

# Lerchenfeld 38



































»A month ago we were in Italy filming the official demolition of 100 migrant boats. The boats landed with refugees from North Africa and while their human cargo were either sent home or absorbed into the asylum system, the boats themselves were never returned to their owners. There has been much debate within local government about how to deal with these hulking vessels that lie beached on the concrete forecourt of Porto Pazzallo in Sicily like giant mammals. It's a striking and melancholic scene. The decision to demolish them was both pragmatic as well as political. The boats are no longer seaworthy and they are taking up valuable space in the port. But watching them being expertly dismantled was oddly emotional. A digger can be remarkably tender when it wants

to be, as it scans the wreckage for human debris, shoes, clothes, juice cartons and tins of dog food. Yes, dog food! The demolition of these boats took a biblical 40 days and felt like an act of violence, undertaken by the state against objects that speak of culture and loss. We have forensically recorded this destruction. It may not be art. Perhaps it's just a memory of something.«

*Adam Broomberg & Oliver Chanarin*



# PETRA LANGE-BERNDT: *MARXISM TODAY*. POLITIKEN DER MARGINALITÄT



Mein Beitrag beschäftigt sich mit dem Dokumentarfilm *marxism today (prologue)* des britischen Künstlers Phil Collins aus dem Jahr 2010. Die Arbeit wurde von der 6. Berlin Biennale sowie dem Berliner Künstlerprogramm DAAD passend zum 20-Jahr-Jubiläum der deutschen Wiedervereinigung gefördert; sie beschäftigt sich mit der Aufarbeitung des gelebten Marxismus in der Deutschen Demokratischen Republik. Im Mittelpunkt stehen Interviews mit drei etwa fünfzig- bis sechzigjährigen Frauen, die linientreu Staatsbürgerkunde oder Marxismus-Leninismus unterrichtet haben: Petra Mgoza-Zeckay, Andrea Ferber und Marianne Klotz. Den Epilog bildet zudem ein Interview mit der Tochter der dritten Interviewten, Ulrike Klotz, die in ihrer Jugend als Leistungssportlerin aktiv gewesen ist. Zu Beginn des etwa dreißigminütigen Films erklingt die helle Stimme von Laetitia Sadier, das ehemalige Mitglied der Independent-Band *Stereolab* singt verträumt zu einer Komposition Nick Powells, während das Publikum nostalgisches Lehrmaterial vorgelegt bekommt. Die Leinwand wird schwarz, und Petra Mgoza-Zeckay nennt ihren Namen, wir hören ihre Stimme, bevor ein Bild erscheint. Es ist der 1. Mai 2010, die in revolutionärem Rot Gekleidete sitzt in ihrem Wohnzimmer in Leipzig, auf dem

(Alle Bilder)  
Phil Collins:  
*marxism today*  
(*prologue*),  
2010, HD, Video, 35 Min.,  
German w.  
English subtitles,  
Courtesy Shady Lane  
Productions  
and Tanya Bonakdar  
Gallery, New York



Tisch steht ein Strauß ebenfalls roter Nelken, Symbol der Arbeiterbewegung.<sup>1</sup> Von 1987 bis 1990 unterrichtete sie als Hochschullehrerin für Marxismus-Leninismus Medizinstudenten an der Universität in Leipzig; nach der Wende existiert dieser Beruf nicht mehr. Eigentlich wollte die Interviewte mit ihrem Mann, einem Tansanier, in das sozialistische Bruderland auswandern, doch dann brachte sich ihr Lebensgefährte kurz vor der Wende um. Frau Mgoza-Zeckay begann eine Umschulung zur Sozialarbeiterin, heute ist sie arbeitslos. Die zweite Befragte, die ehemalige ML-Lehrerin Andrea Ferber, nutzte Marx' Theorien in anderer Hinsicht und machte eine Karriere in der freien Wirtschaft, inzwischen arbeitet sie für eine Nichtregierungsorganisation und beschäftigt sich mit Wirtschaftstheorie. Und Marianne Klotz, die dritte Porträtierte, arbeitet für eine Partnervermittlungsagentur für Akademiker. Zwischen diesen Interviews wurde Archivmaterial aus der DDR-Zeit montiert: Ausschnitte aus einem offiziellen Lehrfilm für Staatskundeführer mit dem Titel *Kontakt* von 1968, der eine inszenierte Diskussion in einem Klassenzimmer über den Begriff der Ausbeutung zeigt, Fragmente der schwarz-weißen Deutschlandfunksendung *Von Pädagogen für Pädagogen* vermutlich aus den frühen 1970er

1 Nora Reinhardt: »Das Bananen-Komplott«, in: *Der Spiegel* 25 (2010), 122–123, hier 122.

Jahren sowie eine Dokumentation des Turn- und Sportfestes 1983 in Leipzig, in dem Tausende synchronisierter Körper am Ende das Wort »Sozialismus« bilden. Zusätzlich sind innerhalb der Interviews Fotos aus privaten Alben und weitere massenmediale Archivbilder zu sehen. Phil Collins' Film *marxism today* wie auch sein Sequel *use! value! exchange!* aus demselben Jahr, in dem Andrea Ferber an der Berliner Hochschule für Technik und Wissenschaft eine Lehrstunde über Marx' *Kapital* abhält, thematisiert mit diesen Verliererinnen der Wende also das politische Erbe des Sozialismus und des Kommunismus, deren Zusammenbruch sich nicht nur auf Osteuropa ausgewirkt hat, sondern für ganz Europa und den Rest der Welt ein einschneidendes Ereignis darstellte.

Auf den ersten Blick handelt es sich bei *marxism today* um einen Dokumentarfilm, der die Marginalisierten für sich selbst sprechen lässt und ohne Kommentar aus dem Off auskommt. Phil Collins fand seine Protagonistinnen über Annoncen in Regionalzeitungen in Ostdeutschland: 40 deutsche und 150 russische Ex-Lehrerinnen zwischen 40 und 70 Jahren meldeten sich, zehn traf der Künstler mit einem kleinen Team in ihren Wohnungen, drei dieser Personen dürfen ihre Geschichte in dem Film öffentlich machen.<sup>2</sup> Im Schutz-

2 Ibid., 123; Michèle Fauguet: »Sympathy Is a Bridge for Ideology: Phil Collins' Adventures in Marxism«, in: *Afterall* 27 (Sommer 2011), <https://www.afterall.org/journal/issue.27/sympathy-is-a-bridge-for-ideology-phil-collins-s-adventures-in-marxism>, eingesehen am 15.2.2017, spricht von 60 Personen.

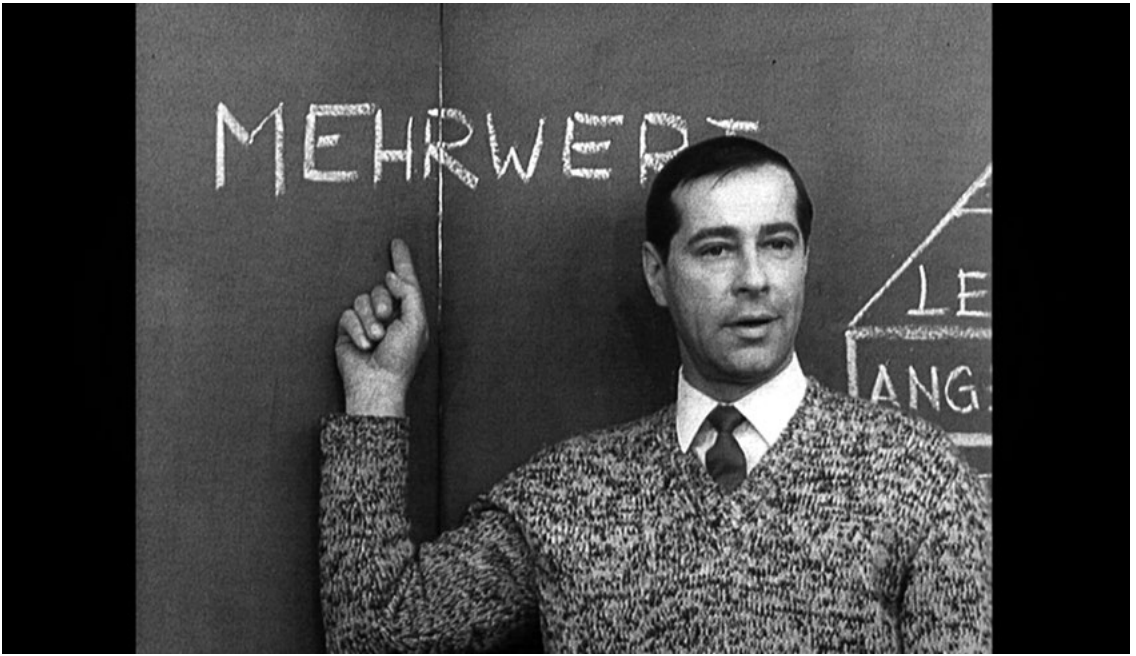


raum der zeitgenössischen Kunst können diese als verletzte Opfer der Wiedervereinigung inszenierten Frauen ihre Geschichten erzählen, und der Film breitet sein Material eher gedankenverloren aus, als harte Urteile vorzunehmen, etwa wenn Marxismus nicht als starre Orthodoxie, sondern als erkenntnistheoretische Methode präsentiert wird. Für dieses Werk, das Retro-Utopien, die Rückbesinnung auf unentfaltete Möglichkeiten der Vergangenheit, verspricht,<sup>3</sup> hat Phil Collins in englischsprachigen Zeitschriften viel Lob erhalten.<sup>4</sup> Doch möchte ich die These aufstellen, dass es diese Montage in sich hat, wenn die Frage nach weiblicher Identität im Postsozialismus gestellt wird; bezeichnender Weise geht keiner der mir bekannten Texte auf die Genderaspekte des Films ein. Wie also ist es um die Relation von Narration und Geschlecht in *marxism today* bestellt? Wie werden die drei Protagonistinnen eigentlich inszeniert?

Ich lege den Schwerpunkt der weiteren Analyse auf das Interview mit Petra Mgoza-Zeckay. Obwohl die porträtierten Frauen machtlos und desillusioniert sind, fungieren sie als Allegorie des Sozialismus sowie Gedächtnis der einstigen politischen Einheit des Sowjetblocks. In kommunistischen Regimes wie der DDR wurden Frauen als Heldinnen der Arbeit

3 Boris Buden: *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt am Main 2009, 169 ff.

4 Siehe beispielsweise Faguet 2011; Karl Rittenbach: »Phil Collins: BFI Gallery, London«, in: *Frieze* (Mai 2011), 4; Paul O'Kane: »Phil Collins: *Marxism Today*«, in: *Third Text* 25:5 (2011), 644-648; Nataša Ilić: »Phil Collins: Der Mythos der Bildung im Big-Brother-Zeitalter«, in: *Camera Austria* 123 (2013), 25-36, hier 35.





gepriesen und galten als Maßstab für den Fortschritt des Sozialismus, wobei der Bildung der Jugend im Dienste der Ideologie eine besondere Bedeutung beigemessen wurde.<sup>5</sup> *Marxism today* präsentiert die Realität dieser postsozialistischen Frauenkörper jedoch als ruinös, verbraucht und müde: Wir sehen alte Hände, verquollene Augen und schlechtes Make-up.<sup>6</sup> Doch wenn die drei Interviewten ohne Pathos und wie beiläufig aus einer sehr persönlichen Perspektive sprechen, kommen gleichzeitig Dinge zur Sprache, die den gängigen Klischees nicht entsprechen. Mit dem Setting von Petra Mgoza-Zeckay in einem häuslichen Kontext, in dem auch zwei Töchter sowie der neue Ehemann anwesend sind, dokumentiert *marxism today* einen Raum, in dem die gesetzlich institutionalisierte Geschlechtergleichheit, laut Lyudmila Bredekhina ein totalitärer Androgynismus, nicht unbedingt griff.<sup>7</sup> Zudem entsprechen die privat anmutenden Erzählungen aller drei Interviewten nicht dem »Bild der Unterwürfigkeit und Apathie, das die westliche Wahrnehmung des DDR-Alltags prägt«<sup>8</sup>; der Film scheint daher komplexe weibliche Identitäten zu gestalten. Darüber hinaus reflektiert *marxism today* die Verwandlung dieser Realität in Filmbilder: Vor allem der spezifische Einsatz des Archivmaterials unterläuft die

5 Siehe John Rodden: *Repainting the Little Red Schoolhouse. A History of Eastern German Education, 1945-1995*, Oxford, New York 2002; Ausst.-Kat. *Role Models! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern*, Berlin, Galerie der Kunststiftung Poll, Berlin 2012.

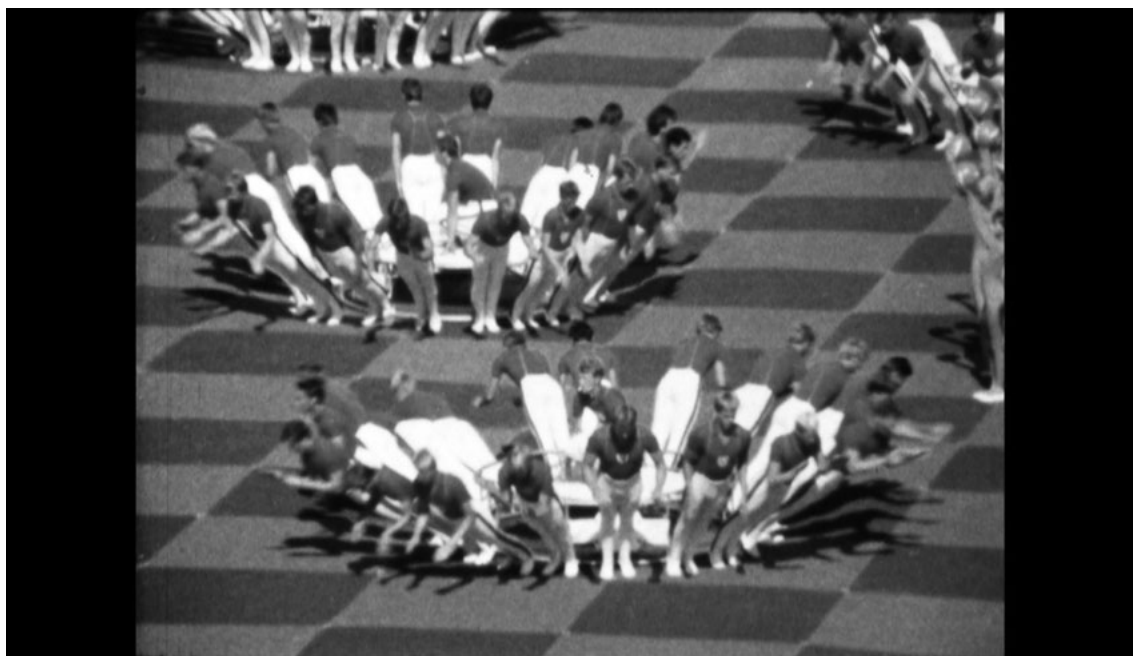
6 Siehe generell Monica Rüthers / Alexandra Köhring (Hg.): *Helden am Ende. Erschöpfungszustände in der Kunst des Sozialismus*, Frankfurt, New York 2014.

7 Lyudmila Bredekhina zit. n. Bojana Pejić: »Frauen und Kunst in Osteuropa. Damals und heute«, in: Cornelia Klinger (Hg.): *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, Berlin 2014, 211 – 228, hier 214.

8 Ilić 2013, 35.

vermeintliche Neutralität des Dokumentargenres sowie eine Ästhetik der Objektivität und verweist darauf, dass diese Erinnerung an den Staatssozialismus eine medial vermittelte ist – die Akteurinnen sind zugleich inszenierte Darstellerinnen. Auch wenn *marxism today* als Essayfilm beschrieben werden könnte, ist gerade diese Montage problematisch. Wenn etwa Petra Mgoza-Zeckay sagt »ich versuche mich zurückzubesinnen«, wird das visuelle Porträt der Interviewten, ihre Gegenwart, durch Fragmente eines Lehrfilms ersetzt. Dieser Film, der wie auch das restliche Archivmaterial des Films nicht weiter kontextualisiert wird, entstand um 1970 – lange vor ihrer Tätigkeit – und wirkt daher beliebig: Es wird nicht zwischen verschiedenen historischen Phasen der DDR unterschieden. Meine hauptsächliche Kritik richtet sich jedoch auf den Einsatz des Sounds. Es sind immer wieder Sequenzen zu beobachten, in denen die Tonspur der historischen Filmausschnitte ausgeblendet und durch die Filmmusik ersetzt wird. Etwa in der Sequenz mit einem Ausschnitt aus dem Lehrfilm *Kontakt* empfinde ich diese Musik weder als »unvoreingenommen und mitfühlend« noch als »alternative, subcultural, emotional intelligence«<sup>9</sup>, sondern es wird den jeweiligen Protagonisten, hier einem ML-Lehrer, schlicht ihre Spra-





che genommen. *Marxism today* richtet sich an ein globales Publikum, und es kann angezweifelt werden, dass etwa die Besucher der New Yorker Ausstellung *Ostalgie*, wo der Film 2011 zur Aufführung kam,<sup>10</sup> wissen, dass zur Zeit der Herstellung von *Kontakt*, 1968, Studentenunruhen gerade unterdrückt wurden oder dass es in der DDR trotz der in Internaten gelebten Völkerfreundschaft erhebliche Probleme mit Rassismus gegeben hat.<sup>11</sup> Der offizielle Körper des Staatssozialismus der DDR wird von Phil Collins als weiblich, alt und verbraucht vorgestellt. Gleichermaßen ist durch die Jugend, die Generation der Töchter, bereits der postsozialistische Körper anwesend:<sup>12</sup> die beiden Kinder von Petra Mgoza-Zeckay bleiben allerdings, wie auch ihr Mann, stumm, und Marianne Klotz taucht zunächst nur verschwommen im Hintergrund auf. Marianne berichtet dann von dem Druck der Sportlerausbildung, der Teilnahme an den Olympischen Spielen 1988 in Seoul sowie ihrer kaputten Wirbelsäule. Darüber hinaus deutet sie an, dass sie nach dem Ende ihrer Karriere unter Essstörungen litt, dass sie Schwierigkeiten hatte, ihren neuen, weniger androgynen Körper zu akzeptieren. Auch an dieser entscheidenden Stelle – der Film endet mit den Aufnahmen des Leipziger Sportfestes – setzt wieder die Filmmu-

10 Ausst.-Kat. *Ostalgie*, New Museum, New York 2011, 48 f.

11 Siehe Rodden 2002, 138.

12 Siehe generell Ana Bogdanović: »Generation as a Framework for Historicizing the Socialist Experience in Contemporary Art«, in: Ulrike Gerhard/Susanne Husse (Hg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg 2014, 24–35.



sik ein, anstatt dass der Film weitere Angebote formuliert, wie mit dieser Diagnose der postsozialistischen Gegenwart verfahren werden könnte.

Die 6. Berlin Biennale diskutierte einen gegenwärtigen künstlerischen Realismus; entsprechende Kunst soll dabei die Möglichkeit zur gesellschaftlichen Intervention bieten: Es gilt die soziale Welt zu vergegenwärtigen, mit dem Ziel, sie zu verändern.<sup>13</sup> Bekanntermaßen hat Gayatri Chakravorty Spivak bereits 1983 analysiert, dass angesichts eines übermächtigen Herrschaftssystems Marginalisierte, ihre Sprache und die Versuche, Bedürfnisse zu artikulieren, ungehört und unverstanden bleiben müssen.<sup>14</sup> Auf den ersten Blick scheint Phil Collins in *marxism today* einen alternativen Raum aufzuspannen, denn der Film vermittelt seinem Publikum, wir würden trotz der Medienreflexion einen direkten und emotionalen Zugang zu den Erfahrungen der Frauen erfahren. Doch zielt die angesprochene Veränderung in *marxism today* gerade nicht auf die Lebensrealität der Interviewten ab, die im Reality-TV der Biennalekunst als sozialistische Primitive erscheinen und am Schluss verstummen. Die Stimme der neuen, postsozialistischen Generation ist hingegen westlich: Phil Collins, unterstützt durch Laetitia Sadier oder den Kameramann Matthias Schellen-

13 Siehe Juliane Reben-tisch: »Rea-lismus heu-te. Kunst, Poli-tik und die Kri-tik der Reprä-sentation«, in: Klinger 2014, 245–262; Ausst.-Kat. 6. *Berlin Bien-nale für zeit-geössische Kunst*, Kunst-Werke Insti-tute for Con-temporary Art, Berlin 2010.

