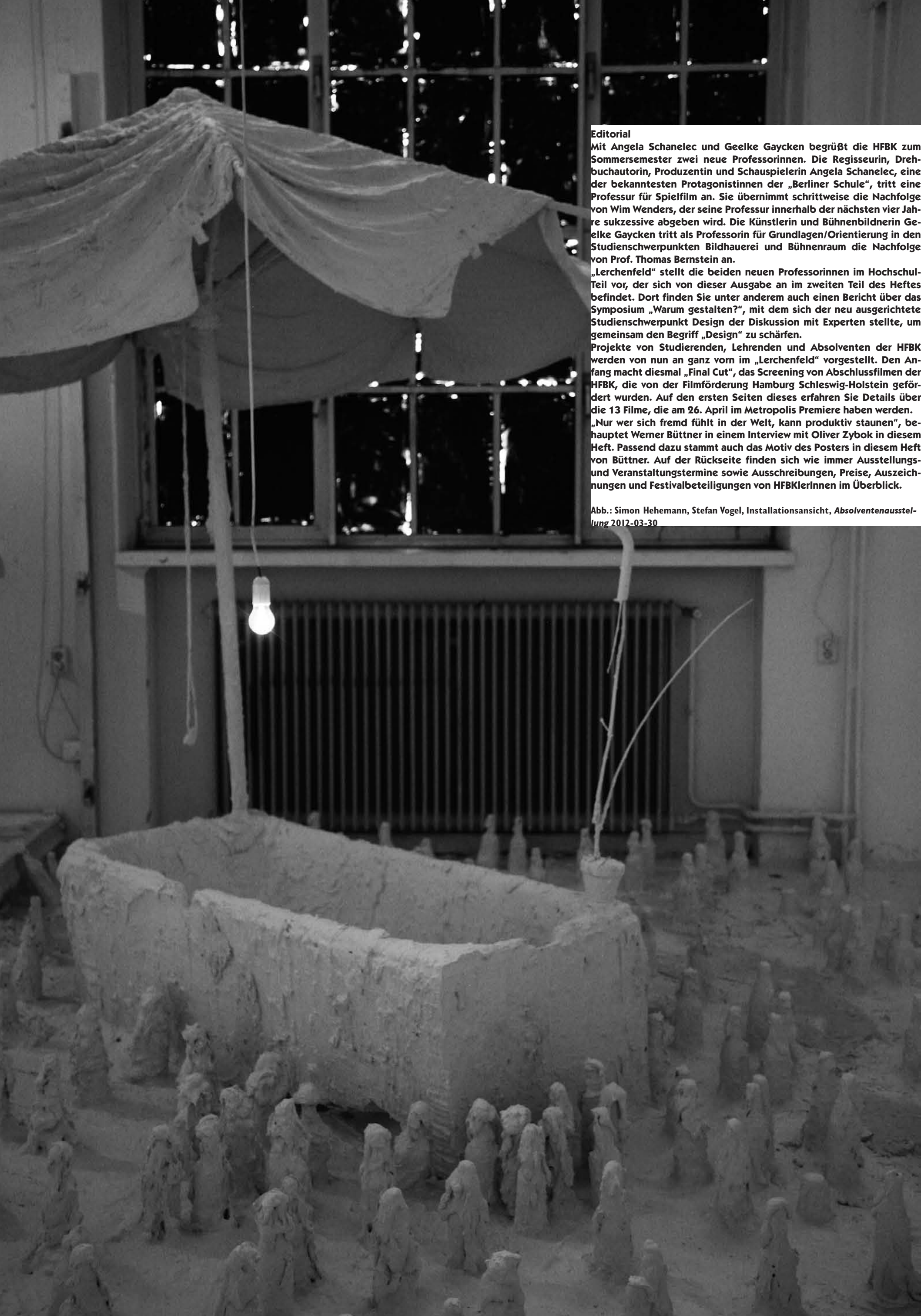


Lerchenfeld

Newsletter der Hochschule für bildende Künste Hamburg. April 2012

14

HFBK



Editorial

Mit Angela Schanelec und Geelke Gaycken begrüßt die HFBK zum Sommersemester zwei neue Professorinnen. Die Regisseurin, Drehbuchautorin, Produzentin und Schauspielerin Angela Schanelec, eine der bekanntesten Protagonistinnen der „Berliner Schule“, tritt eine Professur für Spielfilm an. Sie übernimmt schrittweise die Nachfolge von Wim Wenders, der seine Professur innerhalb der nächsten vier Jahre sukzessive abgeben wird. Die Künstlerin und Bühnenbildnerin Geelke Gaycken tritt als Professorin für Grundlagen/Orientierung in den Studienschwerpunkten Bildhauerei und Bühnenraum die Nachfolge von Prof. Thomas Bernstein an.

„Lerchenfeld“ stellt die beiden neuen Professorinnen im Hochschul-Teil vor, der sich von dieser Ausgabe an im zweiten Teil des Heftes befindet. Dort finden Sie unter anderem auch einen Bericht über das Symposium „Warum gestalten?“, mit dem sich der neu ausgerichtete Studienschwerpunkt Design der Diskussion mit Experten stellte, um gemeinsam den Begriff „Design“ zu schärfen.

Projekte von Studierenden, Lehrenden und Absolventen der HFBK werden von nun an ganz vorn im „Lerchenfeld“ vorgestellt. Den Anfang macht diesmal „Final Cut“, das Screening von Abschlussfilmen der HFBK, die von der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein gefördert wurden. Auf den ersten Seiten dieses erfahren Sie Details über die 13 Filme, die am 26. April im Metropolis Premiere haben werden.

„Nur wer sich fremd fühlt in der Welt, kann produktiv staunen“, behauptet Werner Büttner in einem Interview mit Oliver Zybok in diesem Heft. Passend dazu stammt auch das Motiv des Posters in diesem Heft von Büttner. Auf der Rückseite finden sich wie immer Ausstellungs- und Veranstaltungstermine sowie Ausschreibungen, Preise, Auszeichnungen und Festivalbeteiligungen von HFBKlerInnen im Überblick.

Abb.: Simon Hehemann, Stefan Vogel, Installationsansicht, Absolventenausstellung 2012-03-30

INHALT

PROJEKTE

- S 5 **Final Cut – Screening der Abschlussarbeiten des Studienschwerpunkts Film im Metropolis**
- S 8 **Ein Mädchen namens Yssabeau - Erfahrungen einer Studentin auf der Berlinale 2012**
- S 10 **„Nur wer sich fremd fühlt in der Welt ...“ – Werner Büttner im Interview**
- S 14 **„Not believing in anything ...“ – Harald Falckenberg über Mike Kelley (1954–2012)**
- S 18 **Shifted Realities – HFBK-Studierende im Frappant**
- S 20 **Kate Moss/Top 10 – Ausstellungsaustausch Goldsmiths/HFBK 2012**
- S 22 **Serie: Steffen Zillig: Post-Its – Notizen aus der Bibliothek**

POSTER

ABBILDUNG: WERNER BÜTTNER

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

Hochschule

- S 25 ***Neue Professur Film: Angela Schanelec***
- S 26 ***Neue Professur Grundlagen/Orientierung: Geelke Gaycken***
- S 27 ***Gastprofessur Grafik/Typografie/Fotografie: Julian Faulhaber***
- S 28 ***Karl H. Ditze-Preis für Victor Orozco und Jennifer Bennett***
- S 30 ***Galerie der HFBK: Das neue Kuratoren-Team stellt sich vor***
- S 32 ***Design-Symposium „Warum gestalten?“***
- S 34 ***Ausschreibungen ASA, Freundeskreis, Leistungsstipendien, DAAD Preis***

P r

o j e

k t e

Estela Garcia Estupinya,
*El tiempo de Clara (Claras
Zeit)*, 2011; Filmstill



Helena Ratka, *Die alte
Welt ist abgedreht*, 2011;
Filmstill

Final Cut

Zum zweiten Mal werden am 26. April 2012 von der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein geförderte Abschlussfilme des Studienschwerpunkts Film im Metropolis-Kino präsentiert. Erstmals wird aus diesem Anlass der HFBK-Filmpreis der Hamburgischen Kulturstiftung vergeben.

Nach dem viel beachteten Auftakt im Dezember 2010 geht Final Cut, das Screening der mit Unterstützung der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein entstandenen Abschlussfilme, in die zweite Runde. Gemeinsam mit den betreuenden Professoren Robert Bramkamp, Pepe Danquart, Udo Engel und Wim Wenders stellen sich im Metropolis Kino 13 Diplom- und Masterabsolventinnen und -absolventen ihre Filme auf großer Leinwand der Öffentlichkeit vor. Eva Hubert, Geschäftsführerin der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, und HFBK Präsident Prof. Martin Köttering führen in die Veranstaltung ein. Filmexperimente abseits des Mainstreams sind auch diesmal zu erwarten, die dank der Filmförderung mit der bestmöglichen künstlerischen und technischen Ausstattung realisiert werden konnten.

In diesem Jahr kommt eine weitere Unterstützung dazu: Zum ersten Mal wird in diesem Jahr der von der Hamburgischen Kulturstiftung bereitgestellte HFBK-Filmpreis in Höhe von 5.000 Euro an das überzeugendste Filmprojekt vergeben. Der externen Fachjury gehören an: Gesa Engelschall (Geschäftsführender Vorstand Hamburgische Kulturstiftung), Michael Girke (Freier Filmkritiker und -kurator in Herford), Birgit Glombitza (Leitung Internationales KurzFilmFestival Hamburg), Reinhard Hinrichs (bis Okt 2011 Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein) und Jana Schulz (Schauspielerin).

Die Filme:

Irina Alexandrova, „Der schwarze Mann“, 2011, Theaterfilm, HDV, Farbe, 33 Min.

„Es geht um einen inneren Monolog, der zugleich ein Dialog ist. Dabei entsteht eine Art Buch des Lebens aus einer philosophischen Perspektive. Es werden

die großen Themen des Daseins angesprochen. Eine Lebensbeichte, eine Lebenserinnerung, eine Lebensbilanz. Glücklicherweise (rettend) gibt es den Freund und/aber es gibt auch den schwarzen Mann, einen inneren Doppelgänger, der zugleich ein Dämon ist und auch der Tod. Eine Art Jüngstes Gericht ist da und (wie bei Arseni Tarkowski) der Spiegel, der wohl für das Alter Ego, den Doppelgänger, wichtig ist. So ist also in diesem präsuizidalen Werk wirklich Großes geleistet, der Dichter hat sich auf sein Sterben vorbereitet. Das Gedicht ist eine Inkarnation des Sterbens, des Abschiedes ...“ (Hinderk Emrich über das Gedicht *Der schwarze Mann* von Sergej Jessenin).

Ionas Amelung, „Haurup Hoffnung“, 2011, Kurzspielfilm, 16 mm, Farbe, 20 Min.

Ein Mann scheitert am Bügeln seines Hemdes, eine Frau packt ihre Koffer. Beide, Ende 30, verlassen nach einem dieser hilflosen Beziehungs-Kittungs-Wochenenden ein Haus auf dem Land. Gefangen in ihrem eigenen Wagen, fahren sie durch die norddeutsche Herbstlandschaft. Er überfährt eine rote Ampel, sie will den Zug nehmen. Zwischen Worten und Schweigen zermürben sie sich gegenseitig. Auf engstem Raum wird die innere Distanz immer größer. Ihre Liebe ist am Ende, die Situation verfahren. *Haurup Hoffnung* ist ein kleines Roadmovie, gedreht auf Nebenstraßen an der dänischen Grenze.

Luise Donschen, „Macht, dass mir inne wird, was ich durch Euch verloren habe!“, 2012, Essayfilm, HD/DV/Super 8, Farbe, 27 Min.

Mein Vater hat meine Kindheit sehr ausführlich dokumentiert – in Form von Fotos, Bewegtbildern und Tonbandaufnahmen. Das ist die eine Seite. Auf der anderen Seite steht meine Oma, die kurz vor ihrem Tod einen Großteil der Familienalben vernichtet hat. Dazwischen stehe ich als Filmemacherin und gehe los – mit meinem Großvater an den Ort seiner Kindheit, zu meinem Vater auf der Suche nach einem Gespräch auf Augenhöhe, ins Familienarchiv auf der Suche nach der Beschaffenheit der eigenen Erinnerung und in die Stadt, die mich umgibt, auf der Suche nach Bildern, die für mich die Konstruktion beschreiben, der Erinnern und Vergessen unterliegen.

Monika Farukuoye, „Henna“, 2012, Spielfilm, Super 16, Farbe, 28 Min.

Henna ist die Geschichte des jungen Europäers John, der sich Schritt für Schritt in das reizvolle, aber ihm fremde Leben der Medina Marrakeschs hineinsinken lässt. Er begegnet einer jungen Henna-Malerin, Salima, die sofort seine Aufmerksamkeit erregt. Später führt ihn seine Neugier mitten in eine traditionelle Gnawa-Trancenacht hinein. Als er in seiner wiederauflammenden Furcht vor dem Fremden doch noch die Flucht ergreift, läuft John Gefahr, in einem Sandsturm, der inzwischen die Straßen Marrakeschs heimsucht, verloren zu gehen. In Salima, die ihm die rettende Hand der Liebe reicht, begegnet ihm die schwer zu fassende Stimme des Weiblichen, die ihn daran erinnert, dass er für die Aufnahmefähigkeit seines Herzens selbst zuständig ist.

Louis Fried, „Malo“, 2011, Experimenteller Kurzspielfilm, 16 mm, Farbe, 25 Min.

Zwei Filmemacher beim Versuch, der Landschaft ein Geheimnis zu entlocken. Ohne enge Vorgaben wollen sie, nur aus der aufmerksamen Beobachtung heraus, einen Film entwickeln. Möglichst wenig Gedanken hineinprojizieren, sondern die Materie zum Sprechen bringen, so ungefähr lautet ihr Credo. Darunter mischen sich surreale Stadtszenarien und Szenen an Filmsets und im Schneiderraum. Die „Film im Film Geschichte“ entwickelt mehrere Ebenen, die sich überlagern und Fiktion und Realität, Idealismus und nüchternen Arbeitsalltag verschwimmen lassen. Und immer wieder die stoischen Versuche der Protagonisten, in der Reflektion die Dinge doch noch irgendwie in eine Ordnung zu bringen.

Estela Garcia, *El tiempo de Clara (Claras Zeit)*, 2011, Experimenteller Kurzfilm, HDV, Farbe, 13 Min.

Die subjektive Reise von Clara nach dem Tod ihrer Mutter öffnet für sie verschiedene Türen zu ande-

ren Welten, die ihr am Ende helfen werden, ihre eigene Welt zu entdecken. Ein experimenteller Film, indem das Unbewusste die Hauptrolle spielt. Eine mehrdeutig abstrakte Geschichte, die zwischen Installation und Realität spielt.

Janine Jembere, „Oben im Eck – Holger Hiller“, 2012, Dokumentarfilm, HDV, Farbe, 34 Min.

Porträts speisen sich aus zwei Bildern. Ein Selbstbild trifft auf ein Fremdbild, und im besten Fall bleiben beide Bilder, wie bei einer doppelt belichteten Fotografie sichtbar und verbinden sich zu einem dritten Bild. Der Film ist eine Annäherung an Holger Hiller, dem Sänger von Palais Schaumburg.

Vera Müller, „Amor und Psyche“, 2011, Kurzspielfilm, HDV, Farbe, 20:12 Min.

Amor & Psyche liegt das Gedicht *Text für Psyche* im goldenen Buch des Apuleius von Ezra Pound, das Märchen *Amor und Psyche* von Lucius Apuleius und die Beschäftigung mit Platons *Symposion* zugrunde. Ausgehend von diesen Texten und meinem Wunsch, einen Film zum Mythos von Amor und Psyche zu realisieren, habe ich mir die Frage gestellt: Wie können der antike Mythos und die Idee des platonischen Eros für den Film in die Gegenwart übertragen werden? Lucia (25) arbeitet als Kellnerin in einer Bar. Durch einen Boten bekommt sie drei Geschenke von einem Unbekannten gebracht, die alle im Zusammenhang mit *Amor und Psyche* stehen. Von dem Mythos und der Schönheit der Geschenke tief berührt, beginnt Lucia, sich in den Unbekannten zu verlieben, so dass sie sich schon bald selbst in die Rolle der Psyche imaginiert.

Viktor Orozco, „Reality 2.0“, 2011, Doku-Animationsfilm, Farbe, 10:30 Min.

It was autumn and as soon as I arrived in Germany I started to miss my family, friends, tacos and the sun of Mexico but not everything was so bad because here there were no street kids, and no stray dogs and rats, here thanks to the advances in science, the rats were transformed into stray rabbits. I thought that in this exotic country I could distance my self from Mexico but I was wrong. Drug traffickers managed to take me back to Mexico in a ruthless way.

Helena Ratka, „Die alte Welt ist abgedreht“, 2011, Experimenteller Spielfilm, HD, Farbe, 79 Min.

Der Film *Die alte Welt ist abgedreht* handelt von dem pubertierenden Mädchen Paula, die unter isolierten und beengten Umständen in einer Industrie- und Kleinstadt aufwächst und sich eine Parallelwelt einrichtet. Dort testet sie ihre Charaktereigenschaften und Grenzen aus, hat allerdings nicht die Möglichkeit, sich mit anderen auszutauschen. Sie lernt ihren Mitschüler Benno kennen, wird tags drauf, in ihrem Versteck von anderen jungen Leuten überrascht und reißt mit ihnen aus. Die Gruppe zieht ins King Count Haus, in dem gerade ein utopisches Spiele-Gesellschaftsmodell entsteht. Anhand der Spiele erlangen die Figuren Wissen, erfahren ihre Grenzen und lernen, sich auf andere einzustellen. Beispiele dafür sind Paulas Lust an der (körperlichen) Auseinandersetzung, Überschreitung des persönlichen Freiraums, Hoffnungsverlust durch Stagnation usw. Benno ist durch eine von Paula für ihn hinterlassene Notiz mittlerweile auch im King Count Haus angekommen und die beiden beginnen sich anzufreunden. Es folgt eine Diskussion darüber, wie man es möglich machen könnte, die im Spiel gewonnenen Erfahrungen als Basis für ein gesellschaftliches Zusammenleben zu nutzen. Es bleibt aber ein unbestimmtes Suchen, das sich nicht in einer ausformulierten Utopie manifestiert.

Therese Schneider, „Ich sehe was, was Du nicht siehst ...“, 2011, Essayfilm, HDV, Farbe, 20 Min.

Der Film begleitet eine junge Frau durch eine absurde und mit Erinnerungen gefüllte Welt, in der diese unter anderem auf ihre tote Mutter trifft. Halb dokumentarisches Material, Tonaufnahmen und skurrile Inszenierungen zeigen eine schwierige und liebevolle Mutter-Tochter-Beziehung. Der Film findet in einem Kampf zwischen der Tochter und einem Zombie seinen Höhepunkt. Ohne sentimental zu sein, schafft er es, den Gefühlen des Verlustes und des Erinnerns Bilder zu geben.

Hristina Vardeva, „Mitten in der Wüste“, 2011, Experimenteller Kurzfilm, HDV, Farbe, 30 Min.

Mitten in der Wüste ist ein Cinepoem über die existenzielle Leere in einer modernen Welt. Umgeben von industriellen Landschaften und verloren in einem Labyrinth von Straßen und Hochhäusern, fühlt sich Phoenix immer mehr entfremdet und hoffnungslos. Ihre Verbindung zur Realität reißt ab, und sie begibt sich auf eine surreale Reise. Dort, wo der Horizont sich öffnet, scheint es auch wieder Hoffnung auf Veränderung zu geben. Die Apokalypse beginnt nicht in der Zukunft, sie hat schon begonnen. Doch der Aufstand wird kommen.

Knut Weber, „Remove“, 2012, Experimenteller Kurzspielfilm, HD, Farbe, 15 Min.

„Du bist jetzt nicht allein.“ Mit diesem Satz gibt Reeze der attraktiven Detroit ein Versprechen, das er nicht halten kann. Denn beim nächsten Aufeinandertreffen der beiden ist alles vergessen, außer einem schwachen Gefühl der Zuneigung. Die sonst so unbeschwertere Liaison, dargestellt als Collage aus Begegnungen, wird durch die fehlende gegenseitige Wahrnehmung getrübt. Passend dazu werden aus der Bar-Dekoration und einem Kasten Bier die Worte „be now“. Doch als Reeze versucht, den Parolen der Feier-Geh-Szene zu entkommen – denn jeden Tag gibt es eine Party – muss er sich plötzlich mit seinen Gefühlen und der aufkeimenden Realität auseinandersetzen.

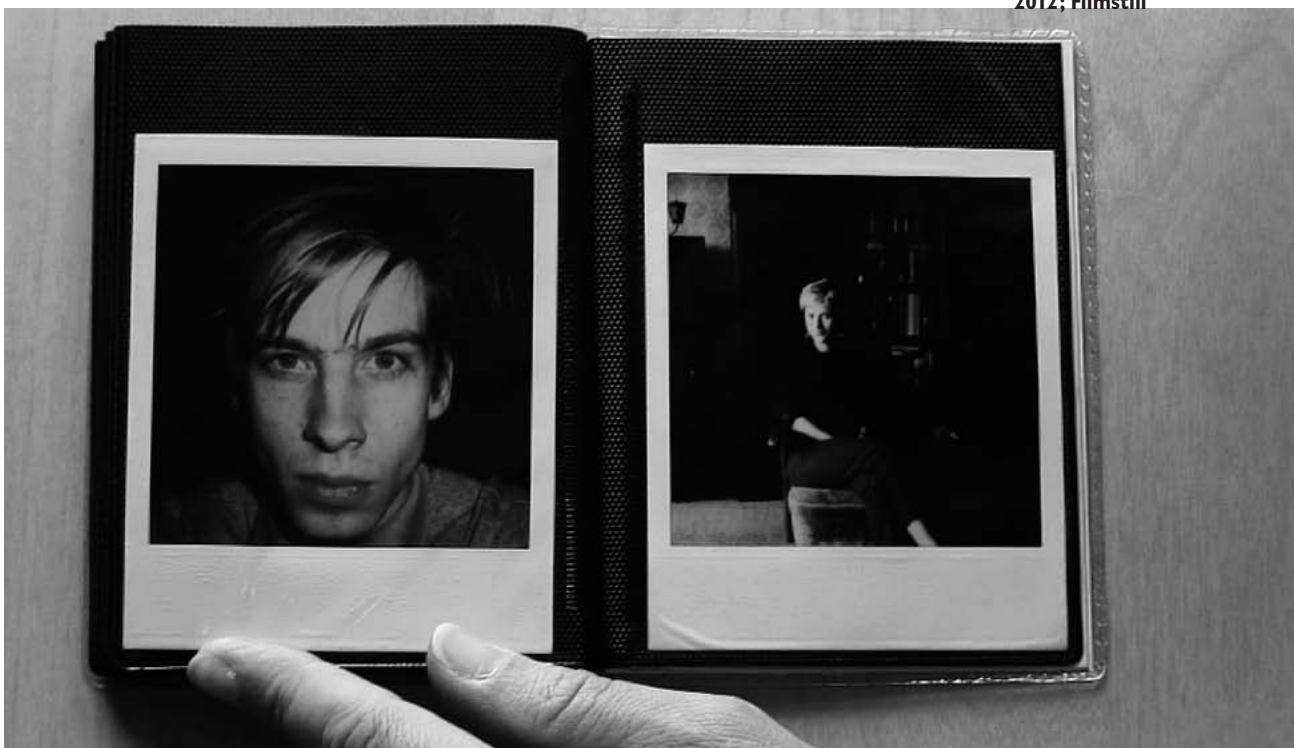
Final Cut 2012

26. April 2012, 16 – 22 Uhr, Preisverleihung 22 Uhr
Metropolis-Kino
Kleine Theaterstraße 10, Hamburg
www.metropolis-hamburg.de

Irina Alexandrova, *Der schwarze Mann*, 2011; Filmstill



Janine Jembere, *Oben im Eck – Holger Hiller*, 2012; Filmstill



Luise Donschen, *Macht, dass mir
inne wird, was
ich durch Euch
verloren habe!*,
2012; Filmstill



Victor Orozco Ramirez, *Reality
2.0*, 2011; Filmstill



Jonas Amelung, *Haurup
Hoffnung*, 2011; Filmstill



Alle Abbildungen:
Rosana Cuellar, *Ein Mädchen namens Yssabeau*, 2011, 18 Min.;
Filmstills

Ein Mädchen namens Yssabeau

Mit „Ein Mädchen namens Yssabeau“ war Rosana Cuellar in diesem Februar zu den „Berlinale Shorts“ eingeladen. Im Interview spricht die HFBK-Studentin über die Entstehung ihres Films und berichtet von ihren Erfahrungen bei den 62. Internationalen Filmfestspielen in Berlin

Lerchenfeld: Du kommst aus Mexiko und bist 2008 nach Deutschland gereist, um in Hamburg Film zu studieren: Menschen, die in eine andere Kultur wechseln, fühlen sich oft zwiespalten. Spielt das eine Rolle für deinen Film?

