

# Lerchenfeld

67

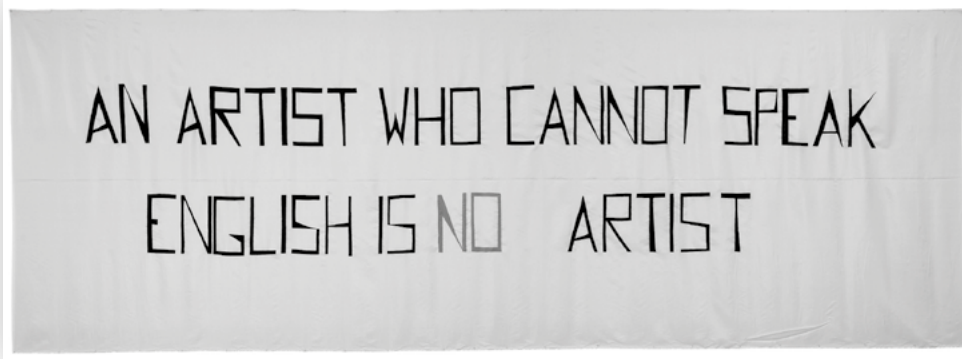


I CANNOT  
SPEAK  
ENGLISH IS NO ARTIST



## Lerchenfeld

67



001

# Autor\*innen & Mitwirkende

**Tim Albrecht** ist künstlerischer Werkstattleiter Grafik und Digitaler Satz an der HFBK Hamburg.

**Samira Alizadeh Ghanaei** studiert seit 2022 im Master-Studiengang im Schwerpunkt Theorie und Geschichte bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp.

**Miwako Ando** (\*1946) studierte von 1971 bis 1975 an der HFBK Hamburg. Sie unterrichtet seit vielen Jahren Tusche- und Seidenmalerei sowie Kalligrafie und ist außerdem in japanischer Kulturarbeit in Hamburg und Umgebung aktiv.

**Betül Dengili Ath** studied at the HFBK Hamburg from 1972 to 1974 and is currently active as an illustrator and professor.

**Assal Behnam** studiert Politik- und Islamwissenschaft, **Millad Jafarzadeh** studiert Politikwissenschaft und Soziologie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

**Bruno Brichetti** is a filmmaker and editor based in Buenos Aires, Argentina. He studied film in Universidad del Cine and is a former Art School Alliance student.

**Kai Cui** ist künstlerischer Leiter der Werkstatt Keramik/Gips an der HFBK Hamburg.

**John J. Curley** is Professor of Modern and Contemporary Art History at Wake Forest University in Winston-Salem, North Carolina, USA.

**Damilola Edubiya** is a painter and an art educator, studies at the University of Lagos and was student of the Art School Alliance program 2022/23.

**Simon Denny** is professor of Time-based Media at HFBK Hamburg.

**Raphael Dillhof** (\*1986) studierte Kunstgeschichte in Wien und ist Redakteur von *art – Das Kunstmagazin*.

**Stina Frenz, Karla Krey** und **Hannah Shong** studieren im Master-Studiengang in der Klasse Grafik bei Professor Ingo Offermanns und haben das aktuelle Layout des Lerchenfeld Magazins entwickelt.

**Sayako Hiroi** is student of the Art School Alliance program with the School of the Museum of Fine Arts, Tufts University in Boston.

**Dierk Höhne** ist Kulturwissenschaftler und Kurator, zuletzt am Lenbachhaus in München.

**Nelson Ijaaka Imo** is a multi-disciplinary visual artist born in 1993 in Nairobi, Kenya. He is currently a guest lecturer and Artist-in-residence at HFBK Hamburg.

**Adam Jankowski** ist Künstler in Hamburg und studierte von 1970 bis 1976 an der HFBK Hamburg.

**Gavin Jantjes** is an artist and curator who studied from 1970 to 1977 at HFBK Hamburg.

**Rajkamal Kahlon** is professor of painting at HFBK Hamburg.

**Jens Klaus** ist technischer Leiter des Gebäude- und Baumanagements an der HFBK Hamburg.

**Lea Kirstein** ist Grafik-, Textil- und Social Designerin und arbeitet im Bereich Textilrecycling.

**Eliane Kölbener** studiert im Bachelor-Studiengang in der Klasse Typografie bei Prof. Wigger Bierma.

**Katrin Krumm** (\*1989) ist freie Autorin und Redakteurin beim Online-Kunstmagazin Gallerytalk.

**Sasha Levkovich** studiert im Studienschwerpunkt Theorie und Geschichte bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp, sowie Bildende Künste bei Prof. Simon Denny.

**Maria Lino** studierte von 1970 bis 1977 an der HFBK Hamburg in den Bereichen Bildhauerei, Malerei und

Grafik und lebt und arbeitet aktuell in Feital, Portugal.

**Filipe Lippe** is a poet, artist, and researcher born in 1986 in Duque de Caxias, Brazil. He is a PhD candidate in art theory at HFBK Hamburg, researching historical trauma, racism, and (de)coloniality in the context of neoliberalism.

**Olivia Maday** studies at the School of the Museum of Fine Arts, Tufts University in Boston and is currently student of the Art School alliance program.

**Dr. Astrid Mania** is Professor of Art Criticism and Modern Art History at the HFBK Hamburg.

**Dor Marcus** is student of the Art School Alliance program with the Bezalel Academy of Arts and Design.

**Nicholas Odhiambo Mboya** graduated in 2023 with a Bachelor of Fine Arts in the class of Prof. Angela Bulloch.

**Anne Meerpohl** absolvierte im Sommer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether.

**Ulyana Nevzorova** is an artist and activist, working in graphics, photography, public art/ land art. She is originally from Minsk, Belarus and is now after attending the Art School alliance program from 2021 to 2022 living in Hamburg.

**Katrin Nöprick** ist Leiterin der Studierendenangelegenheiten und **Maireike Stolley** Leiterin des International Office an der HFBK Hamburg.

**Gihong »Kiki« Park** is a graphic designer who is involved in several collectives and studying in the class of Prof. Ingo Offermanns at HFBK Hamburg.

**Eike Pockrandt** ist Leiter der Akademischen Abteilung der HFBK Hamburg.

**Bert Rebhandl** ist freier Journalist, Autor und Übersetzer, lebt in Berlin.

**Cristina Rüesch** absolvierte 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Jutta Koether.

**Georg Seeßlen** wurde 1948 in München geboren. Er arbeitet als Feuilletonist und Kulturjournalist mit besonderem Schwerpunkt auf Film und Medienkultur.

**Masha Silchenko** took part in the Art School Alliance program 2021/22. He graduated from the Beaux-Arts de Paris and is working in painting, sculpture, ceramics and performance.

**Pia Stadtbäumer** ist Professorin für Bildhauerei an der HFBK Hamburg.

**Luísa Telles** is a brazilian-portuguese visual artist, writer and curator based in São Paulo.

**Dr. Bettina Uppenkamp** ist Professorin für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK Hamburg.

**Termeh Yaghobi** ist eine Künstlerin aus dem Iran, die seit über sieben Jahren in der iranischen Kunstlandschaft bekannt ist und ihre Werke in zahlreichen Galerien ausstellt. Sie lebte ein Jahr in der Türkei und ist nun in Deutschland tätig.

**Seda Yıldız** (\*1989, Istanbul) is an independent curator and writer based in Hamburg. Her practice is inspired by thinking across disciplines including art, music, design, literature, and activism.

# Inhalt

- 02 Autor\*innen und Mitwirkende
- 06 Fotoessay: »Ausländische Studenten der HBK«  
Reproduktion Ausstellungskatalog 1973
- 12 Artist, Activist, Curator  
Astrid Mania über Gavin Jantjes
- 16 A Life Spent Drawing  
Betül Dengili Atlı im Portrait von Seda Yıldız
- 20 »Der schönste Beruf, den es gibt«  
Anne Meerpohl und Eliane Kölbener im Gespräch mit Adam Jankowski
- 26 Freedom is as vital as breathing  
Luísa Telles über Maria Lino
- 30 Vom Werkzeug zur Kunst  
Anne Meerpohl im Gespräch mit Miwako Ando
- 34 »I am treated as if they have been waiting years for my arrival«  
John J. Curley über Mildred Thompson
- 38 Art School Alliance: Keep on moving  
Bruno Brichetti, Damilola Edubiyi, Sayako Hiroi, Olivia Maday, Dor Marcus, Ulyana Nevzorova, Masha Silchenko
- 44 Wie Alice im Wunderland  
Assal Behnam und Millad Jafarzadeh im Gespräch mit Ter-meh Yaghobi
- 47 Nairobi serves as the starting point«  
Filipe Lippe im Gespräch mit Nelson Ijaaka Imo

- 52 Lingua Franca as  
a Communication  
Transit Point  
**Nicholas Odhiambo**  
**Mboya**
- 56 Englisch oder  
Deutsch?  
**Bettina Uppenkamp**
- 59 Lasst uns über Spra-  
chen reden! / Let's  
talk language!  
**Pia Stadtbäumer,**  
**Rajkamal Kahlon,**  
**Simon Denny, Ingo**  
**Offermanns, Martin**  
**Köttering, Tim Alb-**  
**recht, Kai Cui, Sami-**  
**ra Alizadeh Ghanad,**  
**Sasha Levkovich,**  
**Cristina Rüesch, Jens**  
**Klaus, Katrin Nö-**  
**prick, Mareike Stol-**  
**ley, Eike Pockrandt**
- 66 Trotz allem  
**Katrin Krumm**
- 70 Holy. Energy. Mas-  
ters  
**Dierk Höhne** über  
die Ausstellung von  
**Paul Kolling** und  
**Leyla Yenirce**
- 74 Die Abwesenheit des  
Menschen  
**Bert Rebhandl** über  
die Ausstellung von  
**Thomas Demand**
- 79 Musik und Mythos  
**Georg Seeßlen** über  
den neuen Film von  
**Angela Schanelec**
- 82 Pixel und Gebiet  
**Raphael Dillhof** über  
die Ausstellung von  
**Simon Denny**
- 85 Ways of being, ways  
of belonging  
**Seda Yıldız** über die  
Ausstellung von **Va-**  
**lentina Karga**
- 89 Everything is already  
there  
**Lea Kirstein**
- 92 Reading List
- 95 Impressum

# Ausländische Studenten der HBK

## Ausstellung

Vom 5-15 Juni 73  
in der Aula der HBK  
Von 9 bis 20 Uhr.  
2 Hamburg 76  
Lerchenfeld 2

Am 15.6 findet  
ein Fest  
in der Mensa  
der HBK statt.

Während der  
Ausstellungszeit  
werden Filme  
gezeigt und  
diskutiert.

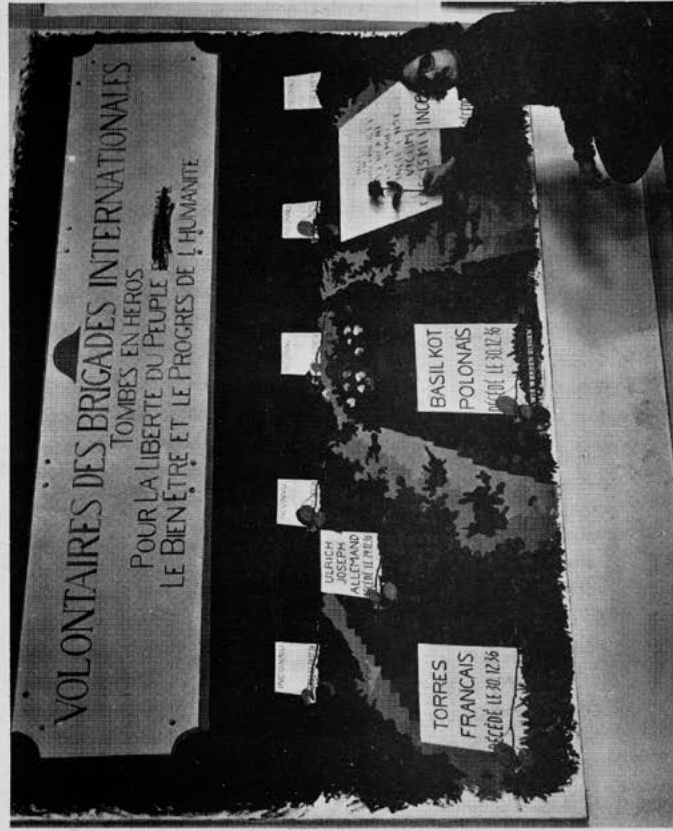


---

## Adam Jankowski

---

Geb. 1948 in Danzig (Polen),  
aufgewachsen in Warschau,  
Muttersprache polnisch. Seit  
1961 in Wien. Seit 1966 Studium  
der Malerei an der Technischen  
Hochschule und der Kunstakademie  
in Wien. Seit 1970 Fortsetzung  
des Studiums an der HfBK Hamburg  
bei Almir Mavignier und



K.P. Brehmer.

Ausstellungsbeteiligungen seit  
1968 in Österreich, Deutsch-  
land, Italien und Frankreich.

Ausgestellte Bilder:

- 1) "Wir werden siegen", 1973,
  - 2) "Spanische Elegie I", 1972
  - 3) "Spanische Elegie II", 1972
  - 4) "Der Attentäter", 1973
  - 5) "Die Studenten-zum Beispiel  
sie", 1972
- Alle Kunstharz auf Leinwand
- 6) "Im Exil", 1973, achtfarbige  
Serigrafie

---

## Luis Siquot

Geboren am 29.7.1945 in Neuquén, Argentinien  
1963 Architekturfakultät von Córdoba, Argentinien  
Filmseminar  
Arbeit als Gebrauchsgrafiker  
1965 Brasilien, Gebrauchsgrafiker und Fotograf  
1966 Philosophiefakultät Córdoba, Gebrauchsgrafiker für das Fernsehen der Universität Córdoba  
1969 Deutschland, HfbK Hamburg, Abteilung IVK



"Album patrio" (Heimatalbum)

---

## Gruppe "Black Students"

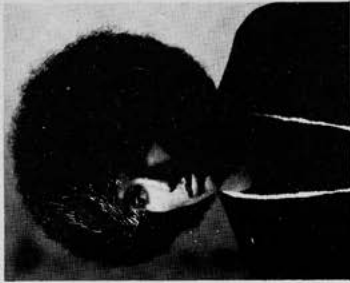
vertreten sind Ghana,  
Brasilien, Südafrika,  
Äthiopien

"SIT DOWN AND TALK"

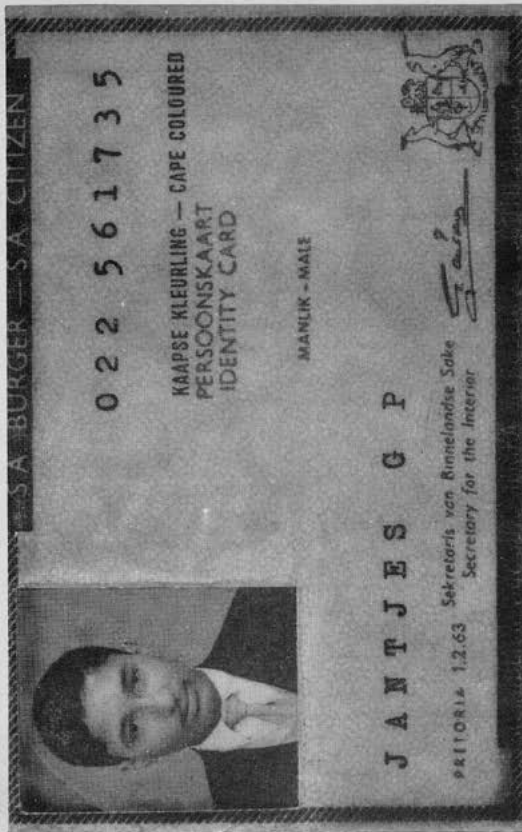
Wir wollen Euch Gelegenheit geben, mit uns über unsere Probleme zu sprechen.  
Wir glauben, ihr solltet das ausnutzen.

# Gavin Jantjes

Geboren am 1.1.1948 in Kapstadt, Südafrika  
1966- Graphic Design und grafische Techniken an der Universität Kapstadt.  
Arbeit als Grafiker  
Gastlehrer an der Childrens Art School, Woodstock  
D.A.A.D Stipendium  
WS 1970 Freie Grafik, Hamburg



Meine Arbeit ist der Ausdruck meiner Probleme. Die Situation,



in der ich jetzt befinde - Deutschland - ist im Großen und Ganzen nicht verschieden von der, die ich verlassen habe - Südafrika . Beide tragen die gleichen rassistischen Züge, und ich werde täglich mit Rassenvorurteilen, Rassenhaß und rassistischer Neugier konfrontiert. Ich stelle einige Teile von einem unfertigen grafischen Projekt aus ( ich habe kein Geld, es fertigzumachen). Dies nenne ich "colouring book". Es besteht aus Karten, Blättern, Objekten und Spielen, die Information vermitteln über Menschen und Dinge, die wegen ihrer Farbe oder ihrer Assoziierung mit einer Farbe kategorisiert/diskriminiert werden.

## Betül Atle

Geboren am 3.10.1945 in Istanbul  
1963-68 an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Istanbul.

1966-69 Arbeit in einem Textilatelier

1969-70 Arbeit bei einer Schallplattenfirma, Entwürfe für Plattenhüllen

Ende 1970 nach Deutschland gekommen. WS 71 und SS 72 an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Kassel.

Seit WS 1972/73 an der HfBK Hamburg

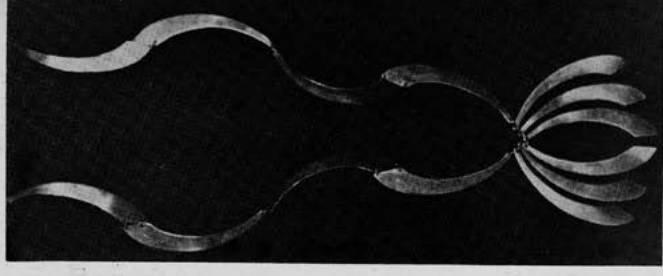
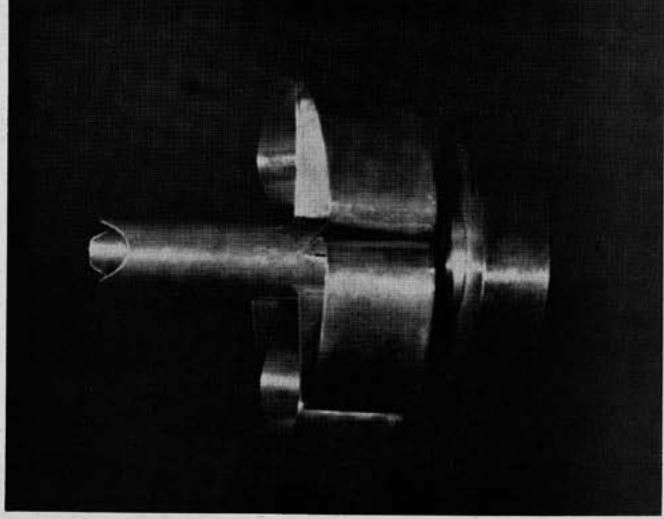


## Ando Miwako

Geboren am 5.9.1946 in Kyoto/Japan.

Seit WS 1971 an der HfBK Hamburg  
Studiert bei Dozent Mentz  
Industrial Design/Metall.

Blumenvase, Ätzung Messing  
Kette, Email Kupfer  
Musikdose, Messing



---

## Maria Dias-Lino

---

28 Jahre alt, aus Portugal.  
Seit 1970 an der HfBK Hamburg.  
Fach Freie Kunst, arbeitet  
bei Prof. Mavignier.

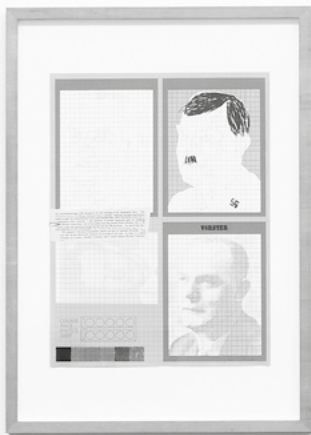


Porträts und Kompositionen

Artist, Activist, Curator

**Astrid Mania**

One of the initiators of the exhibition *Foreign Students of the HBK* in 1973 was the South African student Gavin Jantjes, who, with *A South African Colouring Book*, created a decidedly political work during his time in Hamburg



Roughly two years ago, my friend and colleague Bea de Souza approached me about a conference on artistic exchanges between African and German-speaking countries she was involved in preparing. Would I be able to contribute with some research on South-African born Gavin Jantjes and his time at HFBK? <sup>001</sup>Jantjes, a renowned artist, activist, lecturer, and curator is, I dare to say, nonetheless not on the first-spring-to-mind-list when it comes to our former students. And this, even though he was involved in organizing one of HFBK's first exhibitions of international students, participating with what is possibly his most famous work to date, a product of his Hamburg years.

The information is all there. Upon my inquiry, Julia Mummenhoff immediately produced from the archive the 1973 catalogue *Ausländische Studenten der HBK* (as HFBK was

abbreviated back then). It accompanied the exhibition with its 23 international participants who, from June 5–15, had shown their works in the assembly hall. It had been initiated by HFBK's then director Herbert von Buttlar who had called on Jantjes for help. <sup>002</sup>As far as Jantjes recalls, the show had a political agenda as foreign students apparently had been on the brink of losing their entitlement to benefit from the West-German state scholarship system (BAföG). Von Buttlar had intended to make a point about their importance for HFBK and beyond. But the show might also have been a demonstration of the academy's efforts to respond to pressure from both the student body and teaching staff to create a more diverse institution. <sup>003</sup>

But what had motivated international students to move to Hamburg back in the 1970s? Jantjes, born in Cape Town in 1948, had been wanting to escape the dehumanizing politics to which the South African Apartheid regime had been subjecting its non-white population. A student of graphic design at the Michaelis School of Fine Art, a section of the University of Cape Town, since 1966, Jantjes relates that, possibly owing to his appointment as student representative and his involvement in protests against the university's racist politics of appointment, he was threatened to lose the then necessary permission to study at a white institution. <sup>004</sup>The encounter with HFBK Hamburg student Barbara Luithard <sup>005</sup> who at that time also studied at Michaelis School of Fine Art led to her writing to her Hamburg professor, Hans Michel, who forwarded her message to von Buttlar. The latter offered Jantjes a place at HFBK Hamburg under the condition that he would secure himself a DAAD grant, which Jantjes, with von Buttlar's support, successfully did. <sup>006</sup>In the winter semester 1970/71, he enrolled as a student in HFBK's graphic design and visual arts departments.

A few years later, in 1974, Gavin Jantjes was granted political asylum in West Germany, after some serious and troubling difficulties he had experienced regarding his residence status. Altogether it seems that Hamburg wasn't the safe haven he had been hoping for. His artistic statement in the 1973 catalogue is very telling in that respect: »My work is an expression of my problems. The situation I am currently facing—Germany—is not so much different from the one I left behind—South Africa. Both bear the same racist traits, and every day, I am confronted with racial prejudice, racial hatred, and racist

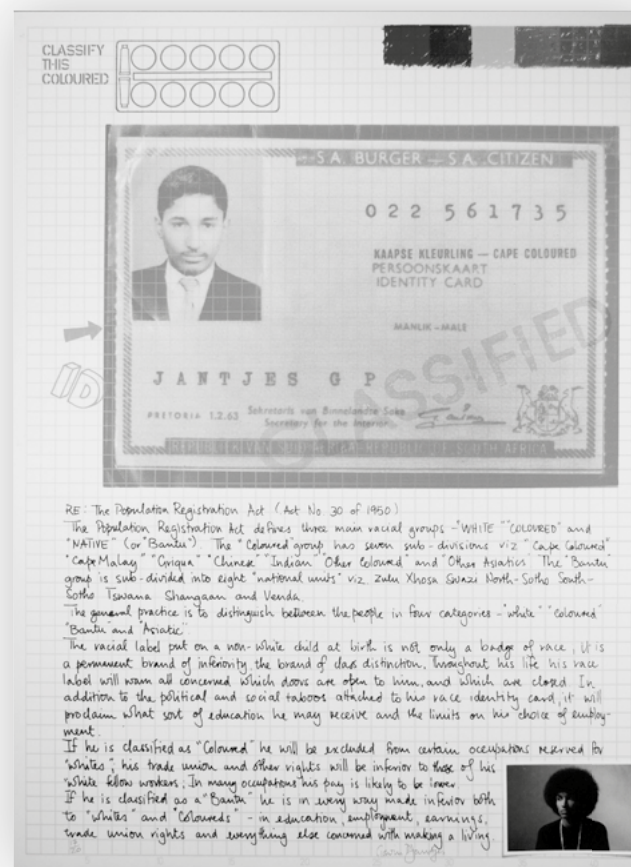


curiosity. I am presenting some parts of an unfinished graphic design project (I don't have any money to complete it). I am calling it 'colouring book.' It consists of maps, sheets, objects, and games that convey information on people and things that, because of their color or their association with a particular color, are categorized / discriminated against.» (translation A.M.)

The work in question, now known as *A South African Colouring Book*, however, would retain what Jantjes referred to as its unfinished state. Apparently, he had planned to expand his acerbic didactics—the book strongly draws from the look of children's educational tools—on racist politics and the subjugation of humans and land by white colonizers to create an artist book that would have included collages commenting on the struggles of America's First Nations and the American Civil Rights movement.<sup>007</sup> There are, however, individual works dealing with these topics.<sup>008</sup> The *Colouring Book's* twelve prints, though, all bearing individual titles and based on collaged photographs, newspaper clippings, drawings, and handwritten text, focus on the Apartheid regime's institutionalized racism. The prints are arranged in a sequence along the notions of racial categorization, identity, labor, and state violence, exemplified via legislative texts, legal documents, and portraits of the country's political leaders. Economic data and photographs depicting the inhumane working conditions of the mostly Black laborers, documents that speak of the segregation of people and public space, and press images detailing state violence against South Africa's Black population provided further visual material for the work. All of this is interlaced with bitter personal comments by Jantjes himself and the odd Frantz Fanon quote. Some of the images Jantjes employed in this project were sourced from Ernest Cole's photography book *House of Bondage* (1968), others from visuals by press photographers Peter Magubane and Sam Nzima.<sup>009</sup> According to Allison K. Young, in preparing for his project, Jantjes had travelled to London to browse the archives of the African National Congress headquarters and the office of the International Defense and Aid Fund.<sup>010</sup> Young also contends that the work was, at least to a certain extent, made in response to conversations Jantjes had with fellow students at HFBK Hamburg who didn't seem to grasp the hopelessness of the situation of Black South Africans in the face of Apartheid.<sup>011</sup>

Jantjes' Hamburg professors certainly also had a strong influence on the *Colouring Book*. Amna Malik in her essay on the work explicitly mentions Joe Tilson, who was a guest lecturer at HFBK Hamburg in 1971/72.<sup>012</sup> The parallels between Jant-

jes' series and Tilson's 1970 book project »Pages« with its combination of printed and hand-written text, complete with press images ranging from advertisements to portraits of civil rights and Black Power leaders, its superimposition of images or their Warhol-like repetition are certainly striking. According to Young, Joseph Beuys, guest professor at HFBK Hamburg for the winter term 1974/75, later invited Jantjes to participate in the Free International University exhibition at



Documenta 6 in 1977 where Jantjes displayed the *Colouring Book* in a gallery adjacent to *Honigpumpe am Arbeitsplatz*.<sup>013</sup>

In 1970s South Africa, Jantjes' work was banned. Especially in recent years though, with many a Western museums' efforts to diversify, the *Colouring Book* has been included in a number of major museum collections, among them London's Tate, which bought the work in 2002, and New York's Museum of Modern Art, describing the book as a »recent acquisition.« One copy can also be found in Washington's National Museum of African Art. Two editions went on sale at Sotheby's 2020 online »Modern and Contemporary African Art« auction with an estimate of between 40,000 and 60,000 GBP.<sup>014</sup>



- 001 The author: »Narratives on Gavin Jantjes. His DAAD years at the Hochschule für Bildende Künste Hamburg 1970–72.« Online lecture (unpublished) in the context of the »Looking Back, Looking Forward. Artistic Itineraries Across African and German-speaking Countries in the 1950s to 1970s« symposium at Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, December 16/17, 2021.  
I would like to thank Gavin Jantjes

Today, Gavin Jantjes divides his time between Cape Town, England, and Oslo. Following his studies, he functioned as a graphic designer for the United Nations High Commissioner for Refugees before moving to Wiltshire, England, in 1982. He worked both in academia and was a member of various museum boards in London, until he was appointed artistic director of the Henie Onstad Kunstsenter near Oslo. From 2004 – 2014, he was Senior Consultant for International Contemporary Exhibitions at Oslo's National Museum of Art, Architecture and Design. His artistic and political agenda hasn't changed since 1973. In many of his subsequent artworks and also in his writing, Jantjes has alertly criticized racist structures and the instrumentalization or exploitation of non-Western cultures by white artists and curators. **015**

for his generosity in sharing his recollections with me in preparation for the lecture. Unfortunately, he was not available for an interview for *Lerchenfeld*, so this essay comes in lieu of a conversation. I have not quoted from any of the emails Gavin Jantjes sent me in late 2021, but I have been drawing information from them and have tried to do so in the most respectful manner.

- 002 Who took up the challenge, together with Argentinian-born fellow-student Luis Siquot. Gavin Jantjes in an email to the author, Dec 1, 2021.
- 003 *ibid.*
- 004 Gavin Jantjes in an email to the author, September 4, 2021.
- 005 Barbara Luithard, accompanied by her husband and former HFBK Hamburg graphic design student Rudolf Luithard, had spent some years in South Africa where she had also studied at the Michaelis School of Fine Art's design department before resuming her education at HFBK Hamburg.
- 006 Gavin Jantjes in an email to the author, September 4, 2021.  
I have not been able to retrieve any information from DAAD as to whether there may have been any special support for academics who were victims of the Apartheid regime. On a broader political scope, the West German government under Willy Brandt maintained close economic relations with the Apartheid regime.
- 007 Gavin Jantjes in an email to the author, Dec 1, 2021.

*A South African Colouring Book* comes in an edition of 20. The sheets are kept in a black folder that has on its cover the work's title and the emblematic, stylized color palette that recurs on every print. They each measure 60.2 × 45.2 cm.

- 008 For instance, *The First Real Amerikan*

*Target* (1974, color lithograph with collage, 59 × 44 cm) with its portraits of First Nation leaders shown above a colorful target, a sarcastic appropriation of Jasper Johns' *Target with Four Faces* (1955).

- 009 Allison K. Young. »Visualizing Apartheid Abroad: Gavin Jantjes's Screenprints of the 1970s.« *Art Journal*. Vol 76, Fall-Winter 2017, pp. 10 – 31, 15.
- 010 *Ibid.*, p. 14. This is in line with Jantjes' description of the work for the Sotheby's 2020 online sale *Modern and Contemporary African Art* catalogue: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/modern-contemporary-african-art-118802/lot.79.html> (June 4, 2023).
- 011 Young, *op. cit.*, p. 14. In the 1973 catalogue, Jantjes is first among the students who introduce themselves as »Gruppe 'Black Students',« calling on the visitors to benefit from the opportunity to meet the group and listen to their problems.
- 012 Anna Malik. »Gavin Jantjes's A South African Colouring Book.« Nick Aikens and Elizabeth Robles *The Place is Here, The Work of Black Artists in 1980s Britain*, ed. Berlin: Sternberg Press 2019, pp. 161 – 190, 182.
- 013 According to Young, »Jantjes sat in the gallery, speaking with visitors and giving impromptu lectures about his work.« Young, *op. cit.*, p. 18.
- 014 Unfortunately, the results are not disclosed. However, under lot 79, Sotheby's publishes the above-mentioned description of the work by Jantjes himself, even though the date of the work's display at HFBK is erroneously stated as 1974. See fn. 9.
- 015 See, for instance, his doubtful remarks on the 1989 exhibition *Magiciens de la terre* with its self-proclaimed equality between all participating artists, regardless of their background: Gavin Jantjes. »Red Rags to the Bull.« Rasheed Araeen (ed.). *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (exhibition catalogue), London: Hayward Gallery, 1989, unpaginated.

