

L e

rdh

Newsletter der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Januar 2014

en fe

ld²²

HFBK



Editorial

Das vergangene Jahr endete mit einer Premiere: Der Studienschwerpunkt Film organisierte spontan seinen ersten Kongress. Mit einem großen Aufgebot an Expertinnen und Experten und zahlreichen prominenten Mitwirkenden und Gästen, wie Hannelore Hoyer, Georg Seeßlen oder Klaus Wyborny, wurde zwei Tage lang erörtert, wie die Bedingungen für den experimentellen, künstlerischen Film verbessert werden können. Denn passieren muss auf diesem Gebiet dringend etwas, und so wird der Kongress garantiert nicht die letzte Maßnahme zum Thema sein. Das gilt auch für das Frühstück in der Aula, zu dem Studierende der HFBK die Gruppe „Lampedusa in Hamburg“ im November 2013 eingeladen haben. Am 16. Januar 2014 wird es eine Tagung des Studienschwerpunkts Theorie und Geschichte geben, die historische, juristische und kulturwissenschaftliche Aspekte der Flüchtlingssituation beleuchtet und die Frage danach stellt, wie sich eine Kunsthochschule dazu positionieren kann. Die Statements der HFBK-Professor/innen Michaela Ott und Hans Joachim Lenger in diesem Heft bieten hierfür einen ersten Einstieg.

Flucht, Migration und Prekariat stehen auch im Zentrum der Arbeit von Santiago Sierra, den die Hamburger Kunstkritikerin Britta Peters anlässlich seiner Retrospektive in den Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg vorstellt. Im Interview befragte sie den spanischen Künstler auch zu seiner Studienzeit an der HFBK. Und ein weiterer Alumnus wird in dieser Ausgabe geehrt: Die Berliner Schriftstellerin Sarah Khan porträtiert den wahrscheinlich bekanntesten Unbekannten unter den Ehemaligen der HFBK – den Maler und Humoristen Heino Jaeger, von dem Loriot sagte „wir haben ihn wohl nicht verdient“.

Mitglieder der Jury des Hiscox Kunstpreises 2013 (Melanie von Bismarck, Thorsten Brinkmann und Andrea von Goetz und Schwanenfließ, von links) mit der Arbeit *Untitled (Angst)* von Malte Stienen; Foto: Robert Schlossnickel

INHALT

PROJEKTE

- S 5 **Offensiv Experimentell – Ein Kongress des Studienschwerpunkts Film**
- S 8 **Lampedusa in Hamburg – Ein Frühstück in der Aula**
- S 10 **Hingehen, wo es weh tut – Santiago Sierra-Retrospektive in den Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg**
- S 12 **Jean-Luc Nancy: Zum Sinn der Kunst – Ein Gespräch mit Hans-Joachim Lenger und Georg Christoph Tholen**
- S 14 **A Great Exhibition – Letzter Teil der zweijährigen Kooperation mit der Bundeskunsthalle Bonn**
- S 16 **Die Kunst der telefonischen Lebensberatung – Sarah Khan über Heino Jaeger**
- S 18 **Schwarze Augen, Maria – Performance-Installation von SIGNA in der Wartenau 16**
- S 20 **Hiscox Kunstpreis 2013**
- S 22 **HFBK-Designpreis 2013**
- S 24 **Back To Earth – die Wiederentdeckung der Keramik in der Kunst**

POSTER

ABBILDUNG: SEBASTIAN KUBERSKY

AUSSTELLUNGEN, ERÖFFNUNGEN, VERANSTALTUNGEN, FILM, BÜHNE, AUSZEICHNUNGEN, FESTIVALTILNAHMEN, AUSSCHREIBUNGEN, PUBLIKATIONEN

Hochschule

- S 27 ***Neu an der HFBK Hamburg: Ortrud Westheider, Marcel Grindel, Birgit Brandis***
- S 29 ***Neue Gastprofessoren: Stefan Müller, Johannes Paul Raether, Stefan Wunderwald***
- S 31 ***Ankündigung: Tagung „Black Box. Lampedusa, Hamburg und die Kunst“***

P ro

j e k

t e



„Welches ist der öffentliche Auftrag?“ fragte die Performancegruppe *Remote Control* das Medienorakel; Foto: Eibe Maleen Krebs

Offensiv Experimentell

Ein Kongress des Studienschwerpunkts Film forderte am 3. und 4. Dezember 2013 in der Aula der HFBK Hamburg die „Bildwende jetzt!“

Offensiv Experimentell ist eine Initiative unter Federführung von Robert Bramkamp, Professor für Experimentalfilm an der HFBK, die sich die Verbesserung der Rahmenbedingungen für experimentellen Umgang mit dem Bewegtbild jenseits der Fernseh-Formatierung und der Sachzwänge der Kino-Verwertung auf die Fahnen geschrieben hat. Der Kongress war als „erste Versammlung“ zum Thema zu verstehen. In einem sehr breiten Spektrum und unter Beteiligung von Expertinnen und Experten aus sämtlichen Bereichen kamen Strategien und Ansätze zusammen, wie restriktive Produktions-, Programm- und Vertriebsstrukturen überwunden werden könnten. Auch der Rechtsweg wurde nicht ausgeschlossen (Klage gegen den NDR wegen Nicht-Erfüllung seines Kulturauftrages bei gleichzeitiger Gebührenpflicht). Dabei nahm der Kongress selbst experimentelle Formen an, für die in der Aula der HFBK Hamburg optimale Bedingungen geschaffen worden waren: Die frontale Situation mit Leinwand und Stuhlreihen beschränkte sich auf einen Teil des Raumes. Nach jeder thematischen Einheit, bestehend aus einem Kurzfilm sowie Keynotes und Vorträgen von 10 oder 20 Minuten, gab es statt des üblichen Frage-und-Antwort-Spiels die Möglichkeit, sich mit den Referent/innen an runden Tischen zu treffen (die Arbeitstische aus 35mm Filmkopie-Spultellern stammten von Frieder Bohaumilitzky aus dem Studio Experimentelles Design von Prof. Jesko Fezer). Oder gleich zum WEB-TV-Studio in der Mitte der Aula, das jeder, der sich in die Liste eintrug, buchen konnte. Mit einem Live-Schnittsystem aus der Video-Werkstatt von Ute

Janssen zeichneten HFBK-Studierende und Studierende des Produktionslabors der Hochschule für angewandte Wissenschaften (HAW) das Geschehen mit mehreren Kameras live auf, wodurch die zeitnahe Sendung auf realeyz.tv möglich wurde. Eine erster Beitrag ist schon online. Ungefähr 30 weitere folgen im Wochentakt.

In diesem Setting wurde selbst das rund um die Uhr bereit stehende Essens- und Getränkeangebot zu einer wichtigen Stütze des Experimentellen: Niemand musste zum Essen den Raum verlassen, sondern man konnte sich in ihm frei bewegen und trotzdem konzentriert bei der Sache bleiben. Und diese Sache gestaltete sich vielfältig. Die psychoanalytisch und medienphilosophisch inspirierte Keynote *Making a Wish* von Prof. Dr. Laurence A. Rickels, seit 2011 Nachfolger von Klaus Theweleit an der Kunstakademie Karlsruhe und Sigmund-Freud-Professor an der European Graduate School Saas Fe, wurde begleitet von einem digital und analog animierten Videoloop aus Robert Bramkamps Spielfilm *Art Girls*. Die variierenden Montagen von Rickels Vortrag mit dem Filmloop explorierten in verblüffender Weise Schichten möglicher Bedeutung, die hervortreten, wenn die „Art World“ in das neu entstandene Niemandsland zwischen Science Fiction, Creature Feature, Fantasy, Horror und andere B-Movie Genres der Massenkultur platziert wird. Eine Strategie, mit der *Art Girls*, so Rickels, ein „Protokoll“ überschreite, das die bildende Kunst seit 50 Jahren entwickelt hat, um Massenkultur als Steinbruch der Kunst zu nutzen. Stattdessen fanden die Animationen der – auch visuellen – Technologie, die dem Rezipienten „instant gratification“ für vorab passend zugerichtete Wünsche anbieten, sich auf neuen Berührungsflecken mit zeitgenössischer Kunstproduktion wieder und begannen eine Neu-Verhandlung elementarer Formen der Wunschbildung mittels „poetry: That is to say, layer on layer of meaning. Related to past present and future. And to inner and outer.“

Die Utopie eines nomadischen Films, der die angestammten Kategorien und den ihm zugewiesenen Platz verlässt, sich in Bewegung begibt und Bewegung erzeugt, entwickelte in seiner Keynote Georg Seeblen, der krankheitsbedingt nicht persönlich anwesend

sein konnte. Sein Text wurde in einer performativen Lesung von Prof. Dr. Michaela Ott und Studierenden vorgetragen. Der erste Teil seines zehn Seiten umfassenden Beitrags ist auf den folgenden Seiten abgedruckt.

Zur Vielstimmigkeit der Veranstaltung trugen die Filme und Impulsvorträge von Studierenden der HFBK Hamburg bei. Die Referate gingen aus dem gemeinsamen Seminar *Filmische Experimente* von Michaela Ott und Robert Bramkamp hervor, die jeweils 3-minütigen Filme aus dem Kolloquium von Bramkamp zum Propagandafilm und appellativen Film-Formen. Als gemeinsamer Bezugspunkt der Filme diente ein bis zum Stichtag 148.000 Mal geklickter Laien-Clip (*Lilly goes to Disneyland*), in dem sich Parallelen zwischen appellativen Filmen und viralem Marketing manifestieren.

Überraschende Unterstützung kam von Hannelore Hoyer, als Kommissarin „Bella Block“ eine der Gallionsfiguren des Mainstream-TV, die sich in einem Grußwort mit dem experimentellen, künstlerischen Film solidarisierte. Die Erzählfreiheit und Experimentierfreude, wie es sie in den USA oder Skandinavien gibt, müsste auch in Deutschland zu realisieren sein und dazu brauche es vor allem Selbstbewusstsein: „Die Fernsehanstalten sind ja nicht arm, die haben was zu verteilen. Die jungen Leute müssen das einfordern. Fordern, nicht beteln.“

Georg Seeblen: NOMADISCHE FILME! NOMADISCHE KRITIK! – Ein Vorschlag

1.) Um ein gegenwartsgerechtes, experimentelles Arbeiten mit Film jeder Art zu ermöglichen, muss man sich zuvörderst von den Kategorien verabschieden, in denen Filme bei uns gedacht, verteilt und

finanziert werden. Hier der „Spielfilm“ (teuer, langsam, nur durch enorm komplizierte Verbindungen von Förderung, Fernsehen und Verleih zu finanzierend, basierend auf dem Prestige der Autoren, die durch Kritik, Festivals und Auszeichnungen „gemacht“ werden, gebunden an vergleichsweise starre Konventionen von Länge, Repräsentationsformen und „mittlerem“ Anspruch), da der Fernsehfilm (Gebrauchsfilm, der an Quotenerwartungen gebunden ist), hier der Arthouse Film, der ein nicht minder begrenztes und berechnetes Publikum anspricht wie der Blockbuster im Cineplex, dort der Experimentalfilm mit einer so extrem kleinen wie extrem fokussierten Klientel, hier der Film unter dem Dach der Bildenden Kunst – Kunstfilm versus Filmkunst. Es scheint: Das Bewegtbild ist zugleich technisch in rasende Bewegung versetzt worden und sozial versteinert. Ein imaginärer Sozialingenieur wüsste genau, welche Art von Bewegungsbildern welcher Position der Adressaten in der Gesellschaft zuzuordnen wäre und welche „feinen Unterschiede“ in

der sozialen Hierarchie die Konsumtion des einen oder des anderen bezeichnete. Das ist selbst dann langweilig und reaktionär, wenn an manchen Stellen dieser Produktion etwas entsteht, was einen überraschenden Gehalt an Gutem, Wahren und Schönen hat. Aufregend und fortschrittlich dagegen wären Bewegtbilder, die ihren Zuschreibungen entkommen. Daher reicht es nicht, nach der großen Kunst der Filme zu verlangen, wenn man nicht gleichzeitig nach ihrer Befreiung aus ästhetischen, sozialen, politischen, ökonomischen, architektonischen und semantischen Gefängnissen verlangt.

2.) Die enorme Ausdifferenzierung des Marktes für Bewegtbilder hat nichts mit einer künstlerischen und sozialen Freiheit zu tun. Sie ist Ausdruck einer politisch und ökonomisch gewollten Ordnung des Konsums und der Produktion. Sie ist hierarchisch, und es liegt im Interesse dieser Hierarchie, dass es in der Spitze der Produktion immer teurer, an der Basis immer billiger werden soll, Filme und Filmisches herzustellen. Zwischen dem Blockbuster und dem Underground/Trash etc. bleibt, das hat auch die eher konservative Kritik festgestellt, kaum noch Platz für eine lebendige und dynamische mittlere Produktion. Daher entsteht für alle, die im Feld arbeiten, statt einer Wahlfreiheit ein Sog von unten

nach oben. Aufsteigen in der Hierarchie des Filmemachens ist ein Glück, Herabsteigen ein Unglück. Wenn ich groß bin, werde ich entweder ein Meisterregisseur und fahre von Festival zu Festival oder habe eine Villa in Hollywood. Alles andere ist relativer Misserfolg. Dieser Quatsch muss ein Ende haben.

3.) Genau so gewollt ist es, dass dem teuren Produkt die Öffentlichkeit, dem billigen Produkt der privatistische Konsum zugeordnet wird. Ein absurder Prozess der gleichzeitigen Auf- und Abwertung des Bewegtbildes ist die Folge. Dabei geht es nicht nur um Quantitäten der Öffentlichkeit (eine aufwändige Comic-Verfilmung kriegt viel, ein Experimentalfilm kriegt wenig Zuschauer), sondern vor allem um Qualitäten. Dass das Geld und seine politische Macht die zentralen Positionen der Hegemonie in den internationalen Bildertauschvorgängen besetzt, ist kein allzu großes Wunder. Dass die einzelnen Szenen der Produktion, der Öffentlichkeit und der Kritik dieses Spiel so widerstandslos mitmachen verwundert schon ein bisschen mehr.

4.) Der ökonomische Erfolg der Kunst, insbesondere der Bildenden Kunst, in den letzten Jahren geht einher mit dem Umstand, dass sie zur gleichen Zeit immer mehr Leuten rein gar nichts bedeutet. Ein ganz ähnliches Schicksal droht dem, was aus dem



Kurze Vorträge bildeten den Auftakt für Arbeitsgespräche und Web-TV-Runden



Michaela Ott sprach über evolutionäre Optionen des Bewegtbildes



Laurence A. Rickels (links) und Robert Bramkamp

Autorenfilm oder dem Arthouse Film geworden ist. Er ist in ein Ghetto des „Wertvollen“ gebannt.

5.) Das Bewegtbild/Bewegungsbild hat bislang immer nur sich neue und alte Räume gesucht, im besten Fall „erobert“. Es kommt darauf an, neue soziale Räume zu *schaffen*. Die beiden Instrumente dazu sind: die Bewegung und die neuen Formen der Präsentation. Einerseits sollte das Bewegungsbild „überall“ erscheinen können (oder doch an einer heterotopischen Anzahl der Schauplätze), andererseits soll es neue Orte der Interaktion schaffen (nur als Beispiel könnten wir einen „Animatographen“ nennen, der einen Platz in ein Geschehen für Bewegtbilder umwandelt, in dem es neue Formen der Begegnung zwischen Bild und Adressat gibt). Das Kino soll ein nomadisch wandernder Ort werden, der weniger in den ökonomischen Zentren als an den sozialen Schnitt- und Bruchstellen, in den scheinbar oder tatsächlich verödeten Kulturlandschaften erscheint (zu denen übrigens sehr definitiv auch deutsche Universitäten gehören).

6.) Für die internationalen Bilderfabriken ist längst klar, dass es den Film als Ware in einer endgültigen Form nicht mehr gibt. Der Film auf dem globalen Markt passt sich stattdessen den verschiedenen Märkten perfekt an, eine Fassung für den asiatischen, eine andere für den europäischen Markt, eine für Erwachsene, die andere für Kinder, eine für das Kino und eine für den Heimmarkt usw. Von Medienmultiplikation und industriellen Serialisierungen ganz zu schweigen. Wie reagieren? Einerseits gibt es die Strategie, die Position des Autors noch einmal zu stärken. Er oder sie ist zwar altmodisch, aber doch eine letzte radikale Abbildung des freien, autonomen Subjekts und seiner, nun ja, Schöpferkraft. Der Meisterregisseur, die Meisterregisseurin, welche das ideale, fertige und vollkommene Werk für die Ewigkeit wenigstens der Filmgeschichte abliefern. Für eine solche Form sprechen traditionelle Vorstellungen von Komposition und Dramaturgie. Die Idee eines vollendeten Kunstwerks oder wenigstens die Idee einer handwerklich abgeschlossenen Arbeit. Wir werden diese Strategie möglicherweise als eine Old School-Variante weiter pflegen können, man wird es vermutlich bald „kulinarisches Arthouse-Kino“ nennen, ob daraus noch entscheidende Impulse entstehen, ist eine zweite Frage. Eine andere Reaktion aber ist es, dieser markt-konformen Dynamik des Filmischen eine künstlerische und soziale Konzeption des sich wandelnden Films entgegenzusetzen. Das Bewegtbild muss Formen finden, nicht einfach präsentiert zu werden, in bestimmten Räumen und unter bestimmten Bedingungen präsentiert zu werden, sondern auch auf seine Umwelt zu reagieren. Filmkunst und Kunstfilm haben die neuen technologischen Möglichkeiten der Bewegtbilder bislang entweder elitär ignoriert oder in einem eher formal experimentellen Kontext erprobt. Nun wird es Zeit, aus Filmen nicht nur ästhetisch sondern auch sozial offene Kunstwerke zu machen. (...)

Der vollständige Text wird demnächst auf dem HFBK Channel auf realez.tv veröffentlicht:

www.realez.tv/de/channels/hochschule-fur-bildende-kunste-hamburg-hfbk.html

3. bis 4. Dezember 2013

Offensiv Experimentell. Kongress

Aula der HFBK Hamburg, Lerchenfeld 2, Hamburg

Veranstalter: HFBK Hamburg, Studienschwerpunkt Film, Prof. Robert Bramkamp, Tutoren: Joachim Glaser, Sarah Drath. In Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Michaela Ott, Ute Janssen, Prof. Wigger Bierma, Jan Schaab, Laurens Bauer, Prof. Jesko Fezer, Dank an die HAW Medientechnik/Produktionslabor – Christina Becker, Andreas Rippert, Gloria Schulz, Niels Rohrweber, Tim Winniker in Koproduktion mit realez.tv/Eyzmedia GmbH. Die Veranstaltung wurde gefördert mit Mitteln aus dem MEDIA-Programm der Europäischen Union.