14 Gayatri Chakravorty Spivak: »Can the Subaltern Speak?«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marx-ism and the Interpretation of Cul-ture*, Chica-go 1988, 271–313.



berg, propagiert eine Repolitisierung von Bildung in Zeiten der drastischen Kommerzialisierung des britischen Universitätssystems; im Zuge der Finanzkrise von 2008 kam es zu Strukturanpassungen, und seitdem müssen Studierende um die 10.000 GBP Studiengebühren im Jahr aufbringen, um sich über Marx & Co. zu informieren. 2010, im Entstehungsjahr der Arbeit, kam es schließlich zu öffentlichen Protesten. In dieser Situation klingt es sicherlich verlockend, wenn Andrea Ferber berichtet, dass das Studium in der DDR nichts gekostet habe: Die Geschichten der Frauen werden instrumentalisiert, um Position im aktuellen britischen Kulturkampf zu beziehen, wobei eine romantisierende Sicht auf den Staatssozialismus sowie – durch das Archivmaterial – auf die Zeit um 1970 entsteht: Auch 1968 hat es in Großbritannien keine nennenswerte Revolution oder institutionelle Strukturreform gegeben, und der Film fordert eine Revision ein. Weitere Aktionen zielen daher nicht auf Leipzig, sondern auf Großbritannien ab: Bezeichnenderweise arbeitete Collins für sein Folgeprojekt *use! value! exchange!* mit Andrea Ferber weiter – die einzige, die sich nicht zu Hause, sondern in einem Vorlesungssaal porträtieren ließ, Karriere gemacht hat sowie Englisch spricht: Sie soll demnächst ihre



ML-Sitzung in Manchester wiederholen, dem Ort, an dem Friedrich Engels 1845 *The Condition of the Working Class in England* niedergeschrieben und der Künstler studiert hat.<sup>15</sup> Damit eine solche Re-Edukation der britischen Verantwortlichen stattfinden kann, ist es jedoch nötig, die Geschichte der DDR, das spießige Setting der Wohnzimmer sowie die müden Körper durch gegenwärtige Lounge-Musik zu aktualisieren und ihnen gewissermaßen ein Lifting zu verpassen. In *marxism today* geht es nicht um die Aufarbeitung der Vergangenheit oder um weibliche Identitäten im Postsozialismus, sondern um die Verwertung des Gezeigten für die Gegenwart des Künstlers; die Töchter des Sozialismus bleiben passiv, während Collins aktiv seine Bildwelten gestaltet.

*Petra Lange-Berndt ist Professorin für moderne und zeitgenössische Kunst am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre gegenwärtige Forschung untersucht zeitgenössische Kollektive sowie alternative Wohnprojekte; zugleich arbeitet sie auch als Kuratorin und verantwortet 2017 z. B. die Ausstellungen Hanne Darboven: Korrespondenz im Hamburger Bahnhof Berlin (gemeinsam mit Gabriele Knapstein und Dietmar Rübel) und Singular / Plural: Kollektive Arbeitsformen im Rheinland der 1970er*

*Jahre in der Kunsthalle Düsseldorf (mit Dietmar Rübel und Max Schulze). Den hier abgedruckten Vortrag hielt sie im Januar 2017 im Rahmen des Public Seminars Female Identities in the Post-Utopian. Perspektiven auf den Postsozialismus aus Kunst und Wissenschaft in Hamburg (siehe Seite 72).*





# BUNTE HUNDE



Astrid Mania, neue Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte der  
25 Moderne an der HFBK

(Bild S. 25)  
Rachel  
Ruysch, *Blu-  
menstillleben*,  
1691, Öl auf  
Leinwand auf  
Eichenholz,  
© Hambur-  
ger Kunsthalle/  
bpk, Foto: Elke  
Walford

# Hamburg, betrachtet das historische und leider immer noch aktuelle (Miss-)Verhältnis von Künstlerinnen und Kunstmarkt

1 Natalie Rigg, *Valeria Napoleone: Foremost Collector of Modern Female Art*, <http://www.anothermag.com/art-photography/8450/valeria-napoleone-foremost-collector-of-modern-female-art>, letzter Zugriff 6. März 2017.

2 Das Werk existiert in Gestalt fünf verschiedenfarbiger Unikate; die übrigen vier befinden sich nachweislich in Männerbesitz.

3 2014 bei Sotheby's New York.

4 2015 bei Christie's New York.

Valeria Napoleone ist Sammlerin und erwirbt ausschließlich Werke von Frauen. Wer in diesem Satz nicht zwei bemerkenswerte Tatsachen entdeckt, kommt entweder aus Schweden oder nicht aus dem Kunstbetrieb. Denn Valeria Napoleone, die ihre Privatsammlung seit letztem Jahr durch Großbritannien touren lässt, gehört nicht nur als Käuferin, sondern auch in Hinblick auf ihre Sammlungspolitik zu den Ausnahmen in einem Markt, den sie selbst als »boys' club« bezeichnet.<sup>1</sup> Mögen Frauen als Künstlerinnen, Galeristinnen, Kuratorinnen, Professorinnen oder Kritikerinnen mancherorts noch so präsent sein – im großen Stil gekauft wird vorwiegend von Männern, im großen Stil bezahlt wird vorwiegend für Männer.

Nun ist der Preis beileibe nicht der einzige Bewertungsmaßstab für ein Werk. Sein Pegelstand kann sogar in eklatantem Widerspruch zur Einschätzung eines Œuvres durch Kritik, Museumswelt oder Kollegium stehen. Und doch ist das aktuelle Preisgefüge auch die Folge einer Kunstgeschichte, aus der viele Frauen systematisch ausgeschlossen und herausgeschrieben wurden, und einer Mentalität, die sich bis heute aus tradierten Vorurteilen speist. Diese Interdependenz bildet der Auktionsmarkt,

wenn auch punktuell, so doch am deutlichsten ab: Der momentane Höchstpreis für das Werk einer lebenden Künstlerin liegt bei 6,5 Millionen US-Dollar; er wurde 2011 bei Sotheby's New York für das Siebdruck-Objekt *Ooze-wald* (1989) der US-Amerikanerin Cady Noland erzielt. Noland hat sich 1999 aus dem Kunstbetrieb zurückgezogen, was ihre Werke rar und umso begehrter macht. Das teuerste Werk eines lebenden Künstlers war einem anonymen Bieter jedoch 58,5 Millionen US-Dollar wert – es handelt sich um Jeff Koons' Hochglanz-Stahlskulptur *Balloon Dog (Orange)* (1994 – 2000), die 2013 bei Christie's New York versteigert wurde.<sup>2</sup>

Nimmt man den gesamten Auktionsmarkt in den Blick, so führt bei den Künstlerinnen Georgia O'Keeffe das Ranking mit ihrem Gemälde *Jimson Weed/White Flower No. 1* (1932) und rund 44,5 Millionen US-Dollar an.<sup>3</sup> Ihre Kolleginnen sucht man in dieser Preiskategorie vergebens. Als das teuerste jemals versteigerte Werk gilt derzeit Picassos *Femmes d'Alger (Version O)* (1955) mit seinen knapp 180 Millionen US-Dollar.<sup>4</sup> Doch es ist beileibe nicht das teuerste Werk aller Zeiten. Seit einiger Zeit richtet das Herrscherhaus von Katar sein Emirat auf eine Zu-

5 Der Museumsbehörde des Emirats steht eine Frau vor, Sheikha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani, die Schwester des Emirs, die es 2013 mit ihrem vermögenden Ankaufset von einer Milliarde US-Dollar an die Spitze der »Power 100«-Liste des Kunstmagazins *Art Review* schaffte.

6 *Spiegel*-Gespräch mit Georg Baselitz: »Meine Bilder sind Schlachten«, in: *Der Spiegel*, 4/2013, S. 102 – 105, 105.

7 Wie hartnäckig sich auch Vorstellungen vom aktiven, männlichen Künstlergenie und seinem passiven, weiblichen Modell bis heute halten, zeigt sich etwa daran, dass die Münchener Pinakothek der Moderne noch 2012 eine Ausstellung mit dem Titel *Frauen* ankündigen konnte, um dann Gemälde von Pablo Picasso, Max Beckmann und Willem de Kooning zu zeigen, deren Motive – und eben nicht Autorinnen – sämtlich Frauen waren.

27

kunft als Touristen-Hotspot ein und füllt seine spektakulären Museumsneubauten mit spektakulären Werken: Für Gemälde von Cézanne und Gauguin, die aus Privatsammlungen stammen, zahlte es laut Medienberichten Rekordpreise.<sup>5</sup> So wird die Wahrnehmung auch von musealisierter Kunst immer mehr auf das Ökonomische eingeeengt und damit der Eindruck, dass teure Kunst von Männern stammt, bestärkt: ein Adrenalinschub für den Kreislauf aus Ursache und Wirkung. Derart berauscht formulierte wohl auch Georg Baselitz sein viel kommentiertes Interview mit dem *Spiegel* anno 2013, in dem er die höheren Preise für Männer auf die Tatsache zurückführte, dass Frauen nicht so gut malen könnten: »Das ist ein Fakt.«<sup>6</sup> Doch man muss befürchten, dass er mit dieser Meinung nicht alleine dasteht.<sup>7</sup>

Angesichts der systematischen und institutionalisierten Entwertung von Frauen ist es erstaunlich, dass sie sich vor dem 20. Jahrhundert überhaupt, zumal ökonomisch, als Künstlerinnen durchsetzen konnten. Zu diesen »Ausnahmefrauen«, wie Isabelle Graw sie nennt, zählen etwa Rachel Ruysch (1664 – 1750), Hofmalerin von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz und Inspirationsquelle für zahlreiche nachfolgende Stilllebenmaler, oder Elisabeth Vigée Le Brun (1755 – 1842), Porträtistin der französischen Königin Marie Antoinette. Beide waren zu Lebzeiten ausgesprochen erfolgreich. Doch Vigée Le Brun zum Beispiel wurde erst 2015 im Pariser Grand Palais eine Überblicksschau ausgerichtet – nach Angaben des Museums die erste überhaupt in ihrem Heimatland.

Als sich im frühen 20. Jahrhundert die Portale der Universitäten und Kunsthochschulen endlich für Frauen öffneten, fanden sich genügend Hintertüren, durch die man sie gleich wieder hinausschicken konnte. Bis ins Jahr 1918 konnten Professoren Frauen mit ministerieller Unterstützung jederzeit vom Besuch des Unterrichts ausschließen.<sup>8</sup> Der Zugang zu den Aktklassen blieb den Frauen ohnehin lange Zeit verwehrt. Ihnen stand vielfach nur das – textile – Kunsthandwerk offen. In Hamburg durften Frauen 1907 erstmalig als »Hospitantinnen« für sie ausgewählte Kurse der Hamburger Kunstgewerbeschule, Vorgängerin der HFBK Hamburg, besuchen.<sup>9</sup> Damit aber waren viele Künstlerinnen auf Praktiken beschränkt, deren Prestige aufgrund der weiblichen Konnotation deutlich unter dem etwa der Malerei lag und liegt. Nach wie vor blenden die meisten Kunstmuseen alles vermeintlich Kunsthandwerkliche aus und unterschlagen damit, dass sich gerade in der Moderne viele reformatorische Bewegungen um die Aufwertung und Gleichrangigkeit der Kunstformen bemüht haben.

Die Hierarchisierung der Künste durch Museum und Kunstgeschichte bildet sich auch ökonomisch ab und ist ein weiterer Grund für die im Gesamtbild schlechtere Marktposition von Frauen. Viele Künstlerinnen, die in und nach den 1960er Jahren aktiv wurden, entschieden sich bewusst für das neue Medium Video und/oder die Performance, auch, weil beide noch nicht – männlich – besetzt waren. Damit aber wählten sie Ausdrucksformen, die sich zum Teil programmatisch gegen



8 Vgl. Anne-Kathrin Herber, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert: Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, Dissertation Universität Heidelberg 2010, S. 60.

9 Vgl. Susanne Harth, »Frauenstudium: Die Werkstätte für weibliche Handarbeiten«, in: Hartmut Frank (Hg.), *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Junius Verlag Hamburg, 1989, S. 109–124, 110.

10 Vgl. Galerienstudie 2013 des Instituts für Strategieentwicklung vom Oktober 2013. Es ist die bislang umfassendste Studie zum deutschen Kunstmarkt.

11 Auch wenn die mediale und museale Präsenz von Marina Abramović etwas anderes suggeriert.



eine Kommerzialisierung richteten oder zumindest schwer zu kommerzialisieren waren. Auch daran hat sich wenig geändert. Laut einer deutschlandweiten Galeriestudie<sup>10</sup> aus dem Jahr 2013 erzielten die befragten Händler\*innen 62 Pro-

zent ihres Umsatzes mit Malerei – die Medienkunst rangiert in dieser Liste mit 1 Prozent der Umsätze ganz unten. Performative Praxen werden gar nicht erst gesondert aufgeführt; sie dürften im Bereich »Sonstiges« mit 5 Prozent zu finden

(Bild links)  
Cady No-  
land, *Ooze-  
wald*, 1990,  
Installationsan-  
sicht Hambur-  
ger Kunsthal-  
le, 1996, Sieb-  
druck auf Alu-  
minium, Stoff-  
Flaggen, ©  
Sammlung  
Scharpff, Foto:  
Christoph Irr-  
gang

12 Uner-  
wähnt sind  
hier, neben  
vielen ande-  
ren Gründen,  
die komple-  
xen psycholo-  
gischen Moti-  
vationen, über-  
haupt Kunst zu  
sammeln und  
sich dabei für  
ganz bestimm-  
te Werke zu  
entscheiden.

sein.<sup>11</sup> Der private Kunstmarkt, wie er sich etwa im flämischen Barock herausbildet, begünstigt die Vormachtstellung der Malerei – das Genrebild ist die handliche Ware für die Wände des Großbürgertums. Sein zeitgenössisches Pendant ist das *OTS*, das boshaft als *Over-the-Sofa* bezeichnete Bild.

Der gegenwärtige internationale Kunstmarkt spiegelt auch die dramatische globale wirtschaftliche Ungleichheit. Das seit der Finanzkrise 2007/2008 am stärksten wachsende Segment ist der Bereich der Spitzenpreise. Laut *TEFAF Art Market Report 2016* konnten die Händler, die Werke jenseits der Zehn-Millionen-Grenze bewegen, für den Berichtszeitraum eine Umsatzsteigerung von 16 Prozent vermelden – in diesen Dimensionen aber werden überwiegend Werke von Künstlern gehandelt. Wenn solche Meldungen zudem den – falschen – Eindruck erwecken, der Kunstmarkt sei eine *gated community* der Superreichen, geraten die jüngeren und mittelständischen Galerien unter Druck. Dabei sind sie es, die finanziell und ideell in junge Künstler\*innen investieren.

Doch schon auf dem Weg von der Akademie in die Galerie gehen viele Künstlerinnen verloren. Die bereits zitierte Galerienstudie führt an, dass der durchschnittliche Anteil der Absolventinnen deutscher Kunsthochschulen bei oder knapp über 50 Prozent liegt, der Anteil von Künstlerinnen im Galerieprogramm jedoch nur durchschnittlich 25 Prozent ausmacht. Hier ist also viel Luft nach oben, hier liegen wunderbare Forschungs- und Arbeitsfelder. Keines der gerade kurz und lückenhaft geschilderten Phä-

nomene besitzt die Unumstößlichkeit eines Naturgesetzes.<sup>12</sup> Wir alle sind Teilhaber an einem Markt, der nicht monolithisch ist, sondern aus vielen, sehr verschiedenen Feldern besteht. Auch die Kunstgeschichte ist eine Narration, an der wir alle teilhaben und mitschreiben, und damit sind auch die Geschlechterverhältnisse, die sich darin abbilden, und deren Wahrnehmung wandelbar.

*Dr. Astrid Mania hat Kunstgeschichte, Baugeschichte und Philosophie studiert. Neben zahlreichen Lehraufträgen zu Schreibpraxis und zeitgenössischer Kunst, u. a. an der UdK Berlin und der HGB Leipzig, hatte sie von 2013 bis 2015 eine Gastprofessur an der Kunstakademie Münster inne und war im Winterhalbjahr 2004/05 Gastkuratorin/Gasttutorin am Kurs Curating Contemporary Art des Royal College of Art, London. Sie ist zudem als freie Kritikerin tätig und schreibt regelmäßig für die Süddeutsche Zeitung sowie das Artforum International.*

# INSTITUTION DER AVANTGARDE



Der Kunstverein in Hamburg feiert dieses Jahr seinen 200. Geburtstag. Mit der Ausstellung »The History Show« begann das Jubiläums-Jahr. Wir sprachen mit den beiden Kuratorinnen, Bettina Steinbrügge und Corinna

30 Koch



(Bild links)  
Werner Büttner, *Vereinsköpfe aus 200 Jahren*, 2017, Ausstellungsansicht *The History Show*; Foto: Fred Dott

Lerchenfeld: *The History Show* versteht sich als Ausstellungs- und Forschungsprojekt, aber nicht als Gruppenausstellung, auch wenn es auf den ersten Blick so aussieht. Können Sie das näher erläutern?

Bettina Steinbrügge: Die Herausforderung bestand darin, die 200jährige Geschichte des Kunstvereins mit all den unterschiedlichen Entwicklungen und Fragestellungen zusammenzubringen. Dafür haben wir uns inhaltliche und künstlerische Unterstützung und Kooperationspartner geholt. Zum einen Prof. Fleckner und seine Studierenden vom Kunsthistorischen Institut der Universität Hamburg und zum anderen Künstlerinnen und Künstler. Denn den Kunstverein gibt es letztlich nur durch sie. Warum sollen also nicht auch die Künstler\*innen quasi ihren Teil zu der Geschichte hinzufügen und ein künstlerisches Statement abgeben. Dafür haben wir ihnen eine Carte Blanche gegeben.

Corinna Koch: Es ist in dem Sinne auch keine Gruppenausstellung, als dass die Arbeiten sich nicht unbedingt aufeinander beziehen müssen.

Lf: Welche Setzungen stammen von euch als Kuratorinnen?

BS: Wir haben natürlich das Format vorgegeben. Und wir haben Olaf Nicolai eingeladen, die Ausstellungsarchitektur zu entwickeln. Wir haben ihn zu einem Zeitpunkt hinzugezogen, als wir selber noch nicht genau wussten, wie die Ausstellung inhaltlich aussehen wird.

CK: Außerdem haben wir schon vor eineinhalb Jahren Prof. Uwe Fleckner vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Uni Hamburg und seine Studierenden einbezogen.

Und es war auch eine Setzung, dass die Ausstellung hier vor Ort produziert wird. Wir wollten den Künstler\*innen die Möglichkeit geben, mit unserem (Archiv)Material und mit den Studierenden zu arbeiten.

BS: Der diskursive Austausch, der sich durch die gesamte Planungsphase zog, ist im Grunde also auch eine Setzung.

Lf: Wer war für die Themen bzw. die Kapitel-Auswahl und die Künstler\*innen-Auswahl verantwortlich?

BS: Die Themen haben wir gemeinsam mit den Studierenden entwickelt, die Auswahl der Künstler\*innen haben wir vorgenommen. In den Gesprächen trafen Kunsttheoretiker\*innen auf Kunsthistoriker\*innen, die sich in ihren Ansätzen erst einmal gar nicht verstanden haben. Es war ein Clash, der durchaus produktiv war. In der Kunstgeschichte wird immer noch von einem Werkbegriff ausgegangen. Das ist in der kuratorischen Praxis seit den 1960er, 1970er Jahren anders. Ich glaube, wir haben mit unseren Diskussionen auch ein Stück Kunstvereinsgeschichte durchlebt. Weil es diesen Werkbegriff in der Geschichte des Kunstvereins natürlich gab. Das bildet sich in den historischen Protokollbüchern auch anschaulich ab. Heute geht es dagegen um Haltung, um Projekte, um Partizipation.