Dr. Astrid Mania is Professor of Art Criticism and Modern Art History at HFBK Hamburg.



view placed on the right to appear...  
At first in the definition of 'white person' the emphasis was on appearance...  
A white person means a person who in appearance obviously is, or...  
person who although in appearance obviously a white person is generally...  
accorded as a colored person but grows up around this definition...  
from the white group the state of former social institutions, for the first...  
time, the state of former social institutions, for the first time, the state...  
Government decided that too many known colored persons were entering...  
the following definition in Section 1:  
'White person' means a person who—(a) in appearance obviously is...  
(b) is generally accepted as a white person and is not in appearance...  
Even this definition was not found to be satisfactory. Each year a coalition...  
of colored borderline cases managed (with the help of judges who gave...  
members of the three million strong white group. At the same time a case...  
accident happened to have a dark skin. As a result of anonymous information...  
colored, with the consequence that light skin could stay at home only as...  
a servant. The case aroused tremendous interest and a new definition was...  
obviously in appearance colored' is contained in the following definition...  
in a lengthy definition that...  
A person shall be classified as White if his natural parents have both...  
reduction, search and department shall be taken into account as well as...  
how he is accepted at the place of ordinary residence, place of employ-...  
ment, place of origin, and other circumstances. In addition there are...  
associates with members of his family. In addition there are...  
criminal returns or birth registers...  
Veterans in administrative papers add to the document created by...  
regarded as 'Colored' or 'Asian'. A Spouse or Lifetime will be treated as...  
in Mission. A Spouse or Lifetime on the other hand considered a white...  
immigration cases before he was finally admitted into the country as 'white'.  
Africa is treated as an Asian whereas a Japanese born in Asia is classified as an...  
'Colored' white

## A Life Spent Drawing

**Seda Yıldız**

A conversation with the Turkish illustrator and former HFBK student Betül Dengili Atlı about her time in Hamburg and her artistic career



Professor Betül Dengili Atlı was among the highly skilled students the Turkish government supported with graduate education scholarships abroad as part of Turkey's modernization policies. These policies, which date back to 1929, sought to train Turkish students abroad, who in return would contribute to the development of public institutions and the future of their home country. **001** Upon graduating from the Istanbul State Academy of

Art, Atlı's motivation to pursue an academic career let her to accept the offer, and she arrived in Germany in 1970 to earn her PhD.

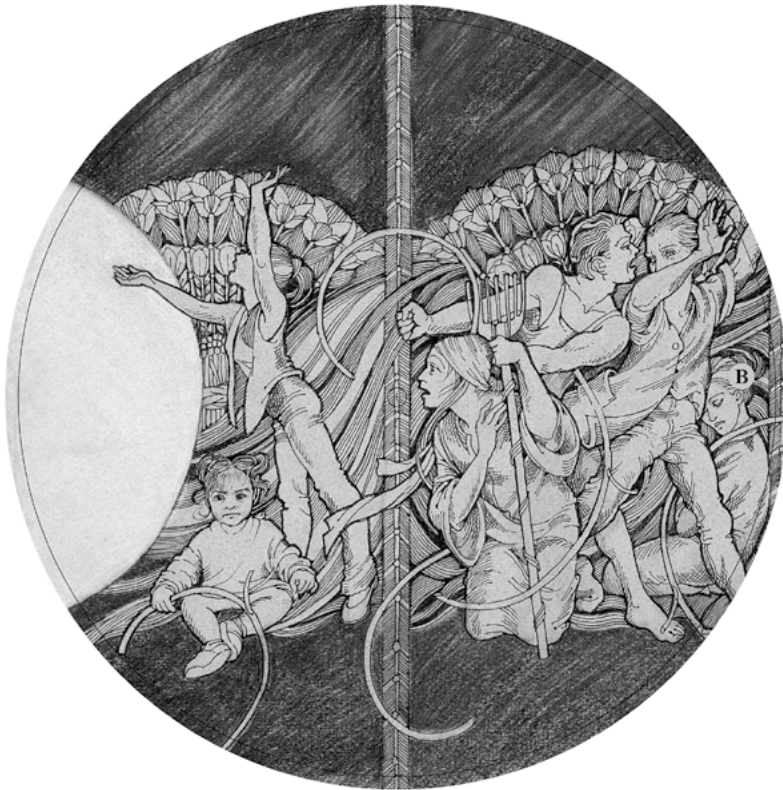
Her first stop was Munich, where she participated in a year-long German language program. However, it came as a surprise to her that Germany had no doctoral program in art at the time. After extensive correspondence with the Turkish authorities, the plan became clear: Atlı

would receive a degree from a German academy and return to Turkey for her eight years of obligatory service. The fashion department of the Kassel Art Academy was her first choice. Atlı describes her first impressions upon arriving in Kassel: »I couldn't believe how in 25 years Germany had recovered from the effects of the war. The city was rebuilt, and there were no traces of destruction. The studios at the academy were full of materials and equipment. Whatever one could imagine was available, but there were no teachers, no students. It was almost a ghost space.« Disappointed, Atlı asked to be transferred to the HFBK Hamburg in 1972, to the class of »Frau Hildebrand,« who was recommended to her. Frau Hildebrand turned out to be the renowned German textile designer Margret Hildebrand, who was also the first female professor appointed by the HFBK to the textile design department in 1956. **002**

During her time at the HFBK Hamburg, from 1972 to 1974, Atlı and Hildebrand did

not have many interactions. »I arrived at the HFBK Hamburg and saw Frau Hildebrand working in a studio behind glass windows. She would spend her days there doing her personal things. There was no regular exchange between students and teachers,« she recalls. As in Kassel, Atlı found it odd that there were no classes, group discussions, or meetings, but only empty classrooms and studios. »Only occasionally did someone from a ceramic factory bring broken pots and plates, and then we could work on making patterns. That was pretty much how our education was,« she explains. »That extreme freedom made it seem like the students were being ignored.«

During her time at the HFBK Hamburg, Atlı mainly worked on creating graphic patterns. It was one of these



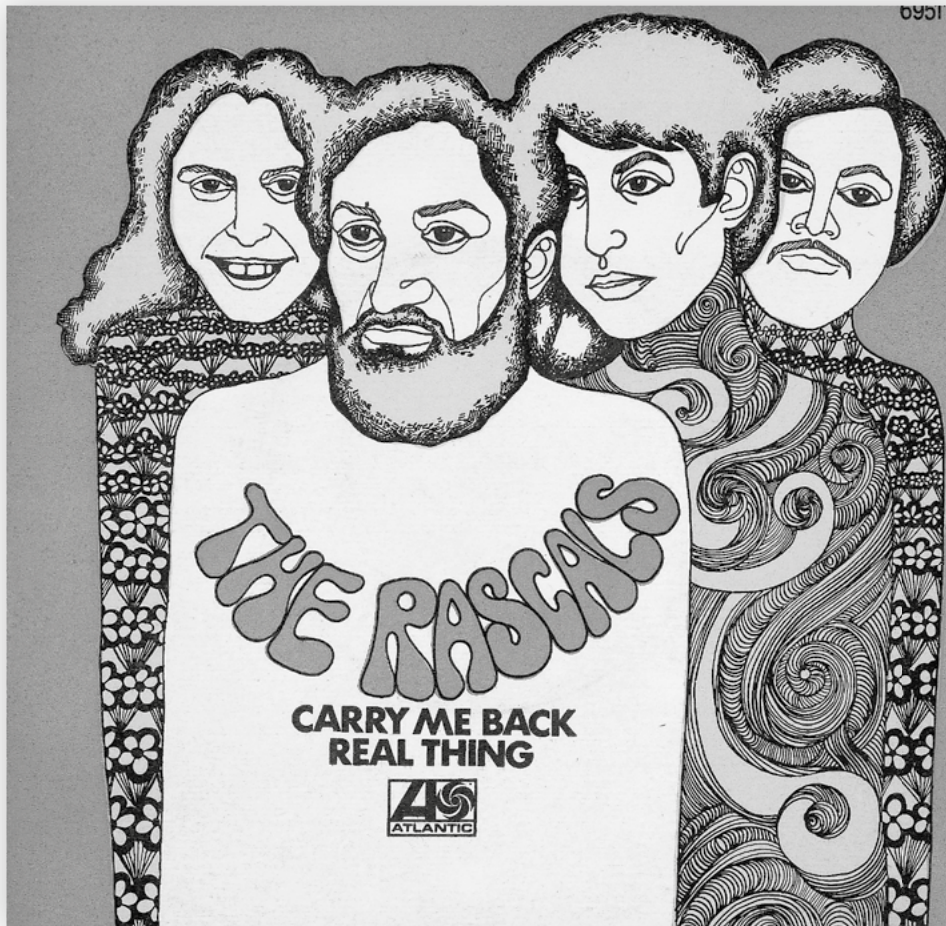
Fine Arts (now the Mimar Sinan Fine Arts University) in 1968, Atlı received a scholarship offer through her professor Sabih Gözen, the founder of the fabric patterns workshop at the academy. Though she focused on textiles during her studies, Atlı ended up working as an illustrator, since the textile industry was still nascent in Turkey at the time. Working as an illustrator, Atlı created album covers for various foreign releases in Turkey. In just eight months she produced her most well-known works, including illustrations for Led Zeppelin, Iron Butterfly, Jethro Tull, Patty Pravo, Rainbow, and others. Her multilayered illustrations present a world within a world, a dreamy atmosphere composed of highly elaborated and interlaced patterns. Though she calls this the best adven-

- ↳ Betül Dengili Atlı, LP-Cover for The Rascals, 1969
- ↳ Betül Dengili Atlı, LP-Cover for Hümeysra, 1969

pieces that she also displayed in the exhibition of international students held at the HFBK Hamburg in 1973. The exhibition, which had no proper opening, did not attract much interest from the public, as she recalls: »It was right after the hippie movement. People were not interested in events such as exhibition openings or competitions. There was this reckless approach like, 'What is competition?' 'What is success?' 'Who decides?'« Nonetheless, it was a unique experience and Atlı's first encounter with conceptual art, including installations made from found objects. Along with her printed work, there was one children's book illustration from a graphic design student on display. Such works on paper did not draw much attention at the time, she notes.

For Atlı, it was not the education she received in Germany, but the social and cultural life that contributed significantly to her personal development. The encounters during her stay at the international student dormitory influenced her personality and her approach to teaching, and also helped her build tolerance for differences. It was the first time she had the opportunity to meet people of different nationalities, saw a shopping mall, tasted foreign cuisines, and visited museum exhibitions. »These experiences were a school to me. They helped me develop a broader perspective in my life.« In 1972, while Atlı was still in a language course in Munich, she won the international competition organized by *Für Sie*, one of Germany's leading women's magazines. Her work, which was chosen among some 5000 entries, was an embroidery created on her own drawing. »Perhaps nobody ever heard about it at the HFBK Hamburg. Nobody showed curiosity in my work, neither in this prize, nor the record covers I designed in Turkey,« Atlı explains. Some of the record covers she designed for albums by Led Zeppelin, Elvis Presley, Patty Pravo, as well as Turkish psychedelic artists such as Cem Karaca and Barış Manço are in private collections and are sold at auction for high prices today.

Atlı graduated from the HFBK in 1973. Her final project was a wallpaper design as well a thesis in German on



Turkish miniatures. Staying in Germany did not even occur to her. »Will I work in a textile factory or become an assistant at the academy by the sea in Istanbul?« she wondered after graduating. She chose the latter. Ironically, the diploma she received was not recognized by any public institution in Turkey. What remains valid from her time is the wallpaper she designed for her final project, which later became the cover for the album *Denizaltı Rüzgarları* (1975) by the acclaimed Turkish jazz percussionist Okay Temiz. Atlı began working as a teaching assistant in the textile department at the Mimar Sinan Fine Arts University in 1975, where she continued working for 35 years, until she retired with the title of professor in 2008. With the growth of the textile industry in the early 1990s in Turkey, she helped create the textile department in 1994, which was expanded in 2004 to also include fashion design. During this time, she also introduced theoretical courses such as the history of twentieth-century costume and fashion design. Atlı continues to teach courses on drawing and fashion at private universities in Turkey.

Seda Yıldız (\*1989, Istanbul) is an independent curator and writer based in Hamburg. Her practice is inspired by thinking across disciplines including art, music, design, literature, and activism. She is particularly interested in taking part in process-oriented, open, and experimental projects that foster collaboration and exchange with a wider audience. More information is available at [yildizeda.com](http://yildizeda.com).

Though her career took a turn toward textile and fashion design, Atlı has always been fond of creating illustrations for albums and children's books. Following the vinyl revival that started in the early 2000s, after a 40-year break Atlı designed the cover for the Istanbul-based psychedelic rock band Nemrud in 2016, which sparked interest in her work as an illustrator.

This was followed by the limited-edition vinyl covers she created for Erkin Koray (*Tamam Artık*, 2017), Barış Manço (*Darısı Başımıza*, 2020), Cem Karaca (*Yiğitler*, 2021), and Edip Akbayram (*Özgürlük*, 2021). In 2021 she exhibited her illustrations at the Vinyl Festival in Istanbul. As she contemplates the eventual end of her career, Atlı appreciates how particularly young people, to her surprise, attach such value to these covers inherited from their families. Perhaps some of these illustrations will inspire others to start drawing themselves.



»Der schönste Beruf, den es gibt«

**Anne Meerpohl, Eliane Kölbener**

Der Künstler Adam Jankowski kam 1970 von Wien an die Hamburger Kunsthochschule, um Maler zu werden. Mit dem *Lerchenfeld-*Magazin spricht er über die damalige Politisierung der Studierenden, seine eigene künstlerische Entwicklung und die Arbeit als Professor



**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** In Ihrer Bewerbung für die HFBK Hamburg schrieben Sie 1970 folgende Zeilen: »In der Hamburger Hochschule für bildende Künste habe ich den mir vorschwebenden ‚Idealfall‘ einer künstlerischen Schule gefunden, an der Möglichkeiten der Wissenserweiterung, der konstruktiven Gestaltung sowie der kritischen Auseinandersetzung mit der Welt in der Form beliebig dimensionaler Dialoge gegeben sind.« Woher wussten Sie, dass die HFBK Hamburg Ihre gewünschte Hochschule ist? Und was fehlte Ihnen in Wien?

**Adam Jankowski** Ich wurde über meine Wiener Künstlerkolleg\*innen auf die HFBK Hamburg aufmerksam und auch über Publikationen von Künstler\*innen, die in Hamburg gelehrt haben. Die meisten, die damals dort tätig waren, waren einmal auf der documenta vertreten gewesen und wurden dementsprechend mit ihren Ausstellungen in Katalogen oder in Zeitschriften publiziert. Ich habe mich für bestimmte Künstler\*innen, vor allem für die aus einer neo-konstruktiven oder konzeptuellen Richtung interessiert, unter anderem für Almir Mavignier, der mir als ein interessanter, konstruktiver Op-Art-Maler aufgefallen war, der nicht im Dogmatismus oder Schematismus erstarrt war. Damals konnte man die Dinge eigentlich nur im Original angemessen zur Kenntnis nehmen, weil die Publikationen meistens mit schwarz-weißen Abbildungen versehen waren.

Der Wiener Avantgardist Marc Adrian war zu dieser Zeit in Hamburg Gastprofessor und erzählte mir von der Schule. Außerdem kannte ich den damaligen Präsidenten der

HFBK Hamburg, Herbert von Buttlar bereits von seiner documenta Tätigkeit. Die Wiener Kunstakademie hingegen war für mich 1968 ein sehr von der Nachkriegszeit beeinflusster, anachronistischer und reaktionärer Haufen mit langweiligen Professor\*innen, die überhaupt kein Interesse am aktuellen Diskurs um die Malerei gezeigt haben. Die dort verpflichtende Kunstrichtung war die Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Das war für mich ein Widerspruch in sich, und auch die kleinbürgerliche, stark vom Nationalsozialismus geprägte Vorstellung von Malerei als »deutsches Handwerk«, fand ich abstoßend.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Sie haben in Wien zuerst mit Kunsterziehung begonnen?

**Adam Jankowski** Ja, das stimmt. Ich war in Wien mal auf dies oder mal auf das eingeschrieben. Die Bezeichnung war mir völlig egal. Ich wollte Maler werden und habe dem Sekretariat irgendetwas angegeben, was hoffentlich Aussichten hatte, dass man einen Platz in einer Klasse bekam. Als ich in Wien noch zur Schule ging, 1964, habe ich den sehr progressiven Bildhauer Kurt Ingerl kennengelernt. Manchmal habe ich ihm im Atelier ausgeholfen und er hat mich dann zu Vernissagen mitgenommen. Andere Künstler kamen zu Besuch, wir waren bei ihnen oder saßen gemeinsam im Wirtshaus. Dadurch war ich mit 16 schon voll eingebunden in die Kunstszene und wusste bereits, was Kunst ist und was mich erwartet, wenn ich Künstler werde. Oder was Künstlersein bedeutet. Für mich war der Wechsel nach Hamburg aus diesem Grund ein

Befreiungsschritt in das internationale Kunstgeschehen. Ich wollte Teil der jungen Kunst sein, die damals im Aufbruch war. Es war 1968, die Jugendrevolte hat die Welt auf den Kopf gestellt und da wollte ich dabei sein, in dieser positiven Stimmung, etwas lernen und mitmachen.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Wie war die Stimmung in Hamburg und in Ihrem damaligen Umfeld?

**Adam Jankowski** Die war gespalten, weil die Hamburger Szene schon geprägt und getragen wurde von etwas älteren Studierenden. Ich habe schnell Anschluss gefunden zu Künstlern der Gruppe Montag, also zu Tomislav Laux, Dieter Rühmann und Jörg Heidemann, die damals in der Kunsthalle eine Ausstellung hatten. In der ganzen Hochschule war eine Politisierung im Gange. Überall hingen riesige rote Plakate mit weißer oder gelber Schrift: »Kommunisten ins Studentenparlament«. Diverse unterschiedliche »kommunistische« Gruppen waren aktiv: Der Marxistische Studentenbund Spartakus, also die DDR-Anhänger. Und dann gab es noch einige obskure Gruppierungen aus dem Bereich der Esoterik: Anhänger von Bhagwan, Maharaji oder von Hare Krishna saßen in der Mensa neben den Maoisten und den DKP-nahen Gruppierungen. Das war der Zeitgeist an der Hochschule, wie auch an der Universität.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Und haben Sie sich zu irgendeiner Gruppierung gezählt?

**Adam Jankowski** Ja, mir wurde irgendwann klar, dass ich mich auch dazu verhalten muss. Ich habe mich

- ↓ Adam Jankowski, *Studentin*, 1975, Acryl/Nessel
- ↘ Adam Jankowski, *Im Exil*, 1972, Acryl auf Karton

nach und nach auch politisiert und mich an den Gruppen orientiert, die der Sowjetunion und der DDR kritisch gegenüberstanden, sprich an den maoistischen Gruppen. Aber man muss dazu sagen, dass diese maoistischen Gruppen meistens keine Ahnung von China und von Mao hatten, sondern eigentlich nur die großartigen Bilder von Andy Warhol im Kopf hatten. Da gab es viel Irrtum und Projektion und kaum Wissen über die Kulturrevolution und die Verbrechen von Mao. Es war mehr ein Zeitgeist, eine Mode oder eine Stimmung, eher Pop als Polit.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Ihr erster Professor Almir Mavignier hat viele internationale Studierende in der Klasse aufgenommen. Wie kam es dazu und inwiefern hat das zur Politisierung an der HFBK Hamburg beigetragen?

**Adam Jankowski** Es waren mal mehr und mal weniger internationale Studierende in der Klasse. Almir war beliebt. Er kam aus Brasilien, war dann über Paris und die Hochschule für Gestaltung Ulm nach Hamburg gekommen und sprach nur schlecht Deutsch. Trotzdem war er auf eine Art sehr, sehr deutsch. Er sagte mal zu mir: »Ich verstehe mich als Beamter der Kunst«. Es kamen damals ganz viele Studierende von auswärts, aus Ländern, die durch grausame politische Entwicklungen zerstört worden sind, und dafür hatte Mavignier viel Verständnis. Es hat diese Militärputsche in Chile, in Griechenland, in Argentinien und an vielen anderen Orten der Welt gegeben, auch die russische Militärintervention in der Tschechoslowakei, und so

flohen einige Studierende nach Hamburg.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** War die Klasse auch politisch aktiv?

**Adam Jankowski** Die Klasse war eher zwiesgespalten. Es gab auch Agitatoren oder sehr politische Studentinnen, teilweise solche, die gleichzeitig Philosophie oder Sozio-







logie an der Universität studiert hatten und den entsprechenden theoretischen Hintergrund hatten. Aber es gab auch viele unpolitische Student\*innen, die wurden mit den politischen Parolen konfrontiert und mussten sich rechtfertigen. So wurden die Argumente ausgetauscht, hin und her. Das war alles ein großer Lernprozess, der auch durch die politischen Zirkel und die daraus entstandenen Arbeitsgruppen stattfand. Zum Beispiel die Lesegruppe, in der wir zusammen die *Deutsche Ideologie* von Karl Marx, Seite um Seite, Satz um Satz, gelesen und analysiert haben. So lernte man quasi Geschichte, Deutsch, Grammatik, oder was immer man wollte - und alles freiwillig. Außerdem hat die Gremien- und Fachschaftsarbeit eine große Rolle gespielt: Studentische Mitbestimmung war ein riesiges Thema und wir konnten dadurch über be-

stimmte Gelder und Berufungen mitentscheiden.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Hatten diese politischen und theoretischen Maßstäbe auch Einfluss auf ihre künstlerische Praxis?

**Adam Jankowski** Das war für mich insgesamt ein tiefer Lernprozess und meine Kunst hat sich schnell gewandelt. Mit Anfang 20 entwickelt man sich in einer unglaublichen Geschwindigkeit und meine Malerei hat sich geöffnet, auch hin zu politischen Inhalten. Ich habe als abstrakter Künstler angefangen und war mit den Argumenten konfrontiert, die Kunst müsse verstanden werden, auch von den »normalen Menschen« und nicht nur den Bildungseliten, sonst sei sie nicht wirksam. So musste man die Kunst quasi öffnen und versuchen sie verständlicher zu machen und Themen in die Kunst auf-

zunehmen, die mit den allgemeinen Entwicklungen in der Gesellschaft zu tun haben. Zum Beispiel die Militarisierung, der Kalte Krieg oder die Atomenergie und ihre zerstörerische Kraft.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Wie kam es 1970 zu der Ausstellung *Ausländische Studenten der HBK*?

**Adam Jankowski** Der Anteil der internationalen Studierenden an der Hochschule war groß. Viele waren auf der Flucht oder auf Durchreise, aufgrund der politischen Zustände in ihren Ländern. Natürlich hatten alle große Probleme. Vor allem fehlte das

Geld. Das zweite Problem waren die Aufenthaltsgenehmigungen. Wie lange kann man bleiben? Außerdem gab es viel Ausländerfeindlichkeit. Darum war die Frage der Solidarität untereinander und die der deutschen Studierenden enorm wichtig. Als sich die Probleme häuften, vor allem mit den Aufenthaltsgenehmigungen, wurde eine Arbeitsgruppe von ausländischen Studierenden gegründet. Dort konnte jede\*r mitmachen, die Gruppen waren immer offen und irgendjemand hat vorgeschlagen, man könnte auch eine Ausstellung machen, um zu zeigen, was wir künstlerisch produzieren. Und sie mit der Frage verbinden, wie wir über die Zustände in unseren Ländern oder in unseren Kulturen, aus denen wir kommen, informieren können. Außerdem war es ein Versuch unsere Probleme und Anliegen, die wir hier hatten, öffentlich zu machen. Das war der Hintergrund

der Ausstellung und ich glaube es gab auch Finanzierungsmöglichkeiten über den AStA. Einige Aktivist\*innen haben alles organisiert, das Anmeldeformular verschickt, Plakate gedruckt und den Katalog gemacht. Auch hier konnten sich alle beteiligen, in dem Fall, wer sich als Ausländer\*in verstand.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Der Katalog versammelt 23 ausländische Studierende.

**Adam Jankowski** Genau, es konnten leider nicht alle mitmachen, es gab welche, die Angst hatten sich als »Ausländer\*in« zu outen, zum Teil weil sie »illegal« hier waren, zum Teil weil sie Nachteile in der Zukunft fürchteten.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Was war Ihre Intention, bei der Ausstellung mitzumachen?

**Adam Jankowski** Ich hatte dafür dieses großformatige Bild zum Thema internationale Solidarität gemalt, am Beispiel der Internationalen Brigaden in Spanien in den 1930er Jahren. Ich war damals Sprecher der ausländischen Studierenden. Wenn jemand Schwierigkeiten hatte mit der Ausländerbehörde und den Aufenthaltbewilligungen, bin ich mitgegangen, oder habe mit einem Anwalt gesprochen, der für die Rechte ausländischer Studierender spezialisiert war. Als Österreicher war ich ja deutschsprechender Ausländer und konnte als eine Art Übersetzer und Mediator fungieren.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Sie sind später zu KP Brehmer in die

Klasse gewechselt, was hat Sie dazu bewogen?

**Adam Jankowski** Ja, von KP Brehmer hatte ich eine Einzelausstellung im Hamburger Kunstverein mit seinen politischen Arbeiten gesehen und

Der Brehmer war einfach ein sehr netter Kerl und insofern haben wir uns da ganz schnell angefreundet.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Und wie haben Sie die Lehre und die Klasse wahrgenommen?



das hat mir sehr gut gefallen. Das war auch Pop Art, aber in der Version des Kapitalistischen Realismus. Dem fühlte ich mich ebenfalls zugehörig und ich war interessiert an der Gruppe um den Galeristen René Block. Dazu gehörten neben KP Brehmer noch Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Lueg, KH Hödicke und Wolf Vostell. Alles Künstler, die mich interessiert haben.

**Adam Jankowski** Die Klasse war eher unkonventionell und ohne feste Formen. Es gab zwar irgendwie eine Uhrzeit für ein Gespräch oder für ein Seminar, aber man traf sich eher spontan am Nachmittag bei ihm in seinem Dozentenzimmer. Dort gab es immer etwas zu trinken. Er hat sehr viele Künstler\*innen gekannt, die dazustießen. Ob das nun der französische Konzeptkünstler Robert Fil-

liou war oder Dieter Hacker, Sigmar Polke, Dieter Roth. Eigentlich kam, wer gerade so in der Stadt war, zum Beispiel wegen einer Ausstellung oder auf der Durchreise. Wir sind dann immer alle zusammen in die nächste Kneipe gefahren. Wir Studierenden wurden meistens eingeladen von den etablierten Künstlern – es handelte sich noch ausnahmslos um Männer, auch wenn um diese Zeit die ersten, später erfolgreichen Künstlerinnen ihr Studium abschlossen. Auf freundschaftlicher Ebene hat man sich da ausgetauscht und erzählt und gelernt. Mit einigen von ihnen konnte man sich auch verabreden und dann am nächsten Tag wieder treffen und über ihre und die eigenen Arbeiten sprechen.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** 1986 haben Sie mit KP Bremer gemeinsam die Galerie Vorsetzen gegründet – in den Räumlichkeiten, in denen wir jetzt dieses Gespräch führen – und in denen sich auch Ihr Atelier befindet.

**Adam Jankowski** Ja, das stimmt. Das war ungefähr zehn Jahre nach meinem Abschluss. Wir haben uns 1986 überlegt, dass wir eigentlich ein Fenster zur Welt brauchen. Damals gab es den großen Hype um die Neuen Wilden, diese »Pseudo-Expressionisten«. Wir arbeiteten eher konzeptuell und hatten dadurch weniger Öffentlichkeit. Aber wir waren da und haben beschlossen, uns dieses Fenster selbst zu schaffen. Die Künstler\*innen KP Brehmer, Anna Oppermann, Dagmar Fedderke, Constantin Hahm und ich, sowie der Jurist Herbert Hossmann und die Kunsthistorikerin Gesine Petersen waren die Gründungsgruppe. Wir

Künstler\*innen haben alle eigene Arbeiten zum vergünstigten Preis als Startkapital eingebracht. Nach einer Weile haben wir viel verkauft und uns auch einen ganz guten Ruf erarbeitet. Zum Beispiel hat die damals noch ganz junge Miriam Cahn bei uns ausgestellt, oder Olaf Metzler, Ottmar Hörl, C.O. Paeffgen, Edward Dwurnik, Bill Viola und zahlreiche weitere Freund\*innen und Kolleg\*innen.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Sind Sie wegen dieses Netzwerkes in Hamburg geblieben?

**Adam Jankowski** Das hatte sich aus der Situation ergeben, weil ich hier – im Unterschied zu Wien – als junger Künstler existieren konnte. Irgendwie habe ich 1976 ein billiges Atelier gefunden und konnte einigermaßen zurechtkommen. So ging es von Jahr zu Jahr immer weiter.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Sie waren selbst viele Jahre Professor für Malerei an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach. Inwiefern hat Ihre Zeit an der HFBK Hamburg Ihre Lehre geprägt?

**Adam Jankowski** Als ich selber Professor wurde habe ich mich gefragt, wie meine Professor\*innen – an der HFBK und am kunsthistorischen Seminar der Uni Hamburg – das gemacht haben. Daraufhin habe ich viel über die verschiedenen Lehrkonzepte nachgedacht und mich zum Beispiel an der eher informellen, freundschaftlichen Gesprächskultur orientiert. Außerdem habe ich viele Kolleg\*innen für Vorträge oder Gastkorrekturen eingeladen, wie KP Brehmer. Ich habe hauptsächlich ver-

sucht, meine Studierenden in ihrer Persönlichkeit zu fördern und in ihrer Praxis zu radikalieren. Aber in die Richtung, die ihnen angemessen erschien, haben sich die Studierenden von selbst entwickelt.

**Anne Meerpohl/Eliane Kölbener** Was würden Sie denn mit Ihrer heutigen Lebenserfahrung, Ihrem 30-jährigen Künstler-Ich raten?

**Adam Jankowski** Das ist eine sehr schwierige Frage. Es ist ja der schönste Beruf, den es gibt. Und wenn man es schafft, dass man die Freiheit bekommt, diesen Beruf auszuüben, dann hat man eigentlich alles erreicht. Aber dieser Beruf und seine Spielregeln ändern sich ständig, sie werden gesellschaftlich definiert. Deswegen ist man letztlich immer mitgefangen und mitgehungen. Man muss stetig in der Form mitspielen, die gerade angesagt ist. Und immer dem Mainstream misstrauen ...

Eliane Kölbener studiert im Bachelor-Studiengang in der Klasse Typografie bei Prof. Wigger Bierma.

Weitere Informationen zu Adam Jankowski: <http://www.adamjankowski.de/>. Ab Januar 2024 sind seine Arbeiten in der Galerie im Marstall Ahrensburg zu sehen.

Anne Meerpohl absolvierte im Sommer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether.

Freedom is as vital as breathing

## **Luísa Telles**

After living and working in Porto and Lisbon, Maria Lino continued her studies at the HFBK Hamburg from 1970 to 1977. Our author explores the artist's life story and its entanglements with the end of the dictatorship in Portugal



Foto: Luis Sicó HfBK



Born to a small farming family in the interior of Portugal, Maria Lino's work has a strong connection to earth, changing cycles, and germination. Her sculptures, paintings, and drawings show marks of labor, traces of reflection, and notes of patience. What matters most is learning to see, »seeing things as if for the first time. Not naming things. Forgetting the name of what you see, observing, walking all around, and turning, this is to see the light.«<sup>001</sup> Therefore, she draws in order to perceive things.

Lino says that organic shapes are very important to her, and in her work, we can see traces in large black layers of ink, together with drawings of dragonflies, crickets, birds, and mushrooms that emerge dancing on white paper as if they were moving. With accurate lines, the artist sculpts in wood the curves that enclose the body. By reducing contours to a minimal state, Lino finds shapes that blend physical and organic traces;<sup>002</sup> gestures that imprint on paper and wood the metamorphosis of what we see.

»I paint whatever I feel like and I think that this statement is what best defines my work.«<sup>003</sup> Those were her words in 1979, near the end of a decade marked by restlessness, liberation movements, and questioning of traditional authority. Migrating from Portugal to Germany in the final years of the dictatorship and positioning herself as a young painter was her journey to freedom.

She arrived in Hamburg with a briefcase full of drawings, a few clothes, and no place to sleep. Carrying what she did best, the artist started a new life in a foreign country

completely on her own – and initially uncertain that she was there to stay as she had planned to head to Japan. In 1970, having saved enough to buy a one-way ticket to Hamburg, Lino arrived without speaking a word of German, initially communicating only in French.<sup>004</sup> Surviving on several underpaid jobs, the artist was working hard but was not able to raise the means to travel on to Asia.<sup>005</sup> By then she worked at the horse races in Bahrenfeld. There are a number of oil paintings that originated from details of the drawings she did of people who went to see the horses and had their backs to her.

After some months abroad, Lino was admitted to study painting at the HFBK

Hamburg and received a small scholarship to cover her basic living costs. It was then that she had classes with Almir Mavignier, one of the pioneers of concrete art in Brazil. She later studied with Franz E. Walther, an interdisciplinary installation and conceptual artist known for his fabric objects, as well as Ulrich Rückriem, a sculptor notable for his monumental stone sculptures. All of these professors made an impact on her work.

