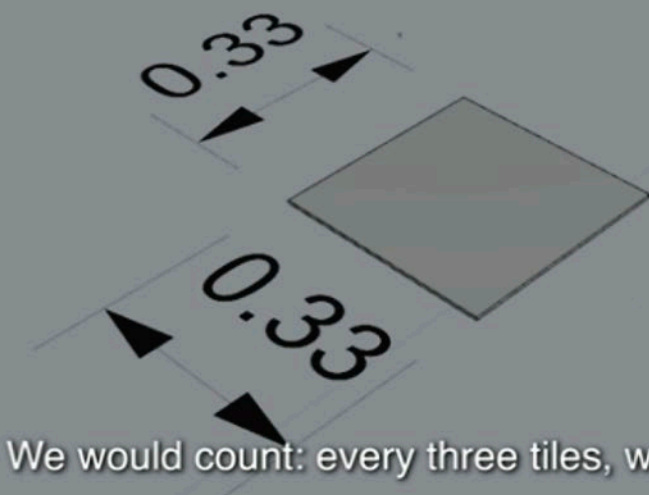
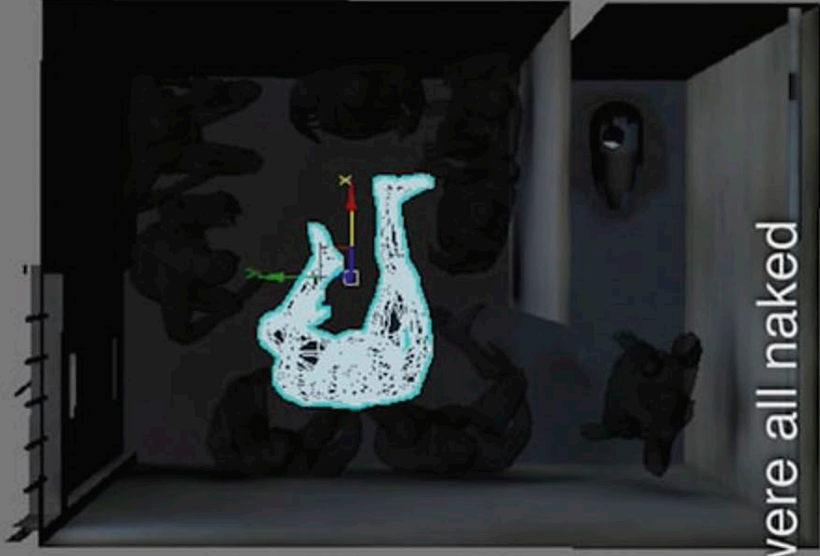
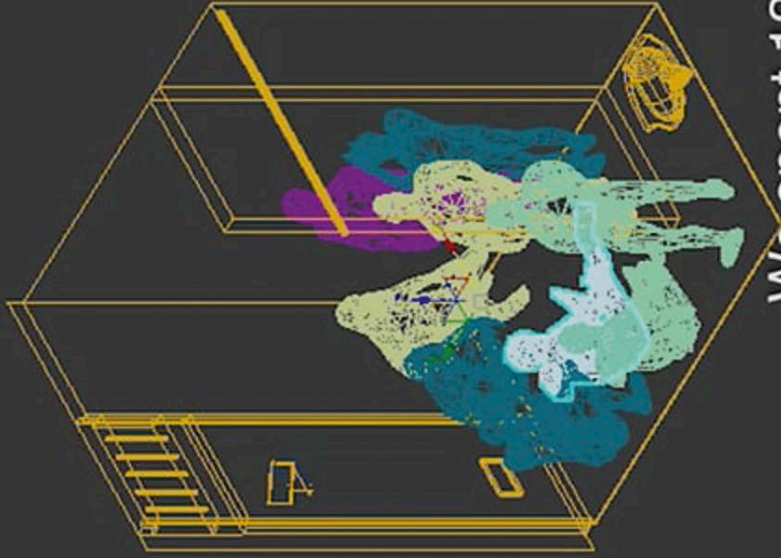
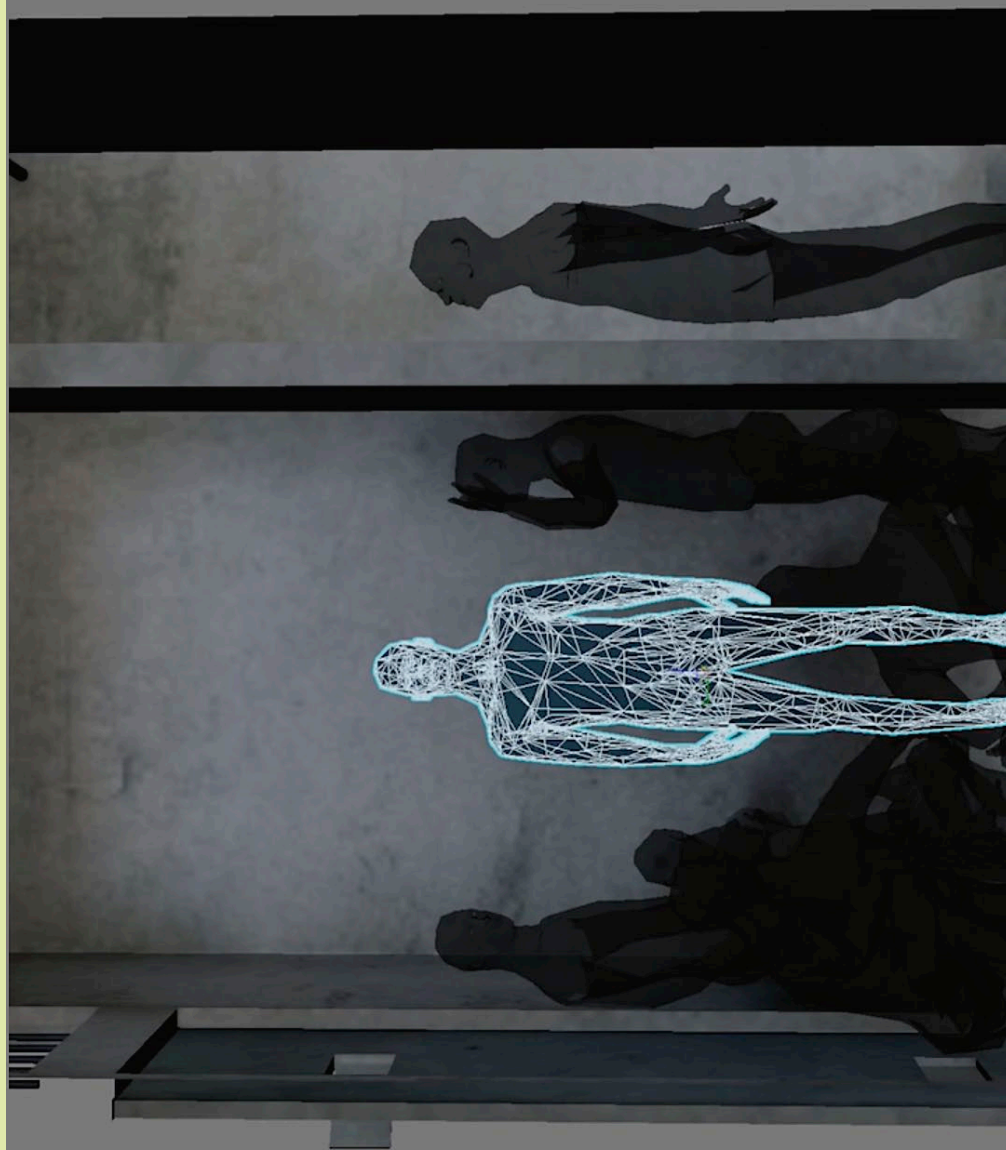


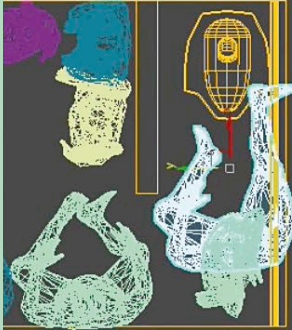
Lerchenfeld 36





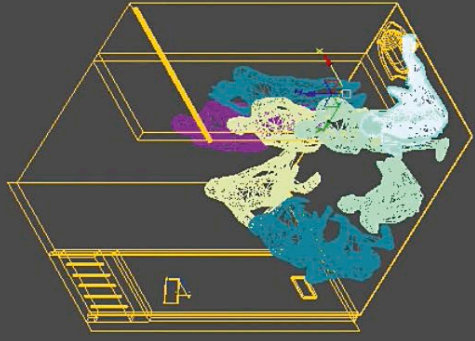
We spent 13 days there; we were all naked



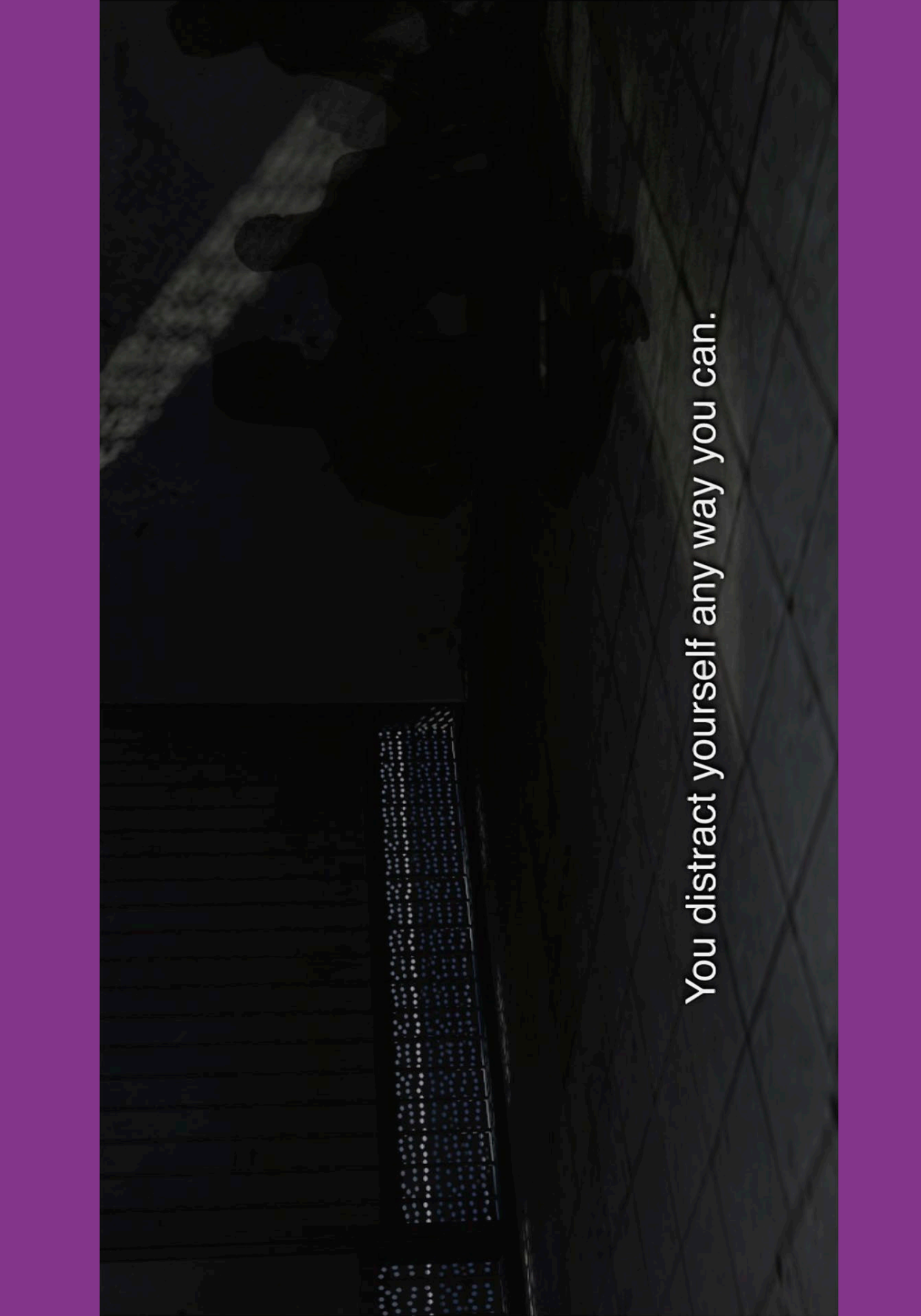


[+] [Perspective] [Standard] [Default Shading]

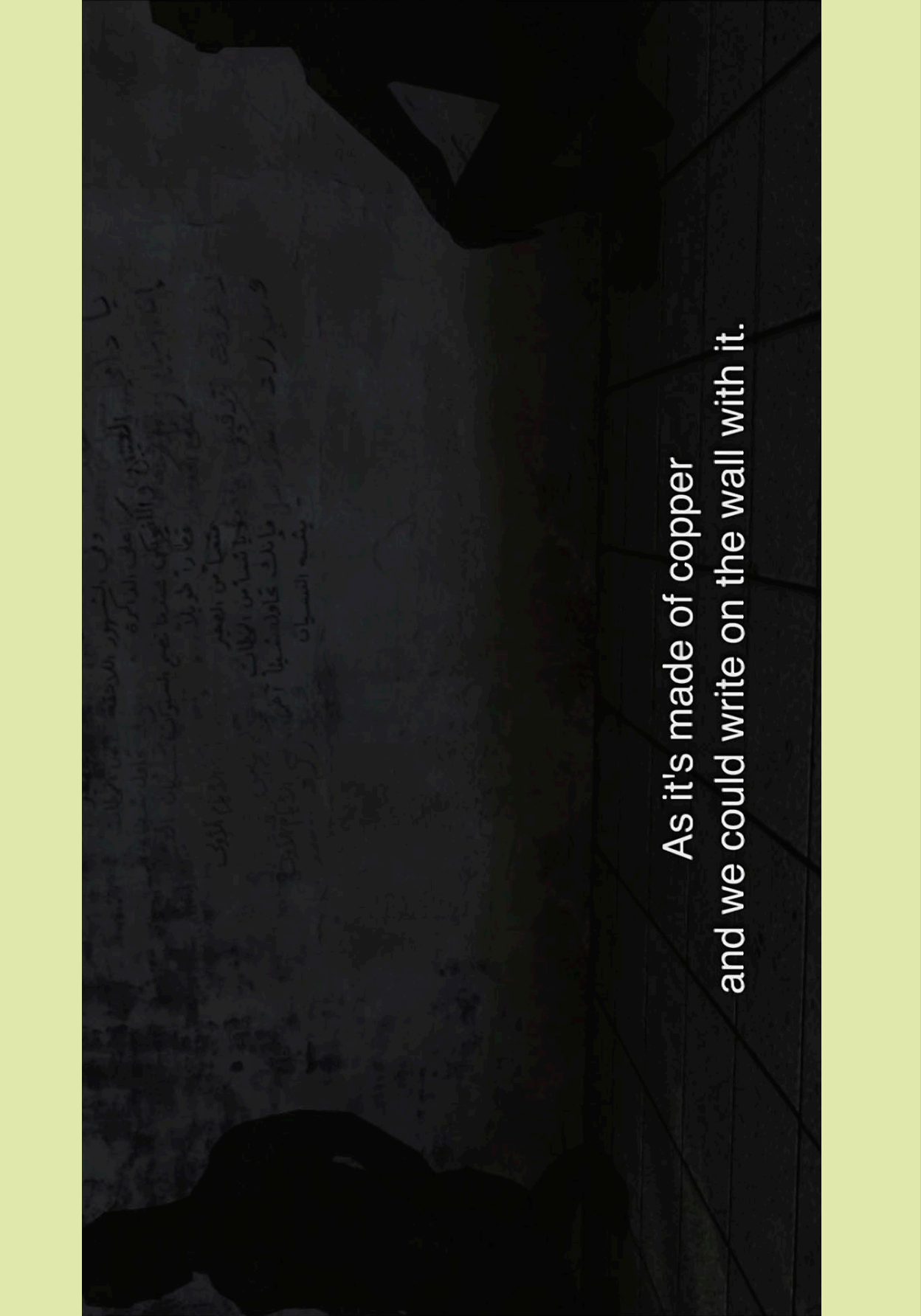
Body03
Poly: 4,189
Vert: 2,895



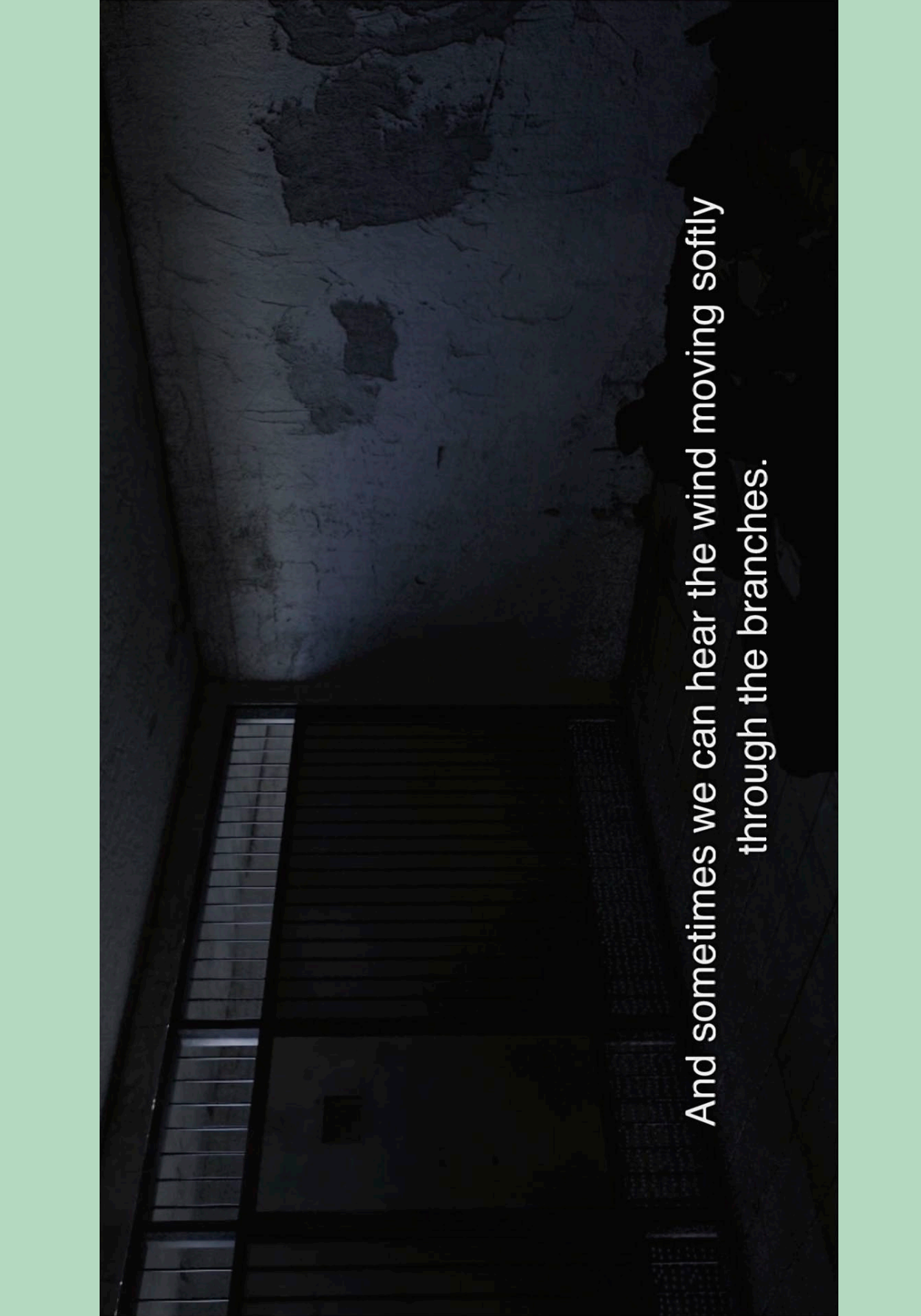
They put 9 people in every cell.



You distract yourself any way you can.



As it's made of copper
and we could write on the wall with it.



And sometimes we can hear the wind moving softly
through the branches.

A dark, narrow prison hallway with barred doors and a barred gate at the end. The hallway is dimly lit, with light streaming through the bars of the doors and the gate at the end, creating a series of vertical light and shadow bands on the floor. The walls are made of dark, textured concrete or stone. The ceiling has a grid of dark beams. The overall atmosphere is somber and oppressive.

At night, the gate to the wing would open and the guard
would shout: “go to sleep you bastards”

A dark, long, and narrow prison corridor with a barred window at the end. The walls are made of concrete and have several small, rectangular openings. The floor is also made of concrete and has some yellow markings. The lighting is very dim, creating a somber and oppressive atmosphere.