Lf: Wie lief die Zusammenarbeit mit Prof. Uwe Fleckner und den Teilnehmer\*innen seines Seminars genau ab?

BS: Die Studierenden sind anfangs ganz klassisch von den Kunst-Epochen ausgegangen und haben erst einmal nur einzel-

ne Werke herausgesucht. Sie haben auf eine historische Ausstellung hingearbeitet. Was nicht nur deshalb, weil wir hier nicht die technischen Bedingungen dafür haben, sondern auch aus inhaltlichen Gründen für uns nicht in Frage kam.

CK: Als wir entschieden hatten, dass es eine andere Form von Ausstellung geben wird, haben wir uns regelmäßig mit den Arbeitsgruppen, zu denen sich jeweils zwei bis drei Studierende zusammengefunden hatten, getroffen. Das war wirklich Neuland für alle.

BS: Wir haben die Frage zur Diskussion gestellt, was es heißt, wenn ein Kunstverein aus einer zeitgenössischen Perspektive einen historischen Rückblick unternimmt. Immerhin ist ein Kunstverein nicht vergleichbar mit einem Museum. Langsam haben sich die Gespräche entwickelt und wir haben über konkrete Künstler\*innen nachgedacht. Wer ist in Bezug auf den Kunstverein und für Hamburg interessant? Wer könnte einen neuen oder auch kritischen Blick auf die Geschichte werfen? Dann sind wir auf die einzelnen Künstler\*innen zugegangen und haben sie für bestimmte Themen eingeladen. Die Studierenden haben sowohl mit uns als auch mit den Künstler\*innen eng zusammengearbeitet. Sie haben sie vor Ort besucht, waren bei ihnen im Atelier, haben für sie recherchiert, später auch mit aufgebaut. Das war für alle Beteiligten ein großer Gewinn und Spaß!

Lf: Wo wurde recherchiert? Woher stammen die Daten? Was waren die Quellen?

CK: Schon früh waren die Bürgerinnen und Bürger dieser Stadt

in unterschiedlichen Institutionen, Gremien und politischen Gruppierungen aktiv. Wie auch heute noch. Von daher finden sich an den unterschiedlichsten Orten in dieser Stadt Verweise auf die Geschichte des Kunstvereins. Die patriotische Gesellschaft hat in diesem Zusammenhang zum Beispiel eine große Bedeutung. Die Studierenden waren im Staatsarchiv, haben im Archiv der Hamburger Kunsthalle recherchiert, im kunsthistorischen Institut und an vielen anderen Orten. Sie sind wirklich eigene Wege gegangen und haben viele neue Quellen entdeckt.

BS: Darin sind Kunsthistoriker\*innen natürlich besonders gut! Das ganze Material liegt jetzt auf einem Server, und wir hoffen, dass wir das alles irgendwann auf unserer Website veröffentlichen können. Je nach Fragestellung sind die unterschiedlichsten Archive und Orte für uns interessant gewesen. Zum Beispiel auch Museumsbibliotheken wie die im Museum für Kunst und Gewerbe.

Lf: Ihr habt der Ausstellung zehn thematische Felder zugrunde gelegt (Bürger und Bourgeoisie, Landschaft und Heimat, Religion und Sentiment, Bildfindung – Formfindung, Identitäten, verehrt – verfemt – vernichtet, Rehabilitierung der Moderne, Politische Strömungen, DDR-Kunst in der Bundesrepublik, Institutionskritik). Liegt in einer solchen Setzung nicht auch die Gefahr, dass Arbeiten illustrativ herangezogen werden? Wie frei waren die eingeladenen Künstler\*innen? Sie bekamen ja immerhin mit der Einladung ein Thema zugeteilt.

BS: Die Künstler\*innen haben die Themen oftmals so weiterent-

Burk Koller,  
*Open Calls*,  
2017,  
Ausstellungs-  
ansicht *The*  
*History Show*;  
Foto: Fred  
Dott



(Bild links)  
Katrin Mayer,  
»Junge Frau« –  
*Eine Bildar-*  
*gumentation* / »Young  
Woman« – *A*  
*pictorial Ar-*  
*gumentation*, 2017,  
Ausstellungs-  
ansicht *The*  
*History Show*;  
Foto: Fred  
Dott

(Bild rechts)  
*The History*  
*Show*, 2017,  
Kunstverein  
in Hamburg,  
Ausstellungs-  
ansicht; Foto:  
Fred Dott

wickelt, dass etwas völlig anderes entstanden ist, als wir erwartet hätten. Dass Werner Büttner (Professor für Malerei an der HFBK Hamburg, Anm. der Redaktion) ausgehend von dem Thema »Bürger und Bourgeoisie« etwas über die Kunstvereinsdirektoren und -geschäftsführer machen wird, war eine große Überraschung. Daniel Knorr entwickelte ausgehend vom Thema »Rehabilitierung der Moderne« eine Abstraktionsdebatte. Seine reduzierten Skulpturen erstrecken sich über die gesamte Ausstellungsfläche und lassen eine Entfremdung entstehen, die so ähnlich in den 1950ern geschehen sein könnte. Zumindest weisen die Rezensionen aus dieser Zeit darauf hin. Und Katrin Mayer (Diplom 2006 an der HFBK Hamburg bei Prof. Eran Schaerf, aktuell Promovendin an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Hanne Loreck und Prof. Michaela Melián, Anm. d. Redaktion) hat sich, bevor sie zugesagt hat,



das Material zum Thema »DDR-Kunst in der Bundesrepublik« angeschaut und dann eine Neubefragung dieser Zeit vorgenommen, indem sie Positionen von Künstlerinnen aus der DDR ins Zentrum ihres

Beitrags stellte. Ihr war aufgefallen, dass das in den 1980er Jahren auch den Hamburger Kunstverein involvierende Ausstellungsprojekt »Zeitvergleich« ausschließlich männliche DDR-Künstler präsentierte.

CK: Es gab die regelmäßigen Treffen, auf denen alle Beteiligten sehr kooperativ diskutiert haben. Nehmen wir zum Beispiel Marjetica Potrč (Professorin für das Design der Lebenswelten an der HFBK Hamburg, Anm. der Redaktion).

BS: Wir haben ihr das Thema »Religion und Sentiment« vorgeschlagen. Ein Thema, das sich in unseren Augen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart durchzieht. Heute würden wir es wahrscheinlich »Empathie und Religion« nennen. Marjetica Potrč hat gesagt,



okay, dann ist aber meine Klasse dabei. Und die Klasse hat entschieden, dann ist das Archipel dabei, und das Archipel hat entschieden, zwei Sängerinnen einzuladen, die am Eröffnungsabend mit einer Performance aufgetreten sind.

CK: All diese Ideen entstanden aus den Gesprächen und Diskussionen heraus.

BS: Aus »Religion und Sentiment« wurde dann »The politics of love«. Die Idee, die Friedensbiennale von 1985 mit in die Präsentation einzubeziehen, kam als Im-



puls von uns. Aber dass das dokumentarische Video über das Konzert von Nam June Paik, Henning Christiansen und Joseph Beuys, welches im Rahmen dieser Biennale in der Aulavorhalle der HFBK Hamburg stattfand, in der Ausstellung im Kunstverein gezeigt wird, haben die Potrč-Studierenden entschieden. Das fand ich sehr spannend.

CK: Und dann hat die Gruppe ein neues Video produziert, bei dem es auch um das Thema des Gemeinsamen, der Empathie, der Kontinuität des Gemeinsamen geht, welches ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wird.

BS: Ich fand das übrigens auch deshalb ein gutes Beispiel, weil die Friedensbiennale kein Projekt vom Kunstverein allein war, sondern im Rahmen der »Woche der bildenden Kunst« in Hamburg realisiert wurde. Und auch aus dem Potrč-Beitrag wurde wiederum ein Gemeinschaftsprojekt unter Beteiligung vieler. Ich finde nichts schlimmer, als wenn eine Institution versucht, ihre Geschichte allein zu schreiben.

Lf: Der Beitrag von Franz Erhard Walther (von 1971 bis 2005 Professor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg, Anm. der Redaktion) ruft chronologisch die Künstler auf, die in den 200 Jahren im Kunstverein ausgestellt haben und teilweise dort entdeckt wurden. In diesem Fall sind es tatsächlich ausschließlich Männer, was ich aber gar nicht zur Debatte stellen möchte. Das Problem, das ich mit der Arbeit habe, ist, dass sie auf mich ein wenig gequält wirkt, auch die Umsetzung mit Computer-Ausdrucken in Bilderrahmen und Texten an der Wand.

BS: Ich mag diese Arbeit seltsamerweise sehr. Ich mag die Idee. Und ich war total überrascht, denn ich habe mit etwas ganz anderem gerechnet. Und er hat uns auch sofort erklärt, warum das Thema »Ästhetische Erziehung« keinen Sinn macht.

CK: Weil er sagt, dass Ästhetik überhaupt nichts mit Kunst zu tun habe ...

BS: Er schlug stattdessen »Bildfindung – Formfindung« als Thema vor, und in dem anschließenden Gespräch haben wir sehr viel darüber erfahren, wie Künstler\*innen in den vergangenen Jahrzehnten ihre Bild- und Formfindungsprozesse vorangetrieben haben und welche Veränderungen sie erfahren haben. Aus der chronologischen Auflistung aller Künstlerinnen und Künstler, die jemals im Kunstverein ausgestellt haben, hat er dann die Künstler ausgewählt, die er besonders interessant findet. Er beginnt mit Philipp Otto Runge und endet bei Tino Sehgal, von dessen Arbeiten es keine Abbildungen gibt. Damit ist man von der Bildfindung bei der Formfindung angekommen. Dass Franz Erhard Walther selbst in dieser Genealogie auftaucht, war nicht seine Entscheidung.

CK: Die Studierenden haben ihn vorgeschlagen. Und das ist nur konsequent. Denn Franz Erhard Walther ist jemand, der sein eigenes Werk sehr genau durchdeklinieren kann, der die Bezüge zu anderen Künstler\*innen sofort herstellt. Das fand ich schon damals, als ich ihn vor vielen Jahren kennengelernt habe, so interessant. Er hat, was seine eigene Arbeit angeht, keine Berührungsängste zu anderen Künstler\*innen. Ich war

sehr erstaunt, dass er in Bezug auf die Präsentation im Kunstverein auf Digitaldrucke zurückgreift.

Lf: Die Präsentationsform ist komplett von ihm?

CK: Ja. Auch die Zitate der Künstler hat er zusammen mit den Studierenden ausgewählt.

BS: Er wusste bei den Künstlern genau, wonach er sucht. Denn er wollte, dass die ausgewählten Arbeiten aus Künstler-Perspektive gesehen werden. Er wollte sie selbst zu Wort kommen lassen. Es ging ihm um die Innenperspektive, den Blick auf den Prozess des Produzierens. Nur in Einzelfällen stammen die Zitate von Kunstwissenschaftler\*innen.

Lf: Werner Büttner wurde eingeladen, die bürgerliche, die Vereins-Seite der Geschichte zu beleuchten, was er in bewährter ironischer Weise übernommen hat. Aber die Geschichte des Kunstvereins ist ja eigentlich keine der Direktoren, sondern von Bürgerinnen und Bürgern, die sich beteiligen. Wie war die Genese dieser Arbeit?

BS: Ich hatte mich im Vorfeld mit der Frage beschäftigt, wie das Bürgertum im 19. Jahrhundert in Hamburg funktioniert hat. Was bedeutet Bürgerengagement in einem Stadtstaat, der anders organisiert ist als ein preußisch geführter Staat. Daraus entwickelte sich das Thema »Bürger und Bourgeoisie«. Büttner bat die Studierenden um eine Liste aller Direktoren, Geschäftsführer und Gründungsmitglieder und ihrer Porträts. Es war dann sehr schnell klar, dass er mit den Porträts arbeiten und dazu Geschichten schreiben würde.

CK: Bei der Recherche zu dieser Arbeit wurde auch für uns noch

einmal deutlich, wie sich die Aufgabenfelder und Rollen, aber auch die Begrifflichkeiten und Klassifizierungen in zwei Jahrhunderten Vereinsgeschichte verändert hatten. Am Anfang waren es Bürger und Gründungsmitglieder wie David Christopher Mettlerkamp, ein Hersteller von Blitzableitern, dann gab es Vorsitzende, schließlich Geschäftsführer und erst ab den 1920er Jahren künstlerische Direktoren. Die Studierenden hat es anfänglich irritiert, dass es das, wonach sie suchten, im 19. Jahrhundert noch gar nicht gab.

Lf: Gab es nie Überlegungen, auch die gegenwärtige Form der Mitgliederbeteiligung in Form einer Arbeit einzubeziehen oder das Publikum zu involvieren?

BS: Ich glaube, dass es dafür ein längerfristiges Projekt braucht. Das ließ sich im Rahmen der Ausstellung nicht abbilden. Aber wir planen diesbezüglich ein Projekt mit der Hamburger Künstlerin Bettina Sefkow im Juni, welches im September, wenn wir feiern, präsentiert werden wird. Aber in gewisser Weise kann die Arbeit von Burk Koller (Diplom 2010 an der HFBK Hamburg, Anm. d. Red.) in der Ausstellung in diesem Zusammenhang gesehen werden. Wir wollten in dem Kapitel »Institutionskritik« nicht bei Christian Philipp Müller stehen bleiben, obwohl er in dieser Hinsicht für die 1990er Jahre einer der wichtigen Künstler ist. Es war uns wichtig, eine aktuelle künstlerische Position zu involvieren, die ebenfalls institutionskritisch arbeitet und aus einer zeitlichen Distanz heraus auf die Institution schaut.

CK: Ein partizipatorisches Moment der Ausstellung sind außer-



dem die Führungen. Da erleben wir, dass Besucher\*innen auf uns zukommen, die Teil dieser Geschichte sind. Die schon seit vielen Jahren Mitglieder sind und viel erlebt haben. Ich glaube, dass die Ausstellung einen großen Vermittlungsbedarf hat. Dadurch entstehen Gespräche und wir bekommen neue Informationen. Das sind tolle Erlebnisse.

Lf: Der Kunstverein ist ja nicht nur ein Ort, an dem viele Künstler\*innen erstmals gezeigt, sondern auch neue Rezeptions- und Kunstformen erstmals erprobt wurden. Das war zum Beispiel bei den Direktoren Stephan Schmidt-Wulffen und Yilmaz Dziewior sehr augenfällig. Die Zeit von Dziewior, die nicht zuletzt geprägt ist von Metaebenen und reflektierenden Momenten in der kuratorischen Praxis, vermisste ich in der Ausstellung, oder ist das ein falscher Eindruck?

BS: Interessanterweise hat diese Zeit aber bei der Recherche

und in den Gesprächen eine große Rolle gespielt. Schon, weil es einige Studierende gab, die die Zeit von Yilmaz Dziewior sehr stark rezipiert haben.

CK: Mit der Ausstellungsarchitektur von Olaf Nicolai haben wir eine Metaebene in der Ausstellung. Sie stellt den Bezug zu einem historischen Ort her, dem ersten und einzigen eigenen Gebäude des Hamburger Kunstvereins in der Neuen Rabenstraße, das er nach wenigen Jahren wieder verlassen musste, weil es von den Nazis zwangsversteigert und schließlich im zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Er hat das Wandsystem des früheren Gebäudes in ein grafisches Muster übersetzt, das das Wandsystem der aktuellen Ausstellung überzieht.

Lf: Inwiefern ist das eine Metaebene?

BS: Er legt zwei Präsentationsformen übereinander: die Wände und das darauf tapezierte Muster auf Basis von zwei von insge-

*The History Show*  
3 Hamburger Frauen, Werner Büttner, Beate Gütschow, Burk Koller, Katrin Mayer, Klasse Margjetic Potrč (Mackenzie Boomer, Xin Cheng, Lisa Eggert, Lea Kirstein, Robert Köpke, William Schwartz, Kathrin Sohlbach, Mana Stahl, Julia Wycisk, Finn Brüggemann, Nuriye Tohermes), Franz Erhard Walther u. a.  
28. Januar – 2. April 2017  
Kunstverein in Hamburg  
www.kunstverein.de

samt sechs Display-Systemen, die der Architekt Karl Schneider 1930 vorgeschlagen hat und von denen Olaf Nicolai sagt, dass sie damals schon innovativ waren und dass sie es auch heute noch sind.

CK: Seine Architektur ermöglicht Ordnung und Unordnung zugleich. Es ist keine »leise« Architektur und keine zurückhaltende Grafik. Vielmehr ist es eine Verortung. Zugleich hat er in seiner Ausstellungsarchitektur auch immer die zukünftigen Arbeiten mit einbezogen, weil er den Entstehungsprozess der Ausstellung von Anfang an begleitet hat.

Lf: Wie könnte ein Kunstverein der Zukunft aussehen? Wie kann das Entdecker-Potenzial aufrechterhalten werden? Wäre das nicht auch ein Thema für die Ausstellung gewesen?

BS: Das stimmt, dieser Aspekt wird in der Ausstellung nicht angesprochen. Das werden wir im Herbst thematisieren. Neben einer Publikation, die von dem ehemaligen Kunstvereinsdirektor Uwe M. Schneede konzipiert und verantwortet wird, zu der Autor\*innen wie Matthias Mühling oder Ute Meta Bauer beitragen werden, planen wir im September eine Podiumsdiskussion. Dazu laden wir unter anderem Vertreter\*innen der neu gegründeten Kunstvereine ein, die überall in Europa ins Leben gerufen werden. Die Arbeit an dieser Ausstellung hat uns noch einmal viele Denkanstöße gegeben, die wir aufgreifen wollen. Außerdem ziehen sich diese Fragestellungen durch unser gesamtes Jahresprogramm. So präsentieren wir mit der 68jährigen kanadischen Künstlerin Liz Magor eine wichtige Position innerhalb der Object Art sowie

einen jungen Künstler wie Rayane Tabet, der zur deutschen Kolonialgeschichte arbeitet. Außerdem kooperieren wir mit dem Deutschen Schauspielhaus und versuchen, die Logik des Theaters in den Ausstellungsraum zu übertragen. Was ein Kunstverein heute sein kann, wollen wir mit dem und durch das Ausstellungsprogramm ausloten. *Das Gespräch mit Bettina Steinbrügge (Direktorin Kunstverein Hamburg) und Corinna Koch (Ausstellungsmanagement, Kunstverein Hamburg) führte Julia Mummenhoff am 22. Februar 2017 in Hamburg.*



# DAS PROBLEM WEITER BEWUNDERN



Nina Groß und Raphael  
Dillhof stoßen in der aktu-  
ellen Hanne Darboven-  
Ausstellung in der Samm-  
39 lung Falckenberg und in

(Bild S. 39)  
Dokumentationszentrum  
der Hanne  
Darboven Stiftung  
Am Burg-  
berg; © Hanne  
Darboven  
Stiftung, Ham-  
burg, VG Bild-  
Kunst Bonn,  
2017, Foto:  
Bertold Fabri-  
cius

# ihrem ehemaligen Ar- beits- und Wohnhaus auf zwei gegensätzliche Sei- ten der Künstlerin

Das Darboven-Jahr ist eigentlich vorbei. Erst im Vorjahr stand mit *Und eine Welt noch* im Kunsthaus Hamburg Darbovens Methodik im Mittelpunkt der Betrachtung, fand die umfassende Darboven-Retrospektive der *Zeitgeschichten* im Haus der Kunst in München statt. Aber trotzdem hatte man mit der Ausstellung *Gepackte Zeit*, die im Februar 2017 in der Sammlung Falckenberg in Harburg eröffnet wurde, heimlich auf einen geheimen Höhepunkt des ausgelaufenen 75. Geburtsjahres gehofft. Denn hier in Harburg war es schließlich, wo Hanne Darboven lebte und arbeitete, ihren Blick konzentriert auf das Weltgeschehen gerichtet, um es mit ihrem selbstgeschaffenen, undurchsichtigen Code für die Nachwelt aufzuzeichnen.

