001 Talya Feldman, *WIR SIND HIER - Ein digitaler Raum für individuelle und kollektive Trauer und Widerstand*, Yaya Jabbi Circle, 2022, still

Lerchenfeld

001 Talya Feldman, *WIR SIND HIER - Ein digitaler Raum für individuelle und kollektive Trauer und Widerstand*, Yaya Jabbi Circle, 2022, still

Lerchenfeld

001

Autor★innen & Mitwirkende

Nina Arthkamp, Dipl. Pädagogin und Supervisorin, ist seit dem Sommersemester 2023 als Psychosoziale Beraterin und Diversitätsbeauftragte an der HFBK Hamburg tätig.

Anika Bartens ist Promovendin in künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung an der HFBK Hamburg, betreut von Prof. Dr. Hanne Loreck. Sie hat zuvor im Bachelor Modedesign an der HAW Hamburg studiert und anschließend ihren Master in Theorie und Geschichte an der HFBK Hamburg absolviert.

Sabine Boshamer ist Referentin des Präsidenten und Pressesprecherin der HFBK Hamburg.

Till Briegleb ist freier Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Theater, Kunst und Architektur in Hamburg.

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

Talya Feldman is a time-based media artist from Denver, Colorado, who earned her MFA from HFBK Hamburg and her BFA from the School of the Art Institute of Chicago.

Lilianne Kiame is guest lecturer and Artist-in-Residence in the design department at HFBK Hamburg in summer semester 2024.

Lea Kirstein graduated 2018 at HFBK Hamburg and is a graphic, textile and social designer who works in the field of textile recycling.

Katrin Krumm ist freie Autorin und Redakteurin beim Online-Kunstmagazin *Gallerytalk*.

Elisa R. Linn (Elisa Linn Roguszczak) ist Autorin, Pädagogin, Kuratorin. Sie ist Co-Leiterin der Halle für Kunst Lüneburg e. V.

Anne Meerpohl ist seit Mai 2024 kuratorische Assistenz im ICAT der HFBK Hamburg, freie Künstlerin, Autorin und Mitgründerin des Cake&Cash Collective.

Meron Mendel ist seit 2010 Direktor der Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt am Main und seit 2021 zudem Professor für transnationale soziale Arbeit an der Frankfurt University of Applied Sciences.

Julia Mummenhoff ist an der HFBK Hamburg seit 2009 als Redakteurin und Autorin für Publikationen zuständig sowie seit 2014 für das Hochschularchiv.

Birgit Recki ist emeritierte Professorin für Philosophie an der Universität Hamburg und Mit-Direktorin des Hamburger Warburg-Hauses.

Anna Unterstab ist freischaffende Gestalterin für Ausstellungsräume, soziale Prozesse und Bücher in Hamburg sowie künstlerische Mitarbeiterin an der Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle.

Prof. Dr. Bettina Uppenkamp ist seit dem Wintersemester 2017/18 Professorin für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK Hamburg.

Inhalt

02 Autor*innen und Mitwirkende

05 Die Darstellung des Hostienfrevels von Paolo Uccello
Bettina Uppenkamp

18 Toxische Bilder auf dem Seziertisch
Julia Mummenhoff über die Ringvorlesung *Antijudaismus und Antisemitismus in der Kunst*

23 »Der Schmerz schläft bei den Worten«
Meron Mendel über Boykott im Kunstbetrieb

26 Der Wille zur Verständigung
Till Briegleb über das Gespräch zwischen Natan Sznaider und Navid Kermani

30 Von Mut in finsteren Zeiten
Birgit Recki über das Gespräch zwischen Juliane Rebentisch und Natan Sznaider

34 Sehen in alle Richtungen
Julia Mummenhoff über die Ausstellung *We Only See What Looks at Us* im ICAT

37 Healing through Caring and Listening
Anne Meerpohl in conversation with Talya Feldman

42 Widerstand und Opportunismus
Anna Unterstab über die Ausstellung *Bauhaus und Nationalsozialismus*

46 Rock Your Own Fuel in The Next Secure World
Elisa R. Linn über die Ausstellung *Territory* von Julia Scher im ICAT

51 Das Bild als Schauplatz
Katrin Krumm über die Arbeit von Anna Stüdeli

4
5

55 Kein unberührtes Terrain
Anne Meerpohl zur diesjährigen Venedig Biennale

59 Mutanten im Wunderland
Raphael Dillhof über Lila-Zoé Krauß im Kunsthaus Hamburg

62 Die bewegte Mensch-Maschine
Anne Meerpohl über die Ausstellung von Rebecca Horn in München

66 Design as a thoughtful process
Lea Kirstein in conversation with Lilianne Kiame

70 Gemeinsame Körper
Anika Bartens über das Symposium *Archive des Körpers*

74 Reading List

78 Impressum

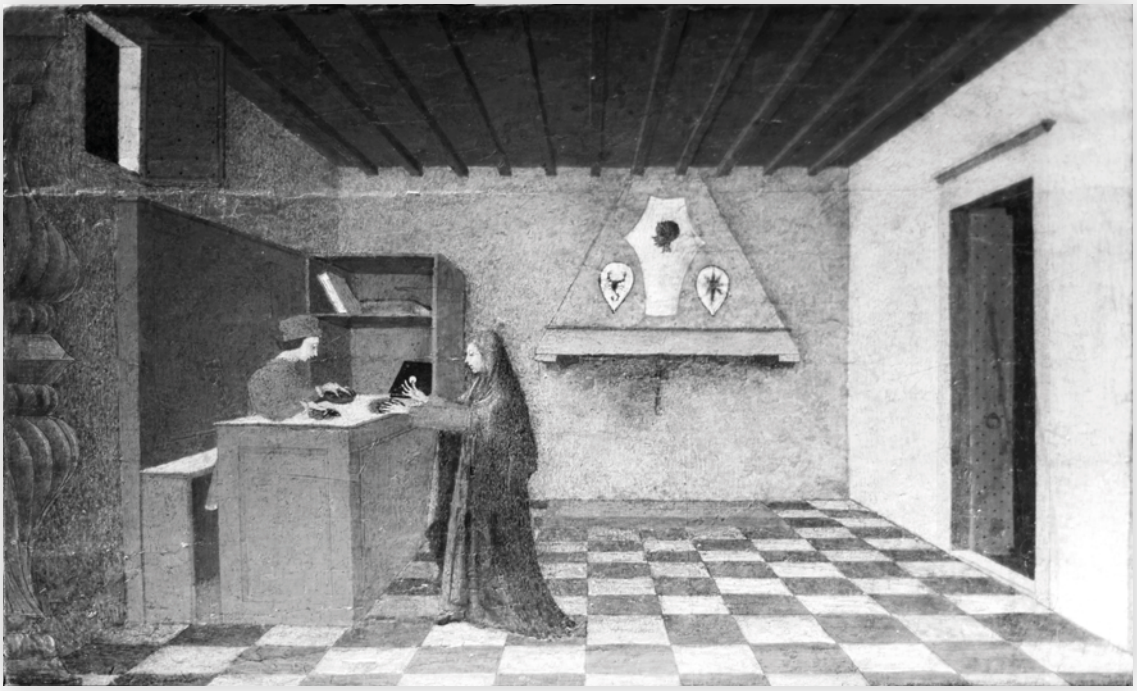
Die Darstellung des Hostienfrevels von Paolo Uccello

Bettina Uppenkamp

Der italienische Maler und Mosaikkünstler Paolo Uccello (1397 – 1475) gilt als einer der Wegbereiter der frühen Renaissance in Italien und als virtuoser Pionier für die Einführung der Zentralperspektive in die Malerei. Zu seinen berühmtesten Werken zählt etwa das gemalte Reiterdenkmal für den Condottiere im Florentiner Dom, das den Anfang seiner Karriere markiert. Besonders bekannt sind seine insgesamt drei großen Schlachtengemälde, die der Schlacht von San Romano gewidmet sind, ein Scharmützel zwischen Florenz und Siena, aus dem die Florentiner, auch dank finanzieller Unterstützung durch die Familie Medici, siegreich hervorgehen sollten, ein historisch eher unbedeutendes Ereignis, dem Uccello allerdings mit seinen drei monumentalen Gemälden ein künstlerisch bedeutendes Denkmal gesetzt hat. Im Jahr 1465 hat Uccello sich offenbar in Urbino aufgehalten, im 15. Jahrhundert die Hauptstadt eines kleinen Herzogtums. Wir wissen von diesem Aufenthalt aus Dokumenten, die bezeugen, dass er dort den Auftrag für einen großen Altar erhalten hat. Auftraggeber war die Bruderschaft des Corpus Domini. Bruderschaften in Italien sind ehrenamtliche Zusammenschlüsse, Vereinen ähnlich, die in den Kommunen religiöse und karitative Aufgaben zu übernehmen hatten. Aufgabe der Bruderschaft des Corpus Domini, also des Körpers des Herrn, war es, in Urbino die Fronleichnams-Prozessionen auszurichten. Des Weiteren gehörte zu ihren Aufgaben, den Sterbenden geistlichen Beistand zu leisten. Uccello allerdings führte seinen Auftrag nicht zur Gänze aus.