10-minütige Impulsvorträge und 20-minütige Keynotes von:

Amanda Förtsch, Annett Busch, Alexandra Gramatke, Birgit Glombitza, Georg Seeßlen (Keynote), Hans-Joachim Lenger, REMOTE CONTROL, Josef Wutz, Laurence A. Rickels (Keynote), Maike Mia Höhne, Mario Mentrup, Michael Girke, Michaela Ott, Natalie Gravenor, Rainer Bellenbaum, Stefan Heidenreich, Steven Reich, Robert Bramkamp (Einführung und Grußwort)

3-minütige Filme und 10-minütige Impulsvorträge von:

Akin Sibal, Alexander Merbeth, Amo Tarzi, Aron Sekelj, Benjamin Schachmann, Carly May Borgstrom, David Gomez, David Jahn, Diana Sanchez, Elena Friedrich, Hana Kim, Kathrin Dworatzek, Leonid Kharlamov, Liina Mariudottir, Lisa Sperling, Lukas Vögler, Mario Schöning, Max Sänger, Paul Thalacker, Samuel Parkes Heinrichs, Sarah Drath, Stefan Stoev



Maike Mia Höhne war für ihren Vortrag via Skype von der Berlinale-Organisation zugeschaltet



Mit einem Live-Schnittsystem wurde der Kongress multiperspektivisch aufgezeichnet



Die Performance-Gruppe Remote Control im Gespräch mit Steven Reich; Fotos: Eibe Maleen Krebs

Lampedusa in Hamburg

Auf Initiative einer Gruppe Studierender fand am 7. November 2013 in der Aula der HFBK Hamburg ein Frühstück für die Lampedusa-Flüchtlinge statt, die in einer Kirche in St. Pauli Zuflucht gefunden haben und für ihr Bleiberecht kämpfen.

Idee war es, in einem entspannten Rahmen die Begegnung zwischen Studierenden und Lehrenden der HFBK und den Flüchtlingen zu ermöglichen. Nachdem die Gruppe „Lampedusa in Hamburg“ beim Festakt zur Wiedereröffnung der restaurierten Aula am 9. Oktober 2013 mit einer spontanen, friedlichen Aktion auf ihre Situation aufmerksam machte, sollte nun eine offizielle Einladung in die HFBK erfolgen. Etwa 150 Flüchtlinge, Hochschulangehörige und andere Gäste kamen am Vormittag des 7. November 2013 in der Aula zusammen. Nach der Begrüßung durch die Professoren Dr. Friedrich von Borries und Dr. Hans-Joachim Lenger, einer Einführung durch die Studentinnen und Mitinitiatorinnen der Veranstaltung, Lisa Sperling und Franziska Kabisch, sowie einem Statement von einem der Sprecher der Flüchtlinge (die ihre Identität aus Angst vor Abschiebung nicht preisgeben) bildeten sich kleinere Gesprächsrunden. Über mehrere Stunden wurde diskutiert, wie künstlerische und politische Formen einer praktischen Zusammenarbeit aussehen könnten. Ein Prozess wurde angestoßen, der sich weiter in Entwicklung befindet. Regelmäßige Treffen finden statt, weitere Austauschsituationen sind geplant, wie zum Beispiel eine gemeinsam mit den Flüchtlingen organisierte Filmreihe (Kontakt: 22081welcome@gmail.com). Auf den folgenden Seiten veröffentlichen wir das Statement, das Hans-Joachim Lenger, Professor für Philosophie an der HFBK, bei der Veranstaltung vortrug, sowie ein Essay von Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien an der HFBK, die das Thema im Kontext der kolonialen Vergangenheit Hamburgs und des postkolonialen Diskurses beleuchtet.

Hans-Joachim Lenger: Zeichen und Wahrzeichen

Mit Wahrzeichen sind wir in Hamburg ja vertraut. Die Bauruine, die uns seit vielen Jahren eine Elbphilharmonie zu werden verspricht, verschlingt immer neue Millionen. Sie beschäftigt Bürger, Medien und Untersuchungsausschüsse. Unverdrossen beschwört ihr ruinöser Zustand, dereinst werde sie den Namen Hamburg weltweit erstrahlen lassen – sobald etwa begüterte Passagiere abends ihre Kreuzfahrtschiffe verlassen, um zum Konzertsaal aufzubrechen und dort den Vermächtnissen europäischer Musikkultur zu lauschen.

Das Wahrzeichen einer Stadt, schreibt der Philosoph Hans-Dieter Bahr in seinem Buch über *Die Sprache des Gastes*, sei ein „Merkmal, das auf einen Blick die Stelle ihres Namens einnimmt“ (305). An die Stelle des Namens tritt mit dem Wahrzeichen also ein Bild; an die Stelle der Adresse das Emblem. Emblematische Bilder aber sind besonders empfindlich gegenüber Unterbrechungen. Bildstörungen verwinden sie nur schwer. Von Flüchtlingen etwa, die im Mittelmeer bei dem verzweifeltsten Versuch ertrinken, ihr Leben zu retten, werden die Kreuzfahrer im sicheren Hafen unvermittelt der Barbarei überführt. Zwar rufen die Ertrinkenden das Entsetzen des Publikums hervor und mobilisieren humanitäre Affekte. Doch noch diese Affekte sind zweideutig. Kaum scheint ihnen zum Problem zu werden, dass sie sich an Toten entzünden, ganz so, als sei der Humanitarismus selbst noch mit diesem Tod im Bunde. Die Überlebenden dagegen werden den kalten Regimes der Verwaltung, den Rastern des Asylrechts, den Bürokratien juristischer Apparate überstellt, die den Flüchtenden zwingen wollen, sich auszuweisen, bevor er ausgewiesen wird. Und dies ist unerträglich.

Derart ergänzen sich jedenfalls Verwaltung und humanitäres Pathos. So unverzichtbar, so unschätzbar die praktische Hilfe deshalb war und bleibt, die der Gruppe „Lampedusa in Hamburg“ in den vergangenen Wochen und Monaten von privaten, kirchlichen, schulischen, künstlerischen und kulturellen Initiativen zukam – eine Hilfe, ohne die ihr einfachstes Überleben unmöglich wäre –, so sehr müsste das Ineinanderspiel von bloßer Verwaltung

und humanitärer Geste selbst durchbrochen werden. Und das, exemplarisch vielleicht, hier in Hamburg. Was eine Stadt ausmacht, könnte einem solchen Versuch immerhin entgegenkommen und ihn inspirieren.

Denn was ist eine Stadt? Was macht ihre Gesamtheit aus? Was etwa autorisiert ein städtisches Wahrzeichen wie die Elbphilharmonie dazu, die Gesamtheit, die Gänge der Stadt darstellen zu wollen? Ist die Stadt überhaupt eine solche „Ganzheit“? Ihre Nähe zumindest scheint ein anderes Bild freizugeben. Sobald man in sie eintaucht, faltet sich die Stadt zu Offenheiten auseinander, wie Hans-Dieter Bahr uns zeigt. Sie zerlegt sich in Vielheiten von Straßen und Plätzen, von Häusern und Einrichtungen, von Lebensumständen und Öffentlichkeiten. Sie zerspaltert sich in fraktale Fluchten und architektonische Wiederholungen, die stets von Öffnungen zeugen und im Offenen enden – so dass jede Stadt eine „offene Stadt“ genannt werden müsste. Dies sollen die Embleme und Wahrzeichen allerdings verbergen. Mehr oder weniger gewaltsam suggerieren sie eine Geschlossenheit, in der sich die Offenheit der Stadt verstellt; denn, wie Hans-Dieter Bahr hinzusetzt: „Wird diese Offenheit selbst öffentlich, kann die Stadt unfähig erscheinen, sich gegen feindliche Eindringlinge oder innere Usurpatoren wehren zu können, aber ebenso eine Stärke bekunden, äußere oder eigene Fremdheiten aufzunehmen und mit ihnen umgehen zu können, ohne diese nur durch Angleichungen zu absorbieren.“ (307)

Um diesen öffentlichen Konflikt geht es auch bei „Lampedusa in Hamburg“. In ihm stellt sich ein Verhältnis von Stärke und Schwäche her und wiederholt sich in immer neuen Konstellationen. Zunächst wird er gegen Xenophobien und Rassismen ausgetragen, denen bekanntlich eine elementare Schwäche eigen ist. Sie können sich gegen Fremde lediglich einschließen und einmauern, um das eigene Elend auch nur auszuhalten. Sodann wird er gegen eine juristische Logik ausgetragen, auf die sich die politischen Instanzen zurückziehen wollen, wenn sie Handlungsunfähigkeit für sich reklamieren. Auch dies aber sind lediglich Reklamationen einer Schwäche, die mit ihrer Ohnmacht hausieren geht. Doch ebenso wird dieser Konflikt um die Aufnahme der *eigenen Fremdheiten* in die Stadt geführt, wie Hans-Dieter Bahr schreibt, darum also, diese Fremdheiten nicht in Angleichungen zu ersticken. Dieser Kampf ist erkennbar einer um die Urbanität, also um den städtischen Charakter der Stadt, sofern sie immer offene Stadt ist. Er übersteigt nicht nur die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Er übersteigt auch jede nur humanitäre Geste. Denn er bringt die Offenheiten der Stadt selbst ins Spiel – strukturell, politisch ebenso wie künstlerisch und kulturell.

Es geht bei unserer Solidarität mit den Flüchtenden also keineswegs darum, neue Wahrzeichen zu errichten, die etwa die eigene humanitäre Gesinnung repräsentieren würden. Sehr wohl aber darum, Zeichen zu setzen, denn solche Zeichen sind heute von unschätzbarem Wert. Sie markieren, dass es nicht weitergeht, wie es bislang ging. Sie weisen ins andere, ins Offene, und verlangen Entscheidungen, die sich dem Offenen gewachsen zeigen könnten. Bald sind diese Zeichen Orientierungspunkte, bald Wegmarken, bald Feldzeichen. Alle Versuche, Europa zur Festung auszubauen, sind nämlich glücklicherweise zum Scheitern verurteilt. „Lampedusa“ wiederholt sich überall – in Afrika, in Italien, in Deutschland, hier in Hamburg. Der homogenisierte Raum, in den die sogenannte Globalisierung die Welt verwandeln wollte, wird von Rissen durchzogen. Sie machen jede Festungsmauer brüchig, und zwar auch dort, wo sie sich im Innern unendlich wiederholen soll. Oder ist es wirklich ein Zufall, dass dem Festungsausbau an den südlichen Grenzen Europas die Anstrengungen korrespondieren, das Innere dieser Festung in ein lückenloses System der Überwachung zu verwandeln? In einen homogenen Raum der Kontrolle und Abfragbarkeit, der vom Finanzkapital beherrscht wird? Den postkolonialen Regimes entsprechen die Kontrollgesellschaften, zu denen die kapitalistischen Weltzentren mutieren; zumindest haben beide einen gemeinsamen Fluchtpunkt, der ihnen von den Mächten des Globalen vorgeschrieben werden soll. Dies gilt es zu unterbrechen, den Fluchtpunkt zu zerstreuen. Und vielleicht wäre es auch deshalb wünschenswert, die Elbphilharmonie, dieses kommende Wahrzeichen Hamburgs, als Bauruine stehen zu lassen, nicht geschlossen, sondern offen nach allen Seiten hin und vielfach wendbar.

So sehr es heute deshalb vordringlich um das Schicksal der Flüchtenden geht, die hier in Hamburg nach neuen Lebensbedingungen verlangen, so sehr ist es doch ebenso unsere Sache, die hier verhandelt wird. Und zwar nicht zuletzt eine Sache der Kunst, deren Inbegriff Offenheit und Öffnung sind – weshalb das gemeinsame Gespräch in dieser Hochschule auch am rechten Ort stattfindet. Ich wünsche mir, dass es nicht abreißt.

Michaela Ott: Dunkelverknüpfungen

In Hamburg St. Pauli schwärmt seit geraumer Zeit eine neuralgische Zone, ein Problemfeld, das als symptomatisch zu lesen ist hinsichtlich dessen, womit europäische Politiken künftig unweigerlich konfrontiert sein werden. Zwischen Litfaßsäulen, auf welchen karitative Vereine mit Fotos von Dunkelhäutigen an das Nicht-Vergessen von Katastrophenopfern gemahnen und zu Spenden aufrufen, und „Tabaknegern“ im angrenzenden Museum für Hamburgische Geschichte, die umringt von weiteren Dokumenten die Hamburgische Kolonialvergangenheit evozieren, wohnen oder besser hausen in unterschiedlich gearteten Unterkünften Lampedusa-Flüchtlinge, die man in der Stadt nicht wahrhaben möchte und die daher gen Italien zurücktransportiert werden sollen. Anstatt deren Anwesenheit, deren nicht-endgültige Abschiebbarkeit bzw. absehbare Wiederkehr zum Anlass zu nehmen, sich der komplexen Verflochtenheit Hamburgs mit dem „dunklen“ Kontinent und seinen Bewohnern zu stellen – auf die unter anderem die Prosperität der Stadt und sogar die Gründung der Universität zurückgeht –, sucht man die Flüchtlinge loszuwerden und sich eines Problems zu entledigen, dessen man sich angesichts der gegenwärtigen europäischen Politiken nicht entledigen kann. Man kann es nicht loswerden, da in ihm juristische, politisch-ökonomisch-moralische und ästhetisch-erkenntnistheoretische Konflikte schlummern; diese verdeutlichen auf vielfältige Weise, dass sich Europa nicht als geschlossenes Gefüge in Abgrenzung von umgebenden Ländern und Kontinenten entwerfen kann, aus welchen es materiale Ressourcen bezieht, deren Bewohner es aber mittels gefängnisartiger Maßnahmen sich vom Halse zu halten sucht.

Auf der juristischen Ebene ist zumindest unklar, welchen Status die Lampedusa-Flüchtlinge haben, die über einen italienischen Pass verfügen und von den italienischen Behörden aufgefördert worden sind, sich Bleibe und Arbeit in anderen europäischen Ländern zu suchen. Als Flüchtlinge, die aus Kriegsgebieten wie Mali via Libyen nach Europa geflohen sind, können sie ebenso wenig einfach abgewiesen werden wie Kriegsflüchtlinge aus Syrien. Wenn wir Personen aus der Levante aufnehmen und uns rühmen, deren Kontingent soeben auf 5.000 erhöht zu haben, warum nicht einige Hundert aus Nordafrika? Zudem werden die Frontex- und Eurosur-Grenzsicherungsmaßnahmen als menschenrechtswidrige, rassistische und daher illegale Außenpolitiken nicht nur von Greenpeace-Juristen kritisiert.

Hamburg, dessen Schifffahrtslinien und Export-Import-Unternehmen nicht zuletzt durch den Kolonialwarenhandel Weltbedeutung erlangt haben, indem sie Branntwein und Waffen gegen Kautschuk und Palmöl tauschten, hätte mehr als einen politisch-ökonomisch-moralischen Grund, sich mit den Spätwirkungen seines Profitstrebens zu konfrontieren. Gerade zum jetzigen Zeitpunkt, da das offizielle Gedenken an den Ersten Weltkrieg zum medialen Schaulusteffekt avanciert, könnte es sich veranlassen, diesen dunklen Aspekt der deutschen Vergangenheit offensiv in den Blick zu nehmen und „den Dunklen“ nicht nur ein Bleiberecht im Museum für Hamburgische Geschichte zu gewähren. Vielmehr hätte es sich mit der Tatsache zu konfrontieren, dass deren Anwesenheit kein vorübergehendes politisches Problem ist, sondern symptomatisch wiederkehren wird. Wenn Europa zulässt, dass der afrikanische Binnenmarkt ruiniert, seine Fischgründe abgefischt, seine Bodenschätze geraubt und Müll exportiert wird, Afrika mithin in ein europäisches Außenlager verwandelt wird, das entleert und mit Abfall aufgefüllt wird, nimmt es nicht Wunder, dass seine Bewohner sich dorthin begeben, wohin seine besten Nahrungsmittel und materialen Ressourcen wandern. Dass sie damit nicht nur sich selbst als biopolitisches Problem,



Studierende der HFBK und ein Sprecher der Flüchtlinge geben vor dem Frühstück eine Einführung; Foto: Megan Owczarski

sondern zudem ihre innerafrikanischen Konflikte exportieren, dürfte ebenfalls wenig erstaunlich sein. Solange die afrikanischen Länder nicht als Lebensraum unumgänglicher biopolitischer Pflege begriffen werden, von denen wir und die von uns auf unhintergehbare Weise abhängig sind, wird Eurosur nur Gewalt exportieren. Wenn wir nicht aufhören, Afrika kategorial von Europa zu unterscheiden und als „das Andere“ abzudrängen, werden wir trotz aller humanitären Beschwörungen auf Litfaßsäulen nicht verhindern, dass das Mittelmeer zu einem Dauerblutbad wird.

Unter ästhetisch-erkenntnistheoretischen Blickwinkeln, die an einer Kunsthochschule zweifellos am meisten von Belang sind, wäre darauf hinzuweisen, dass nach wie vor eine ästhetische Geringschätzung des Dunklen in öffentlichen Institutionen zu konstatieren ist: Trotz der bedeutsamen Rolle, die das Schwarz in Malerei und Konzeptkunst seit Beginn der Moderne bis heute spielt, wird seit Malewitschs epochemachendem Gemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* von 1915, wie sein Titel ansagt, eine uneingestandene Vorgängigkeit des Weißen behauptet und weiter tradiert. Über das Schwarze, das er bezeichnenderweise „Null-Ausdruck der Farbe“¹ nennt, sucht er die Neugeburt der Kunst in genau jenem Jahr ins Werk zu setzen, da Carl Einsteins Schrift *Negerplastik*² erscheint. Diese adelt den körpernahen Ausdruck der „dunklen“ Skulptur, sei sie afrikanisch oder südostasiatisch, als Kunstwerk und tritt damit deren affirmative Rezeption in der Malerei und Skulptur von Picasso und Matisse los. In den beiden ihm zugewiesenen Funktionen, als farblicher Ausdruck von Figurenabsorption wie als Anlass zu neuer Figuration, speist das Dunkle bis heute die Kunst. Doch trotz aller Anerkennung fällt auf, dass die dunklere Haut in Malerei, Fotografie und Film nur marginal vorkommt, genau wie der afrikanische Film, der trotz vermehrter Filmfestivals auch auf dem dunklen Kontinent, global gesehen, über kein symbolisches Kapital verfügt. Sogar Bücher über afrikanische Kunst, so sie nicht von Okwui Enwezor verfasst sind, finden sich bis heute im ethnologischen Museum und nicht in der – weißen – Kunstbibliothek.

Selbst in philosophisch-erkenntnistheoretischen Diskursen, wenn sie nicht unter postkolonialen Vorzeichen die impliziten Sichtbarkeitsverhältnisse problematisieren und „kritische Weißheit“ einfordern, ist immer wieder ein Verkennen der Bedeutung des Dunklen beobachtbar. Selbst so differenzbetonende Denker wie Gilles Deleuze und Félix Guattari formulieren in *Tausend Plateaus* die merkwürdige These, dass primäre Bildbildung mit dem Kontrast „dimensionsloses schwarzes Loch und formloser weißer Wand“ (231) beginnt. Ist es der Überformung ihrer Wahrnehmung durch moderne Sichtbarkeitsverhältnisse geschuldet, dass sie primäre ästhetische Unterschiedsbildung mit dem „System Weiße Wand – Schwarzes Loch“ (230) anheben lassen möchten? Zwar mag diese Aussage die europäischen Leser/innen zunächst

nicht irritieren, sind wir es doch gewohnt, dass Kontrastbildung, im verallgemeinerten White Cube, immer vor weißen Wänden erfolgt und uns vorwiegend helle Gesichtshäute entgegen kommen, in die unterschiedlich farbige Augenvertiefungen eingelassen sind. Wenn aber über die Entstehung von Bildlichkeit historisch und erkenntnistheoretisch nachgedacht wird, wie kann davon ausgegangen werden, dass das Weiße als primär anzusehen ist? Zwar räumen Deleuze und Guattari in einem Folgesatz ein, dass man die primäre Kontrastbildung auch umgekehrt verstehen könnte: „Aber je nach den Kombinationen kann die Wand auch schwarz und das Loch weiß sein“ (232). In der Beiläufigkeit dieser Bemerkung übersehen sie aber noch einmal, dass die farbliche Primärsetzung aufgrund der mit ihr verbundenen politischen Geschichte gerade nicht beliebig umkehrbar ist. Hatte doch der postkoloniale Theoretiker Frantz Fanon bereits 1952 mit seiner Schrift *Schwarze Haut, weiße Masken*³ die Normalisierung der weißen Haut und der davon abgeleiteten schwarzen Masken als kolonialistische Strategie schlechthin kritisiert. Wie an seinem polemischen Titel erkennbar, schreibt er der dunklen Haut berechtigterweise historische wie erkenntnistheoretische Priorität zu und erklärt die weiße Gesichtsbildung zu deren Abformung, Schematisierung oder Karikatur. Wollte man überhaupt Überlegungen zu ersten Bildbildungen auf der Basis anthropologischer Erkenntnisse anstellen, so wäre von Kontrasten von helleren oder dunkleren Auftragungen auf relativ dunkle Wände und mithin von dunklen Minimaldifferenzen auszugehen.

Die harten Kontrastbildungen von Schwarz und Weiß werden heute von zahlreichen dunkelhäutigen Künstler/innen wie der kamerunischen Fotografin Angèle Etoundi Essamba, dem kenianisch-deutschen Künstler/innenpaar Ingrid Mwangi und Robert Hutter, den US-amerikanischen Konzeptkünstlerinnen Adrian Piper, Lorna Simpson oder Kara Walker kritisch thematisiert und ästhetisch umgewertet. Mittels unterschiedlicher künstlerischer Praktiken verweisen sie darauf, dass die farbliche Tönung von Gesichts- und Körperbildern mit politischen Bewertungen einhergeht und mit affektiven Aufladungen der Dunkelnuancen verbunden ist. Sie betonen mit der südafrikanischen Künstlerin Berni Searle die Varietät von dunklen Hauttönen und weigern sich zunehmend, ihre Kunst auf eine ethnische Herkunft festlegen zu lassen. Weil Künstler/innen aus Afrika wissen, dass sie auf dem Kunstmarkt gerne als afrikanische Nischenproduktion vermarktet werden, reklamieren sie heute einen post-ethnischen Status, zu dem gehört, dass sie sich lokale und globalisierte Kunstsprachen aneignen und sich bewusst nicht-identitär, sondern dividuell artikulieren.

Edward Said, der palästinensische Theoretiker des Orientalismus, erblickt das Verdienst von Joseph Conrads Roman *Das Herz der Finsternis* darin, dass er das Dunkel gleichermaßen in Afrika wie in London herrschen sieht: „Bei Conrad bewegen wir uns in einer Welt, die mehr oder weniger fortwährend gemacht und zugleich rückgän-

gig gemacht wird. Was stabil und sicher erscheint (...), ist nur wenig sicherer als der weiße Mann im Dschungel und erfordert denselben fortgesetzten (...) Triumph über eine alles durchdringende Dunkelheit, die sich gegen Ende der Erzählung als dieselbe für London und Afrika erweist“ (68)⁴. Said kritisiert nicht nur aufklärerische Missionen zum Zweck westlicher Herrschaftssicherung und der Beibehaltung politischer Sichtbarkeitsverteilungen, sondern auch das Verkennen der alles durchdringenden, die europäische Hellhäutigkeit historisch grundierenden Dunkelheit.

Eine dieses Verkennen wohlthuend thematisierende und umwertende filmästhetische Strategie stellen die Filme des portugiesischen Regisseurs Pedro Costa dar, der im nächsten Jahr die HFBK mit seinem Besuch beehren wird: Seine Kameraarbeit widmet sich in der Fontainhas-Trilogie (*Ossos* 1997, *No quarto da Vanda* 2000, *Juventude em marcha* 2005) der ästhetischen Erforschung der europäischen Dunkelzonen und ihrer marginalisierten Existenzen, in einer quasi-dokumentarischen Registratur der Nicht-Lichtverhältnisse und bloßen Überlebensweisen, bevor sie als fiktionale Zuteilung, als symbolische Anteilsvergabe von zumindest minimaler Sichtbarmachung politisch tätig wird.

¹ Tatjana Gorjatschewa, *Suprematismus und Konstruktivismus. Antagonismus und Ähnlichkeit, Polemik und Zusammenarbeit*. In: *Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne*, hrsg. von Karola Kraus u. a., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2008, S. 16–28.

² Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig: Verlag der Weißen Bücher 1915.

³ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Montréal: Édition électronique, 2008, S. 44.

⁴ Edward Said: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1994.



Franz Erhard Walther und Santiago Sierra demonstrieren Nr. 46 aus Walthers I. Werksatz (*Sehkanal*, 1968), Rhön-Hochebene, Deutschland, Dezember 2011, Fotografie, VG Bild-Kunst, Bonn 2013



Santiago Sierra, *NO*, *Global Tour*, 2011, Filmstill

Hingehen, wo es weh tut

Als Tabu-Brecher wurde der spanische Künstler Santiago Sierra international bekannt. Eine Retrospektive in den Hamburger Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg erlaubt nun einen differenzierten Blick auf sein skulpturales, performatives und filmisches Werk. Britta Peters berichtet über die Ausstellung und hatte Gelegenheit, mit dem Künstler zu sprechen – auch über seine Studienzeit an der HFBK Hamburg

Das Transparent *Inländer raus* an der Fassade der Sammlung Falckenberg hätte vermutlich polarisiert: von belustigter Zustimmung bis hin zu wütenden Reaktionen. Aber in Harburg bleiben die „Inländer“ drinnen.¹ Statt neue Aufregung zu provozieren, inszeniert der Intendant der Deichtorhallen, Dirk Luckow, Santiago Sierras erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland als Retrospektive.

BRITTA PETERS

Einmal abgesehen davon, dass die Stadt Hamburg angesichts ihrer rigiden Flüchtlingspolitik einen öffentlichen Diskurs um das Bleiberecht für Ausländer dringend nötig hat, tut der Ausstellung selbst die Konzentration auf das bisherige Schaffen des spanischen Künstlers Santiago Sierra sehr gut. Denn eingebettet in den Kontext des Gesamtwerks erscheint seine Position weit weniger plump als in den sonst üblichen Schlagzeilen: Künstler tätowiert sechs Kubanern für 30 Dollar eine durchgehende Linie auf den Rücken! Künstler leitet Autoabgase in ehemalige Synagoge! Künstler lässt Menschen gegen geringes Entgelt stundenlang in Pappkartons verharren!²

Santiago Sierra, 1966 in Madrid geboren, studierte zunächst Kunst an der dortigen Universidad Complutense, bevor er von 1989 bis 1991 für einige Semester als Gasthörer an die HFBK Hamburg kam. Die Post-Franco-Ära im Madrid der 1980er Jahre war durch einen verschmutzten Hedonismus geprägt, eine auf Konsens ausgerichtete, fröhliche Dauerparty, gepaart mit wirt-

schaftlichem Aufschwung, der als *movida madrileña* sogar die Ehre einer eigenen Epochenbezeichnung zuteil wird. Gleichzeitig blieb die Aufarbeitung des Faschismus auf der Strecke. Als politisch denkender Mensch beschloss Sierra, Spanien zu verlassen (*siehe Interview*). Nach Hamburg lebte er viele Jahre in Mexico City. Heute befindet er sich vor allem auf Reisen, wohnt jedoch wieder in Madrid.

Wie kann man die sozialen Realitäten des kapitalistischen Systems in die Kunst einschreiben, ohne sich selbst als Außenstehendes zu behaupten? Ohne als Künstler die Position eines externen Weltverbessers einzunehmen, wohl wissend, dass der Kunstmarkt eine besondere Spitze des kapitalistischen Handels darstellt? In Auseinandersetzung mit den großen institutionskritischen Bewegungen der us-amerikanischen Kunstgeschichte, der Minimal und



Santiago Sierra, *Diamondtraffickills*, 2006, necklace, 18K white gold with 12% palladium alloy. Brilliant diamond cut, color TW, purity VSI, in collaboration with Chus Burés; Foto: Rafael Vargas

Land Art, verfolgt Sierra diese Frage seit Jahren mit großer Konsequenz. Viele seiner Werke nehmen dabei auf die Arbeitsweisen bekannter Kollegen Bezug – unter anderem Carl Andre, Donald Judd, Yves Klein, Franz Erhard Walther – und erweitern sie explizit um eine gesellschaftskritische Dimension. Dazu gehört mitunter auch die Verwendung von Menschen als Material. Innerhalb von Performances und Installationen re-inszeniert Sierra gesellschaftliche Ausbeutungsverhältnisse, indem er den beteiligten Arbeitern die ortsüblichen Mindestlöhne zahlt. Würde er mehr bezahlen, so seine Argumentation, stelle er vor allem seine Großherzigkeit aus. Stattdessen geht es ihm um eine Kritik an bestehenden Arbeitsbedingungen und entwürdigenden Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen. Gleichzeitig bekennt sich Sierra darüber als mitschuldig – als Teil des Systems – und macht die Besucher zu Komplizen.

Die Arbeit *21 Anthropometrische Module aus menschlichen Fäkalien, konstruiert von den Leuten von Sulabh International of India*, 2007, besteht simpel gesagt aus getrockneter Scheiße, aus Latrineninhalten der Großstädte Neu Delhi und Jaipur, die traditionell von bestimmten Familien eingesammelt werden. Innerhalb des indischen Kastensystems wird man als Latrinenreiniger geboren und es gibt praktisch keine Chance, dem zu entkommen: Die Familien gelten als unberührbar. In Zusammenarbeit mit der Organisation Sulabh International, die sich für ein neues Sanitärkonzept in Indien engagiert, wurden die abgestandenen Fäkalien in Blöcke von 215×75×20 cm gepresst.

Aus der Ferne wirkt die Installation klassisch minimalistisch, ein serieller Aufbau gleichförmiger Module. Betritt man den Raum selbst, riecht es etwas streng und die unregelmäßige, nicht-maschinelle Form der Verarbeitung fällt ins Auge. Die Kuben stehen auf Decken in ihren Transportkisten und erinnern so an Kleinstbehaltungen. Ihr menschliches Maß tritt deutlich hervor. Die Arbeit profitiert nicht nur von ihrer dichten, ästhetischen Form und dem Wissen um ihren Entstehungshintergrund. Ganz offensichtlich wird hier auch Scheiße zu Gold gemacht, ein menschlicher und in rauen Mengen vorhandener Abfall als Kunstprodukt veredelt. Auch dazu lassen sich von Piero Manzoni über Dieter Roth etliche kunsthistorische Vorläufer finden. Sierra dreht die Schraube jedoch ein Stück weiter: Er füttert die übersättigte, westlich geprägte Kunstwelt nicht mit seinen eigenen Exkrementen, sondern mit den Ausscheidungen aus einem der ärmsten Länder der Welt.

Noch bis 14. Januar 2014

Santiago Sierra

Skulptur, Fotografie, Film

Deichtorhallen, Sammlung Falckenberg

Wilstorfer Straße 71, Hamburg

www.deichtorhallen.de

1 Die Arbeit entstand 2001 ursprünglich für den Außenraum. Im Juni hielten drei türkischstämmige Arbeiter das Banner vorm Eingang zur Baseler Kunstmesse in die Höhe und mussten dafür derart wüste Beschimpfungen über sich ergehen lassen, dass sie die Aktion an den folgenden Tagen nicht fortsetzen wollten. Im August schmückte es dann eine mallorquinische Bucht und wurde nach einem kurzen Zwischenspiel mit der Gemeindeverwaltung – die die Veranstaltung zunächst organisiert hatte und dann zu verhindern suchte – schließlich von Unbekannten entfernt.

2 Gemeintsind – in der angegebenen Reihenfolge – die Arbeiten: *250 cm lange Linie, tätowiert auf 6 bezahlte Personen*, Espacio Aglutinador, Havanna, Kuba 1999; *245 m², Synagoge Stommeln, Pulheim* 2006 sowie *8 Leute, die dafür bezahlt werden, dass sie im Inneren von Kartonschachteln bleiben*, G & T Gebäude, Guatemala City, Guatemala, 1999.

Vier Fragen an Santiago Sierra

Wählten Sie 1990 bewusst Hamburg und die HFBK als Studienort, oder war das eine mehr oder weniger zufällige Entscheidung?

Es war die Zeit vor dem Internet. Ich wollte vor allem Erfahrungen sammeln – egal wie. Die Erwartungen eines knapp Zwanzigjährigen sind ja meistens unangemessen und unrealistisch. Meine waren es auch, sonst hätte ich Madrid nicht ohne Geld verlassen und wäre kein Künstler geworden. Für mich war das Wichtigste, in Richtung Norden wegzukommen, alles andere blieb zunächst offen. Ich habe gar nicht damit gerechnet, einen Ort zu finden, an dem Künstler zu sein etwas Positives ist, eine gewisse Ausgrenzung hatte ich längst verinnerlicht. Wenn du in Spanien „Künstler“ gesagt hast, war das beinahe ein Synonym für „verrückt“, das ist bis heute so. Die Kunstakademie in Madrid war in Wirklichkeit eine Institution der kulturellen Zerstörung, sie war ein Altersheim für alte, verschlossene und faule Künstler. Und da es auch im rechten Spektrum Bummel-Studenten gibt, waren sie darüber hinaus reaktionär. Manche von ihnen waren alte Franquisten, nicht Postfranquisten, sondern echte Franquisten – Menschen, deren Karrieren auf Propaganda für den Tyrann basierten. (*Gemeint sind die Anhänger des von Francisco Franco installierten Regimes, das in Spanien von 1937 bis zum Tod des Diktators 1975 geherrscht hat.* bp) An der HFBK Hamburg dagegen waren die Professoren erstklassige Künstler, in der Nacht wie am Tag. Madrid stank nach Ölfarbe, in Hamburg roch es nach allem anderen, aber nicht nach Ölfarbe. Heutzutage mag ich Hamburg sehr, ich muss an Caspar David Friedrich denken ...

Was waren Ihre ersten Erfahrungen an der HFBK und wie haben sie sich auf Ihre Arbeit ausgewirkt? Welche Professoren waren besonders wichtig und warum?

Franz Erhard Walther war für mich richtungsweisend: Sein Werk wird durch die Ausführenden aktiviert und meines vom Arbeiter. Damals hielt ich das allerdings noch nicht für so entscheidend. Es erschien mir wie intellektueller Schnickschnack, aber es blieb hängen und ich habe oft an seine Arbeit gedacht. Es überraschte mich, wie aufgeklärt er war. Ich habe ihn nur damals noch nicht richtig verstanden. Jetzt, wo ich an einem bestimmten Punkt angekommen bin, glaube ich, dass er sehr großen Einfluss auf mich gehabt hat, aber zu der Zeit selber war es eher Stanley Brouwn, der mich beeindruckt hat. Brouwn war ausgezeichnet, sehr aufmerksam den jungen Künstlern gegenüber, und er war der erste intellektuelle Schwarze, den ich kennengelernt habe. Bis heute achte ich ihn sehr. Blume war ein sympathischer, freundlicher Mann, der den Studierenden mit praktischem Rat half. Beim Dreh der *NO, Global Tour* war er noch kurz vor seinem Tod unser Reiseführer in Dortmund. (*Bei der NO, Global Tour handelt es sich um ein 2009 begonnenes Langzeitprojekt von Santiago Sierra, bei dem er mit den gut drei Meter hohen Arial-Buchstaben N und O durch verschiedene Länder gereist ist; 2011 entstand als eine Art Roadmovie der gleichnamige Film.* bp) Stephan Schmidt-Wulffen, der damals inhaltlich stark an der Demontage des Minimalismus beteiligt war, lehrte auch an der HFBK. In Madrid organisierte er 1988 die Ausstellung *La Razón Revisada*, die eine große Wirkung hatte. Es gab sehr gutes Material in Hamburg.

Können Sie sich vorstellen, selbst als Professor an einer Kunsthochschule zu arbeiten?

Ich weiß nicht, ob ich ein guter Professor wäre, mir fehlt das Ego dafür. Ich sehe mich selbst lediglich als Künstler, der zwar älter ist als ein zwanzigjähriger Künstler, aber nicht unbedingt besser. Heutzutage spricht jeder Zwanzigjährige Latein. Die Generation ist viel weiter entwickelt als es meine war. Ich weiß es nicht.

Zum Schluss noch eine etwas allgemeinere Frage: Haben Sie die Diskussionen um das bedingungslose Grundeinkommen verfolgt? Glauben Sie, dass diese Wirtschaftstheorien eine Perspektive für mehr Gerechtigkeit eröffnen können? Die Idee steht, beruht ja darauf, zumindest mit der gesellschaftlichen Fixierung auf Arbeit und den dazugehörigen Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen zu brechen.

Der einzige Weg ist der anarchistische.

Britta Peters ist Ausstellungsmacherin und Journalistin, sie lebt in Hamburg. Übersetzung aus dem Spanischen: Pablo Narezo

Blick in die Ausstellung Santiago Sierra, Skulptur, Fotografie, Film, Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg, 2013–14; Foto: Henning Rogge



Jean-Luc Nancy: Zum Sinn der Kunst

Im Dezember 2012 führten Hans-Joachim Lenger und Georg Christoph Tholen mit Jean-Luc Nancy in Straßburg ein Gespräch über das Mit-Sein, über Technik, Medien, Kunst und Politik; die folgenden Passagen sind Auszüge einer mehrstündigen Diskussion, deren Niederschrift sehr viel ausführlicher in der ‚Zeitschrift für Medienphilosophie‘ erscheinen wird. Einleitend hatte Nancy Fragen zum Denken eines Mit-Seins beantwortet, das er in Anschluss an Heideggers ‚Sein und Zeit‘ zu denken sucht. Daran schloss sich das Problem einer Selbstbegründung eines Denkens an, das mit dem cartesianischen ‚Cogito sum‘ die epistemische Ordnung der Neuzeit eröffnete.

Nancy: Wenn man auf Descartes zurückkommt – nun, wie ist das „Ego sum“ möglich? Natürlich durch den Zweifel und all das, was wir kennen. Aber nicht zuletzt durch die Tatsache, dass ich es aussage. Descartes schreibt es selbst: Wie lange ist all das wahr? So lange, wie ich es aussage oder in meinem Geist begreife. Aber dieses Begreifen ist stets schon eine Aus-Sage. Und jede Aussage setzt ein Außen voraus. Insofern können wir zwar sagen: Was das Ich macht, ist „nur“ sein Treiben auf sich hin, ein Treiben auf sich als dieses Ich. Vielleicht sollten wir das aber einmal nicht als Ausgangs-Punkt denken, sondern nur als Ausgang, als Ausgangspunkt ohne Punkt. Vielleicht kommen wir ja nicht umhin, ein Innen anzusetzen. Aber ein Innen, so gedacht, gibt es nur als ein Außen des Außen. Man müsste also ein Außen ohne ein Innen denken – oder das Innen als Außen des Außen, das sich als Außen unendlich entfaltet. Und das ist nichts anderes als „Sinn“. Denn was heißt „Sinn“? Es ist eine Art Sendung, und das berührt die ganze Frage des Da-Seins. Denn das Da dieses Daseins heißt, ein Außen zu öffnen, von dem aus ich mich für eine Weile als Innen verstehen kann oder von wo aus ich dazu verführt werde, mich als Innen zu verstehen. Aber ich brauche nur sehr kurz bei diesem Innen zu verbleiben, um zu bemerken, dass es in sich schon ein Außen ist – nämlich das Außen meines Ego. Ein Ego, das nur in sich wäre, ist unmöglich, und deshalb kann man nicht *nicht* hegelianisch sein. Denn ein Innen ist noch abstrakt und fällt in sich zusammen. Es braucht ein An-Sich und ein Für-Sich. Deshalb ist der Sinn immer die Äußerlichkeit, er ist ein Außen, das sich bewegt. Das Wesen bewegt sich unendlich. Denn es geht nicht darum, eine Information von einem Punkt zum anderen zu transportieren.

Intention und Intensität

Tholen: An mehreren Stellen triffst du zwar Vorichtsmaßnahmen, weil Begriffe des Drängens oder Treibens noch sehr zielgerichtet erscheinen. Aber es gibt nicht nur das Entwerfen oder die Intentionalität, sondern auch das, was mich angeht, die Passibilität oder das Affiziert-Werden. Und dieser Begriff der Affizierbarkeit löst vielleicht ein Problem, das ja auch bei Kant auftaucht ...

Nancy: Vielleicht lässt sich sagen, dass alles, was wir zu wissen glauben, höchst problematisch geblieben oder geworden ist – also das Subjekt, das Ego von Descartes, verstanden als Substanz oder gar als Sache, die da ist und verschiedene Qualitäten aufweist, um „danach“ mit anderen Subjekten in Beziehung zu treten. Möglicherweise aber war all das bereits problematisch für jeden der Philosophen, die das so gedacht zu haben scheinen. Für Descartes ist das Ego jedoch nie eine Substanz. Wenn er es einen „Rest“ nennt, dann weil es für ihn eine bestimmte Ebene des Realen oder der Realität darstellt. Aber es ist keine in sich selbst ruhende Substanz. Die Substanz meint im Lateinischen ja das, was „darunter steht“. Aber wenn Hegel erklärt, man müsse von der Substanz zum Subjekt übergehen, vom Subjekt zur Substanz, dann meint er doch, dass dieses Subjekt nicht in sich selbst ruht. Es ist vielmehr das, was von vornherein aus sich herausgeht und in dieser Weise das Aus-sich-Herausgehen „ist“. Natürlich konnte Hegel nicht sagen, was wir jetzt sagen können, denn wir kamen nach Hegel und nach Husserl und Heidegger: dass es stets dieses Strebens eines Außen, eines Außer-sich-Seins,

einer *Ek-sistenz* bedarf, wie Heidegger terminologisch vorschlägt, um dieses Außen zu markieren – so wie in der Ek-stase.

Lenger: Aber käme nicht auch die Bewegung erst im Nachhinein? Als Registratur dieses Außen gleichsam, als Ausdruck einer Differenz, die sich in die Bewegung entlässt? Oder ist die Bewegung primär?

Nancy: Ich würde sagen, dass beide zusammen sind. Ich kann nicht außen sein ohne Bewegung. Und ich kann mich nicht bewegen ohne ein Außen. Vielleicht nicht im Denken, aber in der Vorstellung ist es uns so schwierig, dass es kein In-sich-selbst-Ruhen in immer gleicher Lage gibt. Denken wir nur an den Prozess der Generation. Wie wird ein Mensch? Wo wärest du denn als in sich und auf sich selbst beruhendes Subjekt jemals „da“ gewesen, Hans-Joachim, um dich von dort aus zu entfalten oder eine Evolution zu durchlaufen? Entweder warst du dann in zwei Personen vorhanden – oder aber in einem Prozess begriffen. Zugleich aber kann niemand sagen: Hier war eine erste Zelle. Nicht nur, weil eine Zelle zu wenig „Subjektivität“ oder „Personalität“ aufwies. Nein, eine solche Zelle ist nichts, wenn sie sich nicht teilt oder in Teilung begriffen ist. Und das bedeutet doch etwas. Was wir vielleicht zu wenig denken: auch das, was wir als materiale Ebene ansehen, hat gar nicht die Möglichkeit, so etwas wie eine reine Einheit zu bestimmen. Es gibt auch materiell keine reine Einheit. Deshalb hat der Punkt auch weder eine Dimension noch eine Schwere. Und vielleicht kann ich an dieser Stelle hinzufügen, was ich vorhin zur Intentionalität bei Husserl sagen wollte. Jean-François Coutine, ein Husserlianer und Heideggerianer, hat einmal einen sehr guten Aufsatz über den Begriff der Intentionalität geschrieben. Zum einen zeigt er, wie ich mich erinnere, dass dieses Wort auch im Deutschen ein Fremdwort ist. Es bedeutet ja nicht „Absicht“. In der „Intention“ möchte Husserl vielmehr – mehr noch im Deutschen als im Französischen – die Intensität mithören, und zwar umso mehr, als es ein Fremdwort ist.

Lenger: Ließe sich vielleicht sagen, dass das Dasein aus dem Gespannt-Sein einer solchen Intension auftaucht? Dass sie als Intension stets auf ein „Mit“ angewiesen ist, das sich in der Intentionalität Husserls vorgängig stets schon mitbedeutet hätte und jede Egologie unterlaufen hat?

Nancy: Was die Intentionalität Husserls angeht, so lässt sich natürlich vieles sagen, was von Lévinas bis zu Derrida schon gesagt wurde: die Voraussetzung eines Subjekts, eines Bewusstseins usw. Aber trotzdem oder zumindest in der Beziehung von Bewusstsein und Welt gibt es in der Intentionalität eine Intension, eine Intensität – und dann so etwas wie einen Trieb und einen Affekt. Husserl spricht zwar nicht viel darüber. Doch gibt es bei ihm den Affekt, und das sollte man spüren. Vielleicht ließe sich sogar sagen, dass das „Ek-“ der Ek-sistenz Heideggers, die sich dann so scharf als Bewegung eines „Vorlaufens“ akzentuiert, eine Übersetzung oder Transformation der Intention darstellt. Das „Ek-“ gibt das Wesen der Intentionalität nur besser und anders zu verstehen. In jedem Fall geht es nicht um ein „Subjekt“, das im Nachhinein auch noch Intentionen hätte. Es geht um ein Sein, das seine eigene Intensität und sein eigenes *Ek-sistere* „ist“. Natürlich geraten wir beim Gebrauch des Zeitworts „Sein“ immer noch in die Schwierigkeit, dass wir es als Eins-Sein verstehen. An einer Stelle von *Was ist das, die Philosophie?* versucht Heidegger deshalb eine Art Übersetzung für das „Sein“ als transitives Verb. Hier sagt er, dass man es als ein Lesen oder Auslesen verstehen könnte. Dann aber wären es bereits die „Seienden“. Und das ist für uns sehr bedeutend. Denn für eine Zeitlang scheinen wir gedacht zu haben – „wir“, also die gesamte Tradition –, dass es einen Anfang gibt und dass an diesem Anfang ein Urheber stünde. Zum einen sehen wir, dass es nie so einfach war. Und zum anderen, dass wir dabei nicht stehenbleiben können. Das ist der Sinn des „toten Gottes“ bei Nietzsche. Der moralische Gott ist tot. Aber für Nietzsche heißt das so viel wie: der metaphysische Gott ist tot, also das Sein als Substanz. Und vielleicht hatte ja schon der monotheistische Gott dieses Verschwinden des Seins als einer Substanz eingeleitet, weil er „mono“ und insofern vielleicht gar kein Gott ist.

Tholen: Diese Ursprungslosigkeit wird deutlich spürbar, wo du dich mit der Malerei und den Künsten auseinandersetzt. Es gibt eine Art „Vorwegnahme“ der Einbildungskraft. Diese Vorwegnahme oder Antizipation drückt sehr gut aus, was sich im Zwischenraum beweglicher Blicke etwa im Kino oder in der Malerei Hans von Aachens im ‚Jungen Paar‘ abspielt. Der Terminus der Einbildungskraft bringt diese Vorwegnahme sehr gut ins Spiel.

Nancy: Im Französischen haben wir allerdings keine Entsprechung für eine solche „Vorwegnahme“. Außerdem, was die „Vorwegnahme“ betrifft: Woher kommt denn das „Weg“ dieser Nahme?

Tholen: Natürlich ist das ein Paradox. Aber ich denke, das „Weg“ akzentuiert die Öffnung einer Leerstelle, in der sich Raum für eine andere Gestalt ergibt. Auf diese Weise könnte das Blickregime unterlaufen werden und etwas Neues sich ereignen.

Nancy: Ja, im Kino können wir unsere eigene Einbildungskraft sozusagen wie ein Bild vor uns sehen. Denn in der Malerei, der Zeichnung, der Plastik und den anderen Künsten ging es mehr um das Bild als solches. Mit dem Kino aber ist die Bewegung eingeführt worden – nicht so sehr die der Objekte oder der Leute, die da gefilmt werden. Man glaubt ja immer noch, das Urbild der Bewegung im Film sei der Zug. Aber die wirkliche Bewegung im Kino ist *meine* Bewegung, die mir die Leinwand nicht nur *präsentiert*, sondern die sie mir *erlaubt*: eine Bewegung, in der ich mich mir selbst annähere. So kann man im Kino einem Gesicht ganz nah sein und dann von ihm zurücktreten. Das war am Anfang des Kino noch nicht der Fall. Aber irgendwann wollte jemand eine Katze ganz nah beim Fressen filmen, um genau zu zeigen, *wie* diese Katze frisst. Das soll die erste Naheinstellung des Kinos gewesen sein. Da gab es eine Neugierde für das, was geschieht, wenn man ihm ganz nahe kommt. Und über diese Katze habe ich ein wenig phantasiert. Sie ist ja kein Mensch, sondern ein Tier, das in der Geschichte der Künste, aber auch der Götter immer als ein Geheimnis galt. Natürlich könnten wir lange darüber streiten, was gutes Kino und weniger gutes Kino ist. Das Hollywood-Kino jedenfalls ist nicht so sehr Kino als vielmehr Comic oder Spektakel. Da gibt es Bewegung, aber kaum Nähe. Im „eigentlichen“ Kino aber gilt: Um in die Nähe, in eine Art Berührung zu geraten, kommt das Bild aus der Vorstellung und geht dazu über, zu rühren, indem es mit dem Auge alle Sinne berührt.

Tholen: An einer Stelle schreibst du in diesem Sinne: „Kerostani versetzt die Bilder und Zeichen in Bewegung und den Blick in Richtung auf das Reale“. Also nicht nur die Bewegungen, sondern die Blickbeziehung wird hier zur Annäherung und Berührung des Realen.

Gesten der Nacktheit

Nancy: Ja, das bezieht sich auf eine Szene aus *Das Brot und die Straße*. Da rollt eine leere Kanne über die Straße. In anderen Filmen Kerostanis gibt es das mit einer Orange oder einem Apfel. Dabei hört man natürlich, wie das klingt. Und das habe ich plötzlich als so real empfunden. Ich sehe nicht nur, ich fühle, wie dieses Ding rollt und dabei ganz allein ist. Denn es gibt keinen Menschen. Insofern geschieht nichts. Es ist etwas Unbedingtes, also gerade das, was der Trieb der Vernunft will. Ich könnte auch von Béla Tarr sprechen, den ich vor kurzem sah. Im *Pferd von Turin* ist man fast ununterbrochen dem Geräusch des Windes ausgesetzt. Und am Ende des Films ist man halb kaputt davon, immer ein so hartes Geräusch in den Ohren zu haben. In *Satantango* ist es fast noch schlimmer. Da gibt es über Stunden hinweg das Geräusch des Regens, und wenn es nicht der Regen ist, dann ist es die Akkordeon-Musik und der Tanz der Leute. Immer eine Art von Lärm – und das Bild, schwarz-weiß. Man fühlt sich nass vom Regen, und dann kommt die Länge hinzu. Ich glaube also, dass wir mit dem Kino eine Darstellung unserer Einbildungskraft haben. Was auf der Leinwand geschieht, zielt in der Intensität des Strebens weniger darauf, etwas vorzustellen, als vielmehr, etwas *darzustellen*, zu präsentieren. Und zwar in einer Art, die nicht mehr die des Theaters ist. Denn das Theater hängt immer von der Gegenwart eines Menschen ab. Der Schauspieler ist hier mit seinem ganzen Körper anwesend. Er lässt mich immer spüren, wie er spielt und was mir sein Spiel zu sehen gibt. Nun kann ich im Kino natürlich auch sehen, wie das gefilmt wurde. Aber noch mehr geht es hier darum, mich zu berühren. Gewiss kritisiert man die Faszination der Leinwand, und natürlich darf man sie kritisieren. Doch was hat man eigentlich gegen die Faszination? Debords Kritik am Spektakel ist immer die Kritik an einem Spektakel,

in dem ich selbst spiele. Aber geschieht das nicht schon in der Malerei? Wenn ich ein Gemälde nur von außen, als äußeres Ding betrachte, dann kann ich zwar vieles betrachten, analysieren und kommentieren. Aber warum sage ich, dass Rembrandt ein großer Maler ist? Die meisten seiner Gemälde nehmen mich in sich hinein – durch ein bestimmtes Regime der Farben, in dem es viel Dunkel, viel Braun und auch Schwarz gibt.

Tholen: Das bringt mich zur Geste der Malerei ... In ‚Die Haut der Bilder‘, das du mit Federico Ferrari veröffentlicht hast, schreibst du zur Geste der Entblößung im Akt: „Die Nacktheit ist kein Sein, nicht mal eine Eigenschaft, sie ist immer eine Beziehung, mehrere Beziehungen gleichzeitig, zu sich selbst, zum Bild und zur Abwesenheit des Bildes.“

Nancy: Ich weiß nicht, ob ich das geschrieben habe oder Federico. Aber das tut nichts zur Sache. Der Zusammenhang ist, dass Alexander seine Mätresse Campaspe nackt malen lassen will, und zwar von Appelles, der sich jedoch bei dieser Arbeit in die Frau verliebt. Daraufhin überlässt Alexander dem Appelles seine Mätresse Campaspe. Das ist natürlich eine sehr „machistische“ Geschichte. Doch was besagt sie? Die Nacktheit ist kein Sein und kein Status, sondern eine Geste. Möglicherweise ist das auch der Grund, weshalb sich in der Malerei so viele Akte finden. Mit dem Akt wird ja nicht die erotische Verführung gezeigt, wie man vielleicht glaubt, und nicht so sehr ein Suchen nach der Essenz, etwa weil der nackte Körper als Essenz oder Wesen angesehen worden wäre, wie François Julien es im Vergleich mit der chinesischen Malerei behauptet. Das mag zwar nicht ganz falsch sein. Aber dann wäre es noch eine Intentionalität nach der *unendlichen* Geste, sich nackt darzubieten. Was heißt das? Tatsächlich ist auch die Nacktheit noch eine Kleidung. Das zeigt ja die Scham, die ganz natürlich mit der Nacktheit einhergeht. Die Scham aber soll im Geschlechtsverkehr überwunden werden, das heißt, man muss immer noch weiter in die Nacktheit eintreten. Doch wie weit? Es gibt da kein Ende. Wollte man von einer „endgültigen Nacktheit“ sprechen, so könnte man nicht mehr vom Körper im gewöhnlichen Sinn sprechen. Man müsste vom Genuss und – mehr als vom Genuss – vom Geheimnis sprechen, dass man mit einem anderen als Begehren und Genießen zum Vorschein bringt. Das ist eine Exposition. Übrigens ist interessant, dass das Wort „Akt“, das ihr im Deutschen habt, wir aber nicht im Französischen, wahrscheinlich von der Idee der Aktion oder der Geste kommt. Man hat wohl im 16. Jahrhundert angefangen, vom „Akt“ zu sprechen, zunächst, um Figuren zu bezeichnen, die sich bewegen. Und weil die beste Möglichkeit, Bewegung zu zeigen, darin besteht, die Bewegung nackter Körper zu zeigen, ist die Bedeutung der Aktion in die der Nacktheit übergegangen. Aber klar ist, dass der „Akt“ im Deutschen zunächst nichts mit „Nacktheit“ zu tun hat. Die nackte Figur bewegt sich ja nicht, denn in der Malerei bewegt sich nichts. Zumeist sind es liegende Frauen, mitunter auch Männer, Mars zum Beispiel. Die Frage der Frau ist noch eine andere... Aber die liegenden Figuren sind deshalb im Begriff, sich zu bewegen, weil sie sich exponieren oder darstellen. Die ganze Reihe der nackten Frauen von der *Venus von Urbino* bis zu Manets *Olympia* lassen sehr stark fühlen, wie diese Frauen sich zu sehen *geben*, im starken Sinn eines Gebens. Tatsächlich ist es eine Gabe. Vielleicht ist die Geste der Nacktheit die Gabe – ohne Tausch. Also vielleicht eine Gabe im Sinne Derridas. Man weiß nicht, was man gibt und dass man gibt. Und deshalb gibt es keinen Tausch. Derrida denkt die Gabe ja gegen die Idee des Tauschs ...

Lenger: Wecken diese Akte deshalb auch kein sexuelles Begehren? Weisen sie es nicht viel eher ab, indem sie es in dieser Exposition zugleich deponieren?

Nancy: Ich glaube nicht, dass sie kein sexuelles Begehren wecken. Sie erwecken das Denken und Fühlen eines sexuellen Begehrens, allerdings indirekt. Ich kann an eine wirkliche nackte Frau denken, doch die Frau auf dem Bild kann ich nicht begehren. Allerdings sagt sie mir etwas über das Begehren.

Lenger: Was sagt sie? Öffnet sie es, führt sie in es ein?

Nancy: Sie sagt mir, dass die Nacktheit nie an ein Ende gelangt, dass sie mehr bedeutet als die Gegenwart eines Körpers, den ich „nehmen“ könnte. Sie spricht mir also von der Distanz dieses Körpers. Und was anderes geschieht im sexuellen Verkehr, wenn nicht ein Durch-die-Distanz-Gehen, die vielleicht unendlich ist? Denn wohin ist man „am Ende“ gekommen? Gewiss, physisch ist man ganz nah. Und insofern berühren sich hier zwei Erfahrungen. Die eine besagt, dass da nicht mehr ein Körper bei mir oder an mir ist. Oder dass es ein Körper ist, der nicht mehr zur geschlossenen Ganzheit einer anatomischen Figur gehört ...

Tholen: Wie im Partialtrieb Freuds?

Nancy: Ja. Es sind die erogenen Zonen, in denen sich alle Teile ... wie soll ich sagen ...

Lenger: ... einander exponieren?

Nancy: Ja, genau. Doch wie verläuft nun der Weg vom sexuellen Verkehr zum „künstlichen“? – denn der Maler malt ja nicht allein, sondern für einen Zuschauer. Im Französischen sagt man „amateur“, und das bezeichnet ja einen Liebhaber. Diese Worte zeigen insofern etwas sehr Wichtiges. Man genießt die Kunst aus einer Art von Liebe. Und mich interessiert nun gerade, wie man von einem Verkehr, der für sich allein bleibt und bleiben soll, zu einem Verkehr kommt, der sich allen öffnet. Leider gibt es ja keine Kunst des Geschlechtsverkehrs. Was man Kunst nennt, das ist eine Weise, das sind viele Weisen oder *téchnai*, nicht etwa irgendwelche Sachen herzustellen, sondern das, was sich allen mitteilen kann. Darin steckt etwas sehr Interessantes, das ich noch nicht genügend durchdacht habe.

téchné und Unendlichkeit

Lenger: Die Frage der ‚téchné‘ taucht hier wohl nicht zufällig auf. Sie weist ja auf eine Nähe zurück, die es zwischen der Kunst im heutigen Sinn und der Technik gab. Wie du zeigst, markiert sich in den Bildern als Entzug, was die Möglichkeit einer Mitteilung oder eine Mitteilbarkeit exponiert, ohne dass sie ihrerseits mitgeteilt werden könnte. Aber gäbe es dann im Innern der Kunst nicht etwas, was sie mit der Technik teilt? Und zwar insofern, als uns jede ‚téchné‘ in eine Mitteilbarkeit einlässt? Ich würde also gern danach fragen, wie sich diese Signatur des Technischen zu dem verhält, was wir vorhin über das „Mit“ und das „Mit-Sein“ sagten. Ist die Technik vielleicht das, was gleichsam zwischen uns tritt, um das „Mit“ ebenso zu vergegenständlichen und zu überbrücken wie zu verstellen? Uns in das „Mit“ also ebenso einzulassen wie darüber hinwegzutäuschen? Und wie ließen sich dann Schicksal und Geschick der Technik verstehen? Hier taucht doch möglicherweise, jenseits von Aktivität und Passivität, die Frage eines Medialen oder eines „Inmitten“ auf, das uns „gemeinsam“ sein lässt ...

Nancy: Ja, in dem Maß, in dem die Technik notwendig aus der Kunst kommt. Vielleicht müssen wir auf die *téchné* bei Aristoteles zurückgehen. Hier sehen wir, dass die *téchné* das leistet, was die *physis* nicht bietet. Meist versteht man das dann utilitarisch. So sagt Aristoteles, dass es in der Natur kein Bett gibt. Also muss man sich ein Bett machen, und das ist eine *téchné*. Aber was die *physis* auf gar keinen Fall bietet, das ist, uns unser gemeinsames Dasein greifbar zu machen. Oder sagen wir es auf der Ebene des „Sinns“: die *physis* scheint ihren eigenen Sinn zu haben, doch ohne ihn uns darzubieten. Was mit der *téchné* und insbesondere mit der *téchné* als Kunst geschieht, das bezeichnet man deshalb oft als eine „zweite Natur“. Gewiss, wenn wir darunter eine Natur verstehen, die nicht von sich aus zu ihren Bestimmungen und Zwecken gelangt – oder, mit Kant, wenn sie sich als Zweckmäßigkeit ohne Zweck erweist. Was also geschieht, wenn die ersten Menschen auf Höhlenwänden malen oder – was wir nicht wissen können – wenn sie tanzen oder singen, also Musik machen? Das ist natürlich alles mit Magie und Riten durchsetzt. Aber vielleicht besteht die Geste der Kunst, der *téchné*, darin, dass sie bei allen rituellen und nützlichen Verfahren des Kultischen oder Religiösen weit über jede Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit hinausgeht. Eine Form zu formen wäre dann das Gegenteil davon, eine Figur als Bildnis eines Gottes zu verstehen und anzubeten. Denn in der Bewegung des Formens der Form, der Bildung des Bildes gibt sich etwas, das sich in dem Moment, in dem es geschieht, als unendlich und unnützlich darstellt. Ich wage zu behaupten, dass das schon in der vorgeschichtlichen Malerei so war, auch wenn es sich bei ihr nicht um ein Denken der Kunst im modernen Sinn handelt.

Lenger: „Modern“ im neuzeitlichen Sinn ist jedoch, die Trennung von Kunst und Technik in aller Schärfe zu ziehen ...

Nancy: Gewiss. Doch im Jahr 1500 malt sich Dürer als Christus, und ich hatte immer Schwierigkeiten zu verstehen, wie das zu dieser Zeit möglich war, ohne sofort Restriktionen herauszufordern. Es ist ein wunderbares Selbstbildnis, und man weiß aus Dürers Texten, wie stark er den Künstler als Schöpfer gedacht hat. Dieses Bild entstand vor Luthers Thesen, und ich weiß nicht einmal, ob Dürer später Lutheraner wurde. Doch egal – als sein Selbstporträt entstand, konnte er es nicht gewesen sein. Was also geschieht da? Natürlich ließe sich psychologisch sagen, Dürer sei sehr von sich eingenommen gewesen. Aber tatsächlich passiert etwas ganz anderes. Da entsteht das Bild eines Gottes, das Bild des Erretters und Erlösers der Welt, der sie von allen Sünden befreit hat, als das des *Menschen*. Es ist das Bild des Menschen als eines „Ich bin“ – aber nicht, weil ich bemerkenswerter wäre als andere, sondern weil sich *jeder* Mensch nicht nur als Schöpfer verstehen kann, sondern geradezu verstehen *soll*. Aber was heißt dann „Schöpfer“? Das heißt nicht, aus Nichts etwas zu *machen*, sehr wohl aber: *kommen* zu *lassen*.

Tholen: Eine Perspektivität von Perspektiven?

Nancy: Ja, richtig.

Tholen: Auch im Sinn eines „Als Ob“, auf das Hans-Joachim eben anspielte. Darin steckt doch jene ‚téchné‘, die in deinem Buch über die ‚Globalisierung‘ eine doppelte Bewegung aufweist. Zum einen die einer Loslösung von der Welt, etwa in Gestalt des Finanzkapitalismus oder einer Erpressung der Körper, zugleich aber ein Loslösen-Können, was dann eine ebenso kunsttheoretische wie philosophische Dimension aufweist, wenn man unter dem Mit-Sein auch ein Sein-Können-als-Etwas versteht. Also die doppelte Bewegung einer Öko-Technik wie auch einer zynischen oder gar kriegerischen Auflösung aller Grenzen von Körpern, Ökonomien und Territorien ...

Nancy: Ja, aber ich will hier daran erinnern, wie Hegel das „gute Unendliche“ von der „schlechten Unendlichkeit“ unterscheidet. Die schlechte Unendlichkeit ist das, was kein Ende hat, wie eine Zahlenreihe. Ich kann mein Leben lang und noch länger zählen, ohne an ein Ende zu kommen. Das gute Unendliche dagegen ist als solches sein eigenes Ende. Es endet in sich, hier und jetzt. Das Hier und Jetzt aber ist bereits das „Da“. Weil du nun vom Kapitalismus sprichst und wir in einer solch tiefen Krise des Kapitalismus begriffen sind: wir müssen uns fragen, ob es eine Krise innerhalb des Kapitalismus ist – wir wissen ja, wie sehr der Kapitalismus in der Lage ist, seine inneren Krisen zu lösen –, oder ob es sich um den Kapitalismus selbst als permanente Krise handelt. Dann nämlich wird kein „Außen“ über den Kapitalismus siegen können, und vielleicht werden wir oder unsere Nachfahren erfahren, dass dies die falsche Unendlichkeit ist. Erst gestern stand in *Le Monde* ein Artikel, in dem es um das Ende der Welt ging. Darüber sprechen ja alle. Und er fängt an: Würde man den Zeitpunkt eines Endes der Welt genau kennen, dann wäre dies das sofortige Ende des Kapitalismus. Wenn es keine Möglichkeit eines unendlichen Profits mehr gibt – und „Profit“ meint ja, dass es immer weiter gehen kann und größer wird –, dann entzieht das dem Kapitalismus seine eigenen Voraussetzungen. Ich fand das sehr schön. Weil man aber ein Ende der Welt nicht datieren kann, endet sie immer und ebenso nie.

Jean-Luc Nancy hat nach einem Studium der Philosophie in Paris über Immanuel Kant promoviert und war als Professor an der Universität Marc Bloch in Straßburg tätig. Hans-Joachim Lenger lehrt Philosophie an der HFBK Hamburg, und Georg Christoph Tholen ist Professor für Medienwissenschaften mit kulturwissenschaftlichem Schwerpunkt an der Universität Basel.



A Great Exhibition

**Die vierte und letzte Ausstellung im Rahmen der zweijährigen Ausstellungskoope-
ration der HFBK Hamburg mit der Bundes-
kunsthalle Bonn, „A Great Exhibition“, besteht aus einer ein-
zigen Installation. Sie wird selbst zum künstlerischen Medium,
das nicht mehr an Raum und Zeit gebunden ist. Ein Essay von
Chloe Stead**

I have never been to Bonn. In fact despite living in Hamburg for the past three years I have been to relatively few German cities, which often means that the ones that I visited first become barometers from which to judge the others. So in my head Kassel gets compared to Hannover in the same way that the taste of wildebeest or zebra will inevitably be compared to the taste of chicken or beef. But I have been invited to the opening of *A Great Exhibition* at Kunsthalle Bonn, and so it's time to head West for the first time.

On the train from Hamburg to Bonn I make use of the free Wi-Fi. I carry out my normal morning routine: I check my emails and my Bank statement, I look at Facebook, read a few stories on the *Guardian* website, and then I go on *Contemporary Art Daily*. *Contemporary Art Daily* is a website showcasing current exhibitions across the world (albeit with a European and North American focus). Since its inception five years ago it has become an inescapable presence in the art world, and a completely normal way in which many people view exhibitions. Through the search feature I find the group show *Freak Out*, which a friend of mine was in at Greene Naftali in New York. The website offers a very contemporary dilemma; with its slide shows featuring high quality photographs, both close-ups of works and installation shots, videos when applicable, and

inclusion of press material, it is almost like being there. Almost. By this I mean I now know what my friend's piece looks like, I could describe it to others, but I would hesitate to say that I had seen the piece, and I certainly wouldn't say that I had visited the exhibition. But what exactly is it that I would need in order to qualify having seen the exhibition: a ride on the subway and the smell of paint? It seems quaint in the times in which we live to favour the physical over other manifestations of presence in art and exhibition viewing.

Despite the possibilities that this very contemporary method of viewing exhibitions offers, something bothers me about being able to view exhibitions not only in a room that I've never seen but in a city (or a whole country!) that I've never stepped foot in. In her seminal text on site-specific art *One Place After Another* Miwon Kwon makes the argument that, "The Operative definition of the site has been transformed from a physical location – grounded, fixed, actual – to a discursive Vector – ungrounded, fluid, virtual." Could I then have just seen the exhibition from home or will this be an exhibition that could somehow only be made in Bonn in 2013 and will the fact that I have never been to Bonn before effect my ability to accurately write and talk about it?

The exhibition is site-specific in that it takes physical attributes of particular location as a basis for the installation, but the room is more of a non-space: it's an airport, a school, and a hospital waiting room all at the same time. Indeed the doors, which seem more like images of doors than actual functional ones, remind me immediately of Gary Hume's enigmatic early paintings of the double doors of hospitals. Despite its rather banal look the installation is a careful reproduction of the anteroom that stands directly before the exhibition space. It has been made from wooden panels, painted just on one side, and is fixed from the ceiling – not touching the sidewalls and just grazing the floor – giving the illusion of being inside in a life-sized architectural model. Anterooms are usually used in gallery contexts to prepare the visitors for the coming exhibition, but the repetition of this form as a method of ex-

hibition display renders the anteroom functionless. The videos housed within the installation show people in another non-space, rows of identical black chairs suggest a corporate conference room, but the dialogues locate the room as more likely within an art institution. The people in the videos describe exhibitions but there is something slightly odd about what they say. With the notable exception of one video the descriptions are quite dry, the antithesis of the emotional responses in Christian Jankowski's work *What Remains* (2004), where he asks people to describe the film they just saw. There is a curious lack of opinions in their narrations, people describe the colours of the walls and floor, and art works are reduced to descriptions of size, colour and material. This is because these people are imposters – they have never actually seen the exhibitions which they describe. What they have seen are diligent reproductions of famous historical exhibitions; scaled models built by the curators from photographs and press material that they researched online and in publications. All exhibitions chosen were as culture defining as they were controversial, for example *The Armory Show* in 1913 showcased avant-garde European and American artists who made Impressionist, Fauvist and Cubist works to a shocked American public; similarly Harold Szeemann's *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*, which gathered together works by artists involved in Arte Povera, Conceptual and Land art, caused outrage when it was shown in Kunsthalle Bern in 1969. Stripped of both locational and historical context, while often amusing, the oral depictions in the videos of these exhibitions are completely nonsensical. How could someone hope to understand the

importance of the 1988 *Freeze* exhibition to English art through knowing the size of the rooms? While seeming to value other modes of understanding exhibitions than seeing them through ones' own eyes (models, photographic reproductions, catalogues, oral histories) *A Great Exhibition* weighs up these options and is left wanting more.

Noch bis 23. Februar 2014

A Great Exhibition

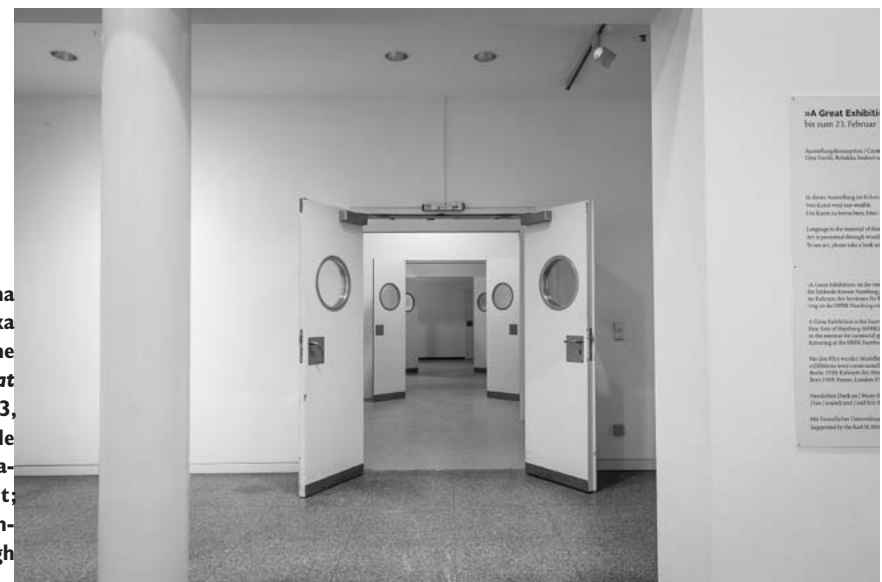
Gina Fischli, Rebekka Seubert, Susanne Stroh

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik

Deutschland

Friedrich-Ebert-Allee 4, Bonn

www.bundeskunsthalle.de



alle Abb.: Gina Fischli, Rebekka Seubert, Susanne Stroh, *A Great Exhibition*, 2013, Bundeskunsthalle Bonn, Installation, Teilansicht; Foto: Mark Brandenburgh

Die Kunst der telefonischen Lebensberatung

Loriot verehrte ihn, die jüngere Humor-Elite schwört auf ihn, doch die große Öffentlichkeit kennt den Humoristen, Maler und ehemaligen HFBK-Studenten Heino Jaeger (1938–1997) kaum. Das sollte sich ändern, findet Sarah Khan

Deutschland war in der Nachkriegszeit nicht arm an Humoristen, aber den inneren Faschisten, analen Kleinbürger und egomanen Untertanen ließ man lange nicht von der Leine. Mit welcher Haltung auch? Zu einer wahrhaften Komik, die mehr sein will als nur Karikatur, gehört Zuneigung und eine Art selbstbestrafter Liebe, die oft anfällig ist für Missverständnisse und Abwehrreaktionen des Publikums. Da musste erst Heino Jaeger kommen (Schreibweise Jaeger als auch Jäger), ein ab 1956 an der HFBK Hamburg in Textilmusterzeichnen, dann in Malerei (bei Prof. Alfred Mahlau) ausgebildeter Eigenbrötler, der an norddeutschen Museen als Scherben-Zeichner arbeitete und als Stegreif-Unterhalter seinen eher übersichtlichen Freundeskreis verblüffte. Seine Freunde aber hatten Bezie-

hungen, und so erkannte auch Hanns Dieter Hüsch, der große Kabarettist, Heino Jaegers Begabung und brachte ihn als Vortragskünstler zum Radio.

Jaegers Talent für drastische, überkorrekte Nachahmungen – vom servilen Kleingeräusch wie Grummeln und Tümeln bis hin zu durchgeknallten Gelehrtenmonologen – war beim Radio genial untergebracht. Jaeger produzierte von Anfang der siebziger Jahre bis 1978 beim Saarländischen Rundfunk in loser Folge Sendungen, in denen er das gerade in Mode gekommene Format der Lebensberatung parodierte. Seine Arztgespräche, Behördenerlasse und Beratungsangebote entwickelten aberwitzige Psychogramme deutscher Seele. Jaegers Haltung war eine auf die Spitze getriebene Anverwandlung. Er ging völlig auf in den Rollen von Alt-Militaristen, Hobby-Funkern, Hausfrauen, aufrechten Arbeitern, Kleinberuflern und Rentnern, die am Telefon ihre Alltagsorgen in geradezu horriblen Szenarien in extenso ausführten.

SARAH KHAN

Meisterhaft stimmte Jaeger die besorgte, ältliche Frau an; er hatte ihren Gesang jenen Harburger Hausfrauen abgelauscht, die nach dem Markttag beim Kaffee zusammen saßen. Zu der Rolle des Telefon-Beraters Dr. Jaeger inspirierte ihn der legendäre NDR-Lebensberater und Jurist Dr. Erwin Marcus, der ab 1971 auf Sen-

dung ging. Jaeger beherrschte auch die knisternden Radio-Ansprachen des Führers aus dem Sportpalast lupenrein, inklusive Störgeräusche und Grußadressen an die zugeschalteten Radiostationen und Kollaborateure im besetzten Ausland. – Nicht alles, was er produzierte, wurde damals auch gesendet. – Als Maler und Zeichner war er nur einem kleinen Kreis an Sammlern und Unterstützern bekannt. Einige wenige Ausstellungen und auch ein Skandal in Berlin, der ihm witziger Weise einen Nazi-Vorwurf einbrachte, waren ihm immerhin vergönnt. Der große Loriot, ebenfalls Alumnus der HFBK Hamburg, der Jaeger bewunderte, fragte einmal, wieso Jaeger eigentlich nicht viel berühmter geworden sei. „Wir haben ihn wohl nicht verdient“, lautete seine Überlegung. Doch muss man realistisch sagen: Jaeger war psychisch labil, er lebte jahrelang in erbärmlichen Zuständen, wohnte in einer verschimmelten Kellerwohnung in St. Pauli, angetrunken, disparat, Geldmittel entbehrend. Er kam sowohl mit der Familie Durand, die das Erotik-Theater Salambo



betrieb, als auch mit dem Schriftsteller Hubert Fichte oder dem Zuhälter Wolli „Paradies“ Köhler in Kontakt, doch Halt fand er kaum. Sein wichtigster Freund war Joska Pintschovius, den er in den 60er Jahren als Kollegen am Landesmuseum Schleswig kennenlernte. Sie unternahmen gemeinsame Ausflüge und Reisen, und sie verband ein geradezu aggressives Trauern um die Abrissmaßnahmen und Modernisierungen der 1960er und 70er Jahre, die sich nicht um die Schönheit und Erhaltenswürdigkeit alter Häuser, Bauernhöfe und Gaststätten scherten. Gemeinsam spürten sie den Traumata nach, die sie als Kriegskinder erworben hatten.

Jaeger erlebte nicht nur die Bombardierung Dresdens, er war auch der Sohn eines strammen Nazis, der von den Alliierten zwar als Mitläufer eingestuft wurde, um dessen Verstrickung sich aber bedrückende Gerüchte ranken. Gehörte der Pressefotograf Hein Jaeger, der nach dem Krieg deutsche Schulbücher bebilderte (u. a. mit Sohn Heino als Modell), etwa zur Leibgarde Adolf Hitlers? Er soll „als Kugelfang in Adolfs Wagen mitgefahren“ sein, wie ein Großcousin Jaegers lapidar zu erzählen wusste.

Der Kino-Dokumentarfilm „look before you kuck“ von Gerd Koske (von 2013, nun auf DVD erhältlich) stellt Jaegers Leben und Werk in seiner ganzen Komplexität vor, mit großartigen historischen Aufnahmen aus dem alten St. Pauli, auch aus der berühmten Kellerwohnung. Er huldigt Jaegers Gemälden und befragt die unterschiedlichsten Weggefährten – vom Zuhälter bis zum Sammler bis zum HFBK-Kommilitonen

Vor allem porträtiert Koske die Freundschaft von Jaeger und Pintschovius, die oft auch überfordert war. Pintschovius konnte seinen „Meister“ Jaeger vor einem eher erbärmlichen Verdämmern und Sterben in einem Pflegeheim in Bad Oldesloe nicht retten. Als Jaeger noch ein fitter Insasse bzw. Patient war, der die Zurückgezogenheit und Gerechtigkeit des Stationslebens den Härten der freien Wildbahn bevorzugte, engagierte ihn ein Stationsarzt als Entertainer für private Ärzteparties.

Nachdem eine jüngere Generation Humoristen Heino Jaegers Namen immer wieder nannte, veröffentlichte der Schweizer Kein&Aber Verlag ab 1998 die legendären Radioaufnahmen in einer CD-Serie. Die Satiriker Stermann und Grisselmann stellten sie in ihren Radiosendungen einem größeren Publikum vor, und auch der Komiker Olli Dittrich bemüht sich stark um das Jaegersche Werk. Es heißt, er arbeitet an einem Drehbuch für einen Spielfilm, in dem er Jaeger selbst verkörpern will.

Noch fehlt es an einem Werkverzeichnis und einer großen Retrospektive. Die Stadt Hamburg besitzt nicht viele Künstler vom



Rang eines Heino Jaeger. Er war ein bedeutender Künstler, wenn er auch einigen Kulturwächtern, die ihn kannten und ignorierten, auch heute noch als kauzig, krank und randständig erscheinen mag. Für mich gehört er in eine Reihe mit Arno Schmidt, Loriot und auch Wolfgang Borchert.

Sarah Khan ist Schriftstellerin und lebt in Berlin. 2013 erschien von ihr: *Dr. House* (diaphanes booklet), *Der Horrorpilz* (mikrotext Verlag) und die zweite, erweiterte Ausgabe ihres literarischen Reportage-Bandes *Die Gespenster von Berlin. Wahre Geschichten* (Suhrkamp).



alle Abb.: Gerd Koske, *Look before you kuck*, 2012, Dokumentarfilm, 120 Min., Filmstill



Schwarze Augen, Maria,
2013, Signa Köstler als
„Maria Maria“; Foto: Erich
Goldmann



Schwarze Augen,
Maria, 2013,
Anne Hartung,
Arthur Köstler;
Foto: Erich Gold-
mann

Schwarze Augen, Maria

Das ehemalige Nebengebäude der HFBK in der Wartenau 16 ist zurzeit Neben-Spielstätte des Deutschen Schauspielhauses. Noch bis Ende Januar gastiert dort SIGNA mit einer großartigen, radikalen Performance-Installation

Wenn das *Haus Lebensbaum* in der Wartenau 16 seine Pforten öffnet, entlässt es seine Besucher nicht so schnell wieder. Nach zehn Jahren der Abgeschiedenheit laden die sechs dort lebenden Familien, ihr Arzt und das Betreuungspersonal zum „Tag der offenen Tür“. Das Kontakt-Bedürfnis scheint nach so langer Zeit groß, die Gäste werden freudig erwartet. Denen ist aber eher mulmig zumute, wissend, dass keine schützenden Zuschauer-Plätze bereit stehen. Stattdessen finden sie sich mitten in einer recht unheimlichen Variante des betreuten Wohnens wieder. Ein Vorfall in der Vergangenheit verbindet die Familien, der im Laufe des Aufenthalts zwar enthüllt wird, aber genau so rätselhaft bleibt, wie die von den Kindern prophezeite „große Reise“, die nach einem bald eintretenden apokalyptischen Sturm anzutreten sei. Alle in diesem Haus sind seltsam, aber ganz besonders die acht schwarzäugigen Kinder. Sie und ihre Familien haben das *Theiresias-Syndrom*, das sich nicht auf die Trägerperson beschränkt, seherische Fähigkeiten verleiht, aber auch das Gesehene erleiden lässt. Das erklärt „Dr. Mit-

tag“ bei der Begrüßung im Festsaal. Nach einer ersten, niedrigschwelligem Beteiligung (Refrain singen zu Michael Jacksons von den Hausbewohnern in Übersetzungsmaschinen-Deutsch vorgebrachten *They don't really care about us*) werden die Besucher in kleinen Gruppen auf die Familien und ihre Wohnungen verteilt, um deren „Alltag näher kennenzulernen“. Eltern und Kinder treiben dies mit freundlicher Distanzlosigkeit voran, was von ihren Gästen mehr oder minder, aber überraschenderweise durchaus oft akzeptiert wird. Man wird bei der Hand genommen, beim Vornamen gerufen, ungeniert berochen, persönliche Dinge gefragt oder mit eigenartigen Aufträgen losgeschickt (inklusive verbaler Abstrafung bei Nicht-Erfüllung). Das plüschig-ärmliche Ambiente der Wohnungen mit muffelnden Sperrmüll-Möbeln und pastellfarbenen Nippes und auch die angebotenen Getränke und Snacks sind – mit Ausnahme des Kaffees – gewöhnungsbedürftig. Dennoch passiert Erstaunliches: Mit den Müttern und Vätern lassen sich interessante Gespräche von Eltern zu Eltern führen, die hypersensiblen aber zutraulichen Kinder sind rührend. Mit jedem Bier, Schnaps, Kamillentee oder schwitzenden Käsebrötchen wachsen Solidarität und Zuneigung. Gemeinsam freut man sich auf den bevor stehenden „Bunten Abend“ mit Theaterstück und Tanz.

SIGNA-Performances sind fordernde Szenarios um Macht und Identifikation, die in perfekt durchkomponierte Parallelwelten eingebettet sind. Oft geht es um harte Themen, wie etwa Zwangsprostitution (*Das Ehemalige Haus*, 2011). Die Zuschauer können selbst entscheiden, wie aktiv oder passiv sie diese erforschen wollen, wie lange sie bleiben oder wie oft sie wiederkommen. Die Aufführungen können viele Tage dauern, eine enorme Herausforderung für die Darsteller, die über diesen Zeitraum in der Installation und in ihren Charakteren leben müssen. Zum Beispiel in *Die Erscheinungen* der Martha Rubin, 2007 in Köln uraufgeführt und 2008 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. In Berlin und Köln war jeweils in einer Industriehalle ein ganzes Dorf aufgebaut, das nur mit einem speziellen Visum betreten werden durfte, da die Gegend angeblich verstrahlt und militärisch abgeschirmt sei. In *Ruby Town* konnte man ganze Tage und Nächte verbringen, Peep-Shows besuchen, das Orakel Martha Rubin verehren, an Hochzeiten teilnehmen, sich auf die Händel der Einwohner einlassen. Auch hier



Schwarze Augen, Maria, 2013, Steven Reinert als „Carlo Traub“; Foto: Erich Goldmann



Schwarze Augen, Maria, 2013, Martiin Heise als „Donnie Wager“; Foto: Erich Goldmann



Schwarze Augen, Maria, 2013, Siri Nase, Simon Steinhorst; Foto: Erich Goldmann

setzt ein Solidarisierungsprozess mit der vom Militär gegängelten Dorfbevölkerung ein. Das ist keine Selbstverständlichkeit, es gab bei anderen SIGNA-Performances auch ablehnende und aggressive Reaktionen des Publikums.

Seit zwölf Jahren arbeitet die in Kopenhagen ansässige Gruppe um die dänische Installations- und Performance-Künstlerin Signa Köstler und ihren Mann, den österreichischen Medien-Performancekünstler Arthur Köstler, zusammen. Für die bis auf das kleinste Detail täuschend stimmige Ausstattung sorgt der Architekt, Bühnen- und Kostümbildner Thomas Bo Nilsson. Als Schauplätze werden urbane Brachflächen oder leer stehende Gebäude sorgfältig ausgewählt. So auch die Wartenau 16, in der bis vor kurzem noch die Bühnenraumklasse der HFBK Hamburg ihre Arbeitsräume hatte und früher auch das Design-Studio von Lambert Rosenbusch (von 1971 bis 2005 Professor an der HFBK Hamburg) untergebracht war. Das Gebäude, das auch einmal eine Schule war, schien glaubwürdig zu sein als ein Ort, an den sich eine Schicksals-Gemeinschaft wie die im Haus Lebensbaum zurückziehen würde.

SIGNA Arbeiten sprengen die Grenzen von Theater, Performance und Installation ebenso wie von Kunst und Leben, Realität und Fiktion, Lüge und Wahrheit. Namensgeberin Signa Köstler sind

die Gattungen nicht wichtig, am Anfang sei ihr sogar gar nicht klar gewesen, dass es Theater sei, was sie da mache. Sie habe vor allem eine Form finden wollen, die zugleich Konfrontation und Dialog umfasst, sagte Köstler in einem auf der Internet-Plattform *wheelmeout.com* veröffentlichten Interview. Während ihres Kunstgeschichts-Studiums entstand das Interesse an Installationen. Zu ihrer performativen Form fand sie durch einen Job als Private Dancer in einem Nachtclub, was einleuchtet, denn auch in diesem realen Setting kommt es darauf an, aus dem Nichts eine temporäre Intimität herzustellen.

SIGNA sind Vorreiter des immersiven Theaters, das als Form durchaus auch kritisch beäugt wird, da es leicht zur Erlebnisreise geraten kann, die einer ohnehin vorherrschenden Event-Kultur Vorschub leistet. „Is theatre becoming too immersive?“, fragte erst kürzlich eine Theaterkritikerin des *Independent*. SIGNA gelingt es jedoch, immer wieder neue inhaltliche Fragestellungen und eine Ästhetik zu entwickeln, die von einer Konsumierbarkeit weit entfernt bleiben. In ihren Performances scheint sich ein imaginärer Raum zu öffnen, in dem Erfahrungen möglich werden, die die Zuschauer/Besucher, aber auch die Schauspieler sonst nicht machen würden. Kaum einer oder eine, die nicht Abschiedsschmerz empfindet, wenn er oder sie weit nach Mitternacht die Feier ver-

lässt. Man hat sich fast ein wenig verliebt in diese Leute mit ihren fleckigen Jogging-Klamotten. Aber es ist noch etwas passiert, etwas, das aus der virtuellen in die „reale“ Welt mitgenommen wird. Was es genau ist, lässt sich in diesem Moment noch nicht sagen. Hinter den sich schließenden Türen scheint die Party noch lange nicht zu enden.

Termine im Januar 2014:

15. (nur 18:30 Uhr), 17. (14 Uhr/18:30 Uhr), 18. (14 Uhr/18:30 Uhr), 19. (14 Uhr/18:30 Uhr), 22. (nur 18:30), 23. (nur 18:30), 24. (14 Uhr/18:30 Uhr), 25. (14 Uhr/18:30 Uhr), 26. (14 Uhr/18:30 Uhr)

Schwarze Augen, Maria –

Eine Performance-Installation von SIGNA

Deutsches Schauspielhaus

Spielstätte Wartenau 16, Hamburg

www.schauspielhaus.de

Hiscox Kunstpreis 2013

Der Hiscox Kunstpreis ging in diesem Jahr an Anna Grath für ihre Arbeit „Emme“

Zum sechsten Mal wurde am 21. November 2013 im Kunsthaus Hamburg der Kunstpreis des Spezialversicherers Hiscox vergeben. Nominiert waren insgesamt 13 Studierende der HFBK Hamburg aus den Bereichen Malerei, Fotografie und Bildhauerei. Sie präsentierten ihre Arbeiten im Rahmen einer Ausstellung, die mit einer gut besuchten Finissage endete. Mitglieder der Jury waren die Rundfunkjournalistin Melanie von Bismarck, der Künstler und HFBK-Absolvent Thorsten Brinkmann, Dr. Brigitte Kölle von der Hamburger Kunsthalle/Galerie der Gegenwart sowie Andrea von Goetz und Schwanenfließ von VG&S Art Development und Robert Read von Hiscox. Wie schon 2011 und 2012 entschied auch die diesjährige Jury, den Preis nicht zu teilen. Die mit 7.500 Euro dotierte Auszeichnung ging an Anna Grath aus der Klasse von Prof. Andreas Slominski mit ihrer Arbeit *Emme*.

Anna Graths Arbeiten bestehen aus einfachen Materialien. Oft sind es Teile von Gebrauchsgegenständen, die sich bei eingehender Betrachtung als Stuhllehnenfragment, als Vorhangsüberbleibsel oder Haltegriff entziffern lassen. Diese Gegenstände fügt Grath so aneinander, dass sie wie ein Rahmen wirken: sie umschließen allerdings kein Bild, sondern die Wandfläche. Die Künstlerin überführt die den Gegenständen ursprünglich innewohnenden haptischen Erfahrungen und sinnlichen Reize auf eine bildliche Ebene. Somit kommen dem Rahmen bildhafte Qualitäten zu, die Anna Grath an der traditionellen Stelle des Bildes verweigert.

„Anna Graths Bilder sind keine Bilder. Sie bewegen sich irgendwo zwischen Installation und Bild, zwischen Wandzeichnung und Skulptur. Obwohl sie das erzählerische Moment aus dem Zentrum des Bildes in den Rahmen verlagert, verweist die Arbeit auf die klassische Vorstellung eines Tafelbildes. Mit einfachsten Materialien und Verfahren schafft Anna Grath höchstästhetische Kompositionen voller Poesie, Ironie und Leichtigkeit“, begründete die Jury ihre Entscheidung.

22. bis 24. November 2013

Ausstellung zum Hiscox Kunstpreis 2013

Lea Beyl, Isabell Borchers, Astrid Ehlers, Rosanna Graf, Anna Grath, Sebastian Kubersky, Laura Nitsch, Fion Pellacini, Markus Ruscher, Hagen Schümann, Laura Sigrüner, Malte Stienen, Robert Vellekoop

Kunsthaus Hamburg

Klosterwall 15, Hamburg

www.kunsthamburg.de

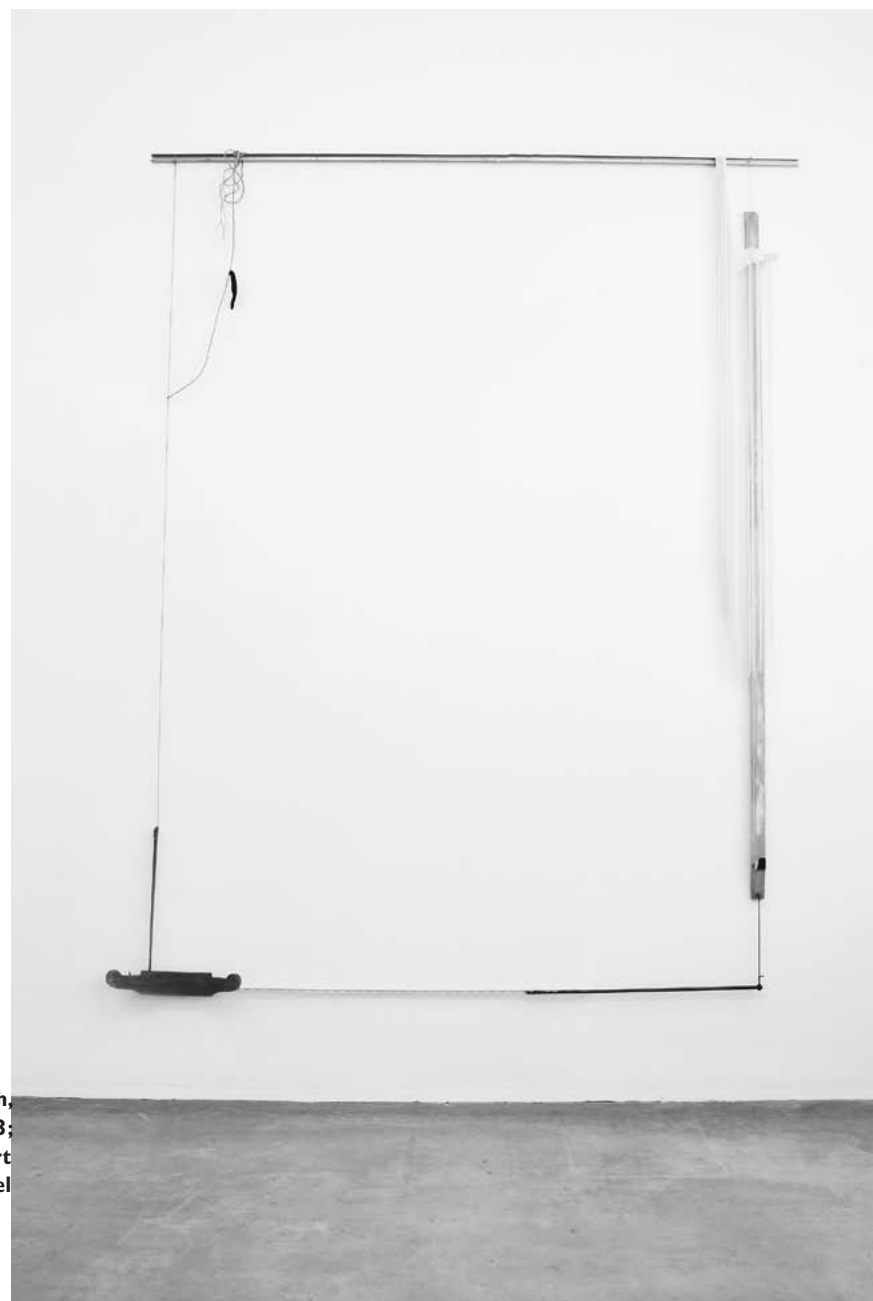
Die Nominierten 2013: Sebastian Kubersky, Markus Ruscher, Robert Vellekoop, Hagen Schümann, Astrid Ehlers, Rosanna Graf, Laura Sigrüner, Laura Nitsch, Fion Pellacini, Anna Grath, Malte Stienen, Lea Beyl, Isabell Borchers (von links)



Hiscox Kunstpreis 2013, Blick in die Ausstellung, im Vordergrund: *Untitled (Angst)* von Malte Stienen



Die Jury-Mitglieder Andrea von Goetz und Schwanenfließ und Melanie von Bismarck mit Preisträgerin Anna Grath (von links)



Anna Grath,
Emme, 2013;
Fotos: Robert
Schlossnickel

HFBK-Designpreis 2013

Mit dem HFBK Designpreis der Leinemann Stiftung für Bildung und Kunst wurde Enzo Mittelbergers Mülltonnen-Sitzmöbel ausgezeichnet. Je einen Sonderpreis erhielten das Studio Experimentelles Design und Magnus Gburek

Anlässlich der Eröffnung der Ausstellung aller Nominierten im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MKG) wurden am 5. Dezember 2013 die diesjährigen Preisträger des mit insgesamt 4.000 Euro dotierten HFBK-Designpreises der Leinemann Stiftung für Bildung und Kunst bekannt gegeben. Die fünfköpfige Fachjury hatte zwölf nominierte Design-Projekte, an denen insgesamt 39 Studierende der HFBK Hamburg beteiligt waren, zu begutachten. Nach eingehender Diskussion wurde die Entscheidung gefällt: Den Hauptpreis mit 2.000 Euro erhielt Enzo Mittelberger für sein Mülltonnen-Sitzmöbel. Außerdem vergab die Jury je einen Sonderpreis an Magnus Gburek für seine Objektserie Nyx zur Trauerarbeit sowie an die Studiengruppe Experimentelles Design der HFBK, die eine flexible Wohnungseinrichtung für eine Roma-Familie in Belgrad entwickelt hatte. Die Sonderpreise waren mit je 1.000 Euro dotiert. Enzo Mittelberger verwandelte einen ausgedienten Müllcontainer in gemütliches Sitzmöbel von rustikaler Eleganz. Eine gründliche Reinigung und die thermische Umformung des Grundmaterials sind die wichtigsten Schritte dabei. Aufgrund seiner Festigkeit und Wetterbeständigkeit ist es ideal im Außenbereich und insbesondere auch bei Großveranstaltungen einsetzbar; aber auch als intimer Zweisitzer, mit dem man munter durch jede Woh-

nung rollen kann, bestens geeignet. „In seiner robusten Schlichtheit und der Verschleifung von privatem und öffentlichem Raum überzeugt das Sitzmöbel als eingängiges wie auch humorvolles Symbol für die heutige Wegwerfgesellschaft. Und dabei ist es so bequem“, so Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie und kuratorische Praxis an der HFBK Hamburg. „Es reiht sich nahtlos ein in eine Reihe kritischer Designobjekte wie etwa ‚Consumer’s Rest‘ der Stiletto Studios, Berlin, von 1983 – ein zum Sitzmöbel umgebauter Einkaufswagen.“

Im Rahmen des vom Goethe Institut initiierten Projekts *Urban Incubator: Belgrade* entwickelten die 18 Studierenden des Studios Experimentelles Design von Prof. Jesko Fezer im Stadtteil Savamala eine Plattform für öffentliche Gestaltungsberatung. Im Dialog mit der Nachbarschaft und durch Recherchen wurden sie auf eine Roma-Familie und deren improvisierte Hinterhofwohnung aufmerksam. Zum Schlafen, Essen, Kochen, Wohnen und Arbeiten fehlte es an Platz wie auch an Möbeln. In enger Abstimmung mit der Familie wurde innerhalb von drei Tagen mit einfachsten Mitteln eine funktionale, flexible Wohnungseinrichtung entworfen und gebaut. Es entstand ein Set stapelbarer Stühle, ein Schlafsofa für drei Personen, ein Schreibtisch mit Aufbewahrungssystem und ein Sideboard für den Familiencomputer. „Hier nehmen Designer Verantwortung wahr, spüren gesellschaftliche Leerstellen und Konflikte auf und finden konkrete Lösungen für Probleme, die von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen werden“, so die Jury-Vorsitzende Claudia Banz, „das ist überzeugendes Social Design.“

Die Serie Nyx von Magnus Gburek umfasst zehn Gegenstände und Servicekonzepte, die Aspekte der Trauer übersetzen, zum Handeln auffordern oder zu Reflektion anregen sollen. Gedacht sind sie als temporäre Begleiter von Hinterbliebenen im individuellen Trauerprozess und als Angebot für Interessierte, sich mit der vielschichtigen Thematik Tod und Verlust auseinanderzusetzen.

Das Projekt wurde in Zusammenarbeit mit Trauerbegleitern entwickelt. Jurymitglied und Stifterin Eva-Dorothee Leinemann zeigte sich besonders beeindruckt von dem mutigen Schritt Gbureks, ein so sensibles Thema für das Design zu erschließen.

Die Designpreis-Jury 2013: Dr. Claudia Banz, Leiterin der Sammlung Kunst und Design, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Prof. Jesko Fezer, Professor für Experimentelles Design an der Hochschule für bildende Künste Hamburg; Dr. Eva-Dorothee Leinemann, Leinemann Stiftung für Bildung und Kunst; Roland Nachtigäller, Künstlerischer Direktor des MARTa Herford; Dr. Hanno Rauterberg, Feuilleton-Redakteur *Die Zeit*.

6. Dezember 2013 bis 5. Januar 2014

HFBK Designpreis 2013 – Ausstellung der Nominierten
 Claire Helen Ehrhardt, Magnus Gburek, Till Ihrig, Marcin Jez, Enzo Mittelberger, Miryam Pippich, Oliver Schau, Simon Schmitz, Studio Design der Lebenswelten Marjetica Potrc, Studio Experimentelles Design Jesko Fezer, Jakob Taranowski, Kathrin Zelger
 Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
 Steintorplatz, Hamburg
www.mkg-hamburg.de
www.leinemann-stiftung.de



Die Jury: Claudia Banz, Friedrich von Borries, Jesko Fezer, Hanno Rauterberg und Eva Leinemann (von links)

Blick in die Ausstellung, im Vordergrund die Videodokumentation des Studios Experimentelles Design





Magnus Gburek und seine Objekt-Serie Nyx

Preisträger Enzo Mittelberger auf seinem Müllcontainer-Sitzmöbel



In der Ausstellung liefen Video-Interviews mit den Nominierten zu ihren Arbeiten; Fotos: Imke Sommer, Enzo Mittelberger

Back To Earth

Die Gerisch-Stiftung widmete eine Ausstellung der Wiederentdeckung der Keramik in der Kunst, in der zahlreiche Absolventen und Lehrende der HFBK Hamburg vertreten waren. Exkursions-Eindrücke von Ingrid Jäger, Leiterin der Gips- und der Keramikwerkstatt

Weder der essentialistische Titel noch der Ausstellungsort waren großartige Motivationsträger. Doch die Liste der ausstellenden Künstler/innen weckte die Neugier wie auch der Untertitel der Ausstellung „Von Picasso bis Ai Weiwei“, der für das ambitionierte Unterfangen der Gerisch-Stiftung und ihres künstlerischen Leiters Dr. Martin Henatsch sprach, über 80 Positionen aus hundert Jahren zu zeigen, von der klassischen Moderne bis zur Gegenwartskunst. So machten wir uns Ende Oktober 2013 auf den Weg nach Neumünster.

Als frühes Beispiel für einen konzeptuellen Ansatz war Marchel Duchamps berühmtes *Pissoir* (*Fountain*, 1917) zu sehen, Inbegriff des Readymades, allerdings nicht als Objekt, sondern in einer Fotografie von Alfred Stieglitz aus dem gleichen Jahr. Fast naiv wirken dagegen die von einem Interesse an Volkskunde und indigenen Kulturen zeugenden, nur wenige Jahre früher entstandenen bemalten Teller von Emil Nolde und August Macke. Ein handmodellierter Wandbrunnen von Ernst Barlach (1904) kann als Übergang von der angewandten zur freien Skulptur gesehen werden, die hundert Jahre später mit dem sechs Meter langen Tintenfisch von David Zink Yi (Ohne Titel (*Architeuthis*), 2010) eine Selbstverständlichkeit ist. Auch aus Manufakturen kam eine Vielfalt von Ansätzen: Russisches „Revolutionsporzellan“, das nach 1917 in der Petersburger Porzellanmanufaktur produziert wurde, scheint mit Sinnsprüchen auf dem Tellerrand Akademiker erziehen zu wollen (*Die Aufgabe der Wissenschaft ist es, dem Volk zu dienen*). In unmittelbarer Nachbarschaft befand sich Cindy Shermans grandiose *Soupiere Madame Pompadour* (1990), eine prächtige Terrine im Stil der königlichen Porzellanmanufaktur in Limoges, in deren Dekor Sherman sich selbst als Madame Pompadour hinein fingiert hatte – eine Konzept-Arbeit, die Trug und Schein des Rokoko in die Neuzeit holt.

Beachtlich war die Beteiligung von Absolventen und Lehrenden der HFBK Hamburg: Nicola Torke, Tjorg Douglas Beer, Moritz Altmann sowie Anselm Reyle, Professor für Malerei. Gerade ihre Positionen zeigten, dass der Begriff „Wiederentdeckung“ nicht wirklich zutrifft, denn die Beschäftigung mit keramischen Materialien und Techniken zieht sich nahtlos durch die unterschiedlichen Künstler-Generationen. Trotz der ein wenig spießig anmutenden Präsentation in mit Tüchern abgehängten Gewächshäusern im Park der Villa Gerisch und gewollt tiefsinnigen Unterthemen wie „Beseelte Materie“ oder „Natur-Mutter-Erde“ war es eine sehr gelungene Ausstellung, die den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten und ikonografischen Bezügen keramischen Materials gerecht wurde. Als Gedächtnisstütze ist der sorgfältig gestaltete Katalog zu empfehlen, der die ganze Bandbreite der Positionen dokumentiert und vermittelt.



INGRID JÄGER

26. Mai – 27. Oktober 2013

Back to Earth – Von Picasso bis Ai Weiwei. Die
Wiederentdeckung der Keramik in der Kunst
Gerisch-Stiftung, Neumünster
www.herbert-gerisch-stiftung.de



Arbeit von
Thomas
Judisch (vorn)
und Fontaine
(Conscience)
von Tjorg Dou-
glas Beer (hin-
ten) Hinter-
grund: Arbeit
von Tjorg
Douglas Beer



Russisches
Revolutionsge-
schirr, 1917



David Zink Yi,
Ohne Titel
(Architeuthis),
2010; Fotos:
Lukas Engel-
hardt

H o o c

h s c h

u l

e

Ortrud Westheider

Ortrud Westheider ist seit dem 1. Oktober 2013 neues Mitglied im Hochschulrat der HFBK Hamburg

Sie folgt damit auf die ausgeschiedene Prof. Dr. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik in Münster und Hamburg, das sie 1993 mit einer Dissertation über Max Beckmann abschloss, absolvierte Ortrud Westheider von 1994 bis 1996 ein Volontariat an der Hamburger Kunsthalle. Im Anschluss war sie dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Konzeption des 1997 eröffneten Neubaus der Galerie der Gegenwart beteiligt. Von 1997 bis 1998 war sie wissenschaftliche Referentin für die Galerie Alte Meister an der Kunsthalle Bremen, von 1997 bis 2002 wissenschaftliche Referentin für Gegenwartskunst am Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Ortrud Westheider ist seit der Gründung des Bucerius Kunst Forum im Jahr 2002 in Hamburg für dieses tätig, seit 2006 als Direktorin. Für das Bucerius Kunst Forum konzipierte sie unter anderem die Ausstellungstrilogie *150 Jahre amerikanische Kunst. 1800–1950 mit den Folgen Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* (2007), *High Society. Amerikanische Portraits des Gilded Age* (2008) sowie *Modern Life. Edward Hopper und seine Zeit* (2009). Als Kuratorin zeichnet Ortrud Westheider seit Ende der 1990er Jahre für bedeutende Ausstellungen der Gegenwartskunst und der klassischen Moderne verantwortlich. Am Bucerius Kunst Forum kuratierte sie zuletzt die Ausstellungen *William Turner. Maler der Elemente* (2011), *New York Photography* (2012) und *Rodtschenko. Eine neue Zeit* (2013).



Ortrud Westheider;
Foto: Stefan Malzkorn



Marcel
Grindel

Marcel Grindel leitet seit Juli 2013 die Abteilung Planung und Steuerung an der HFBK Hamburg

Marcel Grindel, geboren 1979 in Hagenow, studierte nach dem Abitur zunächst Elektro-/Nachrichtentechnik an der Hochschule in Wismar. Nach ersten Berufserfahrungen in der EDV und Projektleitung schloss er eine Ausbildung zum Diplom-Verwaltungswirt an und studierte von 2005 bis 2008 Public Management an der Hochschule für angewandte Wissenschaften (HAW) in Hamburg. Im Rahmen von studienbegleitenden Praxisstationen im Bezirksamt Wandsbek und in der Behörde für Stadtentwicklung und Umwelt wirkte Marcel Grindel bereits während seines Studiums an unterschiedlichen Projekten mit, z.B. „Familienportal Wandsbek“, „Bargeldfreies Bezirksamt“. 2008 erschien sein Buch *Die Aufgabenwahrnehmung der öffentlichen Verwaltung im Strukturwandel*. Vor seinem Wechsel an die HFBK Hamburg war Marcel Grindel im Bezirksamt Wandsbek tätig, zunächst als Abschnittsleiter, SAP-Chief und Zahlstellenaufsichtsbeamter, zuletzt von 2012 bis 2013 als Organisator. Seit 2011 ist er Lehrbeauftragter für BÖV und ÖFW an der HAW Hamburg und Dozent für das ZAF im Bereich Kassenrecht. Marcel Grindel ist verheiratet und hat zwei Söhne.

Birgit Brandis

Seit 1. Oktober 2013 ist Birgit Brandis neue künstlerische Leiterin der Werkstatt Drucktechniken

In der Nachfolge von Rainer Oehms, der sich in den Ruhestand verabschiedet hat, vermittelt Birgit Brandis umfassende Kenntnisse in allen Drucktechniken: Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck, Monotypie und digitaler Druck auf starren Materialien. Birgit Brandis studierte freie Kunst mit Schwerpunkt Malerei und Grafik an der Staatlichen Akademie für bildende Künste Karlsruhe und war 2003 Meister-schülerin bei Gustav Kluge. Seit 2006 arbeitet sie als freischaffende Künstlerin in Hamburg und erhielt 2010 den Grafikpreis der Griffelkunst.

Die Übergänge von Druckgrafik und Malerei sind in ihrem Werk fließend und greifen ineinander. In ihren meist großformatigen Bildern wird die Druckgrafik zur Malerei mit anderen Mitteln.

Ihre Arbeitsweise ist dabei in allen Techniken ein gezieltes, prozesshaftes Experimentieren, ein Spiel zwischen klar gegliederten Strukturen und frei ablaufenden Prozessen. Es sind Versuchsanordnungen innerhalb eines vorgegebenen Rahmens, einer klaren Bildidee, die im Arbeitsprozess in vielen Schichten und Arbeitsschritten umgesetzt wird. In ihren Arbeiten untersucht sie Triviale, scheinbar Nebensächliches aus ihrer Umgebung, visuelle Fundstücke des urbanen Lebens, aus geformter und ungeformter Natur, die sie in ihren Arbeiten zu komplexen Strukturen verdichtet. Immer wieder begibt sie sich auf Fototouren, stellt die Bilder der gefundenen Formationen in eigens montierten Büchern assoziativ gegenüber. Das Beobachten alltäglicher Spuren fließt in ihre künstlerische Auseinandersetzung ein. Dabei bildet sie nicht ab, vielmehr sind ihre Bilder Abstraktionen und bildhafte Assoziationen von Alltagsbeobachtungen, die wie entfernte Erinnerungen in den Bildern aufscheinen.

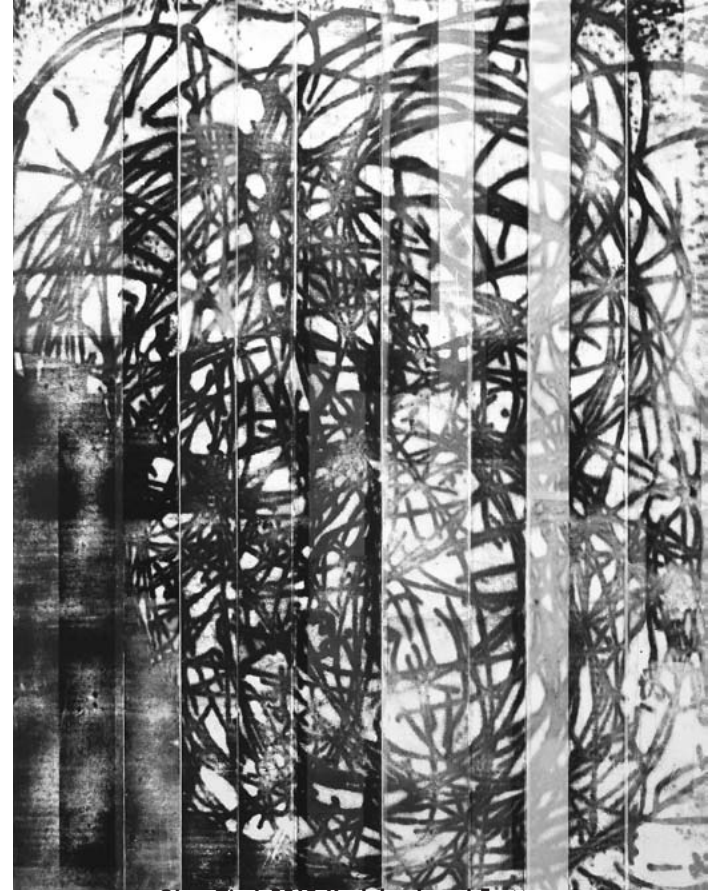
Besonders widmet sie sich dem Hochdruck und verwendet dafür unterschiedliche Materialien, wie MDF, Styropor, Pappe oder unterschiedliche Fundstücke aus dem Alltagsleben. Ihr Vorgehen bewegt sich zwischen Ordnung und Chaos, Kontrolle und Zufall. Es ist in erster Linie das Prozesshafte, das ihre Arbeitsweise bestimmt und ihr immer wieder neue Möglichkeiten eröffnet, Farbe, Oberflächenstruktur und Bildraum zu erforschen.

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2012:** *Strata*, Galerie Levy Hamburg
2011: *diskrete Faltungen*, Galerie Peter Zimmermann Mannheim; *Kleinode*, Galerie in der Stadtscheune Griffelkunst Otterndorf
2010: *Millefeuilles*, Galerie Peter Zimmermann Mannheim
2009: *schillerized*, artagents Galerie Hamburg

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2013:** *all dimensions in meter*, Galerie Feinkunst Krüger; *beyond grey*, Künstlerhaus Sootbörn; *8 Jahre*; *V8 Plattform für Kunst Karlsruhe*
2012: *Betriebsausflug Hamburg-Leipzig*, Leipzig
2011: *Skam Leipzig*, Westwerk Leipzig; *shifting the everyday*, Galerie Levy Berlin
2010: *Preisträger-Ausstellung des Griffelkunstpreises*, Griffelkunst Hamburg; *bilateria*, Westwerk Hamburg (mit Kathrin Haaßengier); *druckreif*, Kunsthaus Hamburg (mit Verleihung des Grafikpreises der Griffelkunst); *weessen, the forgotten bar project Berlin*; *Ayran & Yoga – the 1st Berlin Kreuzberg Biennale*, forgotten bar Berlin; *Da Hood*, Gängeviertel Hamburg
2009: *Index 09*, Kunsthaus Hamburg; *Sulla Soglia*, Bühnen-Installation im Palazzo della cultura Brescia/Italien; *Förderfläche Contemporary Fine Art Ruhr*, Zeche Zollverein Essen; *Fettdecke*, Ateliergemeinschaft Beerenweg in Hamburg; *Skamover*, Abschlussausstellung Skam Hamburg



Ohne Titel, 2012 Hochdruck und Frottage auf Papier 190 × 130 cm



Birgit Brandis; Foto: Hayo Heyer

Stefan Müller

Stefan Müller ist seit dem 1. Oktober 2013 Gastprofessor im Studienschwerpunkt Malerei

Der 1971 geborene Kölner studierte von 1996 bis 2001 an der Städelschule Frankfurt bei Thomas Bayrle. Einer Zeit, in der Künstler sich mit dem politischen und künstlerischen Potential von Kunst beschäftigten und vorwiegend an Fragen der Ortsbezogenheit von Kunst interessiert waren. „Bereits in seinen frühen Werken experimentiert Müller mit unterschiedlichen Bildträgern und Materialien. Mit einem minimalistischen Ansatz lotet er das Bild aus, wobei er es oft bereits zu einem frühen Zeitpunkt als fertig erachtet. Minimale Spuren, die beim Aufspannen der Leinwand zufällig entstanden zu sein scheinen, reichen oft schon für ein fertiges Bild aus. Mit dieser Haltung greift Müller Kernfragen postkonzeptueller Bildproduktion auf.

Kennzeichnend für Müllers Malerei ist die Reduktion in der Material-, Motiv- und Farbwahl. Malgrund sind unbehandelte Leinwand, Baumwolle oder gebrauchte Stoffe wie Bettlaken, die vor und während des Malens dem Zufall ausgesetzt werden. Oft ersetzen Bierflecken, Asche, Staub, Kaffee oder Cola die übliche Versiegelung. Seine Materialpalette reicht von Acryl, Transparentlacken, Öl und Silikon über Edding bis hin zu Blei- und Buntstift. Ebenso integriert er banale Elemente wie Schmutz, Seidenpapier, Konfetti oder Glitzerstreuer.

Wenn Müller Mitte der 2000er-Jahre beginnt, eine Form der Malerei zu entwickeln, ohne zu malen, indem er Stoffe unterschiedlicher Beschaffenheit, Größe und Farbe durch bloße Addition in Kunstwerke verwandelt, so ist dies sicherlich als eine Referenz zur Minimal Art zu verstehen. „Und tatsächlich schimmern bei den Arbeiten immer wieder mal gewisse Anspielungen auf malerische Traditionslinien durch, etwa auf Hardedge- und Farbfeldmalerei. ... Bei Müller scheint das aber eher punktuell und stets gebrochen auf, ist meist recht rüde umgesetzt, radikal einfach gehalten oder so banalisiert, dass die unterstellte Referenz bloß wie ein Echo der eigenen Ahnung zurückruft. Bezüge sind hinreichend vage formuliert und gehen dabei fast in Müllers eigener Bildwelt auf: Als etwas, das mitschwingt, aber nicht dominiert. Eine Erinnerung, aus der aber auch etwas ganz Anderes werden kann.“ Müllers Stoffbilder sind oft von Fehlern und Brüchen gekennzeichnet und implizieren somit den romantischen Begriff des Scheiterns.“ Aus: Karola Kraus, Vorwort zum Katalog *Hang zur Neigung*, 2010

Einzelausstellungen (Auswahl)

2013: *Allerliebste Tante Polly*, Kölnischer Kunstverein, Köln.

2012: *Sternzeichen Künstler, Aszendent Mann*, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt am Main; *Solo-groupshow*, Galerie Christian Nagel, Berlin.

2011: Stefan Müller. Bilder 2011, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt am Main.

2010: *Hang zur Neigung*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; *Salon der Daheimgebliebenen*, Galerie Christian Nagel, Berlin.

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2013: *I knOw yoU*, Irish Museum of Modern Art, Dublin; *Nur hier*, Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland.

Ankäufe 2007 bis 2011, Bundeskunsthalle, Bonn.

2011: *Kunst-Stoff – Textilien in der Kunst seit 1960*, Städtische Galerie Karlsruhe; *Space Oddity*, CCA Andratx, Mallorca; *Filling the Blanks*, CoCA, Centre of Contemporary Art, Torun; ... *from crew-*

hon to here knows when ..., Kunstverein Schattendorf.

2010: *Michael Beutler @ Friends*, Galerie Christian Nagel, Antwerpen; *The Berlin Box*, CCA Andratx, Mallorca; *Next Generation*, Kunstmuseum St. Gallen

2008: *Under Influence*, Kunsthaus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst, Dresden; *BOXER*, Literaturhaus Frankfurt, Frankfurt am Main; *Hotel Marienbad 002: Sammlung Rausch*, KW, Berlin



Stefan Müller, Foto: Tom Wirtz



Ausstellung *Sternzeichen Künstler – Aszendent Mann*, Galerie Bärbel Grässlin, 2012–2013, Teilsicht



Johannes Paul Raether; Foto: Katharina Haak

Johannes Paul Raether

Johannes Paul Raether hat zum Wintersemester 2013/14 eine Gastprofessur im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien übernommen



Eine ihrer Schwestern (*Protektorama und Transformella*), 2012; Foto: Künstlerhaus Stuttgart

Bereits während seines Studiums an der Universität der Künste (UdK) Berlin initiierte Johannes Paul Raether verschiedene partizipative Projekte, unter anderem die Neugründung der Freien Klasse Berlin. Seit 2006 ist er Mitorganisator des Artist Run Space basso in Berlin. Schwerpunkt seiner Arbeit sind Performances und Installationen, in denen er Kunstfiguren entwirft, die ein dauerhaftes Eigenleben entwickeln und auch untereinander in Beziehung treten. Johannes Paul Raether verkörpert diese aus vielen Identitäten zusammengesetzten Avatare selbst und lässt sie in unterschiedlichen grellen Szenarios auftauchen, in denen sie, verpackt in ihre jeweilige Mission, politisches, unter anderem kapitalismuskritisches Potenzial entfalten. Dabei hat jede Figur ihre spezielle Kombination aus Hautfarbe, Kostüm, Attributen und Textreferenzen. Seine jüngste Kreation *Protektorama* zum Beispiel ist eine tiefblaue „Weltheilungshexe“ mit Ritualkästchen und Zauberstab, die in einer Art moderner Kultplatz-Installation an neuen Werkzeugen arbeitet, die Globalität zu denken. Dazu verschmilzt sie Texte von Karl Marx, der Avantgarde-Filmerin, Tänzerin und Filmtheoretikerin Maya Deren, des Philosophen Bruno Latour und anderen zu einer abenteuerlichen „materialistischen Spiritologie“. Die Performances und Installationen von Raether waren in Gruppen- und Einzelschauen in den Kunst-Werken – KW Institute for Contemporary Art, Berlin, im Kunsthaus Bregenz, im Künstlerhaus Stuttgart sowie dem KUMU Art Museum Tallinn vertreten. Darüber hinaus ist er als Autor für verschiedene Publikationen tätig (*Texte zur Kunst, Jungle World, chio delat*). Lehrerfahrung sammelte Johannes Paul Raether bisher an der Akademie der bildenden Künste Stuttgart, der Königlich-Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen und der Universität der Künste Berlin.

www.johannespaulraether.net

Stefan Wunderwald

Stefan Wunderwald hat zum Wintersemester 2013/14 eine Gastprofessur im Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie angetreten

Nach seiner Ausbildung in der Informatik, mehrjähriger Tätigkeit in der IT-Welt, dem Studium der Visuellen Kommunikation und der Lehre der Fotografie begann für Stefan Wunderwald mehr und mehr die Suche nach den Zwischensequenzen – den Bindegliedern seiner Schaffensfelder. Mit der Veröffentlichung seiner Thesis *Impulses: Between theory and observation. Studies on everyday phenomena and their connections to physics, psychology and social habits* (2009) und der zunehmenden Digitalisierung der Gesellschaftsräume wurde aus Suche visuelle Sprache. Was passiert, wenn das Dinghafte seinen physischen Rahmen verliert? Welche Rituale haben sich manifestiert? Wie werden diese zunehmend aufgeweicht? Welchen Einfluss hat dies auf unsere Wahrnehmung und den Umgang mit Informationen? Wie verändert sich die Verfügbarkeit durch die fehlende Produktphysik? Und wie gestalten wir diese neuen Informationsträger?

www.buero-buero.org



Stefan Wunderwald

Stefan Wunderwald, *Shells*, 2011. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe



BMW, 2013, New York



Tagung am 16.1.2014 zu „Black Box: Lampedusa, Hamburg und die Kunst.“

Die „Lampedusa“-Flüchtlingssituation wirft viele Fragen auf: Inwiefern ist sie als Wiederkehr historischer und aktueller Verflechtungen Hamburgs/Deutschlands/Europas mit dem „dunklen“ Kontinent zu verstehen? Was sagen Experten aus historischer, juristischer, film- und kulturwissenschaftlicher Perspektive dazu? Welche künstlerischen Initiativen zur Hamburgischen Kolonialgeschichte gibt es bereits in der Stadt? Was bedeuten sie für eine Kunsthochschule und ihre Möglichkeit ästhetisch-politischer Intervention?

12.30 Begrüßung und Einführung: Michaela Ott, HFBK Hamburg

13.00 – 13.15 Screening: *Schwarzfahrer*
Kurzfilm von Pepe Danquart, HFBK Hamburg

13.15 – 13.55 Beate Böhler: *FRONTEX*
Fachanwältin für Strafrecht, Ausländer- und Asylrecht, Berlin

13.55 – 14.35 Luis Henri Seukwa: *Migration und soziale Ungleichheit*
Migrationsforscher, HAW Hamburg

– Pause –

14.50 – 15.30 HMJokinen: *Künstlerische Interventionen*
Künstlerin, Hamburg

15.30 – 16.10 Jürgen Zimmerer: *Kolonialgeschichte Hamburgs*
Historiker, Universität Hamburg

– Pause –

16.25 – 17.05 Ulrike Bergermann: *Weißabgleich. Techniken für Belichtungen und Haut*
Medienwissenschaftlerin, HBK Braunschweig

17.05 – 17.45 Dorothee Wenner: *Black Box Afrika*
Filmemacherin und Autorin, Berlin

– Pause –

18.00 – 19.30 Screening: *DramaConsult*
Ein Film von Dorothee Wenner

Ein Symposium des Studienschwerpunktes „Theorie und Geschichte“ der HFBK Hamburg.
16. Januar 2014, Aula, 12.30 – 20 Uhr

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

Autoren dieser Ausgabe

Sarah Khan, Prof. Dr. Hans Joachim Lenger, Prof. Dr. Michaela Ott, Britta Peters, Georg Seeßlen, Chloe Stead, Ingrid Jäger

Bildredaktion

Julia Mummenhoff, Imke Sommer

Schlussredaktion

Imke Sommer

Konzeption und Gestaltung

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

Poster

Sebastian Kubersky

Abbildung Editorial

Foto: Robert Schlossnickel

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

Druckerei in St. Pauli

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

Das nächste Heft erscheint Anfang April 2014.

Die Ankündigungen und Termine sind ohne Gewähr.

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

ISBN 978-3-944954-04-2

Materialverlag 300, Edition HFBK

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