



03 Essay: WALKING  
THROUGH  
*Clémentine Deliss*

11 Wahrnehmungsfors-  
schungen  
*Kito Nedo*

15 Kicken und  
Begeistern  
*Jörg Schöning*

17 Work In Process  
*Annette Hans*

19 Höhere Wesen  
*Abel Auer*

23 Erweiterung der  
Dingwelt  
*Karin Schulze*

25 Staying with the  
Trouble  
*Elena Malzerw*

27 Masken der  
Imagination  
*Stefanie Kreuzer*

39 Totgesagte leben  
länger  
*Anka Ziefer, Christoph  
Schütte, Moritz Scheper*

47 They see me rolling  
*Raphael Dillhof*

49 Let's Play!  
*Julia Mummenhoff*

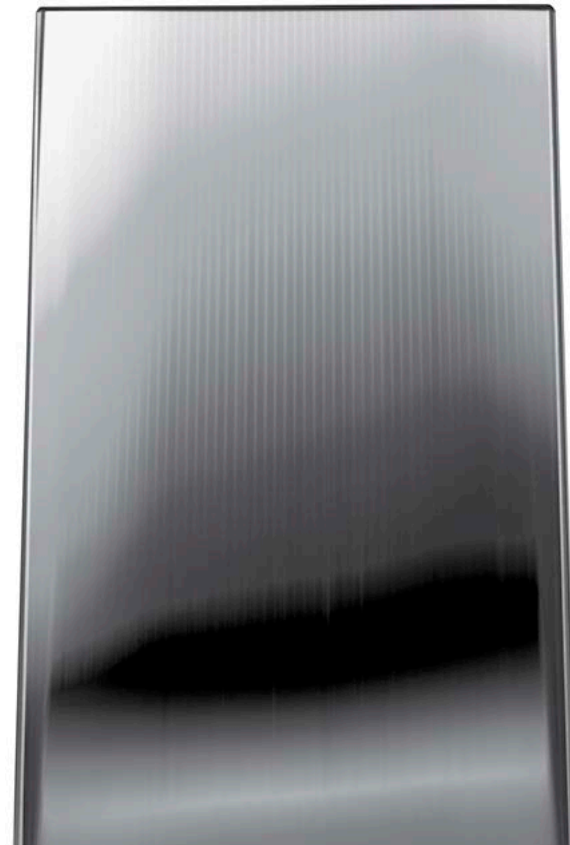
51 Das Kolonialinstitut  
*Julia Mummenhoff*

53 Sind wir das  
Problem, oder die  
Lösung?  
*Julia Mummenhoff*

57 Fest der  
Folgenlosigkeit  
*Katarina Matiasek*

61 Reading List

29 Fotoessay  
*Alexander Kadozw*



*Clémentine Deliss*

## Thoughts on the metabolic constitution of the museum

A few years back, I walked through as many ethnographic museums in Western Europe as I could. I wanted to witness their status in contemporary civil society, understand the contradictions evoked by their outdated modes of display, and learn more about the power structures behind the inordinate mass of artefacts held under lock and key. But I began by focussing first on the immediate constituents of the museum experience. In what manner did members of the public move through the space? For how long did they engage with the artefacts, and how? Were they able to sit down during their observation? What was the relationship between sentient absorption and cognitive reflection? The behaviour of the museum visitor has transformed over time: today, standing upright as if facing a screen, one is fast to swipe on, rarely moving up close, or bending to peer at the underside of an exhibit. Chairs are seldom placed in front of a vitrine to allow for contemplation. Diana Fuss and Joel Sanders analyse the bias against the body of the spectator, claiming that it dates back to the European Renaissance when architects and designers saw the gallery as a “fixed theater of spectatorship” intended “to regulate strictly the viewer’s range of motion and object of focus.”<sup>1</sup> In contrast, architect Cedric Price once proposed that the twenty-first century museum would destabilise this rigid frame and “utilize calculated uncertainty and conscious incompleteness to produce a catalyst for invigorating change whilst always producing the harvest of the quiet eye.”<sup>2</sup> As museum spaces gradually evolve over the course of the eighteenth century from private house museums into public institutions, those “unruly social bodies” who once engaged in “flirting, playing, eating, drinking, talking, laughing, and napping” on ottomans, benches, or at tables, are gradually removed.<sup>3</sup> By the early twentieth century, the curatorial trope is one of “disembodied opticality”, whereby seating no longer features beyond a short stop-off point along the scenographic circuit of the museum. Indeed, with the ensuing advent of the white cube, the fear of a “re-embodiment of the spectator” works to rid

rooms entirely of any means of repose or study, leaving only banal exit signs to indicate the “intrusive” presence of human biology.<sup>4</sup> As Fuss and Sanders explain, “art’s visual consumption owes much to the flow-management philosophy of department stores, which rarely provides seating in the main shopping areas. A seated patron, after all, is not likely to be a consuming patron; consumer culture requires bodies on the move, not bodies in repose. Simply put, the bench is anathema to the capitalist space of the modern museum.”<sup>5</sup>

The museum as a spatial configuration of inhabited meanings adapts only gradually to change. Time is

- 1 Diana Fuss and Joel Sanders, “An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench”. In: *Interiors* edited by Johanna Burton, Lynne Cooke, and Josiah McElheny. Sternberg Press, 2012: 65
- 2 Cedric Price, private interview with Hans Ulrich Obrist, 1997. Quoted in: Hans Ulrich Obrist, Herzog & de Meuron, & Atelier Bow-Wow’s *Stroll Through a Fun Palace - Switzerland’s Pavilion for the Venice Biennale 2014*, 15 June 2014, ArchDaily
- 3 Fuss and Sanders 2012: 69-70
- 4 Ibid, 2012: 72

a unit, place is clearly demarcated, artworks are hung according to norms, lighting and air humidity is coordinated with conservation requirements, and the visitor readily accepts this monitoring environment, which anchors and regulates perception. If a video is projected, there may be the opportunity to sit down, lie on a carpeted floor, or slump on a mattress. Hours can be spent in this way because new media are recognized as requiring a longer period of reflection than a painting, photograph, sculpture, set of artefacts or installation. Robert Harbison noted in 1977, at a time when video works began entering the museum, that the “immersion in the object that stops time is achieved by treating it as an existence to be lived in rather than something to be stopped in front of or looked at, and one can almost tell from people’s movements whether they have entered a painting or are only staring at it.”<sup>6</sup> Behavioural patterns indicate a model of confident apprehension on the part of the visitor, who following the route of curatorial and architectural planning anticipates their personalised aesthetic freedom. Yet the opposite process seems to be taking place. Forms of human engineering in museums accelerate and support the necropolitical constitution evoked by Paul B. Preciado when he speaks of the museum becoming “a semiotic-social corporation where immaterial goods are produced and commercialized.”<sup>7</sup> “What bodies can the museum institution legitimate?” he asks. Whatever they are – national histories or artworks – they become pawns or foot-soldiers in the battle for sovereignty. The museum, writes Preciado, “is a factory of representation” that supports the “social prostheses of the royal body on which its sovereignty is built and negotiated.”<sup>8</sup> To identify the “somato-political” (Preciado) dimensions of the museum leads back to the corpus of the archive and its collection, those organs that generate excessive structures of containment built on that which Ann L. Stoler succinctly defines as “imperial duress” that is, “a pressure exerted, a troubled condition borne in the body, a force exercised on muscles and mind.”<sup>9</sup> How then to connect the different bodies that walk through an exhibition, that circulate like a pulse through rooms of a museum while the collection with its magnitude of sequestered artefacts is impounded underground? The tightly coordinated environment of the exhibition actually works to tame the tension inherent in these sealed off storage spaces, as if the curator was dealing with a feral, uncontrollable energy yet to be exploited. Nevertheless, these holdings can be read as multiplex organizations of material ingenuity or stored code. For Felwine Sarr and Bénédicte Savoy, “these objects are also the bearers of a reserve of the imagination as well as the material manifestation of forms of knowledge [savoirs]. Fishing nets that encode algorithms from fractals to anthropomorphic statues in passing by amulet-filled vests: the work of decoding the various forms of knowledge they conceal as well as the comprehension of the epistemes that have produced them still remains largely a work to be done. (...) It is indeed a question of re-activating a concealed memory...”<sup>10</sup>

To articulate the complexity of the museum through its collections requires a restive curatorial methodology that tests out the effects of a clash between different positions, be they based on aesthetic, art critical, cultural, historical, or scientific propositions. One approach to this decolonial dialogue is through experimental exercises initiated between artworks with recognised

<sup>5</sup> Ibid, 2012: 75

<sup>6</sup> Robert Harbison, *Eccentric spaces*, MIT Press (1977), 2000: 147

<sup>7</sup> Paul B. Preciado, “Inside the Museum’s Body” in: *The Beast and the Sovereign* edited by Hans D. Christ, Iris Dressler, Paul B. Preciado, Valentin Roma, Spector Books, 2018: 101 Op.cit.

<sup>8</sup> Ann L. Stoler, *Duress. Imperial durabilities in our times*, Duke 2016: 7

<sup>10</sup> Felwine Sarr and Bénédicte Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, 2018: 42-47

authorship and un-documented artefacts both subjected to processes of allocation, classification, and marketability. In 1990, I curated an exhibition for the Styrian Autumn in Graz, which included selected works by neo-conceptual artists alongside various items purchased in markets in West Africa.<sup>11</sup> *Lotte or the transformation of the object* was simultaneously a retort to the formalist anachronism of MoMA's 1984 exhibition *Primitivism in 20th Century Art*, and a critique of the naivety of *Magiciens de la Terre* held in Paris at the Centre Pompidou and at La Villette in 1989 and which opened up the floodgates of the Eurocentric art world to global art production. At the time, I was interested in the crisis affecting ethnographic museums in Europe and, in parallel, the nature of the art critical lacunae that engineered discursive closure around the reception of contemporary art criticism from the African continent. To articulate this in an exhibition, I drew in different commodities made from mass-manufactured objects, which I garnered from markets in Kumasi, Freetown, Abidjan and Ouagadougou, but equally from other commercial spaces such as galleries including Jay Gorney Modern Art in New York, Max Hetzler and Gisela Capitain in Germany. This juxtaposition was a discursive ruse based on visual friction and aimed at drawing attention to the failure of western museums and curators in the late 1980s to recognize and respect art critical and academic positions from the African continent. I sought to align the undocumented ethnographic artefact with the ready-made and recast this modernist tension in the context of institutional critique. The exhibition indirectly referenced the non-existence of the named artist in European ethnographic collections. To articulate these contradictions, all the exhibits in the *Lotte* exhibition, including works by Haim Steinbach, Jeff Koons (who was showing for the first time in Austria), Mike Kelley, Rosemarie Trockel, and Lubaina Himid were presented in the exhibition without any labels. Today, it would be practically impossible to remove the label and omit references including not only the name of the artist, but also that of the gallery (or galleries), agents and co-producers. At the time, this experiment in visual thinking deployed artworks and artefacts on equal level in order to throw light onto the narrow referentiality of an art world suddenly confronted with alternative modernisms and a new geo-aesthetic cartography.

Today, between critical analyses of exhibition histories and various iterations of artistic research, curatorial practice increasingly adopts a bookish frame for which artworks are deployed as rhetorical exemplars within discursive and text-based methods of hermeneutical inquiry. The illustrational turn that characterises certain exhibition formats today – be they intended for large audiences or more demanding peer groups – throws up a tension within the museological institution. At one end of the curatorial spectrum are speculative exhibitions that promote archival reconfigurations, proposing a new didacticism based on non-normative forms of contextualization. Here, as Adorno once wrote, “art becomes a matter of education and information. Venus becomes a document.”<sup>12</sup> At the other end, is the generic art museum indicating a worrying return to its former colonial matrix, which like a “casino, cannot lose” (Adorno). This emporium of high-octane capital sells the global experience of art and luxury in the 21st century, complimenting new estates and shopping malls with global brand outlets.

11 *Lotte or the transformation of the object*, Styrian Autumn, Kunsthaus Graz 1990, Academy of Fine Arts, Vienna, 1991

A recent example is the Zeitz Museum of Contemporary African Art (MOCAA) in South Africa, which opened in 2018 in Cape Town and houses a five-star hotel with museum-quality art displays in the lobby. Inserted in the white shine of the Waterfront, the primary incentive is to boost realty and retail consumerism. The new museum – as Paul B. Preciado reminds us, is a “vector of urban gentrification, embodying the utopia of nineteenth century hygienism redoubled by the imperative of tourism. In this sense, a contemporary art museum in the neoliberal age is more like an airport than a library.”<sup>13</sup>

In a museum, the brain, but also the lungs as Georges Bataille once noted, pump energy flows through the body of the visitor who responds to exhibits with awe, curiosity, repulsion, mourning, and confusion through their limbs and organs, in turn made conscious of being themselves a corpus of latent meanings. Robert Harbison wryly notes in his seminal book “Eccentric Spaces” that “instructions for using a dictionary or museum have not been written because they would be instructions for using the mind”.<sup>14</sup> The domestic character of the museum is the extension of physiognomic worlds of living and thinking transferred onto a normative public scale. But the museum as home once nurtured an environment that promoted conceptual intimacy between agent-objects and their interlocutors. Through the circulation between private rooms, the museum operated like a dramaturgical and rhetorical lens, bringing the spatial, temporal and ideational worlds we live in into focus. It was a site for the fabulatory that was corporeal and cognitive. In Frankfurt, I dedicated one of the Weltkulturen Museum’s three nineteenth century villas to a cycle of domestic inquiry that covered four floors, beginning in the bedroom and ending in the archive. This interconnected living and working situation prioritized space for research based on assemblages of artefacts, photographs, and archival documents selected by guest artists and researchers. The laboratory provided essential private space within the museum with which to plan exhibitions and events on the basis of the collection. This dialogical concept work could not have been achieved in the storage areas, or with digitalized inventory cards.

In Chicago, artist Theaster Gates has produced another version of the house-museum based on a regeneration of abandoned buildings, which he takes as the first stratification of the archive. Gates initiated his particular form of urban archaeology with Dorchester House in 2009, which he carefully restored and re-drafted as a “home for discarded collections”.<sup>15</sup> Since then, he has acquired further real estate and set up the Rebuild Foundation, the Archive House, the Listening House, the Black Cinema House and the Stony Island Arts Bank, funded in part through the sale of marble bonds inscribed with “In art we trust”.<sup>16</sup> Gates’ approach to realty in Chicago’s Southside complexifies the gentrification incentives of the majority of initiatives in contemporary art that range from biennials to new museum buildings. He “alter-locates” (Romi Crawford)<sup>17</sup> histories that have been frozen or forgotten, ranging from the re-build of a Huguenot house in Kassel (for documenta 12), to the presentation of ceramic works by a former slave whose anonymity acts as a synecdoche for the exclusion of Black authorship by colonial powers.

Narratives in museum ethnography retain master-slave ter-

Theodor W. Adorno in *Prisms*, translated by Samuel and Shierry Weber, Neville Spearman, London, 1967: 177

Preciado, *ibid.*: 101. See also the footnote on page 111-112

Harbison, *op. cit.*

*Theaster Gates*, edited by Carol Becker, Lisa Yun Lee, Achim Borchardt-Hume, Phaidon, 2015: 12

Gates reutilizes found materials from the properties he occupies, makes artworks from them, and reinvests part of the returns back into his collective institution. Each marble bond, produced in an edition of 100, was sold for 5000 Euro at the Basel Art Fair.

Romi Crawford, “Theaster Gates and the Centripetal Force of Archives” in *The Black Archive*, Kunsthaus Bregenz, 2017: 83

minologies that concur with the language of seclusion, preservation and control, such as the keeper, the custodian and the conservator. This analogy extends Christina Sharpe's reference to the "semiotics of the slave ship", which persist in the "forced movements of the enslaved to the forced movements of the migrant and the refugee, to the regulation of Black people in North American streets and neighborhoods, to those ongoing crossings of and drownings in the Mediterranean Sea, to the brutal colonial re-imaginings of the slave ship and the ark; to the reappearances of the slave ship in everyday life in the form of the prison, the camp, and the school."<sup>18</sup> Sharpe could have added the museum to her list, as these so-called ethnographic collections continue to evoke symptoms of exploitation in the "afterlife of property" (Christina Sharpe).<sup>19</sup> Held in inaccessible crypts, belongings acquired, looted, or wrenched away in the name of science, trade, or diplomatic exchange are sedated and safeguarded through their juridical inscription within the annals of an other's institution. In the *ethnographic present* (James Clifford), anthropologists reflect the image of the slave onto their interlocutors from other cultures, erasing the individual identities of the artists, designers, and engineers whose works they acquire and loot. This conceptual and political issue causes grief for restitution and provenance studies, which constitute the philological foundation of anthropology's genealogical thinking. Ann L. Stoler states that "colonial presence" is articulated through a "political grammar" that "occludes (...) hides and conceals, creates blockage, and closes off".<sup>20</sup> But what if there was intentionality behind a name undocumented rather like a willful act of retention designed to produce a form of communicational abstinence? Today the absence of the name of the artist, be it violently excluded or intentionally withheld, throws turmoil into claims of ownership, patenting, and other forms of capitalization in art. Gates' infrastructural and historicizing work demonstrates the capacity of the museum to control more often than nurture its transformational role in contemporary society. The institution adapts quasi-automatically to its juridical features, economic imperatives, and performative articulation like a breathing, digesting, expelling and restituting morphology of human interaction. If the museum set off as a domestic endeavor in the sixteenth century, by the nineteenth it panders to populist consensus, exploiting desires and instituting taxonomies. In the twenty-first century, the museum – now hygienist – is obsessed with its own dirty data, cleansing and disinfecting its contaminated past, in particular the bloody residuals attached to the traumatic memories of slavery and colonialism embodied by the collection and its absent provenance. Collections become the toxic witnesses to genocidal practices.<sup>21</sup> To remediate the ethno-colonial museum requires a synesthetic process that engages not only with conditions of institutional blindness but equally with the architectonic structures

through which human beings are engaged in acts of sentient cognition with materialized histories from the past. The question is how to ascertain whether the ergonomic engineering of the human body in the parkour of the museum's architecture, actually affects the scope and scale of hermeneutic unfolding? For example, is the entrenched polarity so often mooted between contextualizing exhibitions

18 Christina Sharpe, *In the Wake. On Blackness and Being*, Duke University Press, 2016: 21

19 Christina Sharpe, *ibid.*, 2016: 15

20 Ann L. Stoler, *ibid.*, 2016: 9

21 I am grateful to Ciraj Rasool for describing ethnographic collections as "genocidal collections" (private conversation with the author, January 2019).

and aesthetic displays not predicated on the presence or absence of various techné, including, pedestals, lighting, and wall texts?

The focus on explanation as the lead ideology of museological displays has transformed the visual dramaturgy of curatorial practice substituting it with the grammatic linearity of formalized knowledge production. Which other public environment pushes a person to stand and read for several minutes, often longer than the time spent looking at the artworks that are indicated in the narrative? The textualization of exhibitions in curatorial practice replaces the (much criticized) retinal access to artworks and the broader corporeal and phenomenological apprehension of what takes place within the rooms of a museum. The script of an exhibition is standardized, prosaic, supposedly contextual, possibly art historical, occasionally informative, and very rarely authored. The problem here is that these written elements vie for attention with the artworks, which may well include texts too. Tracts on walls are authoritarian methods to counterbalance any semantic snipers who introduce an oblique visual reading in order to annihilate the normativity of the space, which controls not only art works but the bodies of the public. These are commands even if we prefer to read them as contextual background, or introductions to the thesis behind an exhibition. Nonetheless, such strategies can be perverted: When artist Peggy Buth decided to exhibit the email exchange regarding the loans of several late nineteenth century mannikins for “Foreign Exchange or the stories you wouldn’t tell a stranger”<sup>22</sup>, she unleashed the power of the text to contradict the occlusion inherent in ethnographic displays. Presented as a poster, the email correspondence with other museums was anodyne yet the artist’s action produced virulent invectives from the directors and custodians of numerous ethnological museums in Germany. Buth’s institutional critique had exposed the sealed and obfuscating arrangements between museums that in former times included intensive swapping of collections. Moreover, she had pre-empted the need for a wall text, conventionally drafted by the museum custodian. Her poster – understood as an artwork – provided visitors with an unusually informative insight into the origins of this exhibition and its backstage administration.

Today, there is growing recognition of the value of subjective historiographies drafted by artists on the basis of contested archives and collections. Whether this takes place in South-east Asia, on the African continent, or in Switzerland, the engagement of artists demonstrates the desire to define a new malleable, heuristic space able to draw together different faculties, methodologies, and shifting social contexts into the museum of the twenty-first century. It indicates that an intersection between museum and university might help in the remediation of colonial collections thereby activating new forms of experimental visual inquiry? “Where do we land today?”<sup>23</sup> asks Bruno Latour. Is this common space a local context, the land, the soil, ethnos or a singular vision once again, or do we need to work toward a multiplicity of critical zones and common places, that take into account the plurality of organisms, of living beings, of various cultures and existences? If the museum is to provide artworks with the oxygen necessary for their renewed emission and reception, it needs to take on the complexities of cognitive and emotional responses generated within

<sup>22</sup> *Foreign Exchange, or the stories you wouldn’t tell a stranger*, edited by Clémentine Deliss and Yvette Mutumba, diaphanes, 2014



its walls, opening up histories and their complaints to metabolic operations of remediation. And as Michel de Certeau said, nearly 35 years ago, we are faced with “being a foreigner at home, a ‘savage’ in the midst of ordinary culture, lost in the complexity of the common agreement and what goes without saying.”<sup>24</sup>

The issue at stake is the sense of a “vital relationship” (Adorno), that brings new understandings of cultural infrastructure to the museum. How to conceive of the conjunction of formalized knowledge production in exhibitions with free-style educational methods, which take over the normative architecture of a museum? How to generate a decolonial process in the teaching of curatorial practice in order to emancipate students rather than produce sects of art professionals? What forms of temporary occupation are possible in the museum of the twenty-first century? Could new formulations of higher education extend more aggressively across the museum, the art school and the university? For through the contrast medium of one institution in relation to another one is likely to see beyond the “eddies of ignorance in epistemological space”.<sup>25</sup> When one area of thought illuminates the blind spots of another, we have a methodology that represents that which Scottish philosopher George Elder Davie named the *democratic intellect*. Davie claimed that “the most important side of any department of knowledge is the side on which it comes into contact with every other department.”<sup>26</sup> In this sense, the museum-university, which I propose as an extension of the post-ethnographic museum, is a hybrid venue based on a new architectonic structure that includes the necessary technical configurations for transdisciplinary inquiry. The vacant space that epitomizes the central area in a painting show, or the flows between sculptural elements in the classic modernist gallery, is occupied by visual interlocutors and *incongruous objects* (Valéry).<sup>27</sup> Furniture extends beyond the normative vitrine or the solitary bench. It may be integrated into a constellation of artworks or simply left to stand, unexpectedly engaging with the general installation. The chair is neither to be used nor admired. Instead, it acts to dislodge patterns of intellectual classification. In the curatorial mis-en-scène of the museum-university, artworks are effectively squatted by other artefacts and the presence of human bodies, all vying for spectral attention. Through their agency, the configuration of these elements transforms the exhibition into a *co-working space*.

The museum-university banks on the unmonetized research collection of past and present, implementing the traction generated by restitution to form new epistemological alliances that contradict and aggravate the normativity of inherited 19th century genealogies. This

23 Bruno Latour, *Où atterrir? Comment s'orienter en politique?*, La Découverte, 2017

24 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 1984: 33

25 Murdo MacDonald, internal paper, Future Academy, Edinburgh, 2005

26 Davie, G. E., *The Crisis of the Democratic Intellect*, Edinburgh, Polygon, 1986: 15. See also, Davie, G. E., *The Democratic Intellect*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1961

27 Paul Valéry, *Eupalinos*, 1921: 52-55

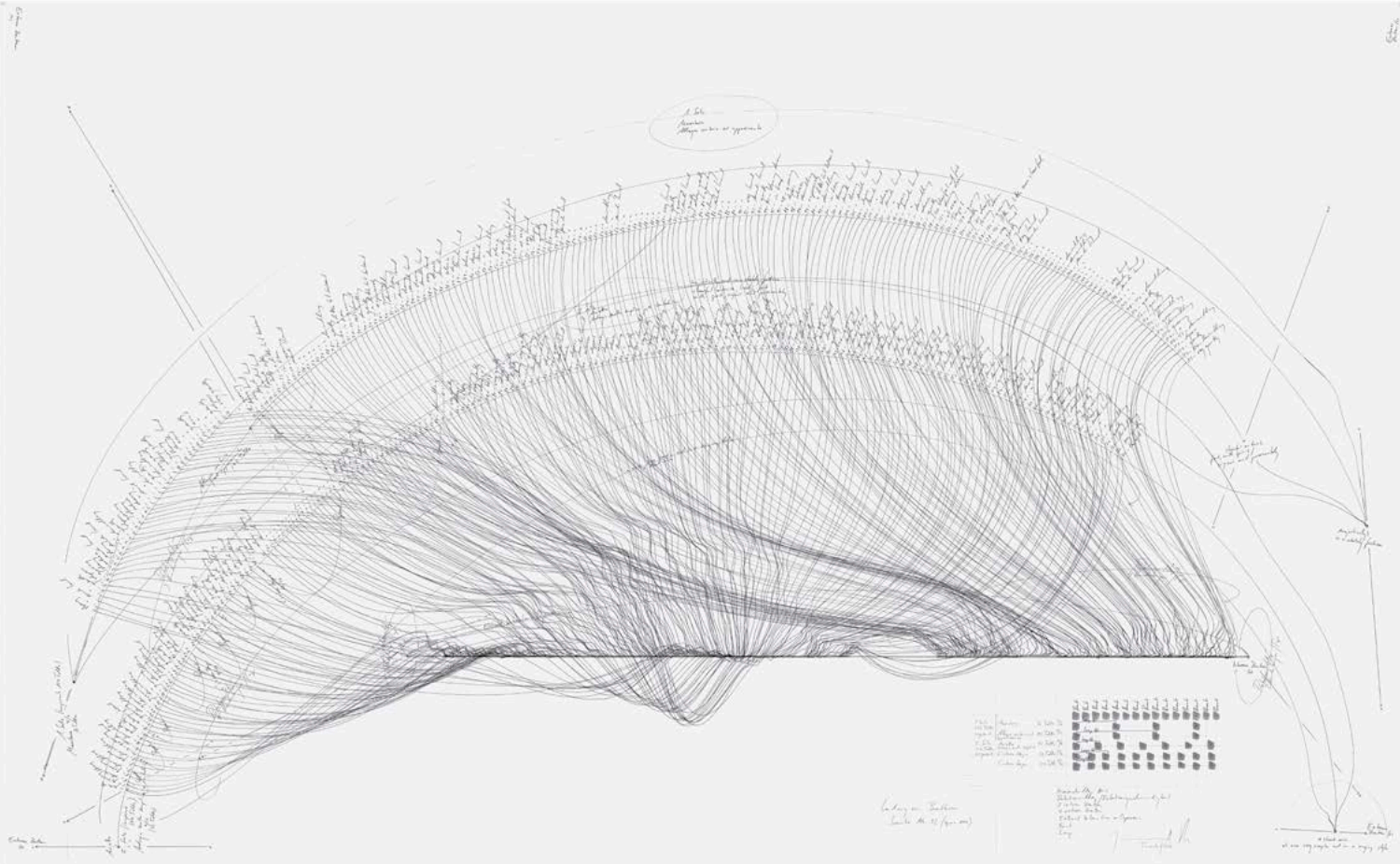
differentiated use of the museum is an appropriation – even a usurpation – of its current condition within the civic environment. “New institutions,” wrote Ivan Illich in 1970, “should be channels to which the learner would have access without credentials or pedigrees – public spaces in which peers and elders outside of his (sic) immediate horizon would become available.”<sup>28</sup> Like Illich, Joseph Beuys also referred to the museum as needing a department of objects, which like a university would generate a “permanent conference on cultural issues”.<sup>29</sup> Today a legal argument to enable rights of access to these

vast ethnographic collections for researchers of all nations, cultures and schools of thought urgently needs to be developed. Only rights of access can generate a *museum of the commons* and with it, an equitable reassessment of colonial collections whilst they are stored in Europe. To reconsider the energy-storing functions of these venues would be a first step toward constructing architectonic spaces and educational conditions that take into account the contemporaneity of the world's manifold art histories. If the museum is an unfinished enterprise (Glissant), initially constituted by European imperialist representation, then the ultimate vector today needs to be the human being in an emancipatory and ecological dialogue with the existence of everything that the museum and its collections provide and evoke: a *museum without condition*, to paraphrase Jacques Derrida's *university without condition*. Such an open, untethered location with no vantage points, or attempts to direct the mind towards the confines of one experience or another, would be a field, an expanse, an agronomy where every visitor would farm modest meanings from unmastered works, slowly apprehending the metabolics of the museum as a body.

Dr. Clémentine Deliss is a curator, publisher and cultural historian. From 2002-2009, she ran the international transdisciplinary collective "Future Academy" and between 1996-2007 she published the independent artists' and writers' organ *Metronome* in cities around the world. Between 2010-2015, she directed the Weltkulturen Museum in Frankfurt, instituting a new research lab to remediate collections within a post-ethnological context. She was co-curator of the exhibition "Hello World. Revising a Collection", Hamburger Bahnhof, Berlin (2018). In 2017-2018 she was Visiting Professor at the Ecole Nationale Supérieure d'Arts Paris-Cergy and held an International Chair at the Laboratoire d'Excellence des Arts et Médiations Humaines, Université, Paris 8 and Centre Georges Pompidou. In 2018-19, she was Interim Professor of Curatorial Theory and Dramaturgical Practice at the Karlsruhe University of Arts and Design. She has been a Fellow of the Institute of Advanced Study (Wissenschaftskolleg zu Berlin) and is Faculty at Large for Curatorial Practice, School of Visual Arts, New York, and Mentor for the 2019 Berlin Program for Artists.