Rosana Cuellar: Auf jeden Fall. Die Idee für diesen Film entsprang einem Gefühl der Unzulänglichkeit, das ich nach meiner Ankunft in Deutschland empfand. Ich glaube, das Gefühl des Begehrens ist in der deutschen Kultur sehr anders konzeptionalisiert als in der mexikanischen. Ich fürchtete, meinen Instinkten nicht mehr vertrauen zu können und mein Verhalten ändern zu müssen, um dazuzugehören. Es war ein unglaublich intensives Gefühl. Ich habe „Ein Mädchen namens Yssabeau“ gedreht, nachdem der Kulturschock bereits überwunden war und ich mich in Hamburg bereits zu Hause fühlte. Ich wollte aber genau dieses Gefühl kurz nach der Ankunft porträtieren, weil es eine sehr nachhaltige, echte Erfahrung für mich war.

Lf: Es gibt zwei Inspirationsquellen, die ausschlaggebend für die Entwicklung deiner Filmidee waren: zum einen die „Danza del Venado“ (Tanz des Hirschen), ein im Norden von Mexiko immer noch praktiziertes Ritual; zum anderen die berühmte „Ballade für ein Mädchen namens Yssabeau“. Wie kam beides zusammen?

R. C.: Die „Danza del Venado“ ist ein Ritual des Mayo-Volkes aus der Region von Navojoa, Sonora, woher auch meine Mutter stammt und wo ich geboren wurde. Für dieses Volk ist der Hirsch ein hoch verehrtes Tier, und das Ritual repräsentiert die Jagd auf dieses Geschöpf. Zugleich wird auch der Dankbarkeit für das Opfer des Tieres Ausdruck verliehen, welches das Volk mit Nahrung und andern lebensnotwendigen Gütern versorgt. Während meiner ersten Tage in Deutschland war ich mit einem deutschen Freund unterwegs, und er erzählte mir von Paul Zechs Gedicht, das von dem französischen Dichter François Villon inspiriert ist. Er rezitierte die letzten beiden Verse von „Eine verliebte Ballade für ein Mädchen namens Yssabeau“ für mich. Es war das erste Gedicht, das ich je in Deutsch gehört hatte. Wir sprachen über die Liebe dieses Schriftstellers für die Frau in dem Gedicht, wie er sie verehrt, fast wie einen Gegenstand oder einen Körper ohne Kopf. Reine, simple Lust. Ich glaube, dieses Gedicht hat mich mit Deutschland versöhnt, weil mir die Schönheit der deutschen Sprache dadurch verständlich wurde, in der pure Lust und Verlangen mit sehr reflektiertem Denken einhergehen können. Die Idee, beides in einem Film zu verknüpfen, kam erst sehr viel später.



Lf: Um noch einmal auf die „Danza del Venado“ zurückzukommen: Was interessiert dich an dem Hirschtanz-Ritual?

R. C.: Das Ballett sowie der Tanz im Allgemeinen haben in meinem Leben und meiner Beziehung zur Welt immer eine große Rolle gespielt. Ich habe sehr lange Tanz studiert – von meinem vierten Lebensjahr an bis ich 14 wurde. Die „Danza del Venado“ war ein Tanz, der mich immer sehr fasziniert hat: Mir schien er Horrorstory und Märchen in einem zu sein. Es ist beeindruckend zu sehen, wie die Tänzer ein Tier verkörpern und dabei ihren Gang, ihre Sprünge, die Bewegung ihrer Köpfe verändern. Manchmal ist es unglaublich anmutig und ein sehr kraftvoller Ausdruck der Harmonie und der Verbindung eines Mannes mit seinen animalischen Qualitäten.

Lf: Demnach führen Männer üblicherweise den Tanz auf. In deinem Film verkörpert jedoch eine Frau das Tier, indem sie die typischen Insignien trägt: einen mit Bändern auf ihrem Kopf befestigten Hirschkopf, zwei Kalebassen an den Händen für den Herzschlag und Muschelrasseln an den Fußgelenken für den Atem des Hirschen. Was verbindest du mit der Figur?

R. C.: Ich habe diesen Tanz immer mehr als eine Art Interpretation eines Tieres betrachtet, vielleicht auch von etwas in der Natur des Menschen, aber keiner rein männlichen. Ich wollte auch nicht das mexikanische Ritual in Szene setzen, sondern den Geist davon einfangen, um damit etwas zu erklären, das mehr mit meinem persönlichen Weg zu tun hat; und um eine eigene Ästhetik zu entwickeln, eine Ästhetik, die weder indigen noch europäisch, sondern, wie auch meine eigene Kultur, eine Mischung aus beiden ist. Für mich ging es in der Geschichte um die Abenteuer einer Frau – im gewissen Sinne natürlich um meine eigenen Abenteuer –, also musste der Hirsch in dieser Geschichte ein Mädchen sein.

Lf: Das Ritual soll Vergangenheit und Gegenwart versöhnen, Identität bewahren und den Zusammenhalt stärken. Deine Geschichte erzählt jedoch eher von einem Identitätsverlust. Siehst du das auch so?

R. C.: Oh ja, auf jeden Fall! Das Ritual der „Danza del Venado“ demonstriert definitiv die Stärke der Identität einer Kultur, aber zugleich auch ein Bewusstsein dafür, dass – damit das Leben weitergehen kann – Opfer gebracht werden müssen, selbst der wertvollsten Dinge. Der Hirsch muss geopfert werden, um sein Volk zu nähren. Der Tod ist der Ausgangspunkt zur Erschaffung von etwas Neuem. So erzählt mein Film die Geschichte einer Frau, die ihre alte Identität – weil sie nicht mehr passend ist – verliert, um ihre neue zu finden. Eine solche Veränderung ist beängstigend, genauso beängstigend wie der Versuch, sich vorzustellen, was nach dem Tod auf einen wartet. Ich glaube, der Hirsch erlebt in diesem Jagdtanz dieselbe Art Panik wie Yssabeau im Film.

Lf: Wie kommt es, dass der Zeit- und Bewegungsfluss im Film manchmal nicht ganz real zu sein scheinen und man als Zuschauer leicht irritiert ist?

R. C.: Als ich beschloss, den Film zu drehen, wollte ich eine besondere Welt erschaffen, die ihren eigenen Regeln und ihrem eigenen Rhythmus folgt. Um dieses Gefühl zu verstärken, sollte auch die Körpersprache anders sein. Deshalb habe ich die Schauspieler ihre Handlungen rückwärts spielen lassen. Fast alles wurde auf diese Weise gedreht und dann anschließend im Schnitt wieder umgekehrt. Meine Hoffnung war, dass dadurch selbst in den kleinsten Bewegungen etwas Eigenes aufscheinen würde, was aber auch nicht zu offensichtlich sein sollte. In manchen Fällen habe ich es auch als Trick eingesetzt, um magische Miniaturen zu schaffen: etwa ein Papierschiff, welches mit zwei Fingern gefaltet wird; oder ein Eigelb, welches aus dem Teig herauskommt.

Lf: Es gibt aber nicht nur diese optischen Irritationen. Du lässt die Protagonisten auch eine Fantasiensprache sprechen. Warum?

R. C.: Eines meiner größten Probleme nach meinem Umzug nach Deutschland war, dass ich Deutsch weder sprach noch verstand. Die Sprache klang wunderschön, erschien aber völlig unentzifferbar. Ich erschuf diese Fantasiensprache, um den Zuschauer in dieselbe Lage zu versetzen. Unabhängig von seiner oder ihrer Muttersprache wirkt diese Sprache wie Klänge, die ihrer Bedeutung beraubt sind und sich nur gelegentlich durch Untertitel erschließen lassen. Außerdem gefiel mir diese Lösung auch deshalb, weil sie den Film universeller macht: Die Untertitel können in jeder gewünschten Sprache geschrieben werden – wie in den Anfangszeiten des Films, bevor der Ton Einzug hielt.

Lf: Wie bist du bei der Umsetzung deiner Filmidee vorgegangen? Hat sich die Geschichte während des Drehs verändert?

R. C.: Der Film war am Ende sehr anders als ursprünglich im Skript vorgesehen. Die Produktion musste viele Hürden überwinden. Aber statt sich der Frustration hinzugeben, hatten wir einen recht dadaistischen Ansatz und haben die Probleme akzeptiert – als Aufgabe innerhalb der Grenzen des Möglichen den Weg zu finden, etwas anders und besser zu machen. Ich bin am Ende sehr froh über manche dieser Schwierigkeiten und Zufälle. Ich glaube, der Film wäre nicht so kraftvoll geworden, wie er jetzt ist, wenn alles nach Plan verlaufen wäre.

Lf: Du hast dir für den Dreh mit der Oberhafenkantine und der Prinzenbar u. a. zwei prominente Hamburger Orte ausgesucht. Wie kam es zur Wahl dieser Schauplätze?

R. C.: Ich hatte immer den Plan, so viel wie möglich in Hamburg zu drehen. Es war mein Wunsch, die märchenhafte Seite Hamburgs zu porträtieren und das für mich Exotische dieser Stadt aufzuzeigen. Ich hatte nicht das Ziel, besonders prominente Orte auszuwählen. Ich denke, das ist wohl einfach so gekommen. So bin ich zum Beispiel eines Tages, als ich mit dem Hund unterwegs war, über die Oberhafenkantine gestolpert. Dieses merkwürdige, schiefe kleine Haus am Ende einer Brücke hat mich an eine Attraktion in einem mexikanischen Vergnügungspark erinnert, das „Casa del Tío Chueco“ (Haus des Krummen Onkels), und mir war klar, dass ich dort irgendwann mal etwas drehen musste. Auf die Prinzenbar bin ich gestoßen, als ich kurz vor dem Dreh speziell nach einer Location gesucht habe, die wie eine Art Höhle aussehen könnte, einen dunklen Ort, welcher sich zum Zimmer des Doktors eignet.

Lf: Deine Bildsprache zitiert den Barock und das Rokoko, aber auch den Expressionismus der Stummfilmklassiker. Mischen sich in deinem Film europäische und mexikanische Traditionen?

R. C.: Die mexikanische Kultur verkörpert in sich die Mischung zweier Kulturen, der indigenen und der spanischen Kultur. Deshalb hat die ästhetische Tradition Mexikos meiner Meinung nach etwas sehr Interessantes und Einzigartiges beizutragen. Ich bin in Cuernavaca umgeben von lauter kolonialer Architektur aufgewachsen, aber auch vertraut mit nordamerikanischen und europäischen Filmen, Bildern und Geschichten. Ich bin mir sicher, dass all das einen großen Einfluss auf die Entwicklung meines ästhetischen Empfindens hatte (insbesondere die Disney-Filme und die Gebrüder Grimm). Gegenwärtig fühle ich mich allerdings sehr fern von gewissen abendländischen Tendenzen, die unglaublich nüchtern und minimalistisch geworden sind. Mir ist bewusst, dass das nicht dem Zeitgeist entspricht, aber ich liebe den Barock, der mir wirklich große Freude macht – was letztlich mit meiner Herkunft zusammenhängen könnte.



Lf: Wenn du deinen Film einordnen müsstest, wie würdest du ihn bezeichnen: Experimentalfilm, Kurzspielfilm, Autofiktion, Novelle? Augenfällig hebt er sich von den gängigen Kinofiktionen ab.

R. C.: Vielleicht surrealistisch-experimentelle Fiktion? Nun, ich bin mir nicht ganz sicher, wie ich ihn benennen würde. Ursprünglich habe ich ihn als narrativen Spielfilm betrachtet, aber als ich ihn im Kontext anderer Kurzspielfilme ansah, merkte ich, dass er anders ist. Dieser Eindruck hat sich dann gewissermaßen noch dadurch verstärkt, dass mir von einigen, die den Film gesehen hatten, gesagt wurde, sie seien überrascht gewesen, da sie keinen Experimentalfilm erwartet hätten. Mir hingegen war nicht bewusst, dass mein Film so gesehen werden könnte. Insofern mag er auf eine Art experimentell sein. Was mich an dem Label „experimentell“ stört, ist, dass es meines Erachtens heutzutage allzu oft euphemistisch gebraucht wird, wenn es einem Film nicht gelungen ist, etwas zu kommunizieren. Was ich beim Betrachter zu erreichen hoffe, ist das Gefühl, „verrückt“ zu werden: Ich experimentiere mit einer Geschichte, um sie zu öffnen und somit verschiedene Lesarten zu ermöglichen. Aber am wichtigsten ist mir, dass der Zuschauer die Geschichte fühlt.

Lf: Mit welchen Erwartungen bist du zur Berlinale gefahren?

R. C.: Ich habe mich gefragt, wie das wohl ist, als mexikanische Filmemacherin auf der Berlinale. Und ich wollte natürlich die Gelegenheit nutzen, Leute im mexikanischen Pavillon zu treffen. Generell war es eine besondere Erfahrung, mich - beziehungsweise den Film - sowohl am deutschen wie auch am mexikanischen Stand auf dem Berlinale Market vertreten zu finden, also für etwas zu stehen, was zwei verschiedene Kulturen repräsentiert. Das fühlte sich an wie einen Schritt vorwärts in die deutsche Kultur bei gleichzeitiger Rückwendung zu den eigenen Wurzeln. Auch war ich sehr neugierig auf die Sektion Berlinale Shorts, in der mein Film lief, und darauf, sich mit gleichgesinnten Menschen zu treffen, die auch dem Filmemachen verfallen sind. Das Kurzfilmprogramm fand ich sehr interessant, insbesondere die verschiedenen filmischen Stile und Herangehensweisen an Themen. Mir ist in diesem Jahr der Ansatz „die Story hinter sich lassen“ aufgefallen, das finde ich mutig und zukunftsweisend. Und nicht zuletzt hat mich die spezifische Mischung von Business und Film auf einem solchen Festival beschäftigt. Ich finde das ja immer etwas befremdlich, zugleich öffnet es einem aber auch die Augen für das Mögliche – ein bisschen wie ein Blick hinter die Kulissen also.

Lf: Wie hat das Publikum auf deinen Film reagiert? Konntest du signifikante Unterschiede feststellen, etwa bei den Reaktionen von Europäern und Mexikanern?

R. C.: Der Film wurde äußerst positiv aufgenommen und offenbar störte sich niemand an seiner andersartigen Erzählweise - ganz im Gegenteil. Nach der Vorführung kamen einige Leute aus dem Publikum zu mir, um mit mir über den Film zu reden, weil er etwas in ihnen berührt hatte. Und das erstaunlichste war, dass *Yssabeau* diese Reaktion bei Menschen aus ganz verschiedenen Ländern und mit total unterschiedlichen Hintergründen auslöste. Dieses – wie ich es nennen möchte – 18-minütige Geheimnis, das wir im Kinosaal gerade geteilt hatten, ließ sofort eine Verbindung, ja Nähe zwischen ihnen und mir entstehen. Plötzlich findest du dich in ein langes, intimes Gespräch mit einem wildfremden Menschen verwickelt. Toll, wenn so etwas ein Film schafft. Bislang haben fast ausschließlich Europäer *Yssabeau* gesehen und nur wenige mexikanische Freunde, so dass ich die Reaktionen noch nicht wirklich vergleichen kann. Sehr, sehr gerne möchte ich ihn deshalb auf einem Filmfestival in Mexiko zeigen, um eben auch zu sehen, wie er in meiner Heimat aufgenommen wird.

Lf: Wird „Yssabeau“ noch auf anderen Festivals laufen?

R. C.: Als nächstes wird der Film auf dem European Media Art Festival in Osnabrück (18. bis 22. April 2012) zu sehen sein. Im Nachklang zur Berlinale habe ich von verschiedenen Festivals weitere Einladungen erhalten und ich bewerbe mich natürlich auch selbst. Es stehen aber noch keine weiteren Termine fest. Ich hoffe sehr, dass der Film an vielen unterschiedlichen Orten gezeigt wird.

Lf: Und wie geht es jetzt bei dir weiter?

R. C.: Ich will Filme machen – und es gibt keinen Plan B! Mit Blick auf die unmittelbare Zukunft kann ich sagen, dass ich im letzten Jahr innerhalb kürzester Zeit sehr viel gedreht habe, verschiedene Kurzfilme, den letzten in Venedig, was ein Erlebnis war. Ich möchte mich jetzt auf den Schnitt und die Postproduktion konzentrieren. Daneben werde ich an einem Drehbuch für einen ersten Langfilm arbeiten, bei dem es um das tragikomische Leben einer äußerst merkwürdigen Familie geht. Es wäre großartig, die Finanzierung für diesen Film zusammen zu bekommen, denn ich würde ihn sehr gerne machen. Ich schätze die beste Strategie wird sein, Schritt für Schritt vorzugehen und einen kleinen Film nach dem anderen fertig zu stellen – und so hoffentlich ein Leben lang Filme drehen zu können.

Das Gespräch mit Rosana Cuellar führte Sabine Boshamer im Januar und März 2012.

Werner Büttner – „Nur wer sich fremd fühlt in der Welt, kann produktiv staunen.“ Ein Gespräch mit Oliver Zybok

Werner Büttner ist Maler, Grafiker, Bildhauer und Poet. Mitte der 1970er-Jahre kam er als Autodidakt zur Kunst. In wechselnden Kooperationen realisierte er zusammen mit Georg Herold, Hubert Kiecol, Martin Kippenberger und Albert Oehlen bis in die 1990er-Jahre hinein Projekte und Ausstellungen. In seinen vielfältigen medialen Äußerungen reagiert Büttner skeptisch-ironisch auf Geschehnisse der Gegenwart. Grundlage seiner Arbeit sind zahlreiche Quellen und Bezugfelder, wie zum Beispiel die Literatur. In diesem Zusammenhang seien vor allem Büttners Interesse für die Werke von Baltasar Gracián, Michel de Montaigne, François Rabelais und Jonathan Swift erwähnt. Sein Augenmerk gilt dabei unter anderem Aphorismen, die er als Relikte von Illusionen der heutigen Realität gegenüberstellt.

Oliver Zybok: In den vergangenen Jahren hört man immer wieder kritische Äußerungen, die Ironie sei überholt, da sie Probleme durch ihre Zweideutigkeit nur verschleierte, aber nicht wirklich angehen würde. Vor allem der Umgang mit der Ironie in der Postmoderne wird heftig attackiert, da man nie genau wusste, ob hier nur einfach alles infrage gestellt wurde oder Ahnungslosigkeit vorherrschte. Beliebiger Humor soll also im Vordergrund gestanden haben – frei nach dem Motto: Hauptsache, wir haben gelacht. Wie stehst du zu derartiger Kritik? Sind Ironie und Humor nicht elementare Bestandteile der Kunst?

Werner Büttner: Ironie ist keine Modeerscheinung, sondern ein ehrwürdiges und scharfes Instrument der Ästhetik. Den Stücken des Aristophanes oder dem *Lob der Torheit* (1509) wird wohl niemand die Zweideutigkeiten und das innewohnende Lachen vorwerfen. Ironie hat die größte Distanz zum untersuchten Gegenstand, sie ist das Stilmittel der produktiv Entfremdeten. Nur wer sich fremd fühlt in der Welt, kann produktiv staunen. Wer zu nah dran ist, beteiligt ist, einverstanden ist, kann weder scharf sehen noch scharf darstellen. Und nach dem Tod Gottes und der Entzauberung der Welt ist wohl nur noch eine ironisch-ästhetische Existenz vorstellbar und gerechtfertigt.

Du bist in Jena geboren und hast das Land Deiner Herkunft, die DDR und die dortigen politischen Verhältnisse, in gewisser Regelmäßigkeit in deinen Arbeiten thematisiert, erwähnt sei an dieser Stelle nur der Gemälde-Zyklus „Die Russische Revolution – vom Hörensagen und in Öl“ (1985). Überhaupt tauchen politisch motivierte Auseinandersetzungen immer wieder auf. Dem weiten Feld der Demokratie hast du die umfangreiche Serie *Schrecken der Demokratie auf Papier* gewidmet. Wie in vielen anderen Arbeiten auch ist Text hier ein wichtiger Bestandteil der Bilder. Was war der Auslöser für diese Serie, die zwischen 1978 und 2000 entstanden ist und mehrere hundert Blätter umfasst?

Die russische Revolution – vom Hörensagen und in Öl trägt im Titel schon das Dementi. Es ist keine politisch-historische Auseinandersetzung, sondern die freie Bearbeitung eines neuzeitlichen Mythos, ein großes, hübsch kontroverses Thema. Es bot mir die Gelegenheit, auch einmal seriell zu arbeiten. Gleiches galt für die Serie *Schrecken der Demokratie*, auch bekannt als *Desastres de la Democracia*, eine Verbeugung vor dem Kollegen Goya. Auf diesen Blättern nörgelte ich über dies und jenes und manchmal auch über das große Ganze. Politische Kunst nimmt ja Partei und formuliert Interessen. Interessen aber lassen sich in Öl nur schwer darstellen. Die „Condition Humaine“ dagegen lässt sich darstellen. Sie zeigt keine Parteigänger, sondern Geworfene mit persönlich erarbeitetem Aussatz. So ist es richtig.

Einige Aktionen, wie die Einrichtung einer Samenbank für DDR-Flüchtlinge (1980) mit Georg Herold und Albert Oehlen oder Publikationstitel wie „Jenseits konstanter Bemühungen um braven Erfolg“ (1979) oder „Facharbeiterficken“ (1982) klingen zunächst banal. Zudem hast du Bildmotive gewählt, wie Ampeln, Minigolfanlagen, Militärstiefel, Currywurst, verwüstete Telefonzellen (etc.), die einen speziellen Humor in den Vordergrund stellen. Ging es dir darum, die Vielfalt des Banalen offenzulegen?

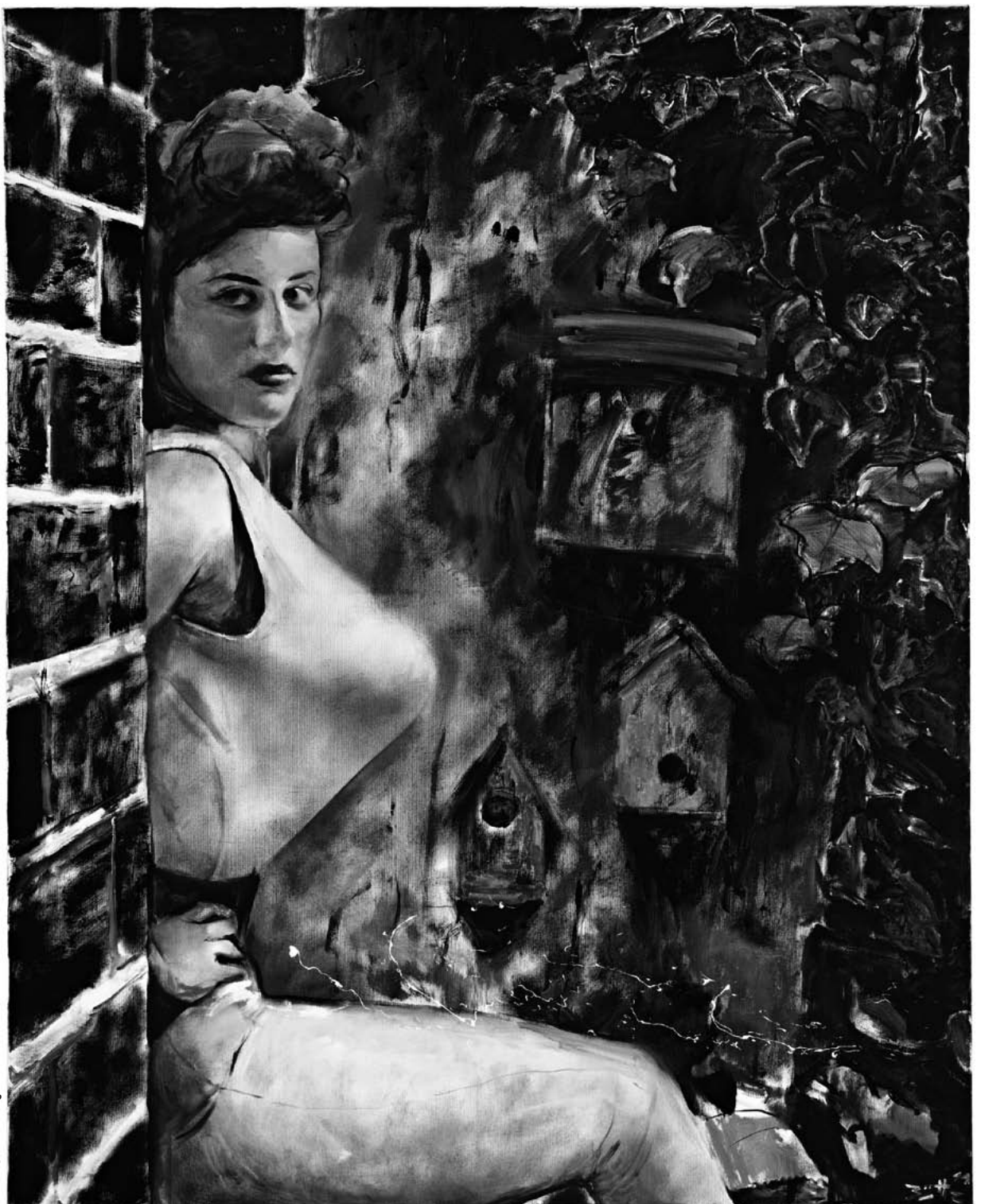
Ich finde *Facharbeiterficken* ist ein charmanter Neologismus in einer Welt, die damals (1982) anfang, mit Sex mehr Geld zu verdienen als mit Nahrungsmitteln. Der andere Titel distanziert sich vom braven, vom geduldeten Erfolg und war somit ein adoleszentes, forsches Versprechen. Die „Vielfalt des Banalen“ wird von Illustrierten und vom Fernsehen bearbeitet. Ich würde lieber von „unerhabenen Sujets“ sprechen. Die erhabenen Sujets sind ja leider von uns gegangen. Man kann niemanden mehr mit Göttern, Nackerten und jungfräulicher Natur anlügen. Jonathan Swift, ein weiterer, verehrter Ironiker, hatte ein jauchzendes Credo: „Vive la bagatelle!“ An dieser Front ist durchaus noch Schönes und Wahres und Rechtfertigendes zu entdecken.

