
Ausstellungs-
ansicht; Foto:
Rebekka Seu-
bert

Rebekka Seubert Raum- Zeit-Konzepte im Künst- lerbuch. Ein Bericht über die Fragestellungen, die dazu führten

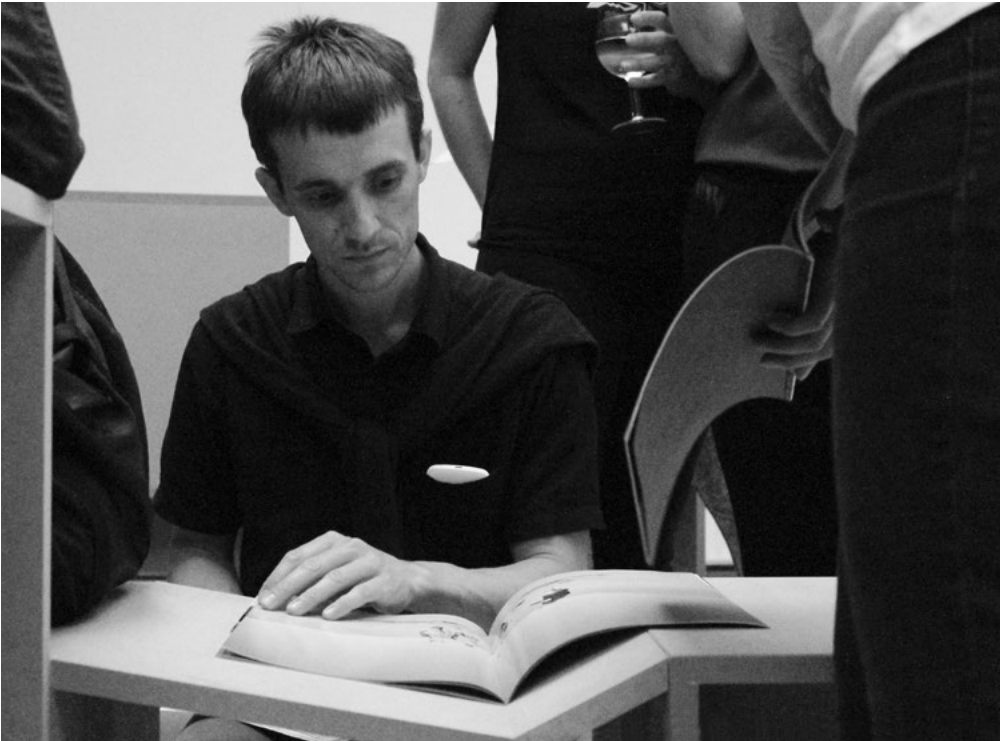
(Bild unten)
Nutzung
des modula-
ren Mobiliars
durch die Be-
sucher*innen;
Foto: Rebekka
Seubert

Wir wollen keine Polstersessel. Und kein Bücherregal, in dem die Bücher zugeklappt verschwinden. Kein Lesecafé und keinen Buchladen.

»Artists books should be something that you would ideally be able to buy at a train station for little cost, read in the train, and leave behind on your seat with no regrets.« (Lawrence Weiner zugeschrieben, in: Clive Phillpot, *Booktrek*, 2013, S. 4)

An der HFBK Hamburg haben Gedanken zu Produktion und Distribution von Künstlerbüchern durch die frühe Gründung des Ma-

terialverlags 1972 als hochschul-eigenem Verlag eine lange Tradition. Das Ausstellungsprojekt im Fett 6 stand am Ende einer mehrsemestrigen Beschäftigung mit Formen des Künstlerbuchs im Rahmen eines Seminars von Silke Grossmann, Professorin für Fotografie, und mir als Lehrbeauftragter. Über das Künstlerbuch gelangten wir zu einem gemeinsamen Nachdenken über das Mobile, Flüchtige, Zweiseitige, Verborgene, Geheimnisvolle, Rückseitige, die Fläche, auf die Licht fällt, das



(Bild links)
Nutzung
des modula-
ren Mobiliars
durch die Be-
sucher*innen;
Foto: Rebekka
Seubert