# Wahrnehmungsforschungen *Kito Nedo* 11

Jorinde Voigt, seit Oktober Professorin für Malerei/Zeichnen an der HFBK Hamburg, sieht in der Kunsthochschule einen Ort für neues Denken und gegenseitiges Lernen

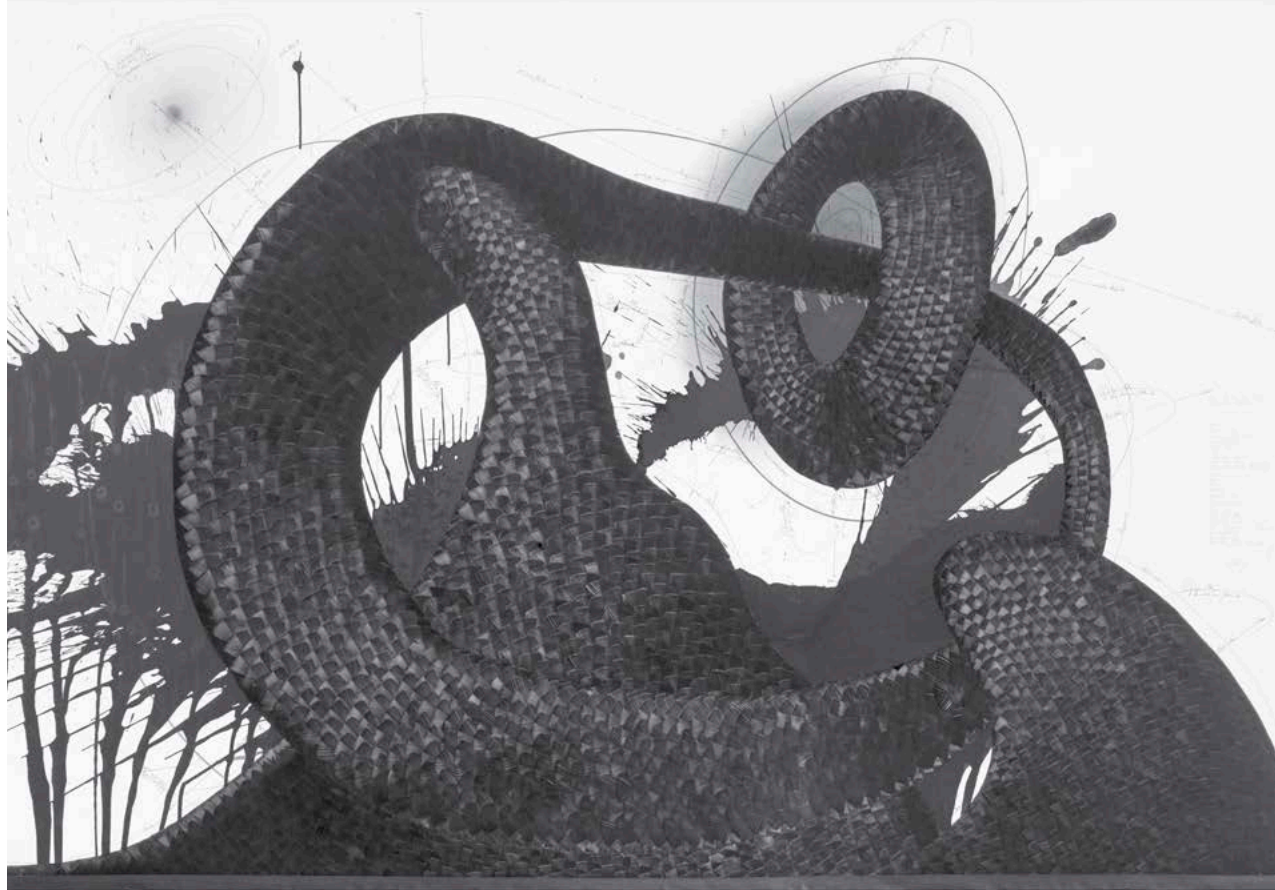


Jorinde Voigt, *Ludwig van Beethoven/ Sonate Nr. 32 (Opus 111)*, 2012, Tinte, Bleistift auf Papier, 86,5 × 140 cm

*Die unsichtbaren Städte* von Italo Calvino ist vermutlich eines der eigentümlichsten Bücher, die je zum Thema Stadt geschrieben wurden. In dem 1972 erschienenen Roman wird in insgesamt 55 Miniaturen von fiktiven, wunderbaren Städten berichtet. Da gibt es etwa die „Spinnennetz-Stadt“ Ottavia, die über einem Abgrund errichtet wurde und die ganz sprichwörtlich in den Seilen hängt, oder Baucis, eine auf sehr dünnen Stelzen gebaute Stadt, die in den Wolken verschwindet. Die Stadtbeschreibungen Calvinos muten so fantastisch an, dass man ganz unwillkürlich über die komplexen Wunder von real existierenden Städten nachzudenken beginnt.

Beim Treffen in ihrem großen Atelier in Berlin-Oberschöneeweide kommt Jorinde Voigt auf Calvinos Buch zu sprechen, um ein Bild für das zu finden, woran sie zurzeit arbeitet. Voigt, die 1977 in Frankfurt am Main geboren wurde, nennt diese Experimente „mentale Architekturen“. Ähnlich wie bei Calvino handelt es sich um Skulpturen, welche die Anmutung von fantastischen oder imaginären urbanen Strukturen haben. Voigt spricht von „architektonischen Entwürfen an der Grenze zur Sichtbarkeit“, losgelöst von jeder Zweckförmigkeit.

Die Künstlerin sieht ihre neuen Raumexperimente nicht als Bruch zu ihrer bisherigen zeichnerisch-malerischen Arbeit, sondern ganz im Gegenteil als parallele und kontinuierliche Weiterentwicklung in die dritte Dimension.

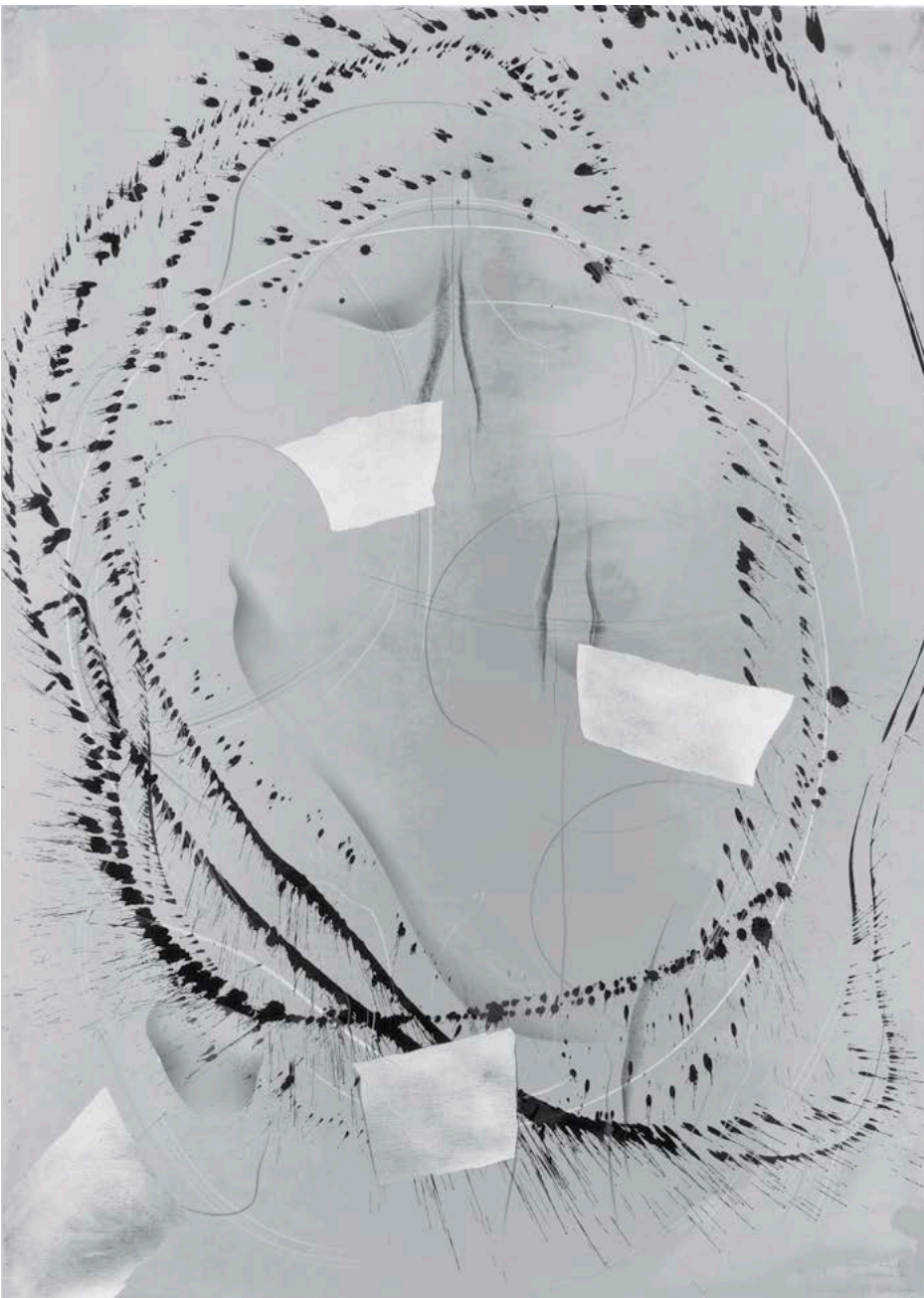


Jorinde Voigt, *Focus-Synchronicity-Relief-Expectation-Now (1)*, 2015, Tinte, Tusche, Federn, Pastell, Ölkreide, Bleistift auf Karton, 126 × 182,5 cm

Die Linien ziehen sich durch den Raum und deuten gliedernde Strukturen an. Konkrete Architektur-Bezüge werden aber in der Schwebel gehalten. Die Künstlerin wird sie mit Hilfe von kleinen Handwerksbetrieben in Istanbul produzieren. Initiator des Projekts ist das Gegenwartsmuseum Istanbul Modern, mit dessen Kurator\*innen Jorinde Voigt an einer Ausstellung arbeitet.

Mit dem zweidimensionalen Charakter der Zeichnung hat sie sich schon seit Anbeginn ihrer Arbeit als Künstlerin nie abgefunden: Dinge wie Bewegung, Distanz oder Zeit im Raum hatten immer Einfluss auf ihre erweiterte zeichnerische Praxis. Und natürlich ist der Raum auch eine wesentliche Komponente der sinnlichen Erfahrung von Klang. An diesem Punkt schließt sich also ein Kreis. „Mein größter Bezug ist immer noch die Musik“, sagt Jorinde Voigt, die ihre großen Arbeitsräume in einer alten Industriearchitektur während der Kunstproduktion mit Hip-Hop aus einer beachtlichen Bass-Anlage beschallt.

Die Künstlerin selbst spricht in Bezug auf ihre Kunst lieber von einer Form des „erweiterten Schreibens“, auch wenn das Textliche anderswo schon oft genug gegen das Bild in Stellung gebracht wurde. Bei ihr geht es eher um die Verschmelzung der verschiedenen Felder. „Ich komme eher von der Notation“, sagt Voigt. In ihrem Fall macht es Sinn, alles von der Schrift her zu denken. Im Musikkontext versteht man unter Notation das Aufzeichnen von Musik in Notenschrift. Genereller kann mit dem Begriff aber auch eine spezifische Aufzeichnungspraxis umschrieben werden, die über ein Zeichen- oder Symbolsystem eine Metasprache herstellt. In den vergangenen Jahren hat die Künstlerin ihre spezifische Form der Notation beständig zu einem sehr ausdifferenzierten poetisch-visuellen System erweitert, das weit über ein reines Schrift- oder Zeichensystem



Jorinde Voigt, *Immersive Integral, Firm Radiance I*, 2018/19, Tusche, Blattgold, Pastell, Ölkreide, Graphit auf Papier, 140 × 99,5 cm

hinaus reicht.

Das ist der epistemologische Zug in ihrem Werk: Voigt fragt über die Kunst unter anderem danach, wie sich die Wissensarten, die sich über Bewegung im Körper ausdrücken, auch auf einem großen Bogen Papier niederschlagen könnten. Deshalb hat Kunst, genauso wie Wahrnehmung und Kommunikation für Voigt eben auch mit dem ganzen Körper zu tun: „Wir kommunizieren als Körper mit allem, was wir sind. Alle Informationen, die wir empfangen, unsere ganze Wahrnehmung spielt sich über den ganzen Körper ab – und nicht nur über die Augen oder im Gehirn.“ Voigt findet, dass die Tendenz, das Erleben oder Verstehen der Welt nur auf das Gehirn oder das Intellektuelle zu beschränken, zu simpel ist. Denn für sie hängt die künstlerische Lebenserforschung und Selbstbefragung eng mit dem Einsatz aller menschlichen Sinne, Kräfte und Wahrnehmungsmöglichkeiten zusammen. „Jeder kennt das von sich selbst: Der natürlichste Zustand des Menschseins ist ein hochgradig interdisziplinärer Zustand.“ Vermeintlich einfache, alltägliche Dinge werden unter diesem Blickwinkel ganz komplex.

Im Oktober 1974 setzte sich der französische Schriftsteller und Filmemacher Georges Perec an drei aufeinanderfolgenden Tagen an die Place Saint-Sulpice im 6. Pariser Arrondissement und fertigte umfangreiche Notizen an. Perec wollte nichts über die Gebäude oder die Geschäfte mitteilen, denn er fand, dass all diese Dinge bereits genügend beschrieben, inventarisiert, fotografiert, erzählt oder zahlenmäßig erfasst worden waren. Ihm ging es, so schreibt er es auf der ersten Seite seines berühmt gewordenen Büchleins *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen* um etwas anderes: „Meine Absicht [...] war es eher, das Übrige zu schildern: das, was man im allgemeinen nicht notiert, das, was nicht bemerkt wird, was keine Bedeutung hat, das, was passiert, wenn nichts passiert außer Zeit, Menschen, Autos und Wolken.“ In diese Richtung gehen auch die Bilder und Serien von Jorinde Voigt, denn auch sie schreiben Bewegungen und Dinge auf, die im Allgemeinen nicht notiert werden, die passieren, wenn nichts passiert außer das, was die ganze Zeit passiert.

Kunst findet für Jorinde Voigt vor allem dort statt, wo sich die Gesellschaft erneuert, dort, „wo Dinge neu gedacht werden“. In dieser Qualität liegt auch der Beitrag der bildenden Kunst zur Kultur, weil jede Künstlerin und jeder Künstler im Grunde mit ihrer oder seiner Kunst neue Möglichkeiten öffentlich macht, die eigene Generation oder die Welt neu und anders zu denken. Eine Kunsthochschule ist im besten Fall, genauso wie ein Atelier, einer dieser Orte, wo dieses neue Denken entstehen kann, befördert und gefestigt wird.

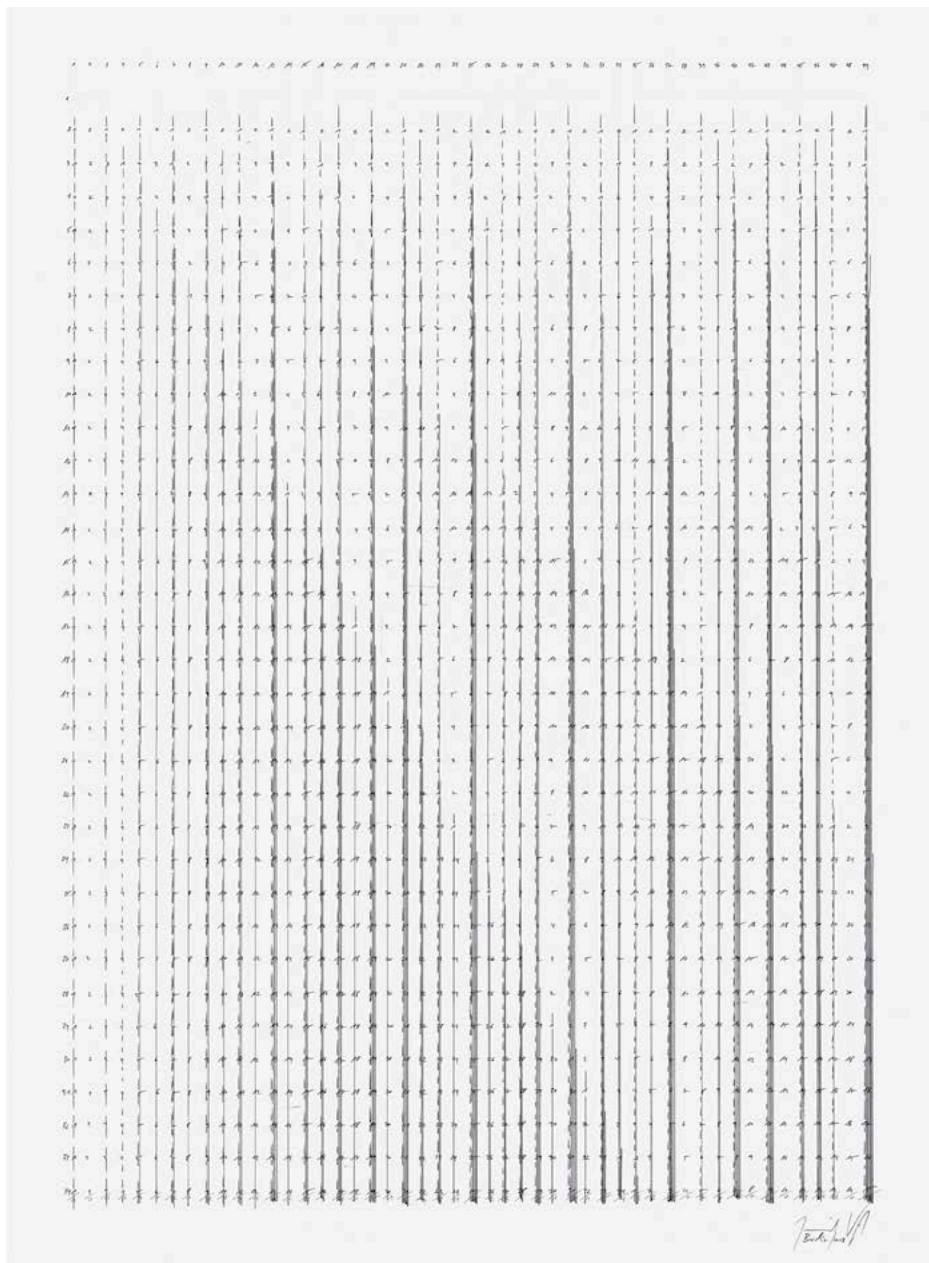
Voigt selbst hat ihr Kunststudium 2004 als Meister-schülerin von Katharina Sieverding an der Berliner Universität der Künste abgeschlossen. Was sie aus dieser Zeit für die eigene, heutige Lehrpraxis übernommen hat, ist etwa die Tradition, dass jede Arbeitsbesprechung mit Studierenden immer im Kollektiv stattfindet. „Von Einzelgesprächen halte ich nichts. Den Einzelbezug auf die Professorin oder den Professor finde ich nicht wichtig. Viel wichtiger ist es, dass man in der vertrauten Situation mit den Kolleginnen und Kollegen die Offenheit übt und sich auf diese Weise auch auftauchenden Problematiken gemeinsam stellt.“ Die Besprechung in der Gruppe sei ein sinnvolles Verfahren, da so eine Form von ganz praktischem, situativen Wissen vermittelt werden könne: „Alles, was anderen im künstlerischen Prozess passiert, kann einem auch irgendwann selbst mal passieren – vielleicht nicht heute oder nächstes Jahr, aber vielleicht in zehn Jahren.“

Sehr gut kann sich Jorinde Voigt etwa noch an ein mehrstündiges Gespräch über das Scheitern in der Sie-

verding-Klasse während ihrer eigenen Studienzeit erinnern. Von dieser Thematik fühlte sie sich zum damaligen Zeitpunkt konkret gar nicht betroffen. Deshalb habe sie zunächst auch gar nicht recht nachvollziehen können, warum dieser Austausch von Katharina Sieverding so ernst genommen wurde. Erst viel später habe sie dann begriffen, warum: „Im Nachhinein habe ich oft an diese Situation denken müssen, weil mir so damals schon gezeigt wurde, dass das Scheitern in den eigenen Prozess zu integrieren ist. Jeder kommt irgendwann an einen Punkt, an dem man etwas verwerfen oder sich entscheiden muss. Das gehört einfach dazu.“

Die international aufgestellte Klasse an der HFBK Hamburg sieht Voigt als einen Ort, an dem Studentinnen und Studenten gegenseitig voneinander lernen können, auch für später. Oft gehe es darum, bestimmte kulturell geprägte Philosophien und Voreinstellungen, Definitionen von Begriffen wie „Schönheit“ oder „Harmonie“ aus dem Vorfeld abzuschütteln oder zu präzisieren. Und das gelte natürlich auch für die eigene Praxis: „Jeder muss auf seine Weise seinen eigenen persönlichen Werkzeugkasten und auch seine Methodik erfinden. Es geht darum herausfinden, was einem entspricht und wie man darin eine Stabilität entwickelt, sich dieses ganz persönliche Vokabular anzueignen. Dazu gehört auch, Vertrauen in das eigene Tun zu entwickeln sowie Mechanismen der Selbstüberprüfung zu erlernen.“ Die Freiheit, auch die Form von Schutz und Zeit, die der Rahmen einer Hochschule dabei für Experimente und Recherche bieten kann, empfindet Voigt als eine große Qualität.

Kito Nedo ist freier Autor und Journalist. Er schreibt u.a. für die *Süddeutsche Zeitung*, *frieze* und *Art – Das Kunstmagazin*. 2017 wurde er mit dem ADKV-ART COLOGNE-Preis für Kunstkritik ausgezeichnet.



Jorinde Voigt, *COUNT / Rhythmus-Studie 1*, 2008, Bleistift, Tinte auf Papier, 77 × 57 cm

# Kicken und Begeistern *Jörg Schöning* 15

## *Bernd Schoch* hat zum Wintersemester eine Professur für die Einführung in das künstlerische Arbeiten (Film) angetreten – mit sehr konkreten Vorstellungen für die Lehre



Bernd Schoch, *Aber das Wort Hund bellt ja nicht*, D 2011, 49 Min.; Filmstill

Kurz vor Beginn der Lehrveranstaltungen im Oktober ist er noch zu Gast in Argentinien gewesen, wo ihm beim Doc Buenos Aires Festival eine Retrospektive seiner Filme und Videos gewidmet war und wo er an der Universidad del Cine zudem eine Masterclass abhielt. Beeindruckt zeigt er sich von der Leistung, unter schwierigsten finanziellen Bedingungen solch ein Festival durchzuführen – vor allem aber vom Interesse und der Kompetenz, mit denen das Publikum auf seine doch etwas sperrigen Werke reagierte: „Das waren die besten Gespräche über meine Filme, die ich seit langer Zeit hatte.“ Die Einladung kam über Roger Koza zustande. Der Künstlerische Leiter des Doc Buenos Aires kuratiert beim Filmfest Hamburg die Sektion *Vitrina*. Bernd Schochs jüngsten Film *Olanda* hatte er bereits im Februar gesehen – dass der 150 Minuten lange Dokumentarfilm im Forum der Berlinale lief (siehe *Lerchenfeld #48*, S. 31), wird natürlich auch international wahrgenommen (kurz vor Redaktionsschluss wurde bekannt, dass *Olanda* auf der 43. Duisburger Filmwoche mit dem ARTE-Dokumentarfilmpreis ausgezeichnet wurde, Anm. d. Red.).

Dies und nun auch noch die Professur – Bernd Schoch wird sich nicht unbedingt neu erfinden müssen, aber doch ganz neu organisieren. Wie für seine unter Pilzsammler\*innen in den Karpaten gedrehte Langzeitbeobachtung drei Monate lang im Wald zu leben – das wird ihm in Zukunft wohl nicht so schnell wieder möglich sein. „Es hat sich rasch herauskristallisiert, dass ich nicht immer drei oder vier Filmprojekte gleichzeitig verfolgen kann“, sagt er. „Ich wusste also eigentlich von Anfang an, dass ich von der Art Filme, wie ich sie mache, auf Dauer nicht alleine würde leben können. Insofern kommt diese Professur genau richtig.“ Ein erstes „Opfer“ aber hat ihm die neue Aufgabe schon abverlangt. Das Angebot, mit *Olanda* eine Filmtour durch mehrere lateinamerikanische Länder zu unternehmen, musste er canceln: „Die Hochschule geht nun vor.“

In den kommenden sechs Jahren wird er sich also vor allem Studienanfänger\*innen widmen. 23 sind es in diesem Semester – aber an seiner Auftaktveranstaltung zeigten sich dann schon gleich über 40 Studierende interessiert! Die seit diesem Jahr stärker interdisziplinär ausgerichtete Orientierungsphase begrüßt Bernd Schoch; er selbst hat sich während seines Studiums der Medienkunst von 2000 bis 2007 an der Hochschule für Gestaltung am ZKM in Karlsruhe auch in den anderen Fachbereichen getummelt. Natürlich ist nun eine engere Abstimmung zwischen den Lehrenden gefordert, und er weiß, dass er in seinem Unterricht auch auf fachfremde Bedürfnisse wird eingehen müssen. „Experiment und Improvisation sind etwas, was ich auch beim dokumentarischen Arbeiten sehr schätze“, sagt er dazu. Dieses Moment der Lebendigkeit will er in der Lehre vermitteln, und er sieht auch keinen Widerspruch darin, dass dies in einem akademischen Rahmen geschieht: „Auch wenn man sich das Filmemachen autodidaktisch beibringen kann, und dafür gibt es viele tolle Beispiele, so wäre es doch ein Fehler, die institutionellen Vorteile, die eine Kunsthochschule bietet, nicht zu nutzen.“

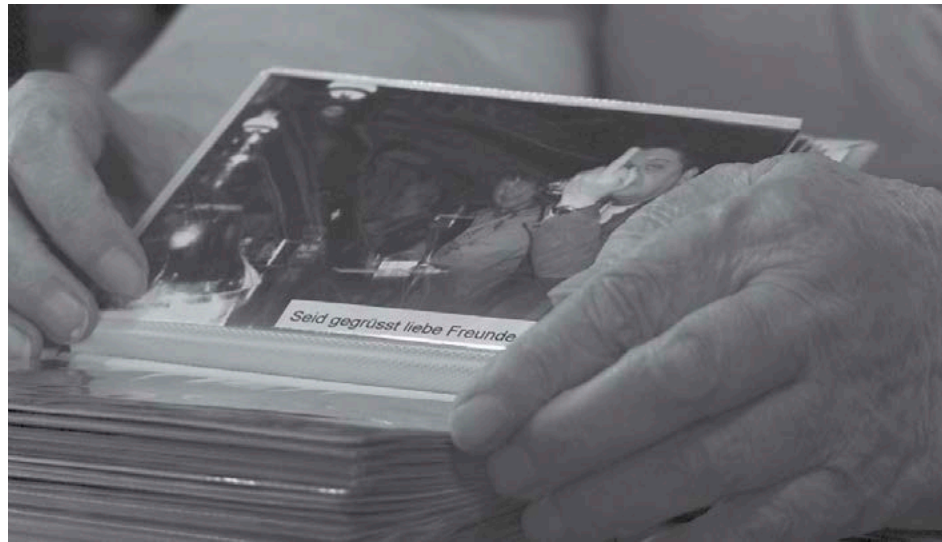
In *Olanda* hat er penibel die Verwertungskette dargestellt, der die Pilze unterworfen sind. In eine Verwer-

tungskette werden sich auch die nun von ihm Betreuten irgendwann einreihen müssen, das ist Bernd Schoch völlig klar. Aber: „Ich werde den Teufel tun, und dieses Fass jetzt schon zum Studienbeginn aufzumachen. Es gibt ohnehin schon einen übertriebenen Hang zur Selbstoptimierung überall.“ Im vergangenen Jahr hat er sich in einem (gemeinsam mit Manuel Koch verfassten) Aufsatz mit Werner Herzog als „Filmlehrer im Format MasterClass“ auseinandergesetzt. Auch wenn er Herzog als aktiven Dokumentaristen absolut schätzt – als geschäftstüchtigen Pädagogen lehnt er ihn ab. Anders als Herzog, dessen „Lectures“ man für eine ziemlich volle Handvoll Dollars inzwischen online beziehen kann, ist Bernd Schoch an der persönlichen Begegnung, am persönlichen Engagement gelegen. Vorbild dafür ist ihm Werner Ružička, der langjährige Leiter der Duisburger Filmwoche, der sein Interesse am engagierten künstlerischen Dokumentarfilm geweckt hat. Dies will er nun an die Studierenden weitergeben. „Die Leute kicken und begeistern“, das hat er sich vorgenommen. „Ich will auf jeden Fall widerständige Positionen vorstellen und zu Wort kommen lassen – ob nun aus dem Spielfilmbereich wie beispielsweise Robert Bresson, die inzwischen im Kunstbetrieb mit Bewegtbild arbeitende Hito Steyerl oder den leider viel zu früh verstorbenen österreichischen Dokumentarfilmemacher Gerhard Friedl.“

Aber darin, für periphere Positionen zu streiten, ist er ja geübt. Bernd Schoch ist ein begeisterter Hörer von Free Jazz – dem er in seinem preisgekrönten Film über das Alexander-Schlippenbach-Trio, *Aber das Wort Hund bellt ja nicht* (2011), auch bildnerisch Ausdruck gegeben hat. Von daher ist er es gewohnt, widerspenstige Klänge durchzusetzen.