Du bist auch ein großer Verehrer von François Rabelais. Welche Schriften von ihm haben dich beeinflusst?

Sein Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* (1532–1564) ist laut Michail M. Bachtin das angstfreieste literarische Werk der Weltgeschichte. Anhand dieses Buches lernte ich, dass Popanzdepotenzierung ein hoher Wert ist.

Was ist damit gemeint?

Zur richtigen Zeit, an der richtigen Stelle gegen Autoritäten, Gewissheiten und nichtig Unangenehmes anlachen.



Werner Büttner,
Verschiedene lockrufende Formen,
2011, Öl auf Leinwand,
150 × 120 cm



Werner Büttner, *Märzfeber*, 2011, Öl auf Leinwand, 150 × 120 cm

Ist dein Gemälde „Alter Trick“ ein gutes Bild, ein guter Witz oder beides?

Alter Trick ist zunächst einmal ein Gemälde mit einem traditionellen Sujet: dem der gequälten Kreatur. Seit es dem Menschen gelang, Teile der Fauna zu domestizieren, vergeht sich der Hirte am Gehüteten. Seit der Erfindung der Gummistiefel ist dieses umstrittene Tun technisch einfacher geworden. Man stellt die Hinterbeine des Tieres in Gummistiefel und macht es damit bewegungsunfähig. Nun kann es penetriert werden. So viel zum Inhalt. Formal ist es in der Alla-prima-Manier auf die Leinwand geschleudert. Ich habe überheblicherweise nie viel davon gehalten, ganze Nachmittage vor einer Leinwand zu verfummelein. Es erschien mir irgendwie unmännlich. Deutlicher kann und möchte ich nicht werden. *Alter Trick* ist somit kein „gutes“, liebevoll durchgearbeitetes Gemälde. Es ist in erster Linie Geste und Statement, die üblichen Stilmittel dieser unruhigen und nervösen Zeit.

Da klingt „Auf der Suche nach Liebe in der Bibliothek einer Geisterstadt“ (1981) wesentlich melancholischer.

Melancholisch? Ich würde sagen, das ist poetisch verpackter Skeptizismus mit einem Hauch Fatalismus.

Inwiefern?

Ein Mädchen, in einem offensichtlich lächerlichen, ihr aufgezwungenen Fummel, sucht mit einer Fahne anstatt mit einer Fackel nach Liebe in der Bibliothek einer Geisterstadt. Ja, ist Fatales vorstellbar?

Du hast eben das Stichwort „unmännlich“ gegeben. Dir und deinen Komplizen wurde des Öfteren Chauvinismus unterstellt, ihr hättet mit aller Macht die Malerei als Domäne der Männer beansprucht. Ist die Kritik „ein leeres Geschwätz frustrierter Feministinnen“ oder hat sie doch einen wahren Kern?

Was für eine unhöfliche und vergiftete Frage! Mir ist noch nie eine frustrierte Feministin über den Weg gelaufen. Gibt es wahrscheinlich, wenn überhaupt, nur in ganz geringen Dosen oder Quoten. Der Chauvinismus-Vorwurf kam von Männern, die nicht so laut und so schön singen konnten wie wir. Richtig ist, dass wir, um der Diktatur der Political Correctness eins auszuwischen, manchmal etwas derb geworden sind.



Werner Büttner, *Schlecht beleuchteter Weg der Weisheit*, 2011, Öl auf Leinwand, 150 × 120 cm

Wie darf man Arbeiten wie „So ist es aber: kleiner Hängebusen voller Fingerabdrücke und verschneiter VW“ (1982) oder „Meine Frau liest! Und Deine?“ (1993) deuten?

Die Serie *So ist es aber: kleiner Hängebusen voller Fingerabdrücke und verschneiter VW* preist die Chancengleichheit aller Lebensformen, die nicht unbedingt dem offiziellen Schönheitsideal entsprechen. Und somit hat auch der kleine Hängebusen, das Mauerblümchen der Brustformen, die Chance zum Fingerabdruckträger zu werden – eine optimistisch-humane Aussage. Außerdem geht es in der Malerei auch um Sujet-Erweiterung, und meines Wissens hatte sich an diesem Thema noch nie jemand versucht. Mein Freund Harald Falckenberg macht mich darauf aufmerksam, dass auch der verehrte Kollege Gerhard Rühm sich in der Fotoarbeit *Ava Gardner denkt nach* liebevoll des Themas Hängebusen angenommen hatte. Ich kann den Hängebusen also nur für die Malerei exklusiv für mich reklamieren. Das Bild *Meine Frau liest! Und Deine?* stellt eine unhöfliche Frage, die man intelligenterweise nicht beantwortet und perfiderweise nicht vergisst. Eine weitere Duftmarke auf PC.

Wie würdest du die Art deiner Auseinandersetzung in den 1970er und 80er Jahren umschreiben?

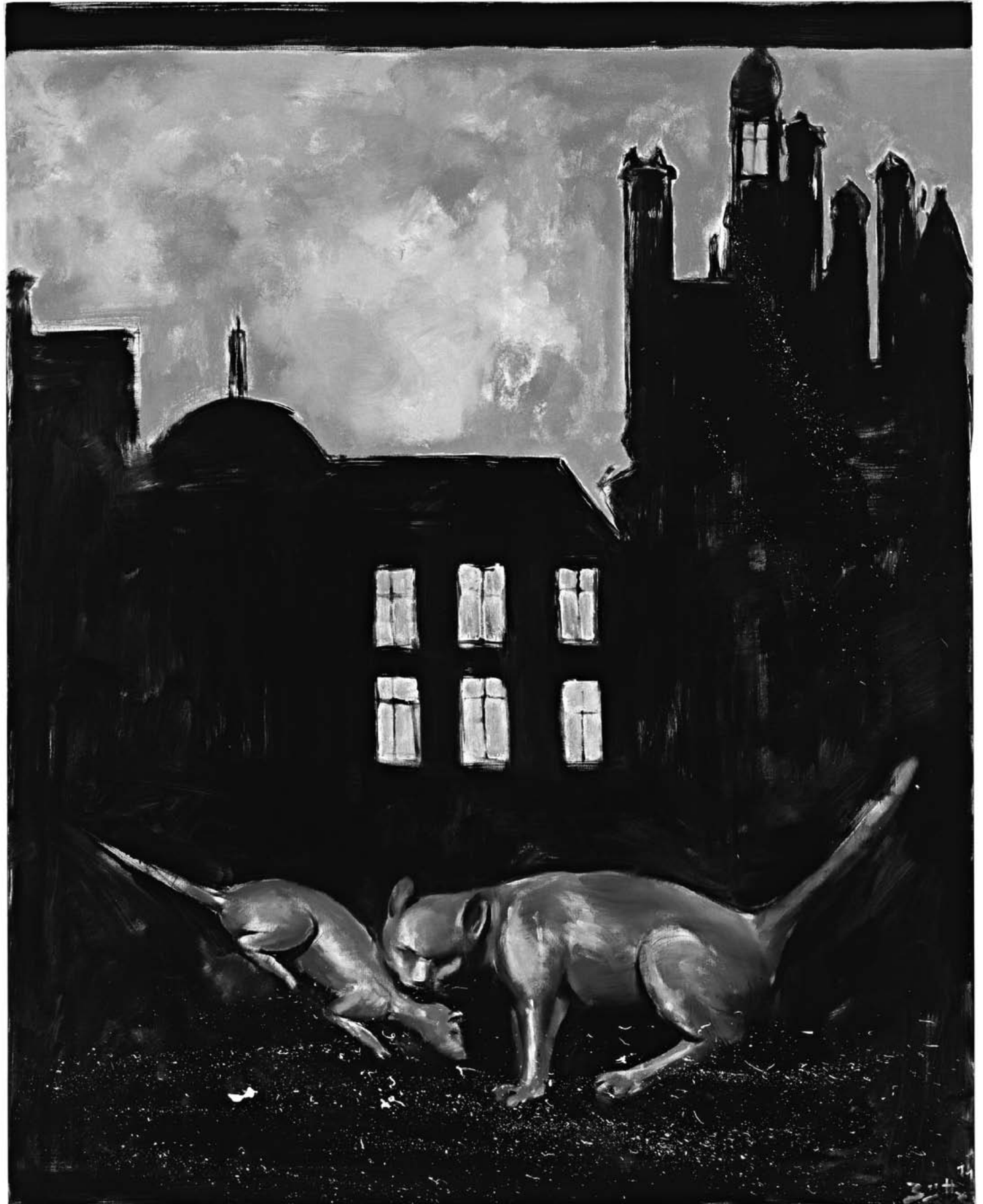
Kippenberger nannte es „Schlau sein, dabei sein“. Kein schlechtes, pathosfreies Understatement. Teile der Jugend wurden damals von einer Aufbruchswut ergriffen, die wohl dem Schweigen über die Nazidiktatur geschuldet war. Musik und bildende Kunst wurden am heftigsten heimgesucht. Hier vergingen sich vorwitzige Dilettanten erfolgreich am Kanon. Getragen von einer Selbstherrlichkeit, die sich mit der Schuld des Alten und der Alten legitimierte, wurde Neues zum Licht geprügelt. Einige griffen zur „Wumme“ und wurden bestraft. Andere krächten: „Zurück zum Beton“. Wieder andere sagten „Nein Danke!“ zu diesem und jenem. Und manche begnügten sich mit Ruhigstellern aus Amsterdam. Irreparabel beschädigt wurden Kleinfamilie, Autoritätshörigkeit und Humboldt'sche Universität. Auch Siezen wurde verdächtig. Meine Auseinandersetzung? Nun, ich wollte auch nur gehört, gesehen und von den Richtigen ins Bett gebracht werden.

Du hast zu Beginn der 1970er-Jahre an der FU in Berlin wenige Semester Jura studiert. In diese Zeit fällt auch eine von dir vorgetragene Verfassungsbeschwerde gegen das zweite Krankenleistungsverbesserungsgesetz von 1971 und eine Studie über Rechtsbeugung im Fall Horst Mahlers. Dein Protest wurde als unzulässig abgelehnt und die Seminararbeit auch nicht gerade wohlwollend bewertet. Waren es idealistisch geprägte Vorstellungen, die dich zu diesem Studium bewogen haben?

Der junge Mensch, wenn er nicht hartherzig geraten ist, neigt zu Schwärmerei und Idealismus. Ein schlechter Abi-Durchschnitt und der irrige Glaube, Jura sei die das Gemeinwesen ordnende Philosophie, ließen mich da einmal reinschnuppern. Mithilfe der Professoren und fünftausend Kommilitonen aus Jura-Dynastien wurde ich zum überzeugten Abbrecher. Ich ging dann ins Gefängnis. In der Strafanstalt Tegel lernte ich als Sozialhelfer die Geheimnisse von Körperverlettern kennen. Danach stand ich mit voller Überzeugung und abschlusslos auf der Straße.

Hat die juristische Denkweise deine späteren künstlerischen Auseinandersetzungen beeinflusst?

Das juristische Denken befließigt sich, entgegen der landläufigen Meinung, einer präzisen, teilweise sogar poetischen Sprache. Nehmen wir nur das Wort „Körperverletzer“. Eine treffende, bildlastige Schöpfung. Oder diesen Satz des Bundesfinanzhofes: „Der Steuerpflichtige hat das Recht, seine Verhältnisse so ungünstig wie möglich zu regeln.“ In solchen Sätzen offenbart sich die Größe der uns gegönnten Freiheit und Würde. Und das wird Teil meiner Themen bleiben.



Werner Büttner, *Vive la bagatelle*, 2011, Öl auf Leinwand, 150 × 120 cm

Du bezeichnest dich selber als Autodidakten. Albert Oehlen hat dich zur Kunst angestiftet. Ihr habt 1976 zusammen die „Liga zur Bekämpfung des widersprüchlichen Verhaltens“ gegründet. Der Anfang einer Reihe von gemeinsam organisierten Aktionen und Projekten, an denen sich unter anderem Martin Kippenberger, Georg Herold, Hubert Kiecol beteiligten. Was war der Auslöser für die Gründung dieser Liga?

Albert Oehlen zeigte mir seine Zeichnungen und sagte: „Das kannst du ja nicht.“ Ob er mich damit anstiften oder abschrecken wollte, ist wurscht. So etwas sagt man nicht ungestraft zu einem ehrgeizigen Menschen. Die Gründung von Ligen war ein Merkmal der sogenannten Avantgarde. Man kündigt lauthals intellektuelle Briefkastenfirmen an und wartet dann lüstern, was passiert.

Du bist seit 1989 Professor für Malerei an der HFBK in Hamburg, dadurch Beamter, wie du stets betonst. Was für eine Interessensverschiebung kannst du bei den Studenten feststellen im Vergleich zu deinen Anfängen in den 1970er-Jahren?

Sie gehen höflicher und menschlicher miteinander um. Sie suchen nicht den Weg der Extreme. Sie gönnen sich weniger Feindbilder. Sie meiden Ideologie. Sie haben also den Verhaltensweisen der historischen Avantgarde Ade gesagt.

Werner Büttner, *Des Blendens Herrlichkeit*, 2011, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm



Deine künstlerische Arbeit ist medial nicht eingeschränkt – du bist Maler, Grafiker, Bildhauer, Installationskünstler, Fotograf und Poet. Du hast 2009 den Gedichtband „Lohn des Schweigens“ veröffentlicht. Welche Bedeutung hat das Schreiben im Kontext deiner anderen künstlerischen Arbeit?

Schreiben ist Bildermachen ohne Farbgestank – mit minimalem Körpereinsatz und wenig Kalorienverlust. Sauber und ergänzend.

Deine Collagen nehmen einen großen Platz in deinem bisherigen Œuvre ein. Welche Vorlagen wählst du für die Umsetzung aus und warum?

Der Alltag spült mir als medial vernetztem Mitmenschen genug gedruckten Blödsinn in die Bude. Ich schneide aus, was Herz, Hirn oder Auge als bemerkenswert identifiziert haben und lege es irgendwo ab. Talent, Erfahrung und andere unberechenbare Eigenschaften sorgen dafür, dass die Finger ein stimmiges Ensemble zusammenschieben. Finaler Mitarbeiter ist der Leim.

Welche Möglichkeiten lassen sich mit diesem Medium verwirklichen, die andere Ausdrucksformen eventuell nicht bieten?

Die Collage kann dich mehr überraschen als die fantasievolle Skizze. Du schiebst ausgeschnittene Imagos hin und her, bis du ein Ergebnis hast, wo du sagst: „Wow, das war nicht vorhersehbar“. Denn deine eigene Fantasie ist vorhersehbar, endlich, bedingt. Wenn du aber mit den ausgeschnittenen Fantasien anderer arbeitest, potenzierst du die Möglichkeiten, zu einem überraschenden Bildergebnis zu kommen. Du kannst deine Beschränktheit überwinden und weiter werden. Klingt das nicht verführerisch?

Das klingt ein wenig nach Selbstbetrug, der bekanntermaßen schön und gefährlich zugleich sein kann, weil seine Auswirkungen an beiden Polen eben unberechenbar bleiben. Im Hinblick auf die von dir angesprochene „Unvorhersehbarkeit“ während des Arbeitsprozesses des Collagierens ist mir aufgefallen, dass deine Gemälde ungefähr seit Mitte der 1990er-Jahre fragmentierter wirken, motivisch ähnlich wie eine Collage aufgebaut. Ich denke da zum Beispiel an „Der Blick durch den Käse“ (2004). Die Bildwelten sind zum Teil wesentlich abstrahierter, zeigen einen eher surrealen Charakter im Vergleich zu den älteren Werken. Deine ersten Collagen sind etwa um 2000 entstanden. Hast du bereits vorher versucht, diesen Aspekt der „Unvorhersehbarkeit“ auch in deinen Gemälden zu suchen bzw. einzubinden?

„Selbstbetrug“ ist ein hässliches und vorwurfsvolles Wort. Es geht um Techniken der Selbstüberschreitung, letztendlich um Offenbarungen: Drogen und Tanzen bis zur Trance sind alte Methoden, das automatische Schreiben der Surrealisten und die Collage zum Beispiel relativ neue. Mit diesen Techniken gelingt es unter glücklichen Umständen, Bilder und Botschaften herzustellen, die aus dem OFF zu kommen scheinen. Und die Menschheit steht auf Botschaften aus dem OFF. Sie ist mit den Botschaften aus dem ON noch nie zufrieden gewesen. Am Anfang war es nassforsche Sujet-Erweiterung (*Mutwillig zerstörte Telefonzellen*, 1982) und der *Blick durch den Käse* ist die Bilanzstimmung eines 50-jährigen mithilfe der relativen „Unvorhersehbarkeit“ der Collage. Die durchgängige Devise war aber immer: „Malerisch Mitdenken.“

Wie würdest du die Bilanz heute in Worte fassen?

Statistisch gesehen bleiben mir noch 25 Jahre – Zeit genug also, um zu korrigieren und zu ergänzen, Zeit genug, um mein Lebensgefühl zu präzisieren und in Wort, Bild und Ton nachvollziehbar zu überliefern.

Das Gespräch wurde zunächst veröffentlicht in: *Kunstforum International*, Bd. 213, 2012.



Werner Büttner, *Das verschmähte Geschenk*, 2011, Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm

„Not believing in anything ... Sense always comes after the fact in my work“

Ein Nachruf auf Mike Kelley von Dr. Harald Falckenberg, Ehrenprofessor an der HFBK

Am Dienstag, den 31. Januar 2012, ist Mike Kelley tot in seinem Haus in South Pasadena aufgefunden worden. Es war ein Selbstmord, den er offenbar schon am vorangegangenen Wochenende begangen hatte. Wie bei der Inszenierung seiner Kunst ist Mike Kelley systematisch und akribisch vorgegangen, im Bad mit Propangas aus einer Flasche, wie sie beim Barbecue verwendet wird, Tabletten, offenbar auch Alkohol und mit sorgsam abgeklebten Tür- und Fensteröffnungen.

Unwillkürlich muss man an seinen Künstlerfreund Jason Rhoades und den von Kelley verehrten Wiener Aktionisten Rudolf Schwarzkogler denken. Aber auch an Marcel Duchamp, der 1963 im Pasadena Art Museum, nicht weit entfernt von Kelleys Haus, seine vielbeachtete Retrospektive feiern durfte. Sie war fünf Jahre vor seinem Tod die erste Museumsausstellung Duchamps nach einem jahrzehntelangen Rückzug aus dem von ihm so missachteten Kunstbetrieb. Genau an diese Zusammenhänge erinnerte sich die Chefredakteurin der Zeitschrift *Artillery* aus Los Angeles, Tulsa Kinney, als Kelley im Gespräch mit ihr im November 2011 unvermittelt herausplätzte: „I am going to stop making art. I am having a real hard time in my life with a lot of personal and family problems. I don't need more art-world bullshit to make my life difficult. ... I've been working nonstop for years and years, I am overworked and exhausted.“¹ Nicht lange vorher hatte ihn seine Freundin verlassen. Tulsa Kinney legte Kelley den Text kurz vor Weihnachten noch einmal zur Durchsicht und Korrektur vor. Er beließ es bei der Aufzeichnung und wünschte „Happy Holidays“.

In dem Interview zieht der 1954 in Wayne, einem Vorort Detroits, als jüngster Sohn einer römisch-katholischen Familie irischer Herkunft geborene Kelley ein Resümee.² Die Eltern, der Vater Schulhausmeister, die Mutter Köchin in der Vorstandskantine von Ford, hatten für die künstlerischen Ambitionen ihres Sohns keinerlei Verständnis. Für sie waren Künstler Kommunisten oder Homosexuelle, womöglich beides, und damit trafen sie den Nerv der vorherrschenden Meinung in den Vereinigten Staaten (und nicht nur dort). Seine Mutter, so Kelley, wäre eine phallische, alles bestimmende Person gewesen. Er musste sich entziehen und wurde zum Außenseiter. Entscheidende Impulse gingen von

den anarchischen Überzeugungen der Vertreter der Counter Culture um William Burroughs aus. Kelley sah sich als *Too Young To Be A Hippie, Too Old To Be A Punk*³, offenbar froh darüber, dass ihm keine Entscheidung für das eine oder andere abverlangt wurde. Er war Meister der Ambiguität. Einer These folgte sogleich die Gegenthese. Nur eines stand für den Künstler, der sich zeitlebens mit Ritualen, Mythen und Symbolen beschäftigte, fest: „I don't believe in anything.“

Seine Undergraduate Studies absolvierte Kelley ab 1972 an der renommierten, für ihre Experimentierfreudigkeit und Offenheit für Jugendkultur bekannten University of Michigan in Ann Arbor. Literatur und Kunst waren die Schwerpunkte der Ausbildung. Aber weit wichtiger, Kelley konnte Detroit und die enge Vorstellungswelt seiner Familie hinter sich lassen. Vergessen hat er seine Herkunft nie. Sie wurde zu einer Art inneren Textur seiner künstlerischen Arbeit. Mit Tony Oursler, wie Kelley katholischer Herkunft, gründete er in Ann Arbor die Proto-Punk-Noise-Band *Destroy all Monsters*. Später, 1977 in L.A., folgte mit Tony Oursler und John Miller die Gruppe *The Poetics*. Ohrenbetäubende dissonante Musik war der Stoff, der rebellische Künstler im Vorfeld der Postmoderne zusammenbrachte.⁴ Der Protest gegen das Establishment und die Klassengesellschaft war nur eine Seite und nichts sonderlich Neues, eher Jugendprotest der dritten oder vierten Künstlergeneration nach den Beatniks. Nein, es ging Kelley und seinen Freunden um Freiraum abseits der Arbeit und der verhassten gesellschaftlichen Leistungsansprüche. Nach Auflösung der Gruppe *The Poetics* 1983 gab es nur noch gelegentliche öffentliche Auftritte. Aber Musik und gerade Musik mit Freunden blieb bis zuletzt seine Leidenschaft: „This is one of the things, that make me happy. It's the social part of it, making some noise together.“⁵ Nach Ann Arbor ging es 1976 an das California Institute of the Arts in Valencia, L.A. Dort schloss er 1978 mit dem Master of Fine Arts ab. Laurie Anderson, John Baldessari, Douglas Huebler und Paul McCarthy waren seine Lehrer. Kelley entschied sich gegen N.Y. und für L.A., eine Stadt, die zu dieser Zeit über keine nennenswerten Galerien und Museen für Gegenwartskunst verfügte. Er konnte dem Elitedenken der New Yorker Szene und dem Produktionsdruck des Kunstsystems nichts abgewinnen. Kelley glaubte nicht an internationale Stile. Als Kind der Fernseh- und Pop-Generation ohne historisches Bewusstsein erschien ihm die Welt als Medienfassade, ein Sack voll Lügen. Hollywood ein Slum, Starkult ein Mythos. Alles liefe in L.A. über das Fernsehen mit Popularkultur als Hauptwirtschaftszweig. Sonne, Spaß und Strandleben? Nur Klischees. Jeder, so Kelley, der sich nur wenige Minuten in L.A. aufhielte, würde mit der ganzen Härte der Realität konfrontiert. Aber man kann dort zurückgezogen und anonym leben. Das gefiel Kelley, leben an einem Ort ohne Identifikation und regionales Bewusstsein. L.A. war seine Stadt.

Mike Kelley hatte sich mit CalArts gegen Literatur und für Kunst entschieden. Der Korrespondentin des Hamburger Magazins *art* erklärte er im Herbst 2011: „Ich wurde Künstler, um ein Versager sein zu können, wollte etwas machen, das Erfolg ausschließt und sicherstellt, dass ich kein produktives Mitglied der Gesellschaft bin.“⁶ Das allerdings ist ihm nicht so recht gelungen: bis Ende 2011 hatte er weltweit 100 Einzel- und eine Unzahl von Gruppenausstellungen an Orten subversiven Kunstverständnisses, aber auch renommierten Museen wie Metropolitan, MoMA, Guggenheim N.Y., Centre Pompidou und Museum Ludwig Wien, siebenmal nahm er an der Whitney Biennale, je zweimal an der Venedig Biennale (1995 und 1999) und der documenta (1992 und 1997) teil, er heimste neun internationale Preise ein und war 30 Jahre lang Lehrer am Art Center College of Design in Pasadena.