Und diese Aufzeichnungen – das weiß jeder, der einmal eine Darboven-Ausstellung besucht hat – sind überbordend. Wände über Wände sind in dieser Form auch in der Sammlung Falckenberg mit den charakteristischen, einzeln gerahmten Blättern vollgepflastert, auf denen Darboven ihre scheinbar endlosen Serien von Quersummenrechnungen, Musikpartituren, Schreibschleifen ausgeführt hat. Eine drückende Wucht von Material, die nicht nur institutionelles Art-Handling-Personal vor eine Mammutaufgabe stellt – sondern auch

Besucher\*innen überfordern kann.

Mittelpunkt der Ausstellung in der Sammlung Falckenberg ist ihr umfangreichstes Opus, *Kinder dieser Welt*, welches beinahe ein ganzes Stockwerk füllt und neben hundert Seiten Partitur noch Konstruktionszeichnungen und -skizzen und darüber hinaus vor allem eine beeindruckende Ansammlung von Kindheits-Memorabilia umfasst: Puppen, Ausklappbücher, Blechspielzeug, kostümierte Schaufensterpuppen ergänzen die Papierarbeiten zu einer gigantischen Installation. Und auch hier, wie so oft in Darbovens Werk, ist es kondensiertes Zeitgeschehen, das unsichtbare Hintergrundrauschen der Geschichte, das eingefangen wird: Der Fall der Mauer nämlich ist es, der den Werkkomplex inspiriert hat, in dessen Offenheit – Darboven arbeitete sonst selten mit einer derartigen Fülle von Fundstücken – man durchaus ein Stück Hoffnung und Optimismus hineinlesen darf. Aber Aussagen in ihren Notationen zu verstecken, lag das der neutralen Aufzeichnungsmaschine Darboven nicht fern? So unsinnig es wäre, aus ihren ausufernden Textflächen ein Einzelblatt zur genauen Betrachtung herauszulösen, so falsch wäre es schließlich, der Zeit selbst einen geheimen Sinn anzudichten.

Und so stehen weniger die zeitlichen oder inhaltlichen Bezugs-

(Bild links)  
 Hanne Darboven, *Theatre*, 1985;  
 © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg/ Deichtorhallen Hamburg, VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Foto: Egbert Haneke

(Bild rechts)  
 Hanne Darboven, *Kinder dieser Welt*, 1990 – 1996;  
 © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg, VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Foto: Maximilian Geuter

punkte im Fokus der Ausstellung als vielmehr die konsequente Arbeitsweise, das formelhaft-hermetische Moment in ihren Arbeiten. Zahlreiche Werke aus sämtlichen Perioden zeigen ihr Festhalten an selbstgeschaffenen Systemen, von ihren Denkmustern zeugen die vollgeschriebenen Taschenkalender, die sie über Jahrzehnte führte. Durchaus obsessiv kann die strenge Beharrlichkeit von Darbovens Arbeit wirken; dass sie aber längst keine zufällig zu Ruhm gekommene Outsider-Künstlerin war, sondern Teil der Konzeptkunst-Szene, in



welcher sie in ihrer New Yorker Zeit Ende der 1960er Jahre Anschluss und Inspiration fand, beweisen Korrespondenzen und Objekte von Sol Lewitt, John Cage, John Baldessari und Vito Acconci.

Auch wenn *Gepackte Zeit* eine konzentrierte und stimmige Ausstellung geworden ist, die viel über die Künstlerin erzählt – der ganz frische Blick ist damit nicht gelungen. Es ist eine Hanne Darboven, wie man sie nun kennt, eine präzise Pflichterfüllung, die bereits Bekanntes bestätigt, vielleicht an manchen Stellen weiter ausführt, sich allerdings an keiner Stelle ge-

Gepackte  
Zeit – Hanne  
Darboven  
26. Februar –  
10. September  
2017  
Sammlung  
Falckenberg,  
Hamburg  
www.deichtor  
hallen.de

gen das tradierte Bild der besessenen Kunstarbeiterin stemmt. Das scheint gerade deshalb schade, weil die ungewöhnliche *Kinder dieser Welt*-Arbeit, die einen speziellen Platz in Darbovens Œuvre einnimmt, es vielleicht sogar ansatzweise aufbricht, durchaus Anlass für eine andere, neue Betrachtung von Darbovens Kunst gegeben hätte.

Wenn allerdings das Kinderspielzeug in den düsteren Hallen, auf Sockel und in Vitrinen gepackt, weniger Hoffnung verbreitet als eine eher triste, beinahe unheimliche Atmosphäre, wenn die durchaus vorhandene Leichtigkeit der Schreibbilder, der Witz in der absurden Postkarten-Gegenüberstellung von Harburg und New York in der chirurgisch-sterilen Setzung erstarren und verloren gehen, dann scheint vielmehr das Gegenteil der Fall; als hätte eine Schockstarre die Bewahrer\*innen und Verwalter\*innen des Darboven-Œuvres erfasst, als würden die Arbeiten unangenehm an die unlösbaren Aufgaben des eigenen Mathe-Abiturs erinnern. »Ich habe keine Lösung, aber bewundere das Problem.«

Die leise Bestätigung, dass es noch eine andere Hanne Darboven gibt, kann man im Darboven-Dokumentationszentrum im ehemaligen Gutshof der Künstlerin in Hamburg-Harburg erahnen, welches – noch unfertig, aber rechtzeitig zur Ausstellungseröffnung – ebenfalls seine Tore öffnete. Und auch wenn der offizielle Teil des Dokumentationszentrums bisher nur einen sehr kleinen Raum mit einer Handvoll Vitrinen umfasst und damit noch kaum seinem Namen gerecht wird, lohnt sich die Anreise.

Das Spannendste sind am Ende nämlich die Blicke, die man durch die Fenster in Darbovens nebengelegene Wohnräume erhaschen kann. Auf ihr vollgeräumtes Atelier, das wohnliche Musikzimmer, auf die zahlreichen Objekte, Fundstücke, Kunstwerke ihrer Freunde, ihre eigenen Werke, die aus Platzmangel teils an die Decke gehängt werden mussten. Auf die tantenhaft-gemütlichen Räume, die von ihrer Präsenz zeugen – allerdings von einer anderen Person, als man es nach den Ausstellungsbesuchen vermuten würde. Das Bild der obsessiv-kühlen Kunstarbeiterin bekommt hier, zwischen Sammeltassen und bullerndem Ofen, endlich feine Risse. Und so drängt sich am Ende, während man sich die Nase an den Fenstern plattdrückt, nur noch eine Frage auf: Kann es das Dokumentationszentrum schaffen, diese rigide Fassade einzureißen, oder – und die Vermutung drängt sich angesichts der verschlossenen Wohnhaus-Türen und der schulmeisterlichen Setzung der wenigen Vitrinen auf – hat man vor, die Mauern noch höher zu bauen? *Nina Lucia Groß ist Doktorandin der Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und kuratiert zusammen mit Raphael Dillhof und dem gemeinsam gegründeten Verein PLAN e.V. Ausstellungen in wechselnden Räumen. Raphael Dillhof ist Redakteur des Kunstmagazins Art und als freier Autor tätig.*



# NO, I DON'T WANNA FALL IN LOVE ...\*

\*... (This world is only gonna break your heart) with you (Chris Isaak, *Wicked Game*)



# Jenni Zylka stellt den Film »Final Stage« des HFBK-Absolventen Nicolaas Schmidt vor, der auf der diesjährigen Berlinale in der Sektion Perspektive Deutsches Kino spontan einen Sonderpreis der Jury erhielt



Die Leinwand ist blau. Ein Einkaufszentrum an einer Hamburger Straßenkreuzung. Eine Brücke, ein unbekannter Held. Aus Tränen wird Regen, aus Regen werden Tränen. Der Held lässt sie fließen, er schaut hinunter auf dieses obscure Objekt der Begierde. »Paul!«, ruft er verzweifelt, verweint, verregnet. Doch Paul, herzlos, steigt in den 37er Schnellbus nach Bramfeld und entschwindet. Und hat damit den Ton gesetzt, sein »Wicked Game«, das

in der Anfangsszene im Hintergrund zu hören ist, begonnen, während die Autos weiter unbeirrt am Zentrum vorbeibrausen.

Aus dem traurigen Song wird die Beschallung in der Mall. Und aus dem unbekanntem, verheulten Helden wird ein Wanderer, der, in sich gekehrt, während einer langen, elegischen Kamerafahrt die Geschäfte im Center passiert. Dies ist der zweite, der Hauptteil in Nicolaas Schmidts filmischem

(alle Bilder)  
Nicolaas  
Schmidt,  
*Final Stage*,  
2016; 27 Min.;  
Filmstills

Lovesickblues-Drama *Final Stage* – Liebeskummer, so sagen die, die es wissen, bestünde angeblich aus verschiedenen Phasen, aus Schock, Trauer, schließlich Akzeptanz. Wenn der erste Teil, die erste Phase des durch knallige Farbtafeln geteilten Films der Schock ist, der erschrockene Ruf nach dem Geliebten, dann bewegen wir uns jetzt zwar somnambul, aber souverän gemeinsam mit dem kummervollen Protagonisten durch seine Trauer – und damit durch das Einkaufscenter. Gehen neben ihm her und lassen die Shops, die seinen Weg säumen, auf elegante Art und Weise das Narrativ kapern.

Denn die Schaufenster, die Slogans, Geschäfts- und Markennamen vermögen die Geschichte lauter und deutlicher zu erzählen, als Monologe oder Dialoge es täten. Von einem Hintergrund aus regenbogenfarbenen Heißluftballons be-

bäcker Junge« – sollte er sich vielleicht einen backen, einen neuen Lover? »Happiness Station« heißt es an einem Geschäft, »Game Stop« an einem anderen. Damit ist dann wohl das »Wicked Game« gemeint.

In seinem Film *Scenes from a mall* hatte der US-Regisseur Paul Mazursky 1991 Bette Midler und Woody Allen als langjähriges Ehepaar inszeniert, das durch eine Mall schlendert, auf Schritt und Tritt konsumiert, was immer angeboten wird – und schließlich vor den Trümmern seiner Ehe landet. Der im Jahr 2014 entstandene Independent-Film *Mall* von Joe Hahn verwickelt fünf Charaktere in einen bitterbösen Reigen aus Drogen, Gewalt, Sex und Konsum – ebenfalls in einer Mall. Die Mall, so scheint es, fungiert im Film als absorbierender Mikrokosmos – sie ist einerseits eine geschützte Welt,



wegt sich der Protagonist an »Sale! Sale!«-Schildern vorbei, dann an dem programmatischen Schriftzug eines Schmuckgeschäfts: »I am«. Eine Bäckerei nennt sich »Hanse-

die einen andererseits aber auch einsperrt, luftdicht abschließt, inklusive eigenem Lüftungssystem.

Nach 18 Minuten leitet eine orangefarbene Tafel die nächste

Phase ein: Der traurige Protagonist in *Final Stage* schaut uns an. Schließlich steht er auf einem leeren Platz, während die Sonne untergeht, die Vögel zwitschern, Wolkengebilde den Himmel bemalen. Es wird dunkel. Die Kamera bleibt statisch. Doch dann kommt Paul, und zwei Gestalten verschmelzen, sich vertragend, sich umarmend, sich liebend zu einer Silhouette der Liebe. Ist jetzt alles wieder gut? Ist das Ende happy? Ist der Liebeskummer abgewendet? Die Leinwand wird rot. Draußen ist inzwischen Nacht.

»Brutalism, Sadness, Consumerism« sind die Schlagworte dieses Kurzdramas – Traurigkeit und Konsum finden sich in der zentralen Szene, dem Gang entlang der überdachten Einkaufsstraße, der beweist, was jeder weiß, der es erlebt hat: Konsum hilft nicht gegen Liebeskummer, oder, mit den Worten großer Philosophen, »Money can't buy me love«.

Brutalistisch dagegen ist nicht nur die Architektur der *Hamburger Meile*, die in der Hochzeit des Brutalismus, 1970, konzipiert und eröffnet wurde und mit 50.000 Quadratmetern Fläche als »längstes Shoppingcenter Hamburgs« gilt. Brutal ist auch die Seelenqual des Liebeskummers – und, rein physisch, das gewalttätige zweite Ende der Geschichte.

Denn Nicolaas Schmidt, der sich in der Farbdramaturgie an einer Situation aus Roy Anderssons schwedischem Nouvelle Vague-Film *A Swedish Lovestory* von 1970 orientiert, hat nach dem Soll-Ende, nach dem Nachspann eine weitere Sequenz angehängt, post-lovesick, aber wieder mit einem Bezug auf »Akzeptanz«, die

letzte Phase beim Liebeskummer. Während die Musik irgendwann stoppt und das Außen in Form von Straßensound, hupenden Autos, schreienden Menschen, Silvesterknallern auf der Geräuschebene Einzug hält in die private Harmonie, ändert sich auch die Stimmung: In der Düsternis der Nacht passiert etwas Grausames, Unerwartetes, das Idyll der beiden Liebenden wird, obwohl sie sich gerade erst (wieder)fanden, ge- und letztlich zerstört. Ein Unhappy End.

Schmidts Entscheidung, diesen letzten Teil dem Dunkel zu ergeben, lässt Raum für Spekulationen – und erinnert an die Szene aus Antonionis *Blow Up*, in der ein Fotograf auf einem unscharfen, stark vergrößerten Foto einen Mord auszumachen glaubt, die Leiche später im allein durch Geräusche und Dämmerlicht atmosphärisch verdichteten Park entdeckt, sie aber auch genauso schnell wieder verliert. Oder war sie nie da? Wer weiß das schon.

*Jenni Zylka ist Schriftstellerin, freie Journalistin, Filmkritikerin und Moderatorin. Sie lebt in Berlin.*

# TIME GOES BY SO SLOWLY\*



\* Madonna,  
*Hung Up*,  
2005

In der Ausstellung »Warten« in der Hamburger Kunsthalle nähern sich 23 Künstler\*innen einem bekannten Alltagsphänomen aus unterschiedlichen Perspektiven und Blickwinkeln. Eine Kritik von Nina Lucia Groß und Raphael Dillhof

Warten, das heißt auf die Uhr sehen. Warten heißt überdauern, im prekären Schwebestand verharren, festsitzen. Es heißt, jeder Raum- und Zeitwahrnehmung ent-

hoben zu sein: Willkommen im Limbus, der ewigen Vorhölle; so scheint die Ausstellung schon gleich zu Beginn des Parcours sagen zu wollen, wo der Minutenzei-



(Bild S. 47)  
David Claerbout, *Oil workers (from the Shell company of Nigeria) returning home from work, caught in torrential rain*, 2013, Einkanal-Videoarbeit, HD Animation, loop, color, silent, duration endless; Filmstill, Courtesy der Künstler, Esther Schipper, Berlin und Sean Kelly, New York

(Bilder S. 49)  
Aleen Solari, *Robyn*, 2017, Performance, verschiedene Materialien; Foto: Jens Franke

ger auf der übergroßen Wanduhr von Elmgreen und Dragset festgeklebt ist, wo die digitalen Zeitanzeigen in Tobias Rehbergers halbfertig gebautem Sperrholz-Wartezimmer mal zehn Minuten vor-, mal zehn Minuten nachgehen.

Und das Warten, es manifestiert sich körperlich: zusammengesunken, der Rücken rund, der Blick nach innen, der Kopf vielleicht aufgestützt. Ob die Angler, die Prostituierten in der drückenden Hitze Andalusiens in Txema Salvans' Fotoserie, ob Duane Hansons auf einem Ölfass sitzender Arbeitsloser, ob die von Paul Graham fotografierten, im Wartezimmer eines britischen Arbeitsamts der 1980er Jahre verharrenden Menschen, ob Elmgreens und Dragsets adoleszenter Junge oder die in Berlin gestrandeten Flüchtlinge, die Jens Ullrich fotografiert und (ein etwas platter Trick) in eine Bremer Herrschaftsvilla montiert hat. Sie alle sind vereint in ihrer drückenden Pose, als laste die Welt auf ihren Schultern.

Es ist, als wäre das Warten alles andere als ein harmloses Geduldspiel, so scheint dieser Auflauf der Entmachteten in der von Brigitte Kölle kuratierten Ausstellung sagen zu wollen. Ob in fürstlichen Vorhallen, in Auffanglagern oder auf Ämtern, jemanden warten lassen ist seit jeher auch ein Machtinstrument, um Menschen festzusetzen, zu zermürben, ihren Willen zu brechen. Wer seine Wichtigkeit herauskehren will, der kommt demonstrativ zu spät. Und so sind es konsequenterweise auch fast nur randständige Existenzen, die in Warteposition gezeigt werden. Wer es sich leisten kann, der wartet nicht, der kauft sich davon frei,

bestellt mit Overnight Express, benutzt die Fast Lane am Flughafen und kommt in der Privatpraxis sofort an die Reihe. Wenn man im 21. Jahrhundert irgendwo wartet, dann vielleicht rituell auf die nächste Serienstaffel, auf das Ende der Werbung, auf einen Stream im Internet. (Und so hat die Kunsthalle sich passenderweise auch nicht für einen gedruckten Katalog, sondern für einen von dem HFBK-Absolventen Tilman Walther zusammengestellten Blog entschieden, der das Thema weiter ausleuchtet und selbst mit Verzögerung und Zeitanzeige arbeitet: [www.warten-kunsthalle.de](http://www.warten-kunsthalle.de))

Aber noch eine zweite große Kehrseite hat das Warten im Kapitalismus, in welchem die Eile der Binge-Watching-Gesellschaft längst zum Selbstzweck geworden ist. Es ist die »Zeit für dich«, das »Runterkommen«, die Seelen- und Egohygiene, über die das Warten zur Hintertür wieder Einzug hält und die ihren reinen Ausdruck in der Spa-Kultur findet. Genau diese Idee scheint Aleen Solari in ihrer raumgreifenden Installation gegen Ende des Ausstellungsrundgangs zu zitieren: Ein durchdesigntes Wartezimmer, in glitzernd-rosa Licht getaucht, mit plätscherndem Brunnenwasser und zwei wackeligen Bänkchen. Mit seiner New-Age-Optik und der beruhigenden Atmosphäre scheint der Raum das Warten selbst als Alltagsflucht, als Vehikel zur Selbstfindung zu propagieren. Inmitten der randständigen Existenzen, der Arbeitslosen, der Flüchtlinge, Prostituierten und illegal Arbeitenden, die in ihrer prekären Lage zum Ausharren gezwungen sind, bietet Solaris Prinzessinnen-Wartezimmer als Ruhe-

Warten. Zwischen Macht und Möglichkeit

Jakob Engel,  
Ceal Floyer,  
Aleen Solari  
u.a.  
17. Februar –  
18. Juni 2017  
Hamburger  
Kunsthalle  
www.warten-  
kunsthalle.de

Oase nicht nur einen eindringlichen Kontrast, sondern legt den Zynismus des Selbstdisziplinierungskults offen. Denn nicht nur ist es – frei nach Dietmar Dath – als abgeschmackt zu bezeichnen, dass gerade im Turbokapitalismus alle von Entschleunigung sprechen, sondern auch hier ist das Warten lassen ein (verschleiertes) Machtinstrument. Schließlich geht es auch im Spa längst nicht darum, auszusteigen, sondern im Gegenteil, bloß darum, die eigene Effizienz und Effektivität zu steigern.