Die Bildtafel, der ich mich im Folgenden ausführlich widme, ist nur der Teil eines Altares, die sogenannte Predella. Als Predella bezeichnet man den meist kastenförmigen Unterbau für das eigentliche Altarbild, ein Unterbau, der auf seiner Schauseite jedoch auch oft mit Bildern geschmückt war, die in inhaltlichem Zusammenhang mit dem Thema der Haupttafel stehen. Es ist nicht bekannt, warum Uccello nicht auch den gesamten Altar ausgeführt hat. Vielleicht hatte er einen Entwurf geliefert, der nicht die Zustimmung seiner Auftraggeber erhalten hatte. Vielleicht war es zu einem Streit gekommen. Die letzte dokumentierte Zahlung an Uccello stammt von 1468 und bezieht sich nur auf die Predella. Den Auftrag für das Altargemälde selbst erhielt ein niederländischer Künstler, der im Dienste des Herzogs von Urbino, Federico da Montefeltre, stand, ein Künstler mit Namen Joos, oder auch Justus, van Ghent. Thema des Hauptaltarbildes ist die Apostel-Kommunion. Heute sind Altarbild und Predella gemeinsam in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino ausgestellt. Der

↓ Paolo Uccello, Predellatafel zum Hostienfrevel, Szene 1: Eine Frau verkauft die Hostie einem jüdischen Kaufmann gegen einen Mantel, Tempera auf Holz, 1465–1469, Galleria Nazionale delle Marche; Foto: public domain

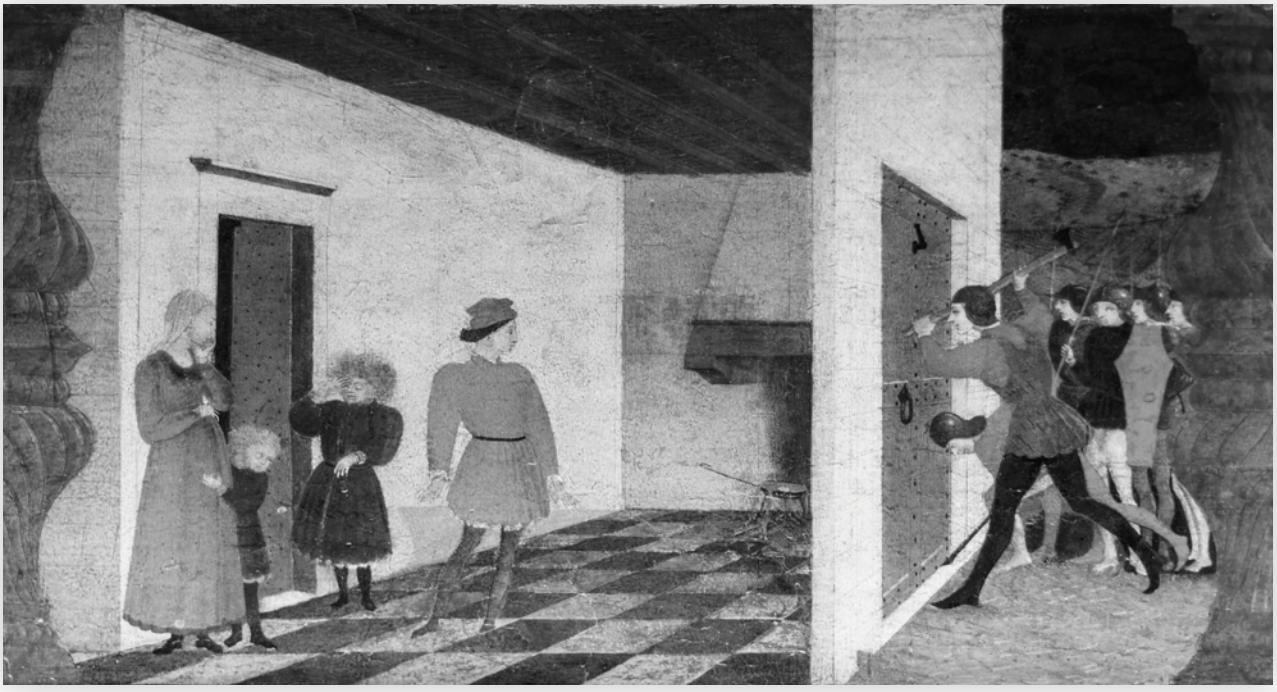


ursprüngliche spätgotische Rahmen, der die beiden Teile einmal miteinander verbunden hat, ist verloren. Die Maße der Predella betragen in der Länge nicht weniger als dreieinhalb Meter bei einer Höhe von nur gut 40 cm. Wir haben es also mit einem sehr langgestreckten Bild, einem ausgeprägten Querformat zu tun.

Es geht in der Bildtafel Uccellos um die Darstellung eines angeblich von Juden begangenen Hostienfrevels, um die Verbildlichung einer der spätestens seit dem Mittelalter europaweit kursierenden bösartigen judenfeindlichen Legenden mit teils manifesten Folgen in Form von tödlicher Gewalt gegen die jüdische Bevölkerung001. *Das Wunder der entweihten Hostie* ist ein alternativer Titel, unter dem das Werk bekannt ist. Beide Bezeichnungen – *Der Hostienfrevel* und *Das Wunder der entweihten Hostie* – sind keine Titel in dem Sinne wie wir heute Bildtitel verstehen, als vom Autor gestifteter Bestandteil des Werkes, stammen also nicht etwa vom Künstler, sondern benennen das Thema, setzen in ihrer Differenz allerdings leicht unterschiedliche Akzente.

Was aber ist ein Frevel, und um was für einen Gegenstand handelt es sich bei einer Hostie? Das deutsche Wort Frevel leitet sich aus einem althochdeutschen Begriff ab, der ursprünglich eine Kühnheit meinte, im Folgenden aber einen mutwilligen oder bösartigen Übergriff bezeichnet. Im religiösen Zusammenhang, und darum geht es bei dem hier zur Debatte stehenden Thema, bezeichnet ein Frevel die Schändung von etwas Heiligem. Das Wort Hostie stammt aus dem

↓ Paolo Uccello, Predellatafel zum Hostienfrevel, Szene 2: Beim Versuch, die Hostie zu verbrennen, beginnt diese, ob des Sakrilegs, zu bluten und ruft bewaffnete Wächter auf den Plan, die die Tür einzuschlagen drohen, Tempera auf Holz, 1465–1469, Galleria Nazionale delle Marche; Foto: public domain



Lateinischen und lässt sich mit Opfer übersetzen. Die in der sogenannten Wandlung während der Messfeier geheiligte Hostie verwandelt sich nach dem Glauben der römisch-katholischen Kirche, aber auch nach dem anderer christlicher Glaubensgemeinschaften, wie den orthodoxen Kirchen, in den Leib Christi, mit dem sich der gläubige Besucher einer Messe in der Kommunion, also im Verzehr der Hostie vereinigt. War es im frühen Christentum noch tatsächlich ein Stück Brot, mit dem die Kommunion vollzogen wurde in Erinnerung an das letzte Abendmahl, das Jesus mit seinen Jüngern geteilt hat, dem Begründungsakt dieses Ritus, verwendete man seit dem frühen Mittelalter anstelle von normalem Brot Oblaten aus Weizenmehl und Wasser.

Die Hostienfrevellegende setzt die Vorstellung von der Realpräsenz Christi im Abendmahl voraus, welche die Kirche seit langem vertreten und mit der Lehre von der Transsubstantiation, der Verwandlung von Brot und Wein in den wahren Leib und das Blut Christi in der Eucharistie, auf dem IV. Lateranskonzil 1214 schließlich zum Dogma erhoben hatte. Durch die Einführung des Festes des Corpus Christi (Fronleichnam) mit besonderem Offizium und Prozession unter Papst Urban IV. hatte der Eucharistiekult um 1264 seinen Höhepunkt erreicht.