Jörg Schöning ist Filmredakteur und lebt in Hamburg. Er schreibt Filmkritiken u.a. für *Spiegel Online* und ist freier Mitarbeiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin, der Nordischen Filmtage Lübeck, der Internationalen Stummfilmtage Bonn und von CineGraph Hamburg.

Nächste Screenings von *Olanda*: Transcinema Film Festival, Peru 6.-14.12.2019; Frontera Sur, Chile 31.3.-04.04.2020; <http://www.olanda-film.de>



Bernd Schoch, *Kurze Ecke*, D 2014, 95 Min.; Filmstills



In seiner künstlerischeren Praxis setzt sich *Michael Beutler* – seit Oktober neuer Professor für die Einführung in das künstlerische Arbeiten (Bildhauerei/Bühnenraum) – mit Produktionsprozessen im Ausstellungskontext auseinander



Michael Beutler, *Wursthaus Parkett*, 2013, Ausstellungsansicht, Galerie Nagel Draxler, Berlin; Foto: Simon Vogel; Courtesy Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München

Ob Michael Beutler Alufolie mangelt und in einem Galerieraum ausrollt; einen riesigen Knoten aus Maschendrahtzaun erstellt; überdimensionierte Teppiche von fünf Metern Breite und bis zu 20 Metern Länge webt; wurstartige Bausteine, aus denen sich Iglus, Wände, „Tischbeine“ und vieles mehr zusammensetzen lassen; oder gebäudehohe Säulen aus Papier herstellt: Immer gibt es ein Werkzeug, das zwischen Idee und Material vermittelt. Dieses Werkzeug ist keine Maschine, sondern ein selbstentworfenes Hilfsmittel – vielleicht ein Komplize / eine Komplizin – das physisch mit rein körperlicher Arbeitskraft betrieben wird. Es entsteht aus einer gegebenen Situation – ein spezifischer Ausstellungsraum, verfügbare Materialien und Techniken mit ihren jeweiligen lokalen Bedingungen – und einem Vorhaben für den Raum, das sich in ihn zumeist mit (semi-)architektonischen Formen einschreibt und ihn modifiziert. So wie jedes Konstruieren oder Bauen aus einem Raum einen Ort werden lässt – und eine Veränderung der Atmosphäre herbeiführt.

Workshop im ursprünglichen Sinne meint einen Ort, an dem ein Handwerk ausgeführt wird. Daraus abgeleitet meint Workshop auch eine Veranstaltung für oder die Zusammenkunft von einer geringen Anzahl von Menschen, die sich auf das Erlernen spezifischer Fertigkeiten konzentrieren. Bei beiden Bedeutungen von Workshop geht es um praktische Arbeit und um ein lernendes Ausführen. Im Zuge des Progressivismus wurde im 19. und 20. Jahrhundert eine allgemeine Schulbildung auf der Grundlage eines solchen praktischen, nicht auf einen unmittelbaren Zweck ausgerichteten Prinzips angestrebt. Die politische Philosophie, die ihren Unterbau bildete, wirkte auf eine aktiv-demokratische Gesellschaft und soziale Gerechtigkeit hin und grenzte sich ab von einer zunehmend industriellen Standardisierung von Produktion und Bildung, bzw. allgemeiner des Menschseins. Auch progressive künstlerische Bildungsorte wie das Black Mountain College standen diesen Gedanken nahe und trugen sie nach deren Scheitern im offiziellen Bildungssystem weiter. Interessant ist, wie im Rückgriff auf vermeintlich Veraltetes der Fortschritt gedacht, bzw. die Möglichkeit zu ihm überhaupt nur gesehen wird: Das Verstehen einer Situation und der Umgang mit ihr sind essentiell, praktische Arbeit ist ein Denken in Situationen.

Bei Michael Beutler befindet sich der Workshop in der Regel dort, wo die Arbeit auch gezeigt wird und dort findet auch das statt, was als Workshop gelten kann, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Werkzeug und dem Material, dem Konzept und der Empirie, den Prozessen, um produzierend Erfahrungen zu machen – auch hinsichtlich des Potenzials und der Widerstände eines Materials. Was dabei entsteht, ist keine Spielerei und kein Modell, sondern baustellengroß, – und trotzdem ein Experiment. Und zwar eines, das physisch handhab- und erfahrbar bleibt. Es geht um situative Formen der Raumerfassung und des Umgangs mit Raum.

2013 verbrachte Beutler einige Monate als Artist in Re-

sidence in Frankreich in einem sehr großen und schönen, aber in der Winterzeit auch außerordentlich kalten Atelier. Weil sich bei Temperaturen unter Null schlecht arbeiten lässt, begann er, kleine, in sich abgeschlossene Räume (Mini-Habitate) in den großen Atelierraum zu bauen. Dafür entstanden, indem Stroh und Lehm in Plastiknetze für Gemüse gepresst wurden, als Bausteine die ersten, sogenannten Würste. Sie waren rund und schwer, erfüllten aber prinzipiell ihren Zweck. Im zweiten Materialprozess ersetzte Beutler Lehm und Stroh durch Gips und Papier und ein neues Werkzeug entstand. Die Würste waren immer noch rund und hielten nur durch eine Unterkonstruktion. Der dritte Materialprozess löste dieses Problem und entwarf die rechteckigen Würste, die seither in verschiedenen Workshop- und Ausstellungssituationen als Baumaterial für Mobiliar und architektonische Eingriffe dienen.\* Ihr Charakter widerspricht der sie umgebenden Architektur in der Regel fundamental, ist relativ weit entfernt von „clean“, universell und standardisiert und den mehr oder weniger großen Maschinen, die regelmäßig bei der Verarbeitung von Bau- und Werkstoffen zum Einsatz kommen. Ich muss an Dieter Wieland denken, der für das Fernsehen Dokumentationen über Architektur, Denkmalschutz und Landschaft gemacht hat, und an seine sehr klare Meinung zum Deutschen Bauen – das für ihn auch ein ökologisch-gesellschaftspolitisches Problem beschrieb.

Des Weiteren können Würste aber auch Bücher sein, wie ein Workshop mit Studierenden in Genf gezeigt hat, womit wieder ein Teil ursprünglichere Verwendung des Papiers zurückgekehrt war in das Material. Solche Workshop-Formate ergeben sich fast konsequent aus der künstlerischen Praxis von Michael Beutler. Denn auch im konkret für Ausstellungen produzierenden Workshop arbeiten rund um das jeweilige Werkzeug neben Michael Beutler Assistent\*innen und Helfer\*innen und schreiben jedem Bauteil ihren eigenen Produktions- und Lernprozess ein. In der Situation entstehen gemeinsame Erfahrungen – von Konstruktion sowie im Umgang mit den Materialien und den Prozessen, denen sie unterworfen werden. Ästhetisch wie auch in der Produktion wendet sich eine solche Praxis gegen einen Internationalismus oder Universalismus und die mit ihm einhergehende Standardisierung. Wenn jede Wand gleich glatt, gleich weiß, gleich usw. ist, dann ist das ziemlich langweilig und bietet wenig Anknüpfungspunkte. Wenn das Bauen unsere Orte erst schafft, was sind das dann für Orte?

Indem Michael Beutler die Werkzeuge in der Regel in der Ausstellungssituation belässt, legt er offen, wie das Material und das Gezeigte entstanden sind. Die Spuren der Produktion und der in sie geflossenen (Hand-)Arbeit werden offensichtlich und anders lesbar bis in die Oberflächen. Der Ablauf vom leeren Ausstellungsraum zum Workshop, zu den Material- und Produktionsprozessen bis zur durch die künstlerische Arbeit neu und anders geprägten (räumlich-architektonischen) Situation lässt sich ableiten. Ableiten lässt sich aber auch ganz unauffällig die Frage nach dem Eigenantrieb – in all seiner Doppeldeutigkeit und ganz ohne Selbstoptimierungslogik im gewohnten Sinne.

\* Die Entwicklung der Würste wurde von Michael Beutler im Rahmen einer Lecture an der Summer Academy in Salzburg 2018 auf das Jahr 2013 festgelegt. Nachzuhören, inkl. des hier unter den Tisch fallenden Aspekts des Humors unter: [www.youtube.com/watch?v=qvruMHY-BmgM](http://www.youtube.com/watch?v=qvruMHY-BmgM)

Annette Hans ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie leitet derzeit zusammen mit Rebekka Seubert den Kunstverein Harburger Bahnhof. Zuvor war sie als Künstlerische Leitung des M.1 Arthur Boskamp-Stiftung in Hohenlockstedt und als Kuratorin im Kunstverein Hamburg tätig.

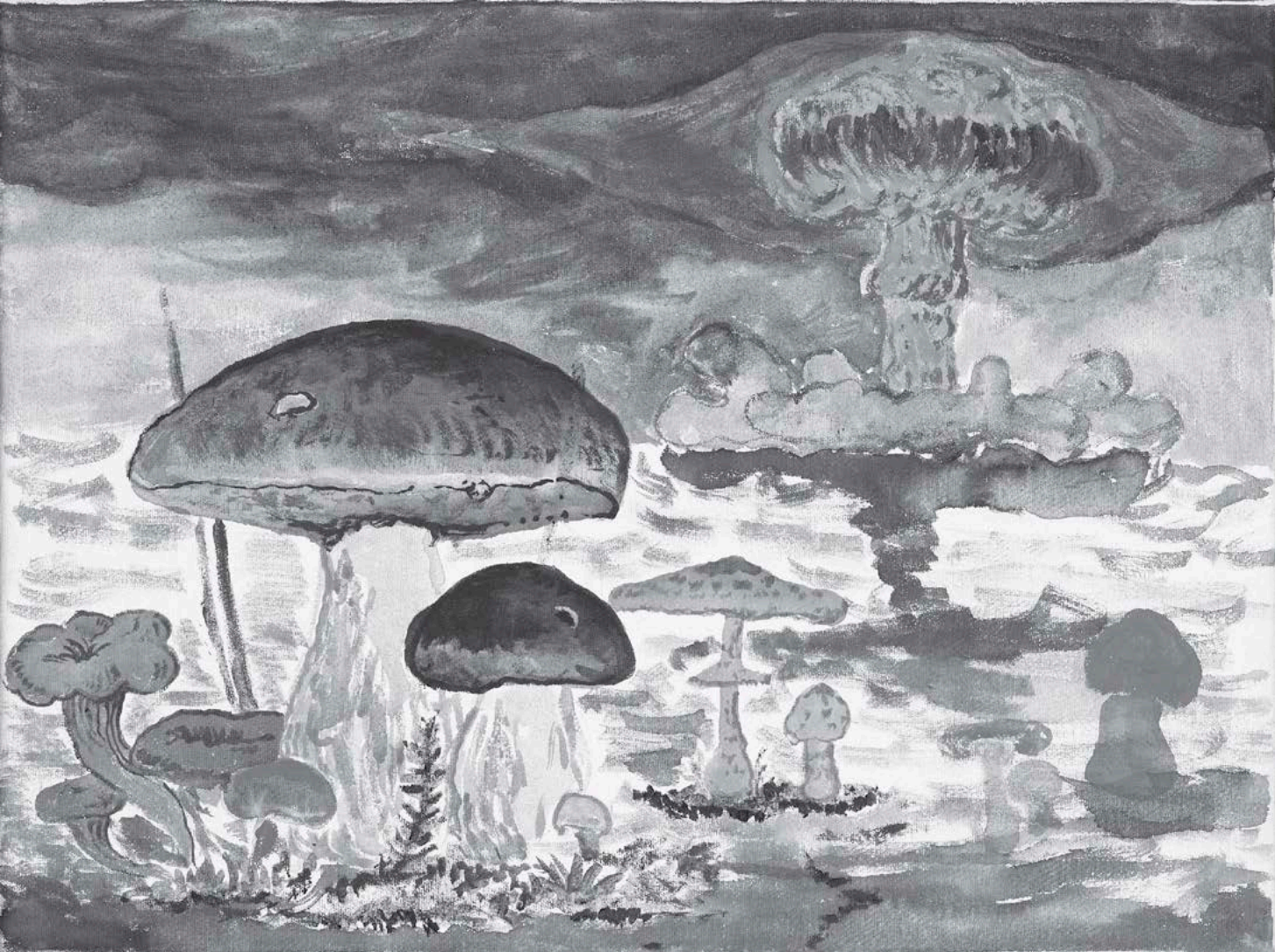


Michael Beutler, *Moby Dick*, 2015, Ausstellungsansicht Hamburger Bahnhof, Berlin; Foto: Thomas Bruns; Courtesy Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München



Michael Beutler, *Haus Beutler*, 2014, Ausstellungsansicht (Detail), Bielefelder Kunstverein; Foto: Philipp Ottendörfer; Courtesy Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln/München

*Abel Auer* ist seit Oktober Gastprofessor für die Einführung in das künstlerische Arbeiten (Malerei/Zeichnen). Um sich vorzustellen, führte er ein Künstlergespräch mit sich selbst



Abel Auer, *Pilzköpfe*, 2016

Abel 1: Soso jetzt redest du mit dir selbst. Müssen wir uns Sorgen machen? Bist du etwa schizophren geworden?

Abel 2: Nein, kein Grund zur Unruhe, alles nur der ganz normale Künstlerwahnsinn. Es gibt die von Salvador Dalí entwickelte paranoisch-kritische Methode, daraufhin habe ich die schizoid-kritische Methode entwickelt. Der Schizoide konstruiert Sinnzusammenhänge, wo es keine gibt, so ähnlich arbeitet man als Künstler auch, nur das diese erfundenen Kausalitäten dann produktiv gemacht werden. Abgesehen davon ist es in gewisser Weise schon so, dass es manchmal wie eine Spaltung ist: der Mensch und der Künstler in einem selbst, der Mensch will einfach nur leben, aber dem Künstler reicht das nicht, er muss was schaffen, die triste biologische Existenz transzendieren und dem Ganzen einen übergeordneten Sinn geben. Auch wenn man/frau (oder in diesem Fall: ich) weiß, dass dies auch nur eine Illusion ist, aber wenn der schöne Schein der Kunst mich blendet, dann kann das tief empfundenes Glück sein und sich wie Bedeutung anfühlen.

Abel 1: Die Existenz transzendieren, das klingt nach

Otto Rank, der hat in seinem Werk *Kunst und Künstler* geschrieben, dass dies die Motivation wäre, also nicht wie Freud behauptet, sublimierter Sexualtrieb, sondern das Bedürfnis nach einem übergeordneten Sinn, der Religion, Ideologien des politischen Gemeinwesens und auch Kunst hervorbringt.

Abel 2: Wenn das stimmen würde, wäre Kunst eine wichtige Angelegenheit, weil sie von diesen zivilisatorischen Spielen das einzig Harmlose ist, denn es ist natürlich besser, wenn sich jemand an der Kunstakademie anmeldet, anstatt sich dem I.S. anzuschließen, oder der Identitären Bewegung.

Abel 1: Pfff, harter Tobak. Wobei Du hier vergisst, dass gesellschaftliches Engagement oder religiöse Begeisterung nicht zwingend so negative Auswirkungen haben müssen, wie in deinen Beispielen. Wenn du I.S. rückwärts liest, ergibt es S.I., also Situationistische Internationale und das wäre durchaus eine Bewegung gewesen, an der du dich mit Freude beteiligt hättest – nehme ich an –, wo dann auch das Künstlerische und Gesellschaftliche zusammen

gedacht wurden. Aber um mal von diesem *Deeptalk* wegzukommen, lass doch mal über die HFBK reden, wie fühlt es sich an „zurück“ zu sein?

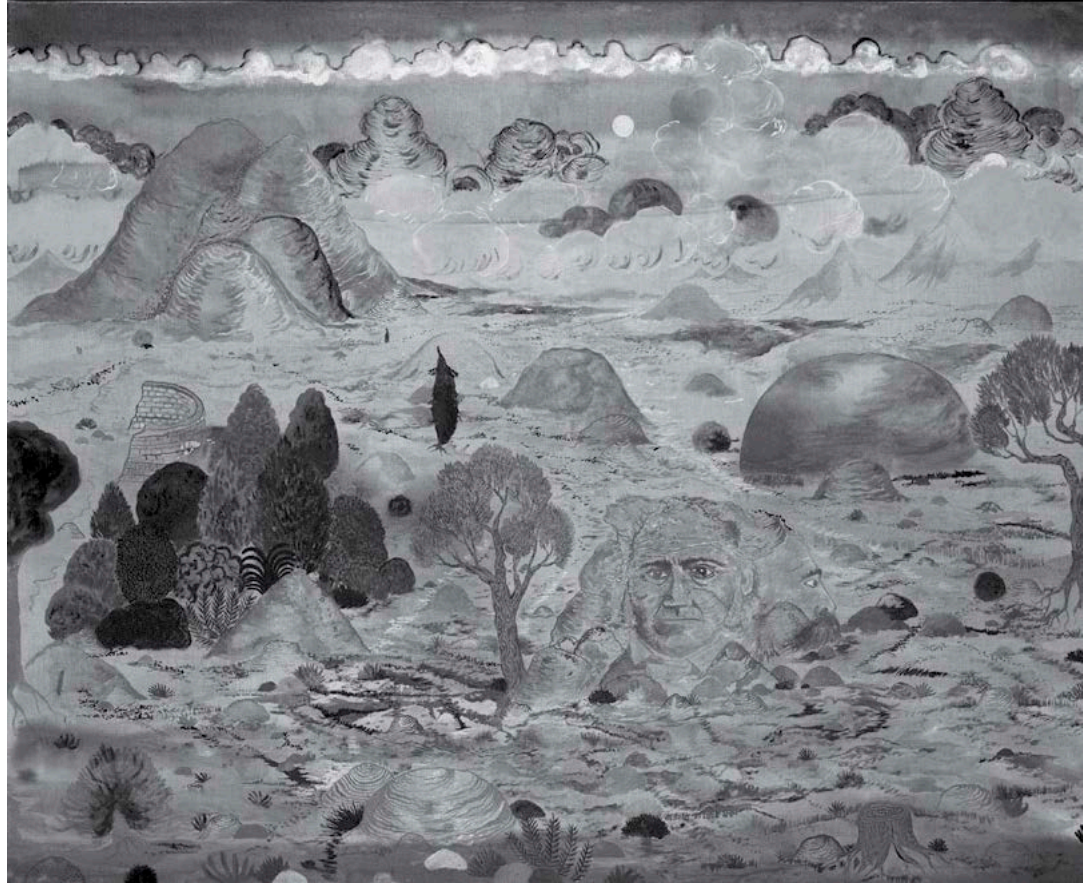
Abel 2: Ja das stimmt mit dem Religiösen und dem Gesellschaftlichen, wahrscheinlich ist es das Ressentiment, das alles vergiftet. Aber lassen wir das mal. Situationismus, ja und nein. Ich finde es gut, wenn die Kunst übergeordnet ist, weil man sich dort als Künstler unter Künstlern begegnet, das ist dann übermenschlich und jenseits der Gesellschaft und somit von deren Zwängen befreit. Das ist, glaube ich, auch das, was Jonathan (Meese) meint, wenn er von der „Diktatur der Kunst“ schwafelt. Zurück in Hamburg, nachdem ich vor etwa 23 Jahren von Stuttgart hierher kam, danach 7 Jahre in Brüssel, dann wieder Stuttgart, jetzt HFBK und Hamburg. So wie Howard Carpendale sag' ich mal „Hello Again“. Das beschreibt eine Kreisbewegung aber gleichzeitig habe ich mich auf dem Zeitstrahl auch linear fortbewegt, entwickelt, Fortschritte gemacht, daher glaube ich jetzt, die Natur der Zeit verstanden zu haben. Sie bewegt sich schraubenförmig, sie ist Vortex, die DNA-Helix...

Abel 1: Die Natur der Zeit verstanden? Geht's noch größenwahnsinniger? Vielleicht redest du lieber mal über was Harmloses, wie zum Beispiel über Malerei in Hamburg, Stichwort Hamburger Schule.

Abel 2: Als Künstler darf ich mir ja wohl die Frage stellen „was die Welt im Innersten zusammenhält“! Ich gönne mir die Faust-question! Es gibt einen Kognitionspsychologen, Donald Hoffmann, der sagt: Space Time ist nur eine Benutzeroberfläche, genau wie dein Computer-Desktop und wir sind Bewusstseinsagenten. Und als Künstler operiere ich doch genau da, dass ich Dinge aus der Welt des Imaginären ins Materielle übersetze. Von (Sigmar) Polke gibt es dieses Bild *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, das wird meistens als Ironisierung der Inspiration gelesen, aber es gibt schon bei Wassily Kandinsky, Hilma af Klint oder William Blake eine lange Tradition der Eingebung durch höhere Wesen oder des Spirituellen, eben wovon wir gerade gesprochen haben, die transzendierenden Eigenschaften der Kunst. Im Materialismus geht das so: erst der Zufall, dann entsteht Materie und das schöne Empfinden. Bewusstsein ist ein Abfallprodukt, oder Dekoration. Das erlebt man als Künstler eigentlich umgekehrt. Aber zurück zu deiner Frage: die Hamburger Schule, das kann man schon behaupten, finde ich, also gerade von Polke ausgehend und dann Albert Oehlen, Werner Büttner und Martin Kippenberger, im Anschluss Daniel Richter, der dann auch viel Einfluss auf meine Generation und andere Akademie-Isotrop-Maler gehabt hat – wobei ich damals gemerkt habe, das ich diese postmoderne Ironie nicht mehr mitmachen kann. Jutta Koether oder Kai Althoff aus Köln waren für mich persönlich sehr relevant, deswegen hat mir das auch gut gefallen in der Jubiläumsausgabe des Lerchenfeld, dass zuerst Werners Collagen kamen, dann Juttas Bild und hinterher eine Collage und ein Bild von mir – das übrigens *Higher Beings*, also *Höhere Wesen* heißt und zwei goldene Ecken hat. Eigentlich geht die Hamburger Schule dann mit Malerinnen wie Ellen Gronemeyer, Monika Michalko, Dorota Jurczak oder Helene Appel weiter, sie feminisiert sich glücklicherweise. Aber zu diesem Zeitpunkt hat sich die Aufmerksamkeit der Kunsterzählung auf das neue Zentrum der Republik konzentriert, Berlin oder Leipzig, wo eine biedere akademische Tradition aus DDR-Zeiten mit einem poppigen Surrealismus verührt wurde, den ich schon damals als reaktionär empfunden habe. Dabei fällt mir ein, wie mir zum Diplom hier von den Fluxus-Pharisäern vorgeworfen wurde, ich sei eskapistisch und nicht Avantgarde mit meinen



Abel Auer, *Abyss*, 2016



Abel Auer, *Felsen im Branding*, 2016

Folkart-Psychomalereien. Entgegnet habe ich damals, man bräuchte diese Werke, die den Kanon der *Counterculture* weiter behaupten, weil im Osten was ernsthaft Reaktionäres passiert, damals im Bild, heute in der Realität.

Abel 1: Mir fehlen die Worte. Jetzt habe ich dich gebeten, mal ein bisschen über Malerei und deine Studienzeit zu reden, und du überspannst den Bogen so. Pass mal besser auf, dass die Fässer, die du hier aufmachst auch einen Boden haben. Übrigens wirst du jetzt doch politisch, obwohl du vorher Kunst als einen unpolitischen Ort beschrieben hast. Du bist hier widersprüchlich.

Abel 2: Das ist ja auch das Interessante an Joseph Beuys, der hat – obwohl Fluxus mit dem Genie und dem Auratischen aufräumen wollte – diese Bewegung benutzt, um sich als genau das darzustellen: der Künstler als Schamane, Magier des Materials, das ist ja alles komplexer als der demokratische Grüßonkel, der „Jeder ist ein Künstler“ sagt. Um nochmal auf Leipzig zu sprechen zu kommen. Ich finde es tragisch, dass man sich in Leipzig noch ein günstiges Leben leisten kann und es dort eine junge Avantgarde gibt, die eigentlich an genau diese westdeutsche Tradition anknüpft: Independent Musik, die D.I.Y.-Kultur, etwas, das Michaela Melián, Jutta Koether, Werner Büttner und noch weitere Lehrende kennen und verstehen werden. Aber es gibt dort die Kunsthochschule, die eine so andere Geschichte der (akademischen) Malerei fortschreibt – ich kenne viele, die es nicht schaffen sich zu institutionalisieren und die sind irgendwie verloren. Insofern denke ich Kunst und Gesellschaft schon zusammen. Ich interessiere mich bloß nicht so sehr für die politische Thementausstellung im Stil der Institutionskritik der 1990er Jahre.

Abel 1: Oje, jetzt auch noch Beuys, mir reicht das

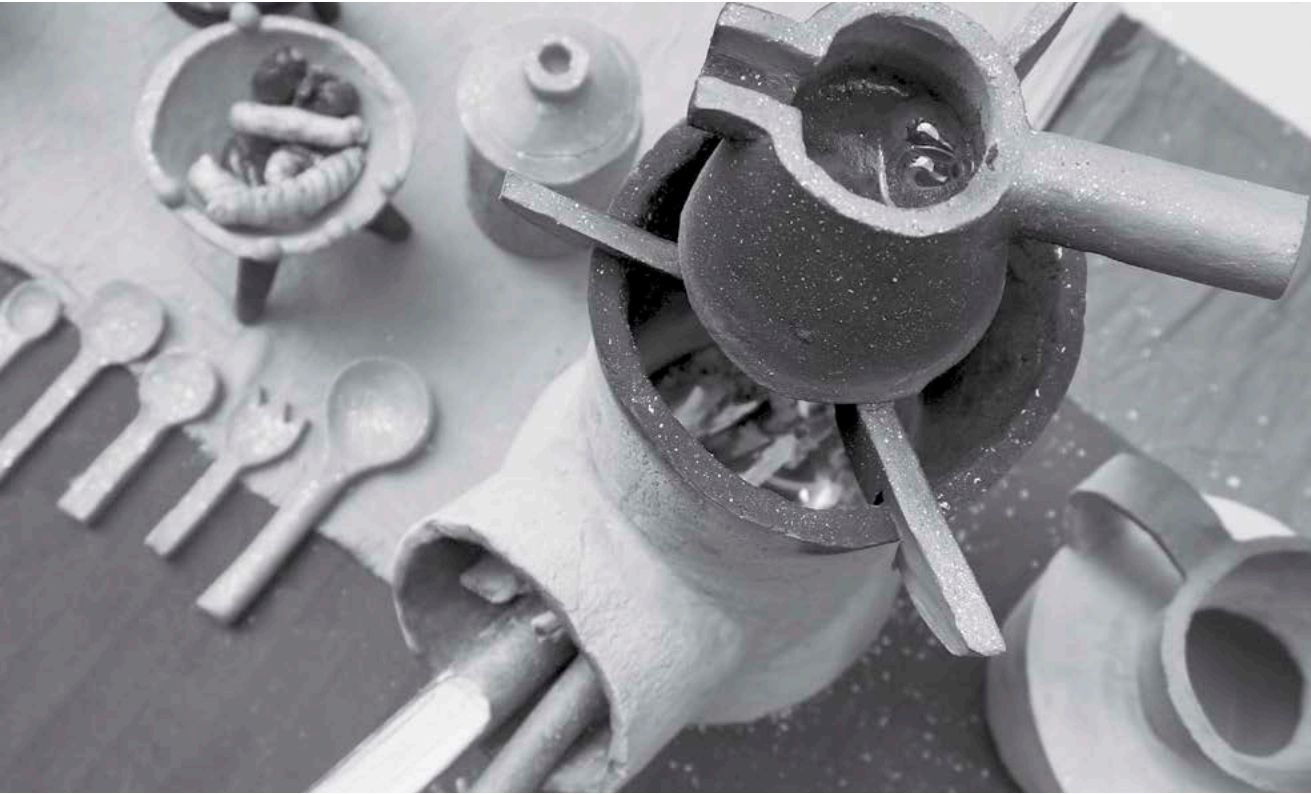
jetzt. Wenn ich weiter mit dir rede, kann ich die kognitive Dissonanz nicht mehr ertragen.

Abel 2: Kognitive Dissonanz! Gutes Stichwort. Ich glaube das beschreibt ganz gut diese Verschiebung in den 1990er Jahren, der Postmoderne. Damals herrschte dieses ironische *Detachment* als Lebensgefühl vor. Anything goes. Und heute lebt man eher in einer dringlichen Ambivalenz.

Abel 1: OK, stop it!

# Erweiterung der Dingwelt *Karin Schulze* 23

## Die Berliner Gestalterin *Johanna Dehio* hat zum Wintersemester eine Gastprofessur im Studienschwerpunkt Design angetreten



Johanna Dehio, *Firekitchen*, São Paulo, 2017

Ein verwünschter Ort, nur wenige Meter von der Potsdamer Straße, von ihrem Mix aus Galerien und türkischem Gemüsemarkt, Concept Store und Woolworth, entfernt. Erst geht es durch einen Hinterhof, dann durchs Lager einer Weinhandlung. Dahinter liegt Johanna Dehios Studio, von dem sich eine Tür öffnet zum zweiten Hinterhof, einem stillen Platz zwischen Häusern, Bäumen und Brandmauern, ganz unambitioniert möbliert mit einem Biertischset. Hier erzählt Johanna Dehio von ihrer Kindheit in München, von der Werkstatt ihres Vaters, in der er Architekturmodelle baute. Wie sie am Boden herumkrabbelte und Holzstückchen und Schnittrreste auffas: Das konnte man doch nicht wegwerfen. War daraus nicht noch etwas zu machen?