Because in Sadnaya you never want to wake up.

Since 2011 thousands have died in Syria's prisons and detention facilities. With anyone perceived to be opposed to the Syrian government at risk, tens of thousands of people have been tortured and ill-treated, in violation of international law.

In April 2016, Amnesty International and Forensic Architecture and Eyal Weizman travelled to Istanbul to meet five survivors from Saydnaya Prison, near Damascus. In recent years, no journalists or monitoring groups which report publicly have been able to visit the prison or speak with prisoners.

As there are no images of Saydnaya the researchers were dependent on the memories of survivors to recreate what is happening inside.

Using architectural and acoustic modelling, the researchers helped witnesses reconstruct the architecture of the prison and their experiences of detention. The former detainees described the cells and other areas of the prison, including stairwells, corridors, moving doors and windows, to an architect working with 3D modelling software. The witnesses added objects they remembered, from torture tools to blankets and furniture, to areas where they recalled them being used. The recollections sparked more memories as the model developed.

With next to no daylight, in particular in the solitary cells underground, the prisoners in Saydnaya develop an acute experience of sound. Detainees were made to cover their eyes with their hands whenever a guard entered the room and speaking was prohibited, so prisoners became attuned to the smallest noises.

To capture these auditory memories, researchers developed techniques to solicit »ear-witness testimony« and reconstruct the prison's architecture through sound.

Witnesses listened to tones of different decibel levels, and were then asked to match them to the levels of specific incidents inside the prison. »Echo profiling« helped to determine the size of spaces such as cells, stairwells and corridors (this involved playing different reverberations and asking witnesses to match them with sounds they remembered hearing in the prison) while »sound artefacts« simulated the noise of doors, locks and footsteps, helping generate further acoustic memories.

More information:
<https://saydnaya.amnesty.org/>
<https://www.youtube.com/watch?v=ysgnadic3Yo>

MICHAELA OTT: AFFEKTIONSBILDER IN PHILOSOPHIE UND FILM

Affekt und Affektion sind philosophisch alte Begriffe, die freilich nicht immer in ein eindeutiges Verhältnis zueinander gebracht worden sind. Sie stammen aus der spätantiken bzw. frühen lateinischen Literatur und stellen Übersetzungen des griechischen Terminus »pathos« dar, welchen Augustinus im 5. Jahrhundert als »affectio, affectus, passio et voluntates« wiedergibt. Damit schreibt er dem pathischen Vorgang, der von Aristoteles mit der Passivität der Wahrnehmung gleichgesetzt worden ist, eine affektive Beweglichkeit zwischen Leidenschaft und Willensregung zu und stößt damit eine Ausdeutung des Menschen als vielfältiges und gegenstrebiges Wesen an.

In der europäischen Frühzeit wurde der Begriff denn auch zur Ausdifferenzierung der menschlichen Fähigkeiten in Einsatz gebracht. Thomas von Aquin gesteht dem Menschen verschiedene innere und äußere Sinne und verschiedene Strebevermögen zu, obwohl er grundsätzlich passiv, weil von Gott geschaffen, sein soll. Diese Gegenläufigkeit von Leiden und unbewusster Affizierung einerseits, von Wollen, Lieben und Streben andererseits speist noch die Überzeugungen der modernen Anthropologie, wie sie von der Psychoanalyse und der phänomenologischen Philosophie seit Beginn des 20. Jahrhunderts vertreten wird.

Der französisch-poststrukturalistische Diskurs der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts radikalisiert demgegenüber die Annahme, dass das menschliche Subjekt ein Produkt der natürlich-kulturellen Umgebung und weniger selbstbestimmt als vielfältig affiziert und vorstrukturiert ist. Zunächst unterstehe es wie alles Irdische der Zeitlichkeit, weshalb es immer in einem Anders-Werden begriffen sei. Maurice Merleau-Ponty versteht Zeitlichkeit als primären, sich selbst grundlegenden Affizierer, insofern diese als unendliche Vergangenheit sich selbst vorausläuft und in gegenwärtigenden Augenblickssynthesen unausgesetzt je anders ergreift und wiederholt: »Die Zeit ist Affektion ihrer selbst durch sich selbst. (...) Affizierendes und Affiziertes sind ein und dasselbe«¹. Auch die menschliche Subjektivierung wird als sich unbewusst vorauslaufend und selbstaffizierend gedacht; ihr Bewusstsein soll wie in Sigmund Freuds Deutung aus einem »Umschlag« des Unbewussten in eine komplexere Qualität hervorgehen.

In Analogie dazu wird auch Kunstwerken aufgrund ihrer Einbettung in vorgängige ästhetische und zeitliche Prozesse – und heute zudem in digitale audiovisuelle Verweisungszusammenhänge – eine über die Intention der Künstler*innen und

1 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, S. 25.

Betrachter*innen hinausgehende affektive Autogenese zuerkennt.

Deleuze überträgt die Annahmen der Phänomenologie in den Bereich der Kunst und des Films und erblickt deren besondere Potenz in der Hervorbringung unbekannter, nicht-menschlicher Affekte, in der Reaktualisierung unbewusster und (präin)dividueller Daten und damit in der Artikulation neuer Perzepte und Konzepte. Die Malerei von Francis Bacon liest er als Prozesse der Entkonturierung und Entstellung menschlicher Porträts, als Freilegung der gehäuteten Affektivität des Körpers und damit als Vorgang der Dekonstruktion der Repräsentation und des Klein-Werdens des Menschen; sie sind für ihn die einzige Möglichkeit, um an das gesamtgesellschaftliche Feld anzubinden, dessen Unbewusstes zu artikulieren, gattungsübergreifende Verflechtungen hervorzukehren und darüber politisch zu agieren. Seine Insistenz auf den Affekt der Kunst ist von dem Gedanken geleitet, dass er formale und Bedeutungshierarchien kippen und eine Egalität der Artikulation heraufführen kann, die bis dato Nichtgesehenes und Nichtgehörtes wahrnehmbar werden lässt. Mit gewissen Literaturen verbindet er Vorgänge des Kleinwerdens der Sprache und des »Unscheinbar-Werdens« des Äußerungssubjekts in Arten des »Frau- und

Tier-Werdens«: So gebe Kleists »Penthesilea« jede gefühlsmäßige Innerlichkeit preis, um zu einem Vektor aus Affekt und Geschwindigkeit zu werden und sich in einem passionellen Einfangen mit dem Anderen schließlich selbst zu verzehren. Damit einher geht ein gestisches Affekt-Werden des Sprechens, in welchem sich die Sprache an die eigene Grenze treibt.

Im Bereich des Filmbilds isoliert Gilles Deleuze den Typus des »Affektionsbilds«, wie das »image affection« hier an Stelle der deutschen Übersetzung als »Affektbild« wiedergegeben werden soll. Obwohl der Gattung des »Bewegungs-Bilds«² zugeordnet, soll es gerade durch Entzug auf motorischer und narrativer Ebene, durch Verweigerung seiner Indienstnahme für die Handlungswiedergabe und durch Selbstpräsentation des Bildlichen gekennzeichnet sein. Deleuze nennt es einerseits einen Bildtypus und andererseits Bestandteil aller Bilder, da es für die Selbstaffizierung des Films, seinen affektiven Zusammenhalt verantwortlich ist. Da es zudem von den raumzeitlichen Koordinaten abstrahiert, kommt es in ihm zu einem Umschlag der Bewegung in Ausdrucksqualität.

Indem es die filmische Narration unterbricht und zum Innehalten zwingt und die tiefenräumliche Wiedergabe verflacht, präsentiert es das Aufgenommene in Nah-

² Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt/M., 1997.

sicht und bietet es gleichsam der taktilen optischen Erfassung an.

Seine affektiven Selbstaufladungen erfolgen gleichwohl unterschiedlich intensiv: Es bildet unterschiedliche Affekte zwischen dem reflexiven und expressiven Modus, zwischen Wiedergabe bildlicher Geschlossenheit oder Heterogenität aus. Der Einstellungsmodus der Groß- und Nahaufnahme führt je nach zeitlicher Dauer des Bewegungsstillstands, der Nähe und Konturiertheit des Präsentierten und der übergroßen Projektion von Gesichtern im Kino zu verschiedenen Aufladungen. Deleuze schreibt dem Affektionsbild allgemein den Ausdruck von Gesichtlichkeit zu, auch wenn das Überausgestellte wie im Falle von Eisensteins zitterndem Teekessel kein menschliches Gesicht hat. Ja, auch das menschliche Gesicht, etwa das Stargesicht, wird aufgrund der Größe der Projektion tendenziell entmenschlicht und in eine Art Landschaft, in Unbekanntes transformiert, das nunmehr zurückblickt und die Betrachter*innen irritiert. Je nachdem, ob das Gesicht eher eine konturierte Einheit oder eine Reihe intensiver Kontraste aus schwarzen Löchern und weißen Wänden ist, wird ihm Reflexivität oder Expressivität, wird ihm der Ausdruck von Staunen oder von Begehren zuerkannt. Besonders im letzteren Fall,

wenn wie bei Eisenstein »kontinuierliche Intensitätsreihen« (Deleuze 1997, S. 129) geschaffen werden, »die jede binäre Struktur überschreiten und die Dualität des Kollektiven und des Individuellen überwinden«, soll sich eine neue Realität einstellen, die Deleuze das »Dividuelle« (ebd., S. 129) nennt. Er skizziert hier neue Durchdringungs- und Teilhabeverhältnisse zwischen dem Kollektiven und Individuellen, die zu dividuellen Affektionsbildern Anlass geben. Diese können durch ungewöhnliche Kadrierungen, heterogene Montagen, Gegenläufigkeit und Intervallbildung von Bild und Ton, durch irritierende Soundkollagen oder Inszenierungsweisen zusätzlich verstärkt werden. Ich habe sie in meiner Schrift »Dividuationen. Theorien der Teilhabe«³ auf zeitgenössische menschliche Subjektivierungen, aber auch Kunstwerke weiterzudenken versucht.

Filmische Selbstaffizierung ergibt sich heute – weitergehend, als Deleuze dies im Rahmen seiner »Bewegungsbild«-Darlegungen deutlich werden lässt – vor allem aus dem Bestreben, zeitliche Prozesse auszustellen und das Werden als solches auch in einzelnen Einstellungen aufscheinen zu lassen. Bei dem Versuch, metamorphotische und minimalvariante Prozesse in angemessener Dauer und Filmzeit anschaulich werden zu lassen, wie es in

³ Michaela Ott, *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin, 2015.

den Filmen von James Benning geschieht, läßt sich das Bild von selbst auf, verliert seinen Abbildcharakter und wird zu intensivem Affektausdruck. Gesicht (face) und Auslöschung (effacement) gehen dann ineinander über, das Abgebildete entbildet sich zu unbekanntem Figuren: »Das Gesicht nimmt so am nichtorganischen Leben der Dinge« (ebd., S. 130) teil.

Der Übergang vom Affektions- zum Zeit-Bild erweist sich hier als fließend, insofern bereits dem ersteren die Fähigkeit zukommen kann, in einzelnen Einstellungen ein Bild der Zeit zu präsentieren. Im besten Fall wird die Selbstgrundlegung der Zeit, sprich der Übergang zwischen vergangen-virtueller und sich aktualisierender Zeit in unbewegten Einzeleinstellungen wie in Bennings Filmen anschaulich und stiftet den besonderen nicht-menschlichen Affekt des Films.

In *Was ist Philosophie?*⁴ akzentuiert Deleuze mit Félix Guattari ein letztes Mal das Dividuell- und Unpersönlichwerden des Affekts: »Die Affekte sind genau jenes Nicht-menschlich-Werden des Menschen, wie die Perzepte die nicht-menschlichen Landschaften der Natur sind« (Deleuze/Guattari 1996, S. 199). Mit dem Film verbinden sie die Hoffnung, in Bild und Ton andere als anthropomorphe Äußerungsweisen, nicht-menschenförmige Aspekte

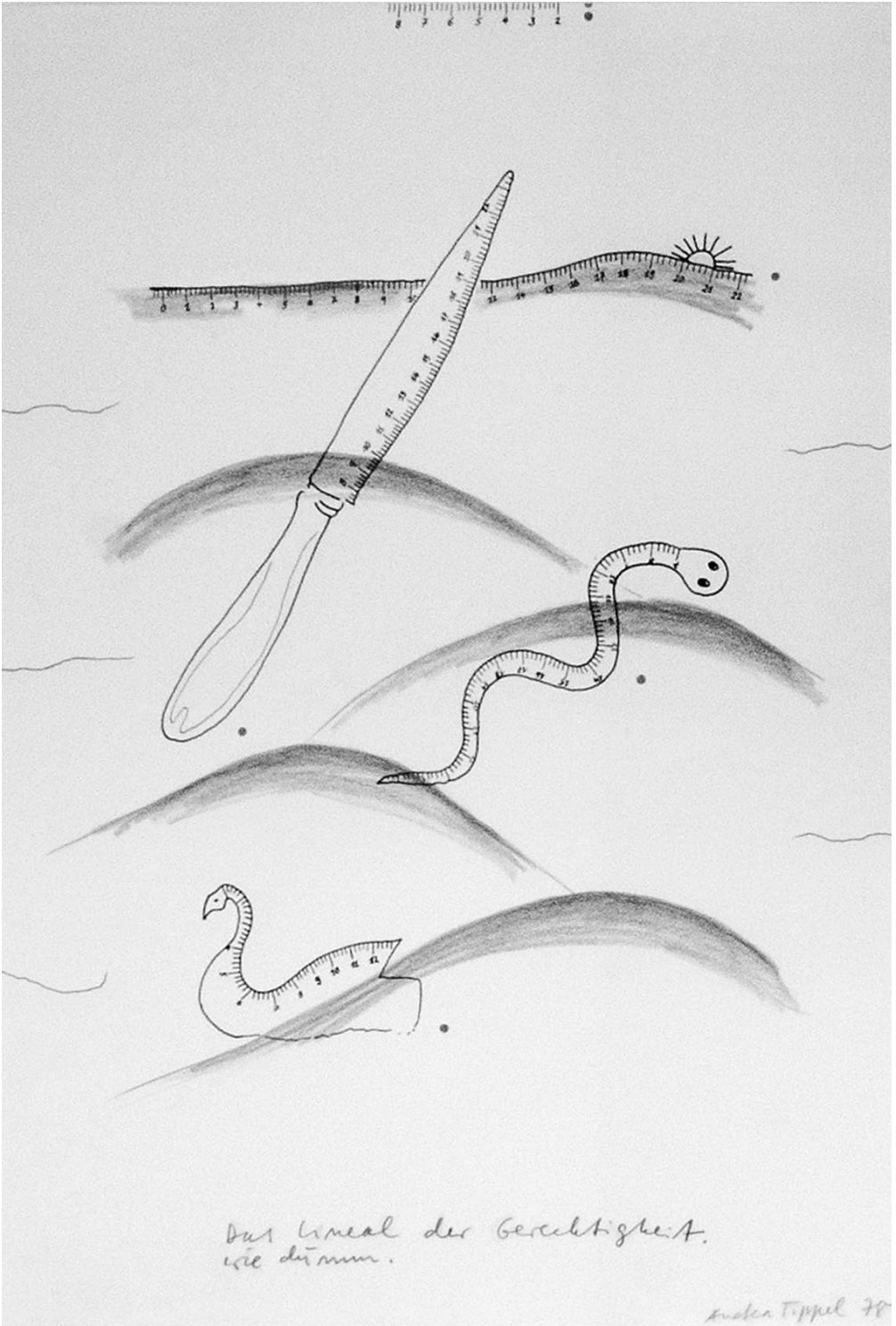
4 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M., 1996.

von Umwelt und Welt und genuin filmische Affizierungs-, Wahrnehmungs- und Denkweisen präsentiert zu bekommen, die das menschliche Selbstverständnis erschüttern. Da der Film dank seiner technischen Bewegtheit jede Figuration tendenziell fortgesetzt transformiert und zusätzlich achronologische Sprünge, zeitliche Vor- und Rückgriffe einbauen kann, gelingt ihm in privilegierter Weise, das Endliche auf das Unendliche, das Individuelle auf das Individuelle transparent werden zu lassen: »Alle Empfindungen befreien (...); öffnen und spalten, dem Unendlichen gleich werden. Vielleicht liegt darin das Eigentümliche der Kunst: das Endliche zu durchlaufen, um das Unendliche wiederzufinden, zurückzugeben« (ebd., S. 234). Zeit und unbekannte Affekte stiften: Die Einlösung des erkenntnistheoretischen und ästhetischen Ziels, den bekannten Affekt auf unterschwellige und nicht-menschenförmige Affizierungen zu öffnen, im Denken das Undenkbare hervorzukehren und mit der eigenen Unfähigkeit des Denkens zu konfrontieren, gelingt bevorzugt in der Kunst. Der unbestimmte künstlerische Affekt ruft dann jenes Verwundern und Begehren hervor, aus dem das Philo-Sophieren geboren sein will.

Dr. Michaela Ott ist Professorin für Ästhetische Theorien an der HFBK Hamburg

Dieser Text erschien im Rahmen des Projekts »Innovatives Filme Machen« von Prof. Robert Bramkamp unter <https://ifm.hfbk.net>

DAS LINEAL DER GERECHTIGKEIT



*Das Lineal der Gerechtigkeit.
wie dünn.*

(Bild S. 19)
Andrea Toppel,
*Das Lineal der
Gerechtigkeit.
wie dumm*,
Blei- und
Buntstift auf
Papier, 1978;
Foto: Courtesy
Galerie Melike
Bilir

Eine Ausstellung im Heidelberger Kunstverein untersucht die Zusam- menhänge in den Werken von Andrea Toppel, Silvia Bächli und Geta Brâtescu. Eine Text-Collage

Die Gruppenausstellung *Das Lineal der Gerechtigkeit* im Heidelberger Kunstverein fragt ausgehend von den vielfältigen Werkkomplexen der drei Künstlerinnen Andrea Toppel (1945 – 2012), von 1997 bis 2011 Professorin an der HFBK Hamburg, Silvia Bächli (geb. 1956) und Geta Brâtescu (geb. 1926) danach, wie sich spezifische Lebensumstände in künstlerische Arbeitsprozesse einschreiben. Im Fokus stehen dabei das Zeichnen sowie diagrammatische Aufzeichnungsverfahren als Aneignung von unterschiedlich soziopolitisch geprägter Lebenswelt und ihrer Wahrnehmung. Jeder Strich entspricht einer Haltung und steht im Bezug zum eigenen Körper. Zugleich dient den drei Künstlerinnen die Zeichnung als Ausgangspunkt für den Transfer in andere Medien wie Collage, Buch, Skulptur, Fotografie, Film und Performance. Die Ausstellung wurde von Susanne Weiß kuratiert. Lena Ziese, Professorin für Kunstvermittlung an der HFBK Hamburg, machte sie im Jahr 2014 erstmals auf das Werk von Andrea Toppel aufmerksam. Nach einer Recherche und der Auseinandersetzung mit den Texten der Künstlerin ent-

stand der Wunsch, sich mit dem zeichnerischen Werk von Andrea Toppel, Silvia Bächli und Geta Brâtescu auseinanderzusetzen, das eine große Affinität zu Literatur und Sprache besitzt.

Die folgenden drei Texte beleuchten das Werk von Andrea Toppel im Zusammenhang mit der Ausstellung. Meike Wolfschlag beschreibt die Zeichnung, die den Ausstellungstitel (*Das Lineal der Gerechtigkeit*) inspirierte und als inhaltliche Richtschnur diente. Der Autor und Journalist Matthias Reichelt, der Andrea Toppel auch persönlich kannte, richtet seinen Blick direkt in die Ausstellung. Auf das »Zeich(n)en« und zugleich auf die grundsätzliche geistige Haltung Andrea Toppels konzentriert sich der Philosoph Florian Arnold im letzten Text.

Gerechtigkeitswerkzeuge
Das Lineal der Gerechtigkeit. wie dumm – dieser Bildtitel findet sich am unteren Blattrand einer Zeichnung Andrea Toppels, die in der Halle des Heidelberger Kunstvereins dessen Besucher*innen empfängt. Sie zeigt vier grüne Hügel, die von einem Schwan und einer

(Bild unten)
Andrea Tippel,
*Zentrifugalkraft
anschaulich*,
1988; Foto:
Marc Dorad-
zillo, Courtesy
Galerie Me-
like Bilir

Schlange gekreuzt werden. Über den beiden Tieren erblickt man eine Linie, die flacher geschwungen ist und durch eine kleine Sonne an ihrem rechten Ende ergänzt wurde. Es muss sich um einen Horizont handeln, dessen Mitte von der spitzen Schneide eines Messers durchtrennt wird. Was alle figurativen Elemente des Bildes vereint, ist die feine Zahlenskala, die sie durchzieht und die an die Kennzeichnung von Linealen erinnert.