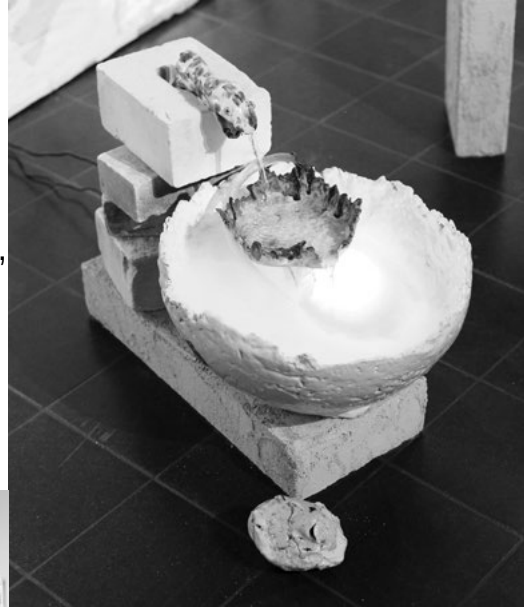
Es ist ein durchaus zutreffendes, aber düsteres Bild, das in der Ausstellung unter dem Wartebegriff gezeichnet wird. Auswege blitzen nur in wenigen Arbeiten auf. Dass man seine Wartezeit nämlich auch als Nicht-Privilegierte\*r dankbar



annehmen und als Freiraum nutzen kann, zeigen etwa die Jugendlichen auf Tobias Zielonys Fotografien, die irgendwo zwischen Pubertät und Erwachsensein festsitzen und deshalb ihre Zeit gemeinsam auf Autoparkplätzen totschiessen. Sie haben sich in ihrer Situation sichtlich gemütlich eingerichtet und würden ihr zielloses Tun wahrscheinlich gar nicht mehr Warten nennen – sondern einfach Abhängen.

Lediglich David Claerbouts beeindruckende Videoprojektion *Oil*

*Workers (from the Shell Company of Nigeria)* löst sich von der moralisierend-wertenden Dimension, in der die meisten Arbeiten der Ausstellung verharren. Indem er die im Internet gefundene Aufnahme von Arbeitern, die unter einer Brücke auf das Ende eines Regengusses



warten, mittels Computermanipulation in unendlich langsamer Kamerafahrt zum Leben erweckt, entwickelt das riesige Tableau durch die nahezu unmerkliche Vorwärtsbewegung einen zwingenden Sog, in der das Warten zu einem Zoom wird, der den Fokus auf das ansonsten unsichtbare Material der Zeit selbst legt. Und das ganz ohne Blick auf die Uhr.

*Nina Lucia Groß ist Doktorandin der Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und kuratiert zusammen mit Raphael Dillhof und dem gemeinsam gegründeten Verein PLAN e. V. Ausstellungen in wechselnden Räumen. Raphael Dillhof ist Redakteur des Kunstmagazins Art und als freier Autor tätig.*

# VOR DEM AUGEN DER KAMERA GIBT ES KEIN ENT- RINNEN



Im März 2017 stellten Studierende der Klasse von Jeanne Faust im Rahmen der 16. Videonale in Bonn aus. Noemi Smolik hat sich auf der Biennale für Video- und Medienkunst umgesehen

(Bild links)  
Rosanna Graf  
und Paulina  
Nolte, *Gucci  
Cruise*, 2016,  
Zweikanalvi-  
deo, 6:20 Min.;  
Videostill

(Bild rechts)  
Verena Butt-  
mann, *It's Not  
Touching You  
It Touches Me  
Too Much*,  
Performance,  
17. Februar  
2017; Foto: Jo  
Hempel

Performance ist angesagt. Kaum eine Ausstellung, die nicht ein performativer Auftritt begleitet. Daher verwundert es nicht, dass sich auch die Leitung der diesjährigen *Videonale 16* bei der Vorgabe für die Bewerbungen für das Thema *Perform!* entschied. Durch diese Vorgabe war die *Videonale 16* unter der künstlerischen Leitung von Tasja Langenbach bemüht, die Zahl der Einsendungen einzuschränken. Trotzdem haben an die 2300 Einreichungen aus 84 Ländern Bonn erreicht. Davon wählte die Jury 43 Arbeiten aus.

Die Präsentation von Videoarbeiten ist, wenn man sich nicht mit dunklen Kammern zufrieden gibt,

ten vermied sie die stickige, dunkle Schwere, die so oft Videopräsentationen begleitet.

Ein großer Teil der diesjährigen Auswahl beschäftigt sich mit dem menschlichen Körper. Die ersten künstlerischen Videos aus den 1960er Jahren – man denkt an die Videos von Bruce Nauman oder Vito Acconci – gingen der Erfahrung eines ungeschminkten, unverstellten, als authentisch vorgestellten Körper nach. Mehr als 50 Jahre später wird er dagegen geschminkt, maskiert, verstellt, stilisiert, und das im Namen von Gender- und Identitätsfragen. Nicht Authentizität ist gefragt, sondern Performance à la Ryan Trecartin. Sein



immer eine Herausforderung. Daher wurde die Architektin Ruth M. Lorenz von maaskant Berlin mit dem Aufbau der Ausstellung beauftragt. Durch silberne Vorhänge als Trennwände und einfache Hocker als flexible Sitzgelegenhei-

Einfluss ist nicht nur in dem Video *YOU ARE BORING!* von Vika Kirchenbauer von 2015 unverkennbar.

Kulturidentität ist neben der Genderidentität ein weiteres Thema. Da ist das Video *The Lightest of Stones* von der in Iran gebore-

(Bild links)  
Nele Möller,  
*the sky is the  
limit*, Perform-  
ance, 11.  
März 2017;  
Foto: Maxim  
Lichtenwald

(Bild rechts)  
Daniel Hopp,  
*Paradies*,  
2016, 40 Min.,  
Filmstill

nen, heute in New York und Teheran lebenden Shadi Harouni von 2015 zu erwähnen. Die Künstlerin selbst ist zu sehen, wie sie mit dem Rücken zur Kamera mit bloßer Hand Steine aus einem Steinbruch kratzt. Vorne stehen fünf traditionell gekleidete Männer, die sich auf Kurdisch und Farsi unterhalten: »Macht sie es für Geld? Nein, für Kunst macht sie es.« Zwei völlig unterschiedliche Welten treffen hier aufeinander, eine Verständigung scheint kaum möglich zu sein.



Zu den wenigen Arbeiten, die die Folgen des immer dichter werdenden Durchdringens des Alltags durch das Auge der Kamera befragen, ist das Video *Black Code/ Code Noir* von 2015 des in England geborenen, in Lissabon lebenden Louis Henderson. Ausgehend vom Tod der beiden Afroamerikaner Kajieme Powell und Michael



Brown, die 2014 von Polizeibeamten erschossen worden waren, geht er, die neueste Technologie ausnutzend, der Verknüpfung des Einsatzes dieser Technologien und rassistischer Verhaltensmuster der US-amerikanischen Polizei nach.

Bereits zum dritten Mal begleitet die *Videonale* der *Videonale Parcours*, der von Lisa Bosbach und Sonja Wunderlich kuratiert wurde. Sich über sechs verschiedene Kunst- und Kulturinstitutionen erstreckend (Künstlerforum, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Dialograum der Kreuzung an St. Helena, S.Y.L.A.NTENHEIM, Schaumburg und Fabrik45), zeigt der *Parcours* 15 Positionen von Studierenden der Kunsthochschule für Medien in Köln, der Hochschule für Gestaltung in Offenbach und Studierenden der Klasse von Jeanne Faust, Professorin im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg. Auch hier erschöpfen sich allerdings viele Arbeiten im Dokumentarischen.

Den Preis der *Videonale 16* gewann der Film *The Park* von 2015 des in Casablanca geborenen Randa Maroufi. Er weist auf eine soziale Entwicklung hin, die zum globalen Problem zu werden droht: arbeitslose Jugendliche, die in einem verkommenen Park in Casablanca ihre Zeit totschiessen.



Zwei Ausnahmen allerdings gibt es. Zwar reflektieren auch diese nicht das Medium, aber sie verlassen die dokumentarische Ebene und wagen sich in den Bereich der Fiktion. Beide Arbeiten stammen von HFBK-Studierenden. Die eine ist die Zweikanal-Projektion von Rosanna Graf und Paulina Nolte. Auf zwei sich gegenüberstehenden Projektionsflächen läuft eine Szene, die auf einem Foto aus der Cruise Kampagne 2016 von *Gucci* basiert. Dieselbe Szene wird auf den beiden Leinwänden zeitversetzt gezeigt. Zwei Frauen in Couture-Mode sind zu sehen. Die eine sitzt auf einem Sofa, die andere kniet zu ihren Füßen. Sie reden über Liebe und die Welt, blicken mal verführerisch, mal gelangweilt in die Kamera. Das Ganze wirkt rätselhaft, gestellt, künstlich und doch spricht es ein reales Problem an: dass Reden auch ein Reden aneinander vorbei sein kann.

Daniel Hopp, der ebenfalls bei Jeanne Faust studiert, zeigt in seiner Arbeit ein junges Paar, das seinen Alltag zwischen Alkohol und Sex totschlägt. Doch anders als das mit dem Preis der *Videonale* ausgezeichnete Video von Randa Maroufi, das einem ähnlichen Phänomen nachgeht, verlässt seine Arbeit die dokumentarische Ebene. Es werden fiktive Szenen eingeblendet, die von Gewalt und Lust an Zerstörung geleitet sind und neben Laiendarstellern auch von Schauspielern gespielt werden.

Aufwendig ist die Installation *Rio Mio* von 2016 der in Köln studierenden Tina Rietzschel. So installierte sie nicht nur eine große Dreikanal-Projektion, sondern auch eine Sitzgelegenheit in Form eines Bootes und brachte großformati-

ge Fotos an die Wände. In dieser Projektion wie auf den Fotos geht sie dem kolumbianischen Fluss *Rio Maddalena* und den Mythen nach, die mit diesem Fluss verbunden sind. Auch in dieser Arbeit geht es um kulturelle Identität und darum, welchen Einfluss der Drogenhandel auf die sozialen Strukturen dieses Landes hat.

Die installativen Arbeiten der in Hamburg studierenden Linda Lebeck und Nina Zeljković überzeugen im Kontext des *Videonale Parcours*, obwohl sie keine Videoarbeiten sind. Lebeck zeigt eine Reihe von Fotos, die durch ihre still zurückhaltenden Motive, zumeist Porträts, und die Anordnung der Fotos zur Reflektion einladen. *Between Frames* heißt die Arbeit von 2016, denn es geht auch um die Wahrnehmung dessen, was zwischen den Rahmen der Fotos geschieht. Zeljković entnahm dem serbischen Internetverkaufsdienst *Kupindo* Fotos, welche die angebotene Ware zeigen. So liegen 8 Fernbedienungen auf einer karierten Tischdecke, oder es stapeln sich leere CD-Hüllen. Die einzelnen Fotos wirken sachlich, nüchtern, doch zu einem Block aufgebaut, werden sie zu visuellen Zeugen eines Warenaustauschs von erstaunlich poetischer Wirkung. *Dr. Noemi Smolik ist Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin und lebt in Bonn und in Prag. Sie hatte verschiedene Gastprofessuren inne, u. a. an der HFBK Hamburg. Seit 2008 ist sie Leiterin des Kunstkritikerlabors.*

# HOTSPOT HANNOVER



Die Kestnergengesellschaft präsentiert zurzeit gleich zwei interessante Ausstellungen, an denen HFBK-Absolvent\*innen beteiligt sind. Kristina Tieke beginnt ihren Rundgang mit der Schau zum VG Stipendium 2017

*Nichts – und alles* hieß vor fünf Jahren eine Ausstellung anlässlich des fünfzigsten Todestags des Konstruktivisten Friedrich Vordemberge-Gildewart, nach einem Zitat des Künstlers aus seinem Gäste-

buch. Es charakterisiert die extrem reduzierte geometrische Bildsprache seines Werks, das neben Malerei auch Druckgrafik, Möbeldesign und Bauplastik umfasst. In den 1920er Jahren bewohnte VG, wie

(Bild links)  
Annika Kahrs,  
*Sea Pool*,  
2016, HD-Vi-  
deo, Farbe,  
Ton, 7 Min.;  
Videostill,  
Courtesy An-  
nika Kahrs und  
Produzenten-  
galerie Ham-  
burg

(Bild rechts)  
Gerrit Froh-  
ne-Brinkmann,  
*Paleo Quake*,  
2017, Instal-  
lationsansicht;  
Foto: Raimund  
Zakowski

er sich nannte, das Künstleratelier der Kestnergesellschaft Hannover, deren typografisches Erscheinungsbild er damals mit Eintrittskarten, Plakaten und Katalogen prägte. Jetzt ist die Kestnergesellschaft einmaliger Austragungsort der Gruppenschau *VG Stipendium 2017*, die zwölf norddeutsche Künstler\*innen im Alter unter 35 Jahren vorstellt. An eine/n von ihnen vergibt die schweizerische Stiftung Vordemberge-Gildewart einen der höchstdotierten Preise für europäische Nachwuchskunst: 60.000 Schweizer Franken. Elf bekommen nichts – und eine/r alles, müsste man konstatieren. Wäre die Teilnahme an dieser Schau nicht selbst schon ein Gewinn.

Preisträgerin Annika Kahrs, die an der HFBK Hamburg studiert hat (Diplom 2012), besetzt mit ihrer Videoarbeit einen gesonderten Raum. *Sea Pool* zeigt einen Billardtisch, auf dem die Kugeln in klassischer Eröffnungsmanier liegen, be-

vor sie sich plötzlich wie von Geisterhand bewegen. Ein Spiel ohne Spieler beginnt, wobei zunächst rätselhaft bleibt, welche Kräfte hier am Werk sind. Drehort ist die Weserfähre zwischen Bremerhaven und Nordenham, ihre kaum spürbare Bewegung setzt die Kugeln in Gang. Dabei entspricht die Dauer des Films der Länge der Überfahrt. Quasi über die Bande schafft die konzeptionelle Strenge dieser Arbeit, ihr präziser Umgang mit Kugeln und Rechteck, eine Querverbindung zu Vordemberge-Gildewarts geometrischem Minimalismus, was die Preisvergabe in doppelter Hinsicht sinnfällig macht. Kahrs stellt ihrem Video zudem drei Grundrisszeichnungen zur Seite. Im Seemannsclub Bremerhaven hat die Künstlerin Seeleute gebeten, Raumpläne ihrer heimischen Wohnungen und Häuser aus der Erinnerung zu skizzieren. Auf einer der Zeichnungen findet sich, wie weltweit in jedem Seemanns-





club, tatsächlich ein Billardzimmer. Heimweh und Fernweh, Zuhause und Fremde werden im Symbol des Poolbillards zwingend zusammengeführt.

Um das Thema der realen, virtuellen und utopischen Räume kreisen die disparaten Positionen dieser Gruppenschau, die sich erstaunlich harmonisch zu einem Ganzen fügt. Das hat nicht unerheblich mit der sensiblen kuratorischen Inszenierung zu tun, die verborgene Korrespondenzen offenlegt und dabei ganz zufällig die hier vertretenen Absolvent\*innen der HFBK Hamburg in direkte Nachbarschaft setzt.

Verena Issel (Diplom an der HFBK Hamburg 2011) zitiert bereits mit dem Titel ihres Dioramas *KdeE* den Merzbau von Kurt Schwitters mit seiner *Kathedrale des erotischen Elends* und schließt

das legendäre Werk mit der Architektur des hannoverschen Ihme-Zentrums kurz, einem umstrittenen Betonkoloss im brutalistischen Stil. Als verschachtelter Scheinenschnitt ragt die Silhouette des Ihme-Zentrums auf, Kreidezeichnungen, Architekturmodelle, Dada-Wortspiele aus Salzteig staffeln sich zu einer komplexen Assemblage hinter Glas. Wie in einem historischen Vexierbild, das die Kritik an Missständen in polyperspektivischen Rätseln versteckt, fordert die Installation zur Spurensuche auf.

Die Tradition der Dioramen, die in naturkundlichen und technischen Museen bevorzugt Verwendung finden, ruft auch Gerrit Frohne-Brinkmann (Masterabschluss an der HFBK Hamburg 2015) auf, wenn er ein lebensgroßes Homosapiens-Paar, hyperrealistisch modelliert, in einer Steppenlandschaft zwischen Grasbüscheln, Steinen und Sand platziert. Zärtlich einander zugeneigt, schaffen die beiden einen Raum der Geborgenheit und Nähe. In unregelmäßigen Abständen ist ein bedrohliches Grollen vernehmbar, bevor die Erde bebt. Frohne-Brinkmanns *Paleo Quake* spielt auf die beliebten Erdbebensimulatoren an, die es Besuchern ermöglichen, historische Beben nachzuerleben. Ein Seitenhieb auf museumsdidaktische Vermittlungsspektakel, Eventkultur und Katastrophenhype.

Bedrohung bleibt auch in der Arbeit *BANG!* von Katja Aufleger (Masterabschluss an der HFBK Hamburg 2013) ein Gedanken-spiel. Ihre schönen mundgeblasenen Glasobjekte, deren separate Elemente sich elegant aneinanderschmiegen, trennen chemische Substanzen voneinander, die bei

(Bild links)  
Katja Aufleger, *BANG!*,  
2013/2016

(Bild unten)  
Verena Issel, *KdeE*, 2017,  
Installations-  
ansicht; Foto:  
Raimund Za-  
kowski

VG Stipen-  
dium 2017 –  
Nominierte für  
das Vordem-  
berge-Gilde-  
wart-Stipen-  
dium  
Katja Aufleger,  
Gerrit Frohne-  
Brinkmann,  
Verena Issel,  
Annika Kahrs,  
u. a.  
10. März –  
7. Mai 2017  
Kestnergesell-  
schaft Han-  
nover  
[www.kestnergesellschaft.de](http://www.kestnergesellschaft.de)

Kontakt explosiv reagieren würden. *BANG!* eröffnet Möglichkeitsräume, ist Metapher für den fragilen Zustand der Welt. Auflegers Video *ON/OFF*, erst Anfang 2017 fertiggestellt, führt die Konsequenz der Zerstörung dagegen konkret vor Augen. In unregelmäßigen Abständen leuchten hier Lampen auf und werden per Luftgewehr zerschossen. Dann verlischt der Bildschirm in tiefem Schwarz.

So ist die Ortsbegehung in der Kestnergesellschaft komplex motiviert. Sie führt zu Sehnsuchtsorten, Katastrophenszenarien oder Schauplätzen gesellschaftlicher Brisanz. Mit der Gruppe Feminist Land Art Retreat (FLAR), deren Identität anonym bleibt (doch angeblich mit Hamburg verknüpft ist), kommt schließlich ein Rückzugsrefugium ins Spiel: die Wellness-Oase der Schönheitsindustrie. FLARs werbetaugliche Fotografien – rot lackierte Fingernägel, ein schlammkurbepinselter Rücken,

Körperdetails einer jungen Frau während der Massagebehandlung – entstanden zunächst 2016 als Billboard-Serie für das Kunsthau Bregenz. Während ihrer Präsentation im öffentlichen Raum siedelten sich Moos und Pflanzensamen an, Tierkot hinterließ Spuren. Der Eroberungsfeldzug der Natur lässt sich durch Überführung in den hannoverschen Ausstellungsraum jetzt hautnah erleben. Ein ambivalentes Schauspiel – Land Art at its best. Ferner sind kleinformatige FLAR-Poster im Foyer der Kestnergesellschaft auf einem Schlammsockel gestapelt, auf denen ausgewählte Bildausschnitte, mit kartografischen Höhenlinien versehen, wie Landschaftsaufnahmen anmuten. Als Give-away für die Besucher\*innen treten die Poster die Rückkehr in den Außenraum an. Dort sollten sie erneut Werbung machen. Denn jede Menge Aufmerksamkeit hat diese Stipendiums-Ausstellung verdient.