Uccellos Bildtafel erzählt die Geschichte eines Hostienfrevels in insgesamt sechs, durch matt-purpurrote Baluster voneinander abgetrennten, Abschnitten. Ich orientiere mich im Wesentlichen an dem »Lektürevorschlag«, den uns

↓ Paolo Uccello, Predellatafel zum Hostienfrevel, Szene 3: Mit einer Prozession wird die Hostie zur Wiederweihe in eine Kirche gebracht, 1465–1469, Galleria Nazionale delle Marche; Foto: public domain

Uccello selbst angeboten hat, beginne jedoch, aufgrund ihrer besonderen Signifikanz im Hinblick auf die gesamte Bilderzählung, nicht mit der ersten, sondern mit der zweiten Szene. Dort sehen wir die Darstellung eines zweigeteilten Raumes; den größeren Teil des Bildfeldes auf diesem Ausschnitt nimmt der Einblick in einen Innenraum ein, in dem sich vier Personen befinden, eine Frau, zwei Kinder und ein Mann. Das rechte Drittel dieses Ausschnitts hingegen zeigt einen Außenraum. Es scheint Nacht zu sein, der Himmel ist düster, und in dieser Düsternis drängen bewaffnete Männer an die Tür und versuchen von außen mit einem Beil und einer Brechstange diese Tür gewaltsam zu öffnen.
Offensichtlich herrscht Angst in dem Innenraum. Das kleinere der beiden Kinder klammert sich an seine Mutter, deren Blick auf den Kamin an der Rückwand gerichtet ist. Das größere Kind, dem sich vor Angst die Haare zu sträuben scheinen, fasst sich angstvoll, vielleicht weinend an die Stirn. Mit dem Rücken zu dieser Gruppe steht ein rot gekleideter Mann, den Blick Richtung Tür gerichtet.
Der Raum selbst wirkt etwas kahl, allerdings nach den Maßstäben des 15. Jahrhundert deutlich nicht ärmlich. Der Fußboden ist zweifarbig gefliest, es gibt eine hölzerne Balkendecke und einen mächtigen Kamin. Die Perspektive, in der der Raum konstruiert ist, läuft, deutlich an dem Verlauf der Fußbodenfliesen und der Deckenbalken zu erkennen, auf den Kamin und damit auf den springenden Punkt in dieser Darstellung zu. Der Fluchtpunkt jedoch liegt bei den

↓ Paolo Uccello, Predellatafel zum Hostienfrevel, Szene 4: Die Hinrichtung der reuigen Frau, die ein Bittgebet spricht, während ihr ein Engel am Himmel erscheint, Tempera auf Holz, 1465–1469, Galleria Nazionale delle Marche; Foto: public domain

bewaffneten Eindringlingen jenseits der Wand, deren Aktion so auch formal mit dem Geschehen im Innenraum eng verknüpft ist. Im Kamin qualmt offensichtlich ein Herdfeuer, und auf dem Feuer steht ein Dreifuß mit einer Bratpfanne, in der ein weißes Etwas in einem roten Farbsee zu erkennen ist: Dort brät eine Hostie. Die rote Farbe quillt aus dem Gefäß über und läuft in Rinnsalen nach rechts unten auf die Wand zu, um am unteren Bildrand, links neben der Tür, von innen nach außen zu dringen. Die rote Farbe meint Blut. Es fließt also Blut auf der Bratpfanne von innen nach außen.

Um zu verstehen, was hier geschieht, muss der gesamte Bildzyklus in den Blick genommen werden, insbesondere die vorausgehende Szene und dann auch die nachfolgenden. Die Bilderzählung hebt nicht mit der soeben besprochenen Szene an, sondern schließt an einen ersten Bildabschnitt an, gemäß einer konventionellen Erzählrichtung von links nach rechts also an die Darstellung eines zeitlich vorausgehenden Ereignisses. Auch in diesem Ausschnitt ist ein Innenraum zu sehen, ebenfalls ausgestattet mit einem zweifarbigen Fliesenboden und einer Holzbalkendecke. Auch hier sind die Wände eher kahl und auch hier gibt es einen Kamin, der in diesem Falle mit Wappenschilden geschmückt ist. Es gibt aber noch weitere Einrichtungsgegenstände, die deutlich machen, dass es sich hier nicht um einen Wohn-, sondern um einen Geschäftsraum handelt, möglicherweise durch die hier offenstehende Tür rechts als mit dem Raum in der zweiten Szene verbunden zu denken. Als Geschäftsraum ist dieser Raum

↓ Paolo Uccello, Predellatafel zum Hostienfrevel, Szene 5: Die Verbrennung des jüdischen Kaufmanns und seiner Familie, Tempera auf Holz, 1465 – 1469, Galleria Nazionale delle Marche; Foto: public domain

markiert durch einen Tresen-artigen Einbau. Der Mann in rotem Gewand, den wir schon kennen, steht hinter dem Tresen. Vor dem Tresen steht eine Frau, die über ihrem roten Kleid einen langen dunklen Umhang trägt, der auch ihren Kopf bedeckt. Es handelt sich nicht um einen Nonnenhabit, wie man heute vielleicht denken könnte, sondern um die gängige Bekleidung einer älteren Frau im Italien des 15. Jahrhunderts, die ausgegangen ist, um etwas zu erledigen. Und erledigen möchte sie ein Geschäft. Wir blicken in das Ladengeschäft eines jüdischen Pfandleihers. Einen Hinweis darauf, dass es sich um den Laden eines Juden handelt, bietet das linke Wappen auf dem Kamin, das einen Skorpion zeigt, dessen Gift seit den Kirchenvätern mit der Feindseligkeit der Juden gegen den christlichen Glauben verknüpft worden war. Und wenn wir uns hier die Fluchtlinien anschauen, wiederum leicht anhand der Verjüngungen des Kachelmusters auf dem Fußboden und dem Verlauf der Deckenbalken nachzuvollziehen, treffen diese genau auf den Skorpion und laden dieses Bildzeichen mit besonderer Bedeutung auf.

Für Betrachter*innen des 15. Jahrhunderts war die Situation aber ohnehin recht eindeutig. Die Frau bietet dem Pfandleiher im Austausch für einen verpfändeten Gegenstand etwas Besonderes an, und zwar eine geweihte Hostie. Dies ist deutlich hervorgehoben, wenn sich die weiße Oblate in der rechten Hand der Frau von dem dunklen Hintergrund eines ins Regal gelehnten Buches abhebt. Nehmen wir die beiden ersten Szenen von Uccellos Bildtafel zusammen, ergibt

↓ Paolo Uccello, Predellatafel zum Hostienfrevel, Szene 6: Zwei Engel und zwei Teufel streiten sich vor einem Altar um den Körper der reuigen Frau, Tempera auf Holz, 1465–1469, Galleria Nazionale delle Marche; Foto: public domain

sich ein erster erzählerischer Zusammenhang. Ein jüdischer Pfandleiher ist durch eine christliche Frau in den Besitz einer geweihten Hostie gelangt und hat versucht diesen heiligen Gegenstand über seinem Kaminfeuer zu braten. Die Hostie hat daraufhin angefangen heftig zu bluten, so heftig, dass das Blut durch ein Loch in der Hauswand der jüdischen Familie nach außen gedrungen ist und damit verraten hat, dass in dem Haus ein Verbrechen geschehen ist, weshalb die bewaffneten Soldaten eingreifen.

Die sich anschließende dritte Szene zeigt, wiederum unter einem nächtlichen Himmel, eine Prozession vor dem Hintergrund einer Landschaft, welche sich an die im vorausgehenden Bild anschließen lässt und bei der man durchaus an die hügelige Landschaft um Urbino herum denken kann. Ziel der Prozession ist ein Altar, lokalisiert in einer Apsis-artigen Architektur. An dieser feierlichen Prozession nimmt offenbar ein Papst teil, zu erkennen an seiner hohen Papstkrone, einer sogenannten Tiara. Der Papst trägt ein goldenes Gefäß, eine Monstranz, ein Schaugefäß zur Darbietung einer geheiligten Hostie. Am Altar ist ein Geistlicher mit der Vorbereitung einer heiligen Handlung, einer Messfeier beschäftigt.