Andrea Tippels Zeichnung führt uns die paradoxe Idee eines Zei-

nem Lineal in Verbindung zu bringen zu sein, so wirken doch die gewundene Schlange und der nur schwer als solcher zu identifizierende Schwan wie ungeeignete Messobjekte.

Offenbar legt die Zeichnung Tippels ein Bilderrätsel vor, lässt uns darüber nachdenken, wie die Objekte miteinander in Verbindung stehen. Die Schlange und der Schwan vermögen als Verweise auf mythologische Welten, christliche Deutungen oder Sagen zu dienen, sie führen uns zu mögli-



chen- und Messgerätes vor, das sich in buchstäblichem Sinn durch die Natur, durch das Lebendige, das Alltägliche zieht. Mag das Vermessen des Tages – versinnbildlicht durch den Sonnenaufgang und seine 24 Maßeinheiten – noch plausibel erscheinen, das Messer bereits in seiner Wort-Verwandtschaft zum Maßnehmen, zum »Messen« schlüssigerweise mit ei-

chen Inspirationsquellen und in die Gedankenwelt der Künstlerin. Zugleich ist man verführt, danach zu fragen, wie erstrebenswert oder praktikabel ein solches »Lineal der Gerechtigkeit« sein kann und welche Form der Gerechtigkeit es verfolgen könnte.

Lässt man sich auf die bildeigene Logik ein, bemerkt man zudem, dass keine einzige Linie des Wer-

kes gerade gezogen ist. Andrea Tippels geschwungene Figuren präsentieren die Widersprüchlichkeit eines Gerechtigkeits-Werkzeugs, das doch dafür entwickelt wurde, einen jeden Strich, eine jede zeichnerische Geste in gleicher Weise zu ziehen. So stellt sich letztlich auch ohne endgültige Klärung des Rätsels, auch ohne den entlarvenden Kommentar des Titelsatzes »wie dumm« der bildliche Beweis für die Absurdität eines solchen Lineals der Gerechtigkeit ein. Text: Meike Wolfschlag *Meike Wolfschlag ist Kunsthistorikerin M.A. und Assistentin für Vermittlung und Öffentlichkeitsarbeit am Heidelberger Kunstverein.*

Die Lust am schnellen Gedanken-

spiel
So verschieden die einzelnen Oeuvres in der Ausformung sind, alle drei Künstlerinnen begreifen das Zeichnen als einen prozesshaften Vorgang des Denkens. Das Oszillieren zwischen gestischem Duktus und der Annäherung an ein Sujet verbindet die Werke von Brâtescu und Bächli, während Tippel noch stärker das zur Zeichnung gewordene Philosophieren im Verbund mit Sprachwitz praktiziert.

Im Gegensatz zu Silvia Bächli und Geta Brâtescu dürfte das Werk Andrea Tippels für viele Besucher*innen eine Entdeckung sein, denn die 1945 im Schwarzwald geborene und bereits 2012 nach schwerer Krankheit gestorbene Künstlerin ist bisher nicht so stark rezipiert worden, wie es ihr intelligentes und hinter sinniges Werk verdient hätte. Nach einer Ausbildung zur Schauspielerin in Wien und Berlin hatte sie sich gegen eine Bühnenexistenz entschieden

und sich in das Studium der Psychologie und Philosophie vertieft. Das große Interesse an den beiden Disziplinen hinterließ Spuren in ihrem Werk. Viele ihrer Zeichnungen sind nicht nur künstlerische Fingerübungen, sondern gleichzeitig philosophische Versuchsanordnungen, gepaart mit Humor und Esprit. Grandios ist Tippels über einen langen Zeitraum geschaffenes konzeptuelles Werk *Jahrbuch I* mit vier unterschiedlichen Zyklen, in dem sie den Zusammenhang von Kunst, Denken und Zeit untersucht. 1. Juni 1988: 1 Jahr jeden Tag; 2. Juni 1989: 1 Tag jede Stunde; 4. Juni 89: 1 Stunde jede Minute; 6. Juni 89: 1 Minute jede Sekunde; 509 lautet der Text des ersten Blattes. Die Arbeit besteht aus rechnerisch korrekt 510 Zeichnungen, die in der Ausstellung in einer eigens entwickelten Hängevorrichtung (*Die große Lamelle*) zum Durchblättern an der Wand installiert sind. Konnte Tippel in einer der 365 Tageszeichnungen z. B. noch Analogien zwischen Karussell und schiefem Turm von Pisa oder zwischen den »hampelnden« Kleidungsstücken in einer Waschmaschine und herumtollenden Kindern darstellen, mussten Zeichenstil und Sujet notwendigerweise den kürzeren Zyklen angepasst werden. Je knapper die Zeit, umso rudimentärer wurde ein Thema behandelt. Die Minutenzeichnungen resultieren in Abstraktion. Tippel war auch eine wunderbare Malerin mit surrealen Ansätzen, verwarf jedoch das elaborierte und zeitaufwendigere Ausarbeiten eines Sujets auf der Leinwand letztendlich wieder, weil die Zeichnung ihrer Lust am schnellen Gedankenspiel viel eher entsprach. Zuletzt scheint

(Bild unten)
 Andrea Toppel, Tisch mit
 20 Objekten
 und Kompo-
 sitminiaturen,
 1987-2004;
 Foto: Courtesy
 Galerie Melike Bilir

★ Aus: *Der
 Neid der Götter. Ein Gespräch mit Andrea Toppel*,
 geführt von
 Melike Bilir,
 Hans-Joachim
 Lenger und
 Oliver Ross.

sie wieder Interesse daran gewonnen zu haben, denn bereits im Eingang der Ausstellung ist die Kopie einer großen Buntstiftzeichnung *The Philoars Library* von 2008/09 zu sehen und lässt Tippels handwerkliches Talent deutlich erkennen. Das Bild eines Regals für Kunstliebhaber hat Toppel – altphilologisch geschult – als Philoars (Philo Ars) übersetzt und damit ein passant den Wortstamm der Philosophie eingebaut. Mit den von ihr erfundenen Titeln auf den Buch-

stellungsrezension in KUNSTFORUM International, Band 243.

Zeich(n)en

»Es ginge um eine Art Nacktkörperkultur der Welt und insofern um einen abgrundtiefen Anarchismus.«* – Auf dem Grund der Welt herrscht Anarchie. Auf der planen weißen Fläche des Papiers oder im diaphanen Medium eines Ausstellungsraums zerrt jeder einzelne Zeichenstrich zugleich nackte Körper ins Licht, die sich zu einem



rücken formulierte sie Grundfragen der Philosophie und Kunstbetrachtung samt Rekurs auf die von ihr verehrten Denker. Spät, mit 47, erhielt Toppel noch eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, die sie bis 2010 ausübte. Ihr künstlerischer Nachlass wird heute von der Hamburger Galeristin Melike Bilir betreut. Text: Matthias Reichelt

Matthias Reichelt lebt als freier Autor und Journalist in Berlin. Der Text ist ein Auszug aus seiner Aus-

chaosmotischen Tanz vereinigen. Die Zeichnungen von Andrea Toppel nehmen diese Einladung zum Tanz mit Freude an, vermeiden jede falsche Scham gegenüber dem kunterbunten Durcheinander und entdecken stattdessen die Heiterkeiten einer Nacktkörperkultur, geübt in der Kunst des Verhüllens und Enthüllens.

Eine verschmutzte Kindlichkeit begegnet dem Betrachter, lässt man sich auf das Spiel ihrer Zeichnungen und Zeichen ein; eine

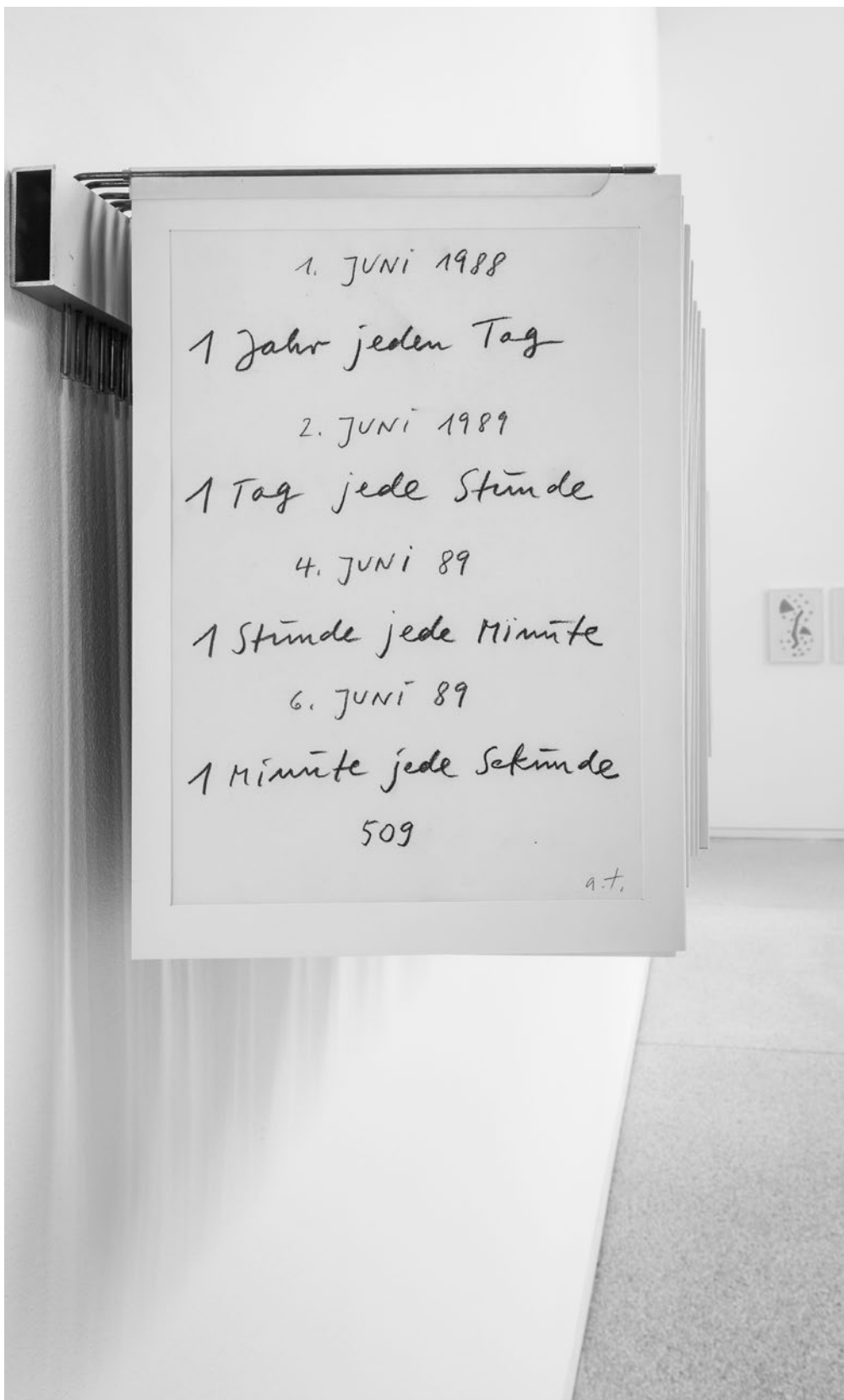
Kindlichkeit, die nichts mit «Infantilität» im Wortsinne zu tun hat, sondern im Gegenteil mit jeder Zeichnung neue Zeichen der Verständigung zwischen neckischem Einverständnis und gewinnendem Unverständnis erfindet. Es scheint so, als würde man sich mit gereiftem Bewusstsein in eine ideale Kindheit zurückversetzen und dabei durch einen überbordenden Einfalls- und Ausdrucksreichtum zu einem ironischen Staunen aufgefordert.

Was von Andrea Toppel an Diagrammen, Anagrammen, Bilderrätseln und Wortspielen dahergezeichnet oder hingeschrieben wird, schert sich nicht nur kaum um die Trennungen zwischen Alphanumerischem und Ikonischem, sondern nimmt gerade von jenem Punkt seinen Ausgang, bei dem jeder Stift ansetzt, bevor er sich in arabesken Ausformungen von Lettern oder Linien verliert. Wir stoßen auf eine Art diabolischen Quellpunkt aller lineamentierten Symbolik, den anarchistischen Grund aller linearen Ordnung, quasi auf den blinden Fleck der Zeichnung, der das Ziehen einer Linie stets wie ein weißer Schatten begleitet.

Im Gang durch die Räume und mit der Zeit versteht man: Es gibt kein »Lineal der Gerechtigkeit«, mit dem sich zeichnen ließe. Man kann es nur selbst zeichnen. Es ist das Zeich(n)en. Text: Florian Arnold
Florian Arnold ist promovierter Philosoph, er schließt derzeit eine zweite Dissertation an der HfG Offenbach im Fachbereich Design ab.

(Bild unten)
Andrea Toppel,
Jahrbuch 1,
1988-89, 510
Zeichnungen
DIN A4 mit
Blei- und
Buntstift auf
Papier in ei-
ner Metallkon-
struktion *Die
grosse La-
melle*; Foto:
Marc Dorad-
zillo, Courtesy
Galerie Me-
like Bilir

*Das Lineal
der Gerechtig-
keit* – Silvia
Bächli, Geta
Brătescu, An-
drea Toppel
17. Septem-
ber – 20. No-
vember 2016
Heidelberger
Kunstverein
www.hdkv.de



KUNST ↔ WIRKLICHKEIT



Dr. Franz Wilhelm Kaiser, neuer künstlerischer Direktor des Bucerius Kunst Forums und Ehrenprofessor der HFBK Hamburg, und Prof. Dr. Hans-Joachim Lenger eröffneten am 8. September 2016 in der Bibliothek

der HFBK Hamburg eine Gesprächsreihe, mit der die Hochschule in loser Folge interessante Gäste des Kunstbetriebs, Kolleg*innen und ihr nahestehende Personen vorstellen wird

Hans-Joachim Lenger: Welche Aufgaben stellen Sie sich als Direktor des Bucerius Kunst Forums, welche Akzente oder Schwerpunkte wollen Sie mit Ihrer Arbeit setzen?

Franz Wilhelm Kaiser: Das Bucerius Kunst Forum ist eine Kunsthalle ohne eigene Sammlung, die nicht a priori auf zeitgenössische Kunst festgelegt ist. Ungewöhnlich ist sicherlich die relativ kleine Ausstellungsfläche. Und das hat auch Auswirkungen auf die Ausstellungskonzeption, die immer einen konkreten Fokus setzen muss. Die begrenzte Räumlichkeit ist in meinen Augen kein Nachteil, sondern bietet vielmehr die Chance, kleinere und konzentrierte Ausstellungen zu machen, die um ein Zentrum kreisen. Dafür gibt es ein schönes Wort im Englischen: *concise*. Was mit »prägnant« oder »präzise« oder auch eben »konzise« übersetzt werden kann. Es geht darum, die Ausstellungen auf eine konkrete Fragestellung, einen besonderen Aspekt zu fokussieren. Das ist zum einen für die Ausstellungskonzeption ein Gewinn, aber auch für

das Publikum. Die Besucher*innen können sich an diesem Aspekt »festhalten«, die Auswahl der künstlerischen Arbeiten nachvollziehen und etwas von dem Ausstellungsbesuch mit nach Hause nehmen. Diese Form der Ausstellungskonzeption ist in der jetzt 15-jährigen Geschichte des Bucerius Kunst Forums sicherlich zu einer Art »Markenzeichen« geworden und ich denke, ich bin auch deshalb auf diese Stelle berufen worden, weil ich ein ganz ähnliches Verständnis von Ausstellungen habe. Für mich hat das Kuratieren, das Ausstellungsmachen, eine stark didaktische Komponente. Aber nicht in dem Sinne didaktisch, dass es dann viele Texte zu lesen gibt, die die Werke erklären. Ich versuche, die Arbeiten selber sprechen zu lassen, z.B. durch konkrete Gegenüberstellungen. Aber auch, indem ich versuche, die Frage- oder Problemstellungen, die die Künstler*innen beschäftigen, in die »reale« Welt zu verlagern, die zahlreichen Anknüpfungspunkte zwischen Kunst und Welt deutlich zu machen. Ohne allerdings die

(Bild S. 26)
Prof. Dr.
Hans-Joachim
Lenger im Ge-
spräch mit
Prof. Dr. Franz
Wilhelm Kai-
ser; Foto/Still:
Shuchang Xie

Kunst als bloße Illustration zu verstehen.

HJL: Sie haben sich in Ihrer Dissertation mit diesem Verhältnis von Kunst und Welt auseinandergesetzt. Vielleicht könnten Sie den Versuch unternehmen, die Weltbegriffe zu skizzieren, die Ihnen für die künstlerische Frage relevant, wichtig oder gar unverzichtbar erscheinen.

FWK: In der praktischen Arbeit als Kurator ist mir aufgefallen, dass fast alle Künstler*innen einen Anspruch auf einen wie auch immer gearteten Wirklichkeitsbezug ihrer Kunst erheben. Kann die Wirklichkeitsaneignung der Künstler*innen jedoch irgendeine Allgemeingültigkeit beanspruchen, oder muss sie als irrelevante Nabelschau abgetan werden? Gibt es überhaupt eine spezifisch künstlerische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit – im Gegensatz etwa zur wissenschaftlichen, philosophischen oder auch alltäglich-individuellen? Und was meinen Künstler*innen überhaupt mit Wirklichkeit? Dies sind Fragen, die ich in Katalogtexten allenfalls anreißen konnte und die man mit den Mitteln der Kunstgeschichte sowieso kaum beantworten kann. Daraus entwickelte ich die Idee für meine Dissertation *Kunst <—> Wirklichkeit – Untersuchung von Arten der Weltaneignung*. Eine Form, in der sich das Subjekt Welt aneignen kann, ist die Kunst. Eine andere Form der Weltaneignung ist die Wissenschaft. Ich bin von einer Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Wissenschaft ausgegangen: Beide sind aus dem urmenschlichen Bedürfnis, sich die Wirklichkeit anzueignen, entsprungen. Dann habe ich anhand von Beispielen versucht, wesentliche

Unterschiede im jeweiligen Bezug von Kunst beziehungsweise Wissenschaft zur Wirklichkeit herauszuarbeiten. Die Künstler*innen arbeiten mit ihrer direkten, konkreten und subjektiven Wahrnehmung, die sie unmittelbar interpretieren und materialisieren. Die Wissenschaft dagegen zielt auf objektives, allgemein akzeptiertes Wissen und muss deshalb soweit wie möglich von subjektiver Wahrnehmung und Interpretation abstrahieren. Der durch Abstraktion erreichte, hohe Objektivitätsgrad wissenschaftlicher Erkenntnis unterscheidet sie prinzipiell von der künstlerischen. Auf ihrer Objektivität, ihrer Anwendbarkeit in der Technik und ihrem allgemeinen Problemlösungspotenzial gründet sich ihre kulturelle Bedeutung. Im Gegensatz dazu kann die Kunst keine allgemeinen Probleme lösen und auch keine technischen Anwendungen hervorbringen – allenfalls kann sie von Technologien Gebrauch machen. Im Bereich der Kunst kann der reinste Subjektivismus walten. Das ist auch angelegt in der Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance. Von da an wird das Verhältnis zur Welt nicht mehr nur durch die Gruppe, sondern auch durch das Individuum definiert. Die Fluchtpunktperspektive ist auf den Blick des Subjekts ausgerichtet. Das subjektive Verhältnis zur Welt als valide Form der Weltaneignung ist das Fundament der Kunst, und das, so meine Beobachtung, haben Künstler*innen bis in die 1990er Jahre als Selbstverständlichkeit angesehen. Doch dann war das auf einmal verschwunden und es ging – überspitzt formuliert – nur noch um Simulation. Auch diese Beobachtung hat mich darin

bestärkt, meine Dissertation zu diesem Themenfeld zu verfassen.

HJL: Lassen Sie mich an einem Punkt einhaken, nämlich dort, wo Sie von der Erfindung oder der Einführung der Zentralperspektive in der Renaissance sprachen. Das Problematische, das Vertrackte, ich würde sogar behaupten, das Verteufelte an der Zentralperspektive besteht darin, wie Sie richtig sagen, dass sie von einem Punkt her konstruiert wird, aber ich, der ich dieser Punkt sein soll, im Dargestellten gerade nicht auftauche. Das heißt, die Erfindung der Zentralperspektive macht das Subjekt nicht fundamental, sondern sie exkommuniziert es. Das Subjekt taucht im Raum des Sichtbaren nicht mehr auf. Das Subjekt ist durch diesen Einschnitt der Moderne, wenn man es so bezeichnen kann, ortlos geworden. Oder, genauer noch: Da das moderne »Subjekt« mit diesem Einschnitt erst zur Welt kommt, ist es von Anfang an von einer spezifischen Entortung gezeichnet, die es sich selbst entzieht. Diese Entgründung des Subjekts nimmt immer krisenhaftere Formen an. Möglicherweise erleben wir im 20. Jahrhundert auch in der Kunst nicht mehr und nicht weniger als den Eklat dieser Krise des Subjekts. Eines Subjekts, das meint, die Welt begründen zu können, und sich selbst im gleichen Augenblick entgründet hatte. Dann hätte aber Ihr gesamter Ansatz, die Kunst als einen Ausdruck des Subjekts zu denken, ein Problem. Um 1990 herum, sagten Sie, war von Inhalten in der Kunst nichts mehr zu spüren, sondern es gab nur noch Simulationen. Wenn meine Hypothese halbwegs berechtigt ist, dann würde ich sagen,

das Subjekt selbst war von Anfang an eine Simulation. Warum halten wir aber so sehr an dieser Metaphysik eines Subjekts fest, wenn es sich als eine Simulation herausstellt?

FWK: Ich würde bezweifeln, dass es sich um eine Simulation handelt. Gerade in der heutigen Gesellschaft, die das Subjekt so sehr als Entität auffasst. In der es so wichtig ist, das Individualistische, das Eigene und eben Subjektive zu betonen.

HJL: Aber sollten wir uns diese Begriffe wie Objekt und Subjekt nicht aus dem Kopf schlagen, wo sie sich als roh und ungenau, in gewisser Hinsicht sogar als gewalttätig herausstellen?

FWK: Ich finde, diese Begrifflichkeiten stellen immer noch eine Hilfestellung dar. Sie werden auch nicht einfach verschwinden. Die Arbeit eines Künstlers, das Denken eines Philosophen oder eines Wissenschaftlers sind in erster Instanz subjektiv. Und wenn das Subjekt als relative Kategorie nicht existieren würde, dann gäbe es auch keine Kunst.

HJL: Das ist genau die Frage. Ist ein Kunstbegriff, der in dieser Weise emphatisch auf einen Subjektbegriff aufbaut, wirklich haltbar? Oder ist er nicht vielmehr Teil eben jener Krise der Kunst, die Sie um das Jahr 1990 beobachtet haben, die jedoch älteren Datums und anderen Zuschnitts sein dürfte?

FWK: Ich glaube, der große Fehler liegt darin, dass man impliziert, dass das Subjekt alles immer kontrollieren kann. Dass also auch der Künstler oder die Künstlerin jede Entscheidung in Bezug auf seine/ihre künstlerische Arbeit

ganz bewusst und gezielt getroffen hat. Aber genau das ist nicht der Fall. So funktioniert es eben nicht. Ich habe das in meiner Arbeit mit Künstler*innen immer wieder erlebt, nämlich wie wenig Kontrolle sie über ihr eigenes Tun wirklich haben. Das klingt jetzt vielleicht etwas esoterisch, so ist es nicht gemeint. Es geht um eine Modifizierung des Subjektbegriffs, der auch zulässt, dass Entscheidungen unbewusst getroffen werden, dass Dinge passieren, die man erst hinterher realisiert. Auch bei sehr kontrollierten oder konzeptuell ausgerichteten künstlerischen Arbeiten spielt das Unbewusste eine große Rolle. Das hat auch die Wissenschaft, vor allem die Kognitionswissenschaft, in den letzten Jahren durch ihre Forschungen und Untersuchungen bestätigt. Das, was wir bewusst wahrnehmen und auf unsere bewusste Entscheidung zurückführen können, ist nur die Spitze des Eisbergs. Drei Viertel unserer täglichen Beschäftigung passieren unbewusst. Das Bewusstsein hat eigentlich nur die Aufgabe, neue Dinge zu erproben und sie dann so schnell wie möglich an das Unterbewusstsein zu delegieren. Und wenn wir uns das vergegenwärtigen, dann verliert das Bewusstsein viel von der Selbstverständlichkeit, die wir damit implizit verbinden. Und damit ist dann auch ein etwas anderer Subjektbegriff verbunden.

HJL: Darauf wollte ich hinaus. Das lässt sich mit René Descartes sehr gut illustrieren: »Ich denke, also bin ich. Cogito ergo sum.« Er fragt, wie der Sprung vom Denken zum Sein realisiert werden kann. Wie also soll ich derart außer mich treten, um von der Selbst-

präsenz hin zu einem Seinsbegriff, einem Existenzbegriff zu kommen? Das muss mir gezeigt werden. Und dies ist dann bei Descartes die Einsatzstelle Gottes. Von Anfang an ist dieses Subjekt alles andere als Subjekt, wenn man denn davon ausgehen will, dass das Subjekt die Begründung – das Apriori – ist, unter dessen Voraussetzung mir eine Welt, die der Objekte, erst entgegentreten kann. Die Enteignung des Subjekts findet tatsächlich bereits bei Descartes statt. Diese Konstruktion wies immer schon eine gewisse Bodenlosigkeit auf, die der Cartesianer Freud dann freigelegt hat. Und vielleicht ist die Bodenlosigkeit unserer Frage nach dem Künstlerischen heute damit eng verbunden. Nicht, weil ich meine, die Kunst selber falle ins Bodenlose. Vielmehr taucht sie daraus auf. Die Irregularitäten, die nicht subsumierbaren Erfahrungen, die Ströme und Kräfte der Anschauungen und Vorstellungen, die sich künstlerisch realisieren, sind das, was im Innern dieses Subjektbegriffs aufbricht und die elementaren und fundamentalen Defizite dieses Subjektbegriffs auf ihre Weise kenntlich macht. Wenn man also sagt, dass die Kunst immer von diesem Subjekt ausgeht, könnte es passieren, dass die Irregularität künstlerischer Erfahrungen unvermittelt um ihre Schärfe gebracht wird. Anders gesagt: Man könnte einem bereits wissenschaftlich kodifizierten Blick auf die Kunst aufsitzen. Er würde die Autonomie der Kunst mit einem erkenntnistheoretischen Ballast belegen, der die spezifischen Erfahrungen der Kunst stillstellt, moderiert und um ihre spezifische Sprengkraft bringt.

FWK: Dann verstehen Sie das

(Bild unten)
Prof. Dr. Franz
Wilhelm Kai-
ser, Foto/Still:
Shuchang Xie

Erkenntnistheoretische als etwas,
was der Kunst auferlegt wird, was
sie aber nicht einlösen kann.

HJL: Ja. Und nicht einlösen sollte.
Wenn ich das Verhältnis der
Kunst zur Welt unter einem Sub-

FWK: Man sollte den Erkenntnis-
begriff der Wissenschaft nicht
auf die Kunst übertragen. Die
Kunst bietet andere Erkenntnisse.

HJL: Ein »anderes Wissen«.
Darauf käme es mir an.



jekt-Apriori betrachte, dann bezie-
he ich die Kunst auf einen Weltbe-
griff, der nicht der ihre ist. Anders
gesagt: Die »Krise der Kunst« wäre
eine Folge der Überformung ihres
eigenen Gegenstandes durch ein
präsupponiertes Verständnis von
Subjekt und Welt.

FWK: Und dafür ist der Begriff
der Autonomie ganz wichtig. Damit
meine ich nicht die im 19. Jahrhun-
dert entwickelte Idee der »l'art pour
l'art« – also Kunst um ihrer selbst
willen –, sondern in dem Sinn,
dass es einen Raum gibt, in dem
die Kunst stattfinden kann, ohne

(Bild rechts)
Prof. Dr. Hans-
Joachim Len-
ger, Foto/Still:
Shuchang Xie

einen konkreten Nutzen zu erfüllen. Was Immanuel Kant als »interesseloses Wohlgefallen« bezeichnet hat. Dafür bedarf es allerdings eines gesellschaftlichen Willens, denn die Legitimität dieser Nutzlosigkeit wird immer mehr in Zweifel gezogen. Auf allen Gebieten: finanziell, politisch, ideologisch.

HJL: Unter welchen Bedingungen, auf welchen Wegen, vielleicht auch auf welchen Abwegen, wäre denn so etwas wie diese Interesselosigkeit denkbar? Sind wir nicht als Interessierte in der Welt? Also auch im lateinischen Wortsinn des *inter esse* – des Zwischen-Seins. Woher könnte diese fantastische, vielleicht sogar unmögliche Idee der Interesselosigkeit rühren? Müssten wir nicht vielmehr eine Entweltlichung der Kunst in Erwägung ziehen? Könnte es nicht sein, dass die Kunst ihre Souveränität allein in diesem Rückzug bewahrt? Also gerade nicht in den Ausstellungs- oder Kunstinstitutionen, sondern im Rückzug, im Entschwinden?

FWK: Wohin sollte sie sich sonst zurückziehen? In die innere Emigration? Es wäre ein Missverständnis, die Autonomie des Künstlers mit einer notwendigen Weltfremdheit gleichzusetzen. Die Autonomie gewährt dem Künstler Freiheit.

HJL: Vielleicht nomadisiert diese Emigration. Vielleicht stellt sie Verbindungslinien, Fluchtlinien, Intensitäten, Affekte her, die unsere Institutionen bereits transversal durchqueren, aber ihren Ausgangsort und Zielpunkt nicht mehr innerhalb dieser Institutionen finden. Sollten wir die Institutionen, in denen Sie und ich tätig sind, nicht radikal in Frage stellen, weil

die künstlerische Erfahrung selbst sie unausgesetzt in Frage stellt?

FWK: Das sollten wir. Und das tun die Institutionen auch. Seit den 1990er Jahren ist diesbezüglich schon viel passiert. Aber die Institution ist der Ort, wo Kunst gesellschaftlich wird. Kunst existiert doch erst, wenn sie bis zu einem gewissen Grad gesellschaftlich ist, wenn sie gesellschaftlich rezipiert und als relevant anerkannt wird.

HJL: Das heißt, Sie würden die institutionelle Anerkennung der Kunst zum Probierstein oder zum entscheidenden Punkt machen, an dem sich eine künstlerische Arbeit, ein künstlerisches Projekt erst als solches erweist?

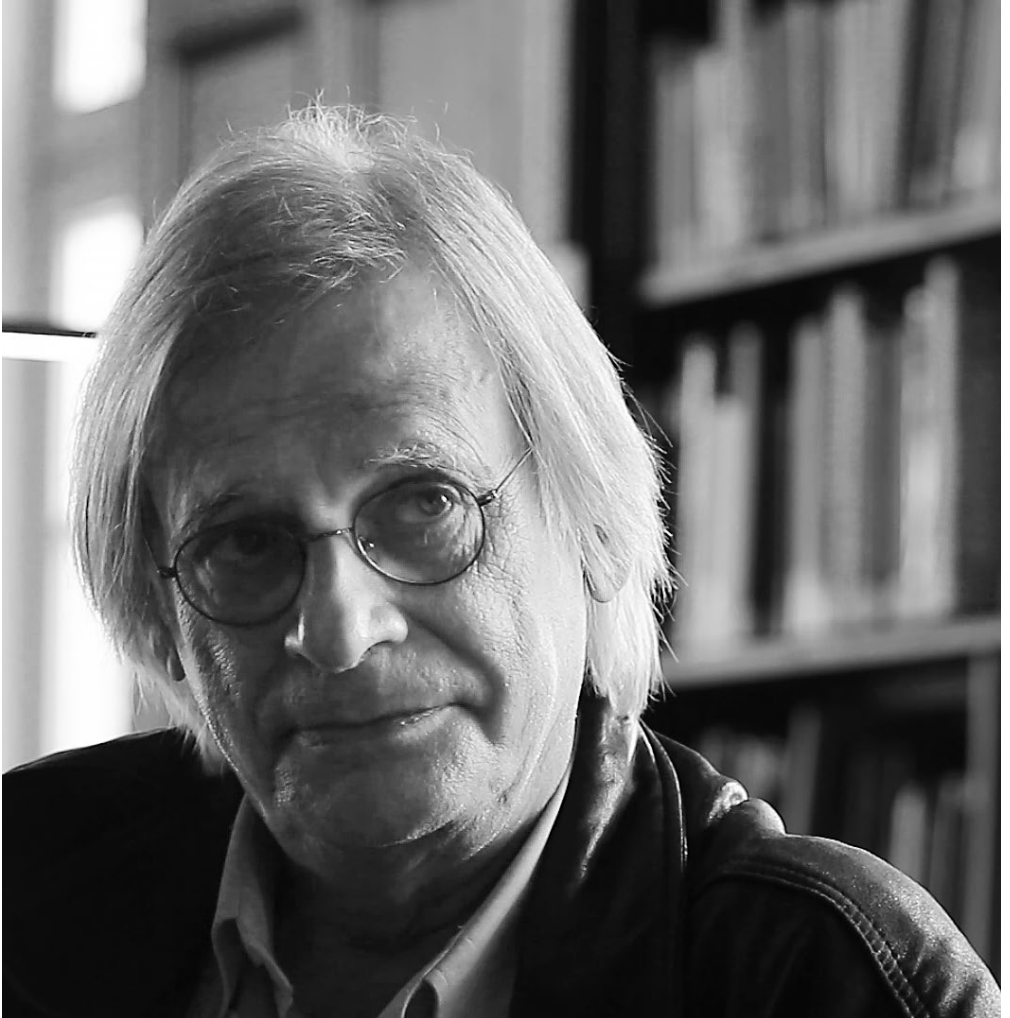
FWK: Ich meine jetzt nicht die breite Masse der Gesellschaft, denn gegen die gesellschaftlichen Konventionen sind Künstler*innen ja immer schon vorgegangen. Aber ihre Kunst muss in einer bestimmten Form wahrgenommen werden, sie muss gezeigt, ausgestellt werden. Denn sonst ist sie nicht existent und wird vergessen.

HJL: Aber Sie werden doch einräumen, dass das Lob der gesellschaftlichen Anerkennung, das Sie gerade ausgesprochen haben, Ihren Begriff der Autonomie bereits unterläuft. Denn wenn ich abhängig bin von der Anerkennung eines anderen, bin ich ja eben gerade nicht autonom. Ich liefere mich dem Blick, dem Wort, der Gestik des anderen aus und erkläre damit, dass ich als Subjekt vom anderen anerkannt werden muss, um Subjekt zu sein. Damit mache ich mich abhängig von meinem Gegenüber, und das widerspräche dem Begriff der Autonomie.

FWK: Vielleicht ist es auch nicht das richtige Wort. Es geht viel-

leicht weniger um Anerkennung im rein positiven Sinne. Denn natürlich ist auch die negative Kritik, die Ablehnung von bestimmten Kunstströmungen und -entwicklungen schon eine Form der Anerkennung. Wichtig ist aber, dass die Kunst erst einmal zweckfrei ist. Und es braucht ein Umfeld, welches die Künstler*innen darin unterstützt, genau das zu tun. Es braucht einen

Hochschule für bildende Künste – tatsächlich in der Lage, eine solche Autonomie zu gewährleisten, zu garantieren? Sind sie nicht vielleicht schon zu sehr verstrickt in Begriffe wie Nützlichkeit, Produktivität oder Innovation? Sind sie nicht schon so gefangen in dieser Logik, die eine Autonomie der Kunst nur noch gewährleisten kann, indem sie sie zugleich beschneidet



Freiraum, wie ihn die Kunstinstitutionen, Hochschulen, Ateliers etc. bieten, und den muss sich die Gesellschaft leisten wollen.

HJL: Aber sind denn diese Institutionen – nehmen wir das Bucerius Kunst Forum oder die

und auf die Normativitäten einer gewissen Zentralperspektive ihrer Instituierung reduziert?

FWK: Ich denke, unsere Aufgabe besteht darin, die Nützlichkeit und Wichtigkeit dieser Autonomie gegenüber der Außenwelt glaub-

würdig zu vertreten. Wir müssen mehr daran arbeiten, die gesellschaftliche Relevanz unserer Tätigkeit hervorzuheben.

HJL: Also doch wieder mit dem Aspekt der Nützlichkeit argumentieren? Denn was ist die gesellschaftliche Relevanz anderes?

FWK: Wir müssen diesen (Frei) Raum verteidigen, und das können wir nur, indem wir die Legitimität seiner Existenz begründen und betonen. Er ist eben kein willkürlicher Luxus, sondern erfüllt auch einen gesellschaftlichen Zweck. Auch wenn mir bewusst ist, dass ich damit indirekt wieder eine Nutzendiskussion aufmache. Oftmals fehlen uns innerhalb der Institutionen die Argumente oder wir sind müde geworden, darauf mit kreativen Antworten zu reagieren. Für meine Arbeit im Bucerius Kunst Forum heißt das konkret, dass wir natürlich Ausstellungen anbieten werden, mit denen wir ein großes Publikum ansprechen. Aber dann können wir uns eben auch wieder den Luxus leisten, Risiken einzugehen, Ausstellungen zu machen, von denen wir nicht wissen, ob sie viele Besucher*innen haben werden. Denn das ist genauso wichtig. Und das müssen wir auch verkaufen können.

HJL: Ich bin sehr erfreut, dass wir in diesem Punkt einer Meinung sind. Denn wenn wir schon in diesen vermaledeiten Institutionen sitzen, mit Lust und Freude, aber mitunter auch mit Unbehagen, dann doch um die Frage zu verteidigen, die von der Kunst aufgeworfen wird. Deswegen höre ich es auch so gerne, dass unsere Studierenden von nun an alle Ausstellungen im Bucerius Kunst Forum kostenfrei besuchen können.

FWK: Das war mehr als überfällig. Ich freue mich auf die Gespräche und Diskussionen mit den Studierenden.

Den Mitschnitt des Gesprächs finden Sie auf www.podcampus.de

DER TRAUMHAFTE WEG



Angela Schanelec folgt in ihrem neuen Spielfilm der Geschichte zweier Paare durch die Zeiten. »Der traumhafte Weg« feierte dieses Jahr Weltpremiere auf dem 35. Filmfestival in Locarno

(Bild S.35)
Angela Schanelec, *Der traumhafte Weg*, D 2016, 86 Min.; Filmstill (Miriam Jakob, Thorbjörn Björnsson)

und seine Deutschland-Premiere auf dem Filmfest Hamburg

Zu den glücklichsten Momenten der jüngeren deutschen Filmgeschichte gehört eine fast schon berühmte Sequenz aus Angela Schanelecs *Plätze in Städten* (1998). Sie zeigt, wie die junge Protagonistin Mimmi und ihre Freundin in dem Hallenbad eines Hotels zur Musik von Joni Mitchell tanzen. Vier Minuten und vier Sekunden dauert die kleine Szene am Beckenrand, annähernd so lange wie der Song *California* eben dauert (anzuschauen unter <http://bit.ly/1sURyUn>). Es sind vier Minuten ohne Handlung, jeder Sinnstiftung entoben. Das Glück, das die Tänzerinnen beim Tanzen empfinden, teilt sich dem Kinopublikum unmittelbar mit.

Auch in *Der traumhafte Weg*, dem neuen Film der HFBK-Professorin für narrativen Film, gibt es eine Schwimmbadszene. Sie zeigt Schulkinder beim Schwimmunterricht. Fleißig ziehen sie ihre Bahnen im Berliner Stadtbad Mitte: Brust hin, Kraul zurück. Ein Junge, schon in Badehose, verharrt indessen am Beckenrand. In einem Rollstuhl sitzend, entledigt er sich konzentriert seiner Beinschienen. Dann stößt er sich vom Rollstuhl ab und stürzt, die Füße voran, in das Becken. Nach einem Schnitt auf eine Mitschwimmerin zeigt ihn die Kamera, wie er mühsam auf die gekachelten Stufen des Schwimmbads kriecht. Das rechte Knie ist aufgeschlagen. Geduldig versucht der Junge das Blut, das aus der Wunde tritt, zu stillen. Es ist ein Bild stummen Leids.

Bilder der Leiden und Schmerzen stellen sich wiederholt ein in *Der traumhafte Weg*. Diese »Zentralperspektive« hat ein Satz des französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss wenn nicht vorgegeben, so doch mitgeprägt. Von der Notwendigkeit »... zu verstehen, dass der Mensch ein Lebewesen und damit ein leidendes Wesen ist, noch bevor er ein denkendes Wesen ist« spricht Lévi-Strauss in seinem Brasilien-Buch *Traurige Tropen*. »Man kann sagen, dass ich eine Form dafür finden wollte«, sagt dazu Angela Schanelec in einem Gespräch mit Christoph Hochhäusler, das im Presseheft abgedruckt ist.

Wie zuletzt in *Orly* (2010) geht es auch in diesem Film um sich überkreuzende Lebenswege. Waren diese in *Orly* an einen festen Ort, nämlich die Wartehalle des Pariser Flughafens gebunden, verfolgt die Regisseurin sie nun durch die Zeit. 30 Jahre vergehen zwischen Anfang und Ende der Handlung. *Der traumhafte Weg*, der die Geschichten zweier einander unbekannt bleibender Paare ineinander flicht, ist gewissermaßen Angela Schanelecs erster »Historienfilm«.

Man bemerkt es anhand der Requisiten: Als Kenneth (Thorbjörn Björnsson) mit seiner deutschen Freundin Theres (Miriam Jakob) während des Urlaubs in Griechenland – kurz vor der Europawahl im Juni 1984 – mit Straßenmusik die

(Bilder unten)
Angela Schanelec, *Der traumhafte Weg*, D 2016, 86 Min.; Filmstillis (Miriam Jakob)

Touristen unterhält, landen Drachmen statt Euro in seiner Mütze. Das Ferienglück geht jäh zu Ende, als Ken von einem Unfall seiner Mutter erfährt und nach England zurückkehrt. Später wird er Theres noch einmal in ihrer Kleinstadt in Deutschland besuchen. Er wird die junge Frau schwängern und nicht wiedersehen. Denn während Theres zielstrebig ihrem Plan folgt, Lehrerin (für Griechisch und Latein) zu werden, startet Kenneth eine Drogenkarriere. Mit dem Morphin, das er auf Wunsch seines Vaters besorgt, erlöst er die nun schon mehrere Jahre im Koma liegende Mutter. In Berlin, wo Theres inzwischen mit dem Sohn Thomas lebt, fällt in Kürze die Mauer.

Das zweite Paar geht schließlich ebenfalls getrennte Wege – 25 Jahre später: Ariane (Maren Eggert) arbeitet in Berlin als



Schauspielerin, ihr Ehemann David (Phil Hayes) ist ein namhafter Anthropologe. Ariane hat ein Alkoholproblem; aus der psychischen Krise kann ihr die Liebe zur gemeinsamen Tochter Fanny (Anaia Zapp) nicht helfen. Um ihr Leben wieder in den Griff zu kriegen, verlangt Ariane von David die Trennung. Daraufhin mietet er sich ein möbliertes Apartment in der Nähe des Berliner Hauptbahnhofs. Wenn er von dort den Bahnhofsvorplatz

überschaut, fällt sein Blick auf einen Straßenmusiker. Die Kinoszuschauer erkennen den bärtigen, leicht verwahrlosten Mann. Es ist Kenneth.

Auf dieses Erkennen ist im Film jedes Bild ausgerichtet. Nach der unabweisbaren Logik des Traums fügt sich hier eins ans andere. Angela Schanelec erzählt von Lebensgeschichten, indem sie »Traumpfade« folgt. Es sind Wege, die sich scheinbar vom Determinismus des Drehbuchs befreien und sich en passant berühren: in einer Arztpraxis, auf einem Schulhof oder – im Fall von



Ken und Theres – schließlich doch noch auf dem Bahnhofsvorplatz.

Mit somnambuler Sicherheit haben die Regisseurin und der Kameramann Reinhold Vorscheider aus der Totalität des Geschehens Ausschnitte gewählt, die jene Signifikanz besitzen, nach der die Erzählung verlangt. Wenn Ken aus Griechenland bei seinen Eltern anruft und die Kamera dabei nur seine Füße vor dem öffentlichen Fernsprecher zeigt, wird schon mit seiner herunterfallenden Mütze und einer leichten Veränderung seiner Positur für die Zuschauer die Erschütterung offensichtlich, die der Unfall seiner Mutter in Ken auslöst, noch ehe er Theres davon berich-

(Bild unten)
Angela Schanelec, *Der traumhafte Weg*, D 2016, 86 Min.; Filmstill (Maren Egert)

tet. Eine am Boden liegende Leiter rückt den vorangegangenen Sturz so drastisch vors geistige Auge, dass es des Sturzes selbst gar nicht bedarf. Und auch ein Schuh sagt mehr als tausend Worte. Zumindest jener, der am Ende dieses »traumhaften Wegs« einsam auf der Strecke bleibt.

Das letzte Wort aber hat er nicht. Das letzte Bild zeigt Fanny beim Training auf dem Fußball-

sind 40 Sekunden ohne Handlung, der Erzählung völlig enthoben.

Und doch haben sie für die Kinozuschauer*innen jene heilsame Wirkung, die Angela Schanelec meint, wenn sie über ihren Film sagt: »Wenn ich die Dinge ernst nehme, dann entwickelt sich die Erzählung ohne Trost. Aber um diesem Ende nicht auszuweichen, brauche ich eine gewisse Schönheit der Form.« Glück stellt sich ein,



platz – ein Bild, das wenigstens den Kinozuschauer*innen Trost verspricht. Zuvor sahen sie Fanny auch schon beim Schwimmen. »Da muss Spucke drauf«, hatte da ein Mitschüler zu dem am Beckenrand blutenden Jungen gesagt. »Spucke desinfiziert.« Und Fanny, die da angeschwommen kam, hatte kurz entschlossen einmal über die Wunde geleckert. Jetzt schießt sie sehr konzentriert Bälle aufs Tor, die ihr ein Unsichtbarer aus dem Off vor die Füße rollt. Keine 40 Sekunden dauert die kleine Szene. Es

wenn in einem »Historienfilm« die Zeit einfach mal stehenbleibt. Text: Jörg Schöning
Jörg Schöning ist Filmredakteur und lebt in Hamburg. Er schreibt Filmkritiken u.a. für Spiegel Online und ist freier Mitarbeiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin, der Nordischen Filmtage Lübeck, der Internationalen Stummfilmtage Bonn und von CineGraph Hamburg.



In seinem neuen Dokumentarfilm wirft der HFBK-Filmstudent Shuchang Xie einen intimen Blick auf das Leben seiner Freunde in der chinesischen Megacity Chongqing

Sie sei furchtbar hässlich, weint die junge Frau in die Kamera, auch nach der Fettabsaugung habe sich das nicht geändert. Kein Mensch traue ihr etwas zu. Ihre Freundin reagiert mit Mitleid – und mit Selbstmitleid. Sie selbst habe immerhin nicht mal ihren richtigen Vater

kennengelernt, und der Stiefvater war drogenabhängig. Feuchte Taschentücher werden zerknüllt, ein schwuler bester Freund bietet eine tröstende Umarmung.

Einen langsamen Schwenk über ein glitzernd-dunkles Meer aus Wolkenkratzern später ist die Cli-

que mit den Vorbereitungen für eine Ausgehause beschäftigt. Die Tränen vom Anfang scheinen vergessen. Wir machen uns sowas von schön, sagt einer der jungen Männer, und pinselt hingebungsvoll seine Augenbrauen an, bevor er zum Tanzen in einen Nachtclub geht, wie er in jeder Großstadt der Welt stehen könnte.

Der Filmstudent Shuchang Xie liefert mit *Per Song* das dokumentarische Porträt einer melancholischen, wackeligen Generation, die auch die seine ist: junge Bewohner und Bewohnerinnen der »größten Stadt der Welt« – im Verwaltungsgebiet der Metropole Chongqing am Zusammenfluss von Jangtsekiang und Jialing leben fast 37 Millionen Menschen.

Xie wechselt bei seinen in Schwarzweiß gedrehten Beobachtungen zwischen ruhigen nächtlichen Stadtansichten und mit statischer Kamera aufgezeichneten intimen Bekenntnissen und Gesprächsprotokollen. Er beobachtet philosophische und betrunkene Gespräche, protokolliert, wie stark und wie verletzlich Freundschaft sein kann. So groß der ästhetische Unterschied zwischen diesen Bildern ist, so stark zerrissen scheinen auch die Protagonist*innen: Einerseits sind sie unabhängig, tolerant, stehen offen zu ihrer wie auch immer gearteten Sexualität. Und andererseits spürt man in den Geschichten über die Scheidungen der Eltern, die Suche nach der wahren Liebe, den Umgang mit den Freiheiten einer sexuell selbstbestimmten Gesellschaft eine tief sitzende Verzweiflung. Die »Generation Y«, so zeigt der 1988 geborene Regisseur, scheint auch in China in der Bredouille, schwimmt

ziellos zwischen Selbstüberschätzung und Selbsthass, zwischen Frust und exaltiertem Feiern.

Denn während etwa Warhols schwarzweißer Underground-Klassiker *Chelsea Girls*, der sich ebenfalls genug Zeit nahm, um scheinbare Nichtigkeiten, scheinbares Geplauder zum zentralen Inhalt zu machen, klar in der Gegenkultur verortet war, sind die jungen Menschen in Xies Film überall und nirgends. Sie gehören gleichzeitig zu affirmativen wie zu revolutionären Jugendkulturen, zu Tradition und Moderne, zu Ost und West – sie hören Katy Perry und chinesische Schlager, arbeiten in Medienbüros und tindern um die Wette, unterscheiden sich extrem von ihren Eltern und deren Wertvorstellungen und Regeln und suchen dennoch eigentlich nur den einen Partner für's ganze Leben.

Xie verzichtet dabei auf verbale oder nonverbale Erklärungen durch Einstellungsgrößenänderung, Off-Kommentar oder Schnitte und gibt den ruhigen Bildern damit die größtmögliche Freiheit. Wer da in einer extrem schaurigen Messiebude auf dem Laufband läuft und warum die Wohnung derartig vollgestopft ist, bleibt genauso unkommentiert wie das ausgiebige Gespräch über Sinn und Unsinn von Darmspülungen, das drei junge Leute ausgerechnet während des nächtlichen Street Food-Konsums führen und dessen unappetitlicher Inhalt keinen von ihnen vom schmatzenden Genießen abhält. So werden in seiner lakonischen Observierung relevante und schmerzhaft Themen neben die neue, urbane Wegwerfkultur eines wachsenden und um sich greifenden Kapitalismus gestellt. Der Auf-

(Bild S. 39,
Bild unten)
Shuchang
Xie, *Per Song*,
2015, 73 Min.,
Filmstills

schwung in China, der durch die Stadtbilder repräsentiert scheint, wird in den Gesprächen über Banales und Emotionales konterkariert: Systeme ändern sich, die Menschen aber nicht. Oder zumindest nicht so schnell.

Die Freunde und Freundinnen aus Xies Bekanntenkreis geben sich (teilweise) tierische Spitznamen, deren Wurzeln vermutlich in gemeinsamen Erlebnissen liegen. Shark, der Hai, ist das Mädchen mit den vielen Komplexen, Shrek hat vor zwei Jahren eine HIV-Diagnose bekommen und

chen, während ihr schwerer Kopf fast vom Hals zu fallen scheint, es gebe eh keine Männer, die nicht lügen, und so sei der körperliche Umgang mit Fremden immer noch besser, als allein zu sein.

Später sitzt Sloth in einer Karaoke-Box, hält mühsam die Augen offen und singt die traurigste chinesische Liebeskummerchmonzette der Welt. Vom richtigen Mann, der schon kommen wird, wenn man nur lang genug auf ihn wartet. Nach dem letzten Wort lässt sie abrupt das Mikro sinken und schaut in ihr Smartphone. Viel-



zweifelt manchmal immer noch an deren Richtigkeit, Pomeranian (Zwergspitz) leidet unter der Scheidung seiner Eltern – vor allem darunter, dass es seinen Verwandten nur um die Regelung von Geldangelegenheiten geht und ehemalige Familienbande plötzlich keinerlei Rolle mehr spielen. Und Sloth, das Faultier, erzählt einem guten Freund von ihren vielen wahllosen Internet-Sex-Bekanntschaften, die sie nicht verprellen will. Denn, so lamentiert das betrunkene Mäd-

leicht hat er ja schon eine Nachricht geschickt. Text: Jenni Zylka
Jenni Zylka ist Schriftstellerin, freie Journalistin, Filmkritikerin und Moderatorin. Sie lebt in Berlin.



Das ist schon besonders, daß eine Künstlerin zwei so große Ausstellungen mühelos füllen kann...

Dem Hamburger Filmmacher Rasmus Gerlach ist ein unterhaltsames und sehr persönliches Porträt über Hanne Darboven gelungen. Gerlach, der wie seine Protagonistin an der HFBK Hamburg studiert hat, zeigt die Künstlerin jenseits so mancher Stereotypen und traut sich auch, gelegentlich abzuschweifen.

(alle Bilder)
Rasmus Gerlach, *Timeswings* –
Hanne Darbovens
Kunst, D
2016, 85 Min.;
Filmstills

Ein Bauernhof am Rande Harburgs, Ziegen meckern, springen über die Wiese. Eine Frau mit Kurzhaarschnitt steht im Stall, Zigarette im Mund, spricht mit den Tieren, streichelt ihr Fell. Es ist ein ungewöhnliches Bild, mit dem Rasmus Gerlach die Künstlerin Hanne Darboven gleich zu Beginn seines Filmporträt *Timeswings* auftreten lässt. Den Alltag von Darboven, bekannt als akribisch arbeitende Künstlerin, stellt man sich anders vor.

In der Tat gilt das Werk Hanne Darbovens, geboren 1941 in München, als unnahbarer Monolith im Feld der Konzeptkunst. Ihr Zahlensystem, auf dem ein Großteil ihrer Kunst basiert («eins plus eins ist eins komma zwei, zwei ist eins komma zwei») wird von ihr selbst zwar als simpel beschrieben, steht im kunstgeschichtlichen Diskurs aber dennoch allzu oft sinnbildlich für obsessive Fleißarbeit, die zwar

kel des Systems, stellt keine neuen Theorien über die abertausende Notationsblätter auf, wird niemandem die Geheimnisse ihrer Kunst näherbringen. Aber Gerlach will auch nichts erklären. *Timeswings* ist kein Lehrfilm über eine Künstlerin, sondern ein persönliches Porträt, wie man es einem Freund, einer Freundin widmet. *Timeswings* will auch die Geschichte einer Beziehung erzählen. Als junger Bub hat Gerlach auf einem Klassenausflug Hanne Darboven kennengelernt, schnell war man per Du. Mit dem Blick des bewundernden Schülers führt Gerlach in seinem Film hinter die Kulissen der großen Künstlerin.

Und so spaziert man an seiner Seite durch die Räume ihres ehemaligen Bauernhauses in Harburg, ein bis unter die Decke vollgestopftes kurioses Sammelsurium an Kunstwerken, Geschenken, Archivalien; ein Schrein und feuerpolizei-



unbedingt zu bewundern, aber auf keinen Fall zu durchschauen ist.

Gleich vorneweg: Auch *Timeswings* bringt kein Licht ins Dun-

licher Alptraum, der für die Öffentlichkeit nicht zugänglich ist. Über die Archivaufnahmen von Darboven und ihrer Mutter beim Tee bis

Hanne Darbo-
ven; Foto:
Gerd de Vries



hin zu Interviews mit Darbovens Tierarzt, der sich um ihre geliebten Ziegen kümmerte, und den Grundschulkollegen, die am Stammtisch über die junge Hanne sprechen, führt der Film auf eine Reise in Darbovens Persönlichkeit. In bester Herzog-Manier wirft Gerlach dabei persönliche Details, Kleinigkeiten ein, schweift gerne ab – und lässt sich Zeit. Von den Attentätern des 11. September 2001, die in Harburg unweit von Darbovens Haus studierten (und – wer weiß – vielleicht ja sogar bei einer Präsentation von Darbovens Werk an der TU anwesend waren), über die Hakenkreuze in der Vorhalle des Münchner Kunsthauses bis zu den Surfern am Eisbach webt der Künstler ein lockeres Geflecht von Assoziationen, das immer wieder zurück zu Darboven führt.

Und dann landet man – unvermeidlich – irgendwann eben doch mitten in der Kunstwelt, im harten Galerielicht des White Cube. Vor allem Männer treten da auf, die die Deutungshoheit über Darbovens Werk übernommen haben, sich in Exegese üben und als Darboven-Experten und -Versteher geben. Männer, die entweder immer schon eine besondere Beziehung zu ihr hatten oder vielleicht dabei waren (oder gewesen sein wollen), als eines ihrer Werke entstand, eine legendäre Idee geboren oder einfach Geburtstag oder Weihnachten gefeiert wurde. Okwui Enwezor beim Aufbau einer Retrospektive etwa, Kaspar König beim Führen durch dieselbe, ihre Co-Worker, ihr Galerist. Aber auch hier findet man keine wirklich tiefen Einblicke in die Logik ihres Systems. Im Gegenteil: In diesen Teilen des Films scheint Darboven selbst plötzlich ganz weit

weg. Erzählt wird hier vielmehr die Geschichte der konstruierten Darboven-Narration; und der Film legt damit auch ein Zeugnis von den Mechanismen der Aneignung und Stilisierung Darbovens nach ihrem Tod ab.

Man muss Darbovens Kunst also vielleicht nicht unbedingt erklären, um sich dem Menschen anzunähern. Dass das auch geht, ohne den Dauermythos des obsessiv-komplexen Genies zu pflegen, ist das Verdienst des Films. Und dann kommt die Erkenntnis zur Kunst vielleicht ganz von alleine. Text: Raphael Dillhof / Nina Lucia Groß

*Raphael Dillhof und Nina Lucia Groß sind Kunsthistoriker*innen und arbeiten als freies Autoren- und Kuratorenteam. Mit dem von ihnen gegründeten Verein PLAN e.V. organisieren sie Ausstellungen in wechselnden Räumen, bei denen auch zahlreiche HFBK-Künstler*innen ausstellen.*

LOBBYIST DES GUTEN



Der Dokumentarfilm
»Starting 5« des HFBK-
Absolventen Milan
Skrobanek begleitet
die Basketballer der
Hamburg Towers ein Jahr
lang durch ihren Alltag
zwischen Profisport und
Sozialarbeit

(alle Bilder)
Milan Skrobanek, *Starting 5*,
D 2016, 87
Min.; Filmstills

Marvin Willoughby trägt die Last seiner Welt auf den Schultern. Er sitzt in den Katakomben seiner Turnhalle, das Gesicht in den Händen verborgen. Im Hintergrund sieht man die Spieler der Hamburg Towers ausgelassen tanzen. Es ist die entscheidende Saisonphase der zweiten deutschen Profiliga ProA, die Playoffs laufen, es geht um alles. Seine Spieler haben gewonnen und feiern, aber Willoughby braucht eine kurze Auszeit. Und wir sehen ihm dabei zu. Ein seltener Moment im Profisport, ein Blick hinter die Kulissen.

Wir sind in Hamburg, genauer: in Hamburg-Wilhelmsburg, auf der Südseite der Elbe. Das Viertel war früher ein Problemstadtteil, dann kamen Kunststudierende und Hipster, dann die Internationale Gartenschau, Stadtentwickler und Investorengelder, und heute spielen in der ehemaligen Blumenhalle die Hamburg Towers Profibasketball. Und nicht nur das: in der Inselfparkhalle lernen auch Kinder und Jugendliche das Spiel. Die Inselfakademie ist ein sozialarbeiterisches Vorzeigeprojekt. Viele der Kinder spielen aus Freude, manche mit leistungssportlicher Perspektive. Viele von ihnen stammen aus dem Viertel. Basketball in Wilhelmsburg ist gleichzeitig integratives Sozialprojekt und sportliche Hochleistungsunternehmung. Und Willoughby ist das Mastermind des gesamten Projekts, Fachkenner und Seele, treibende Kraft und Mädchen für alles.

Marvin Willoughby ist auch: der Protagonist der Sportdokumentation *Starting 5*. Der Filmemacher und HFBK-Absolvent Milan Skrobanek hat die Hamburg Towers durch die ProA-Saison 2015/2016

begleitet. Die Kamera ist überall dabei: In Willoughbys nüchternem Büro, als er mit Coach Hamed Attarbashi die Mannschaft zusammenstellt und mit Agenten und Spielern verhandelt, bei den langen Trainingseinheiten, den ersten Spielen. Wir sehen die Umkleidekabinen, die getapeten Knöchel der Spieler, die Mannschaftsbusse, wir sehen vor Erschöpfung verzerrte Gesichter, wir riechen den Schweiß.

Die Dramaturgie von *Starting 5* folgt an der Oberfläche der Dramaturgie einer Saison im deutschen Profibasketball. Die Hamburg Towers sind ein zusammengewürfeltes Team aus amerikanischen Söldnern und jungen Deutschen. Eine Mannschaft, die sich erst finden muss. Die Hauptfiguren des Films sind allerdings nicht die Spieler selbst, sondern die Macher hinter den Kulissen. Auf der Chronologie von Saisonverlauf und Impressionen aus Spiel und Training dreht Skrobaneks Film porträtartige Schleifen. Wir sehen den ehemaligen Nationalspieler Willoughby bei der Basisarbeit mit Wilhelmsburger Schulklassen und als Lobbyist des Guten in der Berliner Politik, bei Verhandlungen mit Agenten und bei einem Familienausflug mit Frau und Kindern. Wir sehen Coach Attarbashi energetisch fluchend am Spielfeldrand und als Beschwörer in der Kabine, wir besuchen ihn und seine Familie zuhause. Wir sehen den wie wild umworbenen Nachwuchsspieler Louis Olinde, der bei Willoughby das Spiel gelernt hat und jetzt auf dem Sprung zum Profi ist. Wir sehen ihm dabei zu, wie er seinen Weg durch das Dickicht aus Ratschlägen und Versprechungen sucht,



eine Schneise durch das Floskelvokabular des Profisportgeschäfts. Ein junger Mann, der erwachsen wird und sich abnabelt.

Skrobanek erzählt die Welt seiner Protagonisten in mal blitzblanken, mal hautnahen Bildern. Architekturfilmhafte Luftaufnahmen des »neuen Wilhelmsburg« und lange Innenansichten von Halle und Publikum wechseln sich ab mit Groß- und Nahaufnahmen der Hauptfiguren und wackeligen Spielszenen. Man sieht Poren, Pickel und Bart Haare, man beobachtet Attarbashis Verzweiflung, Willoughbys Verantwortung, Olindes Nachdenklichkeit. Die Halle ist aus bleichem Beton und schwarzen Tribünenmöbeln, das Logo der Towers ist schwarz und weiß und ständig im Bild. Ab und zu öffnet sich die Narration und der Film spaziert durch Wohnungen und Lebensräume der Hauptfiguren. Man blickt in die Niederungen des deutschen Profisports, sieht die Protagonisten im Alltag der Jugendarbeit, bei Rückschlägen und Erschütterungen. In leuchtenden Erfolgsmomenten. Man versteht die Bürgerlichkeit der deutschen Basketballwelt und die universelle Größe des Projekts.

Anders als in Amerika gibt es im fußballdominierten Deutschland nicht viele Basketballfilme. Das hat einen ganz einfachen Grund: das Spiel ist hierzulande längst nicht so in Gesellschaft und Kultur veran-

kert wie im Mutterland der Sportart. In den USA laufen den ganzen Herbst, Winter, Frühling und Frühsommer über Basketballspiele im Fernsehen. Selbst zu High-School-Spielen kommen Hunderte, manchmal Tausende Zuschauer. Es gibt eine in Millionen Fernsehstunden geschulte Bildsprache des Basketballs, Basketballfilme und -bücher sind ein eigenes Genre. Und weil das Spiel im kulturellen Gedächtnis so präsent ist, sind via Basketball die großen menschlichen Dramen erzählbar.

In Deutschland hingegen muss das Erzählen über Basketball immer auch die Welt des Spiels erklärend miterzählen, um die Geschichte greifbar zu machen. Wie spricht man über sportliche Herausforderungen, wenn der Zuschauer nicht weiß, was ein Rebound ist? Wie filmt man die Ästhetik des Basketballs mit einer oder zwei Kameras, wenn selbst bei banalen Sportübertragungen schon vier verwendet werden? In den USA sind es bei den großen Spielen zehn Mal so viele. In Spielfilmen wie *Hangtime – Kein leichtes Spiel* und *Wo ist Fred?* gelingt das mit eher mäßigem Erfolg: Basketball sieht ungelenkt und künstlich aus. Der Dokumentarfilm *Phoenix in der Asche*, der die Bundesligamannschaft von Phoenix Hagen 2010 im Abstiegskampf begleitete, ist hinsichtlich der Verzahnung von Basketball als Kulisse und Thema deutlich beeindruckender. Und auch *Starting 5* gelingt diese Gratwanderung recht souverän.

Beide Filme werden vom selben Verleih vertrieben, real fiction, und wenn es für *Starting 5* einen Bezugs- und Vergleichspunkt in der deutschen Filmlandschaft gibt,

dann ist es vermutlich Jens Pfeifers Film. Wo *Phoenix in der Asche* allerdings mit Handkamera und ohne Interviews, Talking Heads und Off-Stimme eine fast schon spielfilmartige Binnenspannung herstellt, bleibt Skrobaneks Film eine klassische Dokumentation. Die Protagonisten erleben und erklären ihre Welt, szenisches Erzählen und Interviews wechseln sich ab. Etwas mehr *showing* statt *telling* hätte *Starting 5* gutgetan, aber auch das ist dem fehlenden kulturellen Hallraum der Sportart geschuldet: Für grandiose Szenen muss man ungleich mehr Material drehen und ungleich mehr teure Filmzeit auf-

aber ist es ein Film über den Enthusiasmus des Idealisten Marvin Willoughby aus Wilhelmsburg. Wie er daran arbeitet, die Welt zu einem besseren Ort zu machen. Das Spiel ist sein Werkzeug dazu. Wenn er gegen Ende des Films erklärt, er gehe nicht einfach nur sieben Tage in der Woche zur »Arbeit«, es sei eben »das, was ich mache«, wird die Menge Willoughby-Herzblut sichtbar, die in diesem Projekt fließt. Herkunft, Identifikation, eine Vision für einen Ort. Willoughby packt am Ende des Films einen Wohnwagen und fährt mit seiner Familie zum Camping nach Frankreich. Und als Zuschauer



wenden, immer in der Hoffnung auf Zufall und das Glück, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein. Und diese Zeit ist schlicht und ergreifend knapp budgetiert.

Dennoch ist *Starting 5* ein gelungener Basketballfilm. Es ist ein Film über das Spiel und seine Kraft zur sozialen Veränderung, über die Schwierigkeiten des Profigeschäfts und die Träume junger Menschen. Es geht um Selbstdisziplin und Engagement. Vor allem

gönnt man ihm den ersten Urlaub seit Jahren, man will ihm gerne weiter bei seiner Arbeit zusehen, man wünscht ihm Erfolg. Text: Thomas Pletzinger

Thomas Pletzinger ist Schriftsteller, Übersetzer, ehemaliger Basketballspieler und Ehrenprofessor an der HFBK Hamburg. 2012 erschien sein Sachbuch »Gentlemen, wir leben am Abgrund« über eine Saison im deutschen Profibasketball

ZWISCHEN ZEITEN UND KONTINENTEN



Phuong-Dan Nguyen und Philip Widmann erzählen in ihrem komplexen Dokumentarfilm »Ein Haus in Ninh Hoa« Migrationsgeschichte aus der Sicht jener, die zurückblieben. Ein Interview mit den Filmemachern, die beide an der HFBK Hamburg studiert haben

(alle Bilder)
Phuong-Dan
Nguyen, Philip
Widmann, *Ein
Haus in Ninh
Hoa*, 2016,
108 Min.; Film-
stills

In einem Haus in der Kleinstadt Ninh Hoa im Süden Vietnams kreuzen sich Wege, die sich vor vielen Jahren trennten und zum Teil bis nach Deutschland reichen. Von drei vietnamesischen Brüdern ging einer in den 1970er Jahren als Diplomat nach Westdeutschland, und blieb mit seiner Familie dort. Ein zweiter Bruder kehrte nie aus dem Krieg zurück. Der dritte lebt bis heute als einziger männlicher Bewohner in diesem Haus, gemeinsam mit den Frauen der Familie Le. Dorthin kommen nun sein Neffe und seine Nichte aus Deutschland, um einige Dinge zu ordnen, weltliche wie metaphysische. Im Aufeinandertreffen der Verwandten, in ihren Gesprächen und ihren Bewegungen durch Räume der Erinnerungen werden Familienkonstellationen deutlich, die geprägt sind von Migrationserfahrungen und den Geistern der Vergangenheit.

Lerchenfeld: Der Film beginnt mit einem ganz normalen Morgen in einem von Feldern umgebenen Haus in Vietnam. Die Zuschauer wissen am Anfang gar nichts. Erst gegen Ende erklärt eine der beteiligten Personen die Familiengeschichte. Warum habt ihr euch entschieden, so vorzugehen?

Phuong-Dan Nguyen: Grundlegend für den Film war es, sich der Familie und ihrer Eingebundenheit in historische Ereignisse und Migrationserfahrungen über das gegenwärtige Alltagsleben in Vietnam zu nähern. Darin zeigen sich Auswirkungen von Geschichte, tiefergehende Bedeutungen und persönliche Belange, die im Film entsprechend über alltägliche Situationen und die Verbindungen zueinander sukzessive freigelegt werden. Jedem Protagonisten soll-

te ein adäquater Raum gegeben werden, um sich auf die je individuelle Weise ausdrücken zu können. Le Trong Tiep, der in der Schlussszene zum Publikum spricht, ist eine eher stille, introvertierte Person, die das Schriftliche dem Verbalen als Mittel der Kommunikation vorzieht. Gleichzeitig kommt ihm die Rolle des Familienoberhauptes zu, welche beinhaltet, die Familie der Öffentlichkeit gegenüber zu repräsentieren.

Philip Widmann: Wir lernen im Verlauf des Films die Familienmitglieder, ihre Verbindungen und Anliegen kennen. Das ist, wenn man so möchte, das »Thema« des Films. Der Epilog gibt uns die Möglichkeit, unser gewonnenes Bild mit der subjektiven Innensicht eines der Familienmitglieder zu vergleichen. Und wie Dan schon sagte: Tiep ist derjenige, dem im Familiengefüge die Rolle des Chronisten zukommt und der in dieser Rolle die Verhältnisse festhalten und darstellen kann.

Lf: Eigentlich sind es zwei Häuser in Ninh Hoa. Als Zuschauer merkt man das erst allmählich. Wie unterscheiden sich die beiden Schauplätze?

PDN: Das ältere, zwischen den Reisfeldern gelegene Familienhaus ist der Ort, an dem das Familienleben seinen Mittelpunkt und die Familiengeschichte ihren Ursprung hat. Im Sinne dieses Ursprungs macht sich an dem Haus für alle Mitglieder – auch für den in Deutschland lebenden Teil – das Gefühl und die Idee eines Fortbestands der Familie über Raum und Zeit fest. Das Haus, das Grundstück, aber auch die nähere Umgebung symbolisieren den gemeinsamen Nenner – die Verwandtschaft.

PW: Das Palmenhaus, das einige der deutschen Verwandten für die mögliche Rückkehr ihrer Eltern nach Vietnam gebaut haben, ist gewissermaßen eine neue Materialisierung dieses Wunsches nach Kontinuität. Gleichzeitig steht es mit seiner anderen, zeitgenössischen und urbaneren Architektur auch für eine Veränderung in Vietnam. Das Familienhaus mag ein Ideal repräsentieren, auch in seiner offenen, traditionellen Architektur, aber das Palmenhaus ist für eine andere Art der Familie gebaut, die viel mobiler und versprengter ist.

Lf: Spirituelle Handlungen und Objekte wie der Familien-Altar und der Buddha-Altar sind ganz selbstverständlich Teil des Alltags der Familie. Man gewinnt im Laufe des Films immer stärker den Eindruck,



dass dies die Ebene ist, auf der es um die abwesenden Familienmitglieder geht. Stimmt das?

PW: Ja, oder um es anders zu formulieren: Es geht um die Anwesenheit der körperlich Abwesenden und die Techniken, die eingesetzt werden, um Präsenz und Kontinuität über Generationen und Kontinente hinweg zu erhalten. Das mit den Techniken hört sich vielleicht etwas trocken an, aber auf eine Art geht es um Mittel der Kommunikation und des Andenkens. Das Andenken und die Vorstellungen von Kontinuität und immerwährender Gemeinschaft sind

natürlich sehr emotional aufgeladen, nur, um diese zu erhalten, werden ganz pragmatisch Werkzeuge eingesetzt. Eigentlich eine eher banale Beobachtung, aber vor dem eher säkularen Hintergrund, den ich mitbringe, fand ich das sehr spannend.

Lf: Dann ist es also der kommunikative Aspekt der Spiritualität, der dabei hilft, Verlust, räumliche Distanz und die Vergangenheit zu bewältigen? Denn der im Film gezeigte Versuch, über ein Geistermedium die Gebeine des im Krieg verschollenen Onkels zu finden, bleibt ja erfolglos ...



PW: Kommunikation ist fundamental für den Erhalt dieser Gemeinschaft von An- und Abwesenden. Ob das nun ein Telefongespräch, ein Brief, ein geträumtes Gespräch oder durch ein Geistermedium vermittelter Kontakt zu einem Verstorbenen ist. Doch ist es mit der Kommunikation allein nicht getan. Die Gebeine sollen gefunden werden, damit sie in das Familiengrab umgebettet werden können. Das ist der weltliche Aspekt, der vom spirituellen kaum zu trennen ist: Der Geist des Onkels soll Ruhe finden und damit auch das Leben der Familienmitglieder im Diesseits positiv beeinflusst werden. Denn bei den Lebenden soll auch etwas geheilt werden, die lange Ungewissheit über den Verbleib des Onkels, der Schmerz über seinen Verlust und die Ohn-

macht, ihn nicht anständig begraben zu können. Dass der Versuch der Kontaktaufnahme mit dem Geist des Onkels im Film erfolglos bleibt, ist schließlich eher der Form des Films geschuldet, in der Handlungen selten Konsequenzen zeitigen, damit aber auch über den Film hinausreichen.

Lf: *Ein Haus in Ninh Hoa* ist ein Dokumentarfilm, für den ihr die Form der offenen Inszenierung gewählt habt. Könnt ihr etwas dazu sagen?

PDN: Die Entscheidung für diese Vorgehensweise fiel in einem sehr frühen Stadium. In ihr vereint sich die Arbeit in einem dokumentarischen Feld mit der Möglichkeit, sowohl persönliche, familieninterne Anliegen als auch für uns und den Film relevante übergeordnete Themen zu akzentuieren und diese einem außenstehenden Publikum verständlich vermitteln zu können. Die Form schuf aber vor allem Transparenz und überhaupt erst die Basis dafür, im Dialog mit der Familie erarbeiten zu können, über welche Inhalte wie gesprochen werden kann. Sie gab uns den Raum, der Familie zu vermitteln, was aus unserer Sicht von symbolischer Bedeutung ist, und den einzelnen Familienmitgliedern wiederum die größtmögliche Freiheit, sich nach eigener Maßgabe im Film einzubringen. Wir haben lediglich die Szenen verfasst, während die Dialoge improvisiert sind.

Lf: Was bedeutete die Form der offenen Inszenierung für die Kameraführung?

PW: Wenn ich mir den Prozess nochmal vergegenwärtige, würde ich die Frage fast umdrehen: Was bedeutet die statische Kameraführung für diese Art der Insze-

nierung? Wenn man in dem Zusammenhang überhaupt von einem Konzept sprechen kann, war die Art der Kameraführung das Element, das die Inszenierung erst ermöglicht hat. Der Film besteht ja hauptsächlich aus festen Einstellungen und Tableaus, und die Idee dahinter war unter anderem, dass diese Form allen Beteiligten ein Maximum an Überblick und Kontrolle gibt. Denn wenn die Kamera sich nicht bewegt, ist immer relativ klar, wo der Bildkader anfängt und aufhört – und damit auch, was in dem Moment zum Film wird und was nicht. Wir haben den Familienmitgliedern immer genau mitteilen können, wo gedreht wird, welcher Teil des Raums im Bild ist und welcher nicht. Das gab jenen Verwandten, die in dem Moment nicht vor der Kamera stehen sollten, die Möglichkeit, jenseits des gefilmten Raums einem halbwegs normalen Alltag nachzugehen (mit Rücksicht auf die Tonaufnahmen natürlich). Und jene, die vor der Kamera agieren sollten, hatten immer die Möglichkeit, bewusst das Bild zu verlassen. Ich glaube, dass das allen eine gewisse Sicherheit gegeben hat, also auch zu wissen, dass man das Bild verlassen kann, wenn man in einer Szene gerade nicht weiterweiß.

Lf: Welche Rolle spielt der Ton, spielen die Geräusche in dem Film?

PW: Der Ton macht den Raum. So einfach kann man es vielleicht sagen. Mit dem Ton werden die Bilder entgrenzt und dreidimensional, da werden Richtungen angedeutet, Architekturen rekonstruiert und verschiedene Räume und Zeiten miteinander verbunden. Zum Teil ist dieser Einsatz sehr naturalistisch,

indem Innen und Außen oder benachbarte Räume verbunden werden. Zum Teil werden aber auch weit auseinanderliegende Räume und Zeiten verbunden, und der Film tritt für einen kurzen Moment aus dem Hier und Jetzt hinaus.

Lf: Ihr wart bei den Dreharbeiten teilnehmende Beobachter und zugleich Autoren bzw. Filmemacher. Du, Dan, warst außerdem persönlich involviert, da es sich um deine Familie handelt. Wie habt ihr diese unterschiedlichen Zugänge in Einklang gebracht?

PDN: Es gab einen recht langen Vorlauf. Philip und ich waren bereits 2005 für ein anderes Projekt in Vietnam und haben in diesem Rahmen auch die Familie besucht. Nachdem mein Großva-

milie näher zusammenrücken, da er in Vietnam beigesetzt wurde. Die in Deutschland lebende Verwandtschaft besuchte Vietnam regelmäßiger als zuvor. Das filmische Medium erschien passend, um diese neu aufgekommene Dynamik fassen zu können. Die »teilnehmende Beobachtung« fand 2012 während der Recherche statt, also rund zwei Jahre vor den Dreharbeiten. Viele dieser Beobachtungen sind im Anschluss in das Drehbuch mit eingeflossen. Wir haben vor Ort inhaltliche Gedanken und erste Szenenentwürfe mit dem realen Alltag abgeglichen und mit vereinzelt Drehen die offene Inszenierung auf ihre Realisierbarkeit hin getestet. Ich denke, dass genau die Form der offenen Inszenierung – genau-



ter bei einer Urlaubsreise im Jahr 2010 in Vietnam starb, trat Philip mit der Idee an mich heran, aus dieser Situation heraus einen Film mit der Familie in Ninh Hoa zu entwickeln. Ursprünglich hatte ich zu dieser Zeit ein fotografisches Projekt mit meinem Großvater geplant. Sein Tod brachte Veränderungen mit sich und ließ beide Teile der Fa-

er genommen das Dialogische, die intensiven Gespräche mit der Familie über ihre Lebensgeschichte und über den Film und dessen Intention – einen großen Anteil daran hatte, dass ich von der Rolle des Familienangehörigen etwas Abstand nehmen konnte und auch von Seiten meiner Verwandten nur geringfügig eingebunden wurde.

PW: Die Arbeit am Buch war, neben allen technischen und organisatorischen Belangen, die hauptsächlich Vorbereitung für den Dreh, die dann vor Ort Szene für Szene nochmal nachvollzogen werden musste, wenn wir erklärt haben, wofür die einzelnen Szenen stehen sollen, warum bestimmte Dinge so im Film auftauchen sollen und nicht so, und Dan mit seinen Verwandten diskutiert hat, wie und worüber in den jeweiligen Szenen gesprochen werden soll. Bei der Arbeit am Buch ging es daneben auch darum, die Innen- und Außenperspektiven zu verbinden – also Beobachtungen, Vorstellungen und Wissen so festzuhalten, dass sie für alle Beteiligten eine plausible Verbindung eingehen. Aber – und das haben wir gemeinsam mit den Produzenten und Dramaturgen des Films, Merle Kröger und Philip Scheffner, erarbeitet – es ging natürlich auch darum, die Elemente, die in das Buch eingeflossen sind, außerhalb des familiären Rahmens verständlich zu machen. Intern war eine wichtige Funktion des Buchs, eine Basis oder Abmachung herzustellen, auf die bei Fragen, Unsicherheiten oder Uneinigkeiten alle wieder zurückgreifen konnten.

Lf: Der Film erzählt Migrationsgeschichte aus der Sicht der Zuhausegebliebenen. Könnt ihr etwas zu dieser ungewöhnlichen Perspektive sagen?

PDN: Migration wirkt sich eben nicht nur auf das Leben derjenigen aus, die ihr Herkunftsland verlassen haben und sich andernorts niederlassen. Oft wird vergessen, dass Migrationsbewegungen genauso Einfluss auf jene Menschen nehmen, die daheimgeblieben sind und womöglich dort auch bleiben

werden. Schließlich teilen beide Seiten ein gewisses transkulturelles und transnationales Leben.

PW: Es ging uns auch darum, dem Topos Migration, so wie er in Deutschland oft verhandelt wird, etwas entgegenzusetzen. Wir sind durch den herrschenden Diskurs über Migration hierzulande so daran gewöhnt, Migration als Einbahnstraße zu begreifen. Deswegen war es uns wichtig, dass im Film Deutschland nur vermittelt, also in Form von Telefonanrufen, Besuchen und veränderten Vorstellungen zur Gemeinschaft der Familie auftaucht.

Das Interview mit Phuong-Dan Nguyen und Philip Widmann führte Julia Mummenhoff im Oktober 2016 per E-Mail.

Phuong-Dan Nguyen, geboren 1982, hat Kulturanthropologie an der Universität Hamburg und Visuelle Kommunikation an der HFBK Hamburg studiert. Er arbeitet projektbezogen in unterschiedlichen Bereichen. In Zusammenarbeit mit Stefan Canham veröffentlichte er 2011 das Buch »Die Deutschen Vietnamesen«. Unter dem Namen Phuong-Dan ist er international als DJ tätig.

Philip Widmann, geboren 1980, hat ebenfalls Kulturanthropologie an der Universität Hamburg und Visuelle Kommunikation an der HFBK Hamburg studiert. Seine Film- und Videoarbeiten werden international auf Filmfestivals und in Kunsträumen gezeigt.

ÜBER ARBEIT



Der Kompilationsfilm
»Eine Filmarbeit« mit acht
Kurzfilmen von HFBK-
Studierenden zum
Thema Arbeit ist jetzt auf
DVD erschienen. Im
Oktober feierte er seine
Premiere auf dem Film-
fest Hamburg.

(Bild S. 56)
Lea Friedrich,
7:25 Uhr, 8:10
Min.; Filmstill

(Bild unten
links)
Samuel Par-
kes Heinrichs,
*Schiffbek/Bill-
stedt*, 11:10
Min.; Filmstill

(Bild unten
rechts)
Marie-Thérè-
se Jakoubek,
Transrapid,
4:30 Min.;
Filmstill

Zwischen Arbeitssuche und Selbstvermarktung, begrenzten Arbeitsräumen und flexibler Arbeitszeit, Holzschnelden und Filmschnelden – im Wintersemester 2014/15 begann die Arbeit an dem Kompilationsfilm mit Studierenden des Filmbereichs an der HFBK Hamburg, betreut durch Prof. Pepe Danquart und Bernd Schoch. Ausschlaggebend für das Seminar war der Wunsch, sich nicht nur theoretisches und filmgeschichtliches Wissen anzueignen und über individuelle Filmprojekte zu sprechen, sondern gemeinsam einen Film zu entwickeln.

Zu Beginn wurden im Seminar Episodenfilme angesehen und analysiert. Beispielsweise *Deutschland im Herbst* von 1978 oder *Deutschland 09*, beide Filme eine Art Sammlung subjektiver Momentaufnahmen zum Leben in Deutschland. Nach und nach kristallisierte sich das Thema »Arbeit« heraus – als Thema einerseits offen für Interpretationen, andererseits klar genug, um in eine Richtung zu weisen. Was bedeutet Arbeit heute? Wofür stand sie früher? Ist künstlerische Arbeit Arbeit? Darf Arbeit



Spaß machen? Was ist der Rahmen von Arbeit? Das Thema hat im Dokumentarfilm eine lange Tradition. Schon die Brüder Lumière zeigten 1895 Arbeiter, die die Fabrik verließen. Gemeinsam sah man weitere Filme, z.B. von Klaus

Wildenhahn, und besuchte Antje Ehmann und Harun Farockis Ausstellung *Eine Einstellung zur Arbeit* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Parallel dazu wurden die eigenen Filmprojekte entwickelt. Die fertigen Filme wurden schließlich zu einem gemeinsamen Film zusammengestellt. Die theoretische Kontextualisierung für das Booklet der DVD übernahm Prof. Dr. Hans-Joachim Lenger, die grafische Gestaltung der HFBK-Student Caspar Reuss.

»So unterschiedlich ihre Zugänge auch sind, so offensichtlich korrespondieren sie miteinander«, schreibt Lenger in seiner Einleitung. *Achim*, der Filmvorführer aus Olga Kondyli Roussous Film, legt zu Beginn die Filmrolle ein, ein Mann, der mit seiner Arbeit die Arbeit anderer erst sichtbar werden lässt. Faezeh Nikoozads *Talk #Business* zeigt, dass Arbeit nicht mehr an Ort und Zeit gebunden sein muss. Ihr Protagonist Danny



arbeitet anscheinend immer, während auf der Baustelle vor dem Zimmerfenster der Feierabend noch existiert. Körperliche Arbeit und künstlerische Arbeit bringen sich in Hubert Schmelzers und Natascha Simons Film *Arbeitstitel* gegenseitig ins Bild, zusammen mit mantraartigen Anweisungen eines digitalen, technoiden Über-Ichs. Den gemeinsamen Rhythmus fremder Menschen auf ihrem Weg zur Arbeit beschreibt Lea Friedrich

(Bild unten)
Stephan
Rosche,
Aquarium,
11:10 Min.;
Filmstil

in 7:23 Uhr auf der U-Bahn-Fahrt vorbei an noch zu füllenden Büroräumen. Zwei Vitrinen sind in *Verwaltete Welt* von Anna Walkstein und in *Aquarium* von Stephan Rosche zu sehen. Im ersten Film spiegeln sich die Arbeitssuchenden in den Fenstern der Agentur für Arbeit, in der ein Jobvermittler Tipps für eine bessere Positionierung auf dem Markt gibt und das Glück der Arbeit erläutert. In *Aquarium* haben die Menschen eine Arbeit, deren Platz räumlich klar definiert ist; dabei werden Fenster zu Schaufenstern, aus denen man hinaus-, in die man aber auch hineinsehen kann. Samuel Parkes Heinrichs' *Schiffbek/Billstedt* erinnert an einen Arbeiteraufstand in den Zwanziger Jahren. Er betritt Plätze, die lange schon ihr historisches Erbe vergessen haben. Der *Transrapid* übernimmt in Marie-Thérèse Jakoubeks Film die Handarbeit und strickt – streng ratternd erschafft er Feinarbeit.

Für Hans-Joachim Lenger spricht »aus diesen Filmen (...) nicht allein die tiefgreifende ›Entfremdung‹. Aus ihnen spricht eine

Fremde selbst, die jeden abweist, der Zugang zu ihr sucht.« Wir sollten uns also auf die Suche nach einem Ausgang machen, die Filme sind dabei ein erster Schritt. Text: Nora Moschüring
Nora Moschüring ist künstlerische Mitarbeiterin im Studienschwerpunkt Film an der HFBK Hamburg



SCHULEN DES SEHENS



Das im Sommersemester gestartete Programm Artistic and Cultural Orientation (ACO) für Geflüchtete und Migrant*innen wird in diesem 59 Semester fortgesetzt.

(alle Bilder)
Film-Workshop, Praktische Übungen mit Kameras;
Fotos: JM

Julia Mummenhoff hat einen Workshop begleitet und mit den Beteiligten gesprochen

Montag, 10. Oktober 2016: In Raum 11 im Hauptgebäude der HFBK am Lerchenfeld findet das erste Treffen statt. Für einige der rund 40 ACO-Teilnehmer*innen dieses Semesters ist es kein Kennenlernetreffen, sondern ein Wiedersehen, entsprechend freudige Begrüßungsszenen spielen sich ab. In der großen Vorstellungsrunde, bei der alle Anwesenden in einem Kreis sitzen, wird erneut deutlich, wie groß das Spektrum an Erfahrungshorizonten ist. Die Teilnehmer*innen kommen aus dem Irak, dem Iran, aus Afghanistan, Eritrea und zum größten Teil aus Syrien. Manche haben bereits ein künstlerisches Studium abgeschlossen, andere mussten ihre Ausbildung abbrechen und wieder andere haben bereits in einem ganz anderen Beruf gearbeitet und nutzen

Film, Fotografie/Grafik, Malerei/Bildhauerei und Design, die jeweils von zwei Kursleiter*innen und zusätzlich von zwei Studierenden der HFBK Hamburg betreut werden, die die Teilnehmer*innen sowohl bei der Integration in den Hochschulalltag unterstützen als auch den Kontakt mit der Hamburger Kunstszene befördern.

Für alle Beteiligten beginnt heute ein dreimonatiges Experiment, das als wechselseitiger Prozess des Lehrens und Lernens gedacht ist und alle gleichermaßen fordert. Um dem gerecht zu werden, gibt es eine begleitende, für alle Interessierten offene Ringvorlesung, die den Diskurs über kulturelle Transfers und verschiedene Schulen des Sehens eröffnen will. Wie funktioniert es, dass Menschen aus verschiedenen Ländern, unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Ausbildung und unterschiedlicher Sprachkenntnisse gemeinsam künstlerisch arbeiten? Die Lerchenfeld-Redaktion hat bei einigen Workshops hospitiert und berichtet nun in lockerer Folge davon.

Mittwoch, 26. Oktober 2016: Im Filmkurs stellen einige Teilnehmer*innen erste Ideen für Projekte vor, die sie in den kommenden drei Monaten realisieren möchten. So wie der Syrer Firas Shaarawi, der einen Film über die existenzielle Bedeutung des Smartphones während und nach der Flucht dre-



das Programm als Chance, sich neu zu orientieren. Den Kern des Programms bilden vier künstlerische Workshops in den Bereichen

hen will. Beinahe abstrakte Bilder von Ladestationen in Unterkünften, an denen traubenweise Telefone hängen, oder wasserdichten Plastiksäcken, in denen Mobiltelefone und Powerbanks aufbewahrt werden, schweben ihm vor. Er ist unsicher, ob die Bilder, die er im Kopf hat, für einen Film tragfähig sind, deshalb raten ihm die Kursleiterinnen Katharina Duve und Vanessa Nica Mueller, zunächst einmal fotografisches Material zu sammeln, um seine Recherche zu vertiefen

und Hoffnung gehören zu den Begriffen, die in den Gesprächen der Teilnehmer*innen immer wieder fallen. Hoffnung ist auch die treibende Kraft von Yaseen Abdullahs geplantem Film, in dem er Aufnahmen des zerstörten Hamburgs im Zweiten Weltkrieg sowie der heutigen Zeit und Bilder seiner Heimatstadt Mossul nach dem Prinzip der assoziativen Montage im Zeitraffer verbinden will. Samira Alizadehgahans Filmprojekt beschäftigt sich mit ihrem Leben in Deutschland,



und zu visualisieren. Ranj Mohammed, der aus dem irakischen Teil Kurdistans stammt, will eine Familienszene drehen, in der ein Kind die grausame, über eine Nachrichtensendung in das Wohnzimmer dringende Kriegsrealität symbolisch überwindet. Seine Idee hat er in Form eines inszenierten Fotos visualisiert, das er der Gruppe zeigt. Ein nächster Schritt wäre nun, in einem Storyboard zu erarbeiten, was in welcher Kameraeinstellung zu sehen sein wird. Menschlichkeit

verdichtet anhand der Situation eines Krankenhaus-Aufenthalts. Erste Materialien für den geplanten Animationsfilm hat sie mit ganz einfachen technischen Mitteln hergestellt: Für die Hintergründe hat sie tagebuchartig aufgenommene Fotos mit einer App auf dem Smartphone so bearbeitet, dass sie wie Kohlezeichnungen aussehen. Davon agieren gezeichnete, ausgeschnittene Figuren. Es sind Menschen, denen sie in Hamburg begegnet ist, vor allem aber Familien-

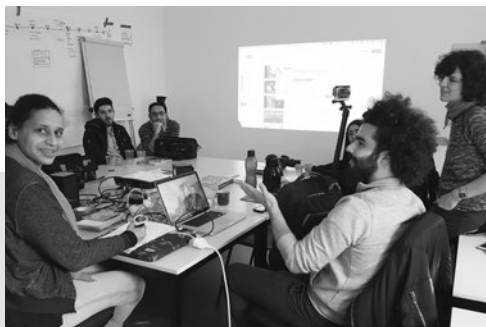
mitglieder und Freunde, die sie vermisst und die sie in ihrem Film im Traum besuchen kommen. Den anderen Teilnehmer*innen fällt auf, dass es für ihren Bruder zwei Figuren gibt, die sich drastisch unterscheiden. Sie zeigen ihn, bevor und nachdem er zum Militär kam, erklärt Samira Alizadehghanad.

Yaman Albaker hat durch den Verlust seines Laptops auch einen Großteil seiner Filmarbeiten, die er



noch an der Akademie in Damaskus gedreht hat, verloren. Er zeigt Kurzfilme, die er auf dem Handy retten konnte. *Speed* ist eine Kamerafahrt über einen Highway in Damaskus, die in schnellen Bildern die Geschwindigkeit selbst thematisiert. *State of Mind* basiert auf Porträtaufnahmen eines Freundes, sei aber eigentlich ein Film über seinen eigenen Gemütszustand zur Zeit der Entstehung. In dem eindrucksvollen und berührenden Animationsfilm *Mortor* erscheinen in schmerzhaft monotoner Abfolge Origami-Tierfiguren, die wenig später in Flammen aufgehen. Die ge-

dankliche Assoziation »Krieg« wird durch die Tonspur verstärkt. Yaman spricht über eine neue Filmidee, bei der er die japanische Kunst des Papierfaltens (Origami) mit arabischer Kalligrafie verbinden will. Beides Techniken, mit denen er



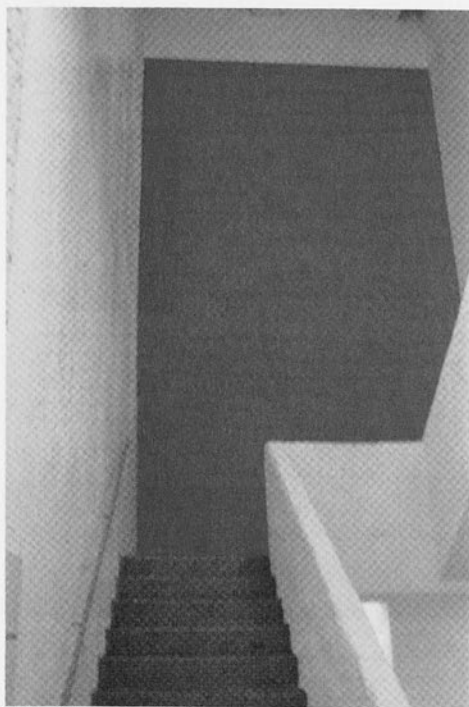
sich intensiv beschäftigt hat. Kalligrafie bildet an Akademien in islamischen Ländern einen wichtigen Schwerpunkt, etwa vergleichbar mit dem Stellenwert des figurlichen Bildes an westlichen Akademien, sagt er. Durch seine Anmerkungen entwickelt sich in der Gruppe ein Gespräch über das in arabischen Ländern sehr unterschiedlich ausgeprägte Bilder-Tabu, mit dem einige Teilnehmer*innen im Laufe ihres Studiums in Berührung gekommen sind. Das sei aber alles kein Vergleich zu der pervertierten Form des Bilderverbots, wie sie der IS betreibt, wirft Yaseen Abdullah ein.

Jivan Hussein, in seiner kurdischen Heimat ein bekannter Regisseur und Schauspieler, zeigt einen Ausschnitt aus einem seiner Langspielfilme, der mit Laienschauspielern in einem syrisch-kurdischen Dorf gedreht wurde. Es sei ein Film über Liebe und die Liebe in der Familie. Eine Liebe allerdings, die in seinem dramatisch bedrückenden Film in einem Ehrenmord endet. Der Kurzfilm, den Jivan Hussein nun drehen möchte, trägt den Arbeitstitel *Ein Moment der Hoff-*

nung. Auch er eine tragische Liebesgeschichte, die an Schauplätzen in Hamburg-Harburg spielen wird.

Eine Woche später, am 2. November 2016, widmet sich der Filmkurs den technischen Möglichkeiten der Kamera, der Bildsprache. Anhand eines Schaubildes werden zunächst Einstellungsgrößen im Film rekapituliert. Anschließend schaut sich die Gruppe von den Kursleiter*innen ausgewählte Ausschnitte inszenierter Filme mit den entsprechenden Making-of-Szenen an, um herauszuarbeiten, wie durch eine bestimmte Kameraführung ein Gefühl verstärkt werden kann. Nach praktischen Übungen mit zwei Kameras geht es mit weiteren Filmbeispielen weiter. Katharina Duve zeigt eine eigene Arbeit, ein Musik-Video mit der Hamburger Band *Die Goldenen Zitronen*. Dass es in dem deutschen Text von *Der Investor* um Gentrifizierung geht, wird von allen Teilnehmer*innen verstanden und liefert ein interessantes Gesprächsthema. Aber auch wertvolle Tipps lassen sich ableiten: Ein großer Teil der Kostüme und Requisiten stammt aus dem Bestand der Hamburgischen Materialverwaltung, den auch die Kursteilnehmer*innen nutzen könnten. Anhand des 14-minütigen Dokumentarfilms *Die gute Lage* (2006) von Nancy Brandt, Absolventin der Münchener Filmhochschule, über einen Wohnblock in München demonstrieren die Kursleiterinnen, wie sich durch eine strenge, fast konzeptionelle Kamerasprache ein Ort und ein Milieu filmisch erzählen lässt. Anschließend wird die Besprechung der Projekte der Kursteilnehmer*innen fort-

gesetzt. In dem Stop-Motion-Film von Togha Mosavy geht es um die Liebe zwischen zwei Menschen und was passiert, wenn sich diese Liebe verändert. Die Figuren will sie aus weichen, textilen Materialien herstellen. Auf der Suche nach Möglichkeiten, in einem Animationsfilm auf möglichst einfache Art und Weise Räume zu gestalten, schaut sich die Gruppe spontan den Kurzfilm *Balance* von Christoph und Wolfgang Lauenstein an. Yaseen Abdullah ist mit den Vorbereitungen für seinen Film vorangekommen. Für die Dreharbeiten in Hamburg zieht er verschiedene Lösungen in Erwägung: entweder eine Steadycam oder eine mittels einer improvisierten Halterung über seinem Rucksack befestigte GoPro-Kamera, die allerdings wackelige Bilder erzeugen würde. Geeignetes Footage-Material vom zerbombten Hamburg hat er bereits recherchiert. Schwierigkeiten macht vor allem der Teil, der sich mit dem zerstörten Mossul beschäftigt. Wenn der Film mit diesen Bildern endet, bleibt das Gegenteil von Hoffnung zurück, darin ist sich die Gruppe in der konstruktiven Diskussion einig. Aber, so sein Einwand, der Film soll keine Antworten liefern, sondern eine Einladung sein, über historische Analogien und eine Zukunft nachzudenken, die von jedem Einzelnen abhängt. To be continued...



Blinky Palermo. Ohne Titel. documenta 5, Kassel 1972

Das Angebot des Künstlers

Ausstellung und Handbuch enden offen. Ihre Perspektive ist die Aufdeckung der unverbrauchten künstlerischen Leistung der Moderne zunächst in einer drei Jahrzehnte langen Epoche, die man in einander fremde Teile zu gliedern gewohnt war. Von den Veränderungen am Ende der dreißiger Jahre, deren dauerhafte Konsequenzen für Künstler, Kunst und Publikum hier ins Auge gefaßt wurden, führt der Weg zu der Avantgarde der späten sechziger Jahre – und weiter.

Immer war der Künstler als Zeitgenosse zu erkennen. Zeitgenosse – aber nicht nur in der jeweils ihm zugewiesenen Rolle. Das Rollenspektrum vom passiven Seismographen der fünfziger Jahre bis zur Scheinaktivität des Polit-Clowns in den Sechzigern relativiert sich angesichts der Werke.

Geht man vom Kunstwerk aus, erscheint der Anteil des Künstlers am zeitgenössischen Leben anders. Es enthält, als Modell der Selbstverwirklichung, in unterschiedlicher Formulierung und Absicht die Auseinandersetzung zwischen dem eigenen und dem von außen herangetragenem Anspruch. Der eigene Anspruch ist mitgeprägt durch die Tradition der Avantgarde, die nicht die Erneuerung der Kunst, sondern ihre Ausweitung und damit Veränderung, Utopie im Sinn hat. Der Einbruch der Wirklichkeit in diese Tradition, in die Planspiele der Utopie, hat seit den dreißiger Jahren die Avantgarde zu einem anderen Realitätsbewußtsein gezwungen, hat die Auseinandersetzung zwischen dem tradierten, aber in Frage gestellten Anspruch und der – bedrohenden – Beanspruchung nicht nur intensiviert, sondern zum Thema der Kunst gemacht. Der betroffene, herausgeforderte Künstler tritt auf den Plan und tritt nicht mehr ab: Die im zeitgenössischen Kontext nun auf



Der Weg der politischen Initiative: Beuys und Studenten bei der Gründungsversammlung der Organisation für direkte Demokratie am 1. Juni 1971 in der Düsseldorfer Kunstakademie.

einmal ›realistischere‹ Haltung des Künstlers ist fortan nicht mehr wegzudenken.