Johanna Dehio, heute eine entschiedene Vertreterin eines ökologisch und sozial engagierten Designs, hatte schon früh eine starke Beziehung zum Machen – und zur Herkunft der Materialien. Schon als Jugendliche lernte sie das Filzen und organisierte mit einem Schäfer, der mit seiner Herde durch den Englischen Garten zog, einen Workshop. Später studierte sie Design in Potsdam und produzierte im Rahmen ihrer Diplomarbeit zum Thema Provisorien vier Serien: u.a. die *Hockerbank* – kleine runde Hocker, die durch ein Holzbrett mit passenden Cut-outs zur Bank werden. Ein Überraschungserfolg: Die Bank ging schnell viral, wurde von den Wiener Werkstätten produziert, wo sie heute noch erhältlich ist.

Auch ein zweiter Diplomentwurf – die *Kleiderstiele*, eine Art modularer Garderobe – ging in Serie und verkauft sich bis heute gut. Schon damals aber wurde ihr ein Paradox deutlich: Einerseits ging es um Provisorien, andererseits mündeten sie in ausgefeilte Produkte. Ihre Skepsis gegenüber produktorientiertem Design wuchs. Und war es nicht so, dass viele – auch einige ihrer eigenen Entwürfe –

vor allem als Bild oder als Geschichte funktionierten, aber weniger in der Herstellung und im Gebrauch?

2013 dann begann sie ihre Arbeit neu zu akzentuieren. Damals produzierte der italienische Hersteller Discipline ihren *Quarter Bin*, einen Eimer aus modularen Kreissegmenten zum Trennen von Abfall. Sie hatte sich für den italienischen Hersteller entschieden, weil er auf Qualität, Nachhaltigkeit und lokale Produktion setzte. Dadurch aber wurde *Quarter Bin* zu teuer, um für normale Kunden eine sinnvolle Anschaffung zu sein. Die immanenten Widersprüche selbst einer reflektierten und ambitionierten Produktion waren jetzt unübersehbar. „Ich liebe es, Produkte zu gestalten. Jetzt interessiert mich aber vor allem, wo sie herkommen, wo sie hingehen und wie wir mit ihnen umgehen. Wir können nicht einfach weiter Produktdesigner ausbilden. Es geht vielmehr um den Beitrag, den wir zu gesellschaftlichen Fragestellungen leisten können.“

Seither sind für sie vermittelnde Formate – Vorträge, Workshops, Arbeiten mit lokalen Nachbarschaften und die Lehre an Hochschulen – immer wichtiger geworden. Der Entstehungsprozess, sein Bezug auf den jeweiligen Ort, seine Ressourcen und Traditionen stehen dabei zentral im Mittelpunkt. Beim offenen Workshop *Construisine* (2013) auf einem Platz im Zentrum Wiens, wurden sowohl die Möbel wie die Gerichte für ein abschließendes Fest aus lokal verfügbaren Materialien von den Teilnehmern produziert. Ihre *Feuer-Küche* (2016) in einem Wiener Hinterhofgarten nutzte dann Feuer zur Herstellung von Objekten und Speisen: Geflüchtete waren eingeladen, aus rohem Ton Töpfe und Geschirr zu formen, zu brennen und Gerichte ihrer Herkunftsländer zu kochen.

Schon 2015 hatte sie im Kulturzentrum Vila Itororó in São Paulo mit Anwohnern Möbel und mobile Einrichtungselemente aus recycelten Materialien der São Paulo Biennale gebaut. Zwei Jahre später organisierte sie dort ein neues nachbarschaftlich-partizipatives Projekt. Aus selbst gestochenen Ton wurden Wasserfilter, Kaffeekocher und Töpfe hergestellt, deren Alltagstauglichkeit während eines dreitägigen Fests beim gemeinsamen Kochen und Speisen erprobt wurde.

„Nicht jeder kann täglich selber einen Topf brennen. Aber Wissen allein reicht oft nicht, um die in der Massenproduktion verborgenen Ursprünge der Dinge wieder sichtbar zu machen. Deshalb ist direkte sinnliche Erfahrung so wichtig.“ Die Küche versteht Dehio dabei als einen „Ort materieller und sozialer Transformationsprozesse“. Sie ist ihr eine konkrete Metapher für das, was Design jenseits des aktuellen Produktionssystems ist oder sein kann. Vielleicht könnte man sagen: Dehio versteht Design nicht als Formgebung von Objekten, sondern als ein Modulieren von Prozessen, in denen die Dinge eher als Membran zwischen den Gegebenheiten einer Region und den Bedürfnissen der Menschen fungieren. Design wäre dann weniger eine horizontale Erweiterung der Dingwelt, als vielmehr eine vertikale Vertiefung: Welche Ressourcen, welches Wissen haben sich einer Form eingepägt? Wie wird sie hergestellt und wie erreicht sie – auch über eine angemessene Preisgestaltung – den Menschen?

Dabei hat Dehio das Produktdesign nicht vollkommen hinter sich gelassen. In Ligurien, einer Gegend, die sie von vielen Aufenthalten her gut kennt, erkundet sie derzeit die Möglichkeit, mit alteingesessenen Betrieben Variationen jener tönernen Kochutensilien zu produzieren, die auf den Recherchen und akkumulierten Erfahrungen ihrer Workshops basieren.

Dr. Karin Schulze ist freie Journalistin, lebt in Hamburg und Berlin und schreibt über Kunst, Design und Architektur.



Johanna Dehio, *Hockerbank*, 2010



Johanna Dehio, *Kleiderstiele*, 2010



# Staying with the Trouble *Elena Malzer* 25

Seit Oktober ist *Verena Issel* Gastprofessorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. In ihren Arbeiten setzt sie sich explizit mit der Rolle als Künstlerin auseinander



Verena Issel, *TROPHY DELIGHT (ETHNO ETHNO)*, 2014; Foto: Fred Dott

Als ich das erste Mal durch eine Ausstellung von Verena Issel ging, überkam mich das Gefühl, mich inmitten eines großen Uhrwerks zu bewegen. Ich lief zwischen fein aufeinander abgestimmten Zeichnungen, Wand- und Bodenobjekten, Papiercollagen und hängenden Holzreliefs hindurch. Die Installation nahm mich ein und transformierte den gesamten Raum grundlegend, einzelne Objekte fügten sich zu einem holistischen Ganzen, das in stetiger Bewegung war. Ich war mittendrin und ein Teil davon. Ähnlich wie in einem Uhrwerk, in dem ein komplexes, kleinteiliges und filigranes Zusammenspiel ineinander greift, bewegten sich die einzelnen Arbeiten und Elemente der Rauminstallation miteinander. Sie waren mit Scharfsinn komponiert und in Präzision aufeinander abgestimmt. Die Ausstellung *Trophy Delight* in der Galerie Dorothea Schlüter (2014) machte auf mich damals zunächst einen unbeschweren und fast heiteren Eindruck, doch begann sich nach kurzer Zeit im Raum und in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten ein leises Unbehagen einzuschleichen: Die Ausstellung entstand nach einem Reisestipendium der Künstlerin nach Papua Neuguinea und erzählte von den kolonialen Verbrechen der christlichen Europäer und den Problemen eines westlichen, reisenden Blicks auf die dortige post-koloniale Gegenwart. Die neue Kontextualisierung zwang mich, mein spontanes Bild radikal zu überdenken. Erst mit etwas Abstand erschloss sich das Gesamtbild und das übergeordnete Thema. Dabei muss sie nicht in die Ferne reisen, ihr Interesse gilt auch dem Alltag, den Routinen, Abläufen und seinen Materialien.

Oft sind es komplexe und auch komplizierte Zusammenhänge und heikle Probleme, die in ihrer Vielfältigkeit zugänglicher werden, indem sie einerseits in Einzelteile zerlegt werden und indem Verena Issel andererseits für deren Darstellung die Form einer Rauminstallation wählt, denn das ermöglicht neue Perspektiven auf diese Fragestellungen. So entstehen Arbeiten, die nichts vom strengen Formalismus oder der Konzeptkunst haben, es sind keine Arbeiten der Kategorie, bei der die Besucherin kaum etwas abseits des Begleittexts wahrnimmt.

Ihre Kritik moralisiert dabei nie, sondern reflektiert die eigenen Verstrickungen. Sie macht die eigene Herangehensweise zum konstitutiven Moment der Arbeit, eine Art reflexiver Kniff, mit dem sie die Situiertheit zum Ausdruck bringt. Sie problematisiert die eigene Perspektive und positioniert sich selbst nicht in einem objektivistischen Außerhalb.

Kunst ist für Verena Issel ein ethnographisches Projekt, eine ästhetische Erforschung der Welt. Nach ihrem Diplom an der HFBK Hamburg 2011, aber auch schon im Laufe ihres Studiums, bereiste sie zahllose Orte, an denen sie studierte, ausstellte oder Residencies wahrnahm. Diese Umtriebigerkeit wird von einer unermüdlichen Neugierde aufrechterhalten. Denn sie macht Irritationen produktiv für ihre Kunst: Die Konfrontation mit dem Fremden irritiert die eigenen Annahmen und Grundsätze und zwingt, gegebene Dinge zu hinterfragen und gegebenenfalls umzulernen. Ohne Zweifel hinterließen diese (internationalen) Konfrontationen Spuren in ihrem Denken. Hilfreich war ihr

dabei auch das vorangegangene Studium der klassischen Philologie, von Altgriechisch, Latein, der antiken Literatur, Philosophie und Geschichte. Das Ergebnis ist ein belesener und referenzreicher Katalog an Arbeiten.

Wie umgehen mit der Ungerechtigkeit, den Seilschaften, der Ausbeutung, der Klüngelei und der Intransparenz innerhalb des Kunstfelds? Verena Issel nimmt das Feld selbst unter die Lupe. Ihre Themen sind regelmäßig groß und unbequem. Vor dem Hintergrund, dass heute nicht-männliche Kunstschaffende noch immer weniger verdienen, seltener Einzel-Ausstellungen haben und weniger Stipendien bekommen, adressiert sie mutig diese blinden Flecken und patriarchalen Strukturen.\* In Leipzig baute sie beispielsweise im dortigen Kunstverein eine Bar auf, bei der die Getränkepreise entsprechend der Einschätzung des eigenen Privilegs zu bezahlen waren. Die Flascheneetiketten waren mit Informationen bedruckt, die über die Ungleichheiten in Bezug auf Herkunft und Geschlecht im Kunstfeld informierten. Auch in früheren Arbeiten von Verena Issel wie *ArtBoy 2010* kehrte sie den männlichen Blick (*male gaze*) und die permanente Objektivierung des Frauenkörpers – gerade im Feld der Kunst! – um und inszenierte junge männliche Künstler, nackt und reich an kunstgeschichtlichen Referenzen, für einen Wandkalender.

Nicht zuletzt die stillschweigende Komplizenschaft mit der bestehenden Ordnung ist wichtig für diese Formen der Ungerechtigkeit, dies zeigt sich u.a. in Form einer akzeptierten und radikalen Selbstausschöpfung der Künstlerinnen. Verena Issel ist es wichtig zu betonen, dass es auch alternative Strategien innerhalb des Betriebs gibt, die allerdings nicht gelehrt und somit nur schmerzhaft gelernt werden. Es bräuchte kollektive Anstrengungen, um auf die Realität des künstlerischen Feldes vorzubereiten.

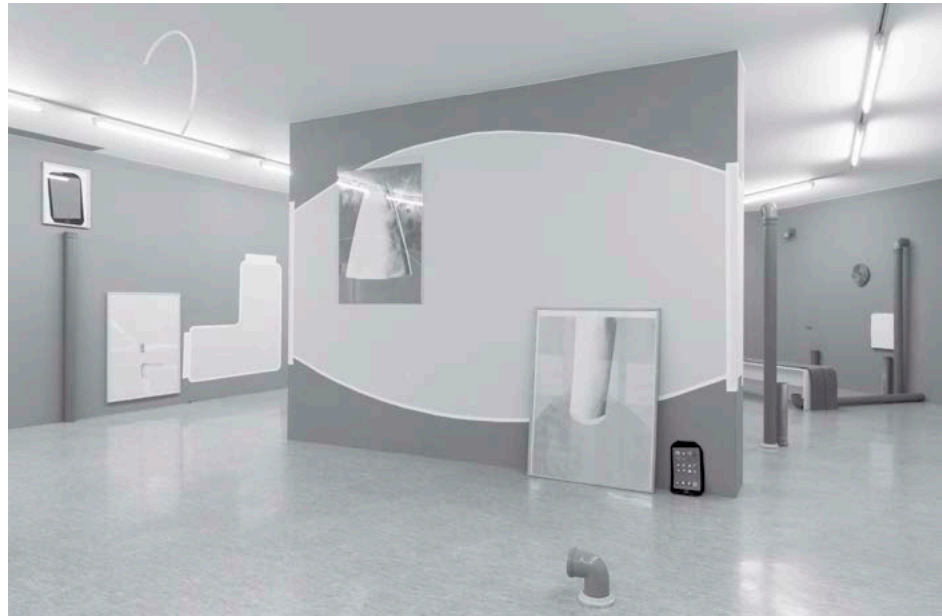
Einige Jahre nach der eingangs erwähnten Ausstellung lernte ich Verena Issel persönlich kennen und durfte sehen, dass das Private für sie ebenfalls eine politische Frage ist, eine Frage der Haltung. Wie ist es Jahre später nach dem eigenen Studium als Professorin an eine Institution wie die HFBK zurückzukommen? Das Problem ist keins: Wir können gar nicht zurückgehen an den alten Ort, das ist ein Grundproblem der Reflexion, denn es gibt keinen Stillstand. Zum einen kehren wir nicht als die gleiche Person zurück und zum anderen bleibt auch der Ort nicht der gleiche.

\* vgl. Katrin Hassler (2017): *Kunst und Gender: Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017

Elena Malzew studierte Kunst-, Film- und Kulturwissenschaften. Sie arbeitet in Berlin als Publishing House Managerin beim Kunstbuchverlag Bom Dia Boa Tarde Boa Noite und ko-kuratiert den Off-Space Come Over Chez Maliks in Hamburg.



Verena Issel, *Escaping the Mundane (Psychogeographies II)*, 2016, Installationsansicht, Gallery UNOFFICIAL PREVIEW, Seoul; Foto: Jung Hyun Kim



Verena Issel, *WeChat*, 2018, Installationsansicht, Oechsner Galerie, Nürnberg; Foto: Annette Kradsch

# Masken der Imagination *Stefanie Kreuzer* 27

## Die Ausstellung „All Eyes on You“ im Osthaus Museum in Hagen würdigt Pia Stadtbäumer, Professorin für Bildhauerei an der HFBK Hamburg und diesjährige Trägerin des Karl-Ernst-Osthaus Preises



Pia Stadtbäumer, *She*, 2004/05, Figur mit fünf Pfeifen, patinierte und frabig gefasste Bronze, Spiegel, Dampf (Räucherwerk); Foto: Achim Kukulies

Was ist Identität? Etwa die große Lüge des Bewusstseins über das Ich? Oder welche Geschichten könnten wir sonst von uns erzählen? Gleich zu Beginn der Ausstellung im Osthaus Museum Hagen empfängt der zentral platzierte Wachskopf eines Mannes die über die Jugendstiltreppe des Altbaus emporsteigenden Besucher\*innen. Damit löst er zugleich das im Ausstellungstitel gegebene Versprechen ein – *All Eyes on You*. Deutlich über Augenhöhe installiert und von zwei hohen Türen eingerahmt, scheint er das ankommende Publikum genau zu taxieren und stimmt damit die Betrachter\*innen auch auf ein wesentliches Thema der Ausstellung ein. (Vorstellungs-)Bilder des Körperlichen, Fragmente des Körpers, Mischwesen und im übertragenen Sinne auch Chimären begegnen uns im Ausstellungsparcours. Seltsame Mischwesen bevölkern die Ausstellung und fordern die Besucher\*innen zum Entspinnen von eigenwilligen Geschichten heraus, indem sie Fahrten auslegen und mannigfaltige Bezüge setzen, die mit unserem Bildwissen spielen.

Der bereits erwähnte Männerkopf trägt im Titel nicht nur den Namen des dargestellten Modells Helmut, sondern erwähnt auch explizit das deutlich sichtbare Attribut, das ihn auszeichnet: die gelbe, lange Nase (*Helmut, weiße Maske mit langer gelber Nase*, 2018). Sie ist farblich vom Wachskopf abgesetzt und bricht mit ihrer beträchtlich verlängerten Form mit der Idee einer an der Wirklichkeit orientierten Wiedergabe des Porträtierten. Die Nase wird somit zu einem visuellen „Zeichen“, das einerseits auf kulturelle Referenzsysteme verweist, wenn sie uns an die vom italienischen Autor Carlo Collodi geschaffene literarische Figur des *Pinocchio* erinnert. Gleichzeitig weist die Nase darauf hin, dass es sich hierbei nicht um die möglichst authentische Übereinstimmung von Modell und modelliertem Kopf



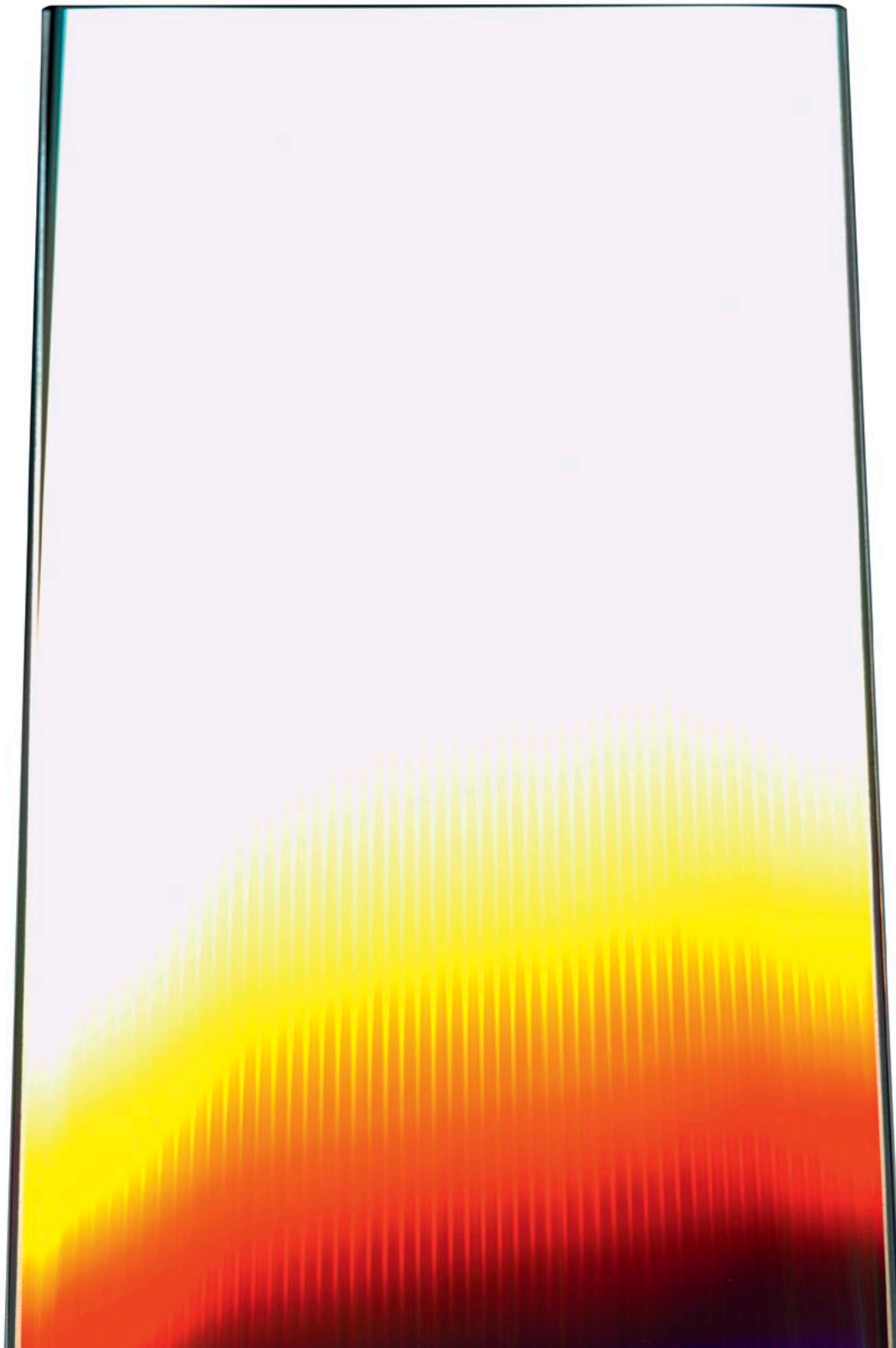
Pia Stadtbäumer, *Engel (Barbara/J. Kosuth)*, 2001, A-Crystal, Acrylfarbe, polierter Edelstahl, zwei Tische, zwei Stühle, Installationsansicht Galerie Johnen+Schöttle, Köln; Foto: Achim Kukulies

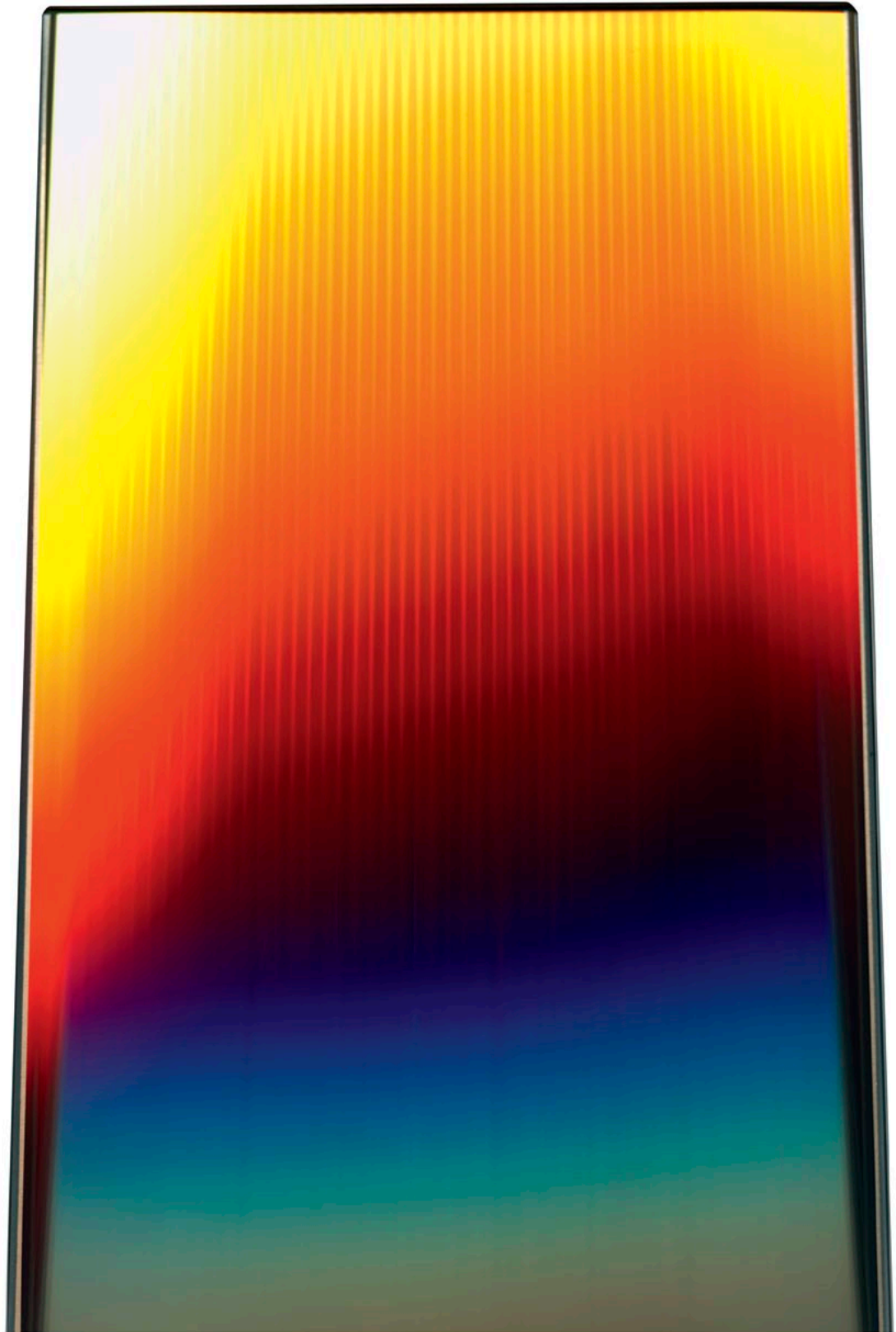
handelt, sondern im Gegenteil, dass sich der Wachskopf vom Vorbild, vom Individuum geradezu eklatant entfernt und zu einem Typen, zu einer künstlerischen Idee wird, um die es hier eigentlich geht.

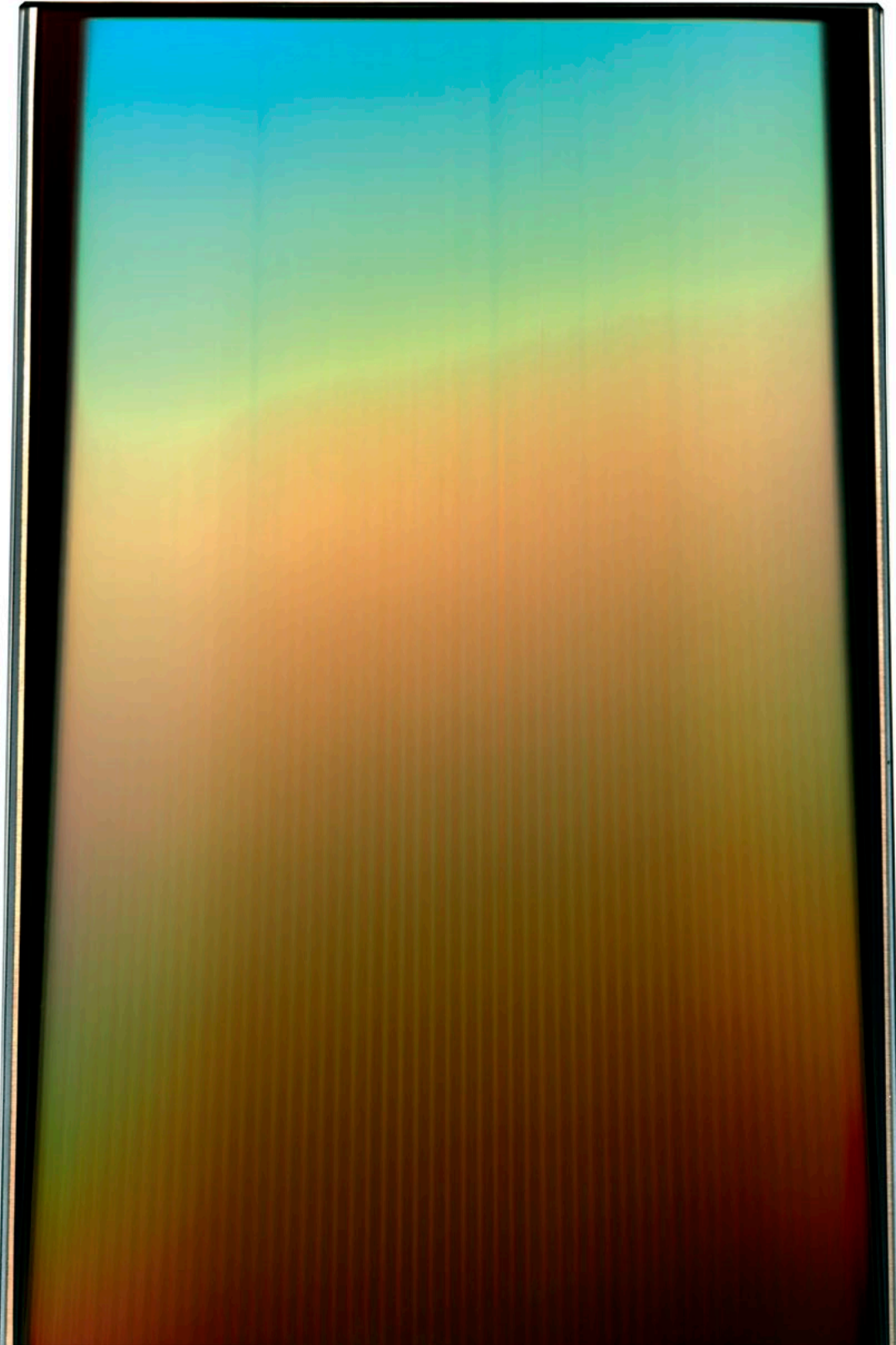
Während der Roman *Le avventure di Pinocchio* von 1883 für gewöhnlich als Entwicklungsroman eines heranwachsenden Jungen verstanden wurde, der zwischen Gut und Böse, zwischen Geradlinigkeit und Verführung seinen Weg ins Erwachsenwerden findet, sehen andere Interpretationen in *Pinocchio* eine in der Literaturtradition bekannte Version der Narrenfigur, die die Leser\*innen zur Selbstreflexion und damit zur Reflexion der Identität und der Vorstellungsbilder, die man von sich besitzt, führt. Seine Nase steht in dieser Hinsicht für sein Zerrissen-Sein, für das Schwanken zwischen den existenziellen Gegensätzen von Wahrheit und Täuschung, von Sein und Schein. Schließlich ist doch die hervorstechende Veränderung seiner Nase das sichtbare Zeichen seiner Lüge, da sie beim Lügen wächst, ihn sozusagen „überführt“ und ihn schließlich vom Lügen abhält – mit anderen Worten: ihn erwachsen werden lässt, oder? Denn immerhin schwingt bei der verlängerten Nasenform auch eine klare sexuelle Komponente mit.