Ab Ende der 70er-Jahre wurden Performances Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit. Der Einfluss seines Lehrers McCarthy ist unverkennbar. Auch gibt es, was die präzise, nichts dem Zufall überlassende Inszenierung und den radikalen Körperinsatz angeht, deutliche Bezüge zu den Wiener Aktionisten.⁷ McCarthy hatte Mitte der 60er-Jahre den schriftlichen Antrag gestellt, in die Gruppe der Wiener Aktionisten aufgenommen zu werden. Der Wunsch wurde aber abgelehnt.⁸ Die Performances von Kelley und McCarthy wurden in Off-Räumen vor Freunden und Kollegen gezeigt. Die Künstler verdienten nichts und waren froh, dass die Polizei nicht einschritt. Kelley blieb McCarthy in einer Reihe von Gemeinschaftsarbeiten bis zuletzt verbunden, unvergessen ihr Video *Heidi* von 1992, eine sexuell aufgepumpte Persiflage auf die Alpenkultur, und 1998 ihr gemeinsamer Performance-Auftritt zur 100-Jahrfeier der Wiener Secession.⁹ John Baldessari erinnert, dass Kelley sich als Student vehement der Kopfkunst, „cerebral art“, widersetzte. Er ermunterte ihn, weiterhin auf Performance zu setzen: „He would give these monologue rants that were better than a Baptist minister.“ In seinen Performances ging es Kelley darum, das in Menschen tief verwurzelte System von gesellschaftlichen Vorurteilen, sexuellen Verhaltensmustern, der Fäkal-sprache und verqueren religiösen Vorstellungen, er nennt es kurz „belief system“, durch ständige Wiederholung von Schlagworten, im Sinne einer



Mike Kelley, *Kandors*, 2007, Installation; Courtesy Jablonka Galerie, Köln/Berlin; Foto: Fredrik Nilsen

„propaganda-gone-wrong“-Taktik zu unterlaufen. Er leitete dieses raum- und zeitgebundene, monotone Verfahren von Gertrude Stein ab.¹⁰ Für sie war der Prozess künstlerischer Genese nicht narrativ und durch Erinnerung geprägt, sondern konzentrierte sich mit den Mitteln der Wiederholung ganz auf die Gegenwart. Nur so könnten Meisterwerke entstehen.¹¹

Kelleys monotone Vorträge standen in einem merkwürdigen Gegensatz zu den mit Zeichnungen, Malereien, Skulpturen, Fotos und Videos opulent ausgestatteten Bühnen seiner Auftritte. Das war cool und zugleich barock. Der Künstler weckte bei den Besuchern Erwartungshaltungen aller Art, wenn er die Bühne durch eine in Bettlaken geschlitzte, mannshohe und rot umrandete Öffnung in Form einer Vagina, Kelley bezeichnete sie als „Wound“, betrat, um dann ebendiese Erwartungen mit seinen Monologen gezielt zu ent-täuschen. Es ist das Verdienst der Galerien Metro Pictures, N.Y., und Rosamund Felsen, L.A., Kelley Räume für diese widerborstige Mischung von Kunst zu einer Zeit verschafft zu haben, als in Europa neo-expressionistische Malerei, Transavanguardia und Bad Painting der Jungen Wilden¹² die Runde machten und in den USA Kitschkunst, Appropriation Art und die Pictures Generation ihren Siegeszug antraten. Die Performance-Projekte bei Metro Pictures und Rosamund Felsen *Monkey Island* (1982), *The Sublime* (1983), *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile* (1985) sind heute Legende. Kelley ließ keine Film- und Videoaufnahmen seiner Performances zu.¹³ Was geblieben ist, sind Fotodokumente und diskret gehandelte Reliquarien, wie etwa die Bettlaken mit *Wounds* in verschiedenen Varianten.

1985 und 1986 hatte Kelley vorerst seine letzten Auftritte als Performer.¹⁴ Ihm wurde vorgeworfen, dass seine Auseinandersetzung mit den „low comedy forms“ der Verdrängung affirmativen und unpolitischen, ja rassistischen Charakter hätte. Ob berechtigt oder nicht, ich neige zu Letzterem. Kelley jedenfalls entschied, mit dem zentralen Thema der Verdrängung in der Alltagskultur spezifischer und „more socially directed“ umzugehen: „I wanted to

start to deal with that in a more conscious way.“¹⁵ Diese Linie hat er bis zuletzt konsequent durchgezogen.

Seinen Durchbruch hatte Kelley mit dem Projekt *Half a Man* 1987 bei Rosamund Felsen und 1988 bei Metro Pictures, das 1991 im Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D. C., ausgestellt wurde. Ein Jahr später wurde eine Anzahl von Arbeiten aus *Half a Man* in der ersten europäischen Werkschau Kelleys in der Kunsthalle Basel, im ICA, London, und dem Musée d'art contemporain, Bordeaux, gezeigt.¹⁶ Mit der Wanderausstellung *Mike Kelley: Catholic Tastes* 1993 im Whitney Museum of American Art, N.Y., 1994 im L.A. County Museum of Art und 1995 im Haus der Kunst, München, schloss sich der erste Zyklus komplex und retrospektiv angelegter Werkübersichten in renommierten Institutionen. Kelley hatte sich als künstlerische Größe international etabliert.

Bei *Half a Man* und den darauf aufbauenden Werkserien geht es um handgemachte Puppen und Plüschtiere in verschiedensten Größen, Decken, afghanische Teppiche, jede Menge meist schwarz-weiß gehaltener Zeichnungen und auch schon mal Ghetoblaster. Es gibt kleinere Arbeiten und riesige Räume. Kelley zeigt die Puppen und Plüschtiere einzeln oder er näht sie zu kunstvollen Girlanden und Clustern zusammen, als würden sie sich nach so langer Zeit der Vereinsamung wieder zu einem Organismus zusammenfügen. Die Puppen und Stofftiere sind oft dreckig und abgenutzt. Kelley hat sie in Trödeläden und auf Flohmärkten erworben. Sie waren von Menschen angefertigt worden, die durch ihre aufopferungsvolle Arbeit dem Kind Liebe schenken wollten oder – auch das mag sein – sich fabrikationsmäßig hergestellte Puppen und Plüschtiere einfach nicht leisten konnten. Die Puppen und Plüschtiere sind zum Markenzeichen Kelleys geworden. Immer wieder zielt das Plüschtier Kelleys auf dem Cover der CD *Dirty* von Sonic Youth 1992.

Die Arbeiten der *Half a Man*-Serie sind mit dem Thema der Verführung und des sexuellen Missbrauchs von Kindern in Verbindung gebracht worden. Das trifft auf einige Arbeiten auch zu, z. B. die 1990 entstandenen Fotografien eines nackten Paares, das sich über die Plüschtiere hermacht. In erster Linie ging es Kelley aber um die psychologischen Zusammenhänge beim Schenken. Eines der Hauptthemen unter den Kunststudenten in seiner Zeit war die Frage, wie man der Warengesellschaft entgegenwirken und Kunstwerke ohne Wert herstellen könnte. Die naheliegende Antwort: Es wird nicht verkauft, sondern verschenkt. Aber die handgemachten Puppen und ausgestopften Plüschtiere zeigten, dass es so einfach nicht ist. Die verborgene Bürde eines Geschenks,

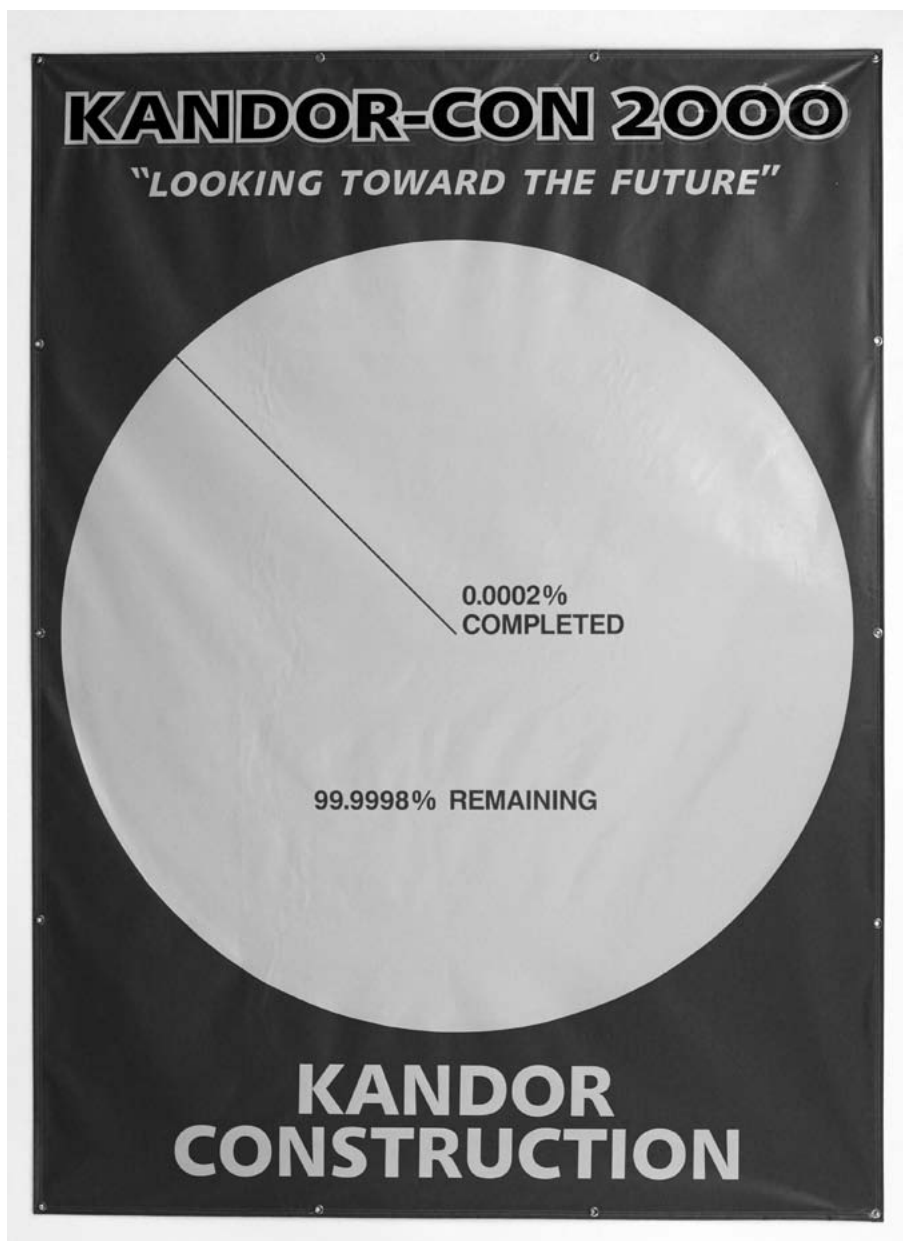
noch erhöht durch die eigene Herstellung, besteht darin, dass im Gegenzug etwas verlangt wird, was keinen Preis hat: Gegenliebe und Abhängigkeit. Die bekannteste Arbeit in diesem Zusammenhang ist *More Love Hours Than Ever Can Be Repaid* von 1989.¹⁷ Kelley: „I said if each one of these toys took 600 hours to make then that's 600 hours of love; and if I gave this to you, you owe me 600 hours of love; and that's a lot.“¹⁸

In den Arbeiten ab Mitte der 90er-Jahre steht das *Repressed Memory Syndrom* (RMS) im Blickpunkt. Kelley hatte sich schon zu Ann Abors Zeiten intensiv mit den Theorien Sigmund Freuds und Wilhelm Reichs auseinandergesetzt. Reich mit seinen Thesen zum Orgasmus als Therapie und zur Massenpsychologie war geradezu ein Muss für Studenten jener Zeit. Wir wissen von Freud, dass er Salvador Dalí eine Psychoanalyse mit der Begründung verweigerte, dass er Künstler grundsätzlich nicht therapiere. Er dürfe ihnen nicht die Neurosen und damit das Gestaltungsmaterial ihrer Kunst nehmen. In Los Angeles sah man das anders. Kelley begab sich regelmäßig in psychotherapeutische Behandlung, gewiss um seinen wiederkehrenden Depressionen entgegenzuwirken und Mittel wie Wege zur Aufarbeitung seiner Vergangenheit zu finden. Das RMS steht für das Phänomen verdrängter Erinnerungen.¹⁹ Das, was man im Laufe längerer Gespräche aus der Vergessenheit hervorholt, kann die oft bittere Wahrheit sein oder auch nur ein Fantasiegebilde dessen, was man sein will. Die Therapeuten neigen mal zu der einen, mal zu der anderen Seite. Für das Werk Kelleys ist dieses Oszillieren zwischen Wahrheit und Fiktion typisch. Er hat diese Friktion von allen Seiten bespiegelt und ironisiert. Das bestimmt wichtigste Projekt in diesem Zusammenhang war der *Educational Complex* mit den Ausstellungen *Towards a Utopian Arts Complex*, Metro Pictures N.Y., 1995, und *Sublevel* in der Galerie Jablonka Köln, 1998.²⁰ *Sublevel* ist die maßstabgerechte Wiedergabe der Räume des Untergeschosses von CalArts. Dieses Untergeschoss, der *Educational Complex*, wäre, so beschreibt es Kelley²¹, eine Art Untergrund und Freiraum für die Studenten zur Entwicklung utopischer Ideen gewesen. Im *Sublevel* durfte man sich unter Tischen verkriechen oder sich einfach auf Matratzen legen, um nach oben zu starren. Die Räume des Modells, in denen sich Kelley bewegt hat, sind in Pink gehalten, die anderen bleiben hölzern braun. Mit Arbeiten des *Educational Complex* hat sich Kelley bis 2008 beschäftigt.

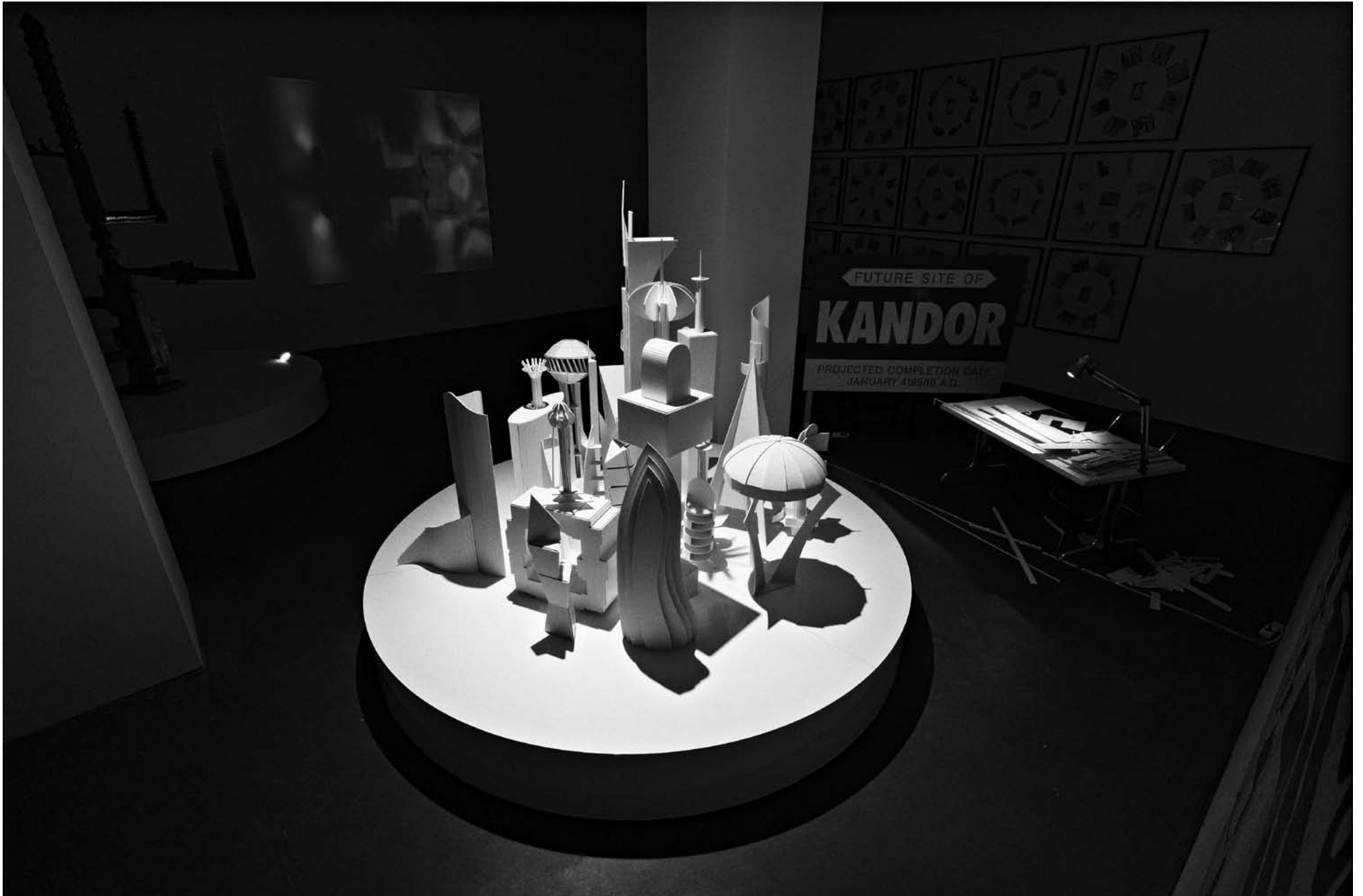
Es wäre naiv, Kelleys Kunst von den weitreichenden Entwicklungen des Kunstmarkts und den Verschiebungen im Kunstsystem der letzten 30 Jahre abzukoppeln. An dem bis dahin nie erlebten Boom und der Explosion der Preise für Kunstwerke in den 80er-Jahren hat Kelley nicht teilgenommen. Sein erstes Geld, und das zu mehr als moderaten Preisen, verdiente er mit dem Verkauf von Objekten aus der *Half a Man*-Serie. Ich erinnere mich an seinen Auftritt bei einem Vortrag an der American Academy in Berlin 2007 anlässlich der Ausstellung von Arbeiten aus dem Kandor-Komplex in der Galerie Jablonka. Einer der Zuhörer wagte bei der anschließenden Diskussion die Frage, wie Kelley es bei seiner so lange vertretenen Kritik an der kommerziellen Vermarktung von Kunst verantworten könne, dass seine Arbeiten jetzt zu Preisen im Bereich von mehreren Hunderttausend Dollar verkauft würden. Kelley, bis dahin gelassen, reagierte wie von der Tarantel gestochen: „Ich habe mehr als zehn Jahre Kunst gemacht, die absolut unverkäuflich war, und ich wusste in dieser Zeit und auch später sehr häufig nicht, wie ich finanziell überhaupt über die Runden kommen sollte. Ich verbitte mir solche Fragen. Ich verdiene jetzt das, was mir im Kunstsystem zusteht, und das ist gut so.“

Kelleys Zeit waren die 90er-Jahre, als der traditionelle Kunstmarkt fast zum Erliegen kam und Ausstellungs- und Kuratorenkunst auf Biennalen und Triennalen mit heute weltweit mehr als 50 Events den Siegeszug antrat. Seine Environments mit den vielfältigen Bezügen zur Popularkultur passten zu dieser Neuausrichtung, und es war klar, dass die exklusive Bindung an Rosamund Felsen und Metro Pictures auf dem Weg zur internationalen Durchsetzung seiner Kunst nicht ausreichte. Neue Kontakte waren erforderlich: 1989 Galerie Jablonka, Köln, und Peter Pakesch, Wien, 1990 Ghislaine Husslot, Paris, 1991 Juana De Aizpuru, Madrid, 1997 Patrick Painter Inc., Santa Monica, 1998 Lehmann Maupin Gallery, N.Y., 1999 David Zwirner Gallery, N.Y.²², 2000 Galleria Emi Fontana, Mailand²³ und Galerie Daniel Buchholz, Köln, 2002 Skarstedt Fine Art, N.Y., 2005 Gagosian Gallery, N.Y. und L.A. Und damit sind nicht einmal alle Galerien genannt. Aus deutscher Sicht ist die Arbeit des Galeristen Rafael Jablonka hervorzuheben. Maßgeblich ihm gelang es, mit Sammlern, allen voran Ingvald Goetz, Udo Brandhorst und Benedikt Taschen, die wohl größte Fangemeinde Kelleys außerhalb der Vereinigten Staaten zu etablieren.²⁴

Mit der Rückendeckung dieser Galerien war Kelley bestens gerüstet, als Ende der 90er-Jahre der Markt wieder anzog und die Preise in noch höhere Regionen als in den 80er-Jahren schossen. Das Kunstsystem wurde dominiert von Spekulanten des Finanzmarktes, den großen Auktionshäusern, die damit begannen, junge Gegenwartskunst zu einem Hauptgeschäftszweig ihrer Aktivitäten aufzubauen, neuen Kunstmessen wie Frieze London²⁵ und Art Basel Miami Beach und nicht zuletzt global agierenden Galerien und Kunsthändlern mit den angesagten Standorten in Zürich, London, New York und Los Angeles. Es schlug wie eine Bombe



Mike Kelley, *Kandor*, 1999–2005, Installation, Detail (Banner); Sammlung Falckenberg



Mike Kelley, *Kandor*, 1999/2005,
Rauminstallation, Courtesy Sammlung
Falckenberg; Foto: Egbert Haneke

ein, als Kelley sich 2005 nach mehr als 20 Jahren Zusammenarbeit von Metro Pictures trennte und zu Gagosian wechselte. Larry Gagosian gilt mit seinem Imperium von elf internationalen Galerien und seiner knallharten Geschäftspolitik als Tycoon unter den Galeristen und Kunsthändlern.²⁶ Hier sah Kelley seine Interessen auf dem globalen Kunstmarkt und im internationalen Ausstellungsbetrieb einfach besser aufgehoben.²⁷ Er wollte in New York, immer noch der Ort, wo international die maßgeblichen Entscheidungen über die Kunstpreise fallen, professioneller aufgestellt sein. Bei Metro Pictures sah er sich in einer eher familiären Hackordnung, „gallery pecking order“, blockiert. Ihm gefiel Gagosian, wo die Künstler kommen und gehen.²⁸ Aber es gab natürlich auch andere Gründe. In einem meiner wenigen Gespräche mit ihm – er konnte Sammler grundsätzlich nicht ausstehen, was ich voll akzeptiere – meinte er, dass er erst bei Gagosian mit der Zusage uneingeschränkter finanzieller Unterstützung die Freiheit gefunden hätte, Großprojekte in Angriff zu nehmen, von denen er vorher nur träumen konnte. Gewiss spielte auch die Erfolgsstory seines Freundes McCarthy eine Rolle, der sich unter der Regie von Hauser & Wirth, Zürich, London und New York, von einem Anarchisten zu einem der höchstdotierten Künstler entwickelt hatte, und das Beispiel seines verstorbenen Künstlerkollegen aus L.A., Jason Rhoades, dessen Werke von David Zwirner, New York, und demnächst auch London²⁹, bestens vermarktet werden.

Der konkrete Kontakt zu Gagosian ging von dem Leiter der Galerie in London, Mark Francis, aus, einem Fan von Kelleys Werk. In London sollte die Feature-Film-Installation *Day is Done* gezeigt werden. Die geplante Arbeit hatte Museumsformat und erwies sich für London als einfach zu groß. So entstand die Idee, *Day is Done* in der New Yorker Niederlassung zu zeigen. Für Kelley war das eine große Herausforderung, da Larry Gagosian seine Karriere in L.A. begonnen hatte und dort immer noch mit seiner Galerie in Beverly Hills verankert ist. L.A. oder N.Y., das endlose Thema. Am besten eben beides. John C. Welshman, Trustee des Kelley Estate, berichtet, dass Kelley nie ein besonderes Interesse daran gehabt hätte, sich in die Mediendiskussion über die Rivalität zwi-

schen L.A. und N.Y. über die Vormacht in Sachen Kunst einzumischen.³⁰ Aber es gab doch einige Seitenhiebe. So verfremdete Kelley in seiner Serie *Reconstructed History* 1989 die historischen Schwarz-Weiß-Fotografien der amerikanischen, durch die Staaten der Ostküste bestimmten Geschichte mit obszönen Interventionen. Die Freiheitsstatue als emblematische Verkörperung New Yorks wurde – analog Duchamps Eingriff in das Bildnis von Mona Lisa – mit Brüsten, Schamhaar und Unterarmbehaarung versehen. „Als ich die Ausstellung machte“, erklärte Kelley 2005 in einem Interview, „hatte ich New York vor Augen. Ich dachte an den Broadway, der typisch für New York ist, und wollte das mit den anderen Dingen verbinden, die nicht besonders charakteristisch für New York sind, wie MTV und regionales Theater“.³¹ Mit anderen Worten, Kelley wollte New York mit Los Angeles konfrontieren.

Die Ausstellung *Day is Done* in New York war ein großes Wagnis. Aber sie wurde zu einem riesigen, dem eindeutig größten internationalen Erfolg Kelleys. Die überbordende Multimedia-Installation aus Videos, Theater, sakralen Zusammenhängen, Hillbilly-Motiven vom Land und Schulmobiliar befasst sich in ihrer zentralen Thematik mit der Erinnerung Kelleys an seine Highschool-Zeit in Detroit und ihrem sozialen und institutionellen Terror. Ausgangspunkt sind die Jahrbuchbilder der Schüler. *Day is Done* ist ein Resümee, in dem die verschiedenen Stränge der Arbeit Kelleys gebündelt werden. Es geht einmal mehr um den *Educational Complex*, *RMS* und *Lonely Vampires* als Sinnbild einer erschlafenen Ausbeutungsgesellschaft, die sich vom Blut Lebender ernährt. Die alte Formel des Poeten W. H. Auden, der Kunst als die Fähigkeit verstand, das Brot mit den Toten zu teilen, ist durch eine konsequente Sicht auf die Gegenwart abgelöst.³² *Day is Done* bezieht sich weiter auf die Auseinandersetzung Kelleys mit Farben, die Unterscheidung von Tag und Nacht, von hell und dunkel³³ als Übergang in die Schattenwelt der Erinnerungen wie in seiner Arbeit *Sublevel* und als Aufbruch in eine fiktionale utopische Welt, die Kelley in seinem Werkkomplex *Kandor*, 2000/2011, formuliert hat.