(Bild rechts)
Nutzung
des modula-
ren Mobiliars
durch die Be-
sucher*innen;
Foto: Rebekka
Seubert

digitale Feld oder analoge Objekt, die Bewegung von der Hand in den Raum, die Faltung, Belichtung, Handlung, Sammlung, das Bild, den Text, das Material, den Gegenstand, der sich physisch zum Betrachter verhält, ihn vereinzelt oder zusammenbringt. Als Gruppe

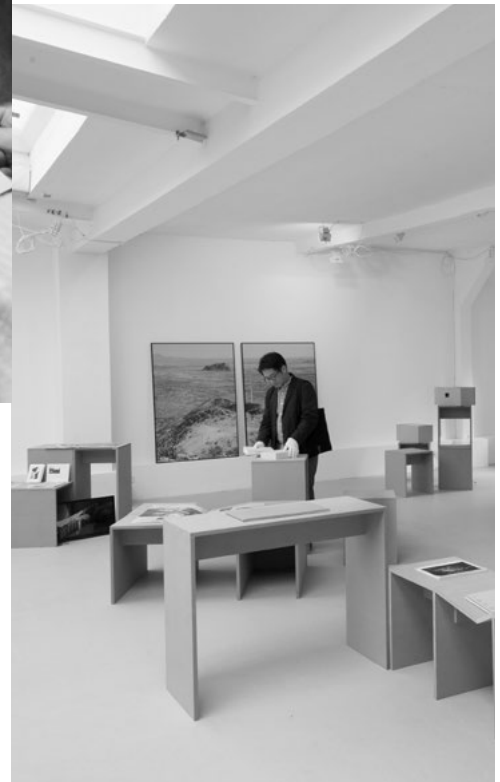


haben wir Raum-Zeit-Konzepte zum einen am praktischen Arbeiten und konkreten Buch-Objekt untersucht, und zum anderen – weiter gefasst – auch zu Raumfragen in Bezug auf Distributionsformen des Künstlerbuchs, das von Betrachter*in zu Betrachter*in zirkulieren kann. In diesem Rahmen entstanden knapp zwanzig Künstlerbücher von Studierenden unterschiedlicher Studienschwerpunkte, die mit verschiedenen Ansätzen arbeiteten und deren Bücher als Unikate oder Auflagenobjekte in

der Ausstellung erstmals öffentlich präsentiert wurden.

Es gab im Seminar auch eine grundsätzliche Diskussion über die Möglichkeit der Präsentation von Künstlerbüchern in einer Gruppenausstellung: Das Künstlerbuch als mobiler, zirkulierender, autonomer Träger einer künstlerischen Arbeit ist ein ortsunabhängiges und zeitbezogenes Medium, das seinen Kontext eigentlich schon selbst mitbringt und im Prinzip keine Ausstellung benötigt, könnte man sagen.

Doch die Zusammenführung in eine Ausstellung bringt eine Fokussierung auf das Medium, das seit seinen Anfängen im Zuge erleichteter Reproduktionsmöglichkeiten in den 1960er Jahren häufig nur als Beiwerk zur eigentlichen künst-



lerischen Arbeit gesehen wurde. Als eine andere künstlerische Form, die die Arbeiten für den Raum oder die Wand ergänzt, als Teil einer

(Bild rechts)
Nutzung
des modula-
ren Mobiliars
durch die Be-
sucher*innen;
Foto: Rebekka
Seubert



Künstler der Institutionskritik ab den 1970ern, wie zum Beispiel Daniel Buren oder Marcel Broodthaers, waren Künstlerbücher auch ein Weg, ihre Kunst an Institutionen und ihren Auswahlmechanismen vorbei zu verbreiten.

Die Ausstellung im Fett 6 spiegelte die Fragestellungen des Seminars, aber auch das Interesse der einzelnen Künstler*innen wider. Zusammen mit weiteren Studierenden aus der Gruppe hatte Hayato Mizutani, Masterstudent bei Silke Grossmann, modulare Möbel konzipiert, die aus unterschiedlich hohen Holzhockern aus unbehandeltem MDF eine einheitliche Präsentation in unserem Buch-Raum ermöglichten. Um die Besucher*innen bei ihrer Bewegung im Raum zu verlangsamen, wechselten sich Steh- und Sitzmöglichkeiten zum Betrachten der Bücher ab.