Dergestalt eingestimmt, präsentieren sich dann im ehemaligen Hauptgemäldesaal des Museums vier weibliche Figuren (allesamt *Miriam*) dem Publikum. Sie bieten sich entblößt und durchaus lasziv den Blicken dar und bilden in ihrer klaren Konstellation ein Netz aus Bezügen und Verweisen. Während es sich bei der weiblichen Figur nicht nur um das identische Modell „Miriam“ handelt, sondern auch die Pose des Modells in allen vier Arbeiten identisch ist, räkeln sie sich auf unterschiedlichen Sockeln – einer Chaiselongue, einem angeschnittenen Tisch, einem Wandteppich und einem

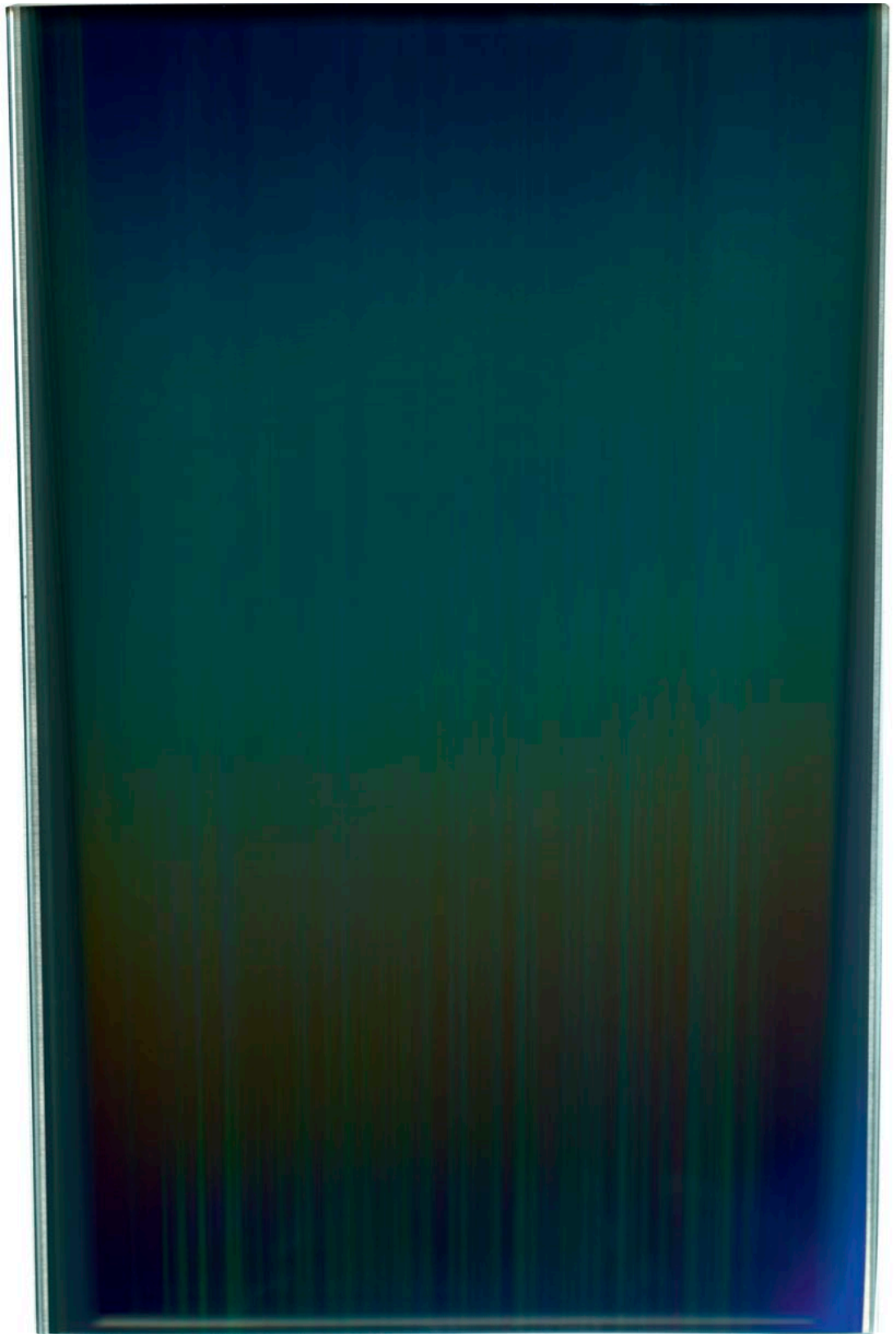




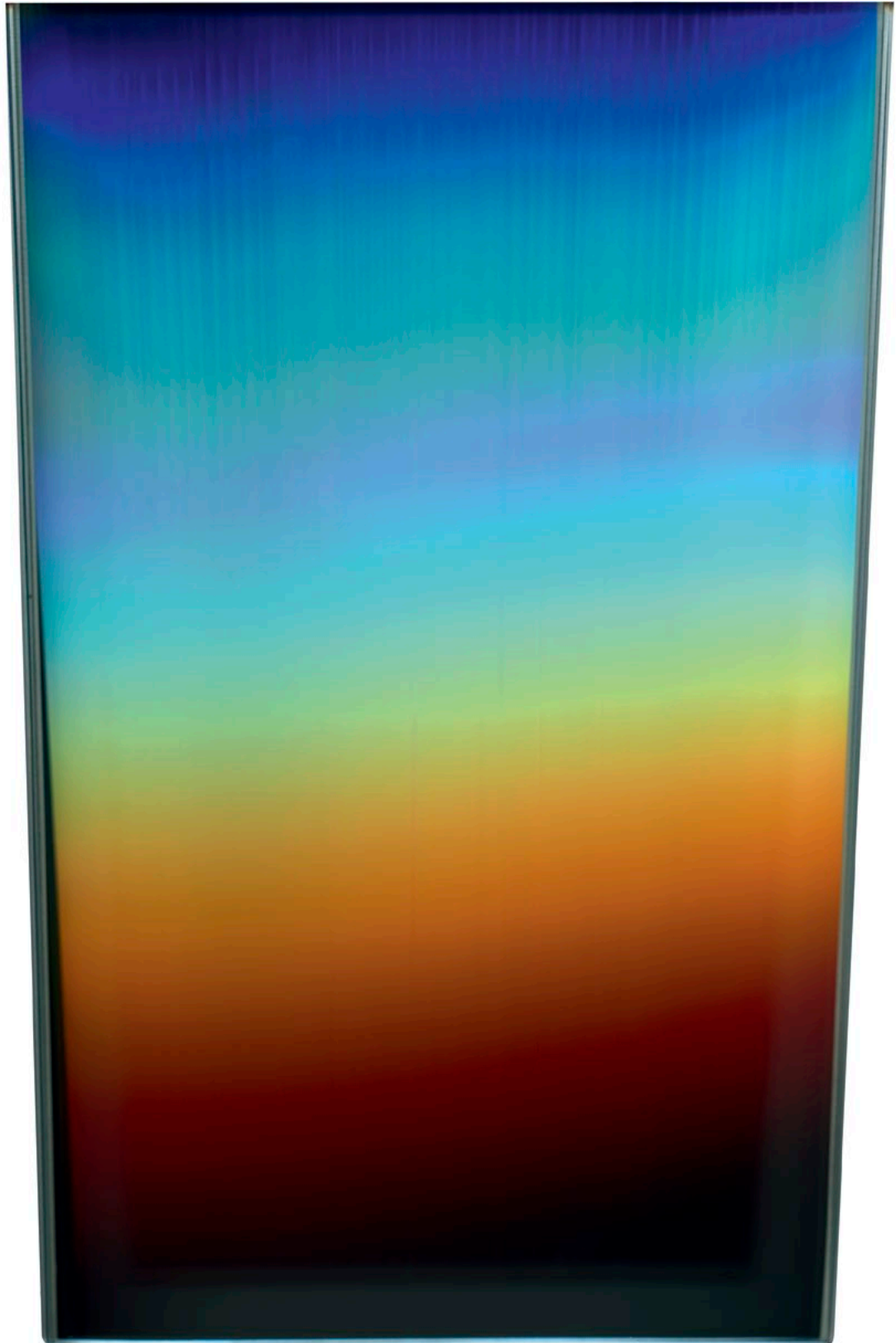












**Alexander Kadow**

*Versuchsaufbau mit Scanner und Spiegel, 2019*

Die Arbeit *Versuchsaufbau mit Scanner und Spiegel*, 2019 besteht aus insgesamt 35 Motiven, welche durch das Scannen eines Spiegels in einem Flachbett-Scanner entstanden. In 1°-Schritten wurde der Winkel des Spiegels von -17° bis 17° eingestellt. Das Licht, das der Scanner zur Beleuchtung von Aufsichtsvorlagen verwendet, wird auf verschiedene Weise durch das Glas gebrochen und vom Scanner in einzelnen, farbigen Komponenten reflektiert.

**Alexander Kadow**

*Experimental setup with scanner and mirror, 2019*

The work *Experimental setup with scanner and mirror*, 2019 consists of a total of 35 images that were created by scanning a mirror in a flatbed scanner. In 1° steps, the angle of the mirror was adjusted from -17° to 17°. The light, which the scanner uses for the illumination of reflective originals, is refracted in different ways by the glass and reflected to the scanner in individual, coloured components.

Teppich. Dies bedeutet einen entscheidenden Unterschied für die Verortung der Figuren, da sie mal schwebend auf dem Tuch oder dem Teppich daherkommen oder aber liegend auf dem Tisch oder der Chaiselongue ein wenig mehr Erdhaftung besitzen.

Jeweils unterschiedlich geneigt, treten die Figuren in einen differenzierten Kontakt zu ihren Betrachter\*innen. So als würden sie unterschiedliche Situationen der Wahrnehmung durchdeklinieren, werden diese entweder direkt fixiert oder aber der Blick der Figur schweift an den Anwesenden vorbei in die Ferne. Die Farbgebung der Figuren, die sich größtenteils auf Weiß-Beige-Grau-Töne konzentriert, verdeutlicht mit dieser Reduktion zugleich eine Abstraktion vom natürlichen Vorbild – vor allem bei der ganz in Grau gehaltenen Figur. Diese Tendenz zur Abstrahierung wird auch durch den Maßstab der Figuren unterstrichen, der bei diesen Arbeiten immer verkleinert und nie identisch mit dem Vorbild ist. Somit wird hier ganz klar auch die Idee des Modells kommuniziert, bei dem es sich um die Visualisierung einer Idee, eines Entwurfes handelt, der eben nicht mit der Realität übereinstimmt, sondern in Abstraktion oder Vereinfachung wesentliche Charakteristika hervorbringen kann. Indem hier Präsentationskonventionen und Darstellungsformeln aufgerufen und zitiert werden, verankert die Künstlerin das Bild beziehungsweise das skulpturale Objekt nicht nur in einer Relation zu einer wie auch immer gearteten Idee von Wirklichkeit, sondern auch ganz klar im Universum der kulturellen Bilder. Was immer sie auch tun, sie sind wesentlich in einem visuellen Gedächtnis verankert, welches unsere konventionellen Wahrnehmungsgewohnheiten und Leseweisen steuert.

Auch *She*, die majestätisch anmutende Skulptur einer reiferen Dame in einem aufgewühlten, faltenschlagenden Gewand, kann unsere Interpretation nicht erden und uns auf den festen Boden der Realität zurückführen, denn sie erscheint: Im wörtlichen sowie im übertragenen Sinne schwebt die Bronzeskulptur aufgeständert über dem Boden, eingehüllt in einen Duft von Rosen. Dieses ephemere skulpturale Moment wird durch die performative Handlung verstärkt, die die Pfeifen, die sich in ihrem Rücken, eingesteckt in das Gewand, qualmen lässt bis sich der Blick – ähnlich wie bei der Maske – verschleiert. Man fühlt sich an surreale Bilder erinnert, man denkt an die Pfeife Magrittes, die uns daran erinnert, dass wir Zeichen sehen und nicht die Realität und dass Zeichen immer gelesen und interpretiert werden müssen. In ihrer Hand hält die Figur einen Spiegel, dessen Rahmen selbst verspiegelt ist und der aber, entgegen der zu erwartenden Funktion, keine reflektierende Fläche besitzt. Im Gegenteil – er lässt den Blick durch ihn hindurchfallen und hintergeht damit genau das, was den Spiegel kennzeichnet. Es entsteht kein Spiegelbild, kein Bild des Selbst, kein Bild der Selbsterkenntnis, für das der Spiegel auch stehen kann.

In einem weiteren Raum der Ausstellung fügen sich drei kleine Figuren, auf eigens für sie geschaffenen Sockeln, in die mit Tischen, Stühlen, Sofas und Sesseln, Kronleuchtern und Teppichen möblierte Lounge des Osthaus Museum ein. Die Skulpturen setzen allesamt die gleiche Figur in Szene, die von einem Werk des Künstlers Otto Dix stammt. *Suleika, das tätowierte Wunder* (1922) zeigt eine selbstbewusste und doch ausgestellte, weil auf einem Sockel präsentierte, Frau in einer tänzerischen Pose. Und es ist eben jene Haltung, die die Künstlerin für ihre Skulpturen übernimmt. Die Tätowierungen, die den Körper auf dem Gemälde überdecken, stellen die Einschreibungen dar. Er wird damit zum Träger weiterer Bilder und zur Projektionsfläche von Geschichten, die gelesen, gesehen, bestaunt und betrachtet werden können. Zudem lassen die Tätowierungen den Körper – ähnlich den Masken – hinter



Pia Stadtbäumer, *All Eyes On You; Miriam mit Katze*, 2011/12, A-Crystal, Acrylfarbe, Holz, 84 × 131 × 74 cm; Foto: Achim Kukulies

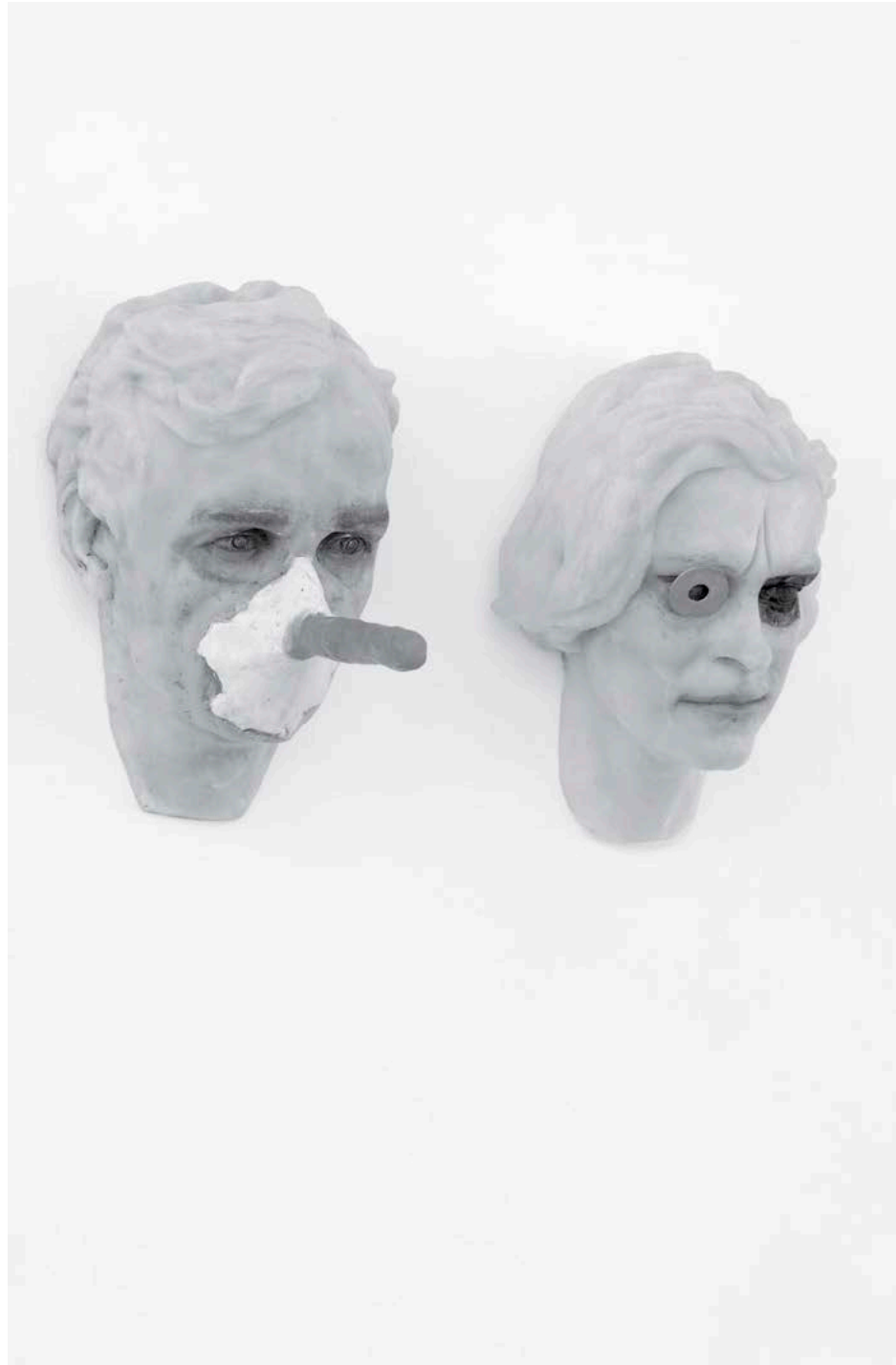
den fabelhaften Bildern verschwinden. Ein mit legendären historischen Frauenbildern bedrucktes Tuch umschlingt fast die gesamte Figur, bedeckt Gesicht, Oberkörper und Hüften; ein anderes Tuch verhüllt noch Kopf und Oberkörper, während das dritte, aus grobem Jutematerial bestehende Textil nun nur noch über den Kopf gezogen ist. Bei allen Skulpturen bleiben die Gesichter, scheinbar ein wesentliches Kennzeichen der Identität, im Verborgenen. Und dennoch geht es hier paradoxerweise auch um das Offenlegen. In dieser ambigen visuellen Situation changieren die Skulpturen zwischen dem Gestus des Verbergens und dem Instrument des Zeigens. Zugleich sind sie aber schon in der Einnahme ihrer Pose Teil einer historischen Bildergeschichte, die die Kunst unablässig fortschreibt, auch wenn die Einschreibungen auf den Körpern zweier Figuren durchaus plakativ „The End“ fordern.

Die letzte Arbeit der Ausstellung, *Engel (Barbara/J. Kosuth)*, öffnet sich durch den Fensterblick dem Leben, der städtischen Gesellschaft, indem sie durch ihre Positionierung die Außenwelt einbezieht. Sie lässt sich wie ein Metatext oder Statement der künstlerischen Praxis von Pia Stadtbäumer lesen. Es befinden sich zwei Tische und Stühle im Raum, die sich auf Präsentationsformen des Künstlers Joseph Kosuth beziehen. Damit wird eine Referenz auf die kunstimmanenten Verweise im Werk der Künstlerin und zu unserem Bildgedächtnis hergestellt. Auf einem der Tische steht, im verkleinerten Maßstab, eine weibliche Ganzkörperskulptur mit dem Titel *Barbara*. Nackt, mit metallenen Flügeln auf ihrem Rücken, erinnert sie an die Figur eines Engels, an jene mythische Gestalt, die als geflügeltes Mischwesen, als Geistwesen, als (Trug-)Bild nicht nur in unserer Imagination, sondern auch in zahlreichen kulturellen Bildern und Geschichten existiert. Sowohl die Form der Flügel als auch ihr Aufdruck auf der Rückseite spielen mit weiteren Impulsgebern unserer Vorstellungskraft. Bekannt als Rorschachtest, inspirieren die durch gefaltete Farbkleckse entstandenen Formen zu Deutungen und Interpretationen der visuellen Zeichen, bei der auch die Rolle des Unbewussten herausgefordert wird. Sowohl Hände als auch Gesicht unterscheiden sich in ihrer Farbgebung vom Körper. Die Gesten der Hände sind dezidiert als Zeigegesten zu lesen und verweisen damit auf die künstlerische Setzung, auf die bewusst gestaltete Form der Figur. Ihren Blick können wir nicht einfangen, er geht über die Köpfe der Betrachter\*innen hinweg in die Weite der Imagination. Die gesamte Szenerie wird durch eine große Lampe von einem Reflexionsschirm beleuchtet, die neben den als Sockel verwendeten Tischen auf das Display und damit auf die Funktion des Präsentierens verweist. In diesem Zusammenhang wird auch der Kontext des Zeigens, das Hier und Jetzt, der museale Raum relevant und als Teil der Erzählung verstanden.

Pia Stadtbäumers Skulpturen sind demnach komplexe Zeigestrukturen, die sowohl über das vergnügliche Spiel der Imagination als auch über die visuellen Codes sprechen, die unsere Wahrnehmungsmodelle bestimmen. Indem sie einerseits kulturelle Bezugssysteme aufrufen und andererseits die eigene Vorstellungskraft aktivieren, erzählen sie Geschichten, die das ihnen innewohnende Potenzial der Fiktion – (des Lügens?) – herausfordern und die Wahrnehmung selbst hinterfragen.

Dr. Stefanie Kreuzer ist Hauptkuratorin für Wechselausstellung und Kuratorin der Sammlung Malerei und Skulptur am Museum Morsbroich, Leverkusen.

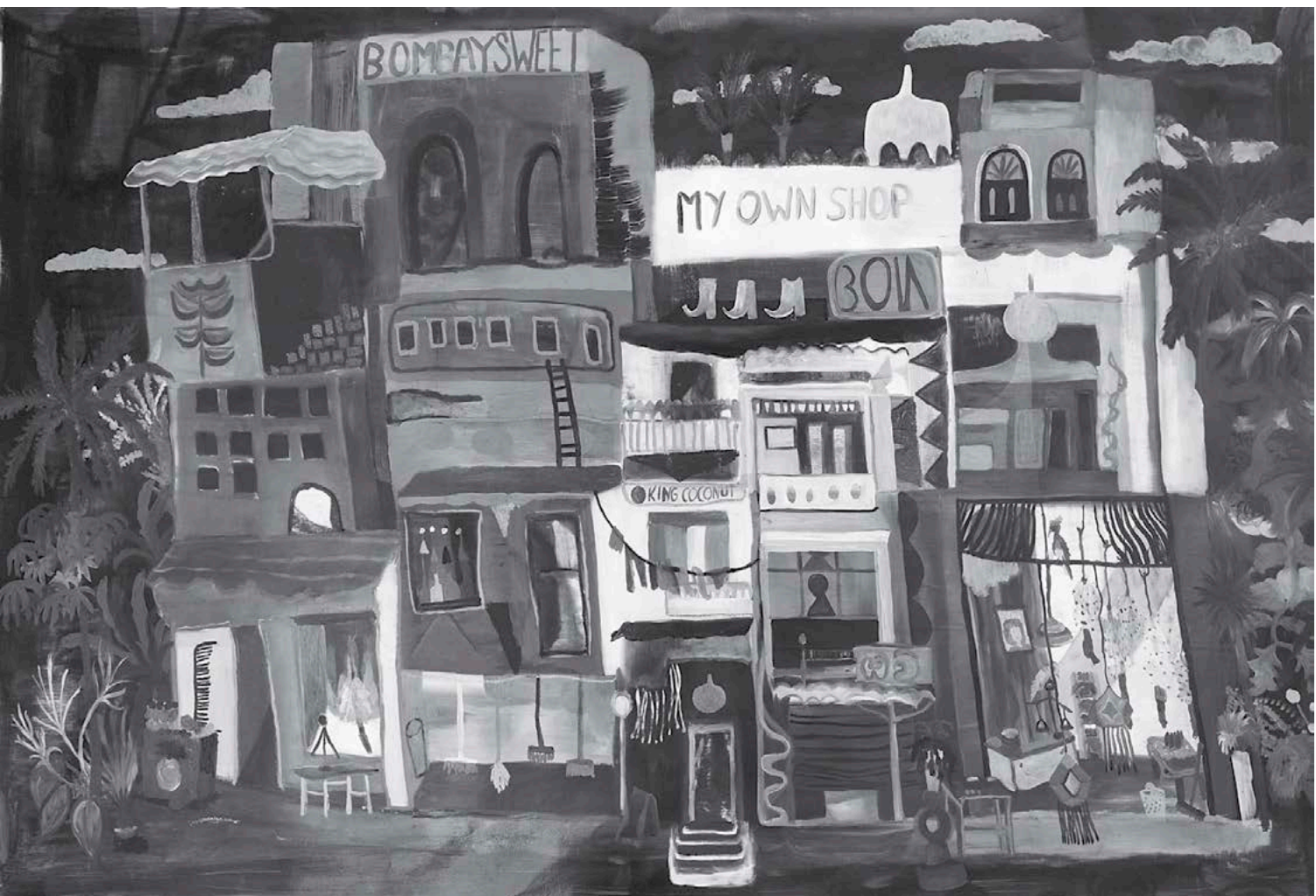
Bis 12. Januar 2020; Pia Stadtbäumer: *All Eyes on You*; Osthaus Museum, Hagen; [www.osthausmuseum.de](http://www.osthausmuseum.de)



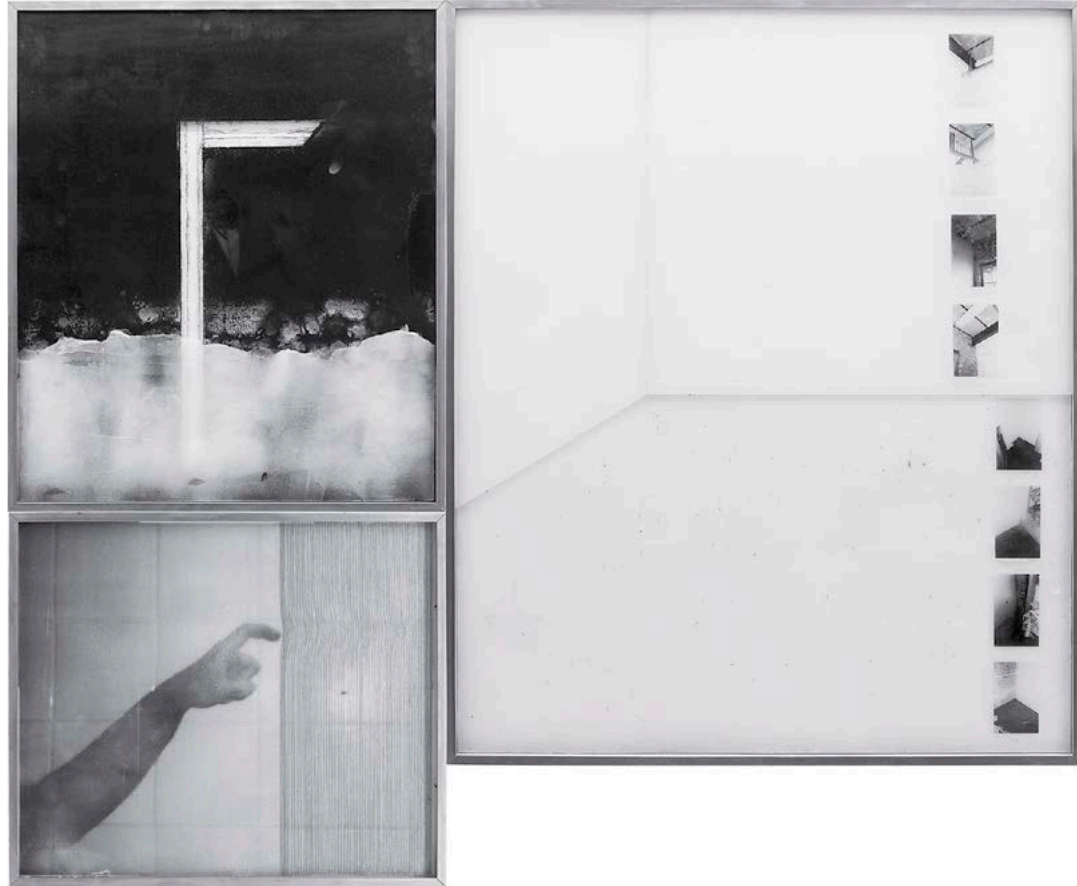
Pia Stadtbäumer, *Helmut, weiße Maske mit langer gelber Nase/Anke, gelber Augenring*, 2018, Wachs, Ölfarbe, Unterlegscheibe, 25 × 17 × 24,5 cm/26 × 18 × 13 cm; Foto: Achim Kukulies

## Totgesagte leben länger

Keine andere künstlerische Gattung muss sich so viele verallgemeinernde Aussagen gefallen lassen, wie die Malerei. Mal boomt sie, mal ist sie angeblich tot, oder vom digitalen Zeitalter überholt – und das schon seit Jahrzehnten. Die vom Kunstmuseum Bonn, dem Museum Wiesbaden und den Kunstsammlungen Chemnitz veranstaltete, groß angelegte Ausstellung „Jetzt! Junge Malerei“ versucht eine Bestandsaufnahme von Maler\*innen, die nach 1980 geboren sind – darunter zahlreiche Absolvent\*innen der HFBK Hamburg. Hält das kuratorische Konzept, was es verspricht? Wir haben die Autor\*innen Anka Ziefer, Christoph Schütte und Moritz Scheper um Stellungnahmen gebeten. Diese fielen so kontrovers aus, wie alle Diskussionen über Malerei



Monika Michalko, *My own shop*, 2018, Öl auf Papier, 105 x 157 cm; Foto: Jan Michalko; Courtesy Produzentengalerie Hamburg