# Und im Obergeschoss trifft Pizza auf Vase in der umfangreichen Werk-schau der Fotografin Annette Kelm

Was man sieht: die Schmalseite eines weißen Pizzakartons mit roter Aufschrift »Pizza Pizza Pizza«. Darauf ein Stück Baumrinde, das seinen Schatten auf den gelben Untergrund wirft. Die Fotoarbeit *Pizza Pizza Pizza* (2016) von Annette Kelm (Diplom an der HFBK Hamburg 2004) kommt mit prosaischen Mitteln und sachlicher Formensprache aus. Nichts bleibt unbestimmt, nicht einmal das Verfahren der Inszenierung selbst, weil die Aufstellung des Kartons hochkant den Abstand zwischen der Rinde und ihrem Schatten durch das Seitenmaß exakt definiert. Ohne Variationen wird das Motiv gleich viermal wiederholt. Wie Gertrude Steins berühmter Vers »Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose« scheint Annette Kelms Serie dem Gesetz der Identität verpflichtet:  $A = A$ . Die Dinge sind, was sie sind. Doch die mehrfache Wiederholung führt – wie bei Gertrude Stein – geradewegs ins Unge-wisse. Eindeutigkeit wird rätselhaft, das Offensichtliche fragwürdig.

Das hat auch mit einer gesteigerten Präsenz der Objekte zu tun, die aus ihrer alltäglichen Umgebung isoliert und irritierend kombiniert werden. Pizzakarton und Baumrinde. Dollarnoten und Rohrkolben. Geodreieck, Klapphocker, Keramikvasen und Chilischoten.

Kelms Stilleben rufen die Vorliebe der Surrealisten für die »zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch« in Erinnerung, nur dass hier eben nichts zufällig ist. Alles wird arrangiert und sieht genauso aus. Von der Unmöglichkeit, das wahre Leben einzufangen, erzählen die Arbeiten dabei ebenso wie von der Suche nach dem wahren Bild. Ihre Kunst ist ein Spiel mit visuellen Codes, mit Bildkonventionen und Referenzen. Kelm, 1975 in Stuttgart geboren, hat Malerei studiert, bevor sie an der HFBK Hamburg bei Cosima Bonin, Stephan Dillemuth, Wiebke Siem und Wolfgang Tillmans mit der Fotografie begann. Doch das muss man nicht wissen, um den Resonanzraum zu ermessen, der hier mitschwingt und die Wirkung ihrer Arbeiten verstärkt.

Die aktuelle Ausstellung in der Kestnergesellschaft Hannover trägt der Vielfalt ihrer Sujets mit Arbeiten aus den vergangenen zwölf Jahren Rechnung und lässt im zentralen Saal unter der Kuppel des ehemaligen Goseriedebads Architektur-, Porträt-, Objekt- und Landschaftsfotografie aufeinandertreffen. Kelms charakteristische Stilleben geraten zunächst aus dem Fokus. Deren Bildstrategien aber lassen sich auch in an-



(Bild S. 59)  
Annette Kelm,  
*Helmholtz Si-  
rene*, 2017;  
Courtesy: Kö-  
nig Galerie,  
Andrew Kreps  
Gallery und die  
Künstlerin

(Bild rechts)  
Annette Kelm,  
*Money Tree*,  
2015; Courte-  
sy: König Ga-  
lerie, Andrew  
Kreps Gallery,  
Herald St. und  
die Künstlerin



deren Werkgruppen finden. Die vierteilige Sequenz *Lucie* (2016) etwa variiert das Porträt der Künstlerin Lucie Stahl hinter den Lamellen einer Jalousie nur in Nuancen

und offenbart zugleich die Künstlichkeit der Studiosituation, indem unter der weißen Hintergrundfolie ein Stück Heizkörper aufblitzt. Kollege Henrik Olesen wird für *Henrik*

Annette Kelm:  
Leaves  
10. März –  
7. Mai 2017  
Kestnergesell-  
schaft Han-  
nover  
www.kestner-  
gesellschaft.de

(*Tie Shop*) (2017) mit kariierter Kra-  
watte in der Hand und neben farbi-  
gen Stoffbahnen inszeniert, deren  
Muster man wie das Schwarz des  
zerknitterten Backdrops vom Set-  
ting anderer Werke kennt. Schließ-  
lich zeigt *Judith, old Masters* (2014)  
die Künstlerin Judith Hopf vor ei-  
nem Motivhintergrund mit Beispie-  
len berühmter Porträtmalerei. Refe-  
renzsysteme, Wiederholungen, die  
Dekonstruktion des Raums und die  
serielle Präsentation lenken den  
Blick auf den künstlerischen Pro-  
zess der Bildfindung.

Die verwendeten Alltagsgegen-  
stände stammen aus Kelms per-  
sönlichem Umfeld, die Porträtierten  
sind Freunde. Dabei scheint die in-  
time Nähe im Widerspruch zu ste-  
hen zur distanzierten, betont nüch-  
ternen Ästhetik der konzeptuellen  
Fotografie und ist doch vor allem  
pragmatischer Natur. Das Vertrau-  
te ermöglicht Kontrolle eher als das  
Fremde, und die Kontrolle gibt An-  
nette Kelm ungern aus der Hand.  
Schon deshalb arbeitet sie weiter-  
hin mit analogen Kameras, setzt  
das Licht, experimentiert mit For-  
maten und Farben, entwickelt die  
Handabzüge selbst im Labor. Kei-  
ne Entscheidung, keine Phase der  
Produktion wird an andere dele-  
giert. Die Annäherung an die Rea-  
lität ist für die Fotografin nicht nur  
ein visueller, sondern immer auch  
ein handwerklicher Prozess.

In den Landschafts- und Ar-  
chitekturaufnahmen wird zudem  
das Moment der Recherche be-  
deutsam, wichtig für die Wahl des  
Motivs wie für die Rezeption des  
Betrachters. *Untitled, Versailles  
Hameau* (2007) fixiert ein kleines  
Dorf, ein Hameau, das Ende des  
18. Jahrhunderts als idealtypisch-  
ländlicher Rückzugsort für Königin

Marie Antoinette im Park von Ver-  
sailles angelegt wurde. Bei Kelm  
fügt sich das Ensemble in farblich-  
er Stimmigkeit ganz unscheinbar  
hinter Wiese und Kornfeld ins Grün  
der Umgebung. Der Fake-Charak-  
ter verwischt. Umso deutlicher  
tritt in der Serie *House on Haun-  
ted Hill* (2005/2016) die Kulissen-  
haftigkeit des Ennis House in Los  
Angeles vor Augen, Frank Lloyd  
Wrights Bau von 1924, der für Rid-  
ley Scotts düsteren Sci-Fi-Klassiker  
*Blade Runner* als Drehort dien-  
te. Kelm dokumentiert den Verfall  
des Baudenkmals, die verrotten-  
den Stützmauern und korrodieren-  
den Schmuckelemente. Fassade  
wird zum Faszinosum.

Doch die Summe von Kelms  
spezifischen Vorlieben – ihre Af-  
finität zu Oberflächenstrukturen  
und Ornamentik, die Bühnenartig-  
keit ihrer Bildräume und ihre Passi-  
on für Objektivität – kommen kaum  
je eindrücklicher zur Geltung als in  
ihrem Stillleben *Welcome* (2016).  
Ein Höhepunkt der Schau. Wie  
auf einem privaten Hausaltar sam-  
meln sich Versatzstücke älterer Ar-  
beiten: Pizzakarton, Strohlumen,  
Vasen, Fächer, Musterbogen, al-  
les wie nachlässig angehäuft und  
doch präzise austariert in Form und  
Farbigkeit. Bedeutungsoffenheit  
war einmal wichtig für die Wahl der  
Gegenstände, die Abwesenheit  
von Symbolik. Nun sind sie gerade  
dies: sublime Selbstzitate, aufgela-  
den mit Seherfahrung. Und mitten  
in diesem Fundus liegt der Schrift-  
zug »Welcome«. Distanz wird wort-  
wörtlich aufgehoben. Zum Wohle  
des Betrachters. Die Einladung in  
den Kunstkosmos Kelms muss man  
bereitwillig annehmen.  
*Kristina Tieke lebt als freie Kunst-  
kritikerin in Hannover.*

# BITTE STELLEN SIE SICH KURZ VOR!

Ab dem Sommersemester 2017 sind Dr. Dirk Luckow, Intendant der Deichtorhallen Hamburg, und Dr. Christoph Martin Vogtherr, Direktor der Hamburger Kunsthalle, Ehrenprofessoren der HFBK Hamburg. Für das Lerchenfeld beantworten beide den (leicht gekürzten) sogenannten Proust-Fragebogen

Christoph Martin Vogtherr (\*1965) ist seit 2016 Direktor der Hamburger Kunsthalle. Er studierte Kunstgeschichte, mittelalterliche Geschichte und klassische Archäologie in Berlin, Heidelberg und Cambridge und promovierte an der FU Berlin mit einer Dissertation über die Gründung der Berliner Museen 1797 – 1835. Nach Stationen an der Berliner Akademie der Künste und bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg war er zwischen 2007 und 2011 an der Londoner Wallace Collection zunächst als Kurator für Gemälde vor 1800, später als

Leiter der Sammlungsabteilung tätig, 2011 wurde er der Direktor des Museums.

Wo möchten Sie leben? Hamburg

Was ist für Sie das vollkommene irdische Glück? Ein Café auf einem französischen Platz

Welchen Fehler entschuldigen Sie am ehesten? Planlosigkeit

Was ist für Sie das größte Unglück? Die Rückkehr des Nationalismus



Ihre liebsten Romanhelden? Tom Jones, Christa Wolfs Kleist

Ihre Lieblingsgestalt in der Geschichte? Willy Brandt

Ihr Lieblingsmaler? Velásquez

Ihr Lieblingsautor/-schriftsteller? Voltaire, Goethe, Tellkamp

Ihre Lieblingsbeschäftigung? Konzentriertes Lesen

Wer oder was hätten Sie sein mögen? Ein guter Sänger

Ihr Hauptcharakterzug? Systematisches Denken

Ihr größter Fehler? Ungeduld

Was wäre für Sie das größte Unglück? In der Welt von Marine Le Pen und Donald Trump leben zu müssen

Ihre Helden in der Wirklichkeit? Russische Bürgerrechtler\*innen

Was verabscheuen Sie am meisten? Provinzielles Denken und Nostalgie

Welche Reform bewundern Sie am meisten? Die Römischen Verträge

Ihre gegenwärtige Gemütsverfassung? Sorgenvoller Optimismus

Ihr Motto? Une utopie est une réalité en puissance



(Bild unten)  
Foto: Deichtor-  
hallen Ham-  
burg

Dr. Dirk Luckow (\*1958) ist seit 2009 Intendant der Deichtorhallen Hamburg. Er promovierte an der FU Berlin im Fach Kunstgeschichte über *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst* und war unter anderem an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, am Solomon R. Guggenheim Museum in New York, am Württembergischen Kunstverein in Stuttgart, als Projektleiter für bildende Kunst beim Siemens Arts Program in München und von 2002 bis 2009 als Direktor der Kunsthalle zu Kiel tätig.

Wo möchten Sie leben? In Hamburg, wenn es am Mittelmeer läge

Was ist für Sie das vollkommene irdische Glück? Der erste Ferientag

Welchen Fehler entschuldigen Sie am ehesten? Den Unabsichtlichen

Was ist für Sie das größte Unglück? Boko Haram

Ihre liebsten Romanhelden? Odysseus and supporters

Ihre Lieblingsgestalt in der Geschichte? Kann man nicht beurteilen aufgrund der Quellenlage

Ihr Lieblingsmaler? Willem de Kooning

Ihr Lieblingsautor/-schriftsteller? Zu viele

Ihre Lieblingsbeschäftigung? Schwimmen im Meer

Wer oder was hätten Sie gern sein mögen? Ich selbst in besser

Ihr Hauptcharakterzug? Undogmatisch

Ihr größter Fehler? Perfektionismus

Ihr Traum vom Glück? Innerer Frieden

Was wäre für Sie das größte Unglück? Verlust der eigenen Kinder

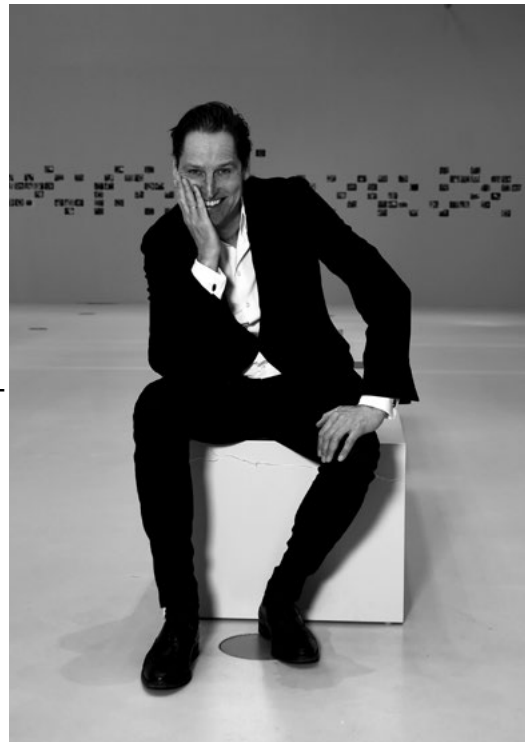
Ihre Helden der Wirklichkeit? Ärzte und Reporter ohne Grenzen

Was verabscheuen Sie am meisten? Kalkuliertes Verbrechen an Menschen

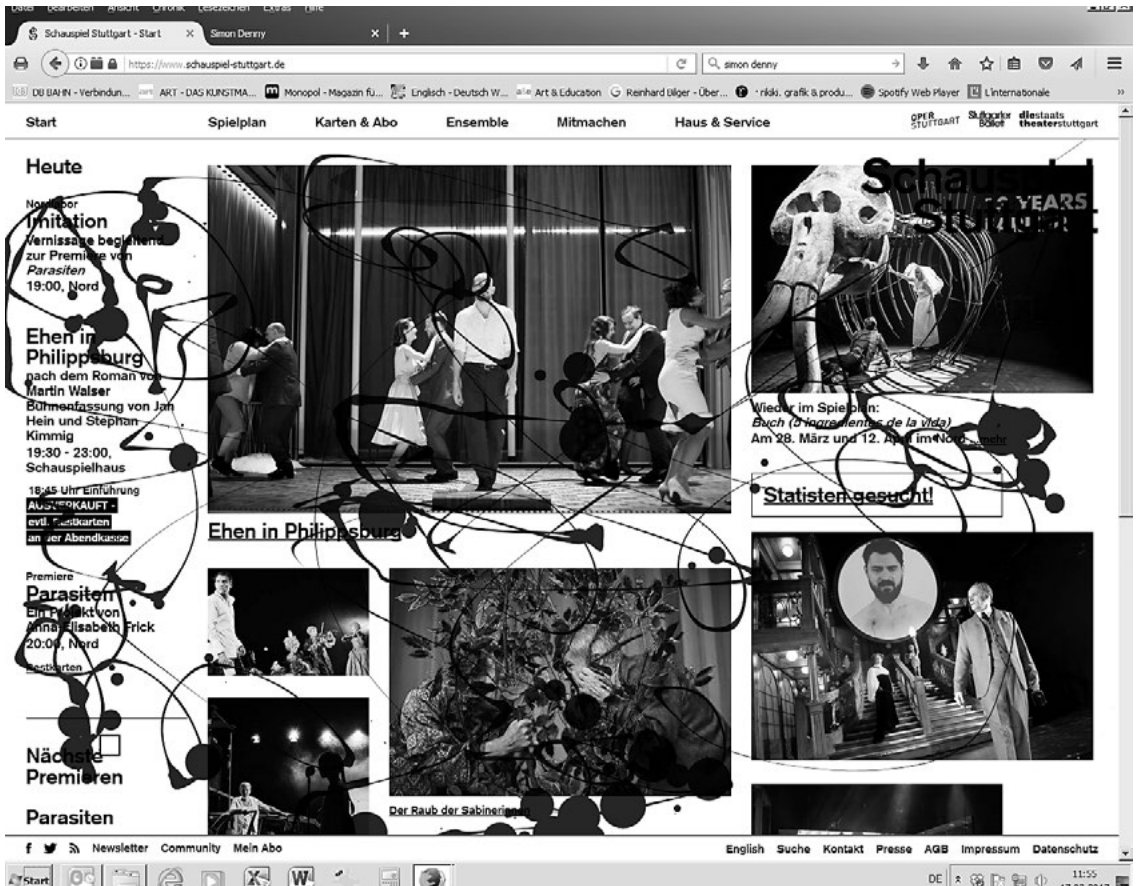
Welche Reform bewundern Sie am meisten? Luther gegen den Ablasshandel, für die inneren Werte

Ihre gegenwärtige Gemütsverfassung? Verhalten optimistisch

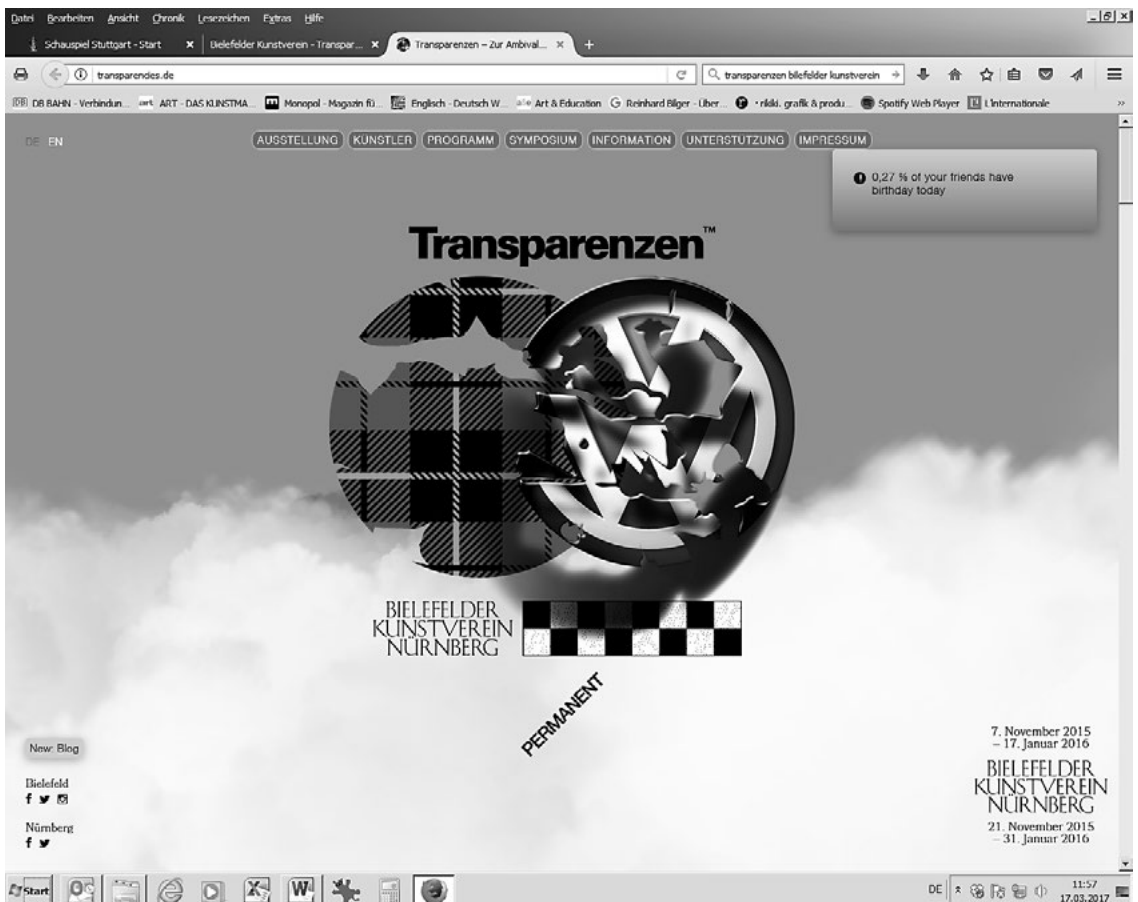
Ihr Motto? Pragmatisch subversiv



# ZWISCHEN GROSSER GESTE UND MINIMALER FORM



Die Grafikdesigner Christoph Knoth und Konrad Renner setzen mit experimentellen Lösungen und visuellen Kontext-Verschiebungen neue Maßstäbe in der 65 digitalen Kultur



Digitale Grafik ist allgegenwärtig. Seitdem die Kommunikation fast ausschließlich auf digitalen Kanälen erfolgt, müssen Websites nicht nur technisch, sondern auch grafisch funktionieren. Die Gestaltung von Websites, Web-Applikationen oder Online-Publikationen stellt einen großen und wichtigen Bereich innerhalb des Grafikdesigns dar. Während Websites vor noch gar nicht so langer Zeit als *nice to have* angesehen wurden, avancierten sie in der Zwischenzeit zu den zentralen Elementen einer jeden Kommunikation. Aber es geht schon lange nicht mehr nur darum, die Adresse, den Kontakt und die Öffnungszeiten von Kunstinstitutionen in Netz zu finden. Oder zu wissen, wann welche/r Künstler\*in die nächste Ausstellung eröffnet. Ganz

im Gegenteil. Wer sich die Seite von Simon Denny ansieht ([www.simondenny.net](http://www.simondenny.net)), findet auf einem Split-Screen ausgewählte Medienberichte über ihn sowie die Fotos seines Instagram-Accounts; die Ausstellungs-Website für *Transparenzen* im Nürnberger und Bielefelder Kunstverein ist als One-Pager angelegt, der institutionsübergreifend die Künstler\*innen vorstellt und auf einem Blog zusätzliches Material anbietet; die Website des Schauspiel Stuttgart kann man sich mit digitaler schwarzer Tinte verschönern oder unlesbar machen ([www.schauspiel-stuttgart.de](http://www.schauspiel-stuttgart.de)); die Kunsthalle Zürich informiert in frischem Gelb nicht nur über die aktuellen Wetterverhältnisse, sondern bildstark in einer Art Online-Magazin über ihre vielfältigen

Angebote (www.kunsthallezurich.ch). Und wer hätte geahnt, dass es die Arbeitsgemeinschaft der deutschen Kunstvereine je zu einer solch zeitgenössischen Website schafft! (www.kunstvereine.de)

Diese Auswahl von Websites erscheint nur auf den ersten Blick willkürlich. Vielmehr handelt es sich bei allen genannten, höchst unterschiedlichen Web-Auftritten um Projekte, die von den beiden Gestaltern und Grafikdesignern Christoph Knoth und Konrad Renner umgesetzt wurden.