Kandor-Con 2000 ist der Titel der Arbeit, die Kelley für die Millenniumsausstellung des Kunstmuseums Bonn herstellte.³⁴ Es

geht um die Geburtsstadt von Superman auf dem Planeten Krypton. Superman entkam auf die Erde, als Krypton komplett zerstört wurde. Aber es stellte sich heraus, dass Kandor selbst dieser Zerstörung entging. Von Feinden wurde Kandor auf ein Minimum reduziert und als futuristische Stadtlandschaft unter einer Glasglocke erhalten. Diese Skulptur landete später im Besitz Supermans, und er bewahrte sie als sein „Fortress of Solitude“ in ständiger Erinnerung an seine Vergangenheit. Kelley plante ursprünglich einen groß angelegten Website-Auftritt. Das Design von Kandor war in den Superman-Comics nie festgelegt, sondern wurde über die Jahre immer wieder modifiziert, nicht zuletzt als Reaktion auf die vielen Fans von Superman, die die verschiedensten Vorstellungen von Kandor hatten. Es war die Absicht Kelleys, die Fans in Bonn zu einem groß angelegten Treffen unter dem Titel *Comic-Con*, das ist der Name der jährlichen *Comic Book Collector's Convention* in den USA, zusammenzurufen. Aber die damit verbundenen Kosten waren völlig außerhalb des Budgets der Kunsthalle Bonn. Kelley musste also umdenken.

Und so schuf er mit *Kandor Con 2000* in Bonn und der später – 2007 an der Technischen Universität Berlin – modifizierten Installation eine Arbeit, die als *Work in Progress* konzipiert war. Architekturstudenten waren aufgefordert, in regelmäßiger Auseinandersetzung mit Comic-Modellen von Kandor neue utopistische Stadtmodelle aus Karton herzustellen. Die Resultate waren in Pasadena abzuliefern. Kelley setzte sie in minimalisierter Form aus Harz und Metall zu Stadtformen um und überstülpte sie mit Glashauben. Es dauerte sieben Jahre, bis Kelley die richtige Herstellung mit einer Manufaktur in Böhmen, aber auch aller anderen Effekte,

wie Ton, Farbeinstellung und Bewegung der Elemente gefunden hatte. Wenn *Day is Done* als Kulmination seiner Arbeit verstanden werden kann, so ist *Kandor* eine Art melancholischer Abgesang. Sein Banner *Looking Toward the Future* in der Installation *Kandor Con 2000* (siehe Abbildung) weist einen Zwischenstand seiner ambitionierten Arbeit aus: 0,0002 % completed“ und „99,9998 % remaining.

Bleibt das Fazit. Kelley war Heißsporn und Analytiker, der sich wie wenige andere in seinem Werk künstlerisch wie literarisch mit den Fragestellungen der Kunst des 20. Jahrhunderts von Dada, Surrealismus, Situationismus, Wiener Aktionismus, Counter Culture, Performance, Body Art, Konzeptkunst, der sozialen Plastik³⁵, Pop Art, New Wave, Picture Generation, Punk, Appropriation Art bis hin zur Kontextkunst der 90er-Jahre auseinandersetzte. Referenzen finden sich allerorten. Mike Kelley geht cool, aber immer solidarisch mit der Vergangenheit um, niemals kalt. Multimedial? Ja, selbstverständlich, sagte Kelley, warum sollte man sich auf ein Medium beschränken.

Kelley war ein hervorragender Essayist, der die Zusammenhänge der Kunstentwicklung auf den Punkt brachte. Seine Abhandlungen zu Paul Thek (1992) und Öyvind Fahlström (1996) haben mich dazu gebracht, diese Positionen zu Eckpfeilern meiner Sammlung zu machen.

Er hat ein gigantisches Werk hinterlassen. Kelley war Workaholic und Kontrollfreak, der in zahlreichen Interviews und schriftlichen Abhandlungen seinen Standpunkt positioniert hat, damit bloß nichts Falsches über ihn gesagt werde. Seine Bio, wie Kelley mehrfach sagte, eher eine Pseudo-Bio, die den Erwartungshaltungen des Kunstbetriebs gerecht werden sollte, ist integraler Bestandteil seines Werks. Sein wirkliches Leben war ihm zu langweilig.³⁶

Das Urteil über das komplexe Werk Kelleys ist längst nicht endgültig gefällt. Aber schon jetzt steht fest, dass Mike Kelley Pop-Art-Geschichte geschrieben hat. Er hat die Popularkunst, die im New York der 60er/70er-Jahre zu Commodities und wenig später zu Luxusartikeln wurde, auf die Ebene der Middle und Lower Middle Class zurückgeholt. Er war einer der Ersten, der den Typus des Künstlerunternehmers³⁷ begründete, noch vor Matthew Barney, Damien Hirst und Olafur Eliasson, um nur wenige zu nennen. Und er hat frühzeitig erkannt, wie wichtig Raum ergreifende, auf Eindruck, Aura und Bedeutung zielende Ausstellungskunst der großen Events für die Künstler heute ist.

Es bleiben Grundsatzfragen. In erster Linie ist Kelley durch seine Environments berühmt geworden. Können sie, kann z. B. *Day is Done* rekonstruiert werden?³⁸ Vielleicht einmal oder nur wenige Male unter sorgfältiger Beobachtung des Estates noch. Dann bleibt nur noch das Museum wie für Duchamps letzte große Arbeit *Étant Donnée* in Philadelphia. Und die am Ende spannendste Frage ist natürlich, wie sich junge Künstler und Künstlerinnen im heutigen Kunstbetrieb positionieren. Mike Kelley ist im guten wie schlechten Sinne ein Muster. Wie auch immer man es sieht, Kelley ist in die Falle des Kunstbetriebs geraten. Kurz vor seinem Tode brachte er es auf den Punkt: „Ich war als Anarchist und Hippie angetreten und jetzt bin ich Unternehmer mit 15, kürzlich noch 30 Angestellten.“³⁹

Jetzt die Lobeshymnen, die Zeichen des Bedauerns und üblichen Beileidsbekundungen, ... der wichtigste Künstler der letzten 30 Jahre, ... er war es, der die komplexe Identität seiner Generation auf den Punkt brachte, aber auch saloppe Formulierungen, wie die des Kritikers Christopher Knight von der *L. A. Times*: „A finger-licking good body of work, where Sigmund Freud meets Scheherazade in the Exploded Fortress of Solitude.“ Mir erscheint es wichtiger, einmal innezuhalten. Der Tod ist keine Katastrophe. Einem Selbstmord sollte man zunächst einmal und überhaupt mit Respekt begegnen. Und über Kelley als Person nachdenken.

Er hat sich das Leben im Zenit seines Erfolgs genommen. Für 2012 sind für das Werk Mike Kelleys programmatische Ausstellungen geplant, seine achte Teilnahme an der Whitney Biennale, die inzwischen im März dieses Jahres stattgefunden hat, und – kaum andere Künstler können sich das erträumen – die Retrospektive seines Werks Ende 2012 zur Neueröffnung des Stedelijk-Museums in Amsterdam, 2013 im Centre Pompidou, Paris, und im MoMA, New York, und schließlich 2014 im MoCA, Los Angeles. Er konnte sehr wohl, aber er wollte einfach nicht mehr. Ich bin in meinen vielen Gedanken über Mike Kelley dem Wiener Kabarettisten Georg Kreisler verbunden. Von den Nazis verfolgt, hatte er in Los Angeles für eine lange Zeit die Filmmusik für Charlie Chaplin verfasst, um später in seine Heimatstadt Wien zurückzukehren. Mit Pseudo-Opern und zynischen Liedern wie *Tauben vergiften im Park* begeisterte er uns. Kurz vor seinem Tode im November 2011 wurde der 89-jährige Künstler gefragt, ob er sich ein Leben nach dem Tode vorstellen könne. Kreislers Antwort lakonisch: „Ich bin doch kein Pessimist.“ Ich bin sicher, dass Mike Kelley an diesem Schlussakkord seine Freude gehabt hätte.

Der Text ist eine erweiterte Fassung von Harald Falckenbergs Nachruf auf Mike Kelley in *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 85, März 2012.

1 Abgedruckt in der Februar/März Ausgabe 2012 der *Artillery*.

2 Neben dem Beitrag von Tulsa Kinney sind aus den letzten Jahren insbesondere die Gespräche mit dem Redakteur des *Art Forum International* Heinz-Norbert Jocks, DuMont, Köln 2009, mit Glenn O'Brien, *Interview. Magazin*, NY, Dezember/Januar 2009, mit Jim Shaw und John C. Welchman (Trustee des Kelley-Estate), Springer, Wien 2011, und mit Claudia Bonin, der Korrespondentin des *art-Magazins* in den USA, art-online, Februar 2012, zu nennen.

3 Titel eines Gesprächs, das Mike Kelley 1994 mit John Miller geführt hat, abgedruckt im *BE-Magazin*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1994, S. 119–129.

4 Das Gespräch mit John Miller (s. Anm. 3) vermittelt mit vielen konkreten Hinweisen, in welchem Maße sich Kelley und seine Freunde mit Musik seit den frühen 70er Jahren befasst haben. Seine erste Band datiert Kelley auf 1974.

5 Kelley hat bis in 2009 mit Künstlerkollegen und Musikern wie Scott Benzel, Paul McCarthy, John Miller, Tony Oursler, Raimond Pettibon, Jim Shaw und Michael Smith an die 30 CDs und LPs produziert.

6 Siehe Anm. 2.

7 Wie bei den Wiener Aktionisten (und natürlich auch bei Pionieren der Performance Art wie Allan Kaprow) waren die Abläufe genau geplant. Kelley schrieb, was er in seinen oft mehr als einstündigen Performances vortragen wollte, Punkt für Punkt auf, um den Rhythmus und die Effekte seiner Tiraden genau festzulegen, und er lernte die Texte auswendig. Nichts, keine intuitiven Einfälle und Improvisationen, sollte sein Konzept stören.

8 Das berichtet die Wiener Galeristin Ursula Krinzinger.

9 Einen Überblick ihrer Zusammenarbeit bot 1995 der Hamburger Kunstverein mit der Ausstellung *Paul McCarthy/Mike Kelley*, kuratiert von Stephan Schmidt-Wulffen.

10 Interview mit John Miller (März 1991) in: *Mike Kelley*, A.R.T. Press N.Y. 1992, und abgedruckt vom *Bomb Magazine* in: *Bomb* 38/Winter N. Y. 1992.

11 Gertrude Stein, *Was sind Meisterwerke*, Zürich 1992. Beispiele nervtötender, dem Prinzip der Wiederholung gewidmeter Werke finden sich literarisch bei Thomas Bernhard, *Alte Meister* (1985) und künstlerisch bei Paul McCarthy in seinem Video *Painter* (1995) wieder.

12 Mit Werner Büttner, Albert Oehlen und Martin Kippenberger verbindet Kelley ihre anarchische gegen Popanz und Elitedenken gerichtete Haltung. Ihr gemeinsamer Fokus ist die liebevolle und doch immer mit schwarzem Humor bis hin zum Zynismus betriebene Analyse des Alltäglichen unserer Gesellschaft mit all ihren kleinen und großen Träumen und Schabigkeiten.

13 Das Verbot von Video- und Filmaufnahmen bei Performances ist eine seit Langem diskutierte Frage. Einerseits wird mit Video- und Filmaufnahmen eine Dokumentation geschaffen, andererseits können die Aufnahmen zu einer Verfälschung des künstlerischen Auftritts führen. Insbesondere die Wiener Aktionisten, allen voran Otto Mühl, haben sich vehement gegen die 8- und 16-mm-Filme der Aktionen des Fotografen und Filmemachers Kurt Kren gewandt, der die Abläufe der Aktionen zusammenschneidet und im Tempo deutlich vergrößert. Es kam sogar zu Prozessen. Kurt Kren ist später in die USA ausgewandert und hat sich insbesondere auch längere Zeit in L. A. aufgehalten. Es ist bekannt, dass er sich häufiger mit Paul McCarthy getroffen hat, der ihn sehr schätzte. Ob er auch Kelley traf, weiß man nicht. Man muss aber davon ausgehen, dass Kelley als intimer Kenner des Wiener Aktionismus die Filme Kurt Krens und auch die Diskussion um die Authentizität dieser Filme kannte.

14 Danach trat er nur noch gelegentlich auf, wie z. B. 1996 in Tokio, 1998 in Wien zusammen mit Paul McCarthy, 1999 anlässlich der Werkschau *Sublevel* im Kunstverein Braunschweig und 2009 in der Judson Memorial Church, N.Y.

15 Interview mit John Miller, s. Anm. 10.

16 Der Schwerpunkt der Ausstellung lag in der Rekonstruktion der Performance-Installationen von 1979 bis 1987. Zusätzlich stellte der Portikus in Frankfurt die 1990 entstandene Installation *Alma*

Pater (Wolverine Den) aus. Wolverine ist das englische Wort für den Bärenmarder, im Volksmund Vielfraß, der das Maskottchen der University of Michigan ist und zugleich als Symbol für den Bundesstaat Michigan steht, the Wolverine State. Es geht also um die Studentenbude (den) eines heißhungrigen und wissbegierigen Studenten. So ungefähr funktioniert der Humor Kelleys. Der gemeinsame Katalog von Portikus und den anderen drei Ausstellungshäusern von 1992 gehört übrigens heute zu den aufschlussreichsten Büchern über Kelley.

17 Vgl. dazu John C. Welshman, Glossar in: *Mike Kelley* in der Sammlung Goetz, 2008, S. 175.

18 Interview mit John Miller, s. Anm. 10.

19 Vgl. John C. Welshman, s. Anm. 17, S. 197.

20 *Sublevel* wurde mit anderen Arbeiten Kelleys 1999 in der Ausstellung *Mike Kelley: Two Projects* im Kunstverein Braunschweig gezeigt.

21 Katalog Kunstverein Braunschweig, 1999 (s. Anm. 20), S. 11.

22 David Zwirner ist in erster Linie als Kunsthändler für Werke Kelleys aufgetreten. Auf seine Initiative geht die wichtige Gemeinschaftsarbeit *Mike Kelley/Franz West* zurück, die 1999/2000 im Hotel Empain, Brüssel, und im FRAC Poitou-Charantes, Angoulême, gezeigt wurde.

23 Emi Fontana gab in der Folge ihre Galerie in Mailand auf, zog nach Pasadena und war langjährige Lebensgefährtin von Kelley. Bis zuletzt hat sie Projekte des Künstlers begleitet.

24 Das 2008 entstandene Buch zur Ausstellung *Mike Kelley* in der Sammlung Goetz mit dem hervorragenden Glossar von John C. Welshman bietet bislang den besten Gesamtüberblick über das Werk des Künstlers.

25 Seit März 2012 auch Frieze New York.

26 Inzwischen hat er auf exklusiver oder nicht exklusiver Basis Ausstellungen mit Künstlern wie Richard Artschwager, Francis Bacon, Joseph Beuys, Cecily Brown, Chris Burden, John Currin, Urs Fischer, Douglas Gordon, Andreas Gursky, Damien Hirst, Carsten Höller, Martin Kippenberger, Takashi Murakami, Albert Oehlen, Richard Phillips, Richard Prince, Anselm Reyle, Thomas Ruff, Ed Ruscha, Tom Sachs, James Turrell, Cy Twombly, Andy Warhol und Christopher Wool gemacht und damit ist nicht einmal die Hälfte der von ihm ausgestellten Künstler genannt.

27 Ein Witz am Rande, der auf der Art Basel 2011 kursierte: Der Besucher des Lofts eines New Yorker Hedgefonds-Managers war überwältigt von den dort präsentierten Arbeiten der Gegenwartskunst. Ein Werk gefiel ihm besonders. Seine Frage an den Gastgeber: „Von wem ist denn das?“ fand die lakonische Antwort: „Von Gagorian.“

28 Interview mit Tulsa Kinney, s. Anm. 1.

29 Man spricht von Gagorian, Hauser & Wirth und Zwirner als den „Großen Drei“ des internationalen Kunstmarktbetriebs.

30 John C. Welshman, s. Anm. 17, S. 195.

31 Zitiert nach John C. Welshman, s. Anm. 17, S. 196.

32 Sinnbild des unwürdigen Endes einer der Vergangenheit angehörenden Aneignung im seichten Trott endloser Wiederholungen, wie es John C. Welshman treffend formuliert, s. Anm. 17, S. 201.

33 Mit der Farbenlehre im Sinne ihrer formalen und symbolischen Bedeutung hatte sich Kelley bereits intensiv in seinen Undergraduate Studies an der University of Michigan beschäftigt. In seinem Essay *The Poetry of Form* 1996 beklagt er die sich Mitte der 80er-Jahre selbst auferlegte Beschränkung, ausschließlich in Schwarz-Weiß zu zeichnen und zu malen.

34 Die folgenden Aussagen beziehen sich auf das Konzept, das Kelley im Buch *Kandors/Mike Kelley*, 2010, herausgegeben von der Galerie Jablonka als Mitinitiator und Begleiter dieses Projekts, S. 53–60, exakt beschrieben hat.

35 Kelley schätzte Beuys sehr, trotz der von ihm als lächerlich bezeichneten Sozialromantik.

36 Interview mit Glenn O'Brien, s. Anm. 2.

37 Daniel Kotheuschulte, der im Magazin *Monopol*, 3/2012, S. 22, eine der aufschlussreichsten Nachrufe auf Mike Kelley verfasst hat.

38 John C. Welshman, Trustee des Kelley-Estates, s. Anm. 17, S. 196, hat da seine Zweifel.

39 Vgl. Claudia Bonin, Anm. 2.



Shifted Realities, Performance von Alexia Ganiga am Eröffnungsabend, im Hintergrund Arbeiten von Luka Papic und Katharina Lepik

Shifted Realities

Studierende der HFBK stellten im Februar im Frappant die Aktualität (post)surrealer Strategien unter Beweis

Die Ausstellung *Shifted Realities – (Post)surreale Strategien* heute ging aus einem gleichnamigen Seminar von Belinda Grace Gardner, Lehrbeauftragte im Studienschwerpunkt Theorie und Geschichte an der HFBK, hervor. Als Gardner vom Frappant eingeladen wurde, dort eine Ausstellung zu kuratieren, entstand die Idee, dem Theorie-Seminar einen Praxis-Teil folgen zu lassen, an dem sich fast alle Seminarteilnehmer, darunter zahlreiche Erasmus- und internationale Studierende sowie einige Gäste beteiligten. Eine Ästhetik des Disparaten, Rätselhaften und Mehrdeutigen, die die Ansätze des historischen Surrealismus unter anderen Vorzeichen weiterführt, sei eine Reaktion von Künstlerinnen und Künstlern auf eine immer schwerer zu erfassende, von omnipräsenten Medien beherrschten Wirklichkeit, so die der Ausstellung zugrunde liegende These. Gescheiterte Selbstvergewisserung und Orientierung war das Thema im ersten Raum des Frappant: Martine Heuser zeigte dort eine Serie von Porträts, die trotz distinktiver Details nichts über die abgebildete Person aussagen. Ebenso verschlüsselt bleiben die leeren Masken von Daniel Wimmer oder das gefundene Porträt eines Jungen, das Murat Jimmy Eskander in einem in Volksempfänger-Ästhetik gestalteten Rahmen präsentierte. In einer Installation von Wendy Wilkins führte ein personifiziertes Mikrofon einen Dialog mit sich selbst. Mit herabgebeugtem Stativ „blickte“ es in einen Monitor, auf dem ein Mikrofon zu sehen war. Ein Stapel mit Oktopus-Konserven, stellte eine Fangarm-Kabelgewirr-Analogie her, gab aber keine Hinweise zur Deutung der Situation. Eine ähnliche Absage an ein ergebnisorientiertes Denken und Handeln erteilte der Engländer Kai Glason durch selbst erdachte Versuchsanordnungen, indem er einige große Fragen des Lebens zur Disposition stellte: „Wird es morgen regnen?“, „Welches Tier ist intelligenter, Katze oder

Hund?“, „Gibt es ein Leben nach dem Tod?“ Glason präsentierte Pseudo-Diagramme seiner Umfrageergebnisse zusammen mit Alltagsgegenständen, die so angeordnet waren, als ob sie die Fragen symbolisierten. Dazu zeigte er Kritzeleien, die er während der am Telefon geführten Umfrage anfertigte, denen eine „Beweis“-Qualität zukam und in denen ein unmittelbarer Verweis auf die *écriture automatique* der Surrealisten steckte. Über die gewichtige letzte Frage ließ er außerdem – durch drei mit „Ja“, „Nein“ und „Vielleicht“ beschriftete Gläser voller Bonbons – die Ausstellungsbesucher abstimmen. Ergebnis: Gegen Ende der Ausstellung hatte sich das „Vielleicht“-Glas am meisten geleert.

Ein Leitmotiv des zweiten Raumes war die surreale Zusammenstellung disparater Dinge. So zeigte Luka Papic einen Ventilator, ein Aquarium und ein Glas mit einem unaufhörlich flatternden Schmetterling. Man musste mehrmals hinsehen, um festzustellen, dass es sich bei dem vermeintlich gefangenen Insekt, dessen Mechanismus durch die Propellerbewegung des Ventilators ausgelöst wurde, genau wie bei dem Aquarium um ein Produkt aus einem Elektro-Kitsch-Laden handelte. Ebenso schien die Malerei von Maria Fernandez Gonzalez dem surrealistischen Prinzip der zufälligen Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch zu folgen. Sie kombiniert Pop-Versatzstücke mit Landschaften auf eine Weise, die das Prinzip der Repräsentation aushebelt, weil die Referenzialität aufgehoben wird. Völlig losgelöst wirkte auch die Astronauten-Figur, die Rados Vujaklija eingescannt und so lange nach dem Zufallsprinzip manipuliert hat, dass auf den schließlich entstandenen Schwarz-Weiß-Digitalprints tatsächlich der Eindruck von „Weltraum“ geweckt wird. Ein für eine Person gedeckter Tisch am Fenster war das Relikt der Performance von Mar Cubero und Javier Gorostiza am Eröffnungsabend, einem Gespräch via Skype, das live in eine Unzahl von Realitäts- und Sprach-Ebenen aufgespalten wurde. Dagegen blieb die zweite Performance des Eröffnungsabends in einem andauernden „Davor“ gefangen: Alexia Ganiga bespielte die Ausstellungsräume mit einer Abfolge von Aufwärm-Übungen.



Shifted Realities, Performance von Alexia Ganiga am Eröffnungsabend, im Hintergrund Druckgrafiken von Marion Lacourt

Im dritten Raum ließ sich beobachten, wie befremdlich Vertrautes wirken kann. In dem kurz nach ihrer Ankunft in Hamburg entstandenen Video „I see a Tree“ beschreibt die Dänin Louise Vind Nielsen, wie sie anfänglich selbst Bäume als anders und fremd wahrnahm. Es zeigt Bilder von Baumkronen, die mit der Kamera langsam in Untersicht abgetastet werden. In Wiederholung dieser Perspektive projizierte Nielsen sie an die Decke des Raumes und verhandelt dabei das Verhältnis von Vertrautheit und Fremdheit. Die aus Japan stammende Mai Shirato zeigte in einer Vitrine maskierte Alltagsgegenstände: einen Ball im Hemd, eine Wäscheklammer in Hosen, ein als Braut und Bräutigam verkleidetes Paar Ohrhörer. Es blieb dabei in der Schwebe, ob die liebevoll hergestellten Kleidungsstücke die Dinge vertrauter oder fremder erscheinen lassen sollten. Von einem Moment der Irritation, der Verwunderung auf vielen Ebenen erzählte Monika Farukuoyes Diplomfilm *Minutes OFF*. Während sie vor einem Café einem Bekannten begegnet, geraten die Gedanken einer jungen Frau ins Fließen, der zunächst banale Dialog der beiden wird immer absurder, um schließlich zurückzukehren in eine vermeintliche Realität. Farukuoye gelingt es, in der Darstellung einer völligen Haltlosigkeit so etwas wie Konsistenz zu finden. Eine solche Souveränität zeichnete die Ausstellung insgesamt aus. Ihre Stärke lag darin, dass sie Wirklichkeiten reflektierte, ohne deren Widersprüchlichkeit zugunsten einer erzwungen eindimensionalen Perspektive einzuebnen.