Stefan Vogel, *Der rechte Winkel, der gekrümmte Zeigefinger und die ewige Baustelle*, 2017, Paraffin, Faden, Beize, Kopien, Dreck auf Glas, 140 x 170 cm; Foto: Stefan Fischer; Courtesy Jahn und Jahn, München

## Ausstellungsteil in den Kunstsammlungen Chemnitz/Museum Gunzenhauser

In den engen und nicht sehr hohen Räumen reiht sich im Chemnitzer Museum Gunzenhauser Bild an Bild, darunter weniger Großformate als an den anderen beiden Standorten. Aufgrund der räumlichen Lage zieht sich das etwas gleichförmige Prinzip dialogischer Situationen zwischen zwei Positionen beinahe über die gesamte Ausstellungsfläche in den oberen Etagen des Museums. Allein das hohe Erdgeschoss mit seinem langen, zentralen Raum bietet großzügig Platz für mehrteilige oder großformatige Werke. Frédéric Bußmann, der Generaldirektor der Kunstsammlungen Chemnitz, betonte in seiner Eröffnungsrede, dass es sich bei der Auswahl der Künstlerliste durchaus um eine subjektive Zusammenstellung handelt. Dennoch ist sowohl im Katalog als auch in den Presseankündigungen der Anspruch formuliert, mit diesem Projekt einen „gültigen Querschnitt durch die junge Malerei zu geben, die in den letzten Jahren in Deutschland produziert wurde, und dabei alle Erscheinungsformen des Mediums ohne konzeptuelle oder ideologische Einschränkungen zu berücksichtigen.“\* Die enorm hohe Anzahl der Werke kann diesem Anliegen durchaus standhalten. Mutig, mehr noch taktisch klug ist die Entscheidung, den gegenwärtigen Pluralismus der Malerei aus unterschiedlichen Kontexten zur Disposition zu stellen und junge Künstlerinnen und Künstler im Rahmen eines musealen Gemeinschaftsprojekts einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Gleichzeitig verlangt das Versprechen einer „echten Überblicksausstellung“ die der Recherche und Auswahl zugrunde gelegten Prämissen kritisch unter die Lupe zu nehmen. Die grundsätzliche Setzung eines geografischen Rahmens und die formale





Moritz Schleime, *Keine Pizza auf Ibiza (The Diary)*, 2018, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm, Sammlung Schott, Leipzig; Foto: Stefan Fischer

Beschränkung auf jüngere Jahrgänge, maßgeblich auf die nach 1980 geborene Generation, entspricht **41** einem durchaus legitimen Arbeits- und Handlungsrahmen für ein solches Projekt. Der Verzicht auf rauminstallative Interventionen oder multimediale Ansätze und die damit gewählte Konzentration der Auseinandersetzung auf die „begrenzte Fläche des Bildgevierts“ mag zwar im Sinne der Machbarkeit nachvollziehbar sein; dennoch gleicht diese Bedingung vor dem Hintergrund der Vielfalt intermedialer Strategien, die gerade in der jüngeren Künstlergeneration entstehen, einer Vereinfachung der tatsächlichen Situation. So besteht die Gefahr eines Zerrbildes vom Zustand gegenwärtiger Malerei, die sich eben oft nicht mehr in einst gesteckten Grenzen bewegt. Mehr als die Hälfte der beteiligten Künstlerinnen und Künstler haben an den Akademien in Düsseldorf und Leipzig studiert. Sowohl die Frankfurter Städelschule als auch die Hochschule für bildende Künste Hamburg liefern mit jeweils fünf Nachwuchspositionen einen wichtigen, wenn auch wesentlich kleineren Beitrag zum Stand der Malerei in Deutschland, wie ihn die Ausstellung bietet. Simon Modersohn ist mit seinen 28 Jahren und als frischgebackener Absolvent der HFBK Hamburg der jüngste Künstler in der Ausstellung und auch der einzige, der nach dem Mauerfall geboren wurde. Sein in Chemnitz ausgestelltes Gemälde *Durststrecke* (2018) zeigt einen Hamsterkäfig mit am Gitter angebrachter leerer Wassertränke. Die akkurate, steril-absurde Ansicht ohne Spuren tierischen Lebens verbindet Neue Sachlichkeit mit surrealen Elementen. Die Materialität des gemalten Untergehäuses ist kaum haptisch und verschmilzt mit der Schattenfläche zu einer abstrakten Form. So veranschaulichen Modersohns Bilder in ihrer Seltsamkeit die schwer fassbare Dialektik des Alltags zwischen Klarheit und Ungewissheit. Lydia Balkes melancholisch-verstörende Malereien sind der finsternen Seite der menschlichen Existenz gewidmet. Die gebürtige Dresdnerin hat ihr Studium der Malerei 2015 in Hamburg abgeschlossen und inszeniert sich in ihren Werken selbst zwischen Leben und Tod. Ist ihr Bildkosmos bislang von heroisch aufgeladenen Posen, dunklen Farbtönen in differenzierten Grau-, Braun- und Weißabstufungen und der feinmalerischen Ausarbeitung von Stofflichkeiten geprägt, zeigen zwei neue, in Chemnitz ausgestellte Gemälde eine Weiterentwicklung hin zu einem freieren Farbauftrag. Auch die Verwendung von Schrift ist überraschend: Die Bildhintergründe erinnern an Toilettenkritzeleien und mit Graffiti übersprühte Plakatwände, rufen jedoch unheimliche, von mit Blut besudelter Hand verfasste, düstere Botschaften wach. Im Kontrast dazu stehen die farbenfrohen Bilder von Monika Michalko, geboren 1982 in Sokolov (heute Tschechien), der Volkskunst und expressionistischen Strömungen nahe. Michalko, die Malerei bei Norbert Schwontkowski studiert hat (Abschluss 2009), zeigt in *My own shop* (2018) eine aus kontrastreichem Kolorit und kubischen Formen rhythmisch zusammengeschichtete Fassadenansicht, die von tropischem Grün gerahmt ist. Der dunkle Nachthimmel bringt die Farben zum Leuchten. Die einzelnen Elemente des Hauses evozieren den vibrierend chromatischen Klang einer kunterbunten Lichterkette. Alexander Pröpster, Absolvent des HFBK-Jahrgangs 2016, zeigt in Chemnitz großformatige monochrome Papierarbeiten. In schwarze Ölfarbe eingeschriebene Textblöcke oder Wortkreise überziehen als sgraffito die Bildoberflächen. Pröpster entwickelt ein visuelles Ordnungssystem aus komplexen Landkarten für seine Sprachnotizen, die das Resultat einer Spurensuche in und abseits der Welt sind. Neben seinen *Holzwegbeschreibungen* entstehen in einer umfassenden Werkreihe auch fotografische Dokumentationen, die in der Ausstellung fehlen. Was sich in Form facettenreicher Spielarten im Panorama des aktuellen

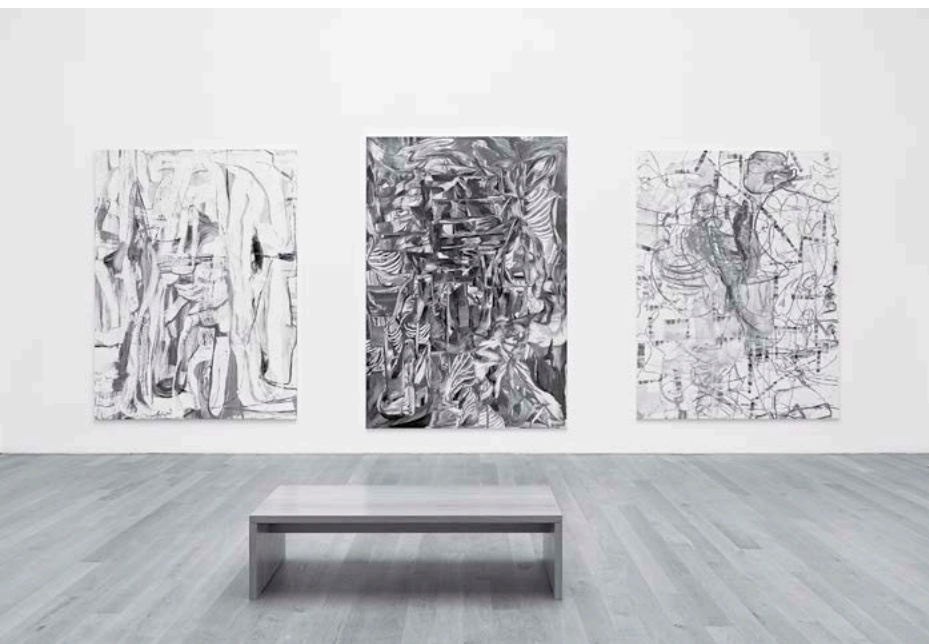


Simon Modersohn, *Round Up*, 2018, Öl auf Leinwand, 190 × 180 cm; Foto: Andreas Wemheuer; Courtesy Galerie Åplus, Berlin

Totgesagte leben länger

Lerchenfeld 51 Dezember 2019

Kunstgeschehens äußert, wird in der Ausstellung eher als Rand- oder Ausnahmephänomen präsentiert. Das gilt insbesondere für Positionen, die den klassischen Bildrahmen sprengen oder – wie bei Franziska Reinbothe (Absolventin der HGB Leipzig) – aus diesem herausfallen. Einige wenige intermediale Ansätze sind ebenso vertreten: Florian Meisenberg hat bei Peter Doig in Düsseldorf studiert und bespielt die Wände seiner Ausstellungsnische im Museum Gunzenhauser mit Malereien und Tapeten. So entsteht der Eindruck eines hypnotischen Raumsogs aus sich wiederholenden Motiven und Farben auf der Fläche. Der ehemalige Städel-Schüler Jonas Weichsel verbindet in der Automatisierung des



Ausstellungsansicht Museum Wiesbaden; Foto: Museum Wiesbaden / Bernd Fickert

43 Entstehungsprozesses seiner Zwei-Farben-Bilder digitale Druckverfahren mit malerischen Komponenten. Stefan Vogel – Jahrgang 1981 und der fünfte im Bunde der HFBK-Absolvent\*innen, die an der Ausstellung teilnehmen – verwebt in seinen Materialassemblagen ohnehin verschiedene Gattungen zu neuen Gebilden, die sich der Definition, ob es sich nun um Fotografie, Zeichnung, Collage oder Rauminstallation handelt, entziehen. Auf selbstverständliche und anarchische Weise sind sie alles zusammen und wollen doch nichts davon sein. Allein die Vorliebe für große Formate, die Verwendung von Stoffuntergründen – häufig sind es Bettlaken – sowie eine als pastos zu bezeichnende Art des Umgangs mit Materialien wie Silikon, Paraffin oder Garn, die sich auf der Bildoberfläche in Schriftform auftragen, legen, modellieren bzw. mit der Hand zu einem Bild komponieren lassen, erlauben es, Vogels Werke im Kontext von Malerei zu diskutieren. Bleibt jedoch die Frage, warum dann nicht mehr solcher Entwicklungen Eingang in die Ausstellung gefunden haben. Beschränkung wäre nicht notwendig gewesen, denn eine offenere Strategie mit einem Konvolut unterschiedlicher, anstelle der gleichen Künstlerinnen und Künstler an allen drei Standorten bei gleicher Gesamtanzahl an Werken, wäre ja zumindest denkbar gewesen. Insofern erweist sich das Narrativ zur Entstehung dieser Ausstellung als eine Art utopischer Versuch der Kanonbildung innerhalb der aktuellen Malerei durch assoziative Aneinanderreihung verschiedener Positionen, gar als Ausdruck eines vielleicht kollektiv-musealen, illusorischen Wunsches nach handfester Orientierung im Ozean der Unwirklichkeiten.

\* „Vorwort. Jetzt! Eine Reise durch die aktuelle junge Malerei in Deutschland“, in: *Jetzt! Junge Malerei in Deutschland*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser, Museum Wiesbaden, Deichtorhallen Hamburg, hg. v. Stephan Berg u.a., München 2019, S. 4-5

Anka Ziefer, geb. 1980, ist Kunsthistorikerin und Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Nach akademischen Stationen in Pisa, Florenz und Rom leitet sie seit 2015 als Gründungsdirektorin die G2 Kunsthalle in Leipzig.

## Ausstellungsteil im Kunstmuseum Wiesbaden

Eigentlich kann man es beim besten Willen nicht mehr hören. Auch und gerade weil sie dieser Tage wieder rauf- und runter rezitiert wird. Allein, die Rede vom Tod der Malerei scheint selbst nicht totzukriegen und mit dem Ende der letzten Avantgarden als ein vor allem müdes Ritual. Dafür hätte es *Jetzt! Junge Malerei* nicht gebraucht, um einmal mehr landauf, landab die Wiederauferstehung der Königsdisziplin zu feiern. Gemalt wurde immer, auch wenn sich die Gattungsgrenzen in der Kunst wie an den Akademien zusehends aufzulösen scheinen. Das hatten vor mehr als 20 Jahren schon in Düsseldorf und Stuttgart *Das Abenteuer der Malerei* (1995) oder *deutschemalereizweitausenddreißig* im Frankfurter Kunstverein bewiesen. Und nimmt man die inzwischen etwas blass gewordene Erinnerung daran zum Maßstab, dann ist die Wiesbadener Ausgabe von *Jetzt!* gleichermaßen überwältigend wie einigermaßen enttäuschend. Überwältigend, weil 164 gern großformatige Bilder in 15 Räumen den Betrachter schier erschlagen. Weil vom nachgerade altmeisterlichen, nichts als Details zeigenden und mit Haar und Pelz, Gefieder oder Faltenwurf das eigene Können vorführenden Gemälde über die strengen, an konstruktiv-konkrete Traditionen anknüpfenden Arbeiten Jonas Weichsels, bis zu Werken, die das klassische Bildgeviert mal tastend, mal entschieden auch verlassend, an Stilen, Gesten, Temperamenten alles möglich scheint in der Malerei der Gegenwart. Nur geht am Ende halt nicht wirklich alles auch zusammen. Wenn etwa Hannes Mich-

aneks fantastisch-surreale Welten in einem Kabinett auf Monika Michalkos schnurstracks mal auf Henri Rousseau, mal auf Klee oder Matisse verweisende Gemälde treffen, dann kommen sich die beiden Positionen gehörig ins Gehege. Vor allem aber ist die Schau bei aller Vielfalt und kunterbunten Fülle am Ende doch erschreckend brav geraten. Sicher, die respektlose, wilde, rotzfreche Malerei der jungen Wilden ist mittlerweile selbst Geschichte. Und die Punks von damals, Werner Büttner, Martin Kippenberger und die Oehlen-Brüder, die einst auszogen, die Kunstwelt gehörig zu erschrecken, sind längst selbst Professoren – oder gar wie Kippenberger lange tot. Wenn also Moritz Schleimes hübsch tätowierte *Olympia* (Manet, Monet, Mone) in Shorts und neonfarbenem Top posiert, Andreas Breunig sich auf seinen Lehrer Albert Oehlen zu beziehen oder Daniel Rossi im permanenten Auftragen und Wegnehmen von Farbschichten ästhetisch an die Affichisten anzuknüpfen scheint, dann gibt es dagegen selbstredend nichts zu sagen. Da muss man als junger Künstler einfach durch. Seit jeher, so ist es seit dem Mittelalter überliefert, steht die nächste Generation gleichsam auf den Schultern von Giganten in der Hoffnung, weiter zu sehen. Und lässt sich folglich beim besten Willen auch bei *Jetzt!* nicht übersehen, dass die äußerst reflektierten Absolvent\*innen nicht nur die jüngere Kunstgeschichte, sondern auch etwa Manet, Matisse und die klassische Moderne kennen. Und sonst? „Ich glaube, Kunst macht die Welt besser“, sagt der Leipziger Sebastian Gögel. „Träumerei ist Widerstand. Malerei ist Mensch sein.“ Und wie gerne möchte man ihm seinen Enthusiasmus glauben. Aber das allein kann es ja auch nicht sein. Am Ende geht es in der Kunst doch wesentlich um Form. Und je länger man von Saal zu Saal schlendert, bis man in der Überfülle kaum noch etwas sehen kann, desto mehr wünschte man, es pfeife vielleicht einmal jemand auf die Fantasie, auf Träumerei und eine bessere Welt. Und haue mal richtig auf den Pudding. *Bevor ihr malt, mach ich das lieber.*, hatte der mittlerweile selbst zum Großkünstler aufgestiegene Albert Oehlen seine erste Ausstellung 1981 einst überschrieben. Eine solche Haltung aber und derlei dreiste Ironie wird man in dieser großen Übersichtsschau 40 Jahre später lange suchen müssen. Und findet sie, wenn auch in gänzlich anderer, ungleich subtilerer Form, vielleicht am ehesten dort, wo man es am wenigsten erwartet. Dort, wo es um Fläche und Raum, um Farbe und Farbauftrag, Geste und Struktur, kurzum: um Malerei geht,

statt immer bloß ums Tafelbild. Das gilt naturgemäß für das weite Feld der in Wiesbaden in jeder Hinsicht stark vertretenen Abstraktion. Für Paul Czerlitzkis subtile Grisaille-Gemälde etwa, die bescheidenen, kaum mehr als ein, zwei Pinselhiebe vorstellenden Bilder Markus Sailes, die Arbeiten von Paul Fox, Viola Bittl oder die konzentrierte Serie Franziska Holsteins auf Papier. Und es gilt insbesondere für jene Positionen, die die formalen Vorgaben der Kuratoren – etwa die Beschränkung auf das klassische Bildgeviert – einmal nonchalant zu ignorieren scheinen. Florian Meisenbergs zur wandfüllenden Installation aufgeblasenen Reichwald (*History of this Moment*) etwa; oder Franziska Reinbothes die materialen Parameter des eigenen Tuns – Leinwand, Farbe, Keilrahmen – schon mal reichlich handfest befragenden Objekte; und keineswegs zuletzt sind es die ebenso spröden wie berührend sinnlichen, mit Paraffin, Beton und Nähgarn, Acryl und Lack und Dreck und Staub experimentierenden Arbeiten Stefan Vogels, die die Bedingungen des Bildes noch einmal neu zu vermessen trachten. Zugegeben, auch hier erscheint das Vorgehen vor allem kontrolliert. Und vom ätzenden Humor, der beißenden Ironie auch früherer Generationen findet sich kaum eine Spur. Mag sein, die Malerei ist



Alexander Pröpster, *Holzwegbeschreibung 511*, 2019, Öl auf Papier, 300 × 210 cm

Christoph Schütte schreibt für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften über Kunst. Er lebt in Frankfurt am Main.

### Ausstellungsteil im Kunstmuseum Bonn

Spätestens wenn Stephan Berg im Tagesschaubeitrag zur Ausstellung über das „Geviert der Leinwand“ schwadroniert, ist klar, dass man in Bonn/Wiesbaden/Chemnitz nichts über den aktuellen Zustand der Malerei erfahren wird, da offenbar Großvaters (Gattungs- und) Malereiverständnis in Anschlag gebracht wurde. Es mag ja sein, dass Klammern wie „Malerei aus Deutschland“, „Fotografie aus dem Rheinland“ oder „Steindruckerinnen aus der Oberpfalz“ beim Publikum funktionieren, aber im Endeffekt sind das („Endlich kommt auch mal das Fernsehen!“) Pyrrhussiege, da bei so einem Datenbank-Curating jede inhaltliche Erzählung auf der Strecke bleibt. *Jetzt!*, ob in Bonn oder anderswo, mag vieles sein, eine Ausstellung ist es nicht. Im Endeffekt ist es eine Aneinanderreihung der Positionen von 53 Künstler\*innen, die nach 1980 geboren wurden, in Deutschland leben und auf Rechtecken malen, ansonsten aber nichts miteinander zu tun haben. Kann man machen. Aber wenn man überdies den Anspruch formuliert, „einen gültigen Querschnitt durch die junge Malerei zu geben, die in den letzten Jahren in Deutschland produziert wurde“, dann darf man nicht die Entwicklungen der letzten Jahre ignorieren: Painting beside itself, queer abstraction, die neue Lust am Figurativen, an narrativer Malerei, neu-symbolistische Tendenzen, die demütige Hingabe ans Kleinformat, usf. Auch kann man einfach keinen einigermaßen repräsentativen Abriss geben und vollständig auf Leute wie Maximiliane Baumgartner, Jannis Marwitz, Frieda Toranzo Jaeger, Kamilla Bischof, Maximilian Rödel, Kenneth Bergfeld, Max Ruf, Bradley Davies, Flora Klein, Paul Sochacki, Dennis Buck, Cosima zu Knyphausen, Vittori Brodman, Melike Kara, Tamen Perez, Melanie Ebenhoch, Oliver Osborne, Sophie Reinhold, Olga Pedan, Jonas Lipps, Mickael Marmann, Leon Eisermann, Fid Fischer, Lukas Quietzsch, Anne Fellner, Max Schmidlein, Lea von Wintzingerode, Anna Fehr verzichten, um nur einige zu nennen. Von big shots wie Jana Euler oder David Ostrowski ganz zu schweigen.

Es stellt sich also die Frage, ob die Kuratoren (Stephan Berg, Frédéric Bußmann, Alexander Klar und Dirk Luckow) diese Leute einfach nur nicht kennen, was eine Bankrotterklärung ihrer innerbetrieblichen Aktualität und Vernetzung bedeuten würde, oder das Gros dieser Künstler eine Einladung abgelehnt haben, was wiederum Rückschlüsse auf die inhaltliche Integrität des ganzen Vorhabens „junge Malerei aus Deutschland“ zulässt. Immerhin hat man bei den 53 Künstler\*innen so etwas wie Geschlechterparität hinbekommen, wobei damit keinesfalls das Unbehagen aufgelöst worden ist. Denn trotz aller Korrektheit im Abzählen ist die Ausstellung extrem *blokeish*. Und nein, es liegt nicht per se daran, dass hier vier Männer zusammengesessen haben. Vielmehr mag es mit einem, aller Isabelle Graw-zitierenden Absicherung im Katalog zum Trotz, extrem regressiven Verständnis von Malerei zu tun haben. Ganz so, als hätte ein untoter Clement Greenberg heute eine jungdeutsche Malereiausstellung zusammengestellt. Er ist wieder da! Riesige Großformate überrumpeln einen mit der schieren Wucht ihrer Größe, die in einer Scheinkorrelation den Essenzialismus über Zentimeter einzuführen versucht. Sie klemmen dich unter ihrem Gewicht ein wie ein riesiger, fatter Kerl und schnüren die Luft ab, die man zum Argumentieren benötigt. Betrieben wird ein regelrechter Kult um das Tafelbild, offenbar um einem dem Medium



vermeintlich inhärenten Intellektualismus die Tasche zum Auto zu tragen. Vor der Tafel wird jeder zum Schüler, absolutes Paintsplaining, ein Alptraum. Zumal aktuell immer mehr Künstler\*innen ihren Bildern über kleine Formate und nonchalante Figuration den autoritären Charakter austreiben, was in der Ausstellung natürlich nicht stattfindet. Hinzu kommt die überraschende, weil eher Greenbergs als unsere Gegenwart abbildende Akzentuierung abstrakter Positionen. Gerne auch mit Leuchtfarben, deren Einsatz wohl häufig als besonders zeitgenössisch angenommen worden ist. In der Summe scheint mir hier eine größere Problematik am Werke zu sein als die einer missratenen Ausstellung. Hier weigern sich einige Typen in öffentlichen Positionen anzuerkennen, dass die sie umgebende Welt anders funktioniert als ihnen lieb ist. Stattdessen biegen sie mit überkommenen ästhetischen Theorienbaukasten ihrer Studienzeit einen aktuellen Malereiquerschnitt zurecht, der von einer Wirklichkeitsabbildung nicht weiter entfernt sein könnte, aber bitte als gültig angenommen werden soll. Die Welt als Wille und Wahn, bezahlt nach TVÖD. Und es erlangt sicherlich Einiges an kulturkämpferischem Eifer, die ein oder andere komplett unbekannte Position auszugraben und einer wichtigen, dem eigenen Geschmack aber vielleicht nicht entsprechenden, vorzuziehen.

Die Künstler\*innen, das muss hervorgehoben werden, können am allerwenigsten dafür. Jeder freut sich doch über Anerkennung für die eigene Arbeit. Auch wird niemand die Einladung mit dem Argument ablehnen, er/sie sei leider zu nah dran an am Professor\*in XY/Rauch/Oehlen. Solche Epigonen nicht ausgesiebt zu haben, kommt als handwerklicher Fehler der Kuratoren noch hinzu. Das eigentliche Problem aber ist das extreme Übergewicht von formelhaften, abstrakten Positionen, die zwar über eine gewisse kompositorische Souveränität verfügen, aber kaum Neues erzählen. Die verquaste Schwurbelprosa der meisten Saaltexte belegt das sehr eindrücklich. Glücklicherweise sind unter den präsentierten Positionen auch solche, die ebenfalls in einem tatsächlich gültigen Querschnitt zu finden wären. Peppi Bottrops neue Arbeiten etwa, von denen zwei deutlich zarter sind als sein vorheriges Werk und in manchen Momenten wie ein Nachhall auf Kirchner anmuten. Toll ist auch Vera Palmes kleinformatige Serie *The Owner*, bei denen dick aufgetragene, maschinenölig-bräunliche Farbe eine fast magische Körperlichkeit auf Sackleinen gewinnt. Ganz anders wiederum die leuchtenden Bilder von Max Kirmse, der eine ganz eigene, knisternde Malersprache entwickelt, deren technische Raffinesse er mit seinen banalen Sujet lustvoll kannibalisiert. Gelegentlich blitzt also doch die Agilität der (jungen, deutschen) Malerei auf, welche das Ausstellungsprojekt ansonsten mit viel Aufwand zu leugnen versucht.

Moritz Scheper ist Künstlerischer Leiter des Neuen Essener Kunstvereins. Überdies arbeitet er als freier Kunstkritiker für diverse Magazine, darunter *Frieze*, *Mousse Magazine*, *ArtReview* und *Artforum*.

*Jetzt! Junge Malerei in Deutschland*, Kunstmuseum Bonn, Museum Wiesbaden, Kunstsammlungen Chemnitz/Museum Gunzenhauser; mit Arbeiten von Lydia Balke, Monika Michalko, Simon Modersohn, Alexander Pröpster, Stefan Vogel u.a.

Bis 19. Januar 2020; Im Anschluss wird eine Auswahl der Werke vom 14. Februar bis 17. Mai 2020 in den Deichtorhallen Hamburg zu sehen sein; [www.malerei.jetzt](http://www.malerei.jetzt)



Lydia Balke, *Nach Scheiße kommt Tod*, 2017, Öl auf Nessel, 160 × 110 cm

# They see me rolling *Raphael Dillhof* 47

## Der Harburger Kunstverein feiert sein 20. Jubiläum mit einer cleveren Mischung aus Sportevent, Gesamtkunstwerk und Performanceprogramm – unter reger Beteiligung von HFBK-Studierenden und Absolvent\*innen



*Hi Ventilation*, Ausstellungsansicht mit Arbeit von Niclas Riepshoff (Detail); Foto: Michael Pfisterer

Während Richard von der Schulenburg von einer silberglitzernden Kanzel Musik auflegt, brettern Kinder in halbsbrecherischem Tempo auf Rollschuhen die lange Eingangsrampe des Kunstvereins Harburger Bahnhof hinunter, und riesige Teppiche drehen sich an der Decke wie Ventilatoren, während seltsam gewandete Frauen sich in den Ecken gelangweilt mit Chips und Süßigkeiten vollstopfen. Dass *Hi Ventilation* keine gewöhnliche Ausstellung ist, das hat man schon am Eröffnungstag mitbekommen. Es gibt Grund zum Feiern: Die gewaltige Schau mit viel Begleitprogramm markiert das 20-jährige Jubiläum des damit gerade mal richtig erwachsen gewordenen Kunstvereins, der 1999 von Udo Dettmann und René Havekost gegründet wurde, und der seitdem zu einem der zentralen Ausstellungsorte zeitgenössischer Kunst in Hamburg geworden ist.

Keine gewöhnliche Ausstellung aber auch deshalb, weil man es nicht wirklich mit säuberlich voneinander getrennten Positionen zu tun hat, sondern mit einem Gesamtkonzept, das den riesigen ehemaligen Wartesaal ganz einnimmt und dem sich sämtliche Kunstwerke unterordnen: Das oft im Kollektiv arbeitende Künstlerduo assume vivid astro focus hat den Raum samt Boden in einen bunten Rollschuh-Parcours verwandelt, dessen Hindernisse von Skulpturen oder Interventionen von den HFBK-Absolvent\*innen Melissa E. Logan, David Reiber Otálora, Niclas Riepshoff, Aleen Solari, Hoda Tawakol & Alison Yip gebildet werden. Und so rollt, stakst oder stolpert man – die Ausleihe von Schuhen ist im Eintritt inkludiert – über die floral-bunten Muster des Rundkurses und versucht, die teils filigran wirkenden Großskulpturen nicht umzuwerfen.

Doch das ist nur der erste Teil der großen Sause: Denn zum Rollschuhkonzept gesellt sich noch ein zweiter, kahler Raum-in-Raum, der sich inmitten der Halle strikt vom bunten Geschehen abgrenzt. Es ist Deutschlands erstes und einziges Spielfeld für Eton Fives, einem obskuren Ballsport, der vor allem in englischen Eliteinternaten gepflegt wird, und das hier von Fion Pellacini unter dem Namen *Humpty Dumpty* gebaut wurde. Ein seltsam-asymmetrisches Gebilde, das exakt der Mauernische des Eton College nachempfunden ist, an welcher der Squash-ähnliche Ballsport ursprünglich entwickelt wurde.