Auch die folgende vierte Szene steht vor dem hügeligen Landschaftshintergrund Mittelitaliens. Im Zentrum dieser Szene steht eine Personengruppe vor einem Baum, an den eine Leiter gelehnt ist, rechts und links von berittenen und bewaffneten Männern gerahmt. Unter den Personen der mittleren Gruppe ist

die Frau aus der ersten Szene an ihrem roten Kleid und dem langen dunklen Umhang wiederzuerkennen, also die Frau, welche dem Juden die Hostie verschafft hat, die dann gerettet werden konnte. Sie soll offenbar an diesem Baum zur Strafe für ihr Vergehen aufgehängt werden. Es erscheint jedoch ein Engel, dessen weisende Geste Vergebung andeutet. Die Frau entkommt also ihrer Strafe. Nicht so die jüdische Familie. Sie wird unter scharfer Bewachung verbrannt, wie in der sich anschließenden fünften Szene zu sehen, und zwar gnadenlos nicht nur der Familienvater, sondern auch seine Frau und seine Kinder.
Das letzte, sechste, Bildkompartiment zeigt eine Aufbahrung, gerahmt von einem Orangenbaum links und erneut der Abkürzung einer Kirchenarchitektur in Gestalt einer Apsis mit Altar, auf dem ein Kreuz steht. Zu erkennen ist, dass es sich bei der aufgebarten Person um eine Frau handelt. Trotz der jetzt geänderten Gewandfarbe wird es sich um dieselbe Frau handeln, die für ihre Übeltat von himmlischer Macht begnadigt worden war, jetzt jedoch auf dem Sterbebett liegt. An ihrem Kopfende stehen zwei Engel und verabreichen der Frau, die deutlich erkennbar den Mund geöffnet hat, eine Hostie, ihre letzte Kommunion. Ganz in Frieden allerdings soll sie wohl doch nicht sterben dürfen, denn an ihren Füßen ziehen zwei Teufel. Diese stehen auch zwischen ihr und dem Kreuz auf dem Altar. Um ihre Seele wird also noch gerungen. Spätere Betrachter★innen haben in diesen Kampf zwischen Engeln und Teufeln eingreifen wollen, indem sie versucht haben, die Teufel auszukratzen und damit unschädlich zu machen. Die Kratzspuren sind deutlich zu erkennen.
Ich habe bereits erwähnt, dass für die meisten Zeitgenossen, die Uccellos Tafel im 15. Jahrhundert gesehen haben, klar gewesen sein wird, worum es hier geht. Das möchte ich im Folgenden ein wenig erläutern. Die Legende vom Hostienfrevel kommt im späten 13. Jahrhundert auf und sollte in den folgenden Jahrhunderten zahlreiche Ausschmückungen erfahren.
Eine frühe Überlieferung ist in Paris situiert, wo sich im Jahr 1290 ein Hostienfrevel zugetragen haben soll. Die Geschichte ist in einer Pariser Gerichtschronik aus dem Jahr 1294 schriftlich festgehalten.002 Dort wird berichtet, dass ein Pariser Jude sich von seiner christlichen Magd gegen Bezahlung eine geweihte Hostie besorgen lässt. Er holt einige Glaubensbrüder in seinem Haus zusammen und mit den Worten »Ist es nicht so, dass diese Narren von Christen an diese Hostie glauben?«003 attackiert er die Hostie mit einem Messer und anderen Instrumenten, um sie zu zerstören. Das gelingt zunächst aber nicht. Erst eine

erneute Messerattacke zerspaltet die Hostie (nicht zufällig) in drei Teile,[004] die anfangen, heftig zu bluten. Das bewegt schon einige der anwesenden Juden, sich zu bekehren. Ein weiterer Versuch, die Hostie in kochendem Wasser zu vernichten, hat zur Folge, dass diese sich in ein lebendiges Stück Fleisch verwandelt. Das schließlich bringt auch den Juden, der den Frevel angestoßen hatte, einschließlich seiner Familie zur Konversion. Das Ganze habe sich, so der Bericht, an Ostern zugetragen. Das Bluten der geschändeten Hostie und ihre vorübergehende Verwandlung in Fleisch werden später von der Kirche offiziell als Wunder anerkannt,[005] und an der Stelle des jüdischen Hauses wird eine Kirche errichtet.

Von Frankreich aus verbreitet sich diese Geschichte mit Variationen dann in den folgenden Jahrzehnten in andere europäische Länder. Es ist mit der Verbreitung der Geschichte zu beobachten, dass in den unterschiedlichen Varianten sich der Akzent verschiebt. Geht es in den frühesten Fassungen vor allem um das Wunder der blutenden Hostie und um die Bekehrung der »ungläubigen« Juden zum Christentum, nimmt in den späteren Überlieferungen die Bestrafung des jüdischen Frevlers oder gar die Bestrafung aller bei dem Frevel anwesenden Juden einen immer größeren Raum ein. Was zunächst vor allem eine Bekehrungslegende war, verwandelt sich in eine Bestrafungslegende.

Ausschreitungen gegen Juden in Folge des Aufkommens von Gerüchten über Hostienfrevel und damit verknüpfter Wunder forderten im 14. Jahrhundert mehr Todesopfer als die älteren Bildfrevellegenden, die etwa davon handeln, dass ein Kruzifix oder ein anderes heiliges Bild von Juden misshandelt wird und zu bluten beginnt. Und die Erzählungen von Hostienfreveln bewirkten nach heutiger Einschätzung sogar mehr Opfer auf jüdischer Seite als die Ritualmordlegenden, denen zufolge Juden christliche Kinder töteten, um deren Blut als Heilmittel gegen Krankheiten oder für magische Rituale während des Pessachfestes benötigten.[006]

Während die Pariser Legende vom Hostienfrevel in Frankreich kaum ein Echo hatte, griff sie alsbald in den Raum des deutschen Reiches, vor allem in den Süden über und wurde hier zum Auslöser zahlreicher, oft weite Regionen umfassender Verfolgungen. Um 1298 lösten in kurzer Folge angebliche Hostienschändungen in Franken eine Verfolgungswelle aus, die unter der Führung des Metzgers Rintfleisch epidemieartig sich ausbreitend in wenigen Monaten mindestens 130 Städte und Ortschaften erfasste, die großen jüdischen Gemein-

den der Bischofsstädte Würzburg und Bamberg und der Reichsstädte Nürnberg und Rothenburg vernichtete und vermutlich mehr als 5.000 Opfer forderte. Einige Jahre später trat die Beschuldigung in Österreich auf, später im Norden und Osten des Deutschen Reiches.

Über Umwege gelangte die Geschichte des Pariser Hostienfrevels oder -wunders im 14. Jahrhundert auch nach Italien. Das belegt die Geschichtschronik von Giovanni Villani, seines Zeichens Florentiner wie auch Paolo Uccello. Villani war ein reicher Kaufmann, Politiker und Geschichtsschreiber, um 1280 in Florenz geboren und dort 1348 an der Pest gestorben. Die von ihm verfasste Geschichtschronik legt zwar einen Schwerpunkt auf die ruhmreiche Geschichte von Florenz und war deshalb in dieser Stadt auch im 15. Jahrhundert noch sehr populär, enthält aber auch Mythen, Geschichten und Legenden, die nicht in Florenz, sondern an anderen Orten handeln, und von denen Villani durch seine weit über Europa gespannten Geschäftsbeziehungen Kenntnis erlangt hatte.

In seiner Fassung ist zum ersten Mal die Rede davon, dass es sich bei dem jüdischen Frevler um einen Pfandleiher handelt. Hier lautet die Erzählung folgendermaßen: In der Woche vor Ostern im Jahr 1290 möchte eine christliche Frau ihre bei einem Juden verpfändeten Kleider einlösen, da sie sich sonst zum Osterfest nicht angemessen anziehen kann. Ihr fehlt aber das nötige Geld. Der Pfandleiher macht ihr das Angebot, ihre Kleider zurückzugeben im Austausch für eine geweihte Hostie. Es liegt nahe, dass Paolo Uccellos Entscheidung seine Bilderzählung in einem jüdischen Pfandgeschäft ihren Anfang nehmen zu lassen, sich unter anderem aus dieser Quelle speist. Eine weitere mag ein Mysterienspiel gewesen sein, dessen Aufführung in Italien erstmals für das Jahr 1461 nachgewiesen ist, und das die Geschichte reich ausschmückt.