Graduating in 1977, Lino recognized that the years she lived in Hamburg were decisive for her life choices. Even if the 1970s were marked by restlessness and the questioning of traditional authority,<sup>006</sup> in Portugal, women still did not have the same rights as men, and with an arts degree Lino was only permitted to work as a teacher. Not having sufficient financial independence, she would be expected to be a housewife and mother in her homeland.<sup>007</sup>

In Hamburg, everything was new to her at the time. She spent joyful years there in which she had the freedom and strength to pursue what she wanted to do. Breaking the paradigms that attributed women submissive roles – not only to their husbands, but also to society itself – producing art was a weapon against political and social oppression.<sup>008</sup> Lino thrived and blossomed amid all the adversities she faced in order to establish herself as a female artist in a foreign land while affirming her own desire, »a desire to understand, to see what I have really seen.«<sup>009</sup>

In a time when there were not many immigrant woman artists working in Northern Europe, having to study and

afterwards to marry in order to hold a permanent residency visa, struggling financially to support her art practice and exhibitions over the decades, Lino was nonetheless able to show and sell her work in more than forty solo exhibitions and participated in as many group exhibitions in Germany and Portugal. Rejecting the word »inspiration,« she preferred to say that what she felt was *necessity* – in other words, producing artworks was as essential, indispensable, and vital as breathing. <sup>010</sup>

Freedom is indeed central to understanding this artist's context. Lino had the courage to choose other paths than the generation of women that came before her: »I am what I am. But it is not enough for someone to be sure of themselves — it is a question of history. Women are always the weaker sex.« <sup>011</sup>

Up until the end of the regime in 1974, the lives of women in Portugal were oppressively limited. Numerous restrictions were imposed with some variations throughout the 41 years of the dictatorship. <sup>012</sup> A small country with an empire larger than the whole of Europe, the regime advocated women's remaining in the home and married women's subordination to their husbands, and celebrated the roles of wife and mother. <sup>013</sup> While the dictatorship enhanced the oppression and exploitation of women, the resistance they developed during fascism, on multiple fronts, has undeniable importance and meaning. <sup>014</sup>

As early as 1976, the Portuguese constitution enshrined the principle of equality and other fundamental, individual, and collective rights. Challenging authoritarianism, patriarchy, sexism and colonialism, the profound economic and social transformations that happened during the 1970s had a deep impact on the condition of women: universal suffrage, the right to strike, equal pay for equal work, equal access to all professions, divorce, public school and university access, the national health service, maternity rights. <sup>015</sup>

After 27 years in Hamburg, having lived before in Lisbon and Porto, Lino returned to her homeland and opened a studio in Portugal's Beira Interior Norte region, where she still lives today. Even if somehow isolated due to her relocation to the interior of the country in Feital, Lino says that »the best place to see my work is where it happens.« <sup>016</sup> Naming her working space *Atelier Temos Tempo* the artist literally invites us to *take our time*. And to see takes time, as Georgia O'Keeffe once said. <sup>017</sup> The use of the plural in naming her studio is very telling as she uses it as a space for exchange, a project for learning by doing

with no hurrying, and to share knowledge with her community at its own pace.

Until 2011, Lino organized the *Simpósio Internacional de Arte* (Feital International Symposium) there, an artistic residence in the wild mountains of Beira. By providing the conditions for reflection and contact with nature in a truly rural environment, over the years she invited



- 001 Diogo Pinto [et al.], *Maria Lino, lâmina olhar animal*. Centro de Arte e Cultura – Fundação Eugénio de Almeida. 2019.
- 002 Ana Carlos. »Las figuras humanas de Maria Lino en el Centro Internacional del Arte.« *Tribuna de Salamanca*. 10/7/2000.
- 003 José Jorge Letria. »Maria Lino: pintar em Hamburgo, sem esquecer Portugal.« *Jornal O Diário*. 11/20/1997.
- 004 Around that time the Portuguese Quarter was established in Hamburg next to the harbor district. It consists of a few streets

entire interview was published in the exhibition catalogue by Diogo Pinto (see footnote 1). More on her life can be found in the video interview by Leonel Brito, Maria Lino. Arquivo de Memória, 2013 [https://www.arquivodememoria.pt/pessoas\\_ficha.aspx?lang=PO&ide=195&ida=187&taM=0](https://www.arquivodememoria.pt/pessoas_ficha.aspx?lang=PO&ide=195&ida=187&taM=0) [last access: 06/06/2023].

008 As a way to fight against sexual hierarchization, patriarchy, male domination, and the social impositions that defined »being a woman,« the feminist movement gained

international artists to join her studio and spend three weeks there producing artworks, exhibiting, and temporizing them through talks and debates among art historians and teachers.

It is in the context of Lino's personal story, artistic working process, and taking this as a question of history as she situates it that we can see the development of her life trajectory as an artist. As she accurately puts it, »those who earn their freedom do not let anyone take it away from them.«<sup>118</sup>

- around Ditmar-Koel-Straße where Portuguese and Spanish immigrants settled since the 1960s and 1970s, many of them arriving as guest workers to work in the seaport. While living in Germany, Lino was part of the Associação Portuguesa em Hamburgo (Portuguese Association in Hamburg), where she gave art classes to harbor and factory workers. She saw the workshop as a way to bring them closer and unite them through joint and collective work among immigrants. Returning to her homeland, she continued to provide these kinds of gatherings within her community by developing drawing workshops for the elderly in nursing homes in the region of Beira Alta. More in José Jorge Letria (see footnote 3); Francisco Paiva. »Drawings of life: a project by Maria Lino.« *Arte Contemporânea, Criatividade e Híbridação: o V Congresso CSO'2014*.
- 005 She also worked in silk-screen shops and later, in 1993, taught drawing at the Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg (Hamburg University of Applied Sciences). More in José Jorge Letria (see footnote 3); Américo Rodrigues. »Temos tempo, Maria!« *Jornal Terras da Beira* 09/11/1997.
- 006 During the 1970s, the Black activist Angela Davis was released on bail and the rise of the women's liberation movement was largely based on the United States. The CIA engineered a coup in Chile. War eventually ended in Vietnam, but began in plenty of other places: Cambodia, Lebanon, the Middle East, Cyprus, and Rhodesia/Zimbabwe. There were LGBTQIA+ rights, women's rights, ethnic rights, and animal rights to be considered. There were photographs from Mars, protests at nuclear plants, and psychedelic rainbows. It was the decade when Mao, Salvador Allende, Francisco Franco, Janis Joplin, Jimi Hendrix, and Elvis Presley died. More in Nick Yapp. *Getty Images 1970s – Decades of the 20th Century*, Cologne 2004; Timothy S. McEvilley. »Paradise Lost / Paradox Found: Materializing a History of Conceptual Art.« *Art Journal*. 61(4), 2002, p. 107.
- 007 In her own words, »At the time, it was very difficult for an independent woman to live in Portugal. In Germany, women's movements and groups started, there were protests, some of them caused chaos, and everyday there was a party, a celebration.« The

- more visibility and started to break more actively with the paradigms of female marginalization from 1960 on. It was also a moment of great political vitality and rejection of the existing authorities, redefining the social function of art. More in Thierry de Deve. *Kant after Duchamp*. MIT Press. 1999. pp. 356–8; Thomas S. McEvilley. *The Triumph of Anti-Art – Conceptual and Performance Art in the formation of Post-Modernism*. McPherson & Company. 2008, pp. 42–47.
- 009 Maria João Silva. »Tempo para a arte.« *Jornal Terras da Beira*. 12/28/2000.
- 010 In her own words, »What I think is that drawing or writing must satisfy a need in the individual and not be done because it's an obligation but because you as an individual need to do it.« More in the interview published in the exhibition catalogue Diogo Pinto [et al.]. *Maria Lino, lâmina olhar animal*. Centro de Arte e Cultura – Fundação Eugénio de Almeida. 2019.
- 011 See footnote 1.
- 012 The *Estado Novo* or Salazarism began on May 28, 1926, with a *coup d'état* by the military. The *Estado Novo* put an end to liberalism in Portugal and inaugurated a historical period of 41 years of dictatorship. On April 25, 1974, Portugal's right-wing *Estado Novo* was overthrown by a military coup by low ranking army officers who had formed the Movement of the Armed Forces (MFA). The events would become known as the Carnation Revolution, as people adorned troops with red and white carnations, which were widely sold on the streets at the time. The collapse of the regime was then followed by a working class uprising that lasted over 18 months. Urban workers took over their workplaces and rural workers took over land and farmed it collectively. One key factor in the unpopularity of the regime was the long-running colonial war against independence movements in Angola, São Tomé and Príncipe, Mozambique, Guinea Bissau, and Cape Verde, which had been raging since anti-colonial uprisings in the early 1960s. After the revolution, these former colonies all soon achieved independence. More in Esteves, J. & Johnson, R. (2018) »Historical Overview of Portugal and Spain.« S. Bermudez & R. Johnson (Ed.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 2018, p. 243–255; Marcus Vinicius de Oliveira. *A sombra do colonial-*

*ismo: fotografia, circulação e projeto colonial português (1930–1951)* Letra e Voz. 2021; Jesse French (host). »The Portuguese revolution« [audio podcast episode] <https://workingclasshistory.com/2020/08/13/e41-42-the-portuguese-revolution/> [last access: 13.08.2020].

- 013 An openly antifeminist regime, during these four decades women's rights in Portugal took a step backwards. More in J. Esteves & R. Johnson. »Historical Overview of Portugal and Spain.« S. Bermudez & R. Johnson (Ed.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press. 2018, p. 243–255.
- 014 The repression also had a gender dimension as several women were arrested by the PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado, a secret police force active under different names from 1933 until 1974) and the GNR (Guarda Nacional Republicana, a paramilitary security force, created in 1911 and active until today). During interrogations, their lives were at risk: they were tortured, humiliated, insulted, and threatened, as well as prevented from establishing any contact with their children. More in Rita Rato. *Mulheres e Resistência: »Novas Cartas Portuguesas« e outras lutas*. Tinta da China, 2023.
- 015 As Pintasilgo brilliantly states in her essay, »when the military coup of April 25, 1974 burst forth, people's power became, to a large extent, women's power.« In her perspective, Portuguese women managed to get their concerns placed on the agenda of the whole of society. More in Maria de Lourdes Pintasilgo. »Portugal: Daring to Be Different.« Francine D'Amico & Peter R. Beckman (Ed.) *A rising public voice: women in politics worldwide*. Feminist Press, 1995, p. 129.
- 016 Maria João Silva. »Tempo para a arte.« *Jornal Terras da Beira*. 12/28/2000.
- 017 Georgia O'Keeffe: *To See Takes Time* is the title of the retrospective exhibition held in 2023 at MoMA, displaying over 120 works of the late North American artist Georgia O'Keeffe, who is most known for her flower paintings made in the 1930s.
- 018 See footnote 1.

Maria da Luz Dias Lino was born in Feital, Beira Alta, Portugal in 1944. Before moving to Hamburg in 1970, she attended the Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e do Porto between 1960 and 1969. She explores her origins in her autobiographical film *Maria und der Vater* (Maria and the Father). The documentary premiered in November 1983 at the Metropolis cinema in Hamburg and had the support of the Hamburg Filmbüro e.V.

Lúisa Telles is a Brazilian-Portuguese visual artist, writer, and curator based in São Paulo. Her work engages with questions of social memory and the body as an agent of resistance. She completed her master's degree at the HFBK Hamburg in 2018 with Prof. Adam Broomberg/Prof. Oliver Chanarin.

Vom Werkzeug zur Kunst

**Anne Meerpohl**

Die japanische Künstlerin und Kunstvermittlerin Miwako Ando hatte in Kyoto bereits Textildesign studiert, bevor sie von 1971 bis 1975 an der HFBK Hamburg ihr Diplom in Industriedesign absolvierte. Unsere Autorin traf sie in ihrer Hamburger Wohnung inmitten ihrer künstlerischen Arbeiten, von denen viele noch aus der Zeit ihres Studiums stammen – ein guter Einstieg in das Gespräch





**Anne Meerpohl** Warum haben Sie sich Anfang der 1970er Jahre für ein weiterführendes Studium an der HFBK Hamburg entschieden?

**Miwako Ando** Mein damaliger Professor Isaburo Ueno an der Kunsthochschule Kyoto hat mir die HFBK Hamburg sehr empfohlen. Er hatte vor dem Zweiten Weltkrieg Architektur in Deutschland studiert und sich mit dem späteren Leiter der Hamburger Hochschule, Herbert von Buttlar, angefreundet. Die beiden haben später ihre Verbindung genutzt, um Studierenden einen Austausch zu ermöglichen und sie bei der Umsetzung zu unterstützen. Ein Jahr bevor ich nach Deutschland ging, ist ein Studienkollege von mir bereits nach Hamburg umgezogen und somit hatte ich Lust bekommen, das selbst auszuprobieren und ich hatte hier auch schon gute Kontakte.

**Anne Meerpohl** In welcher Klasse haben Sie studiert und wie sah Ihr Alltag an der Hochschule aus?

**Miwako Ando** Ich hatte aus Japan einige meiner Emaille-Arbeiten mitgebracht und wurde deshalb an den Dozenten für Techniklehre im Metallbereich, Rudolf M. Mentz, im Fachbereich Industrial Design empfohlen. Allerdings sagte er mir, dass ich, wenn ich weiter in diese Richtung arbeiten möchte, erst lernen muss, die Werkzeuge dafür herzustellen und genau zu wissen, welche ich wie einsetzen muss. Ich habe noch einen selbstgemachten Mörser für Cloisonné aus der Zeit – eine erste Designaufgabe. Das war sehr viel Arbeit im ersten Semester. Im zweiten Semester haben wir dann größere Sachen gemacht. Herr Mentz hat

mich erfolgreich für eine Förderung für ausländische Studierende vorgeschlagen. Sie ging leider nur ein Jahr, aber dafür gab es damals noch kostenloses Mittagessen in der Mensa. Immer am Anfang des Semesters musste man sich dafür anmelden und wir haben Tickets für jeden Tag bekommen. Wenn man es mal nicht geschafft hatte tagsüber zu essen, konnten wir sie stattdessen auch für das Abendessen benutzen.

**Anne Meerpohl** Wie war die Arbeitsweise in den Klassen, haben Sie eher kollaborativ gearbeitet oder an ihren eigenen Projekten?

**Miwako Ando** Beides. In der Design-Abteilung haben wir auch gemeinsame Projekte erarbeitet, aber ich habe vor allem viel für mich allein gearbeitet und meine Fähigkeiten in Einzelgesprächen mit meinem Professor weiterentwickelt. Er hat mir oft Feedback gegeben, ob etwas gut war, oder zu schwer, oder wie ich an das richtige Material komme.

**Anne Meerpohl** Welche Arbeiten sind in der Zeit entstanden?

**Miwako Ando** Ich habe zum Beispiel Schmuck entworfen. Aber auch dafür musste ich erst einmal die Werkzeuge herstellen. Danach konnte ich größere Projekte verwirklichen und mich wieder der Emaille widmen. Das Material mussten wir immer selbst beschaffen, was nicht immer einfach war und außerdem sehr teuer. Emaille und Glas habe ich in Hamburg oft nicht bekommen. Irgendwann begann ich auch, mit Bronze und Kupfer, später mit Silber und Gold zu arbeiten. Mit den Emaille-Malereien habe ich viel

experimentiert und manches Silber war zu weich für bestimmte Objekte. Ich habe so viel ausprobiert und in der Hochschule gearbeitet, ständig musste ich mit den Hausmeistern diskutieren, die mich abends nach zehn Uhr nach Hause schicken wollten. Aber ich wollte weiterarbeiten und bin oft über zwölf Stunden am Tag dort gewesen, Montag bis Freitag. Eine Dusche gab es zum Glück auch.

**Anne Meerpohl** In den 1970er Jahren waren einige studentische Gruppen politisch aktiv an der HFBK Hamburg. Wie würden Sie die Stimmung an der Hochschule beschreiben?

**Miwako Ando** Als ich 1971 an die HFBK Hamburg gekommen bin gab es viele Demonstrationen. Es gab so viele Studierende, die schon sehr lange an der Hochschule immatrikuliert waren und dementsprechend auch Zeit dafür hatten. Der Studierendenstatus hatte viele Vorteile, zum Beispiel wenn man schon Kinder hatte. Es gab zu meiner Zeit ungefähr acht Prozent Ausländer\*innen unter den Studierenden. Hin und wieder gab es auch Probleme zwischen deutschen und internationalen Studierenden.

**Anne Meerpohl** Wir sind durch die Publikation »Ausländische Studenten der HFBK« zu der gleichnamigen Ausstellung 1973 auf Sie und Ihre Arbeit aufmerksam geworden. Erinnern Sie sich noch an die Ausstellung und wie sie zustande kam?

**Miwako Ando** Ich meine, es war eine Initiative von ausländischen Studierenden. Meine abgebildete Arbeit ist ein sich drehbares Objekt aus Mes-

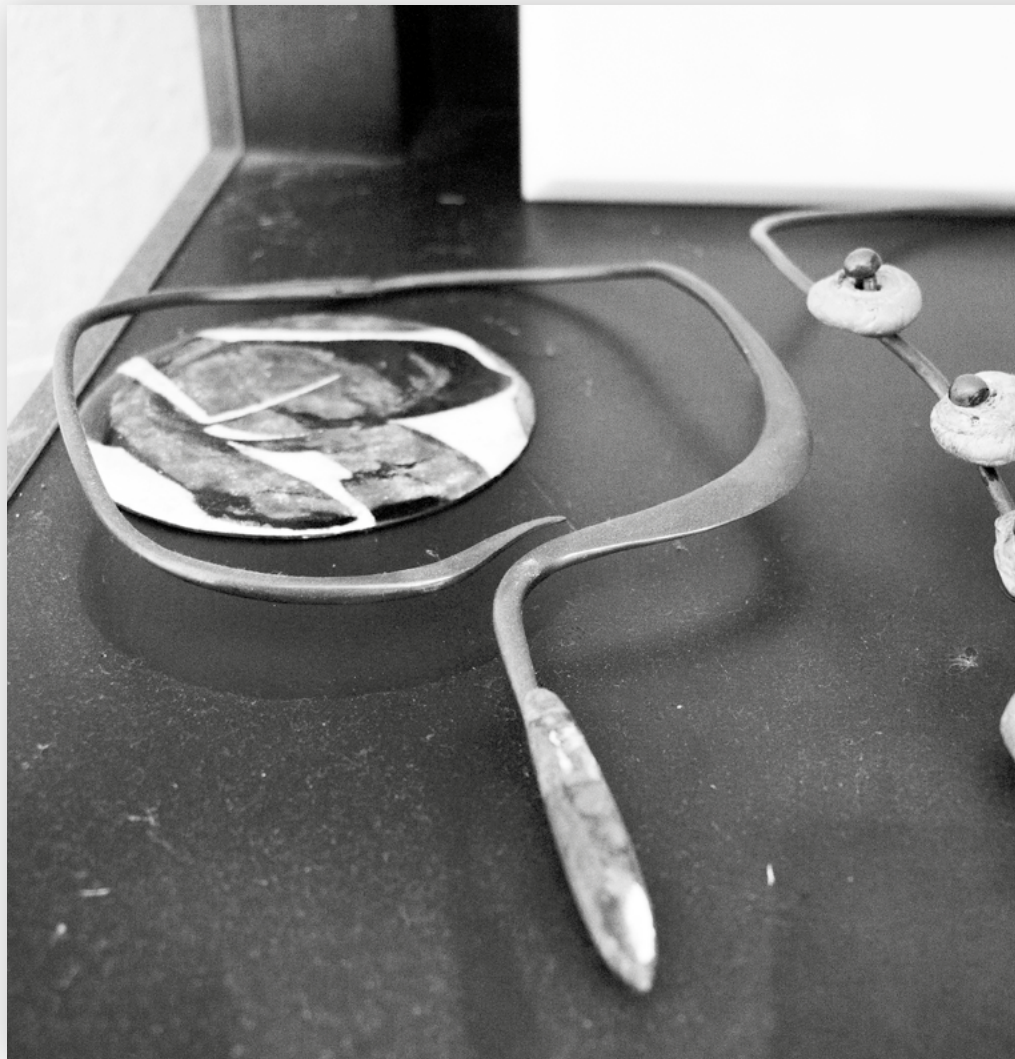
sing mit einem Kerzenständer in der Mitte und mehreren Kompartimenten zum Anbieten unterschiedlicher Snacks. Messing war ein beliebtes Material, wir konnten es kostenlos in der Metallwerkstatt verwenden, ebenso wie Kupfer. Immer wenn ich gerade kein Geld hatte, habe ich damit gearbeitet. An Michio Takehara, der ebenfalls an der Ausstellung teilnahm und in dem Katalog vertreten ist, erinnere ich mich noch gut. Wir waren gute Freunde und oft beide von morgens bis abends in der HFBK Hamburg am Arbeiten. Leider ist er vor zehn Jahren verstorben, aber er war immer sehr aktiv und hat viele Ausstellungen gemacht. Zum Beispiel hat er in seiner Malerei und seinen Drucken mit Polyester experimentiert, daran erinnere ich mich noch gut. Wir haben oft mit anderen Japaner\*innen in der Mensa zusammen Mittag gegessen, es waren noch ein paar andere über den DAAD oder private Finanzierung da.

**Anne Meerpohl** Nach dem Studium haben Sie mehrere Jahre keine Kunst produziert. War das eine bewusste Entscheidung und wie sind Sie wieder zur künstlerischen Praxis gekommen?

**Miwako Ando** Ich habe nach dem Abschluss zwei Kinder bekommen und darum erst einmal eine Pause gemacht. Nach meinem Studium hatte ich zwei, drei Ausstellungen mit ehemaligen Kommiliton\*innen, dann aber für ungefähr zehn Jahre aufgehört künstlerisch zu arbeiten. Als ich wieder angefangen habe, musste ich feststellen, dass Metallarbeiten zu Hause doch etwas schwierig sind und bin daraufhin wieder zur Malerei gekommen, wie

ganz am Anfang meines ersten Studiums in Kyoto. Dort habe ich unter anderem auch Kalligrafie und Tuschemalerei studiert. Außerdem

zu Hause. Seit einiger Zeit arbeite ich bei Pro Linguis, einer Sprachschule. Leider ist während der Corona Pandemie alles ausgefallen. Zum Glück



habe ich festgestellt, dass japanische Kunst und Kultur gefragt sind. So habe ich angefangen traditionelle japanische Kunst zu unterrichten, da es viele, vor allem deutsche, Interessent\*innen dafür gab.

**Anne Meerpohl** Wo unterrichten Sie zum Beispiel?

**Miwako Ando** Früher habe ich in an verschiedenen Volkshochschulen Kurse gegeben und irgendwann auch

kann ich jetzt wieder unterrichten. Mit meinen Schüler\*innen mache ich jedes Jahr eine Ausstellung und dazu einen Katalog.

**Anne Meerpohl** Hatte das Studium an der HFBK Hamburg Einfluss darauf, dass oder wie Sie jetzt selber unterrichten?

**Miwako Ando** Malerei und Kalligrafie – was ich nun hauptsächlich unterrichte – habe ich an der HFBK

Hamburg nicht gelernt, von daher eher weniger. Meine Studienzzeit ist nun auch schon so lange her und die Hochschule hat sich stark verändert.

außerhalb der künstlerischen Praxis und Vermittlung?

**Miwako Ando** Ich arbeite beim Japan Festival und der Japan-Woche immer mit und früher habe ich auch oft im Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK) beim Mädchen- oder Kindertag mitgearbeitet. Dort haben wir Workshops gegeben zu japanischer Kunst in Zusammenarbeit mit dem Konsulat.

**Anne Meerpohl** Woran arbeiten Sie im Moment und was steht bei Ihnen als Nächstes an?

**Miwako Ando** Nachdem wegen der Pandemie nun drei Jahre Pause war, findet das Japan Festival nun wie immer in Pflanzen und Blumen statt. Dieses Jahr zeige ich wieder einige Werke mit meinen Schüler\*innen. In Hannover waren wir auch schon oft mit einem Stand, insgesamt nehme ich seit vielen Jahren dort teil. Früher gab es noch viel mehr solcher Festivals in Kiel, Berlin und vielen anderen größeren Städten, aber das ist nun leider

Die Studienfächer sind inzwischen andere und auch die Struktur ist ganz anders. Ich musste früher viel mehr Handwerk erlernen und Materialien wie Holz, Metall, Keramik, Papier und Textil kennenlernen. Die Kurse gingen dann meist über ein ganzes Semester.

sehr viel weniger geworden.

**Anne Meerpohl** Sie haben uns bereits erzählt, dass Sie zum Beispiel beim Japan-Fest in Hamburg aktiv sind. Was für Kulturarbeit leisten Sie noch

Miwako Ando (\*1946) unterrichtet seit vielen Jahren Tusche- und Seidenmalerei sowie Kalligrafie und ist außerdem in japanischer Kulturarbeit in Hamburg und Umgebung aktiv. Aktuell sind ihre Arbeiten im Schaufenster eines Sprachinstituts in den Colonaden 96 in Hamburg zu sehen. Im Winter findet wieder die jährliche Ausstellung mit ihren Schüler\*innen in der Pro Linguis Sprachschule in der Rothenbaumchaussee statt.

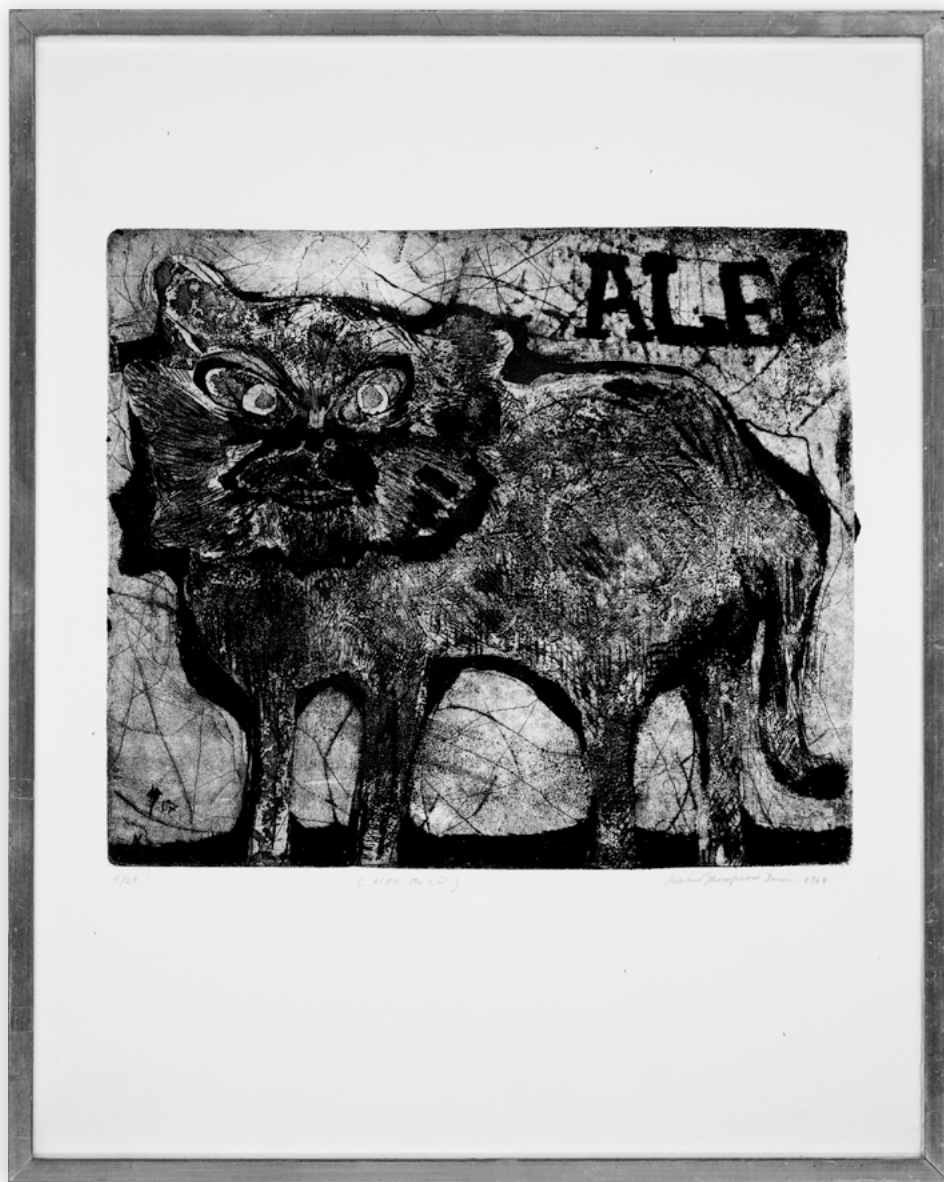
»I am treated as if they have been waiting years for my arrival«

### **John J. Curley**

Mildred Thompson was the first Black woman artist to come to the HFBK Hamburg from the USA in 1958. In addition to her own artistic works reflecting her time in Hamburg, she also participated in the annual Li-La-Le artists' festival with an installation



- ↖ Mildred Thompson, *Love for Sale*, 1959, Sammlung The Museum of Modern Art, New York, Eugene and Clare Thaw Fund
- ↘ Mildred Thompson, *Aleo the cat*, 1969, (Donation by Elke Prinz for the archive of the HFBK Hamburg)



would not validate her individualism or talent, but in Hamburg she also embraced a mode of art making that refuted Abstract Expressionism. As opposed to the perceived existential authenticity of Pollock's and Rothko's commitment to painting, Thompson embraced a myriad of different styles and techniques during her initial studies in Hamburg – maintaining, simultaneously, an abstract painting and a figurative print practice. As she later recalled about her time in Hamburg, »we were encouraged to master many techniques in many media.«<sup>002</sup>

Hamburg was home to many exiles in the years after World War II. While some 200,000 central and Eastern European refugees came to the city, there was not a large Black presence there. As far as I could tell from the HFBK Hamburg archives, there were no other Black students at the academy in 1958. (A Black student from South Africa, Abass Jacobs, did enroll the follow-

In September 1958, an American expatriate and an exported exhibition arrived in Germany. First, the Black American artist Mildred Thompson arrived for study at HFBK Hamburg. Second, the major exhibition *The New American Painting*, which featured paintings by Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, and others, opened in Berlin (at College of Fine Arts, Berlin) on September 1, 1958. This show, organized by the Museum of Modern Art in New York, suggested the originality, commitment, vitality, and heroism of Abstract Expressionism – without including any artists of color and only one woman, Grace Hartigan.<sup>001</sup> Thompson's voyage to Hamburg is the dialectical other to *The New American Painting*. Not only did she flee an American art world that

ing year.<sup>003</sup>) As such, Thompson became something of a curiosity in Hamburg, with a local newspaper publishing an illustrated article about her soon after her arrival.<sup>004</sup> Thompson was surprised at all this attention. She discussed this in a letter to her undergraduate mentor at Howard University, the art historian and artist James Porter:

»The German people are wonderful, I have never met people so warm, gracious and sincerely concerned. They go all out of their way to make things comfortable and clear for me. I am treated as if they have been waiting years for my arrival.«<sup>005</sup>

She continued her letter by suggesting that receiving all this attention was due to her being Black, especially a

Black woman. As some scholars have noted, jazz gained widespread acceptance in West Germany partly to signal a symbolic break with the murderous violence of the Nazi past.<sup>006</sup> Might Thompson's own experience be another version of this — West Germans going out of their way to be friendly to one of the only Black American women in Hamburg? At the same time, however, the local paper could not help but exoticize and racialize Thompson by emphasizing her interest in the singing of Black spirituals, »with her fascinating voice.« As Zora Neale Hurston famously noted in 1928, »I feel most colored when I am thrown against a sharp white background.«<sup>007</sup> Thompson's personal experiences as a Black woman in an overwhelming white city certainly informed the work she made in Hamburg.

Thompson primarily worked with professors Arno and Emil Schumacher (painting), as well as Paul Wunderlich (printmaking). Hamburg printmaking legend Horst Janssen was also an influence, as he often was around using the academy's presses. While Thompson's paintings from this period have disappeared, her surviving prints draw on Germanic traditions and other artistic currents whose stories have been overlooked thanks to the period's transatlantic focus on large abstract paintings. The form and content of *Love for Sale* — a Thompson etching from 1959 that ostensibly pictures a sex worker — is impossible to conceive without its Hamburg and German context, for example. The subject matter refers to the legalized sex work in the Reeperbahn neighborhood; its dark, surrealist eroticism is straight out of Wunderlich; and its obsessive and detailed mark-making betrays Janssen's influence.

The print presents a dark fairy tale — with each paid encounter, the face of the client becomes etched (or tattooed) on the woman's torso.<sup>008</sup> Is this etching also something of a surrogate self-portrait — referring to the selling of art works as an extension of Thompson's racialized self in the overwhelmingly white city of Hamburg? And perhaps the work can even reference the slave trade, another instance when bodily autonomy was traded for money.

One could not (and indeed still cannot) live in Hamburg without being aware of vast international shipping networks. Indeed, international shipping has long been the source of the city's wealth and relative independence; it is the reason for the city's existence.<sup>009</sup> Hamburg, then, has its own position relative to the slave trade — how



could any maritime power in the seventeenth and eighteenth centuries not be engaged, at least indirectly, in that horrific practice? While enslaved Africans did not pass through the port, ships returning from the Caribbean and the American South — full of sugar and tobacco — regularly docked in Hamburg.<sup>010</sup>

Just a few months after Thompson's arrival she organized a room for the 1959 iteration of the famous annual carnival at the Hamburg academy, known as Li-La-Le, for which she won a prize. In an unpublished memoir, she describes this environment as presenting a vision of hell, with music provided by »a fine little Dixieland band.« Another





source mentions that Thompson included silhouetted figures made from Papier-mâché on the walls.<sup>001</sup> Based on these clues, I was able to locate (with the expert help of Julia Mummenhoff, staff member of the archive of the HFBK Hamburg) photographs that match this description: Black musicians playing in a room surrounded by falling silhouetted figures, perhaps riffing on imagery in Last Judgment scenes from European Renaissance works.<sup>002</sup> While Thompson's carnival installation might not be a work of art, it nevertheless can be interpreted through issues of race, like *Love for Sale*. Violence and entertainment have long been interconnected experiences in Black American life and were especially pronounced in the 1950s. For example, the first major rock and roll hits of Chuck Berry, Little Richard, and Fats

Domino in 1955 provided the soundtrack of an America coming to grips with the horrific lynching of Emmett Till.<sup>003</sup> In early 1959, Thompson constructed a party room that adapts a similar dialectic. While her silhouetted figures look traumatic — screaming while running or being hung upside-down in ways that recall American racial violence — partygoers dance to Black musicians playing jazz.