Sportlich also, dieser zwanzigste Geburtstag. Denn während die Rollschuhbahn an den Wochenenden zur Disco mutierte, wurde der Eton Fives-Court im Lauf der Ausstellung nicht nur zum Ort eines offenen Fives-Turniers (samt Shirt-Edition von Addlabel), sondern vor allem zur Bühne für fünf Interventionen von Hamburger und internationaler Akteur\*innen: von der Lesung des Slow Reading Club und Aleen Solaris Performance am Eröffnungsabend (die Chips snackenden Damen!) oder der musikalisch begleiteten Lesung von Mark von Schlegell, über die Mini-Ausstellungen von Gina Fischli, Nina Kuttler und Sam Lewitt oder den von der Hamburger Gruppe hhintersection um Emma Wilson organisierten Lesezirkel auf einer kollektiv geschaffenen Picknickdecke (samt Konzert von La Bruja de Texcoco) und der finalen Performance von assume vi-

vid astro focus selbst. Eine wahnwitzige und ambitionierte Tour de Force – und eine Aneignungsgeste gegenüber dem elitären Sportplatz.

Viel Programm also, und dazu viel Party. Doch die Gute-Laune-Anmutung der Ausstellung mit den zwei bewegungslastigen Ausstellungskonzepten – hier der Elitesport, dort die niedrigschwellige Freizeitertüchtigung – haben einen ernstesten Kern. Mit den aufgeworfenen Fragen nach Wettkampf und Party, Ausschluss- und Inklusionsfaktoren werden auch Themenfelder gewälzt, ausprobiert und durchgedacht, die mit der täglichen Arbeit eines Kunstvereins in Verbindung stehen. Will man eher Freizeitspaß oder Eliteprogramm sein? Wie aktiviert man das Publikum, setzt es in Bewegung? Für wen macht man in Harburg denn überhaupt Programm – hier, wo man im geografischen Off nun seit Jahren oft konzeptuell anspruchsvolle Kunst zeigt, die verhältnismäßig wenig Laufpublikum anlockt und deren angestoßene Diskussionen eher im eigenen Kreis bleiben?

Es ist eine Schau, die diese Fragen nicht ausformuliert, sondern nur implizit stellt – und angesichts des überfordernd reichhaltig-bunten Programms wäre weniger vielleicht mehr gewesen, um inhaltlich klarer zu kommunizieren. Aber wie feiert man als Kunstverein denn am besten sein Jubiläum? Bemüht trocken und staatstragend vielleicht, mit einer umfassenden Gruppenausstellung mit vielen alten Gesichtern, wie es sich der Hamburger Kunstverein vor einigen Jahren zu seinem 200. Jubiläum gegönnt hat? Oder mit großem Symposium zur Zukunft und Vergangenheit der Kunstvereine, wie es der Badische Kunstverein im letzten Jahr ausgerichtet hat? Keine Frage, so etwas wäre in Harburg albern gewesen. Denn der junge Off-Kunstverein in der Peripherie wird gerade mal 20. Und mit jugendlichem Elan – indem man sich nicht auf Vergangenheit oder Zukunft konzentriert, sondern auf die totale Gegenwart – kann man am besten vormachen, was ein junger Kunstverein heute auch sein kann. Kein Pseudo-Museum, sondern ein offener Ort, ein Raum zum Ausprobieren, eine bunte Spielwiese. Oder eben auch eine Rollerdisco.

Raphael Dillhof arbeitet als freier Autor. Zusammen mit Nina Lucia Groß und dem gemeinsam gegründeten Verein PLAN e.V. kuratiert er Ausstellungen in wechselnden Räumen in Hamburg. Er betreibt auf [rhizome.hfbk.net](http://rhizome.hfbk.net) den Blog 3notizen.

*Hi Ventilation – 20 Jahre Kunstverein Harburger Bahnhof, 22. September – 10. November 2019, mit Elisa Barrera, Der Offene Mund (Studierende Prof. Annika Larsson), Gina Fischli, hhintersection (Marvin Moises Almaraz Dosal & Shira Lewis mit Magnus Hvidtfeldt, Line Lyhne, Isamu Mardsen, Hélène Padoux, Gesa Troch, Yulia Wagner & La Bruja de Texcoco), Nina Kuttler, Magdalena Los, Pablo Schlumberger, Aleen Solari u.a.; Kunstverein Harburger Bahnhof; [www.kvhbf.de](http://www.kvhbf.de)*

Raphael Dillhof They see me rolling

Lerchenfeld 51 Dezember 2019



Besucher\*innen der Ausstellung; Foto: Kunstverein Harburger Bahnhof



*Hi Ventilation*, Nebenraum mit Rollschuh-Ausleihe; Foto: Michael Pfisterer



# Let's Play!

*Julia Mummenhoff* 49

## Die Ausstellung „UmStand der Dinge: A State of Affairs“ brachte im Oktober 2019 erstmals Studierende des Department of Painting and Sculpture der KNUST in Ghana und der HFBK Hamburg zusammen



Akwasi Bediako Afrane, Kezia Ouomoye Owusu-Ankomah, Frederick Botchway, Tracy Naa Koshie Thompson und Adjo Kisser (v. l. n. r.) beim Artist Talk im Hörsaal der HFBK Hamburg



Kwaku Buafu Kissiedu (links) und Bernard Akoi-Jackson bei ihrer Präsentation im Hörsaal der HFBK Hamburg; Fotos: Maximilian Schwarzmann

Die Idee entstand spielerisch, als die Studierenden der Klasse von Sam Durant, Gastprofessor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg, überlegten, wohin die diesjährige Exkursion gehen sollte. Der Vorschlag der Masterstudentinnen Violet Nantume und Julia Gyemant, man könnte nach Ghana reisen, wurde sofort angenommen. Über Violet Nantume wurde der Kontakt zu dem Künstler und Kurator Dr. Bernard Akoi-Jackson und zu Kwaku Buafu Kissiedu, genannt Castro, Lecturer am Department of Painting and Sculpture der Kwame Nkrumah University of Science and Technology (KNUST) in Kumasi geknüpft. Im Frühjahr 2019 reisten zwölf Studierende zusammen mit Sam Durant für zehn Tage nach Ghana. Die Gruppe verbrachte fünf Tage in Kumasi an der KNUST, nahm an Lehrveranstaltungen teil und tauschte sich mit Studierenden des Departments aus. Die über mehrere Tage laufenden Gespräche hatten eine besondere Form: Zunächst wurde in Viererguppen aus je zwei Studierenden aus Kumasi und Hamburg diskutiert, dann in größeren Gruppen. Auf diese Weise entwickelten sich Kontakte, die die Grundlage für den Besuch und die Ausstellung im Oktober an der HFBK Hamburg bildeten. Neben der Hauptstadt Accra lernten die Hamburger auch die Peripherie kennen: Zusammen mit den Studierenden aus Kumasi unternahmen sie eine Exkursion in das 400 Kilometer entfernte Tamale, besuchten dort den Künstler und Documenta-Teilnehmer Ibrahim Mahama und das von ihm gegründete Saharan Center for Contemporary Art (SCCA). Sein idealistisches Projekt eines Kunst-Zentrums in seiner Heimatstadt, einem Ort, an dem es weit und breit keine Kunstszene gibt, funktioniert durch die enge Zusammenarbeit aller Beteiligten, unter anderem des Department of Painting and Sculpture der KNUST.

In ihrer Einführung kurz vor der Ausstellungseröffnung sprachen Bernard Akoi-Jackson und Kwaku Buafu Kissiedu über die Geschichte dieses Departments, das wie ein „kleines gallisches Dorf“ auf dem riesigen Campus der KNUST liegt, die eine hauptsächlich technische, naturwissenschaftliche und wirtschaftswissenschaftliche Ausrichtung hat. Um in dieser Situation den Diskurs über zeitgenössische Kunst zu fördern, hat das Department die übergeordnete Plattform blaxTARLINES gegründet, die unter anderem einen Projektraum betreibt. Zugleich wird auf die lokale Vernetzung Wert gelegt sowie auf vielfältige Kooperationen mit europäischen Kunsthochschulen.

Dass die von Julia Gyemant und Bernard Akoi-Jackson kuratierte Ausstellung mit Studierenden aus Kumasi und Hamburg nur drei Tage nach der Ankunft der Gruppe aus Ghana eröffnet werden konnte, ist guter Kommunikation zu verdanken. Vieles konnte in Hamburg vorbereitet werden, doch mussten sich teilweise auch umfangreiche Arbeiten auf die große Reise machen. Das gleich auf den ersten Blick Erstaunliche waren die unterschiedlichen Atmosphären, die die Ausstellung in der Galerie und im Folgenden Raum zusammenbrachte. Zu den Skulpturen von Frederick Ebenezer Okai gehörte ihre museale Präsentation mit perfekter Ausleuchtung, durch die sie eine

auratische Wirkung entfalteten. Die Keramiken bestehen aus gefundenen Gefäßfragmenten unterschiedlicher Regionen und Zeiten und sind Teil seines Recherche-Projekts zur Geschichte der keramischen Industrie und Handwerks-traditionen Ghanas, die er zugleich als eine abstrakte Kul-turgeschichte versteht. Als symbolisch reparierte Aneignungen archäologischer Funde rufen seine Objekte diese Geschichte auf und sind zugleich Reflexionen über Zeit und Materialität. In unmittelbarer Nachbarschaft breitete sich die virtuelle Versuchs-Anordnung von Akwasi Bediako Afrane aus. Seine *Trons* basieren auf obsoleten elektronischen Spielzeugen, die er in nicht unbedingt funktionale neue Wesen und Organismen transformiert. Sie erscheinen auf Bildschirmen in künstlichen Landschaften, in denen sich auch die Betrachter\*innen unvermittelt wiederfinden können, wenn sie einer versteckten Kamera zu nahe kommen. Werden sich Menschen und künstliche Wesen jemals in einer Augmented Reality treffen? Die multimedialen Installationen von Akwasi Bediako Afrane melden daran leise und feinhumorige Zweifel an. Geradezu sakral erschien die Arbeit von Tracy Naa Koshie Thompson aus verschiedenfarbigen, transluzenten Bahnen aus einem zunächst unbestimmten Material vor dem Apsis-förmigen Fenster des Folgendes Raums. Es war nicht zu erkennen, dass so etwas Alltägliches wie Instant-Nudeln die Quelle für das Material bildeten, das nach seiner Rückkehr nach Ghana wieder eine neue Form annehmen kann. Tracy Naa Koshie Thompson experimentiert mit der Weiterverarbeitung und Transformation von natürlichen und chemisch hergestellten Stoffen, vor allem Lebensmitteln und arbeitet dazu mit den entsprechenden naturwissenschaftlichen Fakultäten der KNUST zusammen. Zu der multidisziplinären Arbeit von Adjo Kisser gehört das Social-Media-basierte Langzeit-Projekt *It's A Fluke. Trust Me*. Es versammelt Performances im öffentlichen Raum, die Adjo Kisser bei unterschiedlichen Personen an unterschiedlichen Orten in Auftrag gibt und zu neuen Narrativen kontextualisiert, in diesem Fall wurden die Hamburger Studierenden einbezogen. Das führte zu dem irritierenden Effekt, dass das Publikum in der Videobox glaubte, in Echtzeit mitzuerleben, wie beispielsweise eine junge Frau in der U-Bahn versucht, auf einer Blindenschrift-Schreibmaschine einen Text zu tippen. In Wahrheit steuerte Adjo Kisser von ihrem

Versteck hinter der Bibliothekstür aus die Einspielungen auf dem vermeintlichen Account. Auf diese Weise sind nun Geschichten aus Hamburg und Kumasi miteinander verwoben, was auf eine vielfältige Fortsetzung des Austauschs hoffen lässt Und die Ausstellung wird in Kooperation mit dem Goethe Institut voraussichtlich 2020 in Accra gezeigt.

*UmStand der Dinge: A State of Affairs*, 23. – 26. Oktober 2019, Eröffnung: 22. Oktober 2019, 19 Uhr; Akwasi Bediako Afrane, Fredrick Botchway, Marthe Marie Fock, Sam Gora, Adjo Kisser, Nicholas Ofori, Frederick Ebenezer Okai, Benjamin Adjetej, Okantey, Kezia Ouomoye Owusu-Ankomah, Christina Marie Pietsch, Kuno Seltmann, Shroom!, Tracy Naa Koshie Thompson, Emma Wilson, Yan Yan; kuratiert von Julia Gyemant und Dr. Bernard Akoi-Jackson; Folgendes Raum und Galerie der HFBK Hamburg, Lerchenfeld 2; Video-Mitschnitte des Artist Talks mit Dr. Bernard Akoi-Jackson und Kwaku Bofo Kissiedu und des Artist Talks mit den Studierenden auf <http://podcampus.de>



Ausstellungseröffnung am 22. Oktober 2019, Installation von Akwasi Bediako Afrane



*UmStand der Dinge: A State of Affairs*, Ausstellungansicht mit Arbeiten von Kezia Ouomoye Owusu-Ankomah, Marthe Marie Fock und Frederick Botchway



Ausstellungseröffnung am 22. Oktober 2019, *Recollections* von Frederick Ebenezer Okai; Fotos: Maximilian Schwarzmann

# Das Kolonialinstitut *Julia Mummenhoff* 51 Der Film von Daniel Kulle, Mitarbeiter für Digitale Projekte an der HFBK Hamburg, feierte im Septem- ber 2019 auf dem Filmfest Hamburg Premiere



Daniel Kulle, *Das Kolonialinstitut*, 2019, Essayfilm, 89 Min.; Filmstill

Kolonialismus hat unmittelbar mit Wasserwegen zu tun. Wasser durchfließt die Bilder des Films von Daniel Kulle von Anfang an. Nach einer Weile taucht die Kamera in das Becken des Springbrunnens auf dem von den geometrischen Formen seiner 1960er Jahre-Architektur geprägten Campus der Universität Hamburg ein. Deren Gründung aus einem Kolonialinstitut heraus liegt in diesem Jahr genau 100 Jahre zurück. Dieses Jubiläum und die notwendige Auseinandersetzung mit dem schwierigen Ursprung boten den Anlass und die Finanzierungsmöglichkeit für den Film. Daniel Kulle ist promovierter Filmwissenschaftler und war, bevor er 2019 an die HFBK Hamburg kam, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaften der Universität Hamburg. Fragen der Taktilität und Körperlichkeit, gerade im Digitalen, interessieren Daniel Kulle grundsätzlich in seiner filmischen Arbeit. In diesem Film bedeutet der experimentelle Umgang mit Fotos aus und von Archiven, das Überblenden, Überlagern von vergangenem und gegenwärtigem Material ein Hinterfragen der überlieferten Bilder.

Dazu kommen die Stimmen. Die der Erzählerin informiert, schlägt Brücken – und verrät manchmal Zweifel am Gesagten. Vom Filmemacher spricht sie in der dritten Person, beschreibt seine tastende Recherche distanziert, aber immer noch aus der Nähe. Sie gehört der Sängerin und Sprecherin Stella Jürgensen und wechselt präzise zwischen sachlichen und poetischen Textstellen. Die sprechende Gesangsstimme schafft genau wie die Bilder die Vorstellung von etwas, hinter dem noch viel mehr steckt. Eine zweite Stimme stammt von Paul Messi, einem jungen Kameruner, der ab 1913 für die Sprachabteilung des Kolonialinstituts Texte in seiner Muttersprache Ewondo sammelte und übersetzte, durch die Kaufleuten Sprachkenntnisse für die Verständigung in den Kolonien vermittelt werden sollten. Der erste Weltkrieg hielt Paul Messi in Hamburg fest, er langweilte sich und fühlte sich isoliert. Davon spricht er in Briefen, die zu der 1919 zweisprachig unter dem Titel *Jaunde Texte* herausgegebenen Sammlung gehören.

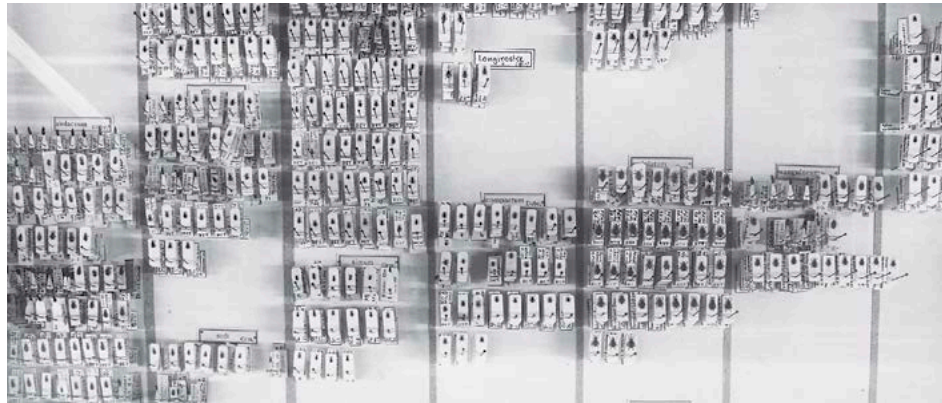
Auf Ewondo werden sie von einem Radio-Moderator aus dem heutigen Jaunde gelesen, einem der wenigen, die die Sprache, aus der sich der Name der Hauptstadt Kameruns Yaoundé ableitet, noch sprechen.

Auf der Suche „nach den Ordnungen, die über die Welt gestülpt wurden“, begibt sich der Film in verschiedene Sammlungen der Universität, die im Fluss der Bilder miteinander verschmelzen und erst mit der Nennung im Abspann differenziert werden: die Sammlung des Zoologischen Instituts, die Nutzpflanzen-Sammlung des Botanischen Gartens, die Sammlung des Medizinhistorischen Museums des Universitätskrankenhauses Eppendorf, die fotografische Sammlung des ehemaligen Museums für Völkerkunde, das erst seit kurzer Zeit als Museum am Rothenbaum – Kunst und Kulturen der Welt (MARKK) firmiert. Namenlos bleibende Mitarbeiter\*innen öffnen Schubladen, Vitrinen und Schaukästen, geben den Blick auf klassifizierte Pflanzen, Insekten oder Fischarten frei. Die Anfänge der Wissenschaften und die Ausbeutung der Kolonien hängen untrennbar zusammen. Gerade die Botanik war eine ausgesprochene Herrschaftstechnik. Gab es Wissensgebiete, bei denen die forschende Neugier das mitgeführte rassistische Weltbild überwand? Danach fragt der Film.

Fotos aus der Sammlung des MARKK von der Mecklenburg Expedition nach Westafrika von 1910/11 werden auf Momente untersucht, in denen die Beobachteten aus der Apparatur des Beobachtet-Werdens ausbrechen und die Beobachteten zurückschauen. Es scheint solche Momente zu geben. Im Reisebericht des Teams aus Forschern, Aristokraten und Soldaten, mit dem die Bilder auf der Tonspur unterlegt sind, wird Verwunderung über die geringe Motivation der einheimischen Bevölkerung geäußert, für die Weißen zu arbeiten. Dann gelingt es doch, Helfer zu rekrutieren, mit welchen, vielleicht grausamen, Maßnahmen wird nicht gesagt und auch die Fotos geben darüber keine Auskunft. Offenbar wird jedoch die herrschaftliche Naivität der Expeditionsteilnehmer. Nicht sichtbar und doch in seiner gewalttätigen Dimension präsent ist auch der Schädel eines Herero-Mannes im Medizinhistorischen Museum, während der Medizinhistoriker Philipp Osten über seine Rückführung nach Namibia berichtet.

Das Nicht-Sichtbare filmisch umzusetzen, bedeutet, auf einer weiteren Ebene das Nicht-Zeigen zu zeigen. Ist das Unrecht diesen Bildern nicht derartig eingeschrieben, dass es sich wiederholt, wenn sie angesehen werden – selbst wenn dies in einem anderen Kontext geschieht? Die namibische Künstlerin Vitjitua Ndjiharine, die als Mitarbeiterin eines Forschungsprojekts zur fotografischen Sammlung des MARKK zu Wort kommt, formuliert das so: „Wenn ihr uns immer nur in Ketten darstellt, heißt das nicht zwangsläufig, dass wir immer noch in Ketten sind, als die einzige Vergangenheit, die wir haben?“ Dieses Problem zeigt der Film.

Nächstes Screening: 10. Dezember 2019, 19 Uhr; Daniel Kulle, *Das Kolonialinstitut*, 2019, Essayfilm, 89 Min.; Syntagma, Universität Hamburg, WiWi-Bunker, Von-Melle-Park 5, Hamburg; [www.danielkulle.de](http://www.danielkulle.de)



Daniel Kulle, *Das Kolonialinstitut*, 2019, Essayfilm, 89 Min.; Filmstills

*Julia Mummenhoff*

Begleitend zur Ausstellung „Social Design“ im Museum für Kunst und Gewerbe fand im Oktober an der HFBK Hamburg ein Symposium zur politischen Dimension des Designs statt



Ausstellung *Social Design*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Teilsicht; Foto: MKG Hamburg

In den letzten Jahren habe sich der Diskurs um Social Design intensiviert und eine zunehmende transkulturelle Perspektive sei hinzugekommen, stellte die Kuratorin Angeli Sachs in ihrer Einführung beim Symposium *Wie politisch ist Social Design?* fest. Das hänge sicher auch mit einer sich drastisch verändernden Weltpolitik der letzten Jahre zusammen, die sich unmittelbar in der Ausstellung abbildet, die zunächst im Museum für Gestaltung in Zürich zu sehen war und anschließend bis Ende Oktober 2019 im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. In den sechs Kapiteln *Urbaner Raum und Landschaft, Wohnen/Bildung/Arbeit, Produktion, Migration, Netzwerke und Umwelt* wurden 25 internationale Projekte von Gestalter\*innen zu den entsprechenden Teilaspekten vorgestellt, darunter auch die Öffentliche Gestaltungsberatung (ÖGB) des Studios Experimentelles Design von Prof. Jesko Fezer an der HFBK Hamburg. In Hamburg wurde die Ausstellung um das temporäre Nachbarschaftsprojekt ARGE erweitert, das die Umgebung des Museums als urbanen Raum einbezog, unter anderem die Drogenberatungsstelle Drob Inn in unmittelbarer Nachbarschaft zum Museumsgebäude. In dieses Projekt waren auch Studierende der Klasse von Valentina Karga, Professorin für Grundlagen/Orientierung im Studienschwerpunkt Design an der HFBK Hamburg eingebunden, die im Sommer 2019 ein dreitägiges Festival auf der Wiese vor dem Museum organisierte, das Denkanstöße zum Umgang mit und in diesem heterogenen Umfeld geben sollte. Die Ausstellung war einem Begriff

von Social Design verpflichtet, das sich als Design für die und mit der Gesellschaft versteht, auf der Basis von Dialog, Emanzipation und Partizipation. Doch gelingt es den einzelnen Projekten, ihre Ansprüche umzusetzen, ihren gesellschaftskritischen Ansatz zu bewahren, oder verfestigen sie am Ende nur die Machtstrukturen, innerhalb derer sie zwangsläufig agieren? Dieser Frage widmete sich die Panel-Diskussion unter der Leitung von Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie an der HFBK Hamburg, zu der Vertreter\*innen von vier sehr unterschiedlich aufgestellten Projekten geladen waren: Daniel Kerber (More Than Shelters, Hamburg), Wolfram Putz (Graft Architekturbüro, Berlin/Los Angeles), Corinna Sy (CUCULA e.V., Berlin) sowie Franziska Wirtensohn und Michael Wittmann (Habibi Dome, München). Sie stellten sich nacheinander den unbequemen Fragen nach der Finanzierung von Projekten, nach den Machtstrukturen, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen und schließlich nach dem Verhältnis von Empowerment und Normalisierung und ob jedes Social Design nicht letztendlich zur Stabilisierung von Ungerechtigkeiten beitrage. Drei der an der Diskussion beteiligten Projekte funktionieren zumindest in Teilen marktwirtschaftlich. Wolfram Putz betonte die Wichtigkeit der finanziellen Tragfähigkeit für den bisher in neun afrikanischen Ländern eingesetzten Solarkiosk, die bisher noch nicht erreicht sei. Hintergrund für das Ziel, keine Steuer- oder Spendengelder zu beanspruchen, sind unter anderem die Erfahrungen, die Graft Architekten mit dem Wohnungsbau nach Hurrikan Katrina in New Orleans sammelten, der von zeitaufwändigen Spendengalas mit immer neuen Hollywoodstars begleitet war. Als sich selbst tragendes Projekt muss der Solarkiosk nachhaltig Investoren überzeugen, eine Situation, die eine lange Vorlaufzeit hatte und auch weiterhin anspruchsvoll bleibt. Um die Kontrolle über das Projekt zu

behalten, beispielsweise über die Geschäftsmodelle, die in den Kiosken ablaufen dürfen, bleiben Graft Architekten zentrale Eigentümer des Projekts, was wiederum einen sehr hohen Bedarf an Kapital bedeutet. In den Einsatzländern sei man als Außenstehender nicht unbedingt willkommen, es sei geradezu unmöglich, nicht instrumentalisiert und ausgenutzt zu werden. Nach einer anfänglichen Verlustquote von bis zu 30 Prozent, erwies es sich als richtig, möglichst schnell mit den Institutionen vor Ort zusammenzuarbeiten, die Produktion in die jeweiligen Länder zu verlegen und das Eigentum in Landesgesellschaften mit lokalen Partnerschaften zu übertragen. Es gibt inzwischen 200 Businesszentren, die Solarkioske betreiben, nach einschlägigen negativen Erfahrungen fast ausschließlich von weiblichen Geschäftspartner\*innen. Ganz andere Erfahrungen sammelten Graft Architekten beim Bau von Schulen und Krankenhäusern in Flüchtlingslagern wie Zaatari. Diese seien Wirtschaftsunternehmen nach westlichem Vorbild, in denen enorme Gehälter gezahlt werden, so dass man sich im Verhältnis dazu wie ein selbstausbeuterisches Start Up fühle. Ohne eine gewisse Portion Größenwahn und Naivität sei Social Design nicht möglich, ein Konsens aller Beteiligten der Podiumsdiskussion.

Investor\*innen, die diese Eigenschaften teilen, spielen für das von Daniel Kerber gegründete Sozialunternehmen More Than Shelters eine Rolle. Durch Crowdfunding und Fördergelder wurde die Entwicklung des Modulsystems Domo zur Erstellung von komfortablen temporären Behausungen unter anderem in Notsituationen angeschoben. Seit drei Jahren trägt sich das Projekt, dessen Grundidee Daniel Kerber als Promovend an der HFBK Hamburg entwickelte, selbst. More Than Shelters folgt einem hybriden Modell und arbeitet



Die Designerin Corinna Sy spricht über die Gründung von Cucula e.V., Berlin; Foto: Maximilian Schwarzmann



Podiumsdiskussion mit Friedrich von Borries, Daniel Kerber, Corinna Sy, Michael Wittmann, Franziska Wirtensohn und Wolfram Putz (v.l.n.r.); Foto: Maximilian Schwarzmann

darüber hinaus auch im Auftrag staatlicher Institutionen. „Wir haben viel Lehrgeld bezahlt, was Machtkonstellationen anbelangt“, sagt Daniel Kerber. Da kann es passieren, dass Projekte einfach sterben, zum Beispiel durch die Konkurrenz der an Flüchtlingslagern beteiligten Institutionen und NGOs. Es sei immens wichtig, den Begriff Empowerment wirklich ernst zu nehmen und konsequent alle Akteur\*innen an den Gestaltungsprozessen zu beteiligen. So richtete More Than Shelters im Flüchtlingslager Zaatari eine permanente Design-Agentur ein, in der gemeinsam mit den Bewohner\*innen Ideen entwickelt wurden, von denen viele erfolgreich realisiert wurden, zum Beispiel ein Zero-Waste-Projekt. Im Falle der Planung eines Erstaufnahme-Zentrums für Geflüchtete auf dem ehemaligen Flughafen Tempelhof in Berlin hatte More Than Shelters es mit mehreren Bezirken und Senatsverwaltungen zu tun, so dass der wichtigste Teil der Planung, eine Begegnungsstätte zwischen Alt- und Neuberlinern, nicht umgesetzt werden konnte. „So scheitert auch mal ein Projekt dieser Größenordnung, weil das Prinzip nicht bis zum Ende umgesetzt werden kann“.

„Für uns war die Wirtschaftlichkeit von Anfang an mit der Idee der Unabhängigkeit verbunden“, sagte Corinna Sy, die 2016 den gemeinnützigen Verein Cucula mitbegründete, der als Modellprojekt Flüchtlingen mit fragilem Aufenthaltsstatus berufliche Perspektiven vermitteln sollte. Erfolgreich wurde Cucula dadurch, dass der Designer Enzo Mari, einer der „Väter“ des Social Design, den Geflüchteten die Exklusivrechte zum kommerziellen Nachbau seiner in den 1970er Jahren entwickelten Möbelserie zum Selberbauen gab. Mit wachsender Nachfrage konnten bis zu 60 Prozent des Projektes mit dem Verkauf der Möbel finanziert werden. „Das Wirtschaftliche und Soziale zu verbinden, ist in Deutschland immer noch sehr schwierig, bei den Strukturen, die wir hier haben. Man scheitert an Verwaltungen.“

Wir haben zum Teil Förderungen nicht bekommen, weil wir zu wirtschaftlich waren“. Statt mit großen Partnern, hat Cucula bisher ausschließlich mit lokalen Initiativen zusammengearbeitet. Schwierig seien zum Beispiel auch die Kommunikationsprozesse mit Corporate Social Responsibility (CSR)-Abteilungen, die zwar große Unterstützung versprechen, aber im weiteren Verlauf durchblicken lassen, dass es eigentlich um Whitewashing und das Firmen-Image geht. Man muss die eigene Position, die eigene Perspektive ständig reflektieren. Cucula befindet sich zurzeit in einem Offline-Modus, in dem neue Strategien und Kooperationsmöglichkeiten entwickelt werden.