4. bis 12. Februar 2012

Shifted Realities – (Post)surreale Strategien heute
 Maksim Artemev, Carly May Borgstrom, Murat Jimmy Eskander, Monika Farukuoye, Alexia Ganiga, Cecilia Gläsker, Kai Glason, Maria Fernandez Gonzalez, Javier Gorostiza & Marc Cubero, Martine Heuser, Thomas Köhling, Marion Lacourt, Katharina Lepik (HAW), Luka Papic, Solveig McCaughtrie, Mai Shirato, Louise Vind Nielsen, Dana Tomos, Hristina Vardeva, Rados Vujaklija, Orianne Weber, Wendy Wilkins, Daniel Wimmer, Tong Wing Sze, Dominik Zietlow, kuratiert von Belinda Grace Gardner
 Frappant in der Viktoria-Kaserne, Zeiseweg 9, Hamburg
www.frappant.org



Shifted Realities,
 Installation von
 Kai Glason



Shifted Realities, Performance von Dominik Zietlow, im Hintergrund Arbeiten von Katharina Lepik, Maria Fernandez Gonzalez und Daniel Wimmer



Shifted Realities,
 Installation von
 Wendy Wilkins;
 Alle Fotos: Katharina Lepik



Kate Moss, 10 artists from Goldsmiths, University of London, Eröffnungsabend; Foto: Tim Albrecht

Kate Moss, 10 artists from Goldsmiths College, University of London, Arbeiten von Rebecca Voelcker und Guthrie Mitton-McKellar; Foto: Tim Albrecht



Top Ten, Zehn Studierende der HFBK Hamburg am Goldsmiths College, University of London, Eröffnungsabend; Foto: Alice Pérachine



Kate Moss/Top 10

Zum dritten Mal fand im Februar und März das Austauschprojekt zwischen der HFBK und dem Art Department der Goldsmiths University statt

Was 2010 begann, hat sich zu einem dauerhaften Projekt entwickelt. Im Februar stellten zehn Studierende des Goldsmiths in der Galerie der HFBK aus. Im März erfolgte der Gegenbesuch der Hamburger in London. Wie in den Jahren zuvor wohnten die Gäste während der Vorbereitungs- und Ausstellungszeit bei den dort beheimateten Austauschpartnern. Es folgen Eindrücke von der Ausstellung der Londoner in Hamburg und Reise-Impressionen aus London von Alice Pérachine.

Kate Moss

Mit ihrem Ausstellungstitel verliehen Maeve Brennan, Nicole Buning, Nicola Guy, Yujin Jung, Guthrie Mitton-McKellar, Georgee Nesbitt, Jenny Nygren, David Shipway, Rebecca Voelcker und Jenny Wells ihrer Präsentation einen Glamour-Faktor, der zwar keine Paparazzi-Anstürme zur Folge hatte, aber zumindest einen Reporter eines Boulevardblatts in die Irre führte, der nach der Lektüre der Pressemitteilung glaubte, das Topmodel statt der HFBK persönlich einen Besuch ab. Für eine echte Sensation sorgte dagegen das Wetter: Als die zehn Londoner am 12. Februar eintrafen,

war die Alster zugefroren und *tout Hambourg* auf dem Eis. David Shipway und Jenny Nygren inspirierte das zuletzt vor 15 Jahren eingetretene Phänomen zu ihrem Ausstellungsbeitrag. Ausgerüstet mit Aufnahmegeräten machten die beiden sich aus verschiedenen Richtungen auf den Weg über das Eis, mit dem Vorsatz, sich irgendwo in der Mitte zu treffen, was trotz Getümmel gelang. Die bei dieser Erkundung entstandenen Tondokumente ließ Shipway in der Ausstellung auf zwei Abspielgeräten mit je einer Box laufen, zwischen denen er zwei gegeneinander versetzte Stühle platziert hatte. So konnten zwei Besucher gleichzeitig anhand der Geräuschkulissen den Gang über das Eis aus zwei verschiedenen Perspektiven nachvollziehen. Nygren hatte außerdem aus an der HFBK vorgefundenen Materialien ein Objekt gebaut, mit dem sie ihre suchende Wanderung vom Rand zur Mitte der Eisfläche visualisierte und memorierte. Anders als bei den vorausgegangenen Ausstellungen zeichnete sich bei der diesjährigen eine Tendenz zum Narrativen ab. So zeigte Nicola Guy einen Text, in dem sie von ihrer Kindheit erzählt und ihren Versuchen, über Experimente mit dem Schlaf den Tod zu verstehen. Die Idee des Imitierens, zum Beispiel von Natur und Naturphänomenen verfolgt Guy auch in einer Serie von Fotografien, von denen sie einige ausstellte. Eine andere Form der Erzählung steckte in der Videoinstallation von Jenny Wells, die auf zwei Monitoren zwei Liebesszenen aus Hollywoodfilmen (*Titanic*, *The Young Victoria*) konfrontierte, in dem genau der Moment vor dem Tod eines oder einer der beiden Liebenden eingefangen ist. Dabei waren die Bildflächen der Monitore so eng zusammengedrückt, dass ein Gefangen-Sein

in einem tragischen Handlungsmuster physisch spürbar wurde. Guthrie Mitton-McKellar griff dagegen Liebes-Diskurse humorvoll auf, indem er während seiner Performance am Eröffnungsabend einen Text las, den er an seinem ersten außerhalb von England verbrachten Valentinstag verfasst hatte. Mitton-McKellar krönte seinen Vortrag durch einen Sprung von der Empore auf ein Sofa und widmete anschließend per Unterschrift sein Herz der Galerie der HFBK. Der einzige eher konzeptuelle Beitrag wirkte in diesem Zusammenhang geradezu nüchtern: George Nesbitt reagierte auf den Umstand, dass Wände und Decke der Galerie im Zuge einer vorausgegangenen Ausstellung im Galerieprogramm anthrazit gestrichen worden waren und stellte einen grauen Farbton her, der sich durch eine Mischung aus dem Grau des Fußbodens und dem Anthrazit der Wände zu gleichen Teilen ergab. Damit markierte er eine kleine Konsole, die er neben der Tür und an weiteren Stellen im Raum angebracht hatte. Auf dem Brett befand sich die Telefonnummer eines irischen Pubs in Hamburg und eine Schale mit einem starken Desinfektionsmittel, das zum institutionellen Grau einen passenden sterilen Geruch verströmte. Und so kam es, dass es einen Tag nach dem Valentinstag dann doch nicht zu gefühlvoll wurde.



Top 10, Zehn Studierende der HFBK Hamburg am Goldsmiths College, Wandarbeit von Markus Ruscher; Foto: Gerrit Frohne-Brinkmann



Top 10, Zehn Studierende der HFBK Hamburg am Goldsmiths College, Arbeit von Andrea Becker-Weimann; Foto: Gerrit Frohne-Brinkmann



Top 10, Zehn Studierende der HFBK Hamburg am Goldsmiths College, Performance von Alice Pérachine; Videostill

HELLO THIS IS LONDON CALLING



Reiseeindrücke von Alice Pérachine

Ankunft in London Gatwick/Hobgoblin Student's Pub/Beer/Walk with Dave and Guthrie/Abendlicht/Geruch von warmem Asphalt/Überall Menschen auf den Straßen/Viele junge Menschen/Viele bunte Menschen/Gemeinsames Essen im arabischen Restaurant/Lamm Humus Aubergine/Kastenartiger Neubau mit großer Fensterfront/Rechts ein wucherndes Gebilde/Innovation und Dynamik?/Tobende Kinder in Schuluniform/Dunkelhäutige Mamis/Kinderwagen/In der Luft hängt der Duft von gebratenem Fleisch/Über die dicht befahrene Straße – Look left, Look right!! – /Hello Goldsmiths College//////////

Um in das Gebäude des Art Department zu kommen, müssen alle Studenten eine Chipkarte durch die Anlage am Eingang ziehen. In jedem Stockwerk wiederholt sich diese Prozedur. „Doors closing/Going Upstairs/Going Downstairs“ spricht eine höfliche, weibliche Computerstimme in „very british English“ im Aufzug. Im 5. Stock angekommen, ist der Blick aus den Studios befreiend – das ist Stadtpanorama! Die ersten Tage verbringen wir damit, Bürokratie zu erledigen. Eine Gast-Chipkarte muss beantragt werden, um uns Zugang zum Gebäude und somit auch zum Ausstellungsraum zu gewähren. Auch der Zugang zum Internet muss mit Passwort und Account beantragt werden. Die technischen Geräte wie Beamer, DVD-Player und Monitor bekommt man in der Zentrale des Goldsmiths. Sie dürfen für 24 Stunden entliehen werden, da sie eigentlich für Präsentationen und Referate gedacht sind. Zwei Tutors, Bernard Walsh und Michael Archer, kommen zwischendurch bei uns vorbei und zeigen sich hilfsbereit und interessiert. Mit ihnen führen wir auch die Arbeitsgespräche über die Ausstellung. Unsere Austauschpartner sind ebenfalls hilfsbe-

ALICE PÉRACHINE

reit und zeigen uns den Campus, der viel größer ist als der der HFBK, da eine Vielzahl von Schwerpunkten wie Performing Arts und Musik angeboten werden.

Für „Transportation“ muss man in London viel Geld einkalkulieren. Durch die großen Entfernungen leben die Menschen weniger spontan und sind mehr an ihr Viertel gebunden. Abends treffen sich die Studenten des Goldsmiths meistens noch im „Marquis“, einem Pub direkt gegenüber vom College. Hier kann man an großen Holztischen beisammensitzen und auch sein eigenes Essen mitbringen, es ist eine Mischung aus Studentenkneipe, Cafeteria und Pub. Dies hat seine Vorteile, weil alle nach der Uni oft „noch mal kurz“ vorbeischauen, um ein Feierabendbier zu trinken. Man bleibt dafür nicht so lange, weil jeder noch die letzte Bahn nach Hause erwischen muss.

Als ich mich nach einem langen und spannenden Tag zur Overground begeben, versinkt gerade die Abendsonne über den Bahngleisen der New Cross Gate Station, die fast etwas Filmisches hat mit ihren weißen Holzgeländern und Schaffnerhäuschen im Kolonialstil.

Je nachdem was die zehn Teilnehmer des Programms als Arbeit geplant haben, verbringen einige mehr, manche weniger Zeit mit den Vorbereitungen für die Ausstellung. Ich verbringe die ersten Tage im Raum, um die Hängung der Videoarbeiten mit den anderen Ausstellenden zu diskutieren. Abends, als fast alle weg sind, probe ich mit einigen Studenten aus unserem Austauschprogramm meine Idee für eine Performance vor Ort. Teil dieser Arbeit ist es, auf die Studenten am Goldsmiths als Mitwirkende für die Performance angewiesen zu sein.

Abend der Ausstellungseröffnung/6 pm/Beer and Crisps im Einkaufswagen for free/Studenten dicht gedrängt/Raucher auf der Terrasse mit Blick über London bei Nacht/7 pm/plötzlich Stille

und das Geräusch von Schritten auf Stoff/7:30 pm Gedränge im kleinen Raum, Constanze Kresta zählt die einzelnen Einschusslöcher „of Gaddafi's dead body“ auf und benennt jedes Einzelne/8:45 pm das Bier ist aus/Weiterziehen ins Marquis/Beer/Beer/Conversations/Killing An Arab von The Cure/Verabschiedung/Kiss Kiss/Brilliant Darling!/Heimfahrt Richtung Dalston/Schwankende Hippsters auf dem Bürgersteig/Frischer Nachtwind/London Calling good night//////////

15. bis 17. März 2012

Kate Moss

Maeve Brennan, Nicole Buning, Nicola Guy, Yujin Jung, Guthrie Mitton-McKellar, Georgee Nesbitt, Jenny Nygren, David Shipway, Rebecca Voelcker und Jenny Wells
Galerie der HFBK, Lerchenfeld 2, Hamburg

15. März 2012

Top 10

Andrea Becker-Weimann, Sarah-Christina Benthien, Barbara Dévény, Gerrit Frohne-Brinkmann, Constanze Kresta, Sung Won Moon, Alice Pérachine, Ida Roscher, Yps Roth, Markus Ruscher Goldsmiths, University of London, Department of Art, Ben Pimlott Building, London

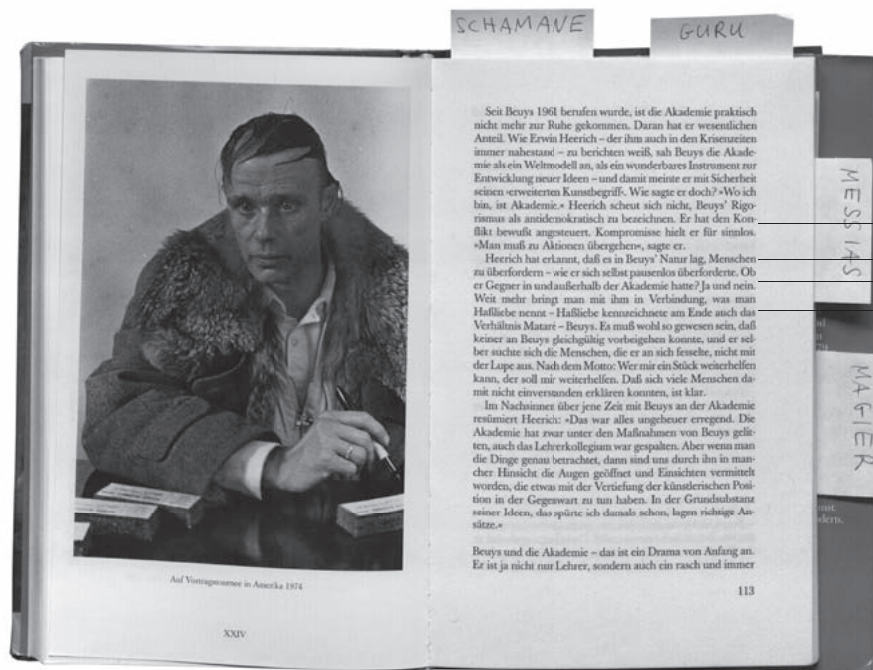
Post-Its – Notizen aus der Bibliothek

Steffen Zillig liest quer.

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

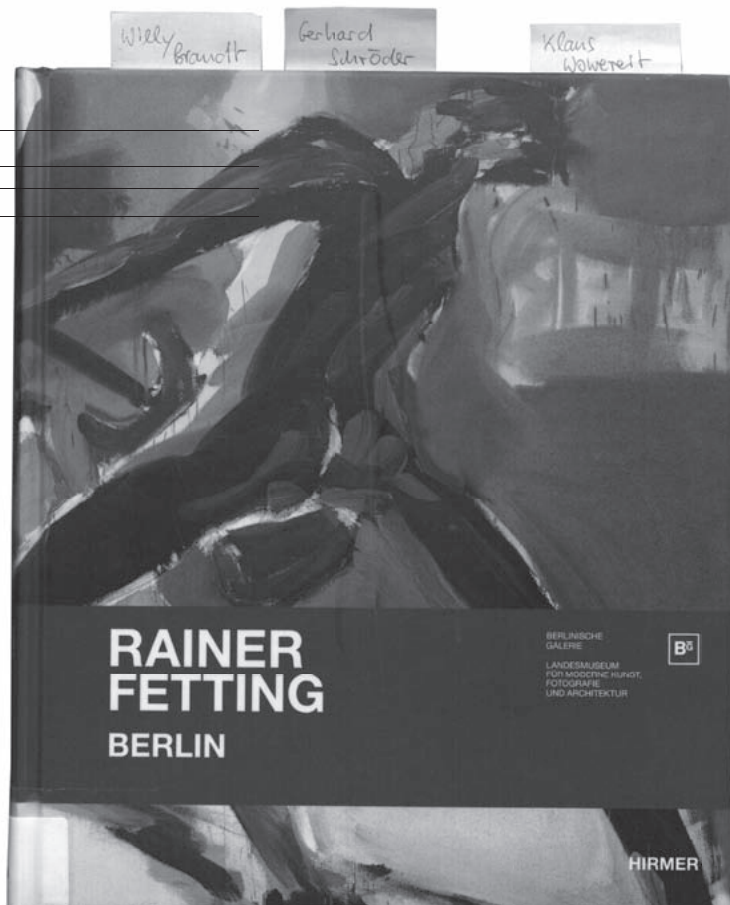
In den Achtzigern war Rainer Fetting mal eine große Nummer. Mit seiner groben figurativen Malerei war damals recht gut Avantgarde zu spielen. Man malte einfach, wie man Gitarre spielte: mit drei Akkorden. Aber schon in den Neunzigern hatte die rotzige Scheißegal-Avantgarde erheblich an Aura eingebüßt. Es blieben die, die auch mit Worten konnten, die Kippenbergers, die dem Rotz noch ironische Blüten abgewannen. Die waren auch kompatibel mit dem, was dann als Postpunk in die Geschichte einschickerte. Zu Kippenberger kann man sich jetzt noch große Ausstellungen vorstellen, Symposien, die Rang und Einfluss diskutieren, und auch der Markt zeigt weiterhin gefallen an der Attitüde, deren Symbol er geworden ist. Fettings Halbwertzeit war eine andere. Auf den Katalog zu seiner Retrospektive in der Berlinischen Galerie im vergangenen Jahr imaginiert man bereits die Staubschicht. Da nützt auch das dritte Achtziger-Revival wenig: Fettings Malerei haftet heute etwas an, das sich querlegt zur Gegenwart. Schon das Titelbild, *Drummer und Gitarrist* von 1979, assoziiert am ehesten jene klischeegetränkten Bilder von Jazztrompetern, mit denen nicht weniger angestaubte Jazzbars gekachelt werden.

Wenn der Weg in die Gegenwart verstellt ist, muss die Geschichte ran. So wird in den Katalogtexten dann auch fleißig historisiert. Von Klaus Wowereit erfahren wir zum Beispiel, dass der tabufreie Umgang mit Homosexualität im heutigen Deutschland auch „diesem Kreuzberger Künstler“ zu verdanken sei. Das ist ja auch nicht das Schlechteste. Überhaupt ist es interessant, dass die Institutionen, die Fettings Ausstellungsverzeichnis aufreißt, mit den Neunzigern zwar eher an Stellenwert verlieren, der politische Rang seiner Grußwortschreiber aber antiproportional dazu ansteigt – bis hin zu Kanzler Schröder und Außenminister Westerwelle, der 2010 das Vorwort zur Ausstellung *Berlin zeichnet* in der Galerie der Stadt Sindelfingen schrieb.



Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys
J. Beuys : 4
HFBK Bibliothek
Präsenzbestand

Rainer Fetting Berlin
J. Fetti : 2
HFBK Bibliothek
Ausleihbestand

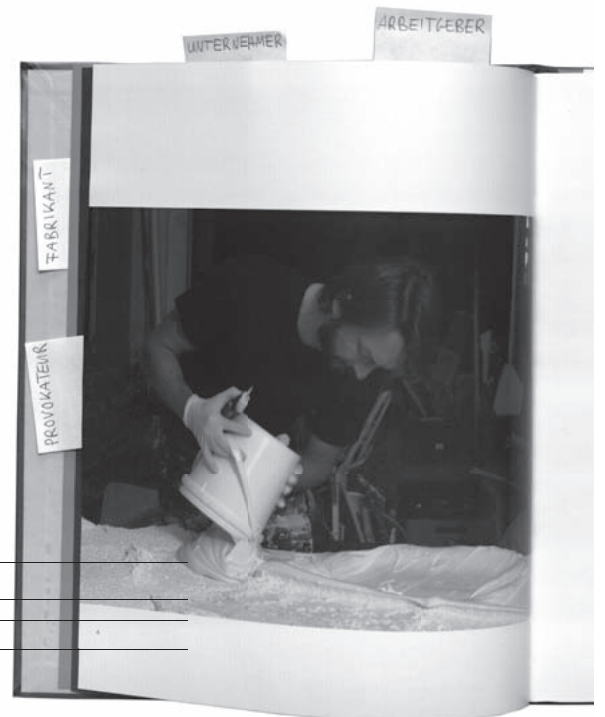


Ein wenig aus der Zeit gefallen wirkt auch der gute Beuys mit seinen Ökomaterialien, dem ewigen Predigergehebe und den holzschnittartigen Erlösertheorien. Da hilft auch die Lektüre der Biografie von Heiner Stachelhaus wenig; es rückt Beuys zumindest nicht näher an die Gegenwart, wenn man erfährt, dass es zu seinen Angewohnheiten gehörte, stets eine handvoll getrockneter Hasenkötter in der Westentasche mit zu tragen. Aber vielleicht ist es zusehends auch die Sprache, die uns den Zugang verwehrt. „Wer war Beuys?“, fragt der Klappentext, „Scharlatan, Guru, Magier, Messias, Schamane?“ Allenfalls den Scharlatan wüssten wir noch mit dem ein oder anderen Star der heutigen Kunstwelt zu identifizieren. Schamanen und Magier aber haben abgedankt, und mir wäre neu, dass ihnen jemand nachtrauerte. Auf der anderen Seite bleibt dahingestellt, ob zeitgenössische Künstlerrollen so viel weniger glaubensgetrieben sind. Zumindest ist es nicht unbedingt Folge aufklärerischer Veredelung, wenn sich Großkünstler heute weniger als ästhetische Spiritisten denn als unternehmerische Selfmademen gerieren. Auch muss man sagen, dass Gurus und Magier noch immer die bessere Vorlage für legendentriefende Biografien abgeben.

Auf Anhieb käme mir keine zeitgenössische Kunstgröße in den Sinn, deren Biografie allein schon fesselnden Stoff verspräche. Selbst die eines Gerhard Richter wirkt aus dramaturgischen Gesichtspunkten, abgesehen vielleicht von der Staatsflucht 1961, einigermaßen übersichtlich. Und biografische Wälzer über die Lebensbrüche von Tobias Rehberger oder die Amouren von Andreas Gursky – will man das wirklich lesen? Viel lieber geben Künstler heute nüchtern Einblick in Arbeit und Produktionsprozesse. Man gibt sich sachlich distanziert, und bestenfalls darf der Soundtrack des Ateliers noch als biografische Petersilie einfließen ins Künstlerporträt. Auffällig beliebt ist dabei der wuchtig klingende Mix aus klassischer Musik und Heavy Metal. Wie man liest, soll der ja regelmäßig die Studios von Neo Rauch und Anselm Reyle beschallen. Es bricht halt so schön das Bild ihrer ansonsten eher unaufgeregten Auftritte. Mit dem Szenebild, das der Fotoband von Jörg Brüggemann von Metalhörern zeichnet, sind die beiden jedenfalls schwer in Einklang zu bringen. Künstler von heute verausgaben sich nicht, vermeiden das Gitarrensolo mit dem Pinsel und jeden Anschein von Exzess. Sie sind Arbeiter oder besser noch Arbeitgeber, in jedem Fall fleißig und konzentriert, wie in den Aufnahmen, die Hedi Slimane von Anselm Reyle geschossen hat. Sie sind eingestreut in den neuen Katalog, der aus Iowa den Weg in unsere Bibliothek gefunden hat. Eines zeigt den Künstler, wie er eine gipsartige, weiße Masse auf seinem Arbeitstisch verteilt.



**Jörg Brüggemann: Metalheads –
The Global Brotherhood
Gestalten Verlag
Privatbestand**



**Anselm Reyle
J. Reyle : 3
HFBK Bibliothek
Ausleihbestand**

Das Motiv drängt mir eine Szene aus meinem Kunstunterricht auf. Der war zwar im Ganzen einer gesunden Beziehung zur Gegenwartskunst eher abträglich, lehrreich war er trotzdem. Und beliebt, weil er es relativ einfach machte, sich nicht mit allzu großen geistigen Anstrengungen aufzuhalten – ein schlagendes Argument, wenn man sich mit jugendlicher Arroganz in der Gewissheit wägt, Besseres zu tun zu haben. Wir bekamen jedenfalls immer viel wertvolle Zeit zugesprochen, um irgendwas Kunstähnliches zu fabrizieren, und schnell hatten wir uns zeitökonomisch so eingerichtet, dass die 10 Minuten vor Abgabe völlig genühten, sich eine gescheite Ausrede einfallen zu lassen, den Blödsinn, der sich bis dahin auf dem Arbeitsplatz ausgebreitet hatte, zur Kunst zu erklären. Einmal schien es aber tatsächlich brenzlich zu werden, weil wir besonders viel Zeit bekommen hatten, und man ja denken könnte, dies solle sich auch in den Ergebnissen widerspiegeln. Uns befahl jedenfalls wirklich kurz ein schlechtes Gewissens, als mein Kollege und ich eine kleine Kiste mit Schulhofabfall präsentierten, den wir noch hastig mit Gips übergossen hatten. Unsere Leier von Zivilisationsmüll und der vergewaltigten Natur muss der armen Pädagogin aber dermaßen zugesetzt haben, dass sie uns tatsächlich mit Bestnote entließ. Hat Duchamp eigentlich je darüber nachgedacht, was er da angerichtet hat?