Für ihre Projekte, die hauptsächlich im Wissenschafts- und Kulturbereich angesiedelt sind, entwickeln Knoth und Renner nach intensiver Recherche spezifische visuelle Umsetzungen, die unterschiedliche Lesarten erlauben und mit etablierten Erwartungshaltungen spielen. Das kann zum Beispiel auch der bewusst program-

mierte Fehler sein, der ein Moment der Störung und Irritation auslöst. Gleichzeitig interpretieren sie den Grundsatz der Funktionalität im Sinne von Adolf Loos («Ornament ist ein Verbrechen») neu und bewegen sich souverän zwischen der großen Geste und der minimalen Form, zwischen laut und leise, sachlicher Darstellung und narrativen Elementen.

Aber die aktuelle Informationsgesellschaft verlangt sowohl, den visuellen Status Quo in Frage zu stellen, als auch, sich mit den ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen Aspekten dieser Entwicklung auseinanderzusetzen. Knoth und Renner, die zum Sommersemester 2017 die neue Professur für Digitale Grafik an der HFBK Hamburg übernehmen, stellen sich diesen Diskussionen und finden sehr eigene Antworten.

*Beate Anspach*

The screenshot shows the website for Kunsthalle Zürich. At the top, there is a navigation bar with links for 'Kalender Kunsthalle', 'Editionen Publikationen', 'Kontakt Presse', 'Newsletter Partner', and 'Mitglied werden!'. Below this is a search bar and social media icons. The main content area features a list of exhibitions:

- 04.03.2017-07.05.2017 Exhibition **SPEAK, Lokal**
- 20.05.2017-13.08.2017 Exhibition **Michael Riedel CV**
- 26.08.2017-19.11.2017 Exhibition **CherYI Donegan**
- 26.08.2017-19.11.2017 Exhibition **John Russell**

A large image shows a gallery space with a long wall of framed photographs. To the right, there is an 'Agenda' section for the month of March:

- 17 Schulklassen-WorkshoPs Mit Selina Fülischer (Kunstvermittlung)
- FR Laufende Ausstellungen: SPEAK, Lokal
- März
- 21 20:00 Theory Tuesdays / Phiip Matesic Session 173: "The Argonauts" by Ma99ie Nelson
- DI 17:00-20:00 Lokal-SPEAK
- DO 19:00 POOL: Talk & Concert Talk mit Ma9aiY TornaY / Konzert mit Taimashoe & No I Don't
- 28 20:00 Theory Tuesdays / Phiip Matesic Session 174: "Von jetzt an werde ich mehrere sein" by Eva Meyer
- 30 18:30-19:30 Rundgang / Guided tour
- DO Mit Selina Fülischer (Kunstvermittlung)
- April

At the bottom, there are smaller images related to the exhibitions, including one titled 'KOLLONTAI WOMEN WORKS STRUGGLE FOR THEIR RIGHTS' and another titled 'ALEXANDRA'.

# CATCH ME IF YOU CAN

Die Arbeiten von Kerstin Brätsch sind so schwer zu fassen wie sie selbst als Künstlerin. Das hat Methode. Durch Kollaborationen mit anderen Künstler\*innen, aber auch durch gezielte Übertragungen von Materialien und Techniken führt sie ihre Malerei auf unterschiedlichen Ebenen weiter und verwischt dabei Spuren des Originals oder der Urheberschaft. Bei den regelmäßigen Kollaborationen mit dem New Yorker Künstler Debo Eilers wird beispielsweise Brätschs (Öl-)Malerei auf transparenter Folie oder Papier um skulpturale Elemente zur Installation erweitert. So wie in der Ausstellung *KAYA V* (2015) in der Galerie Meyer Kainer, Wien, von der hier eine Teilansicht zu sehen ist. Auch Text- und Bildmaterial einer dritten Person, einer inzwischen 18-jährigen New Yorkerin namens Kaya, mit der Brätsch und Eilers seit Jahren zusammenarbeiten, fließt in diese Kollaborationen mit ein. Mit der Künstlerkollegin Adele Röder gründete Kerstin Brätsch 2007 DAS INSTITUT, eine immens produktive Scheinfirma, die den Künstlerinnen als Kooperations-Plattform dient, aber nicht zuletzt auch Repräsentationsmuster eines von männlichen Einzelkünstlern dominierten Kunstmarktes parodiert. Der gewaltige Output von Röder und Brätsch beginnt beispielsweise



se bei groben Eingriffen mit Make-Up in den Gesichtern der beiden und mündet über die *Dia*-Serie *Viola* schließlich in der Objekt-Serie *Parasite Patches*, gestrickte Lappen, die sich per Druckknopf an Kleidungsstücken befestigen lassen, für deren am Computer entwickelte Muster die Gesichter-Motive aus *Viola* verwendet wurden. Solche Transformationen scheinen die Bildproduktion der digitalen Welt nachzu-

ahmen, nur dass sie dieser etwas bewusst Körperhaftes entgegensetzen. Auch DAS INSTITUT agiert viral und ist offen für weitere Allianzen. Zusammen mit den United Brothers, den japanischen Brüdern Ei und Tomoo Arakawa, entwickelte es künstlerische Interventionen zur Reaktorkatastrophe von Fukushima. Dazu gehörte auch die Performance *Blacky Blocked Radiants Sunbathed*. Hier gibt es eine

erste Verbindung zu Studierenden der HFBK Hamburg, die als Mitwirkende beteiligt waren. Zum Sommersemester tritt Kerstin Brätsch eine Stelle als Gastprofessorin im Studienschwerpunkt Malerei/Zeichnen an.

Julia Mummenhoff

## SOWAS KOMMT VON SOWAS!\*

Aufgewacht in der Wirklichkeit: Jochen Distelmeyer, Sänger, Texter und Buchautor, wird Gastprofessor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg. *Crazy and verrückt?* Schon eher vielversprechend und den Rest mit Allem verknüpfend, findet unser Gastautor Max Dax.

Einer neuen Generation entstammend, begann Jochen Distelmeyer 1991 als Sänger und Texter des Trios *Blumfeld*, in deutscher Sprache mit Intertextualität, Cut-up-Techniken und Zitatpop zu experimentieren. Eine bei Jean-Luc Godard gelernte, hochkomplexe Filmmontage-technik, die er wie eine Matrix auf das Texten in der Popmusik übertrug. Distelmeyer schuf damit Hall- und Referenzräume, die weit größer waren als die Summe ihrer Einzelteile – sein besonderes Anliegen bestand darin, das Politische im Privaten zu erforschen. *L'Etat et moi* – der Staat und das Ich. Das Faszinierende daran war, dass der Sänger Jochen Distelmeyer in der deut-

schen Singsprache gezielt die (langgezogenen) Vokale suchte, um zunehmend mehr Empathie, Emotion, aber auch Schmerz in seine Stimme legen zu können. Im Ergebnis veränderten sich die Lieder Blumfelds (und später dann Jochen Distelmeyers, als er unter Klarnamen zu veröffentlichen begann) im Laufe der Jahre, sie wurden immer einfacher, direkter, vielleicht sogar inwändiger. Die von Distelmeyer getexteten Songsammlungen *Jenseits von Jedem* und *Testament der Angst* würden möglicherweise auch als begleitende Sprachtherapiehilfe für Depressive Sinn ergeben (*Krankheit als Weg*, aber auch *Graue Wolken*), und auf seinem ersten Soloalbum *Heavy* schrieb Distelmeyer

gar eine Reihe unbekümmerter Kinderlieder – so aufrichtig, aufbauend und strukturiert wirken die späten Texte des Sängers.

Wer solche angreifbaren wie vielschichten Texte schreibt, wer auf dem Feld der gesungenen Literatur die Schreibtechniken der Surrealisten und Dadaisten studiert hat, wer sich an den Methoden von Cut-up, *Ecriture automatique* und an den Energieadern der Liebe und des Hasses abgearbeitet hat, der hat sicher auch viel beizutragen, sobald es um Übersetzungsarbeit von der Idee in den Stein, das Holz und sonstiges Material geht. Man darf davon ausgehen, dass die Praxis des Zitierens auch literarisch »nicht wertvoller« Quellen in der Bildhauerei





ihr Äquivalent vielleicht in der Praxis des Sammelns und Neukontextualisierens von Fundstücken wie in der Arte Povera oder, später, bei David Hammons, hat.

Denn die Methoden, die Praxis des analytischen (oder auch empathischen) Blicks auf die Welt, die Menschen, die Politik und ihre rhizomatischen Querverweise, Bezüge und Verknüpfungen, bleiben im Kern die gleichen, egal, ob man sich nun in den dreidimensionalen Raum der Skulpturen und der Bildhauerei hineinwagt, oder ob man auf der Zeitlinie eines Songs mit seinem Textanteil, seiner Harmonik und seinem Rhythmus den Raum und die Zeit bespielt.

In dem Song *Der Sturm* singt Jochen Distelmeyer: »Was er in Schutt und Asche legt / Hat der Mensch vor ihm verwüestet / Kein Stein bleibt auf dem anderen stehen.« Diese ersten Zeilen werden zum Türen und Disziplinen öffnenden Kalauer, wenn man sie in Bezug zum klassischen Werkstoff der Bildhauerei, dem Stein, und zur jetzt anstehenden Gastprofessur des Sängers an der HFBK setzt.

Schon immer war die HFBK offen gegenüber Positionen, Methoden, Techniken und Strategien aus den anderen Disziplinen, insbesondere auch der Musik. Der Schallplattenproduzent, Label-Betreiber und so genannte »Punk-Papst« Alfred Hilsberg lehrte am Lerchenfeld ebenso wie der Beuys-Schüler und Pionier der elektronischen Musik, Conrad Schnitzler, oder die Sängerin Michaela Melián, die als Sängerin und Mitglied

des Hamburg-Münchener Pop-Kollektivs *Freiwillige Selbstkontrolle (FSK)* auf eine erfolgreiche Karriere in der Musik zurückblickt. Das Prinzip der HFBK scheint auf Wechselwirkung angelegt zu sein. Thomas Fehlmann, der in den 1990er Jahren als Mitglied des Ambient-Techno-Trios *The Orb* zum Popstar aufstieg, studierte in den frühen 1980er Jahren gemeinsam mit Holger Hiller bei Sigmar Polke, besuchte die Kurse von Conrad Schnitzler und gründete 1980 die Band *Palais Schaumburg* (die wiederum auf dem Label von Alfred Hilsberg ihre ersten Platten veröffentlichte). Thomas Fehlmann: »Allein die Tatsache, dass die Band gewissermaßen aus der Polke-Klasse erwachsen ist, spricht doch für sich. Dort lernte ich auch Holger Hiller kennen. Das alles passierte damals innerhalb eines extrem kurzen Zeitraums von nur zwei oder drei Monaten. Holger Hiller hatte damals mit der Kunst eigentlich nicht viel am Hut. Er war ganz klar Musiker. Er konnte sogar Noten lesen. Ich hingegen war ohne klassisches Vorwissen, was die Musik anbetraf. Aber so haben wir uns getroffen und ergänzt.«

Wenn Jochen Distelmeyer also die Bühne und das Publikum, aber auch die Schreibstube und den Zettelkasten für ein Semester eintauscht gegen eine Klasse von Kunststudierenden, dann dürfen wir gespannt sein, wieviel Systemanalyse, wieviel Sehnsucht nach Poesie, wieviel Tradition beweisloser Suche nach Klarheit im politischen Lied und wieviel Collage zusammengedacht

werden, wenn es darum geht, in der Bildhauerei an Narrationen anzuknüpfen, die vielleicht aus anderen Disziplinen kommen.

In seinem Song *Neuer Morgen* (wer denkt da nicht an Bob Dylans *New Morning*), singt Jochen Distelmeyer auf alle Fälle: »Mach dich frei – von allen falschen Zwängen / Nimm dir Zeit – und lern dich selber kennen.« Sollte dies sein Ansatz am Lerchenfeld sein, so klingt die Unternehmung seiner Gastprofessur nicht nur vielversprechend, sondern auch spannend und danach, als könnten hier Stein und Wort, Rest und Alles miteinander verknüpft werden.

*Max Dax ist ein Publizist, Fotograf und DJ mit Wohnsitz in Berlin. Als seinerzeitiger Assistent des Plattenproduzenten Alfred Hilsberg betreute Dax 1991 die Promotion von Blumfelds Debütalbum Ich-Maschine. Von 2007 – 2010 war Dax Chefredakteur der Spex, von 2011 – 2014 Chefredakteur des Electronic Beats Magazins.*

## ACHIM HOOPS ZUM TOD VON CLAUS BÖHM- LER

Einmal, als es für ihn interessant wurde, sich mit den Möglichkeiten des Digitalen

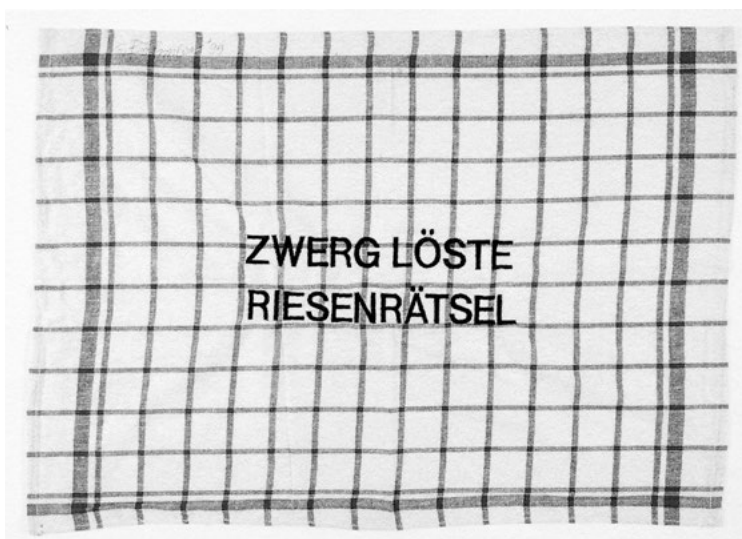


zu beschäftigen, schilderte Claus Böhmler seinen ersten Eindruck von der Arbeit am Computer (und zwar mit Entsetzen in den Augen) so: »Das ist ja nur VERWALTUNG!« Er muss die Notwendigkeit, hierarchische Ordnungsstrukturen anzulegen, ebenso wie die ständige Aufforderung, alles Erdenkliche zu benennen und in feste Kategorien zu fassen, als persönliche Zumutung empfunden haben. Ich denke, Vorgeschriebenes war für ihn nur erträglich, wenn es zwischen den Zeilen genügend Platz für eigene Notizen bot. Claus Böhmler war nicht denkbar ohne Stift und Papier. Die handschriftliche Notiz, untrennbar verbunden mit der zeichnerisch knappen und modellhaft anschaulichen Skizze – sie war sein Medium zur spontanen Verfertigung von Vorstellungen durch Zeichnen. Er tat dies unablässig, auch (und besonders gerne) im Gespräch. Und zu diesem Zweck wäre ihm wohl immer der Rand eines Bierdeckels lieber gewesen als etwa säurefreies Büttchen.

Claus Böhmlers Perspektive war strikt ästhetisch. Große, mit wichtiger Miene vortragene Ideen waren ihm suspekt. Er hatte keine Ideen, sondern Einfälle. Aus seinem Blickwinkel heraus galten die geläufigen Zwecke der Dinge wenig, die öffentliche Hierarchie ihrer Bedeutsamkeit gar nichts. Absichtslos und interessiert, unbeeindruckt von Indizes und Enzyklopädien fand Claus Böhmler unvermutete Ähnlichkeiten und überraschende Nachbar-

schaften. Er zeigte uns, dass man die Nachrichten im Radio hören, aber auch *dem Rauschen lauschen* konnte. Claus Böhmler vertrat keine Weltanschauung, er schaute die Welt an. Wo andere nur den Wald sahen, bemerkte er die Bäume.

Eine für mich nicht nachprüfbar Legende besagt, dass Claus Böhmler in jungen Jahren seine Fertigkeit im darstellenden Zeichnen und Malen auch durch Arbeit als Positivretuscheur erprobte. Unter anderem soll seine Aufgabe gewesen sein, auf Fotos für einen Versandhauskatalog die dort vorgeführte Unterwäsche mit Bildern ihrer selbst zu übermalen – wie damals aus Gründen der Schicklichkeit üblich. Falls der junge Claus Böhmler tatsächlich diese Tätigkeit ausübte, so hatte er schon früh Berührung mit einem zentralen Thema seines späteren Werks, nämlich dem Verhältnis vom Original zu seiner medialen Reproduktion. Wird vielleicht in jedem reproduzierenden Medium ein neues Original generiert? Damals



schon ergab sich diese Frage und stellte sich möglicherweise auch ganz beiläufig der Zweifel daran ein, dass die Venus von Botticelli wirklich in jeder Hinsicht über den Neckermann-Katalog erhaben sei.

Claus Böhmler war ein fröhlicher Zweifler und gut gelaunter Skeptiker. Von seinen vielfältigen Talenten ließ er keines brachliegen. Selbstständig denken und selber machen war für ihn das Gleiche. In allen seinen Arbeiten spürt man seine große Musikalität, nicht nur in den vielen, in denen es tatsächlich etwas zu hören gibt. Neben Klang, Bewegtbild, Fotografie, Zeichnung, Collage, Druck, Objekt, Arrangement, Ensemble und Installation – neben all diesem spielt immer die Sprache, geschrieben und gesprochen, eine tragende Rolle. Claus Böhmlers Haltung zur Sprache war leidenschaftlich teilnehmende Beobachtung. Seine Zweifel an ihren Möglichkeiten machten ihn zum Sprach- und Sprechvirtuosen. Wie kaum ein Zweiter zeigte er auch auf diese Weise, dass Witz und Erkenntnis Zwillingsgeschwister sind. Er konnte so gute Witze machen, dass die Verspotteten sich erheben fühlten. Unvorhersehbar, aber in jeder Gesellschaft immer möglich waren seine extemporierten Vorführungen von Gedanken und Einfällen, dargeboten mit einer Fähigkeit zur theatralischen Komik von solch enormer Größe, dass alle Anwesenden unausweichlich und in Windeseile zu einem eingeschworenen Publikum wurden – bestens unterhalten, heftig angeregt, fast unmä-

Big bereichert. Claus Böhmler, geboren 1939, war von 1974 bis 2005 Professor an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Ende Februar 2017 ist er gestorben.