Franziska Wirtensohn und Michael Wittmann gründeten ihr Projekt noch während ihres Kunststudiums an der Akademie der Künste in München und fühlten sich dadurch in ihren Anfängen unabhängig von ökonomischen Fragen. Als Vertreter\*innen einer neuen, jüngeren Generation des Social Designs wirkten sie zuversichtlich. Sie arbeiten eng mit den jeweiligen Akteur\*innen zusammen und nutzen einfache Mittel, wie etwa den als Open Source Modell zugänglichen Geodesic Dome von Buckminster Fuller, Grundlage für ihre Raumskulptur Habibi Dome. Entwickelt in einem Flüchtlingslager in Griechenland mit der Idee, gemeinsam mit den Bewohner\*innen in der offenen Werkstatt habibi.works einen selbstbestimmten Raum zu schaffen, kommt der Habibi Dome mittlerweile in unterschiedlichen Projekten und unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten zum Einsatz.

Valentina Karga und Jesko Fezer zeigten sich in ihrer abschließenden, durchaus optimistischen Bilanz angetan von der Ehrlichkeit und Selbstreflexion mit der auf dem Podium über Grenzen gesprochen wurde. Man müsse sich in gewisser Weise „die Hände schmutzig“ machen, um erst einmal Ideen umzusetzen, die zur Basis für eine weitere

Praxis werden, so Valentina Karga. Sie schlug vor, sich von den zahlreichen erwähnten Dichotomien nicht beirren zu lassen und einen Schritt weiter zu gehen. Projekte, die beispielsweise für Konfliktzonen im Globalen Süden entwickelt wurden, könnten auch in anderen, westlichen Kontexten richtungsweisend sein. Gerade vor dem Hintergrund des Klimawandels müsse Design aus einer gemeinsamen Perspektive gedacht werden, ein sehr gutes Beispiel dafür sei der Solarkiosk. Jesko Fezer plädierte für einen konfliktorientierten Politik-Begriff und dafür, in Design-Prozessen grundsätzlich einen Raum für Kritik, für Kommentare zu schaffen. Wäre es nicht möglich, schloss er mit einer Frage zurück an das Podium, der gestalterischen Arbeit etwas hinzuzufügen, etwas noch Verrückteres, noch Künstlerischeres und noch Politischeres, um über das, was Normalisierung verursacht, hinauszugehen?

23. Oktober 2019, 17 – 20:30 Uhr; *Symposium: Wie politisch ist Social Design?* Organisation und Moderation: Prof. Dr. Friedrich von Borries (HFBK Hamburg), mit Prof. Tulga Beyerle (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg), Angeli Sachs (Zürcher Hochschule der Künste), Panel: Daniel Kerber (More Than Shelters, Hamburg), Wolfram Putz (Graft Architekturbüro, Berlin/Los Angeles), Corinna Sy (CUCULA e.V., Berlin), Franziska Wirtensohn und Michael Wittmann (Habibi Dome, München), Schlussbetrachtung: Prof. Jesko Fezer und Prof. Valentina Karga (HFBK Hamburg); HFBK Hamburg, Aula, Lerchenfeld 2; Alle Beiträge als Mitschnitt unter: <http://podcampus.de/>

29. März bis 27. Oktober 2019; *Ausstellung: Social Design*; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; [www.mkg-hamburg.de](http://www.mkg-hamburg.de)



Ausstellung *Social Design*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Display von More Than Shelters; Foto: MKG Hamburg



# Fest der Folgenlosigkeit *Katarina Matiasek* 57

In Wien interpretierte Friedrich von Borries das Format der Tafelrunden neu und diskutierte mit ausgewählten Gästen über die Frage, ob wir in Zukunft „folgenlos“ leben wollen und können



Die noch leere Tafel wartet auf die Diskutanten; Foto: Jakob Brossmann

Diesen Herbst wurde das Museum Sammlung Essl, 1999 vom österreichischen Architekten Heinz Tesar als eines der ersten Privatmuseen im deutschsprachigen Raum in Klosterneuburg bei Wien erbaut und seit nunmehr drei Jahren geschlossen, aus seinem Dornröschenschlaf geküsst. Die GLOBART Academy Wien, eine ebenfalls 1999 ins Leben gerufene, stark interdisziplinär ausgerichtete Plattform für Zukunftsperspektiven, hatte das nunmehrige Geisterhaus an drei langen Oktoberwochenenden mit einer schier unüberschaubaren Programmvierfalt wiederbelebt. Dieser erste Teil eines neuen Großformats, das sich die Veranstalter\*innen über die nächsten drei Jahre vorgenommen haben, stand unter dem Motto *LEBEN* – und stellt mit zwei weiteren zukünftigen Teilen zu *MACHT* und *SINN*, schon sprachlich, ineinandergreifende Themen in Aussicht.

Eingeladen waren unter anderem auch Projekte, die sich gleichsam als Laboratorien ihren Themen schon außerhalb der GLOBART Academy gewidmet hatten und sie nach dem Gastauftritt in Klosterneuburg auch weiterführen würden. Als ein solches Laborformat hat das Projekt von Friedrich von Borries (Professor für Designtheorie an der HFBK Hamburg) zu Tisch gebeten. Es wäre aber kein Friedrich von Borries-Projekt, würde es nicht schon im Titel explizit irritieren wollen. Sein erweiterter Designbegriff hat schon zuvor, beispielsweise an einer tourenden „Bibliothek für Gesellschaftsdesign“, die weder als klassische

Bibliothek noch im erwarteten partizipatorischen Gewand daherkam, für Provokation gesorgt – etwa 2017 am Museum für angewandte Kunst in Wien.

Als „Fest der Folgenlosigkeit“ inszenierte Friedrich von Borries nun gemeinsam mit dem Wiener Filmemacher Jakob Brossmann an vier Tagen große Tafelrunden vor Publikum, in denen mit geladenen Gästen diskutiert wurde, ob wir in Zukunft „folgenlos“ leben wollen und können. Es wäre ebenfalls kein Friedrich von Borries-Projekt, würde es seinen provokativen Vorsprung zum eigenen Diskussionsvorteil oder gar zur Deutungshoheit ausreizen wollen. Im Gegenteil waren Expert\*innen und Aktivist\*innen einer ökologisch vertretbaren Praxis zu Tisch gebeten worden, die sich allesamt gerade durch die von ihnen verursachten Folgen definieren und auszeichnen. Als Gastgeber, Autor und Moderator navigierte Friedrich von Borries dabei auch Irritations- und Kritikwellen, die sich an seiner vorangestellten Polemik immer wieder hochschaukelten, mit beachtlichem Laisser-faire und spielte sie, in einer Auslotung des eigenen Neuansatzes im ökologischen Diskurs, auch ausgeruht immer wieder in die Tafelrunde zurück.

Es waren gleich vier reale Enttäuschungen aus seiner Biografie, die ihn zu diesem speziellen Format geführt hatten. Zunächst war da das allgegenwärtige Thema der Nachhaltigkeit, mit dessen absoluter Folgenlosigkeit und „ökonomischer Verseuchung“ er in einem künstlerischen Workshop für das deutsche Umweltbundesamt rang, außerdem die Frustration mit einer dahingehenden politischen Instrumentalisierung von Kunst, die eigentlich ein Recht auf Folgenlosigkeit hätte, die Irritation als Hochschullehrer in hauptsächlich frontalen statt geselligen Formaten kommunizieren zu müssen, und schließlich die Unzufriedenheit mit monolithischer Autorenschaft und der damit verbundene Wunsch, eine unfertige fiktive Geschichte zur Disposition zu stellen und Reaktionen darauf reflektiert einfließen zu lassen – so fragil man im Produktionsprozess auch sei.

Die erste abendliche Tafelrunde am 11. Oktober 2019 fand sich zum Thema „Abschied vom Erfolg“ ein, was Friedrich von Borries mit Folgenlosigkeit zur Rettung der Zukunft gleichsetzte und wobei er sein gleichnamiges erstes Romanfragment vorlas – eine sinnsuchende Liebesgeschichte im Hambacher Forst zwischen einer CO2-kompensierenden Werberin und einem Aussteiger, die mit dessen Suizid und einem kollateralen Feuerschaden am Wald endet. Mit Jörg Petzold und Anselm Lenz waren zwei Mitbegründer des Berliner Haus Bartleby – Zentrum für Karriereverweigerung geladen, die gemeinsam mit der nachhaltigen Designerin Anna Prinzhorn, die im familieneigenen niederösterreichischen Wald ressourcenbildend statt -verbrauchend agiert, sofort einen klischeehaften, narzisstischen und neoliberalen Isolationismus diagnostizierten. Mehrfach wurde auch der Begriff der Folgenlosigkeit selbst kritisiert, etwa als eskapistisch, und die Münchner Soziologin Christa Müller schlug vor, ihn in Nachfolge von Nachhaltigkeit durch einen Lebendigkeitsbegriff zu ersetzen. Zum Eklat am Tisch kam es erst nach mehreren Runden Weinbegleitung durch Mathilde und Christoph Daignière-Koller, die nach langjährigem Erfolg als Klavierbauer heute mit viel Zeit Weine ausbauen. Unerwartet wurde Friedrich von Borries in einer Art vergiftetem Kompliment für sein Wagnis gelobt, sich mit einer dilettantischen Geschichte so preiszugeben und sich hochbezahlt von einem alternativen Kunstkongress seinen Roman schreiben lassen zu wollen – von Anselm Lenz, der einen hundsmiserablen Abend beklagte und seine Kritik so auch auf die geladenen Tafelgäste ausweitete. Passend dazu trug der Tiroler Tobias Judmaier, der auf Müllkochen



Friedrich von Borries im Gespräch mit den geladenen Gästen; Foto: Jakob Brossmann

spezialisiert den Abend kulinarisch begleitete, zum Nachtisch Brotmassaker oder Scheiterhaufen auf – eine altösterreichische Süßspeise aus altbackenem Brot.

Der Status von Kunst zwischen „Freiheit oder Instrumentalisierung“ wurde am Folgetag bei der zweiten Tafelrunde, einem Mittagstisch, verhandelt. Sonja Stummerer und Martin Habesreiter, auch als interdisziplinäres Architekturstudio Honey & Bunny bekannt, choreografierten in ihrer kulinarischen Performance die geladenen Gäste. Auf der Tafel selbst leuchteten Bananen als verbotene Kolonialware, während weiße Labormäntel und grüne Schutzhäubchen verteilt und angezogen wurden. Als Zeremonienmeister in Dienstmädchenkostüm beziehungsweise Frack und Zylinder, ließen sie die sich nunmehr ähnelnden Teilnehmenden kapitalismuskritisch etwa reihum „den Mund auswaschen“, „eine Hand die andere waschen“, sich gegenseitig „die Butter vom Brot“ nehmen und schließlich den Nachbarn „von der Hand in den Mund“ füttern. Im nächsten vorgelesenen Romanstück ließ Friedrich von Borries derweil einen Kurator vor einer wichtigen Lebensentscheidung als sein Alter Ego auftreten. Im Auftrag der Industrie soll dieser ein „Museum für ökologische Kunst“ einrichten, was ihn nach der Freiheit von Kunst fragen lässt. Es ist die Gegenfigur eines sudanesischen Flüchtlings, die solche Überlegungen schließlich als saturierte weiße Perspektive entlarvt. Über einem edlen Bründlmayer-Tropfen aus der Weinstadt Langenlois schwankte die Tafelrunde dann in ihrer Reaktion auf den Text zwischen dem Pragmatismus des Wiener Kulturaktivisten und Politikers Wolfgang Zinggl, der Kunst als soziale Konstruktion als niemals frei, sondern abhängig von jenen Menschen sah, welche sie gerade definieren würden und der Einfühlsamkeit der MAK-Kuratorin Marianne Dobner, die hinter der debattenprovozierenden Folgenlosigkeit die Ergebnisorientiertheit als das eigentliche Problem für die Kunst wie für das Kuratieren ausmachte. Dazu gab es echten Sauschädel, der in Großaufnahme zerlegt wurde. Schnitt.

Die dritte Tafelrunde zum Thema „Nicht-Handlung als neue Form der Produktivität“ am 17. Oktober wurde dann vegetarisch begleitet: Es kochten Emina Palischek aus Palästina und Rasul Hussaini aus Afghanistan für klosterneburg hilft, eine lokale Bürgerinitiative für Asylwerber. Im dritten Teil seiner fiktiven Geschichte schließt ein zur Architektin gewordener Architekt sein Büro, um in Zukunft Bauherren bei der Vermeidung von Neubauten zu beraten. Annette Südbeck, Kuratorin für zeitgenössische Kunst an der Wiener Secession, erinnerte an den aus Jugoslawien stammenden Künstler Mladen Stilinović, der 1993 als direkte Reaktion auf den westlichen Kunstmarkt ein „Manifest der Faulheit“ verfasst und mit Schlafaktionen in Galerien auch umgesetzt hatte. Mit Björn Dahlem, Professor für Freie Kunst an der Bauhaus Universität Weimar, teilte sie auch die Ansicht, dass es die Aufgabe von Kunst sei, Bilder im weitesten Sinne zu schaffen für Fragen, die uns bewegen – und nicht für Antworten. Zunehmend rückten danach Prozesse, wie man jenseits des Individuums zukunftsrelevant agieren und unterlassen könne, ins Zentrum der Gespräche. So brachte der Landschaftsarchitekt und Urbanist Herbert Dreiseitl das Thema möglicher Resilienz gegenüber Klimaveränderungen auf, etwa in Form gezielt zugelassener Flutungen im Stadtraum, während der Designer Harald Gründl, Mitbegründer des Wiener Institute of Design Research, Folgenlosigkeit als Vorspiegelung und Paradigma eines hemmungslosen Kapitalismus ausmachte. Von aktuellem Handlungsdruck befreit gab sich jedenfalls die Weinbegleitung von Winzer Hager Matthias, der Wein auf karg belassenen Böden zieht und ihn sich in Spontangärung quasi selbst herstellen lässt.



Die Tafelrunden oder das letzte Abendmahl?; Foto: Jakob Brossmann

„Radikale Entsagung als Lebenshaltung“ wurde in der vierten und letzten abendlichen Tafelrunde als eine Kultur des Verzichts und ihrer Grenzen in Bezug auf eine nachhaltige Zukunft diskutiert. Friedrich von Borries las aus dem letzten Kapitel seines geplanten Romans, in welchem die antinatalistische Protagonistin plötzlich schwanger wird und ihren Autor, selbst Vater von immerhin vier Kindern, vor das Dilemma einer öko-politisch motivierten Abtreibung stellt. Dieser weicht auf einen Brief an seine Kinder aus, denen er einen „Pakt der Folgenlosigkeit“ vorschlägt – sichtlich ein Versuch, trotz des eigenen folgenreichen Lebensstandards mit der folgentragenden nächsten Generation in verbindlichem wie schuldfreiem Kontakt zu bleiben. Diese grundlegende Gespaltenheit griff über den weiteren Verlauf des Abends das Catering von Steffi Parlow und William Knaack auf, das jeweils hochindustrielle mit naturbelassenen Produkten geradezu skulptural kontrastierte.

Mit Verena Brunschweiler, der Autorin des Manifests „Kinderfrei statt kinderlos“, dem evangelischen „Wende“-Theologen Christof Wonneberger oder der Literaturwissenschaftlerin Eva Horn hatte Friedrich von Borries Akteure an seine letzte Tafel zum Thema Antinatalismus geladen, die einfach auseinanderdriften mussten: Zu groß waren die Differenzen darüber, ob der individuelle ökologische Fußabdruck durch persönliche Verweigerung selbst in die Hand zu nehmen sei oder bloß eine entlastende Lüge des bestehenden Systems darstelle, die nach politisch-kollektiven Strukturen des Verzichts verlange. Die lokalen Winzer Leopold Kerbl senior und junior trugen dazu sinnbildlich mit einem „Gemischten Satz“ bei, der verschiedene Rebsorten vom gleichen Hang vereint und daher auch bei Klimaschwankungen ertragssicher bleibt.

Es ist insgesamt gelungen, an vier inszenierten Tafelrunden, die sich ihre eigene Exklusivität schon durch die edle Weinbegleitung stets vor Augen halten mussten, wichtige Fragen zum globalen Anthropozän und seiner prekären Zukunft aufzuwerfen – und auch unwichtige oder gar keine, was die Zivilgesellschaft, welche sich die gastgebende GLOBART Academy ja zu stärken vorgenommen hat, schon aushalten muss. Diese Fragen, ob weit über den hermetischen Zirkel der Tafelrunde hinausgreifend oder sich ihm ganz verweigernd, haben Friedrich von Borries' Projekt zu einem kollektiven Kunstwerk gemacht. Man möchte seinem „Fest der Folgenlosigkeit“ als künstlerischer Form weitere Tafeln wünschen – und zwar dezidiert mit Folgen.

Katarina Matiassek arbeitet an der Schnittstelle von Medienkunst und visueller Anthropologie. Als Künstlerin wie auch als Kuratorin hat sie in zahlreichen Ausstellungsprojekten und Publikationen die Wechselwirkung von Körper, Medien und Archiv untersucht. Dazu hält sie derzeit am Department für Anthropologie der Universität in Wien ein interdisziplinäres Seminar.

FEST DER FOLGENLOSIGKEIT im Rahmen der GLOBART Academy, Museum Sammlung Essl, Klosterneuburg; 11., 12., 17. und 18. Oktober 2019

Die einzelnen Tafelrunden zur Folgenlosigkeit wurden vom Filmemacher Jakob Brossmann in Szene gesetzt und können auf [www.folgenlosigkeit.hfbk.net](http://www.folgenlosigkeit.hfbk.net) abgerufen werden. Teilnehmer\*innen der Hamburg Open Online University (HOOU) können dort auch weitere „Feste der Folgenlosigkeit“ für Hamburg digital konzipieren und dann konkret realisieren. Diese werden dann wiederum in Friedrich von Borries' genreübergreifendes Kunstprojekt „Archiv der Folgenlosigkeit“ aufgenommen.



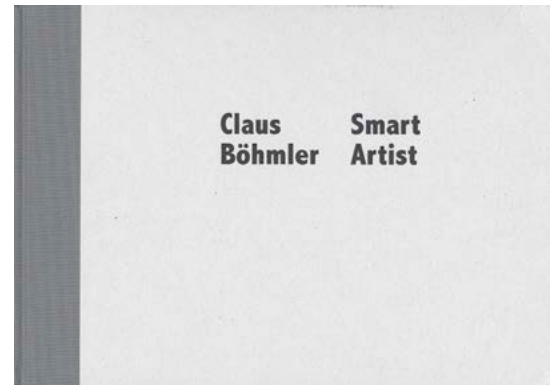
Skulpturaler Zwischengang von Steffi Parlow und William Knaack; Foto: Jakob Brossmann



## *Pia Stadtbäumer: Psychoaktiv*

Distanz Verlag, 2019

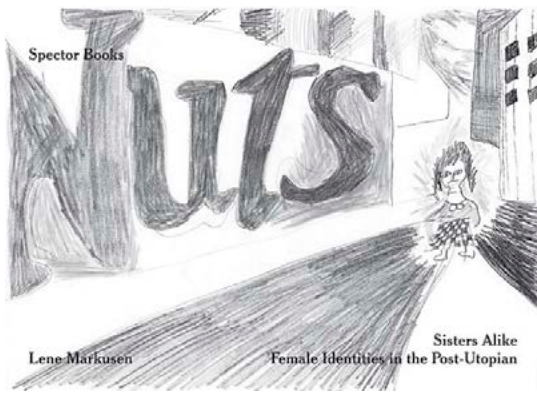
Parallel zur Eröffnung der Ausstellung und der Verleihung des Osthaus Preises an Pia Stadtbäumer (siehe Seite 27–38), erschien diese in jeder Hinsicht opulente Monografie, die 30 Jahre ihrer künstlerischen Tätigkeit zusammenfasst. Stadtbäumer, seit 2000 Professorin für Bildhauerei an der HFBK Hamburg, hat die Gestaltung ihrem Kollegen Ingo Offermanns, Professor für Grafik, anvertraut. Das in enger Zusammenarbeit entstandene grafische Konzept der Publikation ermöglicht es, das Werk Stadtbäumers noch einmal ganz neu zu entdecken, beispielsweise frühe Arbeiten hinsichtlich aktueller Gender-Fragen. Kongenial entspricht die Gestaltung der konzeptuellen und gleichzeitig intuitiven Herangehensweise Stadtbäumers, mit der sie den menschlichen Körper untersucht und darstellt. In Kapiteln wie „Bodies Fragments Relationships“ oder „Dream and Gender“ nehmen Arbeiten wie sonst im Ausstellungsraum Kontakt miteinander auf, Blicke werden getauscht – oder es wird wegesehen. Eingeschobene Schwarzweiß-Seiten bilden eine Art Archiv- oder Backstage-Bereich, in dem Hintergrundmaterial gezeigt wird: Fotos aus dem Atelier, von Personen, die Modell standen, oder auch ein Foto der Künstlerin mit ihren Eltern. Über die exzellente Vermittlung durch die Grafik hinaus enthält der Band einen Überblickstext von Julian Heynen sowie Essays von Prof. Dr. Beate Söntgen und Ariadne von Schirach.



## *Michael Glasmeier, Naho Kawabe, Nora Sdun (Hrsg.): Claus Böhmler – Smart Artist*

Textem Verlag, 2019

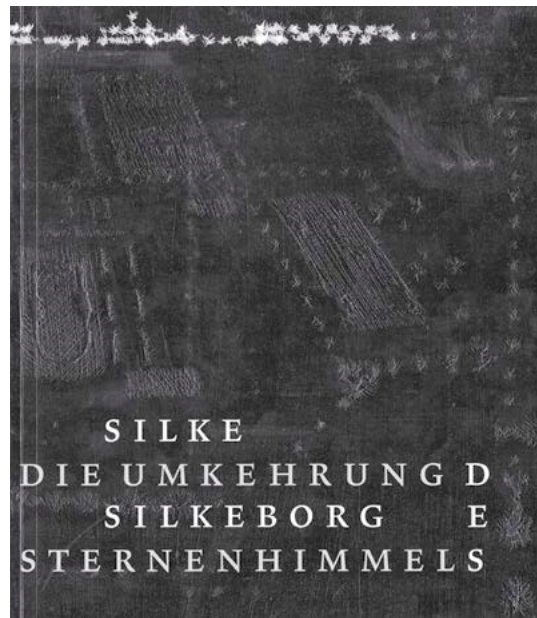
„Böhmler redet und trinkt und isst und tönt und zeichnet und denkt und hört und sieht in demselben Moment“, zitiert der Verlag auf seiner Website den Kunsttheoretiker Michael Erlhoff und das beschreibt den Künstler und die Person Claus Böhmler, der von 1974 bis 2005 als Professor an der HFBK Hamburg lehrte, sehr treffend. Die nun posthum erschienene Publikation wurde vom Textem Verlag initiiert und entstand noch in enger Zusammenarbeit mit Böhmler selbst, der mit Unterstützung der HFBK-Absolventin Naho Kawabe in unzähligen Sitzungen die eigensinnige Gestaltung der Seiten entwickelte. Als er 2017 starb, war das Buch druckfertig. „Sein Werk, auch das akustische und filmische, wird in diesem Buch vorgestellt, ineinander geschoben, wie es auf seinem großen Computerbildschirm nebeneinander aufklappte. So geht es Seite für Seite: im steten Wechsel all der medialen Möglichkeiten, Metamorphosen, Wiederholungen und Differenzen, zu denen nur Böhmler in seiner spezifischen Gleichzeitigkeit von Humor, Ironie, Beobachtung und Politik fähig ist.“ (Michael Glasmeier). Und ganz im Sinne Böhmlers kann man in diesem Vermächtnis gleichzeitig lesen, blättern, Bilder ansehen und über QR Codes Filme schauen.



## Lene Markusen: Sisters Alike. Female Identities in the Post-Utopian

Spector Books, 2019

Auch in ihrem jüngsten Film *Sankt – Weibliche Identitäten im Post-Utopischen* (2017) setzt sich Lene Markusen, von 2011 bis 2017 Professorin für die Einführung in das künstlerische Arbeiten (Zeitbezogene Medien) an der HFBK Hamburg, mit der weiblichen Perspektive auf die postsozialistische Transformation und die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen auseinander, die sich nach dem Fall des Eisernen Vorhangs vollzogen haben. Markusen interessiert, was diese Umbrüche für das Leben einzelner Frauen bedeuten. Beide Filme spielen in St. Petersburg, dem ehemaligen Leningrad, wo sich Markusen zum ersten Mal 1993 als Studentin der russischen Sprache aufhielt. *Sisters Alike* versammelt Skizzen und Zeichnungen, die während der Aufenthalte und parallel zu den Dreharbeiten entstanden. Ergänzt durch Filmstills und Ausschnitte aus den Drehbüchern werden diese zu einer Erzählung über die Lebensbedingungen von Frauen und die Konstruktion historischer und zeitgenössischer weiblicher Identitäten in Bezug auf den ehemaligen sogenannten „Osten“ und „Westen“.



## Silke Silkeborg: Die Umkehrung des Sternenhimmels

Materialverlag der HFBK, 2019

Schon während ihres Studiums bei Werner Büttner und Norbert Schwontkowski an der HFBK Hamburg war die Nacht das Sujet und der Ort ihrer Malerei. Protokolle ihrer nocturnen Expeditionen, bei denen sie mit ihrer Malerei-Ausrüstung in einsamen, oft unwirtlichen Gegenden unterwegs war, hat Silke Silkeborg (2010 Diplom Freie Kunst, 2012 Master Theorie und Geschichte) schon früh in Buchform veröffentlicht. In der neuen Publikation erweitert sich Silke Silkeborgs Auseinandersetzung um Aspekte der Nacht. Der Fokus ihrer künstlerischen Feldforschung hat sich auf Lichtformationen elektrifizierter Städte verlagert. Diesen prachtvollen irdischen Sternenhimmeln haftet etwas Unheimliches an, denn sie erzählen vom schrittweisen Verschwinden der Nacht. Begleitet durch Texte von Hubertus Gaßner, Ursula Panhans-Bühler und Wolfgang Ullrich sind sie in dieser Monographie erstmals publiziert. Gestaltet hat sie Wigger Bierma, Professor für Typografie an der HFBK.

Lerchenfeld Nr. 51,  
Dezember 2019

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  
Tim Albrecht, Beate Anspach,  
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion  
Patricia Ratzel

Autor\*innen dieser Ausgabe  
Prof. Abel Auer, Prof. Dr. Clémentine Deliss, Raphael Dillhof, Annette Hans, Dr. Stefanie Kreuzer, Elena Malzew, Katarina Matiasek, Julia Mummenhoff, Kito Nedo, Moritz Scheper, Jörg Schöning, Dr. Karin Schulze, Christoph Schütte, Anka Ziefer

Fotoessay (S. 29)  
Alexander Kadow (Klasse Fotografie bei Prof. Adam Broomberg/Prof. Oliver Chanarin)  
[@alexanderkadow](https://www.instagram.com/alexanderkadow)

Konzeption und Gestaltung  
Claudia Koch, Timo Rychert, Lea Sievertsen – Studierende von Prof. Ingo Offermanns (Studien-schwerpunkt Grafik/Typografie/ Fotografie)

Realisierung  
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung  
Medialis Offsedruck

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

Das nächste Heft erscheint im  
Februar 2020

ISSN 2511-2872

Die pdf-Version des Lerchenfeld finden Sie unter:  
[www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.de](http://www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.de)

**HFBK**  
Hochschule für bildende  
Künste Hamburg

# Editorial

Mit dem neuen akademischen Jahr 2019/20 haben gleich sieben neue Professor\*innen an der HFBK Hamburg ihre Arbeit aufgenommen. Sie alle stellen wir in dieser *Lerchenfeld*-Ausgabe ausführlich vor. Den Anfang macht Clémentine Deliss mit einem programmatischen Essay zu den Herausforderungen, vor denen Museen aktuell stehen und aus denen sie grundlegende Fragestellungen für Kurator\*innen und Hochschulen ableitet: „How to generate a decolonial process in the teaching of curatorial practice in order to emancipate students rather than produce sects of art professionals? What forms of temporary occupation are possible in the museum of the twenty-first century? Could new formulations of higher education extend more aggressively across the museum, the art school and the university?“ Für den neuen Professor im Studienschwerpunkt Bildhauerei, Michael Beutler, sind Museen und Ausstellungsinstitutionen nicht nur Orte der Präsentation abgeschlossener Arbeiten, sondern vor allem Orte der Produktion und der Auseinandersetzung mit Material, Konzept und Raum. Einen am Prozesshaften orientierten Ansatz zeichnet auch die gestalterische Praxis von Johanna Dehio aus, der neuen Gastprofessorin für Design. Sie arbeitet mit lokalen Nachbarschaften zusammen und will sich mit ihren Designtwürfen an gesellschaftspolitischen Fragestellungen beteiligen. Mit Jorinde Voigt und Abel Auer wird der Studienschwerpunkt Malerei/Zeichnen um zwei sehr konträre Positionen erweitert. Das vielschichtige Werk von Jorinde Voigt zeichnet sich durch eine große Offenheit gegenüber den unterschiedlichsten Medien und Disziplinen aus und beschränkte sich nie auf die Zweidimensionalität der Zeichnung. Abel Auer dagegen lotet die Grenzen zwischen Abstraktion und Figuration, zwischen Realität und Halluzination, Ernsthaftigkeit und Groteske aus. Der Filmbereich freut sich über Bernd Schoch, der vor allem widerständige Film-Positionen vorstellen will, während Verena Issel, die neue Gastprofessorin für Kunstpädagogik, einen kritischen Blick auf die Strukturen des Kunstfeldes wirft.