- 001 See *The New American Painting* (New York: Museum of Modern Art International Program, 1959). The exhibition was on view in Berlin from 01.09.–01.10.1958.
- 002 Mildred Thompson, undated biographical statement, Mildred Thompson Papers, Rose Library, Emory University, Box 14, Folder 1.
- 003 Thanks to Astrid Mania and Eliane Kölbener for helping me find out more information about Jacobs.
- 004 »Ihr Lieblingswunsch: Studium in Hamburg.«, in: *Hamburger Abendblatt*, November 12, 1958.
- 005 Mildred Thompson, letter to Dr. James Porter, September 27, 1958. James Amos Porter Papers, Rose Library, Emory University, Box 44, Folder 38.
- 006 Katharina Gerund, »African American Culture in (Postwar) Germany.« in: *Transatlantic Cultural Exchange: African American Women's Art and Activism in West Germany*, Transcript, 2013, p. 51–100.
- 007 Zora Neale Hurston, »How it Feels to be Colored Me« (1928), in: *Encyclopedia of African-American Writing*, Third Edition, edited by Bryan Conn and Tara Bynum, Grey House, 2015, p. 948.
- 008 Julia Mummenhoff has written about this print in terms of tattooing. See her »Das Unsichtbare sichtbar machen.« *Lerchenfeld* 45, October 2018, p. 3–6.
- 009 For centrality of sea trade to the city's identity, see Matthew Jeffries, *Hamburg: A Cultural History*, Interlink, 2011, p. 1–38.
- 010 Heike Raphael-Hernandez and Pia Wiegink, »German Entanglements in Transatlantic Slavery: An Introduction.« in: *Atlantic Studies*, 14:4, 419–435, esp. pp. 423–24.
- 011 Thompson describes the room in an unpublished 1975 memoir, Mildred Thompson Papers, Rose Library, Emory University, Box 14, Folder 5. The mention of silhouettes is from Marie Geneviève Ripeau, *Mildred Thompson: une artiste pour notre temps*, unpublished manuscript, Dossier 1, 69. Mildred Thompson Archives, Atlanta.
- 012 Thompson's silhouettes anticipate the Black American artist Kara Walker's use of the form in the 1990s to address the grotesque and horrific violence that underpins romanticized imagery of the American South.
- 013 These Black American musicians provided the blueprint for the later success of the Rolling Stones and the Beatles. The Beatles arrived in Hamburg in August 1960, playing largely covers of Black American music to rowdy crowds in the Reeperbahn.

John J. Curley is Professor of Modern and Contemporary Art History at Wake Forest University in Winston-Salem, North Carolina, USA. He is the author of *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War* (Yale University Press, 2013) and *Global Art and the Cold War* (Laurence King, 2018).

## Keep on moving

We asked current and former Art School Alliance (ASA) exchange students about their motivations to come to Hamburg, their experiences at the HFBK Hamburg, and the role of mobility in their own artistic practice





- ⌘ Karaoke-Bühne von Naomi Sam, *ASA Open Studios*, 2021; Foto: Tim Albrecht
- ⌘ Ausstellungsansicht *ASA Open Studios*, 2019; Foto: Matthew Muir
- ⌘ Ausstellungsansicht *ASA Open Studios*, 2017; Foto: Imke Sommer



### **Bruno Brichetti**

(Universidad del Cine, Buenos Aires, ASA student April – September 2022)

I saw the exchange as a way of developing my own view of filmmaking. I wanted to forget what I had learned at my university. I wanted to see things again for the first time and think about them freely and critically. I was to spend my time working on my graduate thesis but more than anything, I wanted to encounter different forms of art in all their complexity and find my own way of seeing. I thought that this was a great opportunity to do that, and I am extremely grateful that I was able to do it.

I come from a film »bubble,« so it was interesting to see how different disciplines stand in relation to one another. I think the main difference is that the HFBK Hamburg gives a lot of freedom to the student, pushing for an education that is almost entirely based on *doing* and self-management. At the Universidad del Cine there is much more of an academic structure, where you have a large number of theoretical classes and obligations. There is more »regulation« regarding the use of film equipment for example, which you have to apply for in advance with a detailed description of your project. I believe that a lot of film education, generally speaking, fails when it encumbers students with aesthetic impositions.

The workshop modality is something you will find in every film school on the planet but it never seemed to me to have any value at all. I do not know any alternative to this approach, but I think one should have some kind of balance between all these methodologies: a lot of watching, a lot of listening, a lot of reading, and the freedom to develop your own critical taste and practice independently.

Mobility and storage define the schedule and budget of any production, which in turn defines the time you have to work, which directly impacts the final film. I guess I still haven't completely realized the amount of time required to set something up, get the equipment and everyone together in one place. But that's the thing with film: Even if you are working without any budget and find ways around it, you still end up paying in some other way.

### **Damilola Edubiye**

(University of Lagos, ASA student October 2022 – March 2023)

Several motivating factors made me apply for this international art school exchange program.

First and foremost, the opportunity to learn from a different educational system and culture was the major motivation. The exchange program offers me the chance to study under new professors, alongside different

students, and within a new curriculum. This also exposed me to different techniques, approaches, and mediums, as well as provide a fresh perspective on my own work.

Networking and building connections with fellow artists from around the world are also valuable motivations for me to apply for the international art school exchange program. Meeting and collaborating with artists from different backgrounds and cultures opened up new opportunities and perspectives, and can lead to long-lasting friendships and professional relationships. Another motivating factor is the chance to experience a new culture and broaden my worldview. Living and studying in a different country could give me the privilege as an artist to experience different customs, traditions, and lifestyles. This could inspire me in new ideas and ways of thinking, and provide a unique perspective on my art and creativity. Finally, the adventure and challenge of embarking on an international exchange program is a joy that motivates me. The experience of living and studying abroad can be exciting, challenging, and transformative, and can provide an opportunity for personal growth and development. In summary, the international art school exchange program offers me a wide range of motivating factors, including the opportunity to learn new



techniques and perspectives, build connections with fellow artists, experience a new culture, and embark on an exciting adventure of personal growth and development.

The HFBK Hamburg is a leading art school in Germany. The university offers a range of programs across various fields of art, including visual arts, design, and media. The curriculum is based on a traditional academic approach, with a focus on art history, theory, and technical skills. HFBK Hamburg strongly emphasizes individualized instruction and encourages students to develop their own artistic vision and voice. The University of Lagos is a large public research university in Nigeria. The university offers a wide range of programs across various fields of study, including arts and humanities, social sciences, and natural sciences. The teaching approach at the University of Lagos is more focused on practical application and experiential learning with a strong emphasis on community engagement and development. While the teaching methods and approaches at these two universities may differ, both institutions share a commitment to providing high-quality education in the arts. Both universities are focused on developing students' technical skills and creative vision, and both value diversity and encourage individual expression. Ultimately, the similarities and differ-

ences in the respective universities and teaching methods will depend on the specific programs and courses offered, as well as the cultural and historical context of each institution.

My participating in the international art school exchange has significantly impacted my artistic practice, and mobility played a crucial role in this. Mobility in this context means my movement as an artist between different locations and cultures. Through this exchange program, I have had the opportunity to immerse myself in a new culture, experience different ways of living and creating, and engage with new perspectives. This mobility has broadened my horizons, challenged my assumptions, and inspired new ideas and approaches in my artistic practice. The experience of this wonderful international art school exchange has also provided opportunities for me to develop my skills and techniques. I had access to new tools, materials, and resources that I did not have before, and I was also exposed to different ways of working and creating. This mobility has also helped me to expand my creative capabilities and push beyond my boundaries. Additionally, participating in the international art school exchange has provided me with a new network of connections. I may have the opportunity to collaborate with artists from dif-

ferent backgrounds and cultures, creating new artistic partnerships and collaborations. This mobility has opened new avenues for exposure and recognition, and has led to new opportunities for growth and development in my artistic practice. In summary, mobility is a critical component of the international art school exchange, and it will have a significant impact on my artistic practice. Through the movement between different locations and cultures, I have expanded my horizons, develop my skills, and expand my network of connections, all of which can contribute to my growth and development as an artist.

### **Sayako Hiroi**

(School of the Museum of Fine Arts, Tufts University, Boston, current ASA student)

The reason for this exchange program is to expand my concept of works by observing the difference between Europe, the US, and Japan. The central theme of my works deals with unspoken and invisible depression and suppression in materially wealthy modern society. I grew up in Tokyo so I would like to search for the reasons and factors from different perspectives by living in each country. Germany in particular has many similarities with Japan such as its history, temperament, industry, and other aspects compared to other

- ↙ Eröffnung ASA Open Studios, 2021; Foto: Tim Albrecht
- ↓ Performance im Rahmen der ASA Open Studios, 2022; Foto: Charlotte Spiegelfeld
- ↘ Ausstellungsansicht ASA Open Studios, 2022; Foto: Tim Albrecht



countries. Therefore, I believed that it would be a great opportunity to delve deeper into my theme in terms of conceptual aspects and also with regard to specific art scenes in Germany compared to the United States.

My school is more systematic. Our curriculum has specific contents from each professor or teacher, and they give us assignments including making artwork, reading, and writing. Thus, most students face looming deadlines for class assignments. By contrast, the HFBK Hamburg seems more accessible and gives students more discretion. Students choose one professor and have closer conversations with them about their work over the long term. When it comes to critiques, I could say that students at HFBK Hamburg express broader opinions, both positive and negative, to pursue better work. In my perspective, students at my school tend to provide only positive comments. On the other hand, regarding facilities, my school may have more freely accessible tools and time (but this may be due to the difference in tuition). Therefore, there are many pros and cons and differences between them, which is exciting for me.

Mobility of our living or working place can encourage us to gain a perspective on diversity. I spent most of my life in Japan, which is an island,

so I experienced many triggers to culture shock, and it made me consider my own culture and society again, especially in feminist, racial, and identity terms. Although the lack of stability could cause a lack of profound observation, I think I have to take care to not feel I know everything and see everything as superficial. Also, European artists seem to be better at organizing space than others, and it gave me a way of thinking about space, such as a room for an exhibition, and negative space on artworks.

#### **Olivia Maday**

(School of the Museum of Fine Arts, Tufts University, Boston, current ASA student)

My motivation to apply for the exchange program at HFBK Hamburg stemmed from my artistic focus on the historical portrayals of women in film and media. Throughout my research journey there has been a great emphasis on Germany, known for its early contributions by women in dance, stage performance, and film, among other mediums. By applying to this exchange program, I planned to immerse myself in an environment that would foster further research opportunities and allow me to engage directly with a culture that has exerted such significant influence over the historical portrayals of women in art.

I found the transition from a university in Boston to the HFBK Hamburg a refreshing experience that allows me to truly focus on my personal artistic pursuits. One notable aspect is the abundance of gallery openings and student events, which have provided me with valuable opportunities to immerse myself in the vibrant art scene. The freedom offered at the HFBK Hamburg is a strong contrast to the more structured schedule typically found in US universities, where time is often dedicated to class curriculum rather than individual artistic practice. This distinction has allowed me to fully embrace the freedom to explore my own creative journey and delve deeper into my artistic expression.

Mobility is an integral aspect of my artistic practice, exerting a profound influence on the conception of my ideas and creative process. The privilege of traveling and immersing myself in diverse locations, cultures, and perspectives has significantly expanded the horizons of my art and contributed to its enrichment. Collaborating with other students in the ASA program has been an invaluable experience, which has truly shaped my perception of art and its global interconnectedness. I have made great connections with students from across the world and from this, have gained a deeper understanding of the immense impact art can have

- ↙ Performance und Ausstellungsansicht ASA Open Studios, 2021; Foto: Marie-Theres Böhmker
- ↓ Ausstellungsansicht ASA Open Studios, 2019; Foto: Tim Albrecht
- ↘ Ausstellungsansicht ASA Open Studios, 2017; Foto: Imke Sommer



on a global scale, redefining the way I approach and perceive my own artistic journey.

### **Dor Marcus**

(Bezalel Academy of Arts and Design, current ASA student)

My motivation to go on an exchange was to observe a different way of studying and a different culture. And of course, there is a big difference in the learning method and most of all in the conditions, the class, and in the manner of working in the school. I was surprised that every class has a studio to work in and people come there every day; it took me at least a month to grasp that. Secondly, the level of freedom in choosing the courses and arranging the schedule confused me very much. I wanted to do a lot and in almost every department, but it was a bit overwhelming for me. Another thing that pleasantly surprised me is the level of internationality at the school and the variety of people who study in the class from the first semester (3/4) to the completion of the Master's degree. At my university, we study with our year and semester. And only a few pull the degree above the required amount. The lecturers are very kind and I felt that I get a lot from them in the personal meetings, but, for example, every week in Bezalel we talk in front of the class about our process. So, the

relationship is personal but less frequent.

I think there is a great impact on a personal and philosophical level or maybe in the way of looking and observing. Because I'm used to being kept very busy every day at my university, I don't think so deeply about the projects, and work more on execution and punctuality. And when you have this void and this freedom to do what you want, suddenly you don't know what to do, or what you want, and in what medium, and you start asking yourself questions: What do I feel and how do I want to act? And you are suddenly alone in a personal process, and I think it is amazing but also difficult for me, so I'm still learning about myself in this way.

### **Ulyana Nevzorova**

(Minsk, ASA student October 2021 – March 2022)

In the fall of 2021, I came to HFBK Hamburg as an ASA student. At this point, the HFBK began to develop the program further and offered me and a guest lecturer from Minsk a safe place for our artistic practice for one semester. One thing led to another and with the support of professors and staff at the HFBK Hamburg, I was able to start my regular studies a year later. I mostly do art activism, public art, land art, and installation. My works often depict figures related

to government, family, nature, often expressed with humor or resentment. I left my country as a refugee two years ago. From the moment I left my country, I have been a »guest.« This word comes up every day, in the immigration center, language courses, with every acquaintance and in every bureaucratic act. The guest role attaches itself to my self-perception and my art; all the words I write, the topics I take on, and the materials I choose. Sometimes I feel like a person who wanders around town and mutters something under their breath in their native language, not really understanding what's going on here. I reassemble my portfolio and remove what I can't explain, and I pass the texts I write through a translator. I think the question »is it temporary or permanently?« could affect my involvement in this new place. The materials I work with have become more practical and portable, I take what is cheaper to buy and easier to find. Earlier in my work there was more sarcasm and humor, I worked more in the public space, for example with street art or interventions, now I work more in the studio or at home, on small but detailed projects. There is less reflection of the local context, unlike what I used to do in Belarus. My work has become more modest and self-conscious. So, I feel that my art is going through a period of adap-



The ASA-partner Universities of HFBK Hamburg:

Bard College, Division of the Arts (Annandale-on-Hudson/New York State) | Tufts University, School of the Museum of Fine Arts (Boston) | Universidad del Cine (Buenos Aires) | China Academy of Art (Hangzhou) | Bezalel Academy of Arts and Design (Jerusalem) | Makerere University, Margaret Trowell School of Industrial and Fine Arts (Kampala) | University of Lagos, Visual Arts Department | Goldsmiths College, Department of Art (London) | California Institute of the Arts (Los Angeles) | Purchase College, School of Art+Design (New York City) | Kindai University, Department of Cultural Design (Osaka) | Beaux-Arts de Paris | Akademie der bildenden Künste (Wien)

More information: <https://www.hfbk-hamburg.de/asa>

tation; in a way it's an attempt to find versatility, flexibility, and comprehensibility in a new place. With the change of place, I can understand the extent to which my art is shaped by the culture, the language of my home country.

Moving is not only about the place – language, culture, landscape, people – but also about the experience formed by the events in this place. Events are held in my head as tags: failed revolution, war (Belarus is a co-aggressor in Russia's attack on Ukraine), breakup, emigration. Every intense event for me is attached to my identity or art. Moving is, on the one hand, about the escape to a better place, on the other hand, about the impossibility to change the previous place, it becomes an unchangeable memory. I think this is the reason why my latest works consist mostly of reflections on the past. My friend Alice said that after immigrating, she asks herself whether she needs to integrate her art here or pay her usual attention to her country. I agree. For me, it is a question of trying to find a balance between where I am physically and where my thoughts are directed.

Attachment is needed to work with the theme, with the move there is a choice to keep or let go. Even though my body has moved to another context, thinking about the transferability of my practice and or knowledge,

I realize that much of it cannot be transferred with me, or only in another form. Yet I like to think that some art can only exist in one place, one language, and maybe that is its value.

#### **Masha Silchenko**

(Beaux-Arts de Paris, ASA student April – July 2022)

I learned about the ASA program from my friends at Beaux-Arts de Paris who went there during the COVID pandemic and had good experiences. However, I believe my experience was even better because it allowed me to truly discover the art community in Hamburg, which I find very interesting. I appreciate that the Hamburg art scene brings together renowned artists and students without any hierarchy, that students and art professors can exhibit together. I also loved that it's calm and not too overwhelming, you don't have FOMO (fear of missing out) because there are ten openings at the same time and you finish by seeing one or two good exhibitions in one evening. This creates a better atmosphere for connecting with people, as everyone would gather in the same place afterward to discuss the artworks. Having just completed my Master's degree at Beaux-Arts, I found myself unsure of what to do next. The ASA program not only helped me avoid post-school depression but also pro-

vided the necessary resources to continue my art practice. Within the program, we found ourselves in a sort of dreamlike bubble where we felt safe and free to experiment with our work while immersing ourselves in German culture. It was also the first time when I was in a class that had group critiques every week, where people were discussing works together and back in Paris, I was mostly having private appointments with professors. I was especially amazed by the preparation for the open-door exhibition. It was very well curated and exhibitions were very good. The ASA Studios program became my sanctuary when the war began, and the program organizers were exceptionally kind and helpful to me. I am immensely grateful to them, as well as to the people I lived with during the program. I formed strong friendships during this time, and it was thanks to this program that a part of my family was able to seek refuge from the war in Germany.

Wie Alice im Wunderland

**Assal Behnam und Millad Jafarzadeh**

Die iranische Künstlerin Termeh Yaghobi ist aktuell mit der Martin Roth-Initiative an der HFBK Hamburg. Im Interview mit den beiden Autor\*innen spricht sie über die Anfänge ihrer Kunst und ihren künstlerischen Werdegang



**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh**  
Wie bist du zur Kunst gekommen?

**Termeh Yaghobi** Das Interesse an der Kunst wurde durch meine Oma geweckt. Sie hat lange Zeit Teppiche gewebt und dafür viele unterschiedliche Farben verwendet. Zu dem Zeitpunkt wusste ich nicht, dass das auch eine Form von Kunst ist, aber es hat mich schon als Kind sehr beeinflusst. Ich habe damals bereits sehr gerne gemalt. In der Schule habe ich damit aufgehört, weil meine Lehrerin mich immer für die Art und Weise wie ich malte, kritisiert hat. Ich hatte den Drang, Dinge so zu malen, wie sie in meinem Kopf Sinn ergeben. So habe ich die Sonne nie rund, sondern viereckig gemalt. Aber meine Lehrerin verlangte, dass ich mich den anderen Kindern anpasse. Doch das war nicht das, was ich wollte. Als ich älter wurde, kam ich in Kontakt mit verschiedenen Künstler\*innen und ich besuchte viele Galerien. Das war mein erster, »professioneller« Zugang zur Kunst. Dadurch nahm ich die vielfältige Welt der Kunst zum ersten Mal bewusst wahr. Zu der Zeit haben mich zum Beispiel die Werke von Joan Miró sehr inspiriert, durch sie habe ich wieder angefangen zu malen.

**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh**  
Womit beschäftigst du dich in deiner Kunst, was motiviert dich?

**Termeh Yaghobi** In den sieben Jahren als professionelle Künstlerin habe ich verschiedene Richtungen eingeschlagen und unterschiedliche Stile ausprobiert. So greife ich zum Beispiel bei der Darstellung von Menschen auf die Kufische Kalligra-

phie [eine besondere Form der arabischen Schrift, A. d. R.] zurück. Außerdem beschäftige ich mich stark mit der Beziehung von Moderne und Tradition. Viele meiner Arbeiten erinnern an den Stil von Perserteppichen - aufgrund der Farben und der Anordnung. Aber die dahinterliegende Technik ist nicht traditionell persisch, sondern vor allem europäisch geprägt.

Aktuell beschäftige ich mich sehr mit der Darstellung von Frauen. Ich symbolisiere die Frau oft mit dem Körper eines Pferds oder eines Vogels. Damit möchte ich die Freiheit versinnbildlichen. Ich bin der Meinung, dass Frauen schon immer für Fortschritt standen. Es ist mir sehr wichtig, das auch in meiner Kunst darzustellen.

**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh** Hat sich deine Kunst in den letzten Jahren verändert?

**Termeh Yaghobi** Auf jeden Fall. Vor sieben Jahren habe ich nur wenige Farben benutzt und meine Arbeiten erscheinen düster. Erst später, als ich bekannter wurde und Erfolg mit meinen Arbeiten hatte, habe ich viele Farben verwendet. Die Verwendung und der Einsatz von Farben hängen sehr stark mit meiner emotionalen Verfassung zusammen. Aktuell empfinde ich in Bezug auf mein Heimatland großen Kummer und ich mache mir viele Sorgen. Und das hat auch Einfluss auf meine künstlerischen Arbeiten. Unsere Seele ist in Bezug auf die Zukunft des Iran dunkler geworden. Jetzt versuche ich, die Frauen ernsthafter darzustellen. Meine Kunst hat sich in der Weise verändert, wie sich mein Leben geändert hat. Ich lebe in einem anderen

Land und auch diese neue Kultur, die ich gerade kennenlerne, wird einen Einfluss auf meine Kunst haben.

**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh** Du arbeitest sehr detailgetreu, akkurat und setzt Kalligraphie ein. Welche Rolle spielt sie in deiner Kunst?

**Termeh Yaghobi** Ich arbeite so präzise und detailliert, weil ich stets daran denke, dass jeder Künstler\*in mit ihrer einzigartigen Begabung – sei es das Musikmachen oder das Schreiben von Texten – danach strebt, in ihrer eigenen Welt zu sein. Es erinnert mich an die Geschichte von Alice im Wunderland, wo das Öffnen einer Tür den Zugang zu einer anderen Realität ermöglicht. Je tiefer wir in diese eigene Welt eintauchen, desto weniger möchten wir sie verlassen. Während ich arbeite, denke ich nicht mehr an die Außenwelt und was dort passiert, da meine eigene Welt so »traumhaft« ist. Besonders bei größeren und detailreichen Werken freue ich mich noch mehr, da ich dadurch länger in meiner eigenen Welt verweilen kann. In dieser Zeit möchte ich nichts von der Außenwelt hören. Ich möchte mich voll und ganz in meine eigene Welt vertiefen. Manchmal kann es schmerzhaft sein, denn es gibt Momente, in denen diese Welt mit Traurigkeit verbunden ist. Wenn ich male oder etwas erschaffe, geht es mir dadurch nicht unbedingt besser. Und doch ist diese Welt meiner Kunst oftmals besser, als die Außenwelt, die mich umgibt.

**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh**  
Wie war dein Leben als Künstlerin im Iran? Hattest du Schwierigkeiten und Probleme?

**Termeh Yaghobi** In der Tat gab es dort Probleme, insbesondere wenn man das Porträt einer Frau ausstellen möchte. Ich erinnere mich an eine Situation, in der eine Künstlerin eines ausstellen wollte, bei dem die Haare nicht bedeckt und die Brüste sichtbar waren. Man sagte ihr, sie habe zwei Tage Zeit, um das Portraitbild anzupassen und die Frauenfigur zu bekleiden. Das hat sich auch auf die Qualität des Portraits ausgewirkt, denn die vorgenommene Veränderung, die notwendig war, um das Bild öffentlich ausstellen zu können, war eindeutig zu erkennen. Es gibt Künstler\*innen, die in der Aktmalerei sehr herausragend sind, aber sich nicht trauen, solche Werke zu veröffentlichen. Sie veranstalten ihre Ausstellungen dann im Verborgenen, da es in öffentlichen Galerien Kontrollen gibt. Das Thema Zensur ist in einem diktatorischen Land, das sehr streng ist und Angst vor Fremden hat, immer ein großes Thema. Man muss genau überlegen, wo man seine Kunst ausstellen kann oder ob man sie besser in ein anderes Land schickt, um sie dort zu präsentieren. Diese Problematik betrifft die Künstler\*innen zusätzlich zu der sehr schwierigen wirtschaftlichen Situation. Du willst, dass alle Menschen deine Kunst kaufen können, aber die Kunst wird eben nicht unterstützt.

**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh** Was hast du als größtes Hindernis für deine künstlerische Arbeit im Iran gesehen?

**Termeh Yaghobi** Es ist im Iran sehr schwer als Künstler\*in zu arbeiten. Auch weil öffentliche Förderung fehlt. Aus Angst, Käufer\*innen oder öffentliche Aufmerksamkeit zu

verlieren, neigen viele Künstler\*innen dazu, in Wiederholungen zu verfallen. Wenn jemand ein Kunstwerk kaufen möchte, entscheidet er sich oft nur für das Werk, für das die Künstler\*innen bereits berühmt oder bekannt sind. Die Käufer\*innen sind zögernd und zurückhaltend und auch die Künstler\*innen selber probieren weniger aus, sind weniger mutig. Das hat also große Auswirkungen auf die Kreativität. Ich kenne viele Künstler\*innen, deren Einzelausstellungen immer gleich oder ähnlich aussehen, weil sie für einen bestimmten Stil bekannt sind und den »nur« immer wiederholen. Auch für mich persönlich war das eine Herausforderung. Ich habe neue Arbeiten entwickelt, aber immer auch frühere Werke gezeigt, damit ich zumindest diese Einkommensquelle nicht verliere, falls die neuen Arbeiten bei den Sammler\*innen nicht gut ankommen.

**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh** Welchen Eindruck hast du von Hamburg und der HFBK?

**Termeh Yaghobi** Ich habe das Gefühl, dass ich hier am richtigen Ort bin. An der HFBK Hamburg ist der Umgang zwischen den Lehrenden und Studierenden sehr offen und freundlich, und die Lehrenden behandeln die Studierenden nicht herablassend. Im Gegensatz zu meiner Hochschule im Iran bauen sie keine Hindernisse auf oder legen Steine in den Weg, sondern sie unterstützen die Studierenden. An der Stadt mag ich, dass sie so ruhig und

so grün ist. Ich sehe Menschen am Wasserufer sitzen, sie joggen oder fahren Fahrrad. Die Menschen in



Hamburg erscheinen mir sehr freundlich und lächeln einander auf der Straße an. Es ist interessant, denn ohne ein Wort miteinander zu sprechen, findet Kommunikation hier oft über die Augen statt.

**Assal Behnam/Millad Jafarzadeh** Gibt es etwas, das du noch loswerden möchtest?

**Termeh Yaghobi** Es gibt überhaupt keine Worte für meine Dankbarkeit. Ich bin sehr froh, dass ich nach allem jetzt die Möglichkeit habe an der HFBK Hamburg zu sein. Und ich weiß, dass ich diese Gelegenheit nutze, um zu wachsen.



»Nairobi serves as the starting point, branching out to encompass the wider world«

**Nelson Ijaaka Imo, Filipe Lippe**

The new guest lecturer Nelson Ijaaka Imo talks to Filipe Lippe about his artistic work, ideas about Africa and what he expects from his time at the HFBK Hamburg



**Filipe Lippe** Our poetics, our visual vocabulary is influenced by the social and also the political environments and also by the place we are in. How does the social environment of Nairobi is present in your work? What impact do the social climate and your cultural background have on the art you create?

**Nelson Ijakaa Imo** I was born in Kenya, but actually grew up in various countries across the continent, mainly in Western and Southern Africa. I spent several years in Nigeria, Benin, Togo, Ghana, South Africa, and Zimbabwe. So, for me, Kenya always felt like a distant concept. It was like having ideas of home and identity, but they were mostly based on what I read in books, rather than personal experience. And then, at the age of 15, I started living in Kenya for an extended period. From that point on, I had to reconcile my secondary knowledge of the country with my firsthand experiences. I consider Nairobi as my learning ground, where I engage in conversations that serve as a microcosm for broader discussions. The macrocosm, in this context, refers to the global conversation. I draw subject matter from Nairobi to draw larger conclusions about socio-political conversations in general. In my work, Nairobi serves as the starting point, branching out to encompass the wider world.

**Filipe Lippe** Having been in various nations across the continent, I find it interesting to discuss the perception of Africa as a romanticized place, often seen as one homogeneous entity

— the »Romantic Africa.« However, Africa is a diverse continent with multiple cultures, languages, cities, and ways of life. You mentioned being in Nigeria and likely having en-

lack of understanding of what Africa truly is. Many people, even those within Africa, are unaware of the continent's diversity. It surprised me that people from my home country



countered the Yoruba culture, as well as experiencing other cultures in different countries. These cultural influences have also shaped my own Brazilian culture due to the historical context of the slave trade. Despite this diversity, you still use Kenya as an idea or a focal point in your work and thinking. How does the concept of Kenya manifest in your artistic expression and your mindset, considering the multitude of cultures, perspectives, and worldviews present in the continent?

**Nelson Ijakaa Imo** The interesting thing I discovered while growing up in multiple countries is that even within the continent itself, there is a

didn't know much about other parts of Africa. It motivated me to raise awareness and sensitize people about what is happening within the continent, within our individual countries, and the connections and differences between our homes. It's important for me to showcase these aspects in my work. Many of the day-to-day experiences I have in Nairobi are similar to what I encountered while living in Nigeria and South Africa. For instance, when discussing institutionalized racism or xenophobia, the issues are not so different in Nigeria compared to Kenya. You understand what I mean — implicit racism and tensions between people of the same background. It's shocking to ex-

perience such things in a place you consider home, encompassing the entire continent. Yet, within Africa itself, there are instances where I have felt like I don't belong or where I'm told to go back home. But we are all home together. These lived experiences shape my broader artistic practice. I try to establish connections and draw links with what I have felt or seen before. I've always wanted to open people's eyes and increase

as real by another group of people. For instance, in Nigeria, the film industry known as Nollywood has become significant in shaping the narrative. Any story originating from Nigeria is often deemed as authentic. Ideas of witchcraft or traditional practices are widely associated with Nigeria, but they may not reflect the actual reality on the ground. These concepts are marketable, and the average person, like a contemporary

Kenyan, believes in these movies and stories, assuming such culture actively exists in Nigeria. However, having firsthand experience and witnessing the day-to-day life, I know that those portrayals are not true. This understanding is what I aim to convey in my work. That's why I say, »I know Nairobi like nobody else knows Nairobi.« I strive to present the most authentic portrayal of the city, hoping it provides enough insight for others to form their own judgments or conclusions in their work.

**Filipe Lippe** But I believe that as an individual, you are shaped by the collective, by the

contingencies of the society you belong to. Kenyan culture, in some way, becomes a part of you and resides within you. I can relate to this as a non-European living in Europe. People often have preconceived notions about my country, thinking they can understand me solely based on that

perception. I've noticed that the urban culture of Nairobi is strongly present in your work. I'm curious to know if you envision establishing connections and creating intersections between the social environment and local culture of Nairobi, both in Kenya and Hamburg. How do you intend to communicate and engage in dialogue between Western aesthetics or the understanding of arts and creative labor, and your African and Kenyan background? As I observe your work, I get the sense that you are absorbing and observing the city, its people, their behaviors, and the overall movements. I wonder if you are doing the same here, walking around and trying to experience the city and the flow of people, seeking to understand the human presence in a German urban context.

**Nelson Ijaaka Imo** I have worked on projects that depict the city in the manner you described earlier. As I mentioned before, much of my work revolves around the sociopolitical context of Nairobi. In one of my works, I focused on capturing the city shortly after a major terrorist attack. East Africa, in general, has been a hotspot for terrorist activities in recent years for various reasons. Without delving into the details at the moment, I found it intriguing to observe how the city reacted to such incidents. Many things changed, particularly the dynamics in public spaces among people who once considered themselves fellow countrymen. I enjoyed observing this shift, especially in major public spaces like bus stations, parks, or crowded streets. My process often began with a photographic foundation and then expanded to incorporate image transfer

awareness of the differences and similarities between ourselves, so that individuals can make more informed conclusions in their own work. This approach influences how I work. Additionally, it's important to note that when you create a fictional reality of a society, it can be perceived



techniques. I have a particular affinity for transferring archival imagery or directly using photographs in my work, which I combine with multimedia elements. Now, being in Europe, I find it fascinating to explore the differences and similarities as I walk around during my first few days here. I question what kind of conversations I will engage in and how I can relate my experiences from the microcosm of Nairobi to the microcosm of the world, now including Europe and Hamburg, where I currently reside. Many things here are different, and these differences will likely influence my body of work in an opposing manner.

**Filipe Lippe** It is generally expected of us artists from the so-called Global South to problematize topics related to postcolonial traumatic experiences: Race, economic development, poverty and so on. And most more than that, it is expected for us to problematize these topics by using specific materials and techniques. For example, using a kind of native art. But the point is that the Global South is much more complex than that. And as individuals and as artists, we are multiple and we can debate on every topic, no matter if it is socio-political or just art per se. At the same time it seems that virtual reality or artificial intelligence is very important for you and in your work. But these technical methods are usually associated to Western art and artists. But how is technology important for you in your practice?

**Nelson Ijaka Imo** I was very interested in video art at one point, which was around 2017, leading into 2018. During this time, I developed a strong

inclination for collecting archival footage and capturing real-life situations on the streets, where I observed intriguing dynamics between people. I engaged in extensive video collecting, but I faced challenges in terms of what to do with the footage, where to store it, and how to integrate it into my artistic practice as either a starting point or a final product. However, financial constraints prevented me from bringing these ideas to life, as I lacked the necessary funds and space for their realization. During my research process, I stumbled upon something called Augmented Reality (AR), which presented a fascinating opportunity. AR allows the combination of physical objects with virtual content, typically in the form of video. This discovery served as a turning point for me, as I found a way to formulate my ideas more effectively. I felt empowered to delve into profound concepts by aligning the video footage I had collected over time with the physical objects I crafted, whether they were sculptures or additions to wall-based pieces. The fusion of video and physical elements through AR enhanced my engagement with individuals, and I especially enjoyed the feedback I received from people who experienced my work augmented by this technology. The catalyst for my exploration of Virtual Reality (VR) occurred when the Goethe Institute in Nairobi received a substantial grant in 2018 to develop a program focused on creative work in VR. Due to my prior experience with AR and the unique perspective it provided, I was selected as one of the participants for the pilot program in VR. Without this opportunity, I wouldn't have had access to VR, as it had significant bar-

riers to entry at that time, primarily due to the high costs associated with purchasing a VR headset and the accompanying computer required to power it. As an artist still uncertain about making VR a central part of my practice, these barriers would have been insurmountable. Therefore, being part of the program was an ideal situation for me. It allowed me to experiment with VR and discover its transformative impact. Through VR, I realized the potential to materialize large-scale installation ideas that had previously existed only in my imagination. It enabled me to conceptualize spaces in ways that were previously unattainable in the physical world. VR became an invaluable prototyping tool for me, as it facilitated the visualization of ideas that traditional practices alone couldn't achieve. However, it is important to note that access to VR technology was not readily available within the local context. There were no home-grown solutions or institutions, companies, or organizations in Africa that could provide assistance in this area. As part of the Goethe Institute program, we directly interacted with developers from prominent companies like Google and Meta. It was a unique opportunity to communicate directly with these developers, seeking solutions for issues we encountered, such as troubleshooting or uploading challenges. This dynamic highlighted an interesting aspect of the conversation between the Global North and the Global South. It was satisfying to witness a leveling of the playing field, where we in the Global South were no longer lagging behind. We aspired to meet the Global North on equal terms.

**Filipe Lippe** What are you specifically planning to offer to the students at HFBK Hamburg in this regard?

**Nelson Ijaka Imo** I aim to foster more profound and extensive discussions about the possibilities of artificial intelligence (AI) and VR. How can I create a community within my work that utilizes these single-use devices? How can I facilitate real-time sharing of my work with multiple individuals using these devices? I explore several potential answers to these questions, which I aim to share with the young participants in my seminar. Simultaneously, I appreciate that they challenge me as well. We delve into topics like data politics and the ways people associate with their devices in today's digital era. I argue against the notion propagated by social media that our lived realities primarily exist in digital form, contending that these technologies have significant implications. In our sessions, we directly challenge image-generating and text-generating modules, and various other aspects, aiming to employ them in reverse propaganda. By doing so, we aim to counteract the propaganda disseminated through these technologies by multiple entities.

**Filipe Lippe** Several artists have embraced the dual role of being both practitioners and educators, working as teachers and professors. Their work has taken on a pedagogical aspect in a positive sense, with a broader humanistic approach. Artists like Luis Camnitzer, Joseph Beuys or Annabel Geiger, who was my teacher in Rio de Janeiro, exemplify this. Now, for the last question, how do you anticipate that this experience, the ex-

perience we are having here at HFBK Hamburg, will enhance your lecturing skills?

**Nelson Ijaka Imo** I believe this experience will greatly inform my practice in various ways. In the first instance, from an artist's perspective, encountering new things is always enlightening. As someone who is experiencing Europe for the first time, it's difficult for me to articulate just how much this experience can contribute to my practice and the way I perceive and incorporate content into my work. It feels like I'm learning and growing on a daily basis. Moreover, I believe that the teaching experience here is vastly different from what we are accustomed to educational institutions back home, and even across Africa as a whole. It is informative and encourages an open-minded approach, where individuals have agency in shaping their own future and artistic practice. Personally, I feel that this sense of artistic freedom and the work being developed in such an environment will greatly influence me in terms of how I view my own practice. It's fascinating to see how this dynamic plays a role in the discussions with students, particularly in the context of the politics surrounding creativity today. Many of us express concerns about our work being regulated or how it may affect our ability to create. These conversations mirror those that likely took place in the beginning of the 19th century when photography was emerging as a prominent medium. It prompts us to challenge our egos and questions our role as the sole determinants of how our work is marketed, perceived, or received. This aspect of the experience within the HFBK

You can find the detailed interview in the media library of the HFBK Hamburg at: <https://mediathek.hfbk.net/>

Nelson Ijaka Imo is a multi-disciplinary visual artist born in 1993 in Nairobi, Kenya. He is currently a guest lecturer and Artist-in-residence at HFBK Hamburg. He is teaching and researching in Virtual and Augmented reality, data politics and generative models colloquially known as Artificial Intelligence.

Hamburg walls is both intriguing and integral to my growth, as it compels me to confront myself and ask questions that I hadn't previously considered during my practice.

Filipe Lippe is a poet, artist, and researcher born in 1986 in Duque de Caxias, Brazil. He is a PhD candidate in art theory at HFBK Hamburg, researching historical trauma, racism, and (de)coloniality in the context of neoliberalism. He is particularly interested in Marxist theory, epistemic disobedience, decolonial thinking, anthropology, Afrodiasporic music, pop counterculture, and political theory.

# Lingua Franca as a Communication Transit Point

**Nicholas Odhiambo Mboya**

Based on the language policy of his home country Kenya, our author takes a look at the language dynamics in Germany, at the HFBK Hamburg and proposes a compromise language to reconcile local and international needs

## Anteil Internationaler Studierender



The language we speak influences the way we perceive our surroundings – and the way our surroundings perceive us. This is especially true if you live in a country where the lingua franca is foreign to you. Not being fluent in the national language of your place of residency is usually a tricky business. From misunderstandings to exclusion from the job market and experiences of bureaucratic burdens: Not being able to communicate in the lingua franca can be linked to many forms of discrimination, which reveals the close connection between language and power. This raises questions about how international students experience language politics, specifically when migrating from the Global South to the Global North. It extends to discrimination for not being competent enough in the national language and the contradictions observed through surprising gestures by native speakers when the migrant is well-conversant with the language.

Language choice (including language shift) is usually heavily influenced by political and economic factors, and not by sentimental ones. The official language becomes a vehicle for political participation and socio-economic drive.<sup>[10]</sup> The rules in speaking and writing as well as those governed by administrative policies, mitigate bilingual inevitability due to other existing languages and linguistic hierarchies within a given space to foster lingual cohesion and discordance of societal engagement. Therefore, countries with a background in colonial prowess understand the depths of language execution that can be seen through stringent language policies within those countries. Broader communication and international accessibility are ambiguously unique depending on the geographical location, institutions, and the authorities at play. One of the most effective means of nurturing a language is by using and sharing it. However, each system code is influenced by local conditions and the desire to construct identities that reflect the dynamic lifestyles of its members. For example, languages in Kenya are heavily influenced by each other, which led to the development of Sheng, a code-switching language that constitutes itself out of different local languages: It is primarily a mix of Kiswahili and English embedding other local languages.

In the Kenyan context, language has seen a fluctuation process since the colonial inception depending towards which side the wave of interest sways. In her 2009 article, Clara Momanyi, a Professor of Kiswahili literature,

claims that the decision of Kenya to use Kiswahili as the national language immediately after independence came as a need to foster human development. This is because Kiswahili is the language of interethnic communication in Kenya, where it bridges the linguistic gap between communities. Kiswahili has the oldest uninterrupted history as an African written language compared to other African languages used in the country. Its written literary history spans almost three centuries. It therefore has a significant role to play in higher education for the purposes of equipping trainees and future professionals with the communicative skills needed to foster national development.<sup>[11]</sup> Some scholars, however, suggest that Kiswahili's development into an international language in the 19th century was due to trade, wars, colonial administration policies, and the linguistic advantage of being related to Bantu languages on the continent of Africa. Among the most significant factors, Christian missionaries (bible-wielding diplomats as Ngugi Wa Thiong'o refers to them) played a key role in promoting Kiswahili development, using Kiswahili as a means of preaching and teaching, as well as conducting lexicographical research in the dialects of Kiswahili that led to dictionary compilations. This contributed greatly to the spread of Kiswahili in the interior.

Nevertheless, the linguist Wendo Nabea states that the denial of African's right to study English at the time prompted them to learn it due to their curiosity about »modern elitism.« The colonized subjects realized that learning the English language was a sure ticket to wealth and white-collar jobs, so denying them a chance to do so was a way of condemning them to menial jobs forever. Thus, the Kikuyus of Kenya established independent schools so they could learn English without impediments. It is undeniable that colonial language policy was eclectic depending on colonizers' interests. The Phelps Stokes Commission of 1924 is a good example. In the report, the commission recommended eliminating Kiswahili from school curriculums, except in areas where it is spoken as the first language. Further, the commission suggested that early primary classes should teach the mother tongue, and upper primary to university should teach English. This indicates that the colonial language policy in Kenya during colonial rule was never compact. Its position on the teaching of English and African languages was mainly ambivalent. One might presume the incomplete nature of having a local lingua

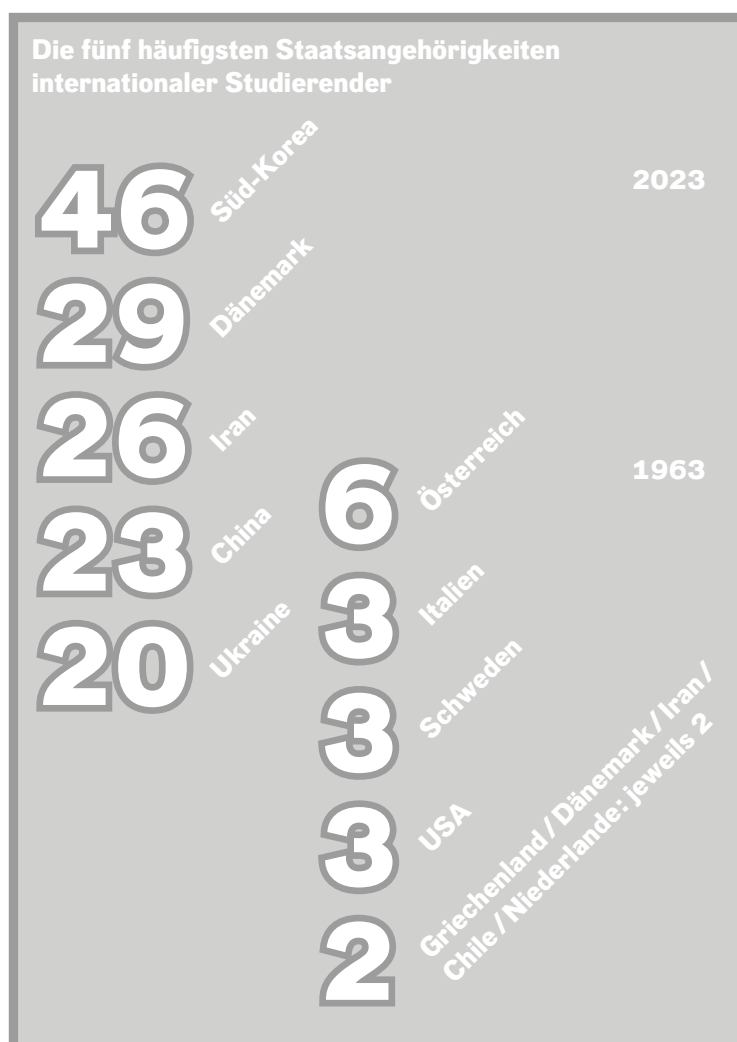
franca at the time was the British colonialists' well known »divide and conquer« measure to prevent nationalism that would later cause mayhem to the colonial regime. <sup>008</sup>

However, out of this phenomenon Kenyans developed a very integral, playful approach to mixing different languages — something that seems to be seen much more ambiguously in Germany. Although you find many people with a migration background here, which obviously influences the language dynamics, there is a major discourse (like in the UK and France) about »protecting« the national language from foreign influences (which is absurd when you consider that languages have been interacting with each other from time immemorial; certain terms such as »restaurant« for example have a French background but are commonly used in Germany). This can also be felt in issuing residency permits. For a long time, such permits were associated with strict language barriers. It was not until recently that this started to change: The federal authority as per the latest update of the National Visa modification of sections §§ 30, 32 AufenthG (German Residence Act) — regarding the requirement of German language skills for family reunion with professionals and specialists — came into force on December 31, 2022. The immigration rules regarding proof of German language proficiency up to A2 level for persons applying for this type of visa are no longer valid; simple German language skills based on a recognized A1 language certificate »may« be mandatory (German mission in India 2023). One might assert this as Germany's humanitarian responsibility and an outlet to combat the influx of labor force in the country. Such an amendment, I believe, reveals the demographic shortage and generational imbalance that pose problems to economic productivity.

At German universities, foreign students are required to show proof of German language proficiency. The HFBK Hamburg requires applicants for Bachelor's degree programs to show German proficiency or evidence of ongoing language training, whereas Master's program applicants do not need to provide proof of language proficiency. This creates a discrepancy pertaining to students and raises questions about the hierarchy of degree programs and the exceptions and exemptions that accompany them. However, there is almost no language barrier between the staff and the students. This is because foreign students who don't speak German are obviously

well-versed in English. It is expected for those who do not speak English to have a sufficient, proficient, or advanced command of German at levels B1, B2, or C1 of the Common European Framework of Reference for Languages.

Consequently, students can communicate with staff in either language. In some cases, however, professors or staff administrators may not be native English or German language speakers, and this also applies to students.



Disparities like these influence students' choice of lectures and seminars. A holographic barrier occurs when both speakers are encouraged to learn the »other« language to fill the linguistic communication void so that there can be a cohesion of understanding. As an example, some German and foreign students who already have a good grasp of the German language are taking online English courses to catch up with other English speakers



in order to better apply to the international community, the same applies to English speakers with the intention to permanently reside in Germany. Consequently, we can ask: What does the concept of internationality mean when it comes to language attainability, particularly at international universities in Europe? According to American linguist Carol Myers Scotton, what makes an alien official language attractive is the reasoning that all groups (in theory) start at zero in acquiring it.<sup>001</sup> Therefore, should all German native staff members in international institutions within German-speaking territories also prove a command of the English language at an advanced level as a job application requirement?

On my first day at HFBK Hamburg, the international office organized an introductory meeting and assigned classes for foreign Bachelor's students. To my surprise, native German speakers addressed international students in advanced German without asking about their preferred language. Only in the assigned class did the professor inquire about the students' preferred language and switch between English and German as needed. After all, internationality is a transnational discourse with the aim of satisfying the individual interests of diverse parties. Due to these bipartisan backgrounds, language becomes absolute. The double-edged sword of compromise is still a power struggle at the national level. Perhaps the »Germlish« codeswitch might be the ideal lingua franca for connecting local and international residents in Germany, similar to Sheng' in Kenya.

- 001 Carol Myers Scotton. *Social Motivations for Codeswitching. Evidence from Africa*. Oxford University Press, 1995, p. 28.
- 002 Clara Momanyi. »The Effects of ,Sheng' in the Teaching of Kiswahili in Kenyan Schools.« *Journal of Pan African Studies*, Vol.2, No 8., 2009: 127-138, p. 128
- 003 Wendo Nabea. »Publication/Language policy in Kenya: Negotiation with Hegemony.« *The Journal of Pan African Studies*, Vol 3, No 1, 2009: 121 - 138, p. 124.
- 004 See footnote 1, p. 28

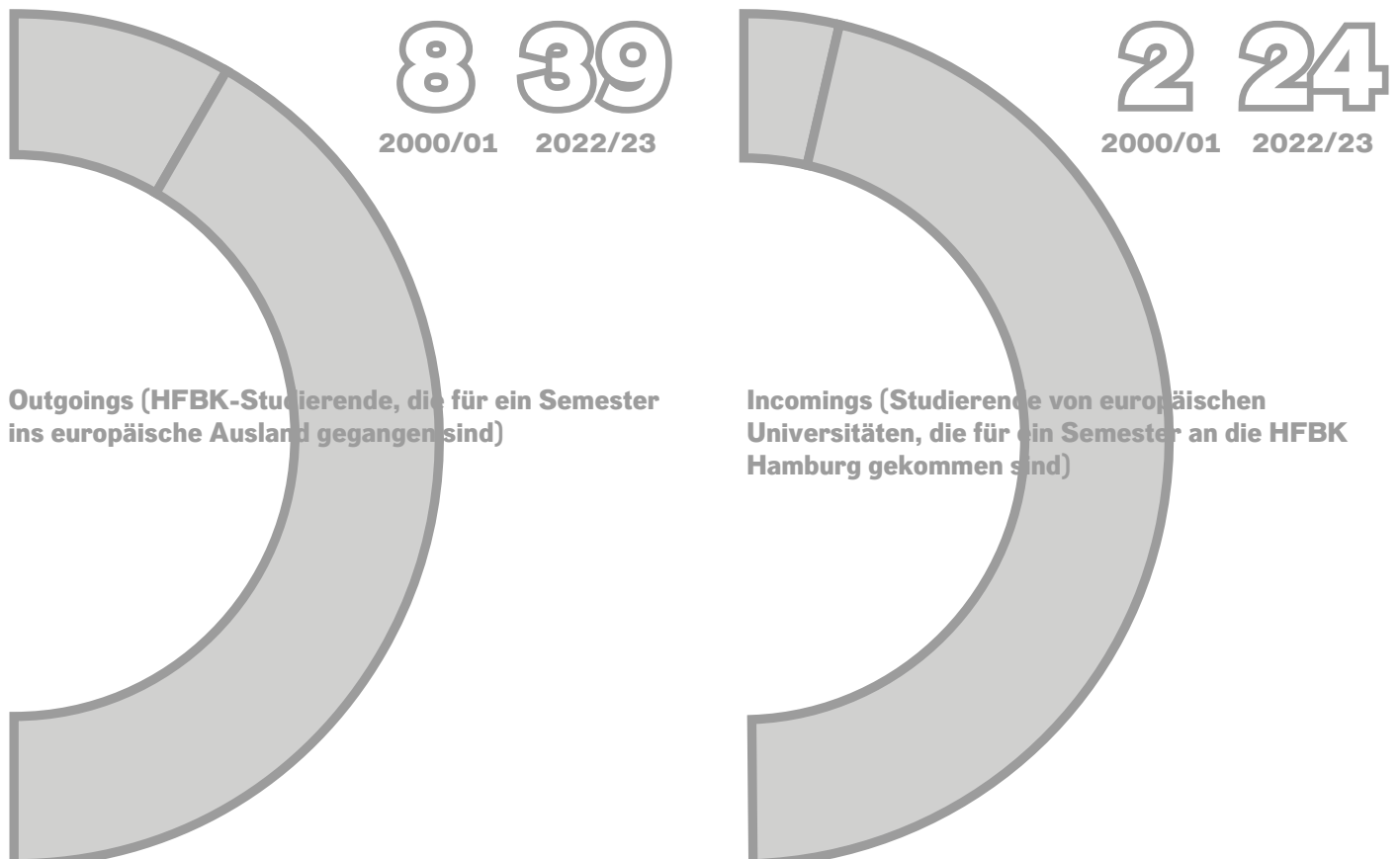
Nicholas Odhiambo Mboya graduated in 2023 with a Bachelor of Fine Arts in the class of Prof. Angela Bulloch.

# Englisch oder Deutsch?

**Bettina Uppenkamp**

Wie gehen wir damit um, dass die Hochschule immer internationaler – und damit englischsprachiger wird? Worin liegen die Chancen und wer wird dadurch eventuell auch ausgeschlossen? Welchen Weg finden wir, mit der Mehrsprachigkeit der Studierenden und Lehrenden umzugehen? Überlegungen zu einem komplizierten Verhältnis

## Austausch-Studierende im Rahmen des Erasmus Programms



Viele internationale Studierende machen eine Hochschule wie die HFBK Hamburg »reich«. Reich ist hier nicht im ökonomischen Sinne gemeint, denn als staatliche Hochschule erhebt die HFBK Hamburg keine Studiengebühren, sondern lediglich einen in Deutschland obligatorischen Semesterbeitrag. Anders als in vielen anglophonen Ländern, wie Großbritannien, USA oder Australien, sind es nicht die durch die oft sehr hohen Studiengebühren internationaler Studierender generierten finanziellen Einnahmen, welche den Reichtum der HFBK Hamburg als einer sich zunehmend internationalisierenden Kunsthochschule ausmachen, sondern es sind die diversen kulturellen Erfahrungen, Vorstellungswelten und Ideen, die aus Ländern mit jeweils unterschiedlichen Geschichten und sozialen Zusammenhängen an die Hochschule getragen werden. Das ist ein Reichtum, der nur geteilt werden kann, wenn Verständigung möglich ist. Nicht zuletzt hier liegt ein Grund dafür, dass die HFBK Hamburg, wie die meisten Hochschulen in Deutschland und auch im europäischen Ausland, ein Mindestmaß an Sprachkompetenz in der Landessprache erwartet. Kaum jemand käme wohl auf die Idee, in England oder den USA zu studieren, ohne Englisch zu verstehen oder sich auf Englisch verständigen zu können.

Im internationalen Wissenschafts- und allgemeiner im Hochschulbetrieb ist heute das Englische zur lingua franca avanciert, eine Funktion, die im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit dem Lateinischen zukam, als jener Sprache, in der sich Intellektuelle, Wissenschaftler, Philosophen, Theologen, seltener Wissenschaftlerinnen, Philosophinnen oder Theologinnen, und ebenfalls nur selten Künstler\*innen, über Sprachgrenzen hinweg austauschten und diskutierten. Künstler\*innen eher selten, weil das Lateinische eine Sprache der intellektuellen Eliten war, nicht immer, aber meistens ökonomisch privilegierten Kreisen entstammend oder eng mit den ökonomisch Privilegierten verbandelt, eine Elite, der Künstler\*innen vor der Akademisierung ihrer Ausbildung seit dem späten 16. Jahrhundert selten zugehörig waren. Der Schwenk von einzelnen Gelehrten der Frühen Neuzeit weg vom Lateinischen und hin zu ihren jeweiligen Landessprachen war auch ein Schritt runter vom Elfenbeinturm internationaler Gelehrsamkeit. Latein als lingua franca hatte also zugleich etwas inklusives wie etwas exklusives. Darin unterscheidet sich das Englische heute vom historischen Gebrauch des Lateini-

schens. Es sei inklusiv und nicht exklusiv, so jedenfalls eine verbreitete Vorstellung, die davon ausgeht, dass weltweit der Erwerb englischer Sprachkenntnisse zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist. Dass dies nicht mit der oft unterstellten Selbstverständlichkeit zutrifft, wie gelegentlich angenommen oder unterstellt, gehört zur alltäglichen Erfahrung auch an der HFBK Hamburg ebenso wie die Erfahrung, dass englische Sprachniveaus in der Praxis des Sprechens und Verstehens je nach nationaler oder auch sozialer Herkunft und Schulbildung sehr unterschiedlich sind. Manche haben auch gar kein Englisch gelernt, sondern beherrschen andere Sprachen oder haben viel Energie in ihre Deutschkenntnisse gesteckt, um in Deutschland erfolgreich studieren zu können. Dass Englisch also ausschließlich inklusiv ist, und nicht gelegentlich auch kulturell und sozial exkludierend, halte ich für eine Fiktion. Für eine Fiktion halte ich auch, dass ein Studienaufenthalt in Deutschland ohne zumindest rudimentäre Sprachkenntnisse des Deutschen, eine über die Blase der Hochschule hinausgehende soziale Erfahrung erlaubt, denn Englisch ist nicht die lingua franca des alltäglichen Lebens, weder in Deutschland noch in Polen oder Spanien.

Niemand wird bestreiten, dass Englisch die wichtigste Sprache internationaler Verständigung ist, erst recht in der Wissenschaft. Und da Internationalität aus unterschiedlichen Gründen, ideellen und materiellen, in Wissenschaft und Forschung, an Universitäten und Hochschulen als hohes Gut betrachtet wird, ist in Deutschland seit etlichen Jahren die Tendenz zu beobachten, die Studienangebote in englischer Sprache auszuweiten und teils ganze Studiengänge an deutschen Hochschulen auf Englisch anzubieten. Der von der Hochschulrektorenkonferenz herausgegebene Hochschulkompass verzeichnete im Jahr 2021 über 1.600 Studiengänge an deutschen Hochschulen in englischer Sprache und der Trend zeigt weiter nach oben. Dies gilt insbesondere in den Natur- und Technikwissenschaften, weniger in den Geisteswissenschaften. Die Forcierung englischsprachiger Lehre an deutschen Hochschulen soll deren internationale Wettbewerbsfähigkeit unter anderem im Wettbewerb um die »besten Köpfe«, wie es im Exzellenz-Sprech oft heißt, und internationale Reputation steigern, sie für internationale Studierende und Lehrende barrierearm und attraktiv machen und die Wettbewerbsfähigkeit deut-

scher Studierender auf einem internationalen Arbeitsmarkt erweitern.

Dennoch mehren sich die kritischen Stimmen, die in der zunehmenden Dominanz der englischen Sprache eine Gefahr für die Vielstimmigkeit in der Wissenschaft, für die Präzision des Formulierens und damit des Denkens, die Erkenntnistiefe und das gedanklich Erfinderische sehen. Diese kritischen Stimmen stützen sich nicht allein auf Ressentiments gegen anglophone Dominanz, in nostalgischer Bezugnahme auf frühere, bessere Zeiten, in denen Deutsch seinerseits einen Rang als internationale Wissenschaftssprache genossen habe. Abgesehen von der Vorherrschaft englischer Publikationen in den internationalen, mittlerweile teils kommerziell betriebenen Zitationsindices, die in vielen Disziplinen zur zählbaren Währung wissenschaftlichen Erfolgs avanciert sind, werden der Dominanz des Englischen von manchen sogar neokoloniale Qualitäten zugesprochen, welche andere Wissenschaftssprachen auf die Dauer verarmen und veröden lasse und den lebendigen Austausch zwischen der Sprache der Wissenschaft und anderen Sprachkulturen, zu denen auch die Alltagssprachen zählen, abtöte. Dies mag überzogen und angesichts der nicht wegzuleugnenden Bedeutung, die das Englische gewonnen hat, unangemessen polemisch klingen. Aus historischer Perspektive ist bemerkenswert, dass Englisch die Sprache der ehemals mächtigsten Empires ist.

Vor allem aber wurde überzeugend nachgewiesen, dass Studiensituationen, in denen Englisch gesprochen wird, aber nicht anglophone Studierende auf nicht anglophone Lehrende treffen, die Qualität der Lehre, die Tiefe und Breite der Wahrnehmung von Inhalten und deren Durchdringung oft eingeschränkt ist.

Ich selbst unterrichte ausschließlich in deutscher Sprache. Auf mich trifft zu, was die Kritiker\*innen des englischsprachigen Unterrichts an deutschen Universitäten für problematisch halten, dass die Qualität der Lehre leiden würde, müsste ich auf Englisch unterrichten. Zwar war in meiner eigenen gesamten Ausbildung vom ersten Semester an klar, dass Englisch auch für mein Fachgebiet, für die Kunstgeschichte, eine zentral wichtige Sprache ist, und ich in der Lage sein muss, englische Fachliteratur zu lesen, um angemessen durch mein Studium und darüber hinaus zu kommen. Ebenso klar war auch, dass ich Fertigkeiten erwerben musste, Texte in anderen Sprachen zu lesen, je nach Ausrichtung der eigenen Inte-

ressen und Schwerpunktsetzungen. Ich bilde mir ein, mich leidlich auf Englisch, auf Französisch und auch auf Italienisch verständigen zu können. Was ich mir jedoch nicht einbilde, ist, dass ich mich in diesen Sprachen auch nur vergleichsweise so sicher, so differenziert, so spielerisch und so spontan auszudrücken vermag, wie ich es auf Deutsch zu beherrschen meine auch dieses vielleicht eine Einbildung. Denn nur weil eine Sprache die sogenannte Muttersprache ist, bedeutet das noch lange nicht, dass die Sprache einem gehorcht. Und sie ist ja auch nie einfach gegeben, sondern entwickelt sich ständig in der Auseinandersetzung mit ihren Gegenständen wie vor allem in der mit anderen Menschen.

An der HFBK Hamburg wünsche ich mir einen offenen und zugleich pragmatischen Umgang mit einer Mehrsprachigkeit, die mehr Sprachen als Deutsch und Englisch kennt. Für die Studierenden, die aus anderen Ländern an die Hochschule kommen und für die anglophonen Lehrenden ebenso, wünsche ich mir, dass sie möglichst viel Unterstützung darin finden, Deutsch zu lernen, um aktiv und gestaltend an allem teilnehmen zu können, was Hochschulleben bedeutet. Und für mich persönlich wünsche ich mir Zeit, die Sprachen, die ich leidlich kann, zu verbessern.

Lasst uns über Sprachen reden! / Let's talk language!

Je internationaler die HFBK Hamburg wird, desto virulenter wird die Frage, in welcher Sprache wir miteinander kommunizieren. Und Englisch ist eben nicht immer die Lösung. Das zeigen die vielfältigen Antworten von Lehrenden, Studierenden, Alumni und Mitarbeiter\*innen der Verwaltung, die wir zu diesem Themenkomplex befragt haben / The more international the HFBK Hamburg becomes, the more virulent the question of which language we use to communicate with each other. And English is not always the answer. This is shown by the diverse responses from faculty, students, alumni and administrative staff that we surveyed on this topic

## (Amts-)Sprachen internationaler Studierender an der HFBK Hamburg

Afrikaans  
Arabisch  
Dänisch  
Deutsch  
Englisch  
Griechisch

Hausa  
Hindi  
Igbo  
Isländisch  
Italienisch  
Niederländisch

Persisch  
Schwedisch  
Spanisch  
Türkisch  
Yoruba

1963

**Pia Stadtbäumer** (Professorin für Bildhauerei)

In meiner Klasse sind aktuell Studierende aus 10 Nationen vertreten. Darunter gibt es Studierende, die zwar Deutsch, aber kein Englisch sprechen. Andere sprechen ausschließlich Englisch. Und dann gibt es Studierende, die sich gerne im Englischen erproben, andere fühlen sich dagegen sehr unsicher und melden sich in den Gruppengesprächen selten zu Wort. Das Thema der Verständigung ist im Hochschulalltag also wirklich komplex. Ich versuche, die Gespräche in der Klasse auf Englisch zu führen, hin und wieder springen wir ins Deutsche – und wieder zurück. Das ist ein ganz schöner Sprachenmix, der aber irgendwie gelingt. Was mir aber auffällt, ist, dass nicht nur das Deutsch-Niveau, sondern auch die Englischkenntnisse sehr stark variieren, was dazu führt, dass wir uns in einer »vereinfachten« Sprache unterhalten. Das kann auf der einen Seite etwas Demokratisierendes haben, führt aber auch zu einer »Verflachung« der Diskurse. Ich fände es gut, wenn wir sowohl Deutsch- als auch Englisch-Sprachkurse für Studierende, Lehrende und Mitarbeiter\*innen der Verwaltung anbieten würden, damit eine wirkliche Kommunikation und Verständigung untereinander gelingen kann. Grundsätzlich finde ich es gut und richtig, dass die Hauptunterrichts-

sprache an der HFBK Hamburg Deutsch ist, es aber daneben auch viele englischsprachige Angebote gibt. So erhalten Studierende, die nach Deutschland kommen, die Chance, die Sprache des Landes zu erlernen und an gesellschaftlichen Debatten teilzuhaben und diese mitzugestalten. In Deutschland werden diesbezüglich – und darauf verweisen Moshtari Hilal und Sinthujan Varatharajah in ihrem Buch *Englisch in Berlin* (siehe auch den Hinweis in der Reading List) – starke Doppelstandards angelegt. Während wir von Migrant\*innen verpflichtende Deutschkurse und Sprachnachweise einfordern, wird einer gut ausgebildeten »Expatriate-Community« zugestanden, dass sie ausschließlich Englisch spricht. Generell finde ich die stetig wachsende Internationalität in der Kunst und an der Hochschule fantastisch und es macht großen Spaß, so viele Studierende aus unterschiedlichen Ländern bei uns zu haben. Aber dennoch empfinde ich es als wichtig, das Lokale im Globalen stark zu machen – und das geht zu einem Großteil eben auch über Sprache.

**Rajkamal Kahlon** (Professor of Painting)

I teach in English. I have at least four students who speak only German but can understand English. Two are from Iran and two are mother-tongue

German speakers. Each participates in German and I can understand them. The other students switch between English and German as needed. I also use empathy to help bridge a lot of communication and supersede language. Having English be the main language allows the international students (a growing majority of my class) to participate more fully than they might in other classes only conducted in German. It seems to work as my class is at capacity with up to 50 students including guests. It is important to welcome the existing multilingualism of the university members.

**Simon Denny** (Professor of Time-based Media)

One of the key focuses for my class is the international practice – this is reflected in the works we look at, the guest artists and thinkers we invite to participate in the program, and the conversations we have. As a group of diverse artists, we speak from a situated position (HFBK Hamburg, Germany, Europe), but acknowledge that we have varying cultural backgrounds, upbringings, beliefs, and languages that we use. We see this variety as a richness to be embraced, which we all benefit from. We look both to the local (visiting and collaborating with local initiatives like the Kunstverein Hamburg, the New Institute, the Museum für Kunst und

Afrikaans	Französisch	Portugiesisch
Amharisch	Griechisch	Spanisch
Arabisch	Japanisch	Swahili
Beglisch	Niederländisch	Thai
Deutsch	Persisch	Türkisch
Englisch	Polnisch	

1973

Gewerbe (MKG) and many others), to the national (this semester's excursion was to Kunstverein Hanover), to the European (last year's excursion was to Warsaw, and 2019 to Moscow), and the international (we have had zoom speakers from China, the USA, Argentina, Australia, New Zealand, Nairobi, etc). We see this as valuable for a variety of inputs, but also to situate ourselves as a group. We speak about how best to address this heterogeneity regarding how we speak with each other at the beginning of each semester, based on the group that will make up the class for that period. Often, this has meant agreeing on English as an unofficial lingua franca. We all think this is not totally ideal, but it is the language with which we are able to include the most people in discussions with, and we see this compromise as the best solution to adding more for the most. When conversations in this designated lingua franca are inadequate for any member of the class, we are able to switch into other languages — German being the most common second option. We have had lectures also in German — when the guest speaker is more comfortable speaking in German. We have also had a mix between German and other languages for the examination periods when we address the community beyond our classroom context. In exhibitions, texts are always pro-

vided in both German and English, and examinations are done also in both, when we meet other professors, for example, in juries. At a more personal level I have been balancing this from my own practice often, working in many different countries but living and working from a base in Berlin. My studio often deals with this rich heterogeneity of contexts — communicating with international partners in Europe, Asia, the Americas and Australasia — and also the person next door — sometimes all in the same day. This involves flexibility and understanding on all sides, and a dynamic use of the skills in the room. I think working from this position and with this reality is a challenge that many artists face, and I'm happy that at HFBK Hamburg I'm able to pass on working strategies for communicating in the environment artists based in this country often live and work with.

**Ingo Offermanns** (Professor für Grafik, Vizepräsident mit Verantwortungsbereich Internationales und Diversität)

Ich versuche meine Lehrangebote weitestgehend in englischer Sprache anzubieten, wobei durchaus auch Texte in deutscher Sprache gelesen und besprochen werden. Und sollte keine Notwendigkeit bestehen, Englisch zu sprechen, weil alle Beteiligten (besser) Deutsch sprechen, wird

natürlich Deutsch gesprochen. In meiner Klasse wird zu 70 Prozent Englisch und zu 30 Prozent Deutsch gesprochen, wobei alle Studierende dazu ermutigt werden, je nach persönlicher Präferenz, zwischen Deutsch und Englisch zu wählen. Dieses Vorgehen hat sich in den letzten Jahren gut bewährt, weil wir so die meisten Studierenden erreichen und in den Klassendialog einbinden können. Auch wenn ich selber ganz ordentlich Englisch spreche, komme ich immer wieder an die Grenzen meiner Vermittlungsfähigkeit. Das ist natürlich nicht verwunderlich, weil man auch in seiner jeweiligen Muttersprache an Grenzen stößt, wenn es darum geht, über visuelle Sprache sowie künstlerische Erfahrungen und Prozesse zu sprechen. Der zusätzliche Umweg über eine Fremdsprache kann darum herausfordernd bis ermüdend, und im schlimmsten Fall missverständlich sein. Dennoch weiß ich auch um das (kreative) Potenzial translatorischer Prozesse, weswegen ich mich selber immer wieder motiviere, die Herausforderung anzunehmen. Wichtig ist es deutlich zu machen, dass alle Studierenden entweder im Deutschen oder im Englischen halbwegs sattelfest sind. Ist das nicht gegeben, ist ein konstruktives Studieren nicht möglich. Dennoch würde ich alle Hochschulmitglieder, die nicht deutsche Muttersprachler\*innen sind,

Afrikaans  
Albanisch  
Arabisch  
Armenisch  
Belarussisch  
Belgisch

Chinesisch  
Dänisch  
Dari  
Deutsch  
Englisch  
Estnisch

2023

motivieren wollen, zumindest etwas Deutsch zu lernen, um möglichst viel von ihrer Zeit an der HFBK Hamburg mitzunehmen. Schließlich vermittelt Sprache sehr viel über das Leben und Denken der Kultur, in der man sich bewegt.

**Martin Köttering** (Präsident der HFBK Hamburg)

An der HFBK Hamburg studieren aktuell ca. 350 internationale Studierende, die 55 unterschiedliche Sprachen sprechen – zumindest sind das die registrierten Amtssprachen in ihren Herkunftsländern. (Und natürlich hat auch die HFBK Hamburg eine Amtssprache.) Ganz abgesehen von den zahlreichen Dialekten, regionalen Kleinstsprachen, Slang und Ethnolekt. Die Fokussierung auf die Fragestellung, ob wir an der Hochschule auf Englisch oder Deutsch kommunizieren sollten, vernachlässigt die tatsächlich vorhandene Sprachenvielfalt und die damit verbundene Diversität im Denken. Wir sollten diese Vielsprachigkeit als Gewinn und nicht als Problem verstehen und sie explizit fördern. Diesem Gedanken folgt das Konzept der funktionalen Mehrsprachigkeit. Dieser Ansatz will die individuelle Mehrsprachigkeit aller Hochschulmitglieder sichtbar machen und zu einer plurilingualen Sensibilisierung beitragen. Denn Mehrsprachigkeit ist keine individuelle und gesell-

schaftliche Ausnahme, sondern aktuelle Lebensrealität. Wir sollten also auf alle uns zur Verfügung stehenden sprachlichen Möglichkeiten zurückgreifen, um Missverständnisse zu reduzieren, Verständigung zu ermöglichen und Toleranz zu leben. Dabei könnten schon kleine Maßnahmen helfen: Mehrsprachliche Beschilderungen in den Gebäuden; Benennungen der Sprachen, in denen wir handlungssicher sind (zum Beispiel in Signaturen, auf Visitenkarten); Erstellung eines Glossars gängiger Hochschulbegriffe in unterschiedlichen Sprachen oder die Stärkung der Sprach-Tandems – ich könnte zum Beispiel Deutschkenntnisse anbieten (in Wort und Schrift und Antragsprache). ;-)

**Tim Albrecht** (Künstlerischer Werkstattleiter Grafik und Digitaler Satz)

Grundsätzlich biete ich meine Kurse auf Deutsch an. In kleinen Gruppen wechsle ich aber bei Bedarf – und so gut es geht – vollständig auf Englisch. In größeren Gruppen wechsle ich bei Korrekturen oder Diskussionen mit einzelnen Studierenden ebenfalls ins Englische. Allerdings ist mein Englisch nicht gut genug, um in meinen Kursen immer auf dem hohen inhaltlichen Niveau zu kommunizieren, wie ich es auf Deutsch kann. Bei einer technischen Kommunikation (zum Beispiel,

wenn es um Softwareanwendungen geht) ist das kein großes Problem. Wenn es aber um inhaltliche und komplexere Fragen zu Typografie, Gestaltung oder Layout geht, führt der Wechsel ins Englische oft zu einer einfacheren Kommunikation zulasten der Tiefe und Vielschichtigkeit – zumindest empfinde ich das so. Ich halte einen bedarfsorientierten und sich auf individuelle Situationen und Bedingungen einstellenden Umgang mit Multilingualität, wie er in der HFBK Hamburg in der Regel praktiziert wird, weiterhin für sinnvoll. Aber immer mal wieder leise daran zu erinnern, dass Deutsch die primäre Sprache ist, halte ich für sinnvoll; auch als Anreiz für alle Studierenden und Lehrenden, sich um ein Verstehen der deutschen Sprache zu bemühen. Denn Internationalität automatisch mit Englisch gleichzusetzen, ist im Hinblick auf die Diversität der (sprachlichen) Herkünfte oft zu kurz gedacht.

**Kai Cui** (Künstlerischer Werkstattleiter Keramik/Gips)

Ich biete meine Lehrveranstaltungen mehrheitlich auf Deutsch an, hin und wieder wechsle ich ins Englische (das Verhältnis ist etwa 80 zu 20 Prozent). Falls Studierende kein Deutsch sprechen, füge ich einen Hinweis auf Englisch an oder greife auf Zeichnungen, Skizzen oder Bilder zurück. Schwierig wird es, wenn



Finnisch  
Französisch  
Gagausisch  
Georgisch  
Griechisch  
Hausa

Hebräisch  
Igbo  
Irisch  
Isländisch  
Italienisch  
Japanisch

Kasachisch  
Koreanisch  
Kroatisch  
Kurdisch  
Luxemburgisch  
Malaysisch

Mandarin  
Māori  
Mazedonisch  
Minnan  
Mongolisch  
Niederländisch

Studierende weder Deutsch noch Englisch sprechen. Das kostet dann immer sehr viel Zeit und so lässt sich mein Lehrplan einfach nicht durchführen. Ich würde mir mehr Englisch-Kurse wünschen, damit ich mein Englisch verbessern kann

**Samira Alizadeh Ghanad** (Master-Studentin bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp)

Da an der HFBK Student\*innen aus den verschiedensten Ländern der Welt studieren, von denen einige nur wenig Englisch und überhaupt kein Deutsch sprechen, ist es für mich schwer, mit diesen Student\*innen zu kommunizieren. Ich selbst habe zwei Jahre lang an der Diakonie und der Volkshochschule jeden Tag bis Deutsch-Niveaustufe B1+ gelernt und auch an zwei Deutschkursen der HFBK Hamburg teilgenommen bis zum B2-Niveau. Allerdings ist mein Deutsch nicht perfekt, aber ich gebe immer mein Bestes und versuche es zu verbessern. Ich besuche lieber deutschsprachige Angebote in der Hochschule, weil ich es besser verstehen kann und mein Englisch nicht so gut ist. Darum kommuniziere ich am liebsten auf Deutsch, aber wenn es jemand nicht kann, versuche ich mich auch auf Englisch zu verständigen. Allerdings ist das manchmal wirklich schwierig, da es zu Missverständnissen kommen kann. Meine Muttersprache ist Farsi und ab und

an ergibt die Übersetzung dessen, was in meinem Kopf auf Farsi vorgeht, und wie ich es übersetzen möchte, eine ganz andere Bedeutung. Auf Persisch sagen wir zum Beispiel zu einer Person, die tagsüber viel gearbeitet hat: Sei nicht müde. Aber wenn ich das zu jemandem in der Werkstatt sage, wird es so verstanden, als würde ich befahlen, mehr zu arbeiten, also etwas ganz anderes, als ich meine. Da die HFBK Hamburg so viele internationale Studierende, Lehrende und Professor\*innen hat, dachte ich immer, wie gut es wäre, wenn man das Potenzial der verschiedenen Sprachen nutzen könnte und alle Beteiligten die Möglichkeit hätten, auch in anderen Sprachen als Deutsch oder Englisch Grundlagenkurse zu geben oder einfach für Fragen zur Verfügung zu stehen. Ich habe mir zum Beispiel immer gewünscht, dass es an der Hochschule eine Person gibt unter den Lehrenden oder Studierenden, die Farsi spricht und bei der ich mal etwas Nachfragen könnte, wenn ich etwas nicht verstanden habe. Ich fände es toll, wenn es am ersten Tag des Studienanfangs eine solche Möglichkeit gäbe.

**Sasha Levkovich** (Master-Studentin bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp und Prof. Simon Denny)

Ich muss sagen, dass ich an der HFBK Hamburg keine sprachlichen

Hürden habe, da ich seit meinem 17. Lebensjahr in Deutschland lebe. Wo möglich benutze ich öfter Vernacular oder Jargon in kontextuell unpassenden Situationen. Da weder Deutsch noch Englisch meine Muttersprachen sind, sind mir bestimmte Mehrdeutigkeiten von Formulierungen nicht unbedingt bekannt, so dass ich das Code-Switching vielleicht nicht immer hinbekomme. Ich schreibe am sichersten auf Englisch, bei dem gesprochen Wort greife ich auf Deutsch zurück. Ich fühle mich wohler bei deutschsprachigen Angeboten, in denen es um Diskussion und Austausch geht (wie in Klassengesprächen), da ich es öfter im Alltag verwende und das Vokabular fällt mir schneller ein. Die begleitenden Texte zu Seminaren lese ich trotzdem auf Englisch. In meiner Kommunikation richte ich mich nach den Bedürfnissen der mir gegenüberstehenden Person\*en. Mir fällt es schwer, Wünsche an die HFBK Hamburg zu äußern, da das Thema Sprache so groß und umfangreich ist. In den letzten Jahren spüre ich jedoch einen Wandel im Kunst- und Kulturbereich: Texte und Romane werden mit orthografischen und grammatikalischen Fehlern veröffentlicht, multilinguale Musiker\*innen bekommen breite Anerkennung. Zu der Zeit, als ich immigrierte, war das noch unvorstellbar. Die Prämisse war, sich soweit es geht zu integrieren

Norwegisch  
Paschtu  
Persisch  
Polnisch  
Portugiesisch  
Rätoromanisch

Rumänisch  
Russisch  
Schwedisch  
Serbisch  
Slowakisch  
Spanisch

Swahili  
Taiwanisch  
Türkisch  
Ukrainisch  
Ungarisch  
Vietnamesisch

Yoruba

ren, oder man würde marginalisiert. Die linguistische Sichtbarkeit, die uns zum Beispiel Migra-Rap-Künstler\*innen oder Post-Migrant/Migrant-Literatur-Schaffende gegeben haben, ermutigt und unterstützt. Institutionen können Plattformen für diese Entwicklungen bieten, Platz schaffen und geben, als Zeichen der Normalität und nicht als Tokenismus.

**Cristina Rüesch** (Master-Absolventin bei Prof. Jutta Koether 2022) Studierende, die sich nicht in deutscher Sprache ausdrücken können, sowie solche, die kein Englisch beherrschen, haben Schwierigkeiten, Vorlesungen, Seminaren oder Werkstattkursen in der jeweils anderen Sprache zu folgen und an den Diskussionen teilzunehmen. Sowohl deutschsprachige als auch englischsprachige Lehrveranstaltungen schließen jeweils eine Gruppe von Studierenden aus. Insbesondere in Prüfungssituationen stehen Absolvierende vor der Herausforderung, sich für eine der beiden Sprachen zu entscheiden, wenn die Prüfungskommission entweder kein Deutsch oder kein Englisch versteht. Ich selber besuche lieber deutschsprachige Angebote, weil ich mich in der deutschen Sprache besser artikulieren kann. Ich wünsche mir, dass das Thema Sprachen an Hochschulen vielschichtiger betrachtet wird.

Während meiner Studienzeit an der HFBK Hamburg habe ich erlebt, dass Diskussionen darüber geführt wurden, ob die Eröffnungsrede auf Deutsch oder Englisch gehalten werden sollte, ob Gruppenkorrekturen in deutscher oder englischer Sprache erfolgen sollten und ob die Absolvent\*innen-Ausstellung in Graduate Show umbenannt werden soll. Die englische Sprache gilt als weltoffener im Vergleich zu Deutsch. Dabei entsteht für mich der Eindruck, dass vorausgesetzt wird, dass alle (insbesondere internationale Studierende) Englisch beherrschen sollen. Es wird jedoch oft vergessen, dass dies für internationale Studierende eine doppelte Hürde darstellen kann. Um das gesamte Lehrangebot der Hochschule nutzen zu können, müssen zwei Sprachen statt nur einer erlernt werden. Dennoch sehe ich es als positive Entwicklung an, dass die HFBK Hamburg sich langsam auf Zweisprachigkeit zubewegt. Eine Sprache sollte die andere dabei nicht ausschließen. Es ist wichtig, bei einem komplexen Thema wie diesem, nicht in einem Englisch-oder-Deutsch-Dualismus zu verharren. Letztendlich besteht der Wunsch darin, eine Bildungseinrichtung wie die HFBK Hamburg so inklusiv wie möglich zu gestalten, was in einer exklusiven Welt eine komplexe, aber notwendige Aufgabe darstellt. Zum Thema Zweisprachigkeit wünsche

ich mir außerdem, dass nicht nur deutschsprachige Lehrende Englisch lernen, sondern auch, dass sich englischsprachige Lehrende die Mühe geben, Deutsch zu lernen.

**Jens Klaus** (Technischer Leiter, Gebäude- und Baumanagement)

Die Kommunikation auf Englisch mit Lehrenden und Studierenden funktioniert im Hausservice in der Regel gut. Allerdings sind meine Englischkenntnisse und die meiner Kolleg\*innen begrenzt, über weitere Fremdsprachenkenntnisse verfügen wir im Team leider nicht. Hin und wieder holen wir uns Unterstützung durch Sprach-Apps auf dem Smartphone. Wichtig ist, dass es inhaltlich passende Sprachkurse sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch gibt, und dass ausreichend Zeit zur Verfügung steht, diese Lernangebote zu nutzen.

**Katrin Nöprick** (Leitung Studierendenangelegenheiten) / **Mareike Stolley** (Leitung International Office)

Uns ist es wichtig, so gut wie möglich auf die Sprachanforderungen und -kenntnisse der Studierenden und Lehrenden einzugehen. Deshalb stellen wir zahlreiche Formulare und Informationen zweisprachig (deutsch/englisch) zur Verfügung. Sofern sich in persönlichen Gesprächen mit Studierenden unüberwindbare Kommunikationsbarrieren er-

geben, was aber eigentlich Ausnahmefälle sind, ziehen wir Kolleg\*innen zur Unterstützung heran. Oder wir versuchen, die Anliegen per E-Mail zu formulieren und zu klären. Denn auf diesem Wege lassen sich fehlende Sprachkenntnisse in Bezug auf Fachbegriffe durch Übersetzungsprogramme und professionelle Übersetzungen ausgleichen. Uns ist es wichtig, miteinander ins Gespräch zu kommen – egal in welcher Sprache. In der Praxis gelingt diese Annäherung durch Offenheit und Zugewandtheit aller Beteiligten.

**Eike Pockrandt** (Leitung Akademische Angelegenheiten / internationale Kooperationen)

Sprache ist unendlich varianten- und facettenreich. Wir alle passen unsere Sprache konstant an unser Gegenüber an – das ist ganz normal: Ich spreche mit einem Kleinkind anders als mit einer Kollegin, mit meinen Eltern anders als mit Freunden. Ich verändere meine Sprache automatisch in Tonhöhe, Betonung, Idiomen und Formalität. Wenn ich mir gelingende Verständigung wünsche, gehört dazu auch, dass ich prinzipiell bereit bin, in einer anderen Sprache zu sprechen oder, wenn das nicht geht, mich anders verständig zu machen oder eventuell Hilfe zu holen. Das kann man – davon bin ich überzeugt – von beiden Seiten einer kom-

munikativen Situation erwarten. Ich denke, jedes Mitglied einer Universität hat die Pflicht, sich um gelingende Verständigung zu bemühen, so auch ich! Der Alltag in einem multilingualen Umfeld kann herausfordernd sein, aber zahlreiche Untersuchungen belegen, dass zum Beispiel Kreativität und Problemlösekompetenz langfristig gefördert werden. Dennoch: Wenn in einer Klasse, einem Seminar oder einem Gremium sagen wir die eine Hälfte der Gruppe nur Deutsch versteht und die andere Hälfte nur Englisch, kann das auf Dauer eine große Hürde darstellen. Es gibt zwar tolle pädagogische Konzepte für solche Fälle, als Kunsthochschule müssen wir aber darauf achten, dass diese nicht die künstlerische Lehre und Forschung beeinflussen. Eine Hürde für gelingende Verständigung ist für mich auch, wenn eine Person a priori Forderungen an die Kommunikation mit einer anderen Person stellt, zum Beispiel sagt: Mit mir darf nur Englisch gesprochen werden, da ich kein Deutsch spreche. Mehrsprachigkeit ist, global gesehen, die Regel und nicht die Ausnahme. In Deutschland wird Einsprachigkeit oft als selbstverständlich angesehen, hat sich aber erst seit dem späten 18. Jahrhundert etabliert. Ein Blick in die Nachbarstaaten Belgien und die Schweiz zeigt ein grundlegend anderes Verständnis von „Nationalspra-

che“ – und noch umfassender, aber auch komplexer, wird das Bild, wenn wir uns zum Beispiel die Sprachsituation an unseren neuen Partneruniversitäten in Kampala und Lagos ansehen: In Nigeria gibt es beispielsweise vier Nationalsprachen, aber daneben über 300 weitere gesprochene Sprachen. Deshalb wünsche ich mir, dass wie bisher die großen Vorteile der Ressource Multilingualität an der HFBK Hamburg wertgeschätzt werden, mit großem Verständnis und Geduld füreinander, in dem Bewusstsein, dass gelungene Verständigung so viel mehr ist als dieselbe Sprache zu sprechen.

Trotz allem

## **Katrin Krumm**

Wie reflektiert Kunst die Bedingungen unter denen sie entsteht? Im Rahmen dieser Fragestellung versammelt eine Ausstellung im ICAT der HFBK Hamburg internationale Positionen, die Themen wie Klassenkampf, Identität und Migration, politische Repression und historische Traumata behandeln



Obwohl Kunst gleichermaßen inhaltlich wie formal gesellschaftspolitische Verhältnisse reflektiert, gibt sie nur selten Auskunft über die Bedingungen, unter denen sie entsteht. Die Gruppenausstellung *Situation\Condition\Position* im ICAT der HFBK Hamburg setzt diese



Umstände ins konzeptionelle Zentrum und präsentiert Arbeiten von elf Studierenden.

Wie fragil es sein kann, als Künstler\*in im erweiterten Kunstfeld zu arbeiten, wurde in der Corona-Pandemie deutlich, als viele ihre künstlerische Praxis aufgrund fehlender finanzieller Mittel nicht mehr ausüben konnten. Das Programm Neustart Kultur stellte zwar kurzfristig Fördergelder zur Verfügung, jedoch richtete sich die Unterstützung nicht nach finanzieller Bedürftigkeit oder anderen sozialen Kriterien. Dies wurde durch eine kritische Recherche des Bundesverbands Bildender Künstler und Künstlerinnen offengelegt, der damit die selten thematisieren Produktionsbedingungen der Kunst beleuchtete.

Gegen dieses Schweigen richtet sich auch Laura Mahnkes Installation *Absence Art Manifesto*. Aus der Arbeiterklasse kommend und als Mutter eines Kindes nahm Mahnke mit Mitte Zwanzig ein Kunststudium auf. Ihr *Absence Art Manifesto* besteht aus einer langen Stoffbahn, die in Deckennähe angebracht ist und bis auf den Boden reicht. Auf ihr sind, wie der Titel suggeriert, anstatt eines Werks eine Aufzählung von elf nummerierten Aussagen aus der subjektiven Sicht der Künstlerin zu sehen. So

heißt es beispielsweise in einem Satz: «This is a folder for the applications I did not send». In ihrer trotzig-kämpferischen Aufzählung liegt eine starke persönliche und authentische Qualität, die den aktivistischen Ansatz ihrer Arbeit verstärkt. Dies wird außerdem durch die

Positionierung der Installation direkt am Eingangsbereich – den Betrachter\*innen herausfordernd zugewandt – betont. Auf der anderen Seite des Raumes befindet sich Saba Emadabadis Videoarbeit *Silenced Narrative*. Diese zeigt die Künstlerin, wie sie einen Text des iranischen Filmemachers und Autors Bahram Beyzaies vorträgt. Beyzaies gilt als Pionier des persischen New Wave, einer Kinobewegung, die in den späten 1960er Jahren entstand. Die Textauszüge wurden seinem Theaterstück *Nodbeh* aus dem Jahr 1977 entnommen und erzählen mit subjektiven Erzähler\*innenstimmen von der persischen Revolution, die die absolute Monarchie durch ein parlamentarisches Regierungssystem ersetzen wollte. Den Beginn einer neuen Szene leitet Emadabadi jeweils mit den Portraits iranischer Sexarbeiter\*innen aus der Qajar-Ära ein, deren Körperhaltungen sie in fließend-wirkenden Überblendungen für einen kurzen Moment nachstellt, bevor sie weiterliest. In ihrer Arbeit kombiniert Emadabadi gleich drei miteinander verwobene Freiheitskämpfe: Sie nimmt nicht nur Bezug auf demokratisch-motivierte persische Bestrebungen, sondern auch auf die Entwicklung der dortigen Kunstfreiheit und die Situation der Frauen – damals und heute. Die Künstlerin selbst besuchte außerdem die einzige Universität für Frauen im Iran – die Soore University in Teheran. Indem sie die in einem digitalen Archiv gefundenen Portraits ab- und nachbildet, setzt sie sich mit den Sexarbeiter\*innen als Form des Protests und der Sichtbarmachung der Kämpfe zur Gleichberechtigung gleich.

Von Sichtbarmachung handelt auch Monika Orpiks Arbeit: Mit *Stepping Out Into This Almost Empty Road* gibt die polnische Künstlerin den Stimmen einer im Exil lebenden Gruppierung Raum. Im Zentrum ihrer Instal-

lation befindet sich ein gleichnamiges Fotobuch zur Arbeit. Für dieses reiste sie in den Białowieża-Wald, dessen Region als natürliche Grenze zwischen Polen und Belarus fungiert. Die Schwarzweißfotografien zeigen vor allem Naturaufnahmen, wie beispielsweise einen üppig behangenen Apfelbaum. Viele der Landschaftsaufnahmen zeugen auf stille Weise von menschlicher Interaktion, so sieht man auf einem der Motive ein bescheiden eingerichtetes Zimmer mit gemachtem Bett oder eine provisorisch gebaute, zweckdienliche Holzkonstruktion auf einer Grünfläche. *Stepping Out Into This Almost Empty Road* verhandelt thematisch die Proteste gegen die Wahlen in Weißrussland im Jahr 2020 und deren folgenreiche Nachwirkungen für belarussische Geflüchtete, die aufgrund politischer Repressionen die polnische Grenze passierten. Um die dort lebende Community zu portraituren, sprach Orpik immer wieder mit den Exilant\*innen. Die subjektiven Erzählungen, deren Transkripte auf Belarussisch und Englisch in der Publikation enthalten sind, behandeln die im Zuge von Flucht und Migration auftretenden Identitätsfragen, beispielsweise wie über Sprache Zugehörigkeit bestimmt wird. In der begleitenden, sphärischen Klanginstallation sind außerdem die Gesänge eines Chors hörbar. Durch die Audioaufnahme erzeugt Orpik eine fast physisch spürbare Manifestation der Region innerhalb des Ausstellungsraums und macht die Stimmen der dort lebenden Gemeinschaft erfahrbar. *Stepping Out Into This Almost Empty Road* hinterlässt Besucher\*innen in einer Art Dazwischen – einem schwer greifbaren Schwebezustand, ähnlich dem, in dem sich die im Exil lebenden Personen befinden.

Viele der in der Ausstellung präsentierten Arbeiten referieren Regionen, in denen Kritik nur unter Gefährdung des eigenen Lebens öffentlich formuliert werden kann. So auch bei der Arbeit der Mahjong Friends, einem Künstler\*innenkollektiv aus dem ostasiatischen Raum. Auf dem Wandgemälde zu ihrer Installation *Mahjong: An international Manual* sieht man unter anderem den berühmten Kinderbuch-Star Winnie Puuh, dessen Ver-



breitung im chinesischen Internet nach wie vor gesperrt ist. Nachdem Präsident Xi Jinping wiederholt auf humoristischer Weise mit der bärgigen Zeichentrickfigur verglichen wurde, verbat die chinesische Regierung das Ausstrahlen eines neuen Kinofilms über den beliebten Kinderheld und zensierte entsprechende Inhalte im Internet.

Unmittelbar vor dem Wandgemälde stehen zwei Tische, auf denen das populäre Brettspiel Mahjong aufgebaut ist. Dieses erfreut sich vor allem im ostasiatischen Raum großer Beliebtheit. Mahjong selbst ist ein Spiel, das zwar mit bunten, stilisierten Symbolen illustriert ist – gleichzeitig sind die Kacheln von großer historischer und kultureller Bedeutung, worüber der begleitende Videoessay informiert. Den Mahjong Friends geht es auch um interkulturelle Verständigung, insbesondere mit Bezug auf die komplizierten Beziehungen der Länder in Ostasien, wie etwa der politische Konflikt um die sogenannte «Ein-China-Politik», in dem die Regierung Chinas Anspruch auf das chinesische Festland inklusive Hongkong und Taiwan erhebt. Aus diesem Grund ist *Mahjong: An international Manual* als partizipative Installation konzi-

↙ Installationsansicht *Situation\Condition\Position*, 2023; Foto: Tim Albrecht  
↘ Mahjong Friends, *Mahjong: An international Manual*, 2022- (fortlaufend); Rahel grote Lambers, *Heimattreu*, 2021; Foto: Tim Albrecht

21.4. – 14.5.2023 *Situation\Condition\Position*  
Benyamin Bakhshi, Kyle Egret, Saba Ema-  
dabadi, Chung-hsien Ho, Rahel grote Lam-  
bers, Filipe Lippe, Mahjong Friends, Laura  
Mahnke, Monika Orpik, Daniel Suárez,  
Sudabe Yunesi.

Ausgewählt wurden die HFBK-Positi-  
onen von der Jury: Reza Afisina und Iswanto  
Hartono (DAAD Gastprofessoren), Gilly Kar-  
jevsky (Gastprofessorin für Social Design)  
und Lada Nakonechna (Gastlektorin im Rah-  
men der Wissenschaftsbrücke Ukraine der

piert und soll, wie das Spiel selbst, durch seine große geografische Verbreitung, zum interkulturellen Austausch beitragen – weshalb auch im Kontext der Ausstellung ein Workshop organisiert wurde, indem gemeinsam gespielt werden konnte.

Mit *Situation\Condition\Position* kuratierte Sjusanna Eremjan in Zusammenarbeit mit Stefan Aue eine Ausstellung, die einen umfassenden Blick auf die Kunstproduktion in Zeiten multipler Krisen wirft. Der Ausstellung gelingt es, verschiedenste Kämpfe sicht- und erfahrbar zu machen und spannt dadurch einen großen globalen Bogen – sowohl geografisch als auch zeitlich. Die Werke resultieren gleichermaßen aus Beobachtungen und aus eigenen Erfahrungen und Erzählungen über politische Repressionen, gesellschaftliche Notlagen und historische Umbruchphasen.

Es sind teils sensible und vorsichtige, teils kämpferische Beiträge, die die zum Teil traumatischen Themen mit viel Sorgfalt behandeln. Dabei wird trotz allem nicht nur die erfahrene Gewalt thematisiert, sondern auch zuversichtliche Ansätze zur gemeinsamen Kommunikation geliefert.

Stadt Hamburg).

Kuratiert von Sjusanna Eremjan und Stefan Aue

ICAT der HFBK Hamburg

Katrin Krumm (\*1989) ist freie Autorin und Redakteurin beim Online-Kunstmagazin Gallerytalk.



Holy. Energy. Masters

**Dierk Höhne**

Mit Leyla Yenirce und Paul Kolling gehören gleich zwei HFBK-Alumni zu den letztjährigen ars viva-Preisträger\*innen, die im Haus der Kunst in München mit einer Ausstellung vorgestellt wurden – und nicht nur gesellschaftspolitische Fragestellungen thematisieren, sondern auch die institutionelle Seite reflektieren





Bereits seit 1953 vergibt der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft in Kooperation mit wechselnden Ausstellungshäusern den renommierten ars viva-Preis an junge Künstler\*innen und Kollektive. Dabei ist die Auszeichnung nicht nur als finanzielle Förderung der künstlerischen Praxis angelegt, sondern umfasst auch eine Ausstellung der ausgewählten Werke sowie eine Begleitpublikation in Zusammenarbeit mit den institutionellen Kooperationspartner\*innen. In diesem Rahmen zeigt das Haus der Kunst in München Arbeiten der ars viva-Preisträger\*innen aus dem Jahr 2022 Paul Kolling (Master-Abschluss 2020 bei Prof. Simon Denny), Shaun Motsi und Leyla Yenirce (Master-Abschluss 2022 bei Prof. Jutta Koether und Prof. Simon Denny) unter dem Titel *Holy. Energy. Masters.*

Wie jede Werkpräsentation im Haus der Kunst reagiert auch *Holy. Energy. Masters.* auf die einzigartigen architektonischen Parameter des historischen Monumentalbaus. So reflektieren bereits vor dem Betreten der eigentlichen Ausstellung die mit Marmor vertäfelten Oberflächen der zentralen Halle des Gebäudes die Klänge der Soundarbeit *Holy Water* von Leyla Yenirce. Die im Treppenhaus der Westgalerie installierte Arbeit besteht aus einer etwa

und verstärkt die sphärische Qualität des akustischen Spektakels aus Stimmen, Hintergrundgeräuschen und elektronischen Klängen.