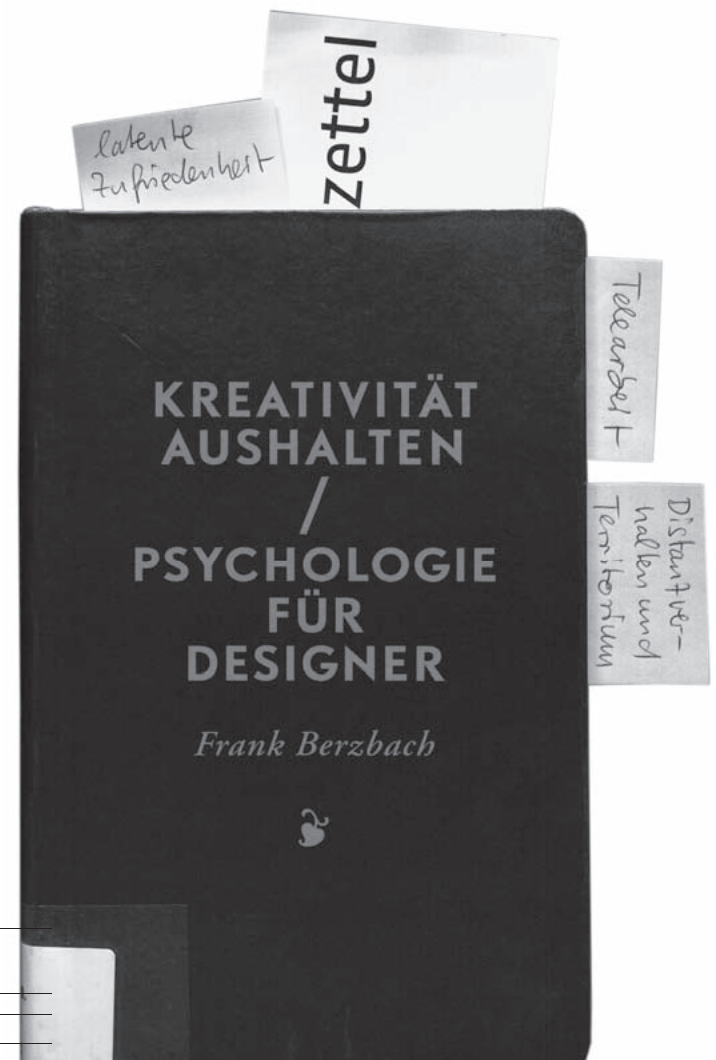
Zumindest in der Bibliothek bestätigt sich der Eindruck, es wäre bis heute der Pädagogik nicht mehr eingefallen, als den Provokationen von Moderne und Postmoderne gegenüber vollends zu kapitulieren. Die Zeitschrift *Kunst + Unterricht* (meine Lehrerein muss Abonnentin gewesen sein) widmet sich im aktuellen Heft dem „Paper-Dress“ und zwar „vom ersten Zerknüllen bis zur Performance vor dem Rathaus-Portal“. Den Kleinen bleibt eben nichts erspart. Und was, frag man sich, ist das eigentlich für eine perfide Kultur, die ihre Kinder so vorführt? Das ganze Heft ist übersät mit Abbildungen gequält lächelnder Schüler, die in löchrigem Pappkartons und verwelkten Papiertüten posieren müssen. Ich habe nie verstanden, mit welcher Absicht man klugen Kindern so konsequent jeden Sinn für Ästhetik abtrainiert, – aber es kann keine gute sein.

**Wochenschrift: Kunst und Gewerbe
Sammelband Jahrgang 1878
HFBK Bibliothek
Präsenzbestand**

Nicht dass die Zielsetzungen des Unterrichts 1878 so viel freundlicher klangen als heute, aber zumindest handwerklich weit ambitionierter. Nachzulesen in einer Wochenschrift zur Förderung der deutschen Kunst-Industrie: „Während im Anfang ein möglichst rasch fördernder Massenunterricht, sowohl für das Freihandzeichnen als auch für das Linealzeichnen allein richtig ist, und demnächst dem Elementarzeichnen namentlich Ornamente, Säulenordnungen und einfache Maschinen als Unterrichtsstoff dienen, ist später der Einzelunterricht, welcher das Individuum wesentlich berücksichtigt, also die Fähigkeiten desselben, seinen Beruf und die verfügbare Zeit in Rechnung bringt und die Selbstständigkeit desselben pflegt, allein fördernd.“ Nun gibt es kaum mehr Berufe die feingliedrige Ornamentzeichnungen erfordern, und überhaupt was an Handwerk geblieben ist, überlassen wir doch vornehmlich den Geringverdienern in Mittelasien. Ist es nur Ausdruck einer orientierungslosen, um nicht zu sagen spätrömischen Dekadenz, dass wir unsere Gymnasiasten so radikal unterfordern? Zum Beispiel indem wir sie gruselige Papiergewänder kleben lassen und darin, zur Erheiterung der Erwachsenen, auf den Catwalk vors Rathaus schicken. Frank O. Gehry hat mal verraten, dass der Anfang seiner Entwürfe meist nur ein zerknülltes Blatt Papier sei – und immerhin ist der Mann Architekt. Wenn also nur einer der kleinen Paper-Dress-Designer aus der neunten Klasse später Mal ein so arrivierter Architekt werden sollte, hätte sich die ganze ruhmlose Bastelei vielleicht am Ende doch gelohnt. Auch die übrigen Mitschüler sollten ja immerhin mit einer Fähigkeit ausgestattet worden sein, derentwegen Ungelernte dann den Trost von Ratgeberbüchern suchen: Kreativität auszuhalten.



**Kunst + Unterricht
y 640 | 359/360
HFBK Bibliothek
Ausleihbestand**



**Kreativität aushalten –
Psychologie für Designer
L. 10. 6 :1
HFBK Bibliothek
Ausleihbestand**

H o

c h

s dh

u le

Angela Schanelec

Die Regisseurin, Drehbuchautorin, Produzentin und Schauspielerin Angela Schanelec tritt zum Sommersemester 2012 eine Professur für Spielfilm an der HFBK an



Angela Schanelec;
Foto: Louis Schanelec

Sie übernimmt sukzessiv die Nachfolge von Prof. Wim Wenders, der seine Professur in den nächsten vier Jahren schrittweise abgeben wird. Schanelec wurde 1962 in Aalen, Baden-Württemberg, geboren und studierte von 1982 bis 1984 Schauspielerei an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Abgesehen von einer Film-Hauptrolle konzentrierte sich Schanelec nach ihrem Abschluss auf die Bühnenarbeit: Von 1984 bis 1991 hatte sie Engagements am Schauspielhaus Köln, am Thalia Theater Hamburg, an der Schaubühne Berlin und am Schauspielhaus Bochum. Von 1990 bis 1995 studierte sie Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb). Ihr Abschlussfilm *Das Glück meiner Schwester*, in dem sie selbst eine Hauptrolle spielt, wurde 1996 mit dem Preis der deutschen Filmkritik als „Bester Film“ ausgezeichnet. Schanelecs zweiter Film *Plätze in Städten* feierte 1998 bei den Filmfestspielen von Cannes in der Sektion „Un Certain Regard“ Premiere. Im Jahr darauf erhielt sie den Kunstpreis Berlin (Förderungspreis Film- und Medienkunst). Mit ihren folgenden Filmen *Mein langsames Leben* (2001), *Marseille* (2004; Preis der Filmkritik für das Beste Drehbuch) und *Nachmittag* (2007) wurde Schanelec zu einer der ProtagonistInnen der sogenannten „Berliner Schule“. Schanelec zeichnet bei sämtlichen ihrer Filme auch für das Drehbuch verantwortlich und tritt seit Gründung der Produktionsfirma *Nachmittagfilm* (2005) auch als Produzentin auf.

Ihr jüngster Film *Orly* erzählt von Menschen, deren Lebenswege sich am Pariser Flughafen Orly für kurze Zeit kreuzen. Gedreht wurde während des normalen Betriebs, die Schauspieler mischten sich unter die Reisenden. Während der Dialog-Szenen fokussiert die Kamera sie, hebt sie aus der Menge heraus und macht die Zuschauer zu scheinbar zufälligen Zeugen von präzise angedeuteten Lebensgeschichten, die sich episodenhaft aneinanderreihen und teilweise überschneiden. Der kleinere der beiden Pariser Flughäfen mit seiner weitläufigen und klaren 60er-Jahre-Architektur, für Schanelec Ausgangspunkt der Film-Idee, erscheint ganz ohne Pathos als kuriozes, tragisches und manchmal amüsantes Welttheater, in dem alle Passanten und Passagiere sind.



Angela Schanelec,
Nachmittag,
2007, 95 Min.;
Filmstill (Szene
mit Miriam Horwitz)

Filmografie

- 2010:** *Orly*, 35 mm, 84 Min. (Buch, Regie, Produktion)
- 2009:** *Deutschland 09/Erster Tag*, Episodenfilm, 35 mm, 5 Min.
- 2007:** *Nachmittag*, 35mm, 96 Min. (Buch, Regie, Produktion)
- 2004:** *Marseille*, 35 mm, 95 Min. (Buch, Regie)
- 2001:** *Mein Langsames Leben*, 35 mm, 82 Min. (Buch, Regie)
- 1998:** *Plätze In Städten*, 35 mm, 119 Min. (Buch, Regie, Schnitt)
- 1995:** *Das Glück Meiner Schwester*, 35 mm, 85 Min. (Buch, Regie, Schnitt)

Auszeichnungen (Auswahl)

- 2010:** Filmkunstpreis Ludwigshafen für *Orly*
- 2007:** Alba International Film Festival: Albinema Award for Best Director für *Nachmittag*
- 2004:** Drehbuchpreis der deutschen Filmkritik für *Marseille*
- 1995:** Spielfilmpreis der deutschen Filmkritik für *Das Glück meiner Schwester*

Geelke Gaycken

Geelke Gaycken tritt zum Sommersemester 2012 die Professur für Grundlagen/Orientierung in den Studienschwerpunkten Bildhauerei und Bühnenraum an

Geelke
Gaycken



Gaycken studierte zunächst Philosophie und Kunst auf Lehramt an der HFBK und an der Universität Hamburg (Staatsexamen 2000), anschließend Freie Kunst bei Prof. Franz Erhard Walther und Prof. Raimund Bauer (Diplom 2002). Seit 2002 arbeitet sie regelmäßig als Bühnenbildnerin für renommierte Theaterhäuser sowie für freie Tanz-Sprechtheater-Projekte. Darüber hinaus war sie an wichtigen Gruppenausstellungen beteiligt, realisierte ortsbezogene Installationen sowie Projekte im öffentlichen Raum. Lehrererfahrung sammelte Gaycken an der HBK Saarbrücken sowie als künstlerische Mitarbeiterin von Prof. Raimund Bauer und als Lehrbeauftragte an der HFBK Hamburg.

Ihre künstlerische Arbeit verbindet die Medien Zeichnung, Collage, Skulptur, Installation, Performance und Film. Im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit Raum und mit Räumen, die sowohl das Denken von Möglichkeiten im Sinne eines utopischen Modells umfassen kann, als auch die Beschäftigung mit dem historischen und gesellschaftlichen Kontext eines Gebäudes. Gaycken knüpft an vorhandene Gegebenheiten an, um Räume mit neuen Geschichten zu belegen, an deren Entstehung die Betrachter beteiligt werden. Exemplarisch für ihre Arbeitsweise ist die Rauminszenierung „Gur-

littstraße 41“, mit der sie 2007 ein leer stehendes fünfstöckiges Wohnhaus in Hamburg-St. Georg bespielte, dessen Bewohner wegen angedrohter Brandstiftung evakuiert worden waren (es gab damals eine Serie von Brandstiftungen an denkmalgeschützten Häusern in dem Stadtteil, die offensichtlich im Zusammenhang mit Immobilienspekulationen standen). Der erste Teil der Arbeit befand sich im Kunsthaus Hamburg: Gaycken hatte dort den Schlüssel zu dem Gebäude an einen Haken an der Wand gehängt, an der als einzige Information die Adresse und das Datum „6. Januar 2007, 19:30 Uhr“ zu lesen war. Die Rauminszenierung, die die Besucher vorfanden, folgte über fünf Stockwerke einem dramaturgischen Konzept, das von einer Farb-Choreografie unterstützt wurde und mit Motiven wie dem scheinbar Zufälligen (Aufgetürmte Baumarkt-Materialien und Godard-Zitat an der Wand), dem Utopischen (In einer Art Polterabend-Performance wurden die Texte „Der Sonnenstaat“ und „Paradise Lost“ konfrontiert und Porzellan zerschlagen), oder dem Unheimlichen (in einer Wohnung, die wirkte, als sei sie gerade erst von den Besuchern verlassen worden, erzeugte der Song „Bird Dogging“ von Gene Vincent eine an Hitchcock-Filme erinnernde Stimmung).

Auch Gayckens Projekte im öffentlichen Raum arbeiten mit einer Verschiebung der Raumwahrnehmung. *Karat Spill* entstand 2010 in Zusammenarbeit mit Sonja Vordermaier: 5000 Spiegelkugeln unterschiedlicher Größe wurden in einem Hafenbecken auf der Hamburger Elbinsel Veddel so verankert, dass sie eine schwimmende Insel bildeten. Tidenhub und Strömung brachten die glitzernde Formation dazu, sich auf unvorhersehbare Art zu bewegen und Tausende von kleinen Lichtreflexen ins Umfeld zu projizieren. Auf der Oberfläche der Kugeln spiegelte sich die Umgebung, in sich ständig verändernde Fragmente aufgelöst. Ebenfalls in Hamburg und ebenfalls 2010 entstand die Arbeit *Ladies & Gentlemen*, die aus einer Inszenierung im öffentlichen Raum und einem darauf basierenden Film basiert, der während der Hafensafari an seinem Entstehungsort unter der A7 gezeigt wurde. Entlang der 1,5 Kilometer langen Strecke, die dieser Teil der Autobahn überbrückt, ließ Gaycken Laiendarsteller nach einem vorgegebenen Muster einfache Bewegungen und Handlungen ausführen. Die Herausforderung für die Darsteller bestand darin, so zu agieren, dass die sich an jedem Brückenpfeiler ändernden Handlungen in einer einzigen Kamerafahrt, ohne Schnitt, gefilmt werden konnten. Im Film erzeugt dies einen eigenartigen Eindruck von Stillstand, der mit dem Verkehr auf der A7, der Kamerabewegung und dem über das Brachland streichenden Wind kontrastiert. Bühnenräume konzipiert Gaycken so, dass sie den Tänzern oder Schauspielern Widerstände entgegensetzen, die neue Bewegungsmuster initiieren könnten. Gaycken arbeitet sowohl für Sprech- als auch für Tanztheater-Inszenierungen. Schon mehrfach hat sie mit dem Tänzer, Choreografen und Musiker Jan Pusch zusammengearbeitet, für dessen aktuelles Stück *Ahead* ihr jüngstes Bühnenbild entstand.

Ausstellungen, Projekte im öffentlichen Raum, Theaterräume (Auswahl)

2012: *Ahead*, Bühnenraum für Tanztheater, Staatstheater Braunschweig

2011: *Final Fiction*, Bühnenraum für Tanztheater, Staatstheater Braunschweig; *Galerie des Glaces*, Gruppenausstellung, Schloss Agathenburg; *Antigone*, Bühnenraum, Schauspielhaus Salzburg; *Faust*, Bühnenraum, Theater Bremerhaven

2010: *Karat Spill*, Installation im öffentlichen Raum, Akademie einer anderen Stadt, Hamburg; *König Ödipus*, Bühnenraum, Theater Bremerhaven; *Bingo?*, Bühnenraum für Tanztheater, Staatstheater Braunschweig

2009: *Mozarts Requiem*, Bühnenraum, Radialsystem Berlin, und Tanzhaus NRW, Düsseldorf; *Friendly Fire*, Bühnenraum für Tanztheater – Compagnie Nord-West in Oldenburg und Bremen; *Ladies and Gentlemen*, Filmprojekt und Screening im Rahmen der Hafensafari, Hamburg

2008: *Mozarts Requiem*, Bühnenraum für Experimentaloper, Kampnagel Hamburg; *Final Fiction*, Bühnenraum für Tanztheater – Compagnie Nord-West in Oldenburg und Bremen; *Reihe Ordnung sagt: „Macht“*, Ausstellung mit Sonja Vordermaier, Kunstverein Harburger Bahnhof; *Wir nennen es Hamburg*, Gruppenausstellung Kunstverein Hamburg; *Hamburger Arbeitsstipendium 2007*, Ausstellung im Kunsthaus Hamburg

Lemans, Filminstallation, Klub Katarakt Hamburg

2007: *Papertigers*, Ausstellung Künstlerbücher, Space other, Boston, USA; *Leonce und Lena*, Bühnenraum, Theater Aachen; *L'Etat Rochade*, Ausstellung Kunsthalle Arbon zusammen mit Sonja Vordermaier; *How Do You Do*, Bühnenraum Tanztheater Nord-West Oldenburg / Bremen; *Die Augen / Die Gewöhnlichkeit*, Bühnenraum Theater Aachen, Uraufführung; *Gurlittstrasse #41*, Projekt Utopianallies, Rauminszenierung Hamburg

Preise, Auszeichnungen, Stipendien

2002: Karl H. Ditze Diplompreis

2003: Villa Romana Preis, einjähriger Aufenthalt in der Villa Romana, Florenz

2003/04: DAAD-Stipendium Brasilien/China

2007: Arbeitsstipendium der Hamburger Kulturbehörde



Geelke Gaycken, *Gurlittstrasse # 41*, 2007, Rauminszenierung, Detail

Julian Faulhaber

**Zum Sommersemester 2012
übernimmt Julian Faulhaber eine Gastprofessur im Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie**



Faulhaber wurde 1975 in Würzburg geboren. Er studierte Kommunikationsdesign an der Fachhochschule Dortmund mit Schwerpunkt Fotografie und schloss sein Studium 2006 bei Susanne Brügger und Piet Wessing mit dem Diplom ab. Seine Arbeit wurde mehrfach international ausgezeichnet und ausgestellt und findet sich in wichtigen öffentlichen und privaten Sammlungen. Er arbeitet als freischaffender Künstler und Fotograf unter anderem für das Magazin der *New York Times* und ist hierfür im europäischen Raum und in den USA tätig. Julian Faulhaber lebt und arbeitet in Berlin.

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2012:** *Studio*, Freelens Galerie, Hamburg
2011: *Parcels*, Gallery IV, Hasted Kraeutler Gallery, New York
2010: *Konstruktionen – LDPE III*, L.A. Galerie, Frankfurt; *LOWDENSITYPOLYETHYLENE II*, Hasted Kraeutler Gallery, New York
2009: Goethe-Gallery, Goethe-Institut Hongkong; *DOBHAKA*, Projektraum Mark Röbbbecke, Dortmund
2008: Hasted Kraeutler Gallery, New York; L.A. Gallery – Lothar Albrecht, Frankfurt; Kunstverein Recklinghausen
2007: *bpm*, Galerie im Kunsthaus, Erfurt; Galerie des Goethe-Instituts Hongkong; Adamson Gallery, Washington

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2012:** *Between The Knowing*, Torrance Art Museum, Kalifornien
2011: *The Life and Death of Buildings*, Princeton University Art Museum, Princeton; *Mapping the Art II*, Art Affairs, Amsterdam; *Herein*, DZ Bank Kunstsammlung, Frankfurt am Main
2010: *Marianne Brand Wettbewerb 2010*, Sächsische Industriemuseum, Chemnitz; *Abstract Morphology*, L.A. Galerie, Frankfurt am Main
2009: *space shuttle 2.0*, Fotogalerie Wien, *Prune - abstracting reality*, FOAM Fotografiemuseum, Amsterdam; *AT HOME – works on paper*, L.A. Galerie, Frankfurt am Main; *Reality Check*, The Metropolitan Museum of Art, New York
2008: *J-POP/G-POP, Everyday's culture: Japan and Germany – a bilateral exhibition project*, CAS, Osaka, Künstlerhaus Dortmund; *The New York Photo Festival*, New York; *Real Photography Award*, Las Palmas II Art Exhibition Centre, Rotterdam; Modul Nordost, Gallery Hartwich, Rügen
2007: Körber-Award 2007, Deichtorhallen, Hamburg; Tufa Kultur- und Kommunikationszentrum und Galerie Junge Kunst, Trier; 18. *Internationaler BFF-Förderpreis & Reinhart-Wolf-Preis*, Haus der Wirtschaft, Stuttgart; *Epson Art Photo Award*, Goethe-Institut, Rotterdam

Preise/Auszeichnungen (Auswahl)

- 2009:** Santa Fe Prize for Photography (Lobende Erwähnung)
2009: Paul Huf Award 2009, Foam Museum Amsterdam (Lobende Erwähnung)
2007: Körber-Award 2007
2006: Reinhart-Wolf-Preis 2006; BFF-Förderpreis 2006

Karl H. Ditze Absolventen- preis

Zur Eröffnung der Absolventen-Ausstellung der HFBK wurden Victor Orozco Ramirez und Jennifer Bennett mit dem Karl H. Ditze Preis für die beste Abschlussarbeit 2012 ausgezeichnet. Oliver Bulas erhielt das Stipendium zur Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses

ne Medien begutachtete. In einer so vehement wie kompetent geführten Abschlussdiskussion einigten sich die sechs Juroren schließlich über die Zweiteilung des Karl H. Ditze Preises: Der 1. Preis in Höhe von 7.000 Euro ging an Victor Orozco Ramirez, der 2. Preis in Höhe von 3.000 Euro an Jennifer Bennett. Oliver Bulas erhält das Jahresstipendium mit einer monatlichen Fördersumme von 820 Euro. Vom 24. bis 26. Februar 2012 waren alle Abschlussarbeiten der 64 Diplom- und MasterabsolventInnen aus dem Studienjahr 2011/12 im Hauptgebäude der HFBK am Lerchenfeld zu sehen.

Viktor Orozco Ramirez,
Reality 2.0, 2011, Doku-
Animationsfilm, Farbe,
10:30 Min, Filmstill



Karl H. Ditze
Preisjury mit
PreisträgerInnen,
von links: Marius
Babias, Mariella
Mosler, Oliver
Bulas, Raimar
Stange, Uwe
Toben, Jennifer
Bennett, Victor
Orozco Ramirez,
Hilke Wagner,
Martin Kötter-
ring; Foto: Sinje
Hasheider

Mit dem Karl H. Ditze Preis, der in diesem Jahr zum 14. Mal in Folge verliehen wurde, wird die besondere Qualität und Ausdruckskraft einer künstlerischen Position gewürdigt. Das Preisgeld betrug insgesamt erstmalig 10.000 Euro (vorher 7.500 Euro). Darüber hinaus vergaben die Juroren unter den 64 Diplom- und MasterabsolventInnen das *Jahresstipendium zur Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses* an Oliver Bulas.

Die Entscheidung, wer den Preis und das Stipendium erhalten soll, übernahm wie immer eine externe Fachjury, die bei ihrem gantztägigen Rundgang alle 64 ausgestellten Arbeiten aus den Studienschwerpunkten Bildhauerei, Bühnenraum, Design, Film, Grafik, Fotografie sowie Malerei und Zeitbezoge-

Die PreisträgerInnen mit der Jurybegründung:
Victor Orozco Ramirez (Klasse Prof. Pepe Danquart)
Karl H. Ditze Preis für die beste Abschlussarbeit/
1. Preis

In seinem Animationsfilm „Reality 2.0“ wirft Victor Orozco einen Blick zurück auf seine Heimat Mexiko, der zwischen Sehnsucht und Schrecken schwankt. Die nahezu poetischen Bilder der Gewaltexzesse einer von Drogenkriegen erschütterten Gesellschaft verhalten sich bewusst anachronistisch und gegensätzlich zur Bildproduktion der elektronischen Medien. Über die animierten Zeichnungen wird eine ästhetische Distanz erzeugt, die eine emotionale Annäherung jenseits von Schock und Zynismus möglich macht. So appellieren die filmischen



Jennifer
Bennett
in mitten
ihrer Instal-
lation

Bilder an eine Menschlichkeit, die der kühl analysierende Kommentar längst aufgegeben hat.

Jennifer Bennett (Klasse Prof. Andreas Slominski)
Karl H. Ditze Preis für die beste Abschlussarbeit/
2. Preis

Mit ihrer Position überzeugte Jennifer Bennett die Jury, indem sie grundsätzlich die Frage nach dem gesellschaftlichen Ort und Sinn von Kunstproduktion stellt. Sie unter anderem auf Ilya Kabakov berufend, erklärte sie ihren Arbeitsraum an der HFBK zu einer „totalen“ Installation. Alle in diesem Raum vorhandenen Gegenstände und Personen, einschließlich der Künstlerin selbst, sind Teil dieser Installation.