Es ist diese Version, in der der beteiligte Jude ein Pfandleiher ist, die in Italien von der Legende kursierte. Seit dem frühen Mittelalter hatten aufgrund eines verstärkten Ausbaus korporativer, vom Religiösen geprägter Strukturen der Wirtschaft dazu geführt, dass Juden aus zentralen Bereichen des gewerblichen Lebens ausgeschlossen und in ihrer wirtschaftlichen Tätigkeit auf Waren und Geldhandel beschränkt waren. Jüdische Pfandleiher gehörten in den italienischen Städten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zum Alltag, wenngleich das Pfandleihgeschäft keineswegs ausschließlich in jüdischer Hand war.[007]

Es lässt sich festhalten, dass die Kombination von der Apostelkommunion auf dem Hauptbild eines Altares und der Geschichte von der Schändung der Hos-

tie und dem dadurch ausgelösten Blutwunder, der Bestrafung der ungläubigen frevelnden Juden und der Errettung der bereuenden Christin auf der Predella sehr gut zu einer Bruderschaft passten, deren Aufgabe in der Pflege des Fronleichnamfestes und der geistlichen Fürsorge für die Sterbenden bestand. Wir dürfen vermuten, dass Uccello sich die Geschichte nicht selbst ausgedacht und konzipiert hat, sondern dass theologisch gebildete Mitglieder der Bruderschaft des Corpus Domini dafür verantwortlich waren.

Schließlich sei noch ein Zusammenhangangesprochen, der möglicherweise zu dem Auftrag an Paolo Uccello und zur Wahl gerade des Themas vom Hostienfrevel geführt hat. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts waren in Italien vor allem in Nord- und Mittelitalien franziskanische Wanderprediger unterwegs, die als Angehörige eines Bettelordens dem Armutsgelübde verpflichtet, zu Umkehr und Buße aufriefen und großen Zulauf hatten. Ein wichtiges Thema ihrer Predigten war die Geißelung der jüdischen Pfandleiher, die, so ihr Argument, gerade die arme Bevölkerung, die es schwer hatte, sich auf anderen Wegen Kredite zu verschaffen, ökonomisch aussaugte und übervorteilte. Zu besonders eifrigen Predigern in diesem Sinne zählten Bernadino da Siena und Giovanni da Campistrano, der für seine antijüdische Propaganda ganz besonders bekannt geworden ist. Ziel dieser Franziskaner war es, eigene nicht profitorientierte Leih- und Kreditanstalten einzurichten, die sogenannten Monti die Pietà, wörtlich übersetzt, Berge der Barmherzigkeit.008 Diese Einrichtungen finanzierten sich wesentlich aus Spenden und Geldsammlungen unter den Begüterten. Mit ihrer Einrichtung sollte den Armen, und gedacht war natürlich an Arme christlichen Glaubens, in Notlagen geholfen werden, indem sie dort zu kleinen Zinsen Geld aufnehmen oder Gegenstände verpfänden konnten. In ihren Predigten wandten sich diese Franziskaner direkt gegen die sogenannten jüdischen Wucherer, und die Einrichtung der Monti di Pietà sollte auch dazu beitragen, dass die Juden aus den Städten und Gemeinden verdrängt wurden. Dieses Ziel allerdings wurde selten erreicht, war die Klientel der jüdischen Pfandleiher doch oft eine andere als die der Franziskaner; und vor allem operierten die Monti nicht diskret, sondern suchten laut, im Sinne tue Gutes und sprich darüber, auf ihre Verdienste aufmerksam zu machen.

In Urbino waren um 1460 die ersten Anstrengungen unternommen worden mit Unterstützung durch die Bruderschaft Corpus Domini einen solchen Berg der Barmherzigkeit einzurichten. Insofern fügt sich Uccello Predella auch in diesen

größeren Zusammenhang, indem sie das religiös gerahmte Motiv der Hostienschändung und des Hostienwunders mit einem ökonomisch perspektivierten Motiv verknüpft und zwei Feindbilder des Jüdischen zusammenführt, den Juden als Feind des Christentums und Gottesmörder mit dem Motiv der vorgeblichen jüdischen Geldgier und des Wuchers.

.Dieser Text ist die gekürzte Version des Vortrags, den Bettina Uppenkamp im Rahmen der Ringvorlesung *Antijudaismus und Antisemitismus in der Kunst* am 24. April 2024 an der HFBK Hamburg gehalten hat. Der Mitschnitt des Vortrags steht in der Mediathek der HFBK Hamburg zur Verfügung: https://mediathek.hfbk.net/

Prof. Dr. Bettina Uppenkamp ist seit dem Wintersemester 2017/2018 Professorin für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK Hamburg. Zuvor war sie seit 2013 Professorin für Kunstgeschichte an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kunst der Frühen Neuzeit, zeitgenössische Kunst und Geschichte und Theorie der Geschlechterordnungen und ihrer Repräsentation. Seit Juni 2019 bekleidet sie das Amt der Vizepräsidentin mit Verantwortungsbereich Forschung und Lehre an der HFBK.

001 Ausführlich mit Paolo Uccellos Darstellung eines Hostienfrevels auseinandergesetzt haben sich Marilyn Aronberg Lavin und Dana E. Katz. Diese beiden Aufsätze waren grundlegend auch für diesen Text. Marilyn Aronberg Lavin: »The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca«, in: *The Art Bulltin*, Vol. 49, No. 1 (Mar. 1967), S. 1–24. Dana E. Katz: »The Contours of Tolerance: Jews and the Corpus Domini Altarpiece in Urbino«, in: *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 4 (Dec., 2003), S. 646–661. Siehe auch Dana E. Katz: *The Jew in the Art of Italian Renaissance*, University of Pennsylvania Press, 2008.

002 Aronberg Lavin (wie Anm. 1), S. 3.

003 Ebd.

004 Die Dreizahl spielt auf die christliche Vorstellung des dreifaltigen Gottes, Vater, Sohn und Heiliger Geist, an.

005 Die offizielle Anerkennung des Wunders erfolgte 1295 unter dem Pontifikat des Papstes Bonifazius VIII., den Aronberg Lavin auf der Predella Uccellos aufgrund eines Vergleichs mit zeitgenössischen Porträtskulpturen dieses Papstes in der dort dargestellten Prozession erkannt hat. Aronberg Lavin (wie Anm. 1), S. 7.

006 Friedrich Lotter: »Aufkommen und Verbreitung von Ritualmord- und Hostienfrevelanklagen gegen Juden«, in: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums der Stadt Wien 1995, Picus-Verlag 1995, S. 60–78. Siehe auch Miri Rubin: *Gentile Tales. The Narrative Assault on Later Medieval Jews*, Yale University Press, 1999.

007 Ulrich Wyrna: »Italien«, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Benz im Auftrag des Zentrums für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin, Bd. 1, *Länder und Regionen*, S. 166–172.

008 Tanja Skambraks hat den Monti di Pietà eine ausführliche, quellenbasierte Studie gewidmet. Tanja Skambraks: *Karitativer Kredit. Die Monti die Pietà, franziskanische Wirtschaftsethik und städtische Sozialpolitik in Italien (15. Und 16. Jahrhundert)*. Zum Verhältnis der franziskanischen Förderung der Monti und der jüdischen Pfandleihe besonders Kapitel 3: Zwischen Kooperation und Konkurrenz. Jüdische Pfandleihe und Monti di Pietà.

↓ Leon Kahane zum Auftakt der Ringvorlesung am 10. April 2024 im Hörsaal der HFBK Hamburg; Foto: HFBK

Toxische Bilder auf dem Seziertisch

Julia Mummenhoff

Eine Ringvorlesung des Studienschwerpunkts Theorie und Geschichte untersuchte im Sommersemester antijüdische und antisemitische Motive und institutionelle Praktiken im Feld der Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart

Antisemitismus in Kunst und Gesellschaft ist derzeit ein virulentes Thema. Sowohl im Nachklang an die documenta fifteen als auch im Zuge des Angriffs der Hamas am 7. Oktober 2023 und dem folgenden Krieg im Gaza-Streifen. Aber die Geschichte des Antisemitismus (auch innerhalb der Kunst) ist lang. Der Ringvorlesung ging es deshalb darum, »mit dem Blick in die Geschichte der Kunst etwas über antijüdische und antisemitische Motive und institutionellen Praktiken im Feld vom Mittelalter bis in die Gegenwart zu erfahren«, wie Bettina Uppenkamp (Professorin für Kunstgeschichte an der HFBK Hamburg) zum Auftakt der Reihe deutlich machte. Und Nora Sternfeld (Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg) ergänzte: »Die Ringvorlesung möchte den Phänomenen des Antijudaismus und des Antisemitismus anhand ausgewählter Beispiele in ihrer jeweiligen historischen Situiertheit nachgehen und für entsprechende Motive und institutionelle Praktiken sensibilisieren. Es geht um Forschungsergebnisse und den Austausch von Argumenten, die umso überzeugender werden, je mehr wir wissen.«