Es ist eine Haltung des individuellen kreativen Widerstandes, der in den Bildern und in den medial erweiterten Arbeiten der neuen Kunst Verbindlichkeit und Modellcharakter gewinnt: Dieses Angebot steht jetzt in größerem Zusammenhang zur Rezeption an.

Der klassische Außenseiter, der moderne Künstler, emanzipiert sich zum Zeitgenossen,

der die ihm zugestandene, ja aufgedrängte Freiheit zur permanenten Sezession wahrnimmt.

Die Ergebnisse dieser Kunst bieten sich als Basis der Verständigung über den ausgetragenen Konflikt zwischen Leben und Kunst an. Aber nicht nur auf das ›Verstehen‹ dieser Kunst kommt es an, sondern vorrangig auf die Einsicht in die Notwendigkeit ihrer Entstehung.



James Lee Byars. documenta 5, Kassel 1972

ART IS NOT A BUSINESS

Vom 12. bis 16. Oktober 2016 präsentierten zwölf Studierende ihre aktuellen Arbeiten im Rahmen der Ausstellung zum Hiscox Kunstpreis in der HFBK Hamburg. Der Autor und Kunstkritiker Dominikus Müller stellt die unterschiedlichen Positionen vor:

Angela Anzi untersucht in ihren Skulpturen, Performances und Installationen das Verhalten verschiedener Materialien ebenso wie das Verhältnis unterschiedlicher medialer Register zueinander. Alle unterstützen sich gegenseitig,



aktivieren oder ergänzen sich, kurz: geben sich »Hilfestellung« – und kommen dabei bei etwas anderem, Dritten heraus. Gemeinsam.

Nennen wir's Schwimmen (2016) von Joscha Blankenburg ist eine Skulptur, die sich nicht so leicht auf einen Nenner bringen lässt: In ei-

nem Moment erinnert sie an die schroffe Kantigkeit und Rechtwinkligkeit klassischer Minimal Art, im nächsten an ein etwas zu groß geratenes Architekturmodell für die neueste Skyscraper-Investorenarchitektur (inklusive Müllbeutel-Swimmingpool und Betonmischwanne-pavillon).

Die Arbeiten Laura Franzmanns spielen mit Abstraktionsverfahren, Raumplänen und Diagrammen. Ihre meist minimalen und geometrischen Installationen changieren auf der Grenze zwischen Bild und Skulptur, zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. Räumliches wird redu-

ziert und in die Fläche übersetzt – und kann aus der Abstraktion heraus wieder ins Plastische zurück transferiert werden.

Im Zentrum von Daniel Hauptmanns Auseinandersetzung mit der Malerei steht die Frage nach dem Objektstatus des Bildes. Statt Leinwänden verwendet Hauptmann für seine zumeist abstrakten Kompositionen eher ungewöhnliche Materialien wie Styrodur, Styropor oder Glasfaser. Der Vorstellung eines konventionellen (westlichen) Maleriediskurses, Schönheit finde sich vor allem im Natürlichen, setzt Hauptmann das be-



wusst »Falsche« und Künstliche entgegen – bis zu dem Punkt, an dem beide Seiten der Unterscheidung nicht mehr voneinander zu trennen sind.

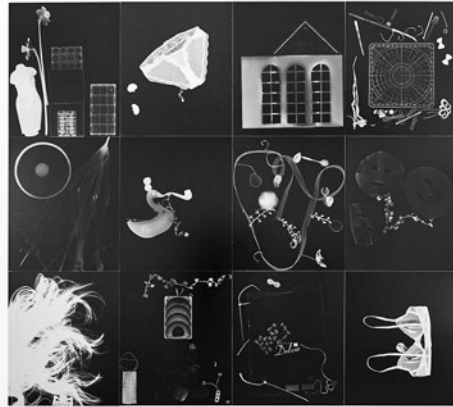
Denis Kudrjasov interessiert sich in seinen fragil-verschwindenden, oftmals nur temporären und von einem ganz eigenen prekären Objektstatus bestimmten skulpturalen Interventionen für genau den Moment, in dem (Alltags)Gegenstände ihre



Aufladung wieder verlieren und als Residuum von Bedeutung und Wert sichtbar werden – als ein Rest, ein Überbleibsel.

Im Zentrum von Astrid Kajsa Nylanders Praxis steht das Prinzip der Transluzenz, der teilweisen Lichtdurchlässigkeit. Am deutlichsten wird das in ihren Fotogrammen, für die Nylander unterschiedliche Objekte auf lichtempfindlichem Fotopapier platziert, die mal mehr, mal weniger eindeutig zu erkennen sind und dementsprechend Zuschreibungen nur teilweise zulassen.

Ridiculous the waste (2016) von Takeo Marquardt findet ein wunderschönes, ein ein-



faches Bild dafür, was man macht, wenn man Kunst betrachtet: Man richtet seinen Blick auf ein Bild, auf eine Performance oder auf eine Skulptur. Und man hofft, dass sich dort irgendetwas zeigt, dass irgendetwas passiert. Marquardts Installation entwirft ein vielschichtiges Bild, das verschiedene Arten medialer Vermittlung (und damit Substitution) von »Natur« und »Realität« ebenso lapidar wie humorvoll beiläufig thematisiert. Dafür erhielt er von der Hiscox-Jury das erstmals vergebene Stipendium für einen einmonatigen Aufenthalt im Rahmen von »sommer. frische.kunst« in Bad Gastein.

Das knapp zwölfminütige Video *As You Like It* (2015) von Signe Raunkjær Holm

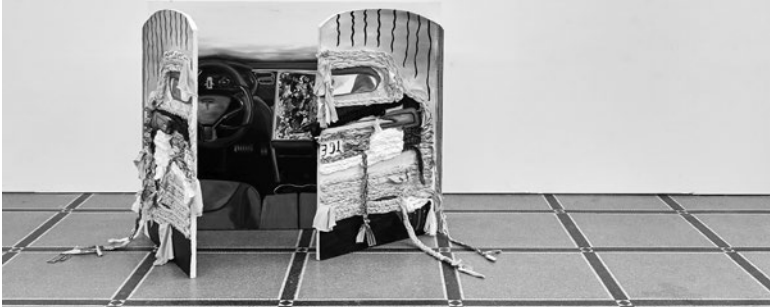
vollzieht einen flirrenden Spagat zwischen Selbst und Fremd, zwischen Privat und Öffentlich, zwischen der Realität, wie sie an einen herantritt, und derjenigen, die man sich selbst entwirft – und erzählt dabei auch davon, wie unmöglich es ist, die beiden Seiten der Unterscheidung auseinanderzuhalten.

Was auf den Bildern von Jonathan Rude zunächst (und aus der Ferne betrachtet) als auf Leinwand gesprühtes Graffiti erscheint, entpuppt sich bald als sehr viel komplexere Angelegenheit: als eine Auseinandersetzung mit den Prinzipien von Autorschaft, Authentizität und Originalität ebenso wie mit den Mechanismen des Transfers einer hochgradig spezifisch



bungen an die Malerei als künstlerische »Königsdisziplin« in den Blick. In beiden Registern, im malerischen wie auch dem literarischen, wendet sie dabei Techniken der Collage an und nimmt sowohl Autorschaft als auch Kunstmarktthemen in den Blick.

In ihrer Arbeit – für die sie in diesem Jahr mit dem Hiscox Kunstpreis ausgezeichnet wurde – greift Frieda Toranzo Jaeger das Thema der fortschreitenden Automatisierung auf und überträgt die Frage von Individualismus und Kontrolle auf die Malerei. Diese wird hintergründig



codierten Zeichensprache von einem Kontext (der Straße) in einen anderen (den Ausstellungsraum). Bei Sophie Schweigharts ausgreifender Installation *Penicilline* (2016) handelt es sich um einen dramaturgisch präzise aufgebauten Parcours mit mehreren Stationen. Es geht um Trennung und um das Ungetrennte, es geht um Geborgenheit und das Ausgesetzte; und darum, wie sich Zustände ganz schnell in ihr Gegenteil verkehren. Sie setzt die zwischen Gegensatzpaaren stets herrschende Ambivalenz souverän in Szene und verbindet auf mehreren Ebenen ebenso buchstäblich wie metaphorisch Innen und Außen.

Nino Svreli bettet ihre Malerei in ein narratives Gerüst ein und rückt auf diesem Weg die medienspezifischen Besonderheiten, vor allem aber die sozialen Zuschrei-



und vor allem mit viel Humor buchstäblich dezentriert: eingebettet in eine Performance, vorgeführt als eine verblichene Illusion von Autorschaft und Kontrolle. Denn im Grunde ist Malerei im Angesicht der Umwälzungen des digitalen Zeitalters doch schon längst da, wo das Auto gerade ist: auf der Schwelle zur kompletten Automatisierung. Textauszüge aus dem Katalog zum Hiscox Kunstpreis 2016

READING LIST

Die Bücher-Auswahl dieser Ausgabe kuratierte und kommentierte Andrea Klier, Leiterin der Bibliothek der HFBK Hamburg

Das Beispiel Palmyra

Horst Bredekamp

Horst Bredekamp: *Das Beispiel Palmyra*, 40 Seiten, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2016
In Zeiten, in denen Nachrichten über den massenhaften Mord an Kindern, an Zivilisten in Syrien nicht enden wollen,

mag die Forderung von Horst Bredekamp nach einer der UNESCO unterstellten Armee zum Schutz von Kulturgütern zunächst einmal irritieren. Zu sehr steht die Zerstörung von Existenz und Leben der Menschen im Fokus des allgemeinen Engagements und Interesses. Nach Lektüre seines bei Walther König veröffentlichten Aufsatzes *Das Beispiel Palmyra* erscheint Bredekamps Forderung jedoch bedenkenswert, insofern er nicht nur aufzuzeigen versteht, wie der sogenannte Islamische Staat unter anderem historische Grabmonumente auslöscht, um »die Überführung aller bisherigen Geschichte in ein konkurrenzloses Jetzt« zu behaupten, und daraus die Berechtigung zieht, Angehörige anderer Glaubensrichtungen straffrei zu töten, sondern Bredekamp vor allem auch die Verschränkung von Gewalttaten gegen Menschen und Bilder in der IS-Propaganda eindringlich zu beleuchten vermag.

Michael Diers

Vor aller Augen

Studien zu Kunst, Bild und Politik



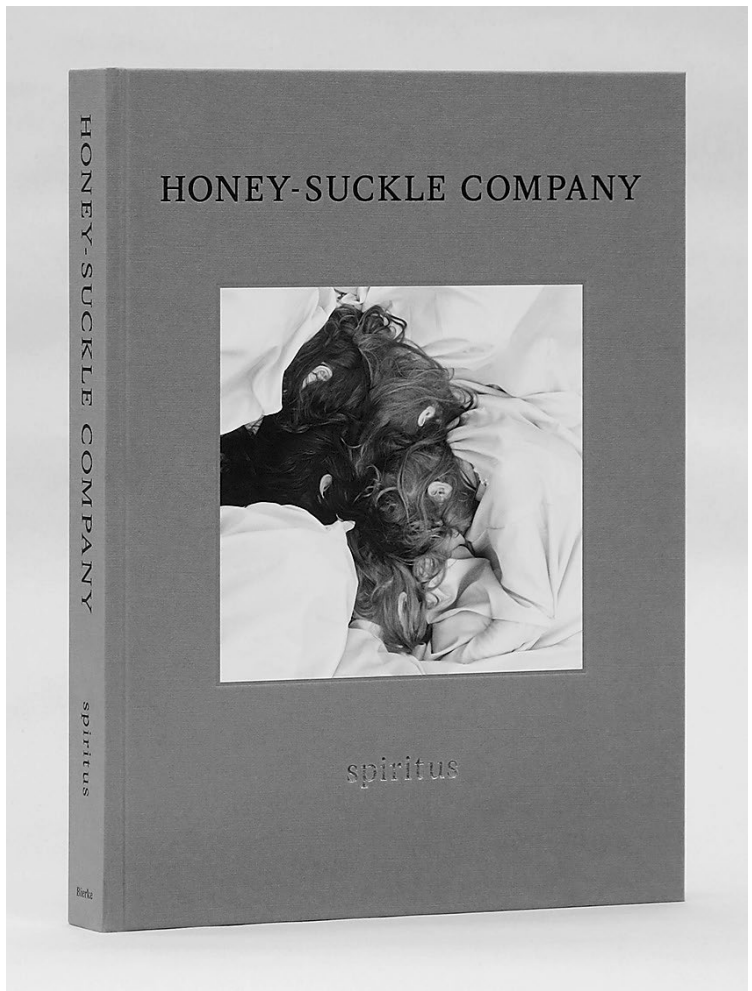
Bild und Text

Michael Diers: *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*, 396 Seiten, in der Reihe Bild und Text, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016

Michael Diers plädiert im letzten Kapitel seines gerade erschienenen Buchs *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik* für eine »dichte Beschreibung« von Bildern als Methode einer kunsthistorischen Bildforschung. Die Beschreibung ist folglich auch Ausgangspunkt der Untersuchungen seiner in vier Kapitel gegliederten, weit gefassten Studie zu unter anderem Ghirlandaio, Manet, Beuys und Demand wie zu Werbeanzeigen, Graffiti oder Public Viewing. Bei all ihrer Heterogenität lassen sich die Sujets jedoch unter einen Begriff subsumieren, den der öffentlichen Bilder, deren Analyse Diers als »Beiträge zur politischen Ikonographie« verstanden wissen will. Der nicht minder weit gespannte Zeitraum der behandelten Themen, vom 15. Jahrhundert bis heute, unterstreicht den historiographischen Anspruch, Vergangenes als Gegenwart erfahrbar und komplementär die Gegenwart distanznehmend als künftige Historie sichtbar zu machen.

+ultra. gestaltung schafft wissen, Ausstellungskatalog, hrsg. von Nikola Doll u.a., 384 Seiten, Verlag E.A. Seemann, Leipzig 2016
Mit der dritten Wissenschaftsausstellung *+ultra. gestaltung schafft wissen* der Humboldt Universität zu Berlin im Martin-Gropius-Bau präsentiert der Exzellenzcluster »Bild Wissen Gestal-

ting. Ein interdisziplinäres Labor« Gestaltungsvorgänge in Experimenten, Modellen, Bildern und Prozessen. Der Ausstellungskatalog thematisiert disziplinen- und epochenübergreifend den Perspektivenwechsel, der mit den Schlagworten Design und Gestaltung in wissenschaftlichen Disziplinen einhergeht. So wird, laut Nikola Doll, in den Naturwissenschaften nicht mehr nur die Welt analysiert, sondern mit digitalen Medien und Bio- und Nanotechnologie werden Entwicklungen angestoßen, die auf ihre Neugestaltung gerichtet sind. Nicht weniger gravierend greifen gestalterische Prozesse in Bereichen der synthetischen Biologie oder der Computertechnologie in das durch Technologien vermittelte Verhältnis des Menschen zur Natur ein und verändern es (Doll, S. 11). Ausstellung und Katalog setzen sich mit Gestaltungsprozessen in Wissenschaften und Design auseinander und erhellen die Parallelentwicklungen von gestaltenden, experimentellen und analysierenden Disziplinen.



Honey-Suckle Company: *spiritus*, Texte von Abel Auer, Philipp Ekardt, Lina Launhardt, Reimo Herfort/Franz Schütte (Jeans Team), Michael Hiltbrunner, Tim Voss, Lily Wittenburg, Tobias Rapp, Janna Sittnick, Elke aus dem Moore, Adam Szymczy und Honey-Suckle Company, 272 Seiten, Bierke Verlag, Berlin 2016

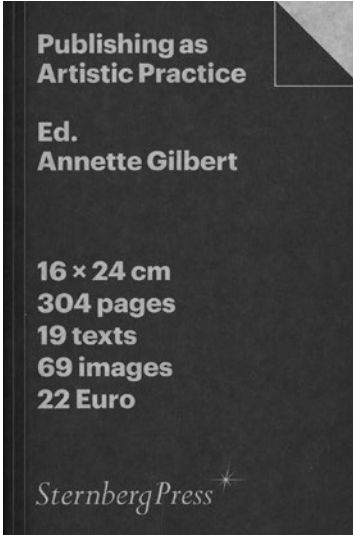
In ihrer aufwendigen Publikation *spiritus*, die parallel zur Ausstellung *Das Buch* in der Galerie für Moderne Fotografie erschien, rekonstruiert die Künstlergruppe Honey-Suckle Company detailreich ihre eigene Geschichte ent-

lang von Fotodokumentationen, Gesprächen, Zeitungsartikeln und Texten. Die HSC wurde 1994 gegründet und war mit ihren grenzüberschreitenden Happenings am Übergang von Mode und Musik, Performances und Installation im Berliner Underground aktiv. Die Künstler*innengruppe, deren Name programmatisch auf eine Essenz der Bachblütentherapie rekurriert, das Geißblatt (Jelängerjelier), will denn auch die eigene künstlerische Praxis als neuartige Heilmethode verstanden wissen. Die HSC erfindet sich ununterbrochen neu und lässt sich



nicht auf identifizierbare Formate einschränken, sondern agiert gemäß dem in ihrem 1. Manifest 1999 mit Rückgriff auf Foucault formulierten Grundsatz: »Was sich nicht gleichbleibt, wird schwer identifizierbar und dadurch schwer erfassbar, kontrollierbar«.

auf die Praxis des Publizierens und dessen Effekte auf Inhalt und Form einer Publikation. Es ist an der Zeit, so Gilbert, die Frage des Publizierens von den Rändern ins Zentrum des ästhetischen und akademischen Diskurses zu rücken.



Annette Gilbert (Hrsg.): *Publishing as Artistic Practice*, 304 Seiten, Sternberg Press, Berlin 2016

Gleich zu Beginn ihrer Einleitung stellt Annette Gilbert fest, dass der Titel *Publizieren als künstlerische Praxis* zwar noch nicht viral sei, aber durchaus das Potential dazu habe. Denn die Popularität, die das Publizieren und Bücher-Machen als künstlerische Praxis in der zeitgenössischen Kunst, Literatur, im Grafikdesign und in der Kleinverlagsszene gegenwärtig genießt, lege nahe, dass ihm eine kritische Diagnose der Gegenwart eigen ist. So zielen die Beiträge der Anthologie auf die gegenwärtige Verschiebung des Augenmerks vom Medium selbst – dem Künstlerbuch –

Impressum
Lerchenfeld Nr. 36, Dezember 2016

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff

Bildredaktion
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Imke Sommer

Autor*innen dieser Ausgabe
Florian Arnold, Nina Lucia Groß &
Raphael Dillhof, Prof. Dr. Franz Wilhelm
Kaiser, Dr. Andrea Klier, Prof. Dr. Hans-
Joachim Lenger, Nora Moschüring,
Phuong-Dan Nguyen, Prof. Dr. Michaela
Ott, Prof. Thomas Pletzinger, Matthias
Reichelt, Jörg Schöning, Philip Widmann,
Meike Wolfschlag, Jenni Zylka

Fotoessay (S. 01 – 08)
Eyal Weizman und Forensic Architecture,
eingeladen von Adam Broomberg &
Oliver Chanarin

Konzeption und Gestaltung
Natalie Andruszkiewicz, Caspar Reuss,
Anne Stiefel, Prof. Ingo Offermanns
(Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/
Fotografie)

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Druckerei in St. Pauli

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

Das nächste Heft erscheint Anfang
Februar 2017.

ISBN: 978-3-944954-30-1
Materialverlag 300, Edition HFBK
Die pdf-Version des Lerchenfeld können
Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de/newsletter

(S. 01)
FOTOESSAY:
FORENSIC
ARCHITECTURE/
EYAL
WEIZMAN

(S. 09)
ESSAY:
MICHAELA OTT

(S. 19)
DAS LINEAL
DER GERECH-
TIGKEIT

(S. 26)
KUNST <—>
WIRKLICHKEIT

(S. 35)
DER TRAUM-
HAFTE WEG

(S. 39)
PER SONG

(S. 42)
TIMESWINGS

(S. 46)
STARTING 5

(S. 50)
EIN HAUS IN
NINH HOA

(S. 56)
EINE FILM-
ARBEIT

(S. 59)
SCHULEN DES
SEHENS

(S. 64)
DIE UNVER-
BRAUCHTE
MODERNE

(S. 66)
ART IS NOT A
BUSINESS

(S. 69)
READING LIST