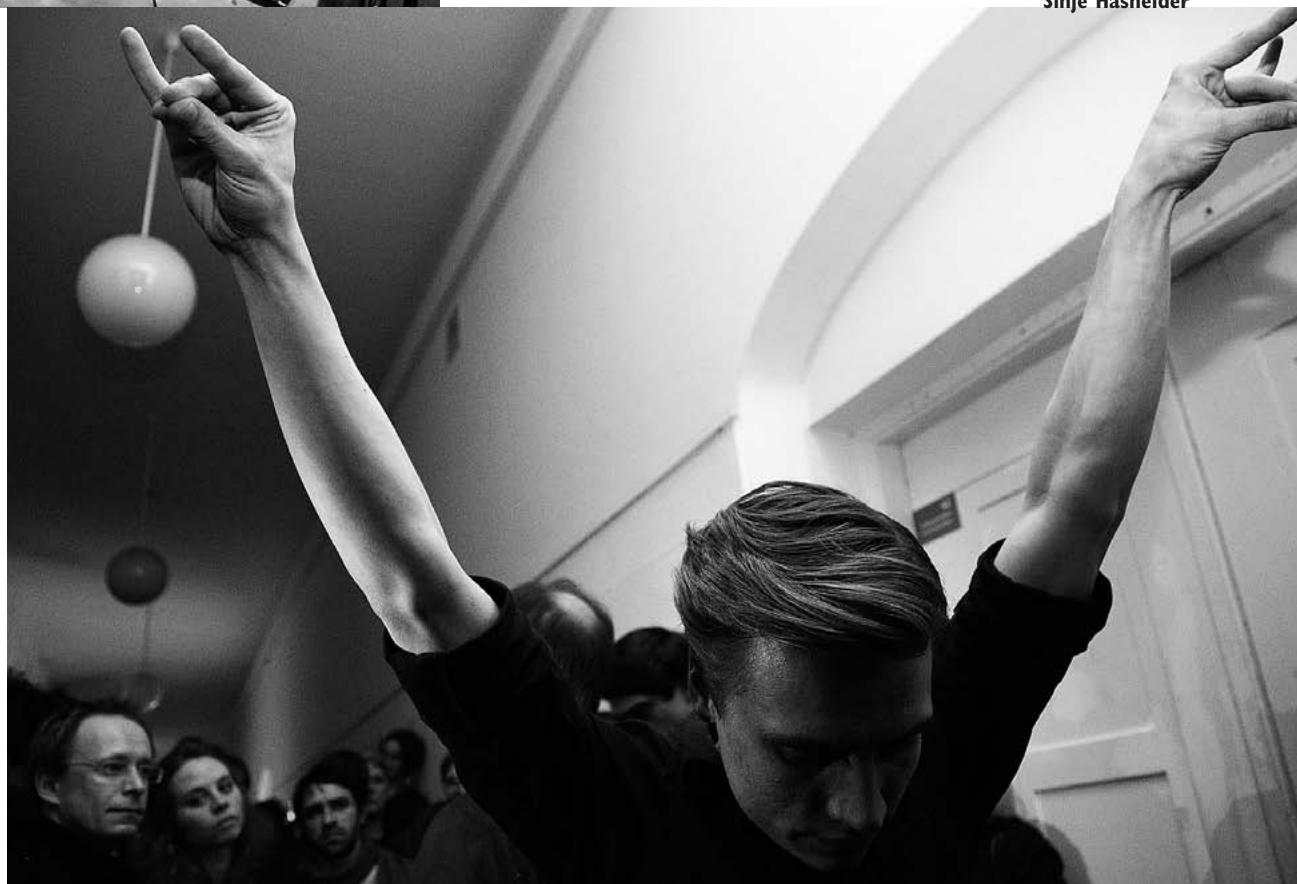
Oliver Bulas (Klasse Prof. Michaela Melián)
Stipendium zur Förderung des wissenschaftlichen
und künstlerischen Nachwuchses

Mit seiner aufwendig von SchauspielerInnen in Szene gesetzten Performance *Hätten wir ein wenig an das Ende davon gedacht, als wir damit begannen die Stadt in Farben zu tauchen ...* befragt Oliver Bulas die Sehnsucht nach dem Authentischen. Dabei hinterfragt er auch die Rolle des Künstlers sowie die Konstruktion des autonomen Subjekts. Die Betrachter dieser Performance werden zur Zeugenschaft gezwungen oder müssen sich dem Prozess bewusst entziehen.

Die Jury 2012:

Marius Babias | Direktor, Neuer Berliner Kunstverein e.V. ; Alexandra Gramatke | Geschäftsführerin, KurzFilmAgentur Hamburg e.V.; Mariella Mosler | Künstlerin, Hamburg und Stuttgart; Raimar Stange | Freier Kurator und Kunstpublizist, Berlin
Hilke Wagner | Direktorin, Kunstverein Braunschweig e.V.; Uwe Toben | Rechtsanwalt und Vorstandsmitglied der Karl H. Ditze Stiftung Hamburg.

Karl H. Ditze (1906–1993), Gesellschafter und langjähriger Geschäftsführer des Unternehmens rotring (Schreib- und Zeichengeräte), hatte die Karl H. Ditze Stiftung 1979 gegründet. Seitdem werden jährlich vier Hamburger Hochschulen sowie karitative Projekte von der Stiftung gefördert. Neben der Unterstützung der Internationalen Mobilität der Studierenden engagiert sich die Stiftung besonders für die Förderung begabter Studierender. Der Karl H. Ditze Preis wurde 2012 zum 14. Mal an der HFBK vergeben.



Oliver Bulas, Hätten wir ein wenig an das Ende davon gedacht, als wir damit begannen die Stadt in Farben zu tauchen ..., Performance, Detail; Fotos: Sinje Hasheider

∞
—
REPEA-
TING
CIRCLE

11. 4./25. 04./09. 05./
23. 05./06. 06./20. 06./
04. 7. 2012



Imperial War
Museum, Crown
Copyright

Curated by
HFBK Galerie
SoSe 2012

Antje F. Fische
Ida Roscher
Janina Krepart
Susanne Stroh
Lilli Wimmer

<http://galerie.hfbk-hamburg.de>



Warum gestalten?

Mit einem Symposium zu dieser prinzipiellen Frage stellte sich der neu ausgerichtete Studienschwerpunkt Design am 9. Februar der Diskussion mit Experten



Symposium
Warum Gestalten?,
Publikum
im Hörsaal
der HFBK

Eine vorläufige Antwort auf die titelgebende Frage hatten die Mitglieder des seit Oktober 2011 mit den Professuren von Jesko Fezer, Marjetica Potrč und Julia Lohmann neu aufgestellten Studienschwerpunkts bereits im Dezember auf dem Plakat zum HFBK-Designpreis gegeben, das sich wie ein Manifest ausnahm: „Weil Design die Welt verändert“. Welche Welt aber nun wie verändert werden soll, was Design sein kann, wie man sich Designprozesse vorstellen kann, wo die Grenzen des Designs liegen, sollte nun auf dem Symposium diskutiert werden. Jede/r ProfessorIn hatte jeweils eine oder mehrere Vertreterinnen und Vertreter aus Theorie und Praxis des Designs eingeladen, um deren Position vorzustellen und im Anschluss den Gast oder die Gäste zu befragen – so sollten auch die unterschiedlichen an der HFBK vertretenen Designpositionen reflektiert werden. Bemerkenswert war auch, dass das Symposium nicht nur eine Debatte aufgriff, sondern eine auslöste, die bereits im Vorfeld begann. Unter dem alarmierenden Titel *Design wird zur Hilfsdisziplin der Kunst* war eine Woche zuvor auf der Design-Plattform *Stylepark* ein Artikel zur Situation der Design-Ausbildung an deutschen Hochschulen erschienen, der die Neuausrichtung des Designs an der HFBK konkret angriff. Design werde in Hamburg „zur Magd der Kunst“ gemacht, hatte der Autor Thomas Edelmann behauptet, der während des Symposiums anwesend war. In seiner Einführung griff Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie und kuratorische Praxis, diese Polemik unmittelbar auf: Design sei eine Form von Kunst, nicht deren Magd, nicht deren Hilfsdisziplin, sondern eine der Art und Weisen, wie wir uns künstlerisch mit der Welt auseinandersetzen – in diesem Falle eben entwerfend. Das könne man als „Design Thinking“ bezeichnen, wie es Konstantin Grcic erst zwei Tage zuvor in einem Interview mit der *Süddeutschen* (7.2.2012) getan hatte. Mit der Banane fand von Borries eine angesichts der Komplexität des Themas bestechend einfache und durchaus tragfähige Metapher. Die Banane ist ein ökonomisches Erfolgsmodell, ein Produkt des globalisierten Warentransports und hat eine wechselvolle Rezeptionsgeschichte, genau wie das Design. Dass die Banane krumm ist, liegt nicht in ihr selbst begründet, sondern in dem Bezug der wachsenden Frucht zu einem anderen Faktor: dem Stand der Sonne. Trotz all den gesellschaftlich bedingten

Bedeutungszuweisungen wird die Banane auch heute noch, insbesondere als ökologisch angebautes Fairtrade-Objekt vor allem eines: gegessen. So begründe sich auch die Frage, was Design ist, nicht im Design selbst, sondern in den Aufgaben, die es in der Gesellschaft bearbeitet. „Und wenn uns Praxen wie z. B. die der urbanen Interventionen, der sozialen Plastik, der partizipatorischen Prozesse etc. dabei helfen können, eine über die Konsumversprechen der Moderne hinausreichende Aufgabendefinition und ein damit verbundenes sinnhaftes Selbstverständnis des Designs zu entwickeln, dann sorgt mich nicht, ob diese dann ursprünglich aus verwandten oder benachbarten Disziplinen wie ‚Kunst‘ oder ‚Architektur‘ entspringen.“

Der durch von Borries eingeführte Andrej Kupetz, Hauptgeschäftsführer des Rats für Formgebung, entwarf in seinem Vortrag ein eher düsteres Szenario. Angesichts einer Weltbevölkerung von sieben Milliarden Menschen und in die Vertikale wachsenden Megacities seien immer weniger Design-, sondern immer häufiger Architektur-, Verwaltungs- und andere Konzepte gefragt, wenn zum Beispiel die 3000 Mieter eines Wohnturms in Beijing gleichzeitig am Feierabend die Batterien ihrer elektrisch betriebenen Mopeds aufladen müssen. Das Design verortete Kupetz in der Falle der industriellen Revolution. In einer Wirtschaft der Begierden gibt das Marketing vor, wie ein Produkt auszusehen hat. Produkt-Differenzierung erzielt die größte Gewinnmarge für die Industrie – über die Oberfläche. Daher sei die Wendung

Symposium
Warum Gestalten?,
Andrej Kupetz bei
seinem Vortrag



des Industriedesigns zur Oberfläche als Gestaltungsaufgabe ein unausweichlicher Trend, zumal die Oberfläche sich zunehmend zum Bedeutungsträger entwickle.

Ganz anders, weil wesentlich konkreter und auch optimistischer, klang Axel Kufus, Professor für Entwerfen und Entwickeln im Design an der Universität der Künste Berlin und zusammen mit Andreas Brandolini, der am Nachmittag vortragen sollte, einer der Protagonisten des Neuen Deutschen Designs in den 1990er-Jahren. Seine Erfahrungen als ausgebildeter Schreiner, selbstständiger Designer und Hochschullehrer bündelt Kufus in der Idee von der Werkstatt als Labor, als Ort des Nachdenkens, Forschens und Experimentierens mit Material. Während der Disziplin erfordernden handwerklichen Ausbildung habe das bedeutet, auch mit „verbotenen“ Materialien zu spielen und weniger von Fleiß als von Faulheit angetrieben nach „eleganten Lösungen“ zu suchen. Damit tauchte zum ersten Mal das Paradoxon der Faulheit als Antriebskraft auf, das während im Laufe des Tages noch häufiger Erwähnung finden sollte. Design-Projekte sind für Kufus interdisziplinär vernetzte Bildungs- und Forschungsprozesse, bei denen das Spiel kultiviert, aber Anwendung und Produktionsverfahren mitgedacht werden. Wie solche Prozesse aussehen können, dafür nannte Kufus mehrere sehr unterschiedliche Beispiele aus seiner Lehre. Das Projekt „Design-Reaktor Berlin“ brachte 55 kleinere und mittlere Berliner Betriebe, denen an der UdK ein temporäres Labor angeboten wurde, mit über 80 Studierenden zusammen. Aus den gemeinsamen Workshops gingen Hunderte von Ideen und sieben neue Patente hervor. Für ein Projekt zum Thema Schwarmintelligenz lud Kufus Schwarmforscher aus unterschiedlichen Ausgangsdisziplinen, wie der Panikforschung oder der Meeresbiologie ein, die sich aus diesem Anlass erstmals trafen und austauschten. Zusammen mit Studierenden und Wissenschaftlern der TU Berlin experimentierte er mit Kupfersulfat-Kris-

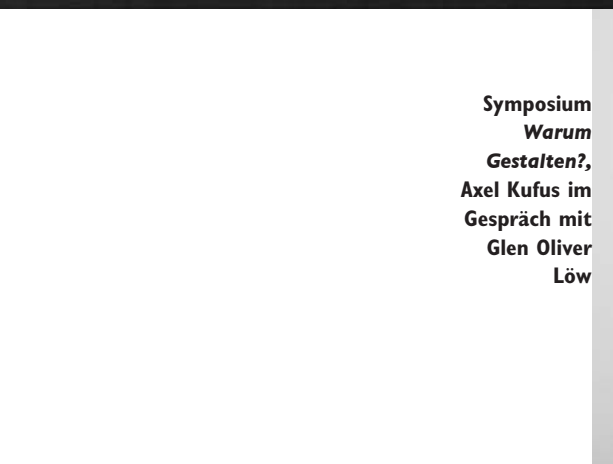


Symposium *Warum Gestalten?*, von links: Jaime Hayon, Nienke Klunder und Julia Lohmann beim Podiumsgespräch

tallen, die Porzellan „heilen“ und neue Objekte wachsen lassen können. Im Auftrag eines Alcantara-Herstellers erforschten und testeten die Studierenden die Faser und kamen dabei zu Ergebnissen, die selbst den Hersteller verblüfften. In partizipatorischen Projekten sieht Kufus eine Möglichkeit, sich gegenseitig mit Wissen, Knowhow und Ideen zu infizieren, aber kein Allheilmittel: „Wir sind nicht die Problemlöser-Ausbilder“, resümierte er im anschließenden Gespräch mit Glen Oliver Löw.

Designer, die versuchen, Produktionsbedingungen zu beeinflussen, begeben sich auf ähnlich dünnes Eis wie Künstler, die versuchen, sich in gesellschaftliche oder urbane Prozesse einzumischen. Die Grenzen liegen in der Einmischung selbst begründet. *Waking up from the nightmare of participation* heißt das jüngste Buch von Markus Miessen, zurzeit Gastprofessor für Critical Spatial Practice an der Frankfurter Städelschule, der – vorgestellt von Marjetica Potrč – zum Thema referieren sollte, aber kurzfristig erkrankt war. Für ihn sprang der Künstler, HFBK-Absolvent, Documenta-Teilnehmer und Stadt-Aktivist Christoph Schäfer ein, der aus seinem Buch *Die Stadt ist unsere Fabrik* vortrug. In dem Buch veranschaulicht Schäfer teilweise auf humorvoll-brachiale Art anhand von Tuschezeichnungen die Thesen des französischen Soziologen Henri Lefèbvre zur Stadtentwicklung. Gegen die konsumorientierte Umstrukturierung und Deformation der Städte setzt Lefèbvre die poetische Umdeutung und Aneignung durch die Bewohner, die Kreativität durchaus zur Waffe machen kann. Schäfer, der selbst vor Jahren mit *Park Fiction* ein erfolgreiches interventionistisches Projekt ins Leben gerufen und bis zur Verwirklichung begleitet hat, hält Partizipation keineswegs für das „Gegenteil des Kapitalismus“, sondern für eine Methode der kollektiven Wunschproduktion, die versucht die Stadt als Spielfeld und Ressource zu öffnen.

Der abendliche Performance-Vortrag von Peter Kubelka, Künstler, Experimentalfilmer und emeritierter Professor, der bis 2000 die Klasse für Film und Kochen als Kunstgattung an der Städelschule in Frankfurt leitete, brachte vieles von dem, was am Vor- und Nachmittag zur Sprache gekommen war, auf spielerische Weise auf den Punkt und spannte den Bogen von der Banane zur Babyrassel. Gleich drei „Schepperl“ aus unterschiedlichen Epochen und Gegenden hatte der gebürtige Wiener dabei und breitete sie zusammen mit anderen mitgebrachten Gegenständen feierlich auf dem Rednerpult aus. Das Konzept des „Schepperls“ sei etwas ganz entscheidendes, da die Rassel dem Säugling, dem neu geborenen „Menschentier“ den Zusammenhang zwischen Bewegung und Ton offenbare. Kubelkas Beitrag war eine lustbetonte Kulturgeschichte der Dinge bis hin zur Essenzzubereitung als Speisenbau und dem Essen als Aneignung. Assoziativ kehrt eine Passage aus dem Gespräch von Andreas Brandolini mit Jesko Fezer ins Gedächtnis zurück: „Der Beruf des Designers ist ein attraktiver Beruf, wenn man nicht die Welt retten will. Und warum gestalten,



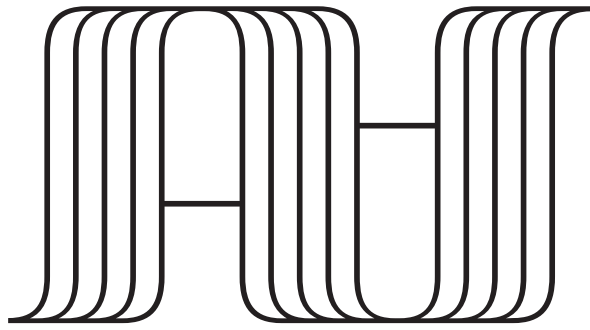
Symposium *Warum Gestalten?*, Axel Kufus im Gespräch mit Glen Oliver Löw



Symposium *Warum Gestalten?*, Marjetica Potrč im Gespräch mit Christoph Schäfer; Alle Fotos: Imke Sommer

wenn man nicht die Welt retten will? Weil es Spaß macht“. So kristallisierte sich neben vielen weiterführenden Fragen immerhin eine mehrheitsfähige Antwort auf die Titelfrage heraus: Dass die Lust am Gestalten eine von gesellschaftspolitischen Erwägungen unabhängige, vitale Triebfeder ist, mochte niemand bestreiten.

Alle Vorträge des Symposiums sind als Video-Mitschnitte unter www.design.hfbk-hamburg.de abrufbar.



Art School

Alliance

Förderung der internationalen Mobilität aus Mitteln der Karl H. Ditze Stiftung

Die HFBK hat 2010 mit der ART SCHOOL ALLIANCE ein internationales Austauschprogramm gestartet (s. www.hfbk-hamburg.de/de/studium/internationales/art-school-alliance/asa/). Studierende der Studienschwerpunkte Malerei/Zeichnen, Bildhauerei und Zeitbezogene Medien des BA- und des Diplomstudiengangs ab dem 3. Studienjahr können sich für einen Studienaufenthalt (die Term-, Semesterzeiten divergieren z. T. erheblich) an folgenden Partnerhochschulen für das SoSe 2013 oder WiSe 2013/14 bewerben:

- School of the Museum of Fine Arts Boston (nur im Wintersemester möglich)
- China Academy of Art Hangzhou
- San Francisco Art Institute (nur im Wintersemester möglich)
- Goldsmiths Art Department London
- Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts Paris
- Akademie der bildenden Künste Wien

Die ausgewählten Studierenden werden im Wintersemester 2012/13 oder Sommersemester 2013 eine „Patenschaft“ für die StipendiatInnen aus den Partnerhochschulen übernehmen. Die Patenschaft und das mit ihr verknüpfte Engagement ist eine wichtige Voraussetzung für das Stipendium. Durch sie soll den Gästen die Eingewöhnung an der HFBK und in Hamburg erleichtert werden. Gleichzeitig besteht dadurch auch für die HFBK-StipendiatInnen bereits vor Antritt des Stipendiums ein Kontakt an der Hochschule im Ausland.

Bewerbungsvoraussetzungen:

- Nennung der gewünschten Hochschule und des Zeitraums (SoSe 2013 oder WS 2013/14)
- professorales Gutachten
- Portfolio

Die StipendiatInnen können an den Partnerhochschulen über den Zeitraum eines Semesters studiengebührenfrei studieren und erhalten die Reisekosten sowie eine monatliche Unterstützung in Höhe von 200 Euro (Wien, Hangzhou); 250 Euro (Paris); 300 Euro (London, San Francisco und Boston) sowie zusätzlicher Gelder aus den EU-geförderten Programmen Erasmus (Wien, Paris) und Promos (London, San Francisco und Boston).

Über die Vergabe der Stipendien entscheiden die für das akademische Programm verantwortlichen ProfessorInnen Jutta Koether, Dr. Hanne Loreck, Michaela Melián und Matt Mullican.

Abgabe des Portfolios und Gutachtens bis spätestens 18. Juni 2012 bei Dr. Andrea Klier, Raum 143.

Ausschreibung des Freundeskreises

Förderung studentischer Projekte durch den Freundeskreis der HFBK

Der Freundeskreis der HFBK fördert zweimal im Jahr studentische Projekte, deren Umsetzung eine zusätzliche finanzielle Unterstützung notwendig macht. Gefördert werden umfangreichere künstlerische Vorhaben wie z. B. Rauminstallation, Künstlerbücher (nicht jedoch Kataloge), Filme oder auch die Umsetzung eines Designentwurfs in einen Prototyp mit einem Betrag bis zu 3.500 Euro. Einzureichen sind:

- eine schriftliche Projektskizze mit Abbildungen (ca. 1–2 Seiten)
- Zusammenfassung (Abstract) des Projekts (ca. 5–10 Sätze)
- Dokumentation bisheriger Arbeiten
- eine Kostenkalkulation mit ausgewiesener Eigenbeteiligung
- Unterschrift eines Professors, der das Projekt unterstützt (Gutachten wird kurzfristig nach der Vorauswahl am 23. Mai 2012 fällig)
- Lebenslauf mit Passfoto

Voraussetzungen: Altersgrenze 30 Jahre; ab 5. Fachsemester

Beratung: Sabine Boshamer
(R113b, Tel: 428 989-205)

Abgabetermin: 11. Mai 2012 bei Sabine Boshamer (R113b oder Postfach)

Die HFBK-Jury nimmt am 23. Mai 2012 eine Vorauswahl unter den eingereichten Förderanträgen vor. Die nächste Sitzung des Freundeskreises, bei der die ausgewählten Projekte persönlich vorgestellt werden müssen, findet am 26. Juni 2012 statt.

Ausschrei- bung HFBK

Leistungsstipendien für internationale Studierende

Im kommenden Jahr können wieder Leistungsstipendien aus Mitteln der Behörde für Wissenschaft und Forschung für ausländische Studierende (vorbehaltlich der Beschlussfassung der Bürgerschaft über den Haushalt 2013) sowie durch eine Kofinanzierung von DAAD und Karl H. Ditze Stiftung (»matching funds«) vergeben werden.

Die Stipendiaten und Stipendiatinnen erhalten ein Jahr lang 450 Euro monatlich.

Diese Stipendien setzen die Bereitschaft voraus, sich aktiv mit zwei bis vier Stunden pro Semesterwoche für die Internationalisierung der HFBK einzusetzen

Bewerbungsvoraussetzungen

- Diplom-Studierende mit Vordiplom, BA-Studierende ab dem 5. Semester und MA-Studierende
- ein ausgefülltes Bewerbungsformular (erhältlich in R 142/R 143)
- das Gutachten eines Professors/einer Professorin

Die BewerberInnen präsentieren im Rahmen der Jahresausstellung der HFBK am 5. Juli 2012 eine Auswahl ihrer Arbeiten der AG Internationales (Prof. Dr. Hanne Loreck (Vorsitz); Mitglieder: Prof. Wigger Bierma, Prof. Robert Bramkamp, Prof. Dr. Matthias Lehnhardt, Prof. Dr. Hans-Joachim Lenger, Prof. Julia Lohmann, Prof. Anselm Reyle, Prof. Pia Stadtbäumer sowie Marko Mijatovic als studentischer Vertreter) präsentieren, die über die Vergabe der Stipendien entscheidet.

Abgabe der Bewerbungsunterlagen bis spätestens 22. Juni 2012
bei Dr. Andrea Klier, Raum 143

DAAD- Preis

DAAD-Preis für hervorragende Leistungen internationaler Studierender

Auch in diesem Jahr werden wieder internationale Studierende vom DAAD für besondere akademische Leistungen und bemerkenswertes gesellschaftliches, interkulturelles Engagement ausgezeichnet.

Bewerbungsvoraussetzungen

- Diplom-Studierende mit Vordiplom, BA-Studierende ab dem 5. Semester und MA-Studierende
- ein ausgefülltes Bewerbungsformular (erhältlich in R 142/R 143)
- das Gutachten eines Professors/einer Professorin

Die BewerberInnen präsentieren im Rahmen der Jahresausstellung am 5. Juli 2012 eine Auswahl ihrer Arbeiten der AG Internationales (Prof. Dr. Hanne Loreck (Vorsitz); Mitglieder: Prof. Wigger Bierma, Prof. Robert Bramkamp, Prof. Dr. Matthias Lehnhardt, Prof. Dr. Hans-Joachim Lenger, Prof. Julia Lohmann, Prof. Anselm Reyle, Prof. Pia Stadtbäumer sowie Marko Mijatovic als studentischer Vertreter) entscheidet über die Vergabe. Der Preis in Höhe von 1.000 Euro wird vom Präsidenten der HFBK, Prof. Martin Köttering, bei der Semestereröffnung im Oktober überreicht.

Abgabe der Bewerbungsunterlagen bis spätestens 22. Juni 2012
bei Dr. Andrea Klier, Raum 143

Impressum

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

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

Redaktion

Julia Mummenhoff, Imke Sommer

Autoren dieser Ausgabe

Sabine Boshamer, Prof. Werner Büttner, Oliver Zybok, Prof. Dr. Harald Falckenberg, Alice Péragine

Bildredaktion

Julia Mummenhoff, Andrea Klier

Konzeption und Gestaltung

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

Poster

Prof. Werner Büttner

Abbildung Editorial

Simon Hehemann, Stefan Vogel

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

St. Pauli Druck

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

Nächster Redaktionsschluss

27. April 2012

Das nächste Lerchen_feld erscheint am 30. Mai 2012

Die Ankündigungen und Termine sind ohne Gewähr.

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

ISBN 978-3-938158-83-8

Materialverlag 300, Edition HFBK

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

0