In diesem Modus wurden Fragen zu unterschiedlichen Formen des Erlebens von Orten und Geschichten in urbanen Räumen aufgeworfen. Fragen zu Intimität, menschlichen Beziehungen, Nähe und Distanz. Und außerdem Reflexionen über die körperliche, man könnte auch sagen architektonische Form von Büchern, die über die chronologische Aneinanderreihung von Doppelseiten und die Faltung in der Buchmitte entsteht.

Aber auch diese Form lässt sich hinterfragen. Auf einem hohen Tisch lag ein Künstlerbuch, das die Chronologie des Blätterns aufhebt und damit zeigt, dass alles, was jemand versucht, über Kunst zu formulieren, wiederum nur auf jemanden wartet, der diese Worte wieder umstößt. Yi Lis Unikat in Ringheftung kennt weder ein einheitliches Buchformat noch ein richtiges

erweiterten künstlerischen Praxis. Die Spontaneität der Aktivierbarkeit des Kunstwerks in dieser Form machten das Künstlerbuch ab den 1960er Jahren, als Künstler*innen anfangen, sich stärker global zu vernetzen, zu einem geeigneten Träger künstlerischen Arbeitens. An der Geschichte des Künstlerbuchs lässt sich also auch die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ablesen. Für die Künstler des Minimalismus, die künstlerisch an der Schnittstelle zur industriellen Produktion arbeiteten, und auch für die

(Bild rechts)
Außerhalb des
Bücherregals,
Juni 2016,
Ausstellungs-
ansicht; Foto:
Rebekka Seu-
bert



Vorn und Hinten, keine Reihenfolge, die sich aufdrängt, keine zwingenden Bildkombinationen. Es ist geprägt von einer völlig flexiblen Bildhandhabung, die ich eher aus dem Digitalen kenne, eine Vermischung von Autorschaft der Künst-

ler*innen und der Betrachter*innen – und trotzdem hat sie ein Kunstobjekt produziert, das im analogen Buch seinen Platz hat und die Dringlichkeit zeigt, auch weiterhin als Künstler*innen mit dem Buch zu arbeiten. Text: Rebekka Seubert

WIEDER- HO- LUNG

Am 15. und 16. Juni 2016 fand in der HFBK Hamburg unter dem Titel *Wiederholung als ästhetisch-erkenntnistheoretische Figur* das inzwischen dritte Symposium des Graduiertenkollegs »Ästhetiken des Virtuellen« statt. Dem Forschungsschwerpunkt des Sommersemesters 2016 *Wiederholungen und Differenzierungen* entsprechend befasste es sich mit der Frage, inwiefern ästhetische Setzungen aus Wiederholungen von Virtuellem hervorgehen, die dieses modifizieren und ihrerseits »revirtualisierende« Wiederholungen produzieren, die sich als ästhetische und epistemische Prozesse diskursiv erörtern lassen. Im Rahmen von verschiedenen Vorträgen,



Kommentaren und Gesprächen eröffneten die zwei Tage des Symposiums eine interdisziplinäre Perspektive auf das Thema, die die künstlerischen und theoretischen Implikationen der Wiederholung in abwechslungsreicher Weise entfalten konnte.

Michaela Ott, Professorin für ästhetische Theorien an der HFBK, wies in ihrer Einführung auf die Notwendigkeit hin, das Denken der Wiederholung aus seinem Inneren heraus und stets aufs Neue zu wiederholen. Ganz in diesem Sinne verschaltete der



US-amerikanische Filmwissenschaftler Hunter Vaughan unter dem Titel *The Impossibility of Repetition. Temporality, Universal Flux, and the Virtual Crystal of the Cinematic Image* klassische philoso-



phische Positionen von Gilles Deleuze und Henri Bergson mit aktuellen Filmbeispielen, während die Kunsthistorikerin

Julia Gelshorn unter dem Motto *It comes from outside* Wiederholungsprozesse in den Werken von Gerhard Richter und Jackson Pollock freilegte. Zuvor hatte die Promovendin des Kollegs Anna Tautfest das Musikvideo *Many Moons* von Janelle Monáe mit der Figur der vergangenen Zukunft in Beziehung gesetzt. Eine »geophilosophische« Konzeption der Wiederholung präsentierte die Pariser Philosophin Manola Antonioli in ihrem Vortrag *Chemins virtuels*, der den virtuellen Wegen der australischen Aborigines nachging. Einen Kontrapunkt zu dieser eher weiträumigen Konzeption setzte der Mitbe-

gründer der Theaterformation Gob Squad Sean Patten unter dem Motto *It's the new version, is it?* im Gespräch mit Helgard Haug, in dem er über sein theatralisches Remake von Andy Warhols Kultfilm *Kitchen* reflektierte. Nachdem der Philosoph Roberto Nigro im Gespräch mit Peter Müller Wiederholungsstrukturen in Michel Foucaults Konzeption von »Wahrheitsregimen« nachvollziehbar werden ließ, bildete die Fortschreibung des Films *Powers of Ten* von Charles und Ray Eames durch die Künstlerin Judith Hopf den Schlusspunkt einer vielseitigen und anregenden Veranstaltung. Text: Benjamin Sprick



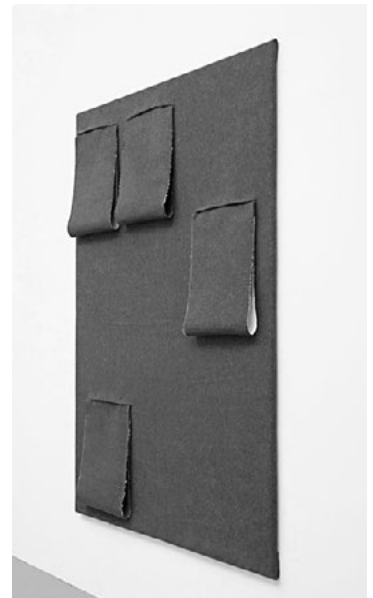
DOUBLE TROUBLE

Die fotografische Berichterstattung aus Kriegs- und Krisengebieten ist heute selbst zu einem Machtinstrument im *war of images* geworden. Die Bilder werden genutzt, um bestimmte Sichtweisen auf Ereignisse zu transportieren, den Lauf der Dinge in die eine oder andere Richtung zu beeinflussen, Bilder für die kollektive Erinnerung zu schaffen oder der Opfer zu gedenken. Die Allgegenwart der digitalen Beobachtung durch die neuen Kommunikationsplattformen und sozialen Netzwerke haben die Bildproduktion exponentiell ansteigen lassen und dadurch sowohl die Arbeit von Bildjournalist*innen als auch die Rolle der Fotografie verändert. In diesem Spannungsfeld bewegen sich die in London lebenden Künstler Adam Broomberg (*1970 in Johannesburg) und Oliver Chanarin (*1971 in London), die sich in ihren konzeptionellen Fotoarbeiten medienkritisch mit Bildern von Krieg, Terror und Gewalt auseinandersetzen und dafür künstlerische Ausdrucksformen finden. 2008 hielten sie sich mit britischen Truppen in Afghanistan auf, in einer Phase, die sich unvorhergesehen zu einer der blutigsten des gesamten Krieges entwickelte. Statt ihre Aufgabe als *embedded journalists* wahrzunehmen, setzten sie jeden Tag ein Stück Fotopapier 20 Sekunden lang der Sonne

aus. Nur aus den Titeln der Bilder erfährt man, was an diesen Tagen geschehen ist. Das tief im kollektiven und individuellen Bewusstsein verankerte Narrativ des Konflikts durchzieht als roter Faden ihre Arbeit und lässt sich auch in ihren zahlreichen Publikationen ablesen, die sie als essentiellen Bestandteil ihres künstlerischen Werks verstehen. Das Buch *War Primer 2* (2001) bezieht sich formal und inhaltlich auf Bertolt Brechts *Kriegsfiabel* aus dem Jahr 1955, in der der Schriftsteller jahrelang gesammelte Zeitungsfotos und Artikel über den zweiten Weltkrieg verarbeitet und reflektiert hat. In einer Mischung aus Aneignung und Hommage setzen Broomberg und Chanarin Brechts Original mit Hilfe von Bildmaterial des sogenannten Antiterrorkriegs fort und greifen dabei auf unterschiedliche Archive und Quellen zurück. Ihre Vorgehensweise lässt sich als eine Art Hacking von bestehenden Situationen und Systemen beschreiben. Ihre jüngste Fotoserie *Spirit is a Bone* (2016) basiert auf der neuen Gesichtserkennungs-Software eines russischen Herstellers, die aus großen Menschenmassen Personen herausfiltern und über eine spezielle Kamera dreidimensionale Aufnahmen von ihnen erstellen kann. Mit dieser Technologie, die ohne das Wissen und die Kooperation eines Individuums anwendbar ist, produzierten Broomberg und Chanarin Porträts von Einwohner*innen Moskaus, darunter auch das der Pussy Riot-Aktivistin Jekaterina Samuzewitsch oder

des Dichters Lew Rubinstein. Auf August Sanders Porträts in dem epochalen Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* verweisend, geben die an Totenmasken erinnernden Gesichter einen düsteren Ausblick auf die nahe Zukunft. Aktuell sind diese und weitere Arbeiten in der Ausstellung *Don't Start With The Good Old Things But The Bad New Ones* in Berlin zu sehen. Im Oktober 2016 treten Adam Broomberg und Oliver Chanarin die Professur für Fotografie an der HFBK Hamburg an. Damit erhält die lange Fotografie-Tradition der Hochschule eine zeitgenössische und gesellschaftspolitische Ausrichtung.

ZWISCHEN DEN DISZIPLINEN



Die Arbeiten aus der Serie *Hirnappen* (2012) von Olaf Quantius (*1971, lebt in Berlin), der zum Wintersemester 2016/17 die Gastprofessur für Bildhauerei an der HFBK Hamburg antritt, bewegen sich auf dem schmalen Grat zwischen Skulptur und Malerei. Militär-Woldecken als Bildträger transportieren eine starke Objekthaftigkeit, während die Malerei sowohl eine haptische als auch virtuelle Oberfläche formuliert. Widersprechende Kategorien und Wahrnehmungsweisen verknüpft Olaf Quantius in seinen Arbeiten zu offenen Netzen.

READING LIST

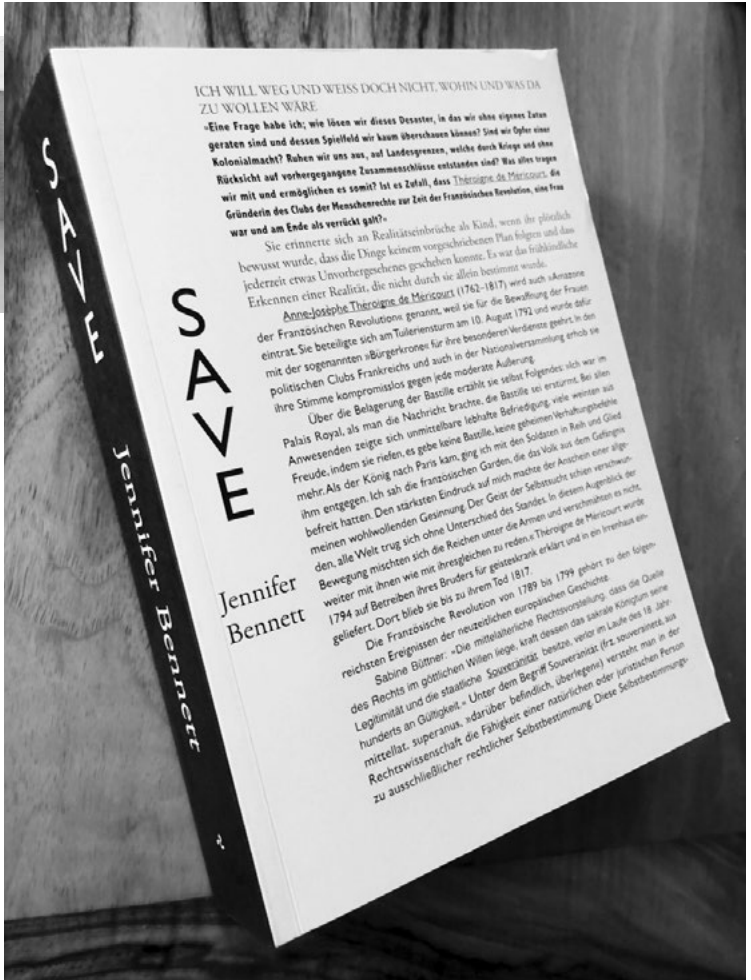


Hannah Rath, *HEN TO PAN*, 128 Seiten, Schutzumschlag: Transparentpapier, gefaltetes

Poster; Gestaltung: Anna Bertermann; Autoren: Jens Asthoff, Julia Katharina Thiemann; Textem Verlag Hamburg 2016, textem.de Hannah Rath (Diplom 2010) studierte an der HFBK Hamburg bei Prof. Pia Stadtbäumer und Prof. Dr. Hanne Loreck. Ihre Arbeiten übersetzen Sprachbilder über die Schrift in eine räumliche Gestalt, die die Form von Wandmalereien, Glasbildern, Objekten, Zeichnungen, Skulpturen und ortsspezifischen Installationen annehmen kann. So erforschen sie das Verhältnis von Sprache, Schrift und Raum.



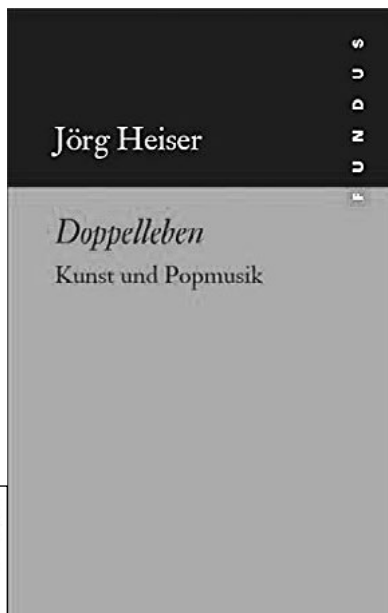
Yorgos Sapountzis (*1976, lebt in Berlin) arbeitet mit den unterschiedlichsten Medien: Installation, Performance, Video, Skulptur. Er interessiert sich für historische Ereignisse und ihre Bedeutung im Heute, den öffentlichen Raum, das Zerbrechliche und Vergängliche, das Politische und Theatrale. Wie die abgebildete Arbeit *redial: monument dog, and makigiaz* (2013) anschaulich illustriert. Das Changieren zwischen den Bereichen und Disziplinen prädestiniert ihn für die Gastprofessur im Bereich Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg, die er zum Wintersemester 2016/17 übernimmt.



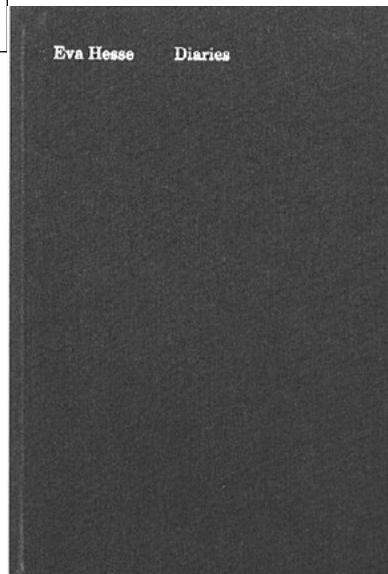
Jennifer Bennett, *SAVE*, 696 Seiten, Textem Verlag Hamburg, 2016, textem.de
 Jennifer Bennett (Diplom 2012), geboren 1976 in Schaffhausen, Schweiz, studierte an der HFBK Hamburg bei Prof. Andreas Slominski und Prof. Dr. Hanne Loreck. In *SAVE* verhandelt Bennett Themen wie Nation, Staat, Selbstorganisation exemplarisch in Form einer literarischen Handlung und aus der Sicht einer Hauptfigur, die sie selbst ist.