Die Komposition von *Holy Water* ist eine geschickte Synthese aus Interview-Aufnahmen, manipulierten Feldaufnahmen und Synthesizerklängen. Dabei stammen die Gesprächsausschnitte aus einer BBC-Reportage, die in Lalisch, dem heiligen Tempel der Jesid\*innen im Nordirak, aufgezeichnet wurde. Die Gruppe der Jesid\*innen stellt im Irak eine religiöse und ethnische Minderheit dar, welche mit dem Erstarken des sogenannten Islamischen Staats 2014 Opfer eines andauernden Genozids wurde. Im Zuge dieser Verfolgung waren zahlreiche Jesidinnen sexueller Gewalt ausgeliefert, die nicht nur schwere somatische und psychische Traumata bei den Frauen verursachte, sondern auch Konsequenzen für ihre soziale Stellung innerhalb der Community nach sich zog. Um einen gesellschaftlichen Ausschluss der Überlebenden zu verhindern, führt die Hüterin der heiligen Quelle (Kanîya-Sipî) Wiedertaufen durch und initiiert somit einen symbolischen Heilungsprozess und ein Reintegrieren der Mädchen und Frauen in die jesidische Gemeinschaft. Über die Laufzeit lösen sich diese konkreten

Interviewausschnitte sodann mehr und mehr in einen abstrakten Klangteppich auf – der nahtlose Übergang verstärkt dabei das Gefühl des Transzendierens der Stimmen in übermenschliche Tongefilde hin zu einer synthetischen Gesamtkomposition. Neben der körperlichen Klangerfahrung wird auch die Kontemplation über die erzählerischen und akustischen Narrative an sich zum zentralen Werkbestandteil. So lädt ein gepolstertes Möbelstück in der Raummitte und der prägnante Schnitt der Tonarbeit von rund fünf Minuten dazu ein, sich zu setzen oder hinzulegen, die Gedanken schweifen zu las-



fünfminütigen Tonspur, die über neun Lautsprecher in den Raum projiziert wird. Durch die ortsspezifische Platzierung der Lautsprecher in unterschiedlichen Höhen wirkt das großzügige Treppenhaus als Resonanzkörper

sen und den synthetischen Harmonien des Werks ausgiebig und mehrmals zu folgen.

Folgt man der Ausstellung ins Obergeschoss, sieht man sich mit einer massiven Installation aus stoffbezogenen

- ↓ Leyla Yenirce, *Holy Water [Heiliges Wasser]*, Installationsansicht Haus der Kunst 2023; Foto: Cordula Tremel  
↘ Paul Kolling, *Energy [Energie]*, Installationsansicht Haus der Kunst, 2023; Foto: Cordula Tremel



Aluminiumrahmen konfrontiert, die durch einen Film im hinteren Raumteil komplementiert wird. Bei dieser Konstellation handelt es sich um die Arbeit *Energy* von Paul Kolling, in der der Künstler die paradoxen und gleichsam wirkmächtigen Logiken des Energiemarktes thematisiert.

Das raumteilende Gerüst aus bedruckten Stoffoberflächen zeigt die Glasfassade der Büros der European Energy Exchange (EXX) im 23. Stockwerk des City-Hochhaus in der Leipziger Innenstadt. Mit rund 140 Metern ist dieser 1972 eröffnete Bürokomplex das höchste Gebäude Leipzigs und prägt das Stadtbild als zentrales und nicht ganz unumstrittenes Architekturmerkmal. Kolling zitiert in der Materialwahl die Ästhetik von Fassaden- oder Bauzaunbannern, die nicht nur als Dekoration und Sichtschutz für Baustellen verwendet werden, sondern gleichzeitig über die entstehenden Bauprojekte informieren und deren mögliche Verwendungszwecke mithilfe aufwändiger Fotomontagen illustrieren sollen. Allerdings zeigt Paul Kolling auf den

bedruckten Bannern im Haus der Kunst keine zukünftigen Bauvorhaben. Was hier zu sehen ist, ist bereits Realität: Die Fassade des City-Hochhaus, die durch die enorme Größe des Gebäudes weite Teile der sie umgebenden Stadt als Spiegelung auf den gläsernen Oberflächen einfängt.

Entlang dieses herrschaftlichen Architekturbeispiels folgt Paul Kolling im zweiten Teil der Installation den privatwirtschaftlichen Verwertungsprozessen der Europäischen Energiebörse und den daraus resultierenden gesamtgesellschaftlichen Konsequenzen. In einem 22-minütigen Film kombiniert er Archivaufnahmen unterschiedlicher mechanischer Versuchsaufbauten mit einem eigenen Text als Voice-Over. Während die eingesprochenen Informationen die historischen Entwicklungslinien der deutschen Energiewirtschaft darlegen und in übergeordnete, ethische Fragestellung einbetten, zeigen die Filmaufnahmen verschiedene Typen eines sogenannten Perpetuum mobile — also einer (nicht zu verwirklichenden) Maschinerie, die, einmal in Gang

gesetzt, ohne weitere Energiezufuhr in Bewegung bleiben könnte. Dass Vorrichtungen dieser Art Energie potenziell »aus dem Nichts« erschaffen und in Arbeitskraft umwandeln müssten, steht in krassem Widerspruch zu den fundamentalsten Erkenntnissen der Physik. Nichtsdestotrotz — oder vielleicht gerade deswegen — reizt die Idee des Perpetuum mobile bereits seit frühzeitlichen Überlieferungen die Vorstellungskraft von Ingenieur\*innen und Mathematiker\*innen zugleich. Im Zusammenspiel zwischen den skulpturalen Raumelementen, der textlichen Werkebene und dem Bewegtbild wirft Paul Kolling in *Energy* Fragen nach Wertschöpfungsketten anhand historisch gewachsener Herrschafts- und Distributionsstrukturen auf und übersetzt die Materialität und Absurdität des gegenwärtigen neoliberalen Techno-Kapitalismus in einen eindrucksvollen zweiteiligen Werkkomplex.

Leyla Yenirce und Paul Kolling demonstrieren in *Holy. Energie. Masters* die Vielfalt künstlerischer Praxen an der Schnittstelle zwischen ästhetischen und politischen Fragestellungen. Gleichzeitig reflektieren die beiden Künst-

ler\*innen in ihren multimedialen Installationen die institutionelle Verfasstheit der jeweiligen Ausstellungssituation.



## Die Abwesenheit des Menschen

**Bert Rebhandl**

In seiner ersten Retrospektive in Frankreich versammelt Thomas Demand (HFBK-Professor für Bildhauerei) eine Auswahl seiner großformatigen Fotografien, die neben scheinbar unbekanntem Orten vor allem historisch relevante Schauplätze zeigen, die Teil des kollektiven Bildergedächtnisses sind



Das Wort *Lichtung* bezeichnet üblicherweise eine Stelle in einem Wald, an der keine Bäume stehen. Die dichte Vegetation lichtet sich, das Tageslicht findet Einlass, man tritt ins Freie, der Blick zum Himmel ist nicht durch Baumkronen verdeckt. Für den Philosophen Martin Heidegger gewann das Wort *Lichtung* eine sehr grundsätzliche Bedeutung: er bezeichnete damit einen Zugang zum Sein, also zu dem, worauf die Existenz gründet, zu einem letzten Bezug des Daseins, der im Alltag meist vergessen ist. *Lichtung* ist bei Heidegger vom Verb *lichten* her zu denken, ein Wort für einen Vorgang, der allerdings nicht so zu verstehen ist, dass darin das Sein erreichbar wäre. Eine *Lichtung* ist immer schon eine Vermittlung, wenngleich eine, die als Metapher aufs Ganze geht.

Es liegt nahe, die komplexe Begriffsgeschichte, die das Wort durch Heidegger bekommen hat, mitzuführen, wenn man Thomas Demands *Lichtung* (2003) gegenübertritt. Bei der großen Ausstellung im Jeu de Paume in Paris war das im zweiten Raum der Fall. Das Bild ist

eines seiner größten, man könnte auch an das Cinemascope denken, mit dem das Kino Mitte der 1950er Jahre sein Breitwand-Format erreichte. Eine weitere Assoziation zu einem Film entsteht durch die Lichtführung in dem Bild: Von Fritz Langs *Die Nibelungen* sind Szenen in das kollektive Gedächtnis eingegangen, die (dort in Schwarzweiß) eben dieses Zusammenspiel von dichter Vegetation und Lichteinfall ikonisch werden ließen (unter anderem auch dadurch, dass sie auf Parteitagsinszenierungen adaptiert wurden).

Da man als Betrachter\*in eines Bildes von Thomas Demand üblicherweise weiß, auf welcher Konstruktionsarbeit es beruht, entsteht gerade im Fall vom *Lichtung* eine besonders komplexe Konstellation: ein anscheinend spontanes Bedürfnis nach Authentizität, nach einer Darstellung, die tatsächlich der Natur entnommen sein könnte, wird im Modus einer doppelten Ent-Täuschung reflexiv. Das Bild hat in den zwanzig Jahren seit seiner Entstehung noch an Relevanz gewonnen. Denn Demand arbeitet bekanntlich mit Papier, sein künstlicher Wald

beruht also auf einem Medium, das eben diesem Wald ursprünglich entnommen wurde. Papier ist in der Gegenwart des Jahres 2023 zu einem Krisensymptom geworden, die Papierpreise bedrohen ganze Medienzusammenhänge. Vor diesem Hintergrund erscheint Thomas Demands Intuition, einen Blätterwald zu schaffen, noch einmal bedeutsamer.

*Lichtung* stellt aber auch eine Art ätiologische, also motivschaffende Beziehung zu einem fundamentalen Aspekt seiner Arbeiten her: die Abwesenheit des Menschen. Sehr häufig gibt es bei ihm Räume zu sehen, die verlassen wurden, die eine Hinterlassenschaft darstellen. *Lichtung* hingegen lebt von einer umge-



kehrten Suggestion: von einem Zustand vor dem Menschen, von einer mit sich allein gelassenen Natur, in die das Licht nun allerdings wie ein Suchscheinwerfer dringt.

Die museale Präsentation im Jeu de Paume gibt Gelegenheit, Thomas Demands Methode noch einmal genauer zu bedenken. Gerade weil die Hängung im Grunde die Nähe zu auf den ersten Blick verwandten Fotografen nahelegt (die Leuchtkästen von Jeff Wall oder die höchst detailauflösenden Großformate von Thomas Struth, um zwei besonders populäre Assoziationen zu nennen), wird im Durchgang der Unterschied sukzessive plausibler. Der eigentlich unnötige, bei dem Beispiel *Lichtung* mit seinem in langwierigster Handarbeit verfertigten Laubwerk geradezu widersinnig redundante Zwischenschritt, den Demand zwischen Gegenstand und Werk setzt, das zurückgehaltene oder aufgeschobene »Abdrücken«, wird bei Wall oft in die Inszenierung eines angedeuteten Plotpoints verschoben, und bei Struth in die Erfassung einer ungeheuren Datenmenge im Bild selbst. Thomas Demand hingegen arbeitet tatsächlich skulptural in einem Sinn, der Fotografie als Ebene in einem Raumgeschehen verortet. Es sind die beiden großen Naturbilder, die das im Jeu de Paume deutlich machen. Neben *Lichtung* noch *Grotte* (2006), das im Vergleich den nächsten Schritt setzt: ein fantastischer Raum, an dem sich die Natur über lange Zeiträume verwirklicht hat, ein Ort, für den das Beispiel von Paul Valéry's angeschwemmtem Kiesel auf exzessive Weise zutrifft, nämlich ein Ding genau auf der Kippe zwischen Zufallsprodukt und ästhetischem Objekt. Und ein Ort, der seine Gestalt auch der Abwesenheit des Blicks (und des Lichts) verdankt, der gleichsam im Schatten entstand, im Off jeglicher Betrachtung. Demand setzt sich mit der Nachschaffung oder Nachschöpfung selbst an die Stelle der *longue durée* der Natur, nun aber nicht in einem miraculösen Handstreich aus Tohuwabohu, sondern in einer deklariert minutiösen Detailar-

beit aus distinkten Schritten, die ihr Ende mindestens so sehr mitbedenkt wie ihren Anfang. Der nature morte-Aspekt wird an späteren, kleineren Arbeiten aus der Serie *The Dailies* nur noch deutlicher: ein Schwamm auf einer Badewannenkante, ein Zigarettenfriedhof, oder – als Pointe – schon das letztlich unbeschreibbare Papier



auf einer Papierschreibmaschine in *Studio* (1997) sind auch Stilllegungen einer Emergenz, die mit der Fotografie des »Papierabdrucks« gleichzeitig wieder neu beginnt.

Mit der Vorführung des Films *Pacific Sun* (2012) im ersten Obergeschoss des Jeu de Paume bekommt das kritische Verfahren von Demand schließlich seine entscheidende Dimension. Ein Katastrophenfilm, wieder ohne Menschen, ein Innenraum auf einem taumelnden Schiff. Ruben Östlunds Arthouse-Blockbuster *Triangle of Sadness* legt nahe, dass er mindestens die Situation vor Augen hatte, von der auch Demand ausging, wenn nicht sogar dessen Animation selbst. Relevant ist hier die Tricktechnik: Stop Motion bedeutet, dass ein filmischer Eindruck von Kontinuität daraus entsteht, dass Einzelbild für Einzelbild (im analogen Kino bekanntlich 24 pro Sekunde) als distinkt hergestellt und fotografiert wird. Die Methode verbirgt sich hinter dem Laufbildeffekt, den sie erzeugt. Sie entmythologisiert aber zugleich diesen Effekt. Damit allegorisiert Demand auch sein eigenes Verfahren als skulpturierender Fotograf.

↙ Installationsansicht, *Thomas Demand - The Stutter of History*, Jeu de Paume, Paris, 2023; Foto: Françoise Lauginie, VG Bild-Kunst, Bonn 2023  
↘ Thomas Demand, *Gangway*, 2001, Adagp, Paris, VG Bild-Kunst, Bonn 2023



Und es wird noch einmal ersichtlich, was ohnehin immer klar war, dass er keine Lichtungen im Sinne Heideggers schafft. Bei dem reaktionären Philosophen geht es ja um eine Rückbindung an eine ursprüngliche Instanz, von der sich die Moderne definitiv entfernt hat. Demand aber steht unweigerlich auf der Seite einer

gen, weil Thomas Demand nicht in der Lage wäre, ein richtiges Buch mit Text zu basteln. Sondern weil Papier bei ihm eben ein Medium ist, das nicht nach Schrift verlangt, sondern nach Gestalt; nicht nach Text, sondern nach Bild.



Kunst, die gar keine andere Möglichkeit hat, als sich in die distanzierenden, reflektierenden Momente zu vertiefen, die ihre Signatur ausmachen. In einem der Bilder aus der Serie *Refuge* ist ein Buch zu sehen, das man auch als eine Bibel begreifen könnte (wie sie ja immer noch in vielen Hotelzimmern vorrätig gehalten wird). Der springende Punkt in diesem Fall ist, dass die Seiten dieses Buches als leer zu denken sind, und zwar nicht deswe-



## Musik und Mythos

**Georg Seeßlen**

Unser Filmkritiker schreibt über Angela Schalenecs (HFBK-Professorin für Narrativen Film) grandiose Bild-Variation zum Ödipus-Mythos und wagt den Vergleich mit der Malerei



Angela Schanelec ist eine Ausnahmeerscheinung im deutschen Kino. Ihre Filme sind auf unangestregte Weise radikal und auf präzisionsstrenge Weise offen. Sie gehen an Wurzeln von sozialen Ordnungen und subjektiver Identität, also tiefer als das, was wir gemeinhin Realität nennen und dem wir entsprechend mit einer codierten Anforderung von »Realismus« zu begegnen pflegen. Das ist nichts zum Gutfühlen und nichts zum Bescheidwissen. Aber es löst das Versprechen der Cinematografie ein, dorthin zu gelangen, wo man hinter die Oberfläche der Dinge sehen kann. Und weil es Filme sind, und nicht Illustrationen von Drehbuchverwaltungen, enthalten sie auch nicht ihre Gebrauchsanweisung, keinen der so beliebten in Worten und Zeichen aufgelösten cineastischen Beipackzettel. Auf Risiken und Nebenwirkungen muss man sich einlassen. Gut so.

Nun also: Der Mythos von Ödipus. Die Geschichte von dem ausgesetzten Kind, das als Mann zurückkehrt und ohne es zu wissen, seinen Vater erschlägt und seine Mutter heiratet. Diese in einer Weissagung des Orakels vorgeformte und spät entdeckte Wahrheit ist so unerträglich, dass Ödipus sich selbst die Augen aussticht — mit goldenen Nadeln seiner Mutter, in einer besonders ausgeschmückten Version. Die Ödipus-Geschichte ist einerseits so stark, ihre Einzelheiten so drastisch, ihr Flechtwerk so ornamental, dass sie als Wandersage durch die Räume und Zeiten geht, und immer noch, nach Jahrtausenden, Schauer und Entsetzen auslöst. Negative Erhabenheit: Können Menschen zuhause sein in einer Welt, in der solches geschehen kann? Zugleich aber ist diese Geschichte so variantenreich, so um- und umgeformt, dass es sie als verlässliches Konstrukt in Wort und Bild gar nicht gibt. Je genauer man Ödipus untersucht, desto rätselhafter wird er. Und so, wie der Mythos über Sophokles und Stravinsky/Cocteau oder Pasolini bis zum B-Western wandert, so transformieren sich auch die Interpretationen und Modellierungen: Unentrinnbarkeit des Schicksals, familiäre Konstruktion der geschlechtlichen Identität (nebst skandalösen oder grotesken Folgen), die ödipale Struktur, durch die ein System sich durch wechselseitige Vernichtung von neuen und alten Elementen erhält, Ursprung des schizophrenen Bewusstseins, die ewige Auseinandersetzung zwischen patriarchalen und matriarchalen Ordnungen, das Sehen der Blindheit und die Blindheit des Sehens... Die Bilder des

Ödipus-Mythos sind beides zugleich: Größtmögliche Verdichtung der menschlichen Tragödie und unendliche Lesbarkeit ihrer Umstände.

Ganz direkt beginnt der Film aus den Nebeln, die eine Hügellandschaft in Griechenland überwogen, mehr



»Ursprung« ist kaum denkbar. Noch ist nicht einmal klar, ob die Götter die Welt erschaffen oder die Menschen sich selbst. Ein Gewitter — und dann ist erst einmal alles schwarz. Wir hören die menschliche Stimme der Schmerzen: Ein Kind wird geboren und verlassen. Von weit oben sehen wir das nun.

Jahre später begegnen wir ihm in Gestalt des erwachsenen Jon (Aliocha Schneider). Er wurde adoptiert, von dem Sanitäter Elias und seiner Frau, ohne von seinen wirklichen Eltern zu wissen. Dieser Jon wird durch unglückselige Umstände des Totschlages schuldig und muss für ein Jahr ins Gefängnis. Hier begegnet ihm Iro (Agathe Bonitzer) als Wärterin, die sich bald in fürsorglicher Liebe an ihn bindet. Ein wesentliches Medium ihrer Beziehung ist die Musik (wie uns schon im Filmtitel nahegelegt ist): Ein seltsamer Dialog von barocken Kompositionen, Monteverdi, Bach, Pergolesi, die Jon mit Iro und mit der Welt verbindet. Diese Musik, wir können es ahnen, hat in ihrer unerbittlich raumfüllenden Sehnsucht nach Tod und Erlösung die Funktion des Orakels. Jons Sehkraft lässt nach, seine Erblindung ist nicht aufzuhalten. Er muss anders sehen, vielleicht nach innen. Hier kommt eine Option ins Spiel: Wir dürfen uns Ödipus (im Augenblick) als glücklichen Menschen vorstellen. Und die anderen Figuren in diesem Drama? Elias (der Prophet des dogmatischen Monotheismus), Iro (Bettler aus Ithaka), Phoebe (die Mondgöttin der Weissa-

gung und Vernunft), Abraham (der Stammvater)? Die Moderne hat versucht, die Mythen zu durchschauen. Wir Postmodernen dürfen mit ihnen spielen. Ernsthaft.

Schanelecs Film besteht aus Bildern. Das versteht sich keineswegs von selbst. Die Kamera hat stets eine feste Position, ohne durch eine Bewegung vorzugeben, sie könne den Figuren folgen oder gar ihre Bewegungen vorwegnehmen. Die Komposition dieser Bilder (Bildge-

Sprechen. Und er ist Film, nicht »Bewegtbild«. Das Wasser, die Schuhe, die Hände, die Spuren von Rot: Leitmotive, die man, weil wir uns in einem Rätsel befinden, auch als Zeichen — Indices — sehen kann.

Ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit am Mythos in *Music* ist seine Dezentralisierung. Jon wird nicht, wie bei Sophokles oder Pasolini, sein Schicksal offenbart, es ist vielmehr, in der Musik und im Bild allgegenwärtig. Das Wissen und das Nicht-Wissen sind über alle Figuren,

aber auch über den Film und das Publikum gleichmäßig verteilt. Auch die zeitliche und räumliche Einordnung ist Teil des Puzzles, vom Griechenland vor der Zeit über Anmutungen der 1980er Jahre bis ins Berlin von heute führt der Weg. Dazwischen ein geradezu absurd genau datiertes Geschehen, 2006, Europameisterschaft im Fußball, der späte Sieg Italiens. Viel-

staltung: Ivan Marković, der schon Schanelecs *Ich war zuhause, aber...* fotografierte) erzwingt und ermöglicht ein intensives Sehen; manchmal sieht man etwas, während außerhalb des Bildes etwas geschieht, und oft erschließt sich der Sinn einer Einstellung erst durch den Zusammenhang — oder auch nicht. Der Mythos setzt sich aus lauter Rätsel-Bildern zusammen. Der rollende Autoreifen, der nahe Blick auf geschundene Füße in Sandalen, die kleine Krabbe — und dann die Maus — in den Händen, die auffällig schwere Brille — lange Zeit wird in diesem Film so gut wie nicht gesprochen. (Eine Wortfülle gibt es erst beim Versuch, ein Kreuzworträtsel zu lösen.) Es gibt nur Handlungen und Blicke; sie haben ihre Zeit, sie erzeugen ihre Zeit. Von den Bildern eines Mythos kann man nur sagen, dass sie gewaltig sind. Und schön.

*Music* ist der Poesie verwandter als dem Roman, dem Gemälde verwandter als der Fotografie, dem Tanz verwandter als dem Theater, der Musik verwandter als dem

leicht sollte man erwähnen, dass, wenn man sich mit Mythen einlässt, nicht nur das Grollen, sondern gelegentlich auch das Gelächter der Gottheiten zu hören ist.

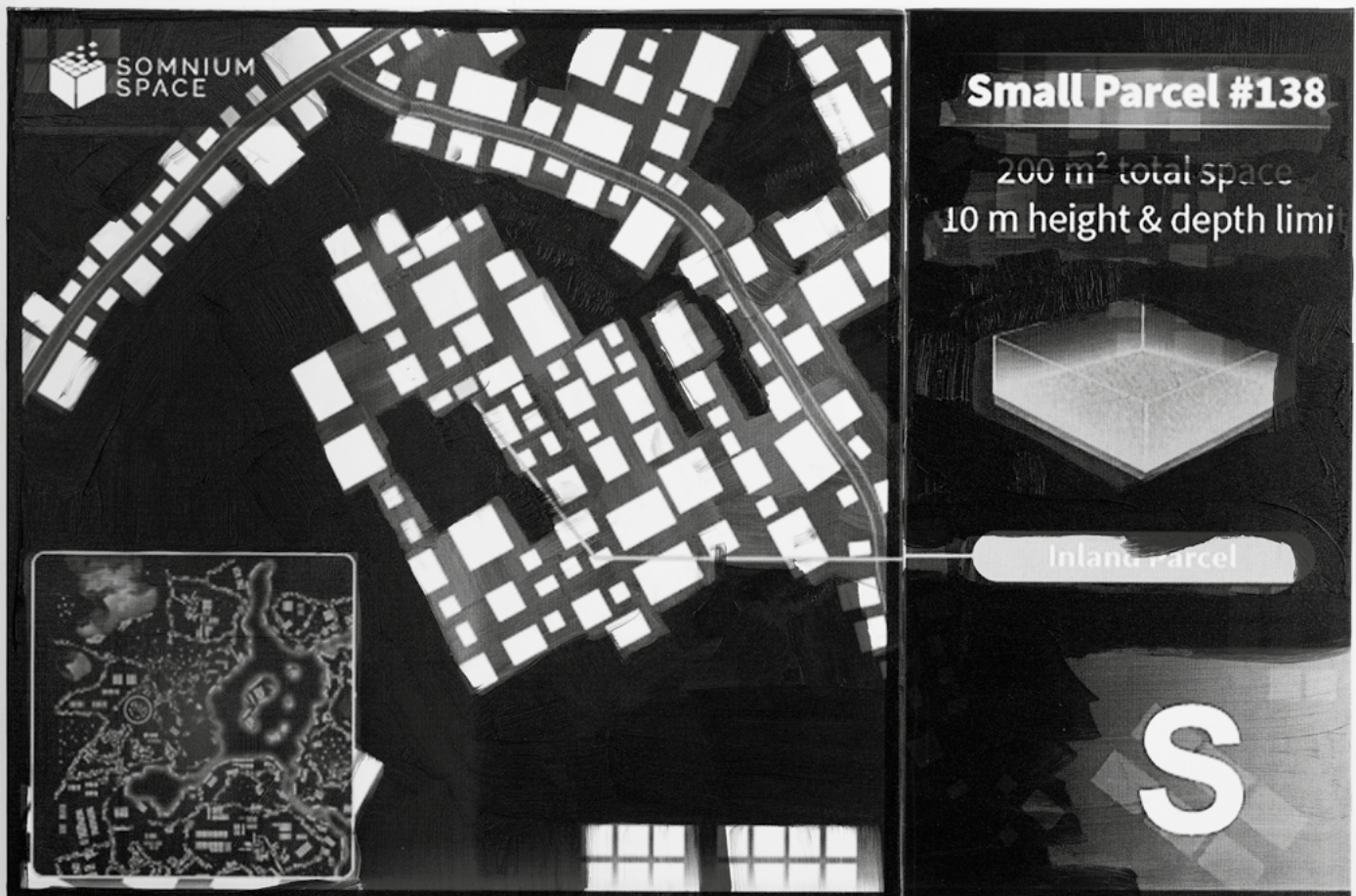
Warum ein solcher Film noch über seine unbestreitbare ästhetische Kunst hinaus von Bedeutung für unsere Kultur sein kann? Wir sind derzeit, will mir scheinen, auf fast kindische Art auf die gegenwärtigen Krisen, die »Seuchen«, die es auch im Mythos und bei Sophokles gibt, die Kriege und die Mechanismen sozialer Kontrollen fixiert, so dass wir blind werden gegenüber tieferen Schichten des gottesverdammten Da-Seins. Deshalb gibt uns Schanelec mit *Music* ein Rätsel auf, voller Hinweise und Zeichen, dessen Entschlüsselung zwar letztlich unmöglich ist (ich bin überzeugt, dass auch die Filmemacherin selbst nicht alles über ihre Schöpfung weiß), uns aber die Hoffnung lässt, dass die Welt nicht nur aus Alltag und Nachricht besteht.



## Pixel und Gebiet

### Raphael Dillhof

Wenn es etwas gibt, das öfter für tot erklärt wurde als das Metaverse, dann ist es die Malerei. Simon Denny (HFBK-Professor für Zeitbezogene Medien) verbindet beides in seiner aktuellen Ausstellung im Kunstverein Hannover



- ↖ Simon Denny, *Metaverse Landscape 7: Somnium Space Small #138 (s)*, 2023, Courtesy Galerie Buchholz, Altman Siegel Gallery und Petzel Gallery; Foto: Nick Ash
- ↘ Simon Denny, *Metaverse Landscape 16: Decentraland Parcel -102, -63*, 2023, Courtesy Buchholz Gallery, Altman Siegel Gallery und Petzel Gallery; Foto: Nick Ash



lungen finden sich da an den Wänden, die den digitalen *Landrush* ins Bild setzen. Mal sind es einfache Quadrate, ausgefüllt mit Firmenlogos oder Comic-Avataren, mal sind es Collagen, die Immobilienanzeigen der realen Welt spiegeln. Dann wieder lockt da ein pixelig-stilisiertes, üppig wucherndes Blumenbeet, an anderer Stelle verweisen nüchterne, wie am Reißbrett gezeichnete Pläne mit generischen Straßenbezeichnungen auf Bauland im Netz. All dies sind digitale Besitzurkunden, die hier stellvertretend für virtuelle Grundstücke in einem der konkurrierenden Metaversen stehen. Wer sich nämlich ernsthaft ein Standbein in einer dieser Welten aufbauen will, der braucht einen solchen virtuellen Acker. Verpixelte, verschwommene und an vielen Stellen per Pinsel übermalte, bringt Simon Denny so das

Was ist los im Metaverse? Kaum eine Woche der letzten Jahre, in der man keine Schlagzeile über das gelobte Land in den Weiten des Internets gehört hat. Nichts weniger als eine Revolution soll er sein, der schier unendliche virtuelle Sandkasten voller Möglichkeiten, in dem unsere nach Wunsch gestalteten Avatare arbeiten, spielen, konsumieren oder ganz einfach nur staunen sollen. Und während mit Decentraland, Otherside oder VR Chat parallel gerade mehrere dieser Metaversen um die digitale Vorherrschaft kämpfen, ist es natürlich allen voran Mark Zuckerbergs Megaprojekt, das die Idee dieser virtuellen Zweit-Realität in den Mainstream gehoben und den Kampf um die Nutzer\*innen eröffnet hat: Kommt alle rein, rufen die Early Adopter – die besten Plätze sind noch zu haben.

Wer nun durch Simon Dennys aktuelle Ausstellung *Metaverse Landscapes* im Kunstverein Hannover wandelt, sieht sich unvermittelt in genau diese Welt geworfen. Lagepläne, Kartenausschnitte und topographische Darstel-

Spektrum dieser seltsamen neuen Form von Eigentum auf großformatige Leinwände, eröffnet in dieser Abfolge ein Zerrbild eines Maklerbüros, eine seltsame Immobilienagentur des 21. Jahrhunderts.

Thematisch könnte man die *Metaverse Landscapes* als natürliche Weiterführung im Werk Simon Dennys bezeichnen, der sich seit Jahren mit den Potenzialen und Gefahren von Blockchain-Technologien beschäftigt, die die Basis für solchen Handel mit digitalen Werten bilden. Trotzdem mag es auf den ersten Blick überraschen, dass sich ein Künstler, der sonst vor allem für seine groß angelegten konzeptuellen Installationen bekannt ist, mit teils pastos aufgetragener Farbe auf Leinwand auf ein traditionelles Medium besinnt und in den weitläufigen Räumen eine relativ konventionelle, reduziert gehängte Ausstellung mit Galerie-Feeling inszeniert.

Das tut er allerdings nicht ohne Grund: Denn der Künstler, so verrät es der Begleittext, zieht hier eine Metaebene ein: Hier wird dezidiert auf die klassische Land-

schaftsmalerei vergangener Jahrhunderte angespielt, konkret auf die bildliche Urbarmachung der kolonialen Welten des 17. Jahrhunderts. Schließlich war immer dort, wo neue Welten erschlossen wurden, auch die Kunst nicht weit: Jahrhundertlang war es gängige Praxis, die mit Gewalt neu gewonnenen Gebiete durch Maler und Landvermesser katalogisieren und darstellen zu lassen, um sie sich damit offiziell anzueignen. Künstler wurden so früh zu Maklern des Imperialismus, deren Bilder den Zuhausegebliebenen die Gebiete als utopische Welten anpreisen sollten; um Kolonisten zu locken, ein neues Leben zu beginnen, und vor allem um Geldgeber für weitere Expeditionen zu finden. Schließlich sollte das als fruchtbar und verlockend dargestellte Land vor allem Gewinne abwerfen.

Das Bild als Lockruf; eine Praxis, die Simon Denny hier für unsere neue digitale Welt nachvollzieht, indem er die direkte Linie vom 16. ins 21. Jahrhundert zieht. Tatsächlich steht nämlich auch hier am Ende der Gewinn im Mittelpunkt, steckt hinter der utopischen Kulisse des Metaversums in Wahrheit ein fragiles System, bei dem viele Nutzer\*innen vor allem von der Hoffnung auf schnelles Geld angezogen werden. Während in den meisten Metaversen noch sehr wenig gelebt, gespielt, gearbeitet wird, und nach jeder misslungenen Promo-Aktion, nach jeder neuen Vorstellung des Konzepts das Prinzip erneut für tot erklärt wird, wetten im Geheimen die Early Adopter, Investoren und Prominente gerade im großen Stil auf die brach liegenden Flächen, mit dem einzigen Ziel, sie später mit Gewinn weiterzuverkaufen.