*Achim Hoops ist Professor für Malerei/Zeichnen (Orientierung/Grundlagen) an der HFBK Hamburg.*

## FEMALE IDENTITIES\*

»Was denken Künstlerinnen bzw. Frauen aus heutiger Sicht über die sozialistische Vergangenheit und die Transformation Osteuropas? Welche retro-utopischen Potentiale lassen sich in Bezug auf weibliche Identität und Gender ausmachen?« Fragen wie diese bildeten den Ausgangspunkt der Veranstaltung, für die gezielt das Format eines öffentlichen Seminars mit deutsch- und englischsprachigen Panels und Screenings gewählt wurde. Unter den Vortragenden und Moderatorinnen waren Künstlerinnen, Filmemacherinnen, Kunsthistorikerinnen, Kultur- und Geschichtswissenschaftlerinnen, die sich mit der aus feministischer Perspektive interessanten »Rückkehr vergangener Stile, Moden und Codes beschäftigen, die an die Oberfläche der gegenwärtigen visuellen Kultur drängen«, wie die Gastgeberinnen Lene Markusen und Ulrike Gerhardt in ihrer Begrüßung feststellten. Zwei konzeptuelle Begriffe, die das Programm des Public Seminars sowohl theoretisch

als auch praktisch durchzogen, sind Post-Utopie und Retro-Utopie. Während die Post-Utopie sich auf eine Zeit nach 1989/1991 bezieht, in der der Kommunismus nicht länger als Utopie angesehen werden kann, stützt sich die genuin zukunftsorientierte Retro-Utopie hingegen auf das emanzipatorische Potential utopischen Denkens und unternimmt hierfür einen Abstecher in die Vergangenheit.

Im ersten Panel mit dem Titel *Mythen des Postsozialistischen Alltags* spürte Monica Rütters, Professorin für Osteuropäische Geschichte an der Universität Hamburg, der Geschichte sowjetischer und postsowjetischer Frauenkörper und ihren Bedeutungen nach und lieferte einen Exkurs in die Zeit des Kalten Krieges, in der auf beiden Seiten der bipolaren Welt ein vorwiegend heterogenes und stereotypes Bild der Frau herrschte. Dabei entschlüsselte sie die jeweiligen Körper-Konstruktionen als Projektionsflächen des Systemwettstreits des Kalten Krieges. Diese Thematik aufgreifend, präsentierte Lene Markusen, Professorin für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg, ihren neuesten Film *Sankt – Female Identities in the Post-Utopian* (2017) vor, der titelgebend für das Public Seminar war. Darin untersucht Markusen geschlechtsspezifische Rollenbilder und kulturelle Zuschreibungen anhand der Begegnung zweier russischer Frauen und einer Norwegerin im heutigen St. Petersburg. Neben der Fokussierung auf die zugleich unwahrscheinliche und fragile Freundschaft



der drei Charaktere Flrida, Lena und Valja liefert der Film einen Einblick in das urbane Leben St. Petersburgs und ist eine sensible Darstellung weiblicher Lebensentwürfe, die in der Post-Utopie zusammentreffen.

Der Vortrag der Kunstwissenschaftlerin Ulrike Gerhardt unternahm anschließend eine vergleichende Analyse von Markusens Film, Chantal Akermans *D'Est (From the East)* (1993) und Sasha Pirogovs *Queue* (2014), die alle das »(post)sozialistische Warten« thematisieren. Während Akerman die Müdigkeit der Menschen nach dem Zerfall der Sowjetunion visualisiert und Sasha Piragova das staatlich verordnete Warten in der Schlange als »Erosion des Selbstwertgefühls und der Soziabilität« entlarvt, erkennt Gerhardt in Markusens Film eine neue Form des Zeitkonsums: Anhand

der fiktiven Frauenfiguren und ihrer Schicksale ereignet sich das »In-der-Antizipation-Gefangensein« im post-utopischen Kapitalismus unter veränderten Vorzeichen erneut.

Im zweiten Panel mit dem Titel *Feminist Art Beyond the Margins* ging es um eine Kartierung kuratorischer und

künstlerischer Praxen aus dem feministischen Kontext. Die in Prag lebende Künstlerin Anetta Mona Chişa eröffnete ihren Vortrag mit der Feststellung eines doppelten Stigmas: »Being from the East and being a woman«. Gemeinsam mit Lucia Tkáčová arbeitet sie seit 2000 als Künstlerinnenduo, das Zuschreibungen und Klischees dieser Art performativ aufgreift. Die Literaturwissenschaftlerin und Kuratorin Katja Kobolt analysierte den dreiteiligen Film *Spielraum* (2015) der aus Slowenien stammenden Künstlerin Jasmina Cibic als Versuch, eine neue politische Subjektivität in der Post-Utopie zu konstruieren. Anna Bitkina, Kuratorin aus St. Petersburg, präsentierte die von ihr gegründete Initiative *The Creative Association of Curators (TOK)* und die gemeinsam mit ihrer Partnerin Maria Veits realisierten Projekte in Schulen, Museen und auf öffentlichen Plätzen. Die häufig auf Langzeit angelegten TOK-Projekte gehen überholten Denk- und Wahrnehmungsmustern nach, die die russische Gesell-



schaft seit dem Kalten Krieg prägen und formen. In der anschließenden Paneldiskussion wurde die migrantische Erfahrung nach dem Zerfall des Ostblocks thematisiert, wobei deutlich wurde, wie wenig Förder-, Bildungs- und Kunstinstitutionen der Tatsache Rechnung tragen, dass viele weibliche Kulturproduzent\*innen aus dem ehemaligen »Osten« ohne breitere Sichtbarkeit in Deutschland und anderen »westlichen« Ländern Europas leben und arbeiten. Die unterschiedlichen geopolitischen Kontexte und Sozialismen der Diskussionsteilnehmerinnen erlauben es zwar nicht, die eine (post)sozialistische Erfahrung aus weiblicher Sicht zu fixieren oder gar alte »Ost-West-Binaritäten« zu übernehmen. Dennoch bietet der künstlerisch-theoretische Blick auf die Gemeinsamkeiten die Gelegenheit, die feministische Kunstgeschichte nach 1989/1991 aus der Marginalität zu befreien und postnationale und postidentitäre Allianzen und Solidaritäten wachzurufen und zu festigen.

Das dritte Panel befasste sich unter dem Titel *Gender Performance im dokumentarischen Film und Video* mit kapitalistischen und künstlerischen Variationen der »Geschlechterperformance«. Die HFBK-Studentin Sophie Krambrich stellte ihr Rechercheprojekt »Ich bin eine Frau, wie kann ich glücklich sein? – Luderschulen in Moskau« vor. Darin beobachtet sie Kursteilnehmerinnen, die dem Studium der *Stervologija* nachgehen, einer Lehre, die der modernen russischen Frau Erfolg, Emanzipation, Sexy-

ness und einen Partner verspricht.

Ana Bogdanović, Kunsthistorikerin und Promovendin an der Universität Belgrad, wagte sich an eine kritische Analyse der Performances von Marina Abramović in Bezug auf die Konstruktion des Balkans und seiner Bewohner\*innen. Abramović habe systematisch biografische Narrative eingesetzt, um die »aggressive und extreme Natur des Balkans« als authentischen Referenzrahmen ihrer eigenen künstlerischen Praxis zu inszenieren. Auf diese Weise erschuf sie – parallel zu ihrem Mythos als Künstlerin – einen zeitgenössischen »Balkan-Mythos«, der nicht zuletzt mit stereotypen Geschlechterrollen und traditionsreichen Orientalismen in Verbindung steht. Petra Lange-Berndt, Professorin für Kunstgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar an der Universität Hamburg, warf in ihrem Vortrag »Politiken der Marginalität« einen kritischen Blick auf die dokumentarische Videoarbeit *marxism today (prologue)* (2010) des Künstlers Phil Collins (siehe Essay ab Seite 09).

Die Hamburger Filmemacherin und HFBK-Absolventin Anabela Angelovska (Diplom 2004) sprach anhand ihres Films *HAKIE – HAKI. Living as a Man* (2015) über die Tradition der »geschworenen Jungfrauen« in Albanien, die das Leben eines Mannes führen. Dabei handele es sich allerdings keineswegs um eine real gewordene Utopie der Genderfluidität, sondern um eine wirtschaftliche Notwendigkeit für die Frauen, deren performierte Männlich-

keit kaum emanzipatorische Schlüsse zulasse. In der abschließenden Diskussion unter Leitung der Direktorin des Hamburger Kunstvereins, Bettina Steinbrügge, wurden die im Rahmen des Public Seminars analysierten und präsentierten Filme noch einmal vergleichend betrachtet. Es lassen sich in ihnen sowohl post-utopische als auch retro-utopische Rückbezüge ausmachen, wenn auch fragwürdig bleibt, ob es sich um »neue Paradigmen nach der erkalteten Erinnerung an den Sozialismus in der historio-graphischen Kunstpraxis« handelt (Ulrike Gerhardt). Insgesamt wurde deutlich, dass im Themenfeld des Seminars derart große Diskussionspotentiale und Wissenslücken existieren, dass aus dieser Veranstaltung eine interdisziplinäre Reihe entstehen müsste, die zum Beispiel auch den Diskursen um die globale Kunstgeschichte, den Gemeinsamkeiten postkolonialer und postkommunistischer Studien und der Geschichte der osteuropäischen Video- und Performancekunst Rechnung trägt.

*Katharina Schwab ist Kunstwissenschaftlerin und Studentin des Masterstudiengangs Kulturen Mittel- und Osteuropas der Humboldt Universität zu Berlin.*

## READING LIST

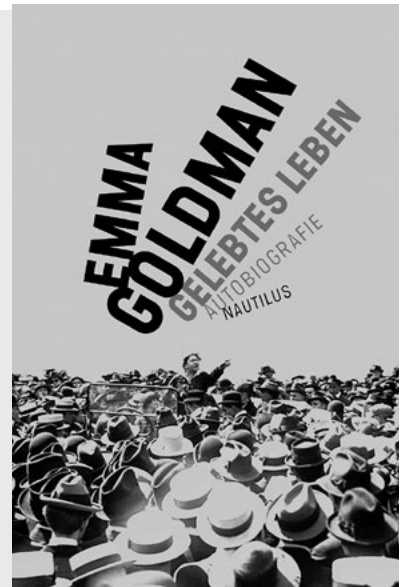
Ausgewählte Lektüreempfehlungen von Werner Büttner (Professor für Malerei an der HFBK Hamburg)

dtv  
Ovid  
Liebeskunst



Publius Ovidius Naso (43 vor – 17 nach Chr.):  
*Liebeskunst/Ars Amatoria*  
Das erste Strategiehandbuch des Geschlechterkampfes. Beschränkt sich strikt auf Liebeshändel:  
Wo halten sich die Frauen auf  
Wie macht man sie an  
Wie kriegt man sie rum  
Wie wird man sie wieder los  
Klingt für manche Ohren sicherlich übel, lässt sich aber,

da Weltkulturerbe, nicht mehr wegkorrekten. Ein eigenes Kapitel gibt den Frauen Kriegstipps. Das wiederum ist vorbildlich fortschrittlich. Kaiser Augustus entzog Ovid den/die römischen Damen und verbannte ihn in ein Drecksloch am Schwarzen Meer. Hier war er nur noch unendlich traurig und schrieb seine *Klagelieder*. Für Ovid war die »Party over«.



Emma Goldman  
(1869 – 1940):  
*Gelebtes Leben*  
Edition Nautilus Hamburg,  
2010  
Anarchafeministin, schrieb über Gefängnisse, Atheismus, Redefreiheit, Militarismus, Kapitalismus, Ehe, Freie Liebe, Homosexualität und die Entartung der Russischen Revolution. Drei Mal im Gefängnis, Streikorganisatorin, vermutlich beteiligt an Attentaten, Ausweisung aus den USA, Engagement im Spanischen Bürgerkrieg. Ein turbulenter Tanz auf vielen Vulkanen. »Ich mag verhaftet werden, ich mag ins Gefängnis geschmissen werden, aber ich werde nie Ruhe geben! Ich werde nie Autoritäten dulden oder mich ihnen fügen, noch werde ich Frieden machen mit einem System, das Frauen zu nichts als einem Brutkasten degradiert!« Das Bühnenstück *Red Emma, Queen of the Anarchists* lief erfolgreich über Jahre und wurde sogar als Oper inszeniert. So kann's kommen im Spektakel Kapitalismus.

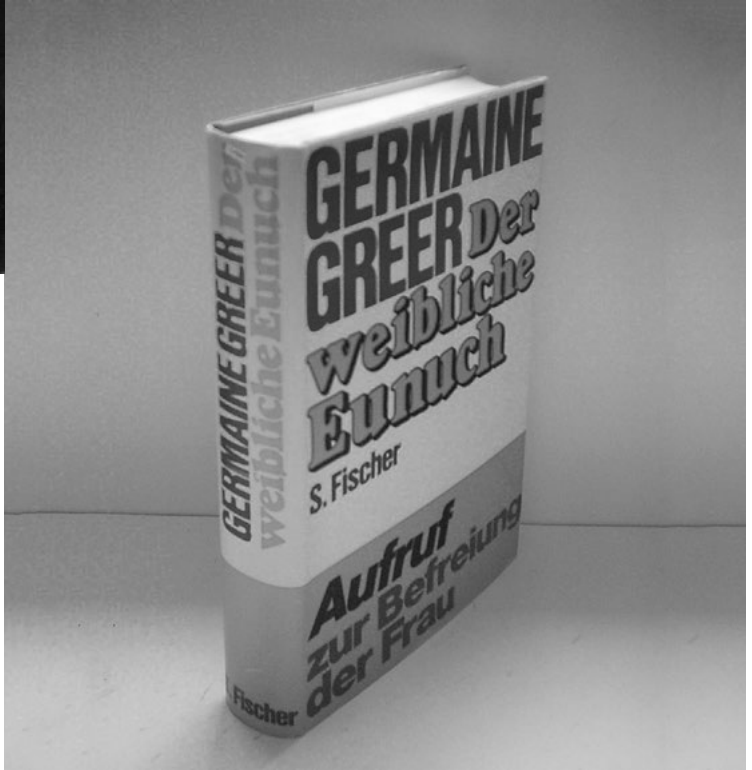




Valerie Solanas  
(1936 – 1988):  
*SCUM-Manifest*  
Deutsche Erstausgabe im  
März Verlag, 1969  
Aktuelle Ausgabe z.B. im  
Maro Verlag, Augsburg 1996  
Der erste Herausgeber des  
Manifests, Maurice Girodias,  
ein schillernder Trickster,  
der meist Pornographie und  
Undergroundtexte verlegte,  
behauptete, »SCUM« bedeu-  
te »Society for Cutting Up  
Men« (Gesellschaft zur Zer-  
stückelung von Männern).  
Ein Verkaufstrick. Mit »scum«,  
englisch für »Abschaum«, be-  
zeichnete Frau Solanas »Kol-  
laborateurinnen des Patriar-  
chats«: »Das Leben in dieser  
Gesellschaft ist ein einziger  
Stumpfsinn, kein Aspekt der  
Gesellschaft vermag die Frau  
zu interessieren, daher bleibt  
den aufgeklärten, verantwor-  
tungsbewussten und aben-  
teuerlustigen Frauen nichts  
anderes übrig, als die Regie-  
rung zu stürzen, das Geld-  
system abzuschaffen, die  
umfassende Automation ein-  
zuführen und das männliche

Geschlecht zu vernichten.«  
1968 schoss sie Andy War-  
hol, den sie beschuldigte, ihr  
Stück »Up Your Ass« (»Leck  
Mich«) gestohlen zu haben, in  
den Bauch. Nach drei Jahren  
Haft in einer Irrenanstalt war  
sie den Rest ihres Lebens  
meist obdachlos. Im übertra-  
genen Sinne war sie das ihr  
ganzes Leben lang.

speares Frau (*Ann Hatha-  
way*), Aborigines (*White Fel-  
la Jump Up*) und vieles mehr.  
Ihr letztes Buch *Der Knabe*  
wurde als Pornographie und  
Pädophilie geschmäht.  
»Ein voller Busen ist in Wirk-  
lichkeit ein Mühlstein am  
Hals der Frau: Er macht sie  
bei Männern beliebt, die aus  
ihr ein Mammchen machen



Germaine Greer (\*1939):  
*Der weibliche Eunuch*  
Deutsche Erstausgabe im  
Fischer Verlag, Frankfurt am  
Main, 1970  
Feministische Theoretikerin  
mit Begabung zum angstfrei-  
en Anecken und einem gro-  
ßen Themenpark. Schrieb  
auch über *Wechseljahre*, ih-  
ren Vater (*Daddy: Die Ge-  
schichte eines Fremden*),  
Frauen in der Dritten Welt  
(*Die heimliche Kastration*),  
bildende Künstlerinnen (*Das  
unterdrückte Talent*), Shake-

wollen, aber sie darf niemals  
annehmen, dass die Glotzau-  
gen der Männer sie selber  
sehen.« (aus: *Der weibliche  
Eunuch*)  
»Eine Person männlichen  
Geschlechts ist schön, so-  
lange die Wangen glatt sind,  
der Körper unbehaart, das  
Haupthaar dicht und voll, die  
Augen klar, der Bauch flach  
und das Wesen schüchtern.«  
(aus: *Der Knabe*)

Impressum  
Lerchenfeld Nr. 38, April 2017

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](mailto:beate.anspach@hfbk.hamburg.de)

Redaktion  
Julia Mummenhoff

Bildredaktion  
Beate Anspach, Julia Mummenhoff

Schlussredaktion  
Imke Sommer

Autor\*innen dieser Ausgabe  
Beate Anspach, Prof. Werner Büttner,  
Max Dax, Nina Lucia Groß & Raphael  
Dillhof, Prof. Achim Hoops, Prof. Dr. Petra  
Lange-Berndt, Prof. Dr. Dirk Luckow,  
Prof. Dr. Astrid Mania, Julia Mummenhoff,  
Katharina Schwab, Dr. Noemi Smolik,  
Kristina Tieke, Prof. Christoph Martin  
Vogtherr, Jenni Zylka

Fotoessay (S. 01 – 08)  
Prof. Adam Broomberg & Prof. Oliver  
Chanarin, umgesetzt von Tim Albrecht

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

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

Das nächste Heft erscheint Anfang Juli  
2017.

ISBN: 978-3-944954-27-1

Materialverlag 300, Edition HFBK  
Die pdf-Version des Lerchenfeld können  
Sie abonnieren unter:  
[www.hfbk-hamburg.de/newsletter](http://www.hfbk-hamburg.de/newsletter)

(S. 01)  
FOTOESSAY:  
BROOMBERG &  
CHANARIN

(S. 09)  
ESSAY: PETRA  
LANGE-BERNDT

(S. 25)  
BUNTE HUNDE

(S. 30)  
INSTITUTION DER  
AVANTGARDE

(S. 39)  
DAS PROBLEM  
WEITER BEWUN-  
DERN

(S. 43)  
NO, I DON'T  
WANNA FALL IN  
LOVE

(S. 47)  
TIME GOES BY SO  
SLOWLY

(S. 50)  
VOR DEM AUGEN  
DER KAMERA

(S. 54)  
HOTSPOT HAN-  
NOVER

(S. 62)  
BITTE STELLEN  
SIE SICH KURZ  
VOR!

(S. 65)  
GROSSE GESTE –  
MINIMALE FORM

(S. 68)  
CATCH ME IF YOU  
CAN

(S. 69)  
SOWAS KOMMT  
VON SOWAS!

(S. 70)  
ZUM TOD VON  
CLAUS BÖHMLER

(S. 72)  
FEMALE  
IDENTITIES

(S. 74)  
READING LIST