Balz Isler, *Hoch über dem Un/Mut thront die Kraft – Endzeit iNike*, 2016. Die Publikation erscheint anlässlich einer gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Galerie Conradi und in der Leipziger Baumwollspinnerei. Balz Isler (Diplom 2011) studierte bei Prof. Jeanne Faust an der HFBK Hamburg. In seinen Performances gelingt ihm eine beeindruckende Synthese aus körperlich-sinnlichem Vortrag und medialer Collage, die er nun – genau so virtuos – als Buch umgesetzt hat. galerie-conradi.de



Jörg Heiser, *Doppelleben*, Kunst und Popmusik, FUNDUS Band 219, 608 Seiten, Philo Fine Arts, Hamburg 2016, philo-fine-arts.de
 Das Buch des Berliner Kunstkritikers, UdK-Professors und ehemaligen HFBK-Gast-professors liefert exzellentes Hintergrundmaterial zur alten Hassliebe zwischen Kunst und Popmusik seit den 1960er Jahren.



Eva Hesse, *Diaries*, Barry Rosen (Hsg.), Tamara Bloomberg (Assistenz), 904 Seiten, Hauser & Wirth, Zürich / Yale University Press 2016, hauserwirth.com
 Neu in der Bibliothek der HFBK Hamburg: Die lang erwartete Edition der Tagebücher der amerikanischen Künstlerin Eva Hesse (geboren 1937 in Hamburg, gestorben 1970 in New York).



Matt Mullican, *Rubbings 1984–2016*, mit einer Einführung von Dieter Schwarz, 440 Seiten, 620 Farbabbildungen, deutsch/englisch, JRP Ringier Kunstverlag, 2016, jrp-ringier.com
 Matt Mullican ist Professor für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg. Die Monographie zu der zunehmend wichtigen Werkgruppe der Rubbings erschien als Publikation zu seiner Ausstellung *Nothing Should Exist* im Kunstmuseum Winterthur.

Impressum

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

Redaktionsleitung:
Beate Anspach
Tel.: 040 / 42 89 89- 405
E-Mail: beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Redaktion:
Julia Mummenhoff
Dr. Andrea Klier

Bildredaktion:
Julia Mummenhoff
Beate Anspach

Schlussredaktion:
Imke Sommer

Autor*innen dieser Ausgabe:
Beate Anspach, Prof. Dr. Michael Diers,
Nina Lucia Groß & Raphael Dillhof,
Julia Mummenhoff, Rebekka Seubert,
Benjamin Sprick

Fotoessay (S. 1–16):
Adam Broomberg & Oliver Chanarin

Konzeption und Gestaltung:
Natalie Andruszkiewicz,
Caspar Reuss, Anne Stiefel,
Prof. Ingo Offermanns
(Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/
Fotografie)

Realisierung:
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung:
Druckerei in St. Pauli

Soweit nicht anders bezeichnet, liegen
die Rechte für die Bilder und Texte bei
den Künstler*innen und Autor*innen.

Das nächste Heft erscheint Ende
November 2016.

Die Ankündigungen und Termine sind
ohne Gewähr.
V. i. S. d. P.: Beate Anspach

ISBN: 978-3-944954-29-5

Materialverlag 300, Edition HFBK
Die pdf-Version des Lerchenfeld können
Sie abonnieren unter:
hfbk-hamburg.de/newsletter

(S. 01)
FOTOESSAY:
BROOMBERG
& CHANARIN

(S. 17)
ESSAY:
MICHAEL DIERS

(S. 31)
DIE MANIFESTA
IN ZÜRICH

(S. 39)
MATT MULLICAN
IN
WINTERTHUR

(S. 44)
JUZ IN DER
GALERIE
DOROTHEA
SCHLÜTER

(S. 50)
INNOVATIVES
FILME
MACHEN

(S. 53)
AUS DEM
BÜCHERREGAL

(S. 58)
WIEDER-
HOLUNG

(S. 61)
DOUBLE
TROUBLE

(S. 61)
ZWISCHEN DEN
DISZIPLINEN

(S. 62)
READING LIST