Es ist genau der Punkt, den Simon Denny hier in seine eiskalten Leinwände übersetzt. Im Gegensatz zu den wuchernden Urwäldern oder den exotischen Ausblicken von damals, sind die Bilder in Hannover wenig verlockend. Sie sind widerspenstig und voller Fehler. Sie sind spröde wie Portfolios von Immobilienbüros und untot wie Lagepläne von Shopping Malls und die Übermalungen, Datenglitches und verpixelten Stellen tun ihr Übriges, den Glanz der neuen Welten in Zweifel zu ziehen. Keine Frage: Die *Metaverse Landscapes*, die hier gezeichnet werden, sind mehr Dystopie als utopisches Paradies.

Es ist die nackte Wahrheit hinter den Kulissen, die Simon Denny mit seinen postmodernen Landschaftsbildern offenlegt: Auch in der virtuellen Welt herrscht längst die gleiche Besitzlogik vor, wie in der realen.

Zugang zu solchen Welten soll ein Privileg bleiben. Und vor allem wird durch die künstliche Verknappung verschleiert, dass – anders als in der kolonialen Boomzeit – dem digitalen Land kein realer, sondern nur noch spekulativer Wert gegenübersteht. Logisch, dass so die Landschaft selbst eine Leerstelle bleiben muss, während die Urkunde ins Bild gesetzt wird: Wenn der Kauf eines solchen Grundstücks zur bloßen Wette darauf wird, es später mit Gewinn weiterzuverkaufen, dann ist es nicht das Gebiet, sondern die Karte selbst, die zum eigentlichen Wert geworden ist.

Simon Denny allerdings macht hier nicht halt und dreht die Schraube noch weiter. Jedes seiner Bilder ist an der Seite mit einem nur auf den zweiten Blick sichtbaren QR-Code versehen, der es, so verrät es die Inschrift, mit einem konkreten Grundstück im Metaverse verbindet. Ein Handstreich, der das Bild zum realen Kaufvertrag über ein Stück virtuelles Land und die Käufer\*innen zu Besitzer\*innen der zugehörigen Grundstücke macht. Simon Denny schafft so nicht nur ein cleveres *Mis en abyme*, das die seit Jahrhunderten bestehende Verbindung von Karte und Gebiet real vollzieht. Vor allem schafft er eine perfide Situation, in der er potenzielle Käufer\*innen seiner Bilder automatisch selbst an der digitalen Spekulation teilhaben lässt.

In dieser Dopplung stellt Simon Denny die Prinzipien des Metaverse vom Kopf auf die Füße – und zeigt es als Pyramidenspiel, das ironischerweise die Mechanismen der Kunst doppelt. So kann man am Ende vermuten, dass die Hinwendung zur Malerei vielleicht noch einen zweiten Grund hat. Denn gerade der Leinwand, so scheint es Simon Denny augenzwinkernd anzuerkennen, hängt am Markt dieses spekulative Moment, das Potenzial der Wertsteigerung an. Was lockt da bei *Metaverse Landscapes* also an den Wänden? Karte oder Gebiet, virtuelles Land oder Öl auf Leinwand? Es ist am Ende egal: Gewinn macht, wer andere von seinem Wert überzeugt – sowohl in der Kunst als auch im Metaversum.

## Ways of being, ways of belonging

### **Seda Yıldız**

Many people today experience chronic fear and anxiety related to the immediate consequences of climate change, leading to feelings of helplessness, anger, guilt, and even mental health issues. In her exhibition *Well Beings*, Valentina Karga (HFBK-professor of Design), addresses the emotions and concerns surrounding the climate crisis and combines her design objects with ancient abstracted figures





Emotional well-being goes hand in hand with physical well-being. How can we maintain our mental health amidst the environmental crisis? The number of people struggling with eco-anxiety, described as feelings of grief, anger, fear, and guilt about the future of the planet, is rising.<sup>[10]</sup> Closely tied to capitalism and colonialism, the climate crisis is one of the many disastrous consequences of viewing the Earth as a resource to exploit. The market, ironically, offers a huge range of self-care products to deal with climate anxiety. Could art and design provide another perspective to deal with the crisis by reconfiguring our relationship with the Earth?

Valentina Karga's first solo show in Germany, at the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, covers personal concerns around climate change, self-healing, and ethical responsibility in art and design. The title of the show, *Well Beings* in plural, is a call to recognize the worlds of the different beings co-dwelling on Earth, including and beyond the human species. Based on her personal experience with climate anxiety, the artist-designer reconfigured conventional well-being objects such as hug pillows, weighted blankets, and oversized plush toys, inspired by the animal-like features and nature-inspired symbols of prehistoric figurines. »The roots of *Well Beings* date back 5,000 years« Karga says. The prehistoric



figurines in the museum's Antiquities Collection are reminiscent of both female figures and animal features. The fact that we do not quite know the intended purpose of these mysterious idols allows for speculative interpretations; Karga refers to them as »prehistoric post-humans,« a nod to our interconnectedness and contemporary post-human theory.

The exhibition is divided into two parts; the main room hosting an interactive parkour where visitors can engage with self-care objects, and a second room that expands on the artist's research. The newly created works for this exhibition range from well-being objects to a video essay, from ink drawings on paper to a mural. Arriving in the main room feels like entering a playground filled with pillows and huggable items. Earth-toned pillows, made from soft velvet fabric and natural materials, are dyed using logwood and eucalyptus. Unlike other exhibitions at the museum where touching the objects is not allowed (contrary to an Indigenous worldview where a way of preserving the entities involves touching), the artist encourages visitors to physically engage with the objects. »Let's cuddle,« the *Collective Hug Pillows* suggest. The weighted blanket filled with glass beads invites us to *Cover up and get comfy*. These items, as the artist relates, are inspired by healing techniques that have been used historically. Following the instructions, I pick up a body warmer, an enlarged version of small figurines filled with grape

seeds, and warm it for a couple of minutes in the microwave. I take a seat, make myself comfortable, and start breathing more deeply. I look around, slowly observe other people, families with children, the elderly, cuddling with the well beings. In Karga's work there is something for all ages; to rest, let one's mind wander, or, like children do, repurpose the objects for play.

The artist-designer often re-uses materials and redesigns existing objects. This, as she describes, is both a challenge and source of creativity in her practice. As a design professor at the HFBK Hamburg, Karga invites her students to reconsider the role of a designer/artist who constantly needs to make new things in an age of overproduction.

Western societies have long prioritized self-interest over the well-being of the whole. Perhaps it is time to reframe the question, »Is my desire good for me?« beyond human-centered thinking. Karga's answer is less about what's good for her and more about what's good for the planet. This is manifested in the *Hug Sofa* on display. The artist originally intended to design a sofa herself, but eventually repurposed an existing one, adding sewn elements that resemble the facial features found on prehistoric idols. The *Hug Sofa* traces the artist's roots; the eucalyptus leaves she hand-picked in her home town in northern Greece is used in extracting natural dyes to color the sofa.

In the second part of the exhibition, the 12-minute video essay *Prehistoric Posthumans – A Visual Storytelling* (2023) unpacks Karga's extensive research. The artist relates prehistoric idols to the work of Lithuanian archeologist Marija Gimbutas. In the 1970s, Gimbutas interpreted small clay figurines from the Neolithic period as »earth goddesses« and symbols of a lost matrilineal era. Valentina Karga explains that while many of Gimbutas' male colleagues interpreted depictions of bodies with exaggerated breasts or vulvas as fertility symbols, Gimbutas saw them as part of a larger system of beliefs that prehistoric Europeans used for making sense of the world.<sup>002</sup> Drawn to Gimbutas' approach, Karga speculates that these mysterious creatures can be viewed as natural beings possessing a hybrid »other« quality beyond the binary of male/female and human/non-human. The video portrays the artist carrying copies of prehistoric idols throughout her daily routine; riding the subway and collecting mushrooms, waiting at the doctor's office and cooking. »They become my friends and companions, helping me to integrate parts of myself often othered by the capitalist patriarchal paradigm; the woman-self, the children-self and the animal or nature-self«<sup>003</sup> she says. The lyrical video, which ties all the displayed works together, appears central to the show, yet I find the presentation on a small screen with headphones and a stool in front less intriguing. A selection of clay figurines from the museum's collection dating back to the sixth century are presented on a display case next to the video work. The surrounding walls feature a site-specific mural where Karga presents a broader selection of original figurines. Unlike the main room's tactile and interactive environment, this room features a distanced, traditional museum display. In the corridor leading to the main room, Karga's

↓ Valentina Karga, *Adaptation*, 2023; Still: Polyxeni Angelidou  
↘ ALLES IST SCHON DA. Performing URBAN CURATING NOW, installation view, Hamburg, 2023; Photo: Antje Sauer

natural ink drawing series, *Prehistoric Posthumans* (2022), referring to various prehistoric figurines, is on display.

*Doomscroll* (2023) confronts viewers with ecological disasters showcased on a bigger screen news feed. Speaking from personal experience, Karga says, »Doomscrolling (the act of spending an excessive amount of time reading negative news online) is what makes one lose control.« Environmental educator Elin Kelsey stresses the necessity of employing hope in contrast to a learned reaction of helplessness when it comes to climate change. Kelsey advocates for »solutions journalism,« which highlights responses to social problems, noting that only 2–3% of climate change news discusses available solutions.<sup>004</sup> Viewing these images may trigger climate anxiety; a rational and healthy response as the clinical perspective suggests. According to the climate emotions researcher Panu Pihkala, a level of anxiety can be helpful. »Hope and anger are highly activating emotions; they can inspire constructive action,«<sup>005</sup> writes Pihkala. This exhibition contains a space for discussing emotions related to climate change without judgement.

There is a level of optimism in the work of Karga. In the film *Adaptation* (2023), Karga and collaborators imagine a new trajectory for humanity's broken coexistence with nature. Using the potential of LARP (live-action role play) players take on roles going through different stages; climate angst and adaptation. An hour-long live recording ends as the players, reborn as a collective being, discover a new way of existing in a world.

Though humanity has been late in taking action, it is not too late. According to scientific studies, we are still barely inside a zone where we can manage the remaining long-term effects, but only if we do what is required of us in the short term.<sup>006</sup> *Well Beings* is a reminder to shift our actions from self-cen-

tered to nature-aligned. In the article »Blue History« written by Jessica Lehman, the author refers to the ocean archive as »a record of life on Earth.« Scientists indeed consider the ocean to be the largest recorder of human history. »We are all eventual material for the ocean archive: our bodies, our actions, our infrastructures,« writes Lehman.<sup>007</sup> I wonder, then, how does the ocean memorialize us human beings? Repositioning ourselves as materials of the ocean archive can help us to perceive ourselves less as isolated entities. *Well Beings*, likewise, a journey from ancient figurines to speculative futures, recounts the ways Earth's past extends into its present and future.

*A Visual Storytelling*, 2023, single-channel video.

003 Ibid.

004 Thomas Doherty & Panu Pihkala, *Climate Change and Happiness* [Podcast]. August 25, 2022. <https://climatechangeandhappiness.com/episodes/episode-16-varieties-of-hope-with-guest-elin-kelsey>

005 Ibid.

006 Christina Figueres & Tom-Rivett Carnac, *The Future We Choose: Surviving the Climate Crisis*, 2020, Bonnier Books

007 Lehman, Jessica. (2017). »Blue History.« *The New Inquiry*. <https://thenewinquiry.com/blue-history/>

24.3. – 3.9.2023

Valentina Karga

*Well Beings*

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

<https://www.mkg-hamburg.de/>



Everything is already there

**Lea Kirstein**

...it just needs to be activated and bundled in a meaningful way! Suggestions and ideas for implementation were plentiful during the three-day Gathering, an initiative by HFBK-guest professor Gilly Karjevsky



For two and a half days in May, the Social Design Class of HFBK Hamburg came together in Hammerbrook to talk about urban curating under the tagline *ALLES IST SCHON DA*.<sup>001</sup> Pulling at the strings of their network they have gathered a selected group of people working in related fields — including urban curators and planners, social practitioners, landscape architects and educators. It was a very particular event that felt something like an informal conference, a family gathering or work session for political activists - all centered around the topic of urban curating.

Do I need to introduce the Social Design Class? Started by Marjetica Potrč in 2012 and currently led by Gilly Karjevsky, the class has been working like a fluid, consensus-based collective that changes focus and direction with its participants. Generally speaking, the class revolves around social connection, relationality, collective making — theoretically, and in practice, and beyond.

As a former social design student myself, I recognized a few common themes immediately as I arrived on site on Tuesday evening: the open, outdoor space was equipped with self-built, multipurpose furniture and flexible seat cushions that are able to connect classic garden chairs into circular seating arrangements. The atmosphere was familiar, intimate - people knew each other and were catching up with old friends and acquaintances. Social Design events seem to have their own particular culture focused on informal exchange, making together and sharing knowledge over really good food. This time, we are guests at PARKS, a project that has been operating from and with a former recycling scrapyards in Hammerbrook. Through careful interventions, the area is gradually being transformed growing into a public space connected to communities of users, caretakers, makers, curators. PARKS has a roof on one side and a view over canals, busy roads and a factory on the other side. There is a small skate park, some garden beds with vegetables, shipping containers that open up into a bar in the evening. Of course, the toilet is compost-based.

The program seemed a bit vague before, but once everyone is there, things seemed clear. We spend two and a half days experiencing typical Hamburg weather, with the roof giving us shelter from the rain and wind, and the afternoon sun warming our bodies. Days started with a morning ritual that includes listening to the sounds in the space and coming together for a performative echo. What follows is a program of dense workshop-format intellectual discussions getting to the root of the problem: How do we curate the city with care? How do we establish and legitimize this practice that is currently escaping funding by oscillating between (landscape) architecture, urban planning, urban art and political activism?

PARKS becomes the place-based example of these questions. Located at one end the green axis of grassy public spaces that is currently being developed in Hamburg, it offers an alternative to top-down city planning. Reaching beyond the place, PARKS is a concept and a way of working centered around transformative processes that are not disruptive, but radically sustainable.<sup>002</sup>

What now is urban curating? According to the welcome pack — a booklet loaded with useful information and compelling texts related to the topic — the field of urban curating has »correlations with performing arts, critical spacial practice, urban practice, organizational systems thinking, community-based planning and cultural planning, among others«. It therefore lies at »intersections of eco-social urban practices«. <sup>003</sup> During the next couple of



days, it becomes clear that there is a shared understanding of curating that does take the root of the word quite literally (curare meaning »to look after, to value, to take care of, to treat, to cure.«<sup>004</sup>) Rather than thinking of white cubes and art markets, urban curating is soft curating - caring, listening, gathering an understanding, engaging, enabling and most importantly, working with what is there. »Every site in the city already includes a given set of materials, conditions and questions that might be needed for it to be understood and activated.«<sup>005</sup> Working from the inside rather than the outside, urban curating includes repairing and maintaining as shared values - practices that are radical, relational and queer-feminist. As urban ethnologist Kathrin Wildner puts it in the final assembly, *ALLES IST SCHON DA* means that we need to reuse, reorganize, re-relate and radically inhabit what's already there, even the toxic infrastructures.

What is already there at PARKS in Hammerbrook? In a series of night walks we explore the area and learn about its history of forced labor during World War II and the Italian prisoners that were held where people party at the night club Südpol today. We wander off to the nearby river, we look for darkness in city and learn how light pollution affects us and the other critters that surround us.

Perhaps the most important part of any gathering are the informal encounters, the unplanned exchanges. At PARKS, the Social Design Class is introducing the participants to a technique called the Hologram - a structured, focused and yet intimate conversation within small groups. Borrowed from solidarity-based, self-organized healthcare systems in Greece the Hologram has been adapted for the occasion: Here, it provides a framework for knowledge exchange and offers »a professional support system outside of workplace informal socializing«.<sup>006</sup>

On the last evening, artist and former professor Marjetica Potrč declared that the »agency of caretaking will be included in the institutional protocol in the future«. That is one of the goals of we have been working toward during *ALLES IST SCHON DA* - to legitimize urban curating as a practice by establishing institutional frameworks that support it, setting criteria for evaluation and developing strategies for the education of this up-and-coming discipline.

I leave the space with notes scribbled all over my welcome pack and newly made connections (both interper-

sonal and in thought). But I can't help but wonder - will strengthening urban curating as a discipline make our cities more livable - and for whom? If we are able to set structures that provide stable footing for our projects - do we risk changing the nature of the interactions to further exclude non-academic participants? What does it mean for a practice to professionalize to the point of being a profession that is taught in academia? Are bottom-up initiatives going to feel represented in a practice that frames itself as curating the urban space?

All these are questions to keep in mind while we keep planting seeds, building structures and making space(s) for the futures we imagine. After all, social design practices require constant reflection of the roles, contexts and spaces we inhabit. For me, *ALLES IST SCHON DA* served as a reminder that public space is no given space and should not be taken for granted. It must continuously be (re)created, negotiated, questioned - and maybe even curated.

005 »Introduction«, in: Welcome pack, ALLES IST SCHON DA, 2023, p. 2

006 »Hologram for ALLES IST SCHON DA«, in: Welcome pack, ALLES IST SCHON DA, 2023, p. 56

Lea Kirstein is a graphic, textile and social designer and works in the field of textile recycling. By means of research Lea deals with textile narrativity and multi-species relationally.

9.-11.5.2023

*ALLES IST SCHON DA. Performing URBAN CURATING NOW*

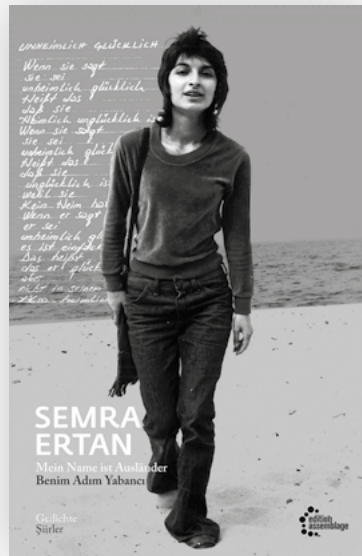
Organized by: Jennifer Aksu, Franziska Dehm, Julia Marie Englert, Hallo: e.V., Hallo: Radio, Dorothee Halbrock, Gilly Karjevsky, Klasse Social Design HFBK Hamburg, Katja Kruglikova, Johanna Padge, PACT Zollverein, PARKS, PK3000, Lukas Siemoneit, Nuriye Tohermes, ZOLLO.

Class Social Design HFBK: Karolina Kaiser, Charlotte Perka, Anna Stapelfeldt, Sandra Schumann, Lola Bott, Karla Krey, Benjamin Bakhshi, Julia Nordholz

With contributions by: AKAKAF - Arbeitskreis Akustik und Antifaschismus, Jacopo Asam, atelier le balto, Katarina Bajc, Laura Bernhardt, Ellen Blumenstein, Susanne Bosch, Daniel Dominguez Teruel, Kathrin Dröppelmann, Fran Edgerley, Felix Egle, fem\_arc, Jesko Fezer, Anna Hentschel, Stefan Hilterhaus, Barbara Holub, Elke Krasny, Kirstin Lazarova, Benjamin Melzer, Mikropol e.V., Kristina Nauditt, Britta Peters, Marjetica Potrč, Johannes Reinicke, Jane Rendell, Alona Rodeh, Nora Sternfeld, Antje Stokman, Maren Stocklów, Lorenzo Toma, Renée Tribble, Eliza Wagener, Rebecca Wall, Kathrin Wildner.

<https://urbancurating.org/>

# Reading List



**Semra Ertan**, *Mein Name ist Ausländer*,  
der, edition assemblage, 2023

*Aber*

*Ich glaube daran,*

*Dass jeder beginnende Tag anders sein  
wird*

*Und die Zukunft heilere Zeiten mit sich  
bringt ...*

*Ohne Titel*, 1. Juni 1980

*İsimsiz*, 1 Haziran 1980

Am 26. Mai 1982 verbrannte sich die Dichterin Semra Ertan öffentlich aus Protest gegen rassistische Strukturen und rechte Gewalt. Es war der Tag ihres 25. Geburtstages. »Geh in deine Heimat«, sagen sie«, schrieb Ertan in ihrem Titel gebenden Gedicht *Mein Name ist Ausländer* und verweist darin auf den zunehmenden Rassismus in Deutschland in den 1980er Jahren.. Am Ort des Geschehens an der Kreuzung Simon-von-Utrecht-Straße/Detlev-Bremer-Straße in Hamburg veranstaltet die *Initiative in Gedenken an Semra Ertan – Semra Ertan'ı Anma İnisiyatifi* seit 2019 öffentliche Gedenkfeiern. Im Mai diesen Jahres veröffentlichte

der kollektiv betriebene Verlag edition assemblage die zweite Auflage von *Mein Name ist Ausländer*, welches Semra Ertans Schwester Zühal Bilir-Meier sowie ihre Nichte Cana Bilir-Meier übersetzt und herausgegeben haben. Der konsequent zweisprachige Band umfasst über 80 Gedichte, Notizen und Aufzeichnungen auf Türkisch und Deutsch. (AM)



**Etel Adnan,** *Schreiben in einer fremden Sprache*, SuKuLTuR, 2022

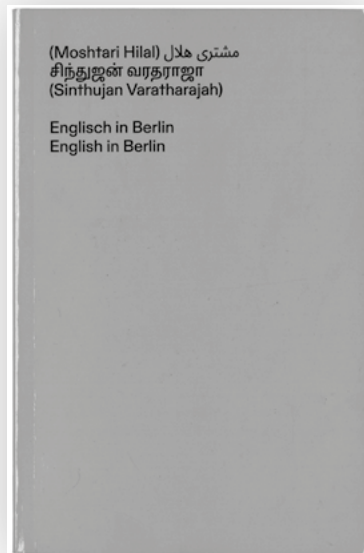
Mit welchen Sprachen wächst man auf, mit welcher formt man Gedanken? Welche wird warum beigebracht, aus Notwendigkeit und aus Interesse und welche nicht? Die Künstlerin und Schriftstellerin Etel Adnan (1925 – 2021) schreibt in ihrem Essay *Schreiben in einer fremden Sprache* über Beobachtungen und Wege des Erlernens von Sprachen. »Sprachen – das beginnt zu Hause«, leitet sie den Text ein und spinnt ihre Gedanken über die gesprochene Sprache zum geschriebenen Wort entlang biografischer Gegebenheiten, Bildung, Konflikte und das Leben an verschiedenen Orten. Am Beispiel ihres Heranwachsens und ihrer Familiengeschichte beschreibt sie ihre Leidenschaften und widersprüchlichen Beziehungen zu Französisch, Englisch, Griechisch, Türkisch und Arabisch. Ihre Verhältnisse verschieben sich mit der Zeit und sind stets beeinflusst von politischen Konflikten und Kriegen. Im Exil sein, als queere Person leben,

schreiben und sprechen, beschäftigt Adnan in ihrem vielschichtigen Werk. Eine Sprache der Poesie als Farben, verstrickt Adnan mit ihren verschiedenen geografischen und kulturellen Lebensstationen und legt dabei die Komplexität ihrer Beziehungen zu den jeweiligen Sprachen frei. (AM)



**Anna Unterstab,** *Design intersektional unter die Lupe nehmen*, adocs, 2023

In der kollaborativen Praxis der sozial engagierten Designerin und HFBK-Absolventin Anna Unterstab spielt die Analyse von Diskriminierungsformen und Dekonstruktion von Wissenshierarchien eine entscheidende Rolle. Inwiefern diskriminiert Design und wie kann es Diskriminierung stattdessen transformativ entgegenwirken? Ihre Masterarbeit wurde nun in der Reihe *Studienhefte Problemorientiertes Design* veröffentlicht. Unterstab verschränkt Intersektionalität und Design und untersucht es als Handlungsmacht sowie als Werkzeug von Veränderungen, welches seine eigene Situiertheit anerkennt und verformen will, solidarisch handelt und soziales Miteinander fördert. Der Text geht im Sinne der Intersektionalitätstheorie vor, die aus der Schwarzen Feministischen Bewegung stammt und sichtbar macht, wie komplex Diskriminierungsformen (z.B. Gender und race) verschränkt sind. Dabei verwebt sie die theoretische Ebene der Arbeit mit persönli-



chen Zugängen mithilfe von Interviews. So entsteht eine Verletzlichkeit, die auf unterschiedliche Weisen Wissen vermittelt sowie Widersprüche zulässt. (AM)

**Moshtari Hilal/Sinthujan Varatharajah**, *English in Berlin/English in Berlin*, Wirklichkeit Books, 2022

Im Frühjahr 2021 führten Moshtari Hilal und Sinthujan Varatharajah auf ihrem Instagram-Kanal eine öffentliche Diskussion über das in Berlin weit verbreitete Englisch und darüber, wen das ein- und ausschließt. Das transkribierte und editierte Gespräch liegt nun in Buchform vor (in einem Verlag, der von dem ehemaligen HFBK-Student Jonas von Lenthe betrieben wird). In ihrem Gespräch gehen sie von ihren eigenen Erfahrungen als Kinder von Einwanderfamilien aus, die schon sehr früh über ihre Eltern erfahren haben, wie wichtig es ist, Deutsch zu erlernen. Immer mit dem Argument, nur so könne man einen Arbeitsplatz bekommen und sich in die deutsche Gesellschaft integrieren. Nur kam es dann trotzdem nicht zu den versprochenen Jobs oder es wurden einfach bestimmte Abschlüsse nicht anerkannt. Aktuell beobachten sie in Berlin den Trend, dass in immer mehr Geschäften, Cafés oder Restaurants Menschen arbeiten, die kein oder nur

sehr wenig Deutsch beherrschen: »Englischsprachige Menschen können zehn Jahre oder länger in Berlin leben, ohne von Deutschen gezwungen zu werden, »passables« Deutsch zu sprechen« – lautet ihre ernüchternde Feststellung. Im Gegensatz zu den Einwander\*innen aus dem Globalen Süden wird von den gut ausgebildeten Expats nicht erwartet, dass sie sich »integrieren«. Sie fordern nicht, dass ausschließlich Deutsch gesprochen werden soll. Vielmehr kritisieren sie, dass Englisch als »Abkürzung für Inklusion« benutzt wird und die wirklichen Probleme dabei nicht adressiert werden – und legen damit den Finger in viele offene Wunden. (BA)



## Lerchenfeld Nr. 67, Juli 2023

### Herausgeber

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

### Redaktionsleitung

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

### Redaktion

Prof. Dr. Astrid Mania, Anne Meerpohl

### Dank an

Julia Mummenhoff und Eliane Kölbener

### Autor\*innen dieser Ausgabe

Tim Albrecht, Samira Alizadeh Ghanad, Miwako Ando, Betül Dengili Atl, Assal Behnam, Bruno Brichetti, Kai Cui, John J. Curley, Damilola Edu-biyi, Simon Denny, Raphael Dillhof, Sayako Hiroi, Dierk Höhne, Nelson Ijaaka Imo, Millad Jafarzadeh, Adam Jankowski, Gavin Jantjes, Rajkamal Kahlon, Jens Klaus, Lea Kirstein, Eliane Kölbener, Katrin Krumm, Sasha Levkovich, Maria Lino, Filipe Lippe, Olivia Maday, Prof. Dr. Astrid Mania, Dor Marcus, Nicholas Odhiambo Mboya, Anne Meerpohl, Ulyana Nevzorova, Katrin Nöprick, Gihong »Kiki« Park, Eike Pockrandt, Bert Rebrandl, Cristina Rüesch, Georg Seeßlen, Masha Silchenko, Prof. Pia Stadtbäumer, Mareike Stolley, Luisa Telles, Prof. Dr. Bettina Uppenkamp, Termeh Yaghibi, Seda Yıldız

### Schlussredaktion

Miriam Schmidt, Anthony DePasquale und Faith Ann Gibson (für die englischen Texte)

### Bildredaktion

Miriam Schmidt, Tim Albrecht

### Poster

Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, 1992; Courtesy Galerie Martin Janda, Vienna; Photo: Fred Dott; Dank an Branka Stipancic

### Konzeption

Stina Frenz, Karla Krey, Hannah Shong (Klasse Grafik von Prof. Ingo Offermanns)

### Gender\*

Entwurf: Karla Krey

### Realisierung

Tim Albrecht

### Druck und Verarbeitung

v. Stern'sche, Lüneburg

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

Das nächste Heft erscheint im Oktober 2023.  
ISSN 2511-2872

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

\* Das Forschungsprojekt von Astrid Mania beinhaltet neben der Erschließung der Studierendenakten auch den Aufbau eines wachsenden Online-Archivs, das die Rechercheergebnisse sichtbar und der weiteren Erforschung zugänglich macht.

# Editorial

An der HFBK Hamburg studieren aktuell ca. 350 internationale Studierende, die 55 unterschiedliche Sprachen sprechen – zumindest sind das die offiziellen Amtssprachen ihrer Herkunftsländer. Ein Viertel der Lehrenden hat einen internationalen Hintergrund. Tendenz steigend. Internationalität ist also gelebte Realität. Und das ist gut so! Dadurch werden die Diskurse über Kunst vielfältiger, die Stimmen diverser, die Ansichten pluraler. Es geht aber auch mit Schwierigkeiten im Alltag einher. Nicht immer gelingt die Verständigung über Sprachbarrieren hinweg. Wie gehen wir mit der Vielsprachigkeit der Hochschulmitglieder produktiv um? Welche Wege der Verständigung lassen sich finden? Lehrende, Studierende als auch Mitarbeiter\*innen der Verwaltung teilen ihre Erfahrungen im Umgang mit Sprachbarrieren und bringen das Konzept der »funktionalen Mehrsprachigkeit« ins Spiel, um kreativ mit den Chancen der Mehrsprachigkeit umzugehen. Während der Anteil der internationalen Studierenden heute bei fast 40 Prozent liegt, machte er vor 50 Jahren nur 10 Prozent aus. Die Frage der Sichtbarkeit von internationalen Studierenden war damals also eine ganz andere. Umso bemerkenswerter, dass im Jahr 1973 eine Ausstellung mit dem heute veraltet klingenden Titel *Ausländische Kunststudenten der HBK* stattfand, die von einer kleinen Publikation begleitet wurde und 23 internationale Studierende und ein Kollektiv vorstellte. Die Initiative für diese Ausstellung geht vermutlich auf den damaligen Präsidenten Herbert von Buttlar zurück, der sie gemeinsam mit den Studenten Gavin Jantjes (\*1948 in Südafrika) und Luis Siquot (\*1945 in Argentinien) realisierte. Die Beweggründe und Motivation für das Ausstellungsprojekt konnte Astrid Mania in einem persönlichen Austausch mit Gavin Jantjes in Erfahrung bringen: »Soweit sich Jantjes erinnert, hatte die Ausstellung eine politische Agenda, da internationale Studierende offenbar kurz davor standen, ihren Anspruch auf das staatliche BAföG zu verlieren. Von Buttlar wollte damit auf ihre Bedeutung für die HFBK und darüber hinaus hinweisen. Die Schau könnte aber auch eine Demonstration der Bemühungen der Hochschule gewesen sein, auf den Druck der Studentenschaft und des Lehrkörpers zu reagieren, eine vielfältige/diverse Institution zu schaffen.« Dem Forschungsinteresse\* von Astrid Mania ist es zu verdanken, dass wir uns in der vorliegenden *Lerchenfeld*-Ausgabe sowohl mit den an der Ausstellung beteiligten ehemaligen Studierenden beschäftigen, als auch generell einen Blick auf die Entwicklung der Inter-

nationalität dieser Hochschule werfen. In einem Redaktionsteam mit der HFBK-Absolventin Anne Meerpohl und der HFBK-Studentin Eliane Kölbener haben wir uns auf die (weltweite) Spurensuche nach den beteiligten Künstler\*innen der Ausstellung begeben, haben ihre Lebenswege recherchiert und einige von ihnen zu Interviews getroffen. Ihre Erzählungen und Berichte lassen die politischen und künstlerischen Debatten der damaligen Zeit und damit auch ein wichtiges Stück Institutionsgeschichte lebendig werden. Und vor allem zeigen sie, welchen Einfluss das Studium und das breite Netzwerk für sie und ihren weiteren künstlerischen Werdegang hatten. Darüber hinaus gibt es heute auch zahlreiche Studierende, die über das Erasmus-Programm und das weltweite Netzwerk der Art School Alliance (ASA) für eine begrenzte Zeit an die HFBK Hamburg kommen – oder an den Partnerhochschulen studieren. Ihren vielfältigen Erfahrungen, Eindrücken und Erlebnissen geben wir auf den folgenden Seiten viel Raum. Und natürlich dürfen auch Rezensionen aktueller Ausstellungen, Kunstprojekte und Filme nicht fehlen. Dieses Mal berichten wir aus Paris, München, Hannover, Hamburg und den griechischen Bergen.



# Editorial

\* Das Forschungsprojekt von Astrid Mania beinhaltet neben der Erschließung der Studierendenakten auch den Aufbau eines wachsenden Online-Archivs, das die Rechercheergebnisse sichtbar und der weiteren Erforschung zugänglich macht.



AN ARTIST WHO  
SPE  
ENGLISH IS