Ihr Gespräch mit dem Berliner Künstler Leon Kahane über *Antisemitismus als Kulturtechnik. Kontinuitäten und Brüche vom sozialistischen Realismus bis Taring Padi* eröffnete die Ringvorlesung. Ausführlich widmeten sich beide den Begriffen Antisemitismus und Antijudaismus. Es gibt zwei Arten, wie die beiden Begriffe in der zeitgenössischen Literatur unterschieden werden. Zum einen gibt es die historische Unterscheidung, wie sie der Historiker Peter Longerich[001] vorschlägt. Mit der Erfindung der Rassen und damit der Semiten im 19. Jahrhundert beginnt der Antisemitismus als stolze Selbstbezeichnung von Antisemiten und unmittelbarer Ausdruck einer antimodernen Politikvorstellung. Antijudaismus, so wie David Nirenberg ihn beschreibt[002], ist dagegen nicht das Ergebnis eines historischen Momentes, sondern ein *thinking habit*, eine Denkgewohnheit, die sich durch die Geschichte zieht. Antijudaismus wäre somit eine Idee, die eine Funktion hat, nämlich die, sich in gewisser Weise progressiv voranschreitend von den »anderen«, die als Juden bezeichnet werden, abzugrenzen. Leon Kahane knüpft an den ideengeschichtlichen Ansatz Nirenbergs an, wenn er von Antisemitismus als einer regressiven Kulturtechnik spricht. Wenn Kulturtechniken entwickelt wurden, um Konflikte zu lösen, dann sei eine regressive Kulturtechnik eine, die auf Erlösung von Konflikten abzielt. Eine Gegenüberstellung von »Konflikt« und »Erlösung« entspricht dem manichäischen Weltbild, das der Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden völkischen Bewegung als ideologische Grundlage dient, ein Konzept, das binäre Begriffszuordnungen produziert, die antisemitisch konnotiert sein können. Wie Nora Sternfeld ausführte, ist ein wichtiger Schlüssel innerhalb dieses Systems die 1890 anonym erschienene, über Jahrzehnte äußerst erfolgreichen Schrift *Rembrandt als Erzieher* »von einem Deutschen« (Julius Langbehn), die das Volk zum Gesamtkunstwerk erklärt und dessen Erziehung durch das Bild fordert. Die buchstäbliche Forderung »das Volk zu bilden« stellt das Bild dem Text oder auch dem Intellekt gegenüber. Auch nach 1945 lassen sich Beispiele für Bilder, die Erlösung von Konflikten versprechen, lassen sich in der christlichen Kunst (Die so genannten Kinderfenster des Kölner Doms, 1960 – 65), im Sozialistischen Realismus (das Wandbild *Unser Leben* von Walter Womacka, 1963) oder aber auch in der Bildstruktur des Banners von Taring Pardi, das 2022 die Kontroverse um die documenta fifteen auslöste.

Angesichts der notwendigen Auseinandersetzung mit globalen Konflikten, die auch im Kunstfeld geführt wird, sei es immens wichtig, zwischen Antisemitismus und Propaganda (wie sie sich in dem Banner von Taring Padi zeigen), tatsächlicher antisemitischer Propaganda und Darstellungen, die antizionistische Ressentiments ausnutzen, genau zu unterscheiden, fasste Nora Sternfeld am Ende des Gesprächs zusammen.

Einem im Mittelalter aufkommenden, auf perfide Weise besonders wirksamen antijüdischen Narrativ ging Bettina Uppenkamp in ihrem Vortrag am 24. April 2024 nach, den wir in diesem Heft abdrucken (siehe Seite 5). Der Vorwurf des Hostienfrevels oder der Hostienschändung beruht auf der im 13. Jahrhundert dogmatisierten Lehre, nach der sich bei der Heiligen Messe die eucharis-

↙ Vortrag von Marcel van Eeden und Leonie Beiersdorf am 22. Mai 2024 im Hörsaal der HFBK Hamburg; Foto: Maximilian Glas
↓ Eran Schaerf und Hanne Loreck am 5. Juni 2024 im Hörsaal der HFBK Hamburg; Foto: Megan Auer

tischen Gestalten von Brot oder einer Hostie und Wein in den Leib und das Blut Jesu Christi verwandeln. Darstellungen von als Juden gekennzeichneten Personen, die Hostien zerstören und damit den ihnen zur Last gelegten Tod Jesu Christi verhöhnen, verbreiteten sich von Frankreich aus in vielen Länder. Die 1467 entstandene Bildfolge des italienischen Malers Paolo Uccello für die Predella des Altars der Kirche der Bruderschaft Corpus Domini in Urbino, die Bettina Uppenkamp untersuchte, stellt den Hostienfrevel in Zusammenhang mit den so genannten Monti di Pietà (italienisch für »Berge der Barmherzigkeit«), das heißt Pfandleihgeschäfte, die Armen Kleinkredite gegen Pfand und geringe Zinsen gewährten – die jedoch zugleich von der Kirche als probates Mittel propagiert wurden, um jüdische Geldverleiher aus den Städten zu verdrängen.

Eine offene Gesprächsrunde Mitte Mai widmete sich den Fragen der Studierenden, die sich aus den ersten beiden Veranstaltungen ergeben hatten. Es wurden

Begriffe präzisiert und die Entwicklung des christlichen Antijudaismus punktuell in unterschiedlichen historischen und geografischen Kontexten betrachtet, die Dynamiken von Assimilation und Vertreibung die ganz offensichtlich im Zusammenhang mit Ökonomien und Privilegien steht. Über die Fragen entstanden interessante Ideen für Re-Lektüren, etwa von Silvia Frederici, auf der Basis der Beobachtung, dass es in vielen Ländern nach der Vertreibung der jüdischen Bevölkerung zu einer verstärkten Hexenverfolgung kam und ein strategisches Feindbild durch ein anderes ersetzt wurde.

Dass künstlerische Forschung zu Antisemitismus und völkisch-nationalen Verstrickungen in der Kunst politische Folgen haben, hat 2023 die Ausstellung anlässlich der Verleihung des Hans-Thoma-Preises an Marcel van Eeden gezeigt. Der niederländische Künstler, Rektor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und Leonie Beiersdorf, Kuratorin an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, gaben am 22. Mai Einblick in die Kontroversen, die sich nicht einmal ein Jahr zuvor anhand der gemeinsam konzipierten Ausstellung im Hans-Thoma-Geburtshaus in Bernau entzündet hatten. In einer Serie von Gummidrucken, einem im 19. Jahrhundert beliebtem Medium, visualisierte Marcel van Eeden Stationen einer Reise nach Holland, die Hans Thoma 1898 unternahm und dabei auch die erste Einzelausstellung von Werken Rembrandts in Amsterdam zu besuchte. Dazu muss ihn das acht Jahre zuvor erschienene Buch *Rembrandt als Erzieher* inspiriert haben, mit dessen Autor Julius Langbehn er befreundet war. So kann diese Reise symbolisch für seine Beziehungen zur deutschnationalen Bewegung gesehen werden, diese reichen aber noch wesentlich weiter, wie der Teil seiner Korrespondenz enthüllt, der für die Arbeit ausgewertet wurde und der im Übrigen zahlreiche antisemitische Einlassungen enthält. Hans Thoma war dem Zirkel um Cosima Wagner, deren Tochter Daniela Bülow und den Schwiegersöhnen Henry Thode und Houston Stewart Chamberlain verbunden, als regelmäßiger Gast in der Villa Wahnfried wurde er unter anderem mit dem Entwurf von Kostümen für den *Ring des Nibelungen* beauftragt. Die Ausstellung und die darauf folgende Umbenennung des Preises im Februar 2024 stieß in der Presse wie in der Bevölkerung nicht nur auf Gegenliebe – sie schienen auch heute noch an Tabus zu rühren und auf glühende Thoma-Anhänger*innen zu stoßen, was sich in teilweise sehr persönlichen Angriffen gegen den Künstler und die Kuratorin äußerte und mitten in der Gegenwart erstaunlich hohe Wogen schlug.

Dörte Bischoff (Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Hamburg) untersuchte im folgenden Vortrag die Reaktionen auf das Bild *Der zwölfjährige*

Jesus im Tempel von Max Liebermann aus dem Jahr 1879, die vom Blasphemie-Vorwurf bis hin zu antisemitischen Ausfällen, die sich vordergründig gegen die Darstellung des Jesusknaben, doch indirekt gegen den Künstler richteten, bis das Thema schließlich im Januar 1880 im Bayerischen Landtag verhandelt wurde. Liebermann überarbeitete als Konsequenz die Jesus-Figur und griff nie wieder biblische Themen auf.

Noch einmal in die Kunstgeschichte ging es mit dem Vortrag von Henrike Haug (Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln), der sich dem seit dem Mittelalter insbesondere an Kirchenfassaden verbreiteten Figuren-Paar der Ecclesia und der Synagoge widmete. Die als junge Frauen dargestellten Allegorien verkörpern das Christentum und das Judentum, wobei die Ecclesia, also die Kirche, mit Herrschaftssymbolen ausgestattet ist, während die Synagoge mit Augenbinde als »blind« dargestellt wird. Die besondere Bedeutung dieser Gegenüberstellung lässt sich aus der Typologie herleiten, der sich im Mittelalter herausbildenden, christlichen Auslegungstradition. Sie ordnet Personen und Ereignissen aus dem Alten Testament (Typen) ebensolche aus dem Neuen Testament (Antitypen) zu, wobei den alttestamentlichen Motiven heilsgeschichtlich die Ebene der »Prophezeiung« zugeordnet wird, den neutestamentlichen diejenige der »Erfüllung«. Der gegen das Judentum gerichtete Gehalt des scheinbar gleichgeordneten weiblichen Figurenpaares liegt somit in dem Anspruch, dass nur das Christentum die Erfüllung der im Alten Testament formulierten Erwartungen verkörpere und auch einzig in der Lage sei, dies zu »sehen«.

Der israelisch-deutsche Künstler Eran Schaerf (Professor für Mixed Media an der HFBK Hamburg von 2000 bis 2006), warf mit einer Lesung aus seinem im September 2023 erschienen Buch *Gesammeltes Deutsch* ein literarisches Schlaglicht auf eine Erinnerungskultur, so Schaerf, die zu nicht mehr tauge, als »zu einer nationalen Politik, die Erinnern mit Gedenken überblendet, um nur selektiv an die Gegenwart zu denken.« Den jüdischen Dichter Franz Werfel als fiktiven Chatpartner in die Gegenwart holend, der im November 1933 seinen Roman *Die vierzig Tage des Musa Dagh* über den Völkermord an den Armeniern veröffentlicht hatte, collagiert Schaerf die eigene Perspektive mit den frühen,

↙ Bettina Uppenkamp spricht über Paolo Uccellos Darstellung des Hostienfrevels am 24. April 2024 im Hörsaal der HFBK Hamburg; Foto: Megan Auer

↓ Dörte Bischoff während ihres Vortrages am 29. Mai 2024 im Hörsaal der HFBK Hamburg; Foto: Maximilian Glas

messerscharfen Beobachtungen der Schriftstellerin und Fotografin Grete Weil, oder medial verbreiteten Ereignissen der deutsch-israelischen Außenpolitik zu einem nachdenklichen Dialog im Spannungsfeld zwischen Erinnern und Gedenken. Es ist ein Text der durch seine Nachdenklichkeit zum Nachdenken anregt – über eine von Identitätspolitiken befreite Erinnerung und solidarisches Denken.

Die zwei letzten Veranstaltungen der Ringvorlesung (von Olga Osadtschy, Kuratorin am Kunstmuseum Basel und Dr. Ulrike Brunotte, Prof. i. R. Maastricht/Berlin) schaffen es auf Grund des Redaktionsschlusses des Lerchenfeld-Magazins leider nicht in diese Überblicksdarstellung. Sie werden aber – wie alle Beiträge der Vorlesungsreihe – in der Mediathek der HFBK Hamburg veröffentlicht und stehen zum Nachhören und -sehen zur Verfügung.

001 Peter Longerich, *Antisemitismus: Eine deutsche Geschichte: Von der Aufklärung bis heute*, Siedler Verlag, 2021

002 David Nirenberg, *Antijudaismus. Eine andere Geschichte des westlichen Denkens*, Verlag C.H.Beck, 2015.

Julia Mummenhoff ist an der HFBK Hamburg seit 2009 als Redakteurin und Autorin für Publikationen zuständig sowie seit 2014 für das Hochschularchiv.

10. April 2024: Leon Kahane (Künstler/Berlin) im Gespräch mit Prof. Dr. Nora Sternfeld (HFBK Hamburg): *Antisemitismus als Kulturtechnik. Kontinuitäten und Brüche vom sozialistischen Realismus bis Taring Padi* | 24. April: Prof. Dr. Bettina Uppenkamp (HFBK Hamburg): *Paolo Uccellos Darstellung des Hostienfrevels (1467 – 68)* | 15. Mai: offene Diskussion / Q&A | 22. Mai: Prof. Marcel van Eeden (Akademie der bildenden Künste Karlsruhe) und Dr. Leonie Beiersdorf (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe): *Marcel van Eedens artistic research zum Antisemitismus bei Hans Thoma. Über die Genese und Abwehr eines Tabubruchs* | 29. Mai: Prof. Dr. Dörte Bischoff (Univ. Hamburg): *Blasphemie!?? Antisemitische Reaktionen auf Max Liebermanns* Der zwölfjährige Jesus im Tempel *(1879)* | 5. Juni: Eran Schaerf (Künstler und Autor/Berlin): *Lesung »Frag Franz«* | 12. Juni: Dr. Henrike Haug PD (Univ. Köln): *Die blinde Synagoge: Typologische Verhandlungen des Verhältnisses von jüdischer und christlicher Religion im Mittelalter* | 19. Juni: Olga Osadtschy (Kunstmuseum Basel): *Wehrhafte Bilder. 100 Jahre Folklore gegen Antisemitismus* | 26. Juni: Prof. i. R. Dr. habil. Ulrike Brunotte (Maastricht/Berlin): *Salomé als »Schöne Jüdin«? Allosemitische Figurationen bei Oscar Wilde und Richard Strauss*

»Der Schmerz schläft bei den Worten«

Meron Mendel

In seinem Text beschreibt Meron Mendel treffend die aktuelle Situation im deutschen Kunst- und Kulturbetrieb und kritisiert sowohl die »selektive Empathie« von Künstler★innen gegenüber dem Leid von Israelis oder Palästinenser★innen, als auch die Forderung nach neuen Klauseln und Zensurbehörden

↙ Die Veranstaltung »Dialog statt Spaltung: Kunst, Wissenschaft und Meinungsfreiheit in polarisierten Zeiten.« Mit Joana Osman (online), Meron Mendel und Siri Keil in der Extended Library der HFBK am 30. Mai 2024; Foto: Tim Albrecht

Seit dem 7. Oktober 2023 zieht sich ein Konflikt durch den Kulturbetrieb. Die Kunstwelt sei zusammengebrochen und zersplittert, stellte die Künstlerin Bracha Ettinger fest. Ettinger war Mitglied der Findungskommission für die Documenta 16, bis sie Ende Oktober frustriert und enttäuscht zurücktrat. Ihre Auftraggeberin hatte kaum einen Funken Empathie mit Blick auf Ettingers schwierige Situation in Israel nach dem Massaker der Hamas gezeigt. Ihr Wunsch, das Verfahren zu entschleunigen, wurde wiederholt ignoriert.

Als mich die Akademie der Künste um einen Vortrag über die Nahostdebatte im Kunstbetrieb bat, dachte ich an meine Gespräche mit Ettinger. Warum nur, fragten wir uns, wird die Debatte in der Kunst- und Kulturwelt um den Nahostkonflikt so empathielos und verbittert geführt? Vielen scheint es wichtiger, die eigene Radikalität und moralische Überlegenheit zu feiern, als den Künstler★innen in Israel und Gaza Gehör zu verschaffen. Wer kennt schon die kleine, aber wunderschöne Galerie im Kibbuz Be'eri? Als Kind besuchte ich sie oft mit meinem Vater, selbst ein leidenschaftlicher Hobbymaler. Heute ist davon nur Asche geblieben. Und wer kennt Orit Svirski, die Gründerin und erste Kuratorin der Galerie, die an jenem verfluchten Tag an dem Ort ermordet wurde, den sie so liebte?

Wer kennt den palästinensischen Künstler Fathi Ghaben und seine ausdrucksstarken Ölgemälde, in denen er der palästinensischen Kultur und der Hoffnung auf Freiheit Ausdruck verliehen hat? Im Februar starb er im Alter von 77 Jahren an den Folgen einer chronischen Krankheit, eingeschlossen in Gaza, das er nicht verlassen durfte, um die medizinische Behandlung zu bekommen, die er so dringend benötigte.

Seit dem 7. Oktober frage ich mich, ob es nicht eine Zumutung ist, überhaupt über Kunst zu sprechen. Kunst ist ein Privileg, das sich nicht jede★r leisten kann: nicht mein Freund Shaul Levi, dessen 19-jährige Enkeltochter Naama immer noch in der Geiselhaft der Hamas ist. Auch nicht die hungernden Kinder in Gaza, die im Sand verzweifelt nach Reiskörnern suchen. Wie kann Kunst dieses Leid, diesen Schmerz wahrnehmen? »Der Schmerz schläft bei den Worten«, schrieb Paul Celan.

Der Schmerz wird aber so oft übersehen, kleingeredet oder sogar verhöhnt. Empathie wird selektiv nach politischen Ansichten verteilt. Nur weniger als zwei Wochen nach dem Massaker der Hamas hatten sich bereits 8.000 Künstler★innen in einem offenen Brief auf mehreren einflussreichen Plattformen – unter anderem der Website des US-Magazins *Artforum* – auf die palästinensische Seite gestellt. In ihrem Brief verzichten sie auf die Erwähnung der Hamas und des Massakers. Der Schmerz von 1200 Menschen, die von der Hamas ermordet wurden; der Schmerz der jungen Frauen und Mädchen, die vergewaltigt wurden; der Schmerz der Kinder und alten Menschen, die verschleppt wurden. All dies schläft nicht bei den Worten von so vielen Künstler★innen, die sich für humanistisch und progressiv halten.

Erst vor Kurzem nahm die amerikanische Online Zeitschrift *Guernica* einen Essay der britisch-israelischen Übersetzerin und Friedensaktivistin Joanna Chen nach wenigen Tagen von ihrer Website. Chen hatte eine herzzerreißende und nuancierte Reflexion über die Tragödie für Israelis und Palästinenser verfasst. Allein die Tatsache, dass der Schmerz der israelischen Zivilist★innen dargestellt wurde, führte zu einer Empörungswelle in der *Guernica*-Redaktion. Der Autorin wurde vorgeworfen, »zionistische Apologetik« und »Billigung des Genozids in Gaza« zu betreiben.

Es ist vielleicht zu viel von Menschen erwartet, egal ob Künstler★in oder nicht, den Schmerz der anderen wahrzunehmen. Die selektive Empathie wird inzwischen so praktiziert, dass – je nach Vorfestlegung – israelischer oder palästinensischer Schmerz ausgeklammert und aus der Öffentlichkeit verdrängt wird. In Deutschland werden Palästinenser★innen schnell pauschal als Antisemit★innen dargestellt. Ganz vorn dabei ist eine antisemitische Partei, die sich auf einmal als Beschützerin von Juden und Jüdinnen inszeniert. Mit dem Antisemitismusvorwurf versuchen Rechtsextremist★innen, offenen Rassismus zu legitimieren. Aber nicht nur die AfD. Gerade der Staat und staatliche Institutionen des Kunst- und Kulturbereichs zeigten seit dem 7. Oktober 2023 ein hohes Maß an Herzlosigkeit gegenüber Palästinenser★innen. Vergangenen Oktober wurde eine Preisverleihung an die palästinensische Schriftstellerin Adania Shibli auf der Frankfurter Buchmesse »verschoben«. Warum soll eine palästinensische Autorin für die Gräueltaten der Hamas bestraft werden?

Der Umgang mit Joanna Chen und Adania Shibli zeigt, wie vergiftet das aktuelle Klima in der Kulturwelt für israelische und palästinensische Künstler★innen ist. Die eine wird für die Kriegsführung Netanjahus verantwortlich gemacht, obwohl sie als Pazifistin den Militärdienst verweigert hat. Die andere wird für das Massaker der

Meron Mendel wurde 1976 in der Nähe von Tel Aviv geboren und verbrachte seine Kindheit und Jugend im Kibbuz Mashabe Sade. Er studierte Geschichte und Erziehungswissenschaften, sowie Jüdische Geschichte in Haifa und München. Seit 2010 ist er Direktor der Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt am Main und seit 2021 zudem Professor für transnationale soziale Arbeit an der Frankfurt University of Applied Sciences. Sein Buch *Über Israel reden. Eine deutsche Debatte* wurde für den Deutschen Sachbuchpreis 2023 nominiert.

Hamas bestraft, obwohl sie niemals Gewalt unterstützt hat.

Ein weiteres Beispiel für dieses Klima ist die Absage der Fotoausstellung *Muslimisches Leben in Berlin* von Raphael Malik. Muslimisches Leben zu zeigen sei einseitig, wenn nicht zugleich das jüdische Leben in Berlin gezeigt wird, so begründeten die Galeristen ihre Entscheidung. Warum denkt man, dass muslimisches und jüdisches Leben Gegensätze darstellen sollen?

So wird mit scheinbar moralischen Absichten unmoralisch gehandelt. Aktuell werden immer neue Klauseln in der Politik diskutiert, die Antisemitismus und andere Diskriminierungsformen bekämpfen sollen. Den ersten Vorstoß hat Anfang des Jahres der Berliner Kultursenator Joe Chialo mit seiner Antidiskriminierungsklausel gemacht, um sie kurz danach aus juristischen Bedenken wieder zurückzunehmen. Aber weiterhin kursiert die Idee, die Förderung von Kunst und Kultur an verschiedene Bekenntnisse – etwa »für Vielfalt« und »gegen Antisemitismus und Rassismus« – zu knüpfen.

Das klingt vielleicht erst mal sinnvoll, ist aber in der Umsetzung äußerts fragwürdig. Denn solche Klauseln leisten der Lagerbildung, Polemik und Unversöhnlichkeit weiter Vorschub. Statt Gesinnungsprüfung und Generalverdächtigungen brauchen wir mehr Diskurs und Kritik innerhalb der Gesellschaft. Jede Person oder Gruppe hat das Recht, gegen Kulturveranstaltungen oder Kunstwerke zu protestieren, die sie als anstößig empfindet. Das gehört genauso zur Meinungsfreiheit wie die Freiheit, anstößige Kunst zu zeigen oder provokante Theaterstücke spielen zu dürfen. Dennoch kann der Staat den Wunsch, jeden Trigger, alles, was irritierend oder schmerzhaft sein könnte, möglichst aus der Kunst, Kultur und der öffentlichen Kommunikation zu verbannen, nicht erfüllen. Er soll es auch nicht.

Im Kontext des Nahostkonfliktes wird die Kunstfreiheit von mindestens zwei Seiten angegriffen: von Pro-Palästina-Aktivist*innen, die Veranstaltungen sprengen und Menschen niederbrüllen, wie zuletzt bei einer Lesung im Hamburger Bahnhof in Berlin. Und auf der anderen Seite von Amtsträger*innen in der Kunst- und Kulturwelt, die palästinensische und propalästinensische Stimmen aus der Öffentlichkeit verdrängen wollen. Beide Seiten bedienen die Logik des Boykotts. Beide Seiten bedrohen die Kunstfreiheit in diesem Land.

Wir sollten eines nicht vergessen: In Zeiten, in denen die AfD in Geheimtreffen schon Pläne für die Phase nach der Machtübernahme schmiedet, ist die Gefahr für die Kunstfreiheit nicht nur eine Spekulation. Wer dem Kulturbetrieb schaden will, dem spielt die Praxis von Gesinnungsprüfungen und die Logik des Generalverdachts genauso in die Hände wie das antisemitische Gebrüll, das sich als Pro-Palästina-Solidarität tarnt.

Der Kunstbetrieb braucht keine neuen Klauseln und Zensurbehörden. Wir sollten die Logik des Boykotts und des Gegenboykotts mit mehr Dialog, wenn nötig auch mehr konstruktivem Streit herausfordern. Dafür brauchen wir aber auch eine ehrliche Auseinandersetzung innerhalb der Kunstwelt. »Der Schmerz schläft bei den Worten.« Können Worte den Schmerz heilen? Wahrscheinlich nicht. Sie können aber vielleicht ein wenig Trost schenken. In diesen dunklen Zeiten ist das gar nicht so wenig.

Dieser Text ist ein Abdruck der Rede von Meron Mendel, die er am 25. März 2024 in der Akademie der Künste in Berlin hielt.

↙ Siri Keil und Meron im Rahmen der Veranstaltung »Dialog statt Spaltung: Kunst, Wissenschaft und Meinungsfreiheit in polarisierten Zeiten.« in der Extended Library der HFBK am 30. Mai 2024; Foto: Tim Albrecht
↓ Navid Kermani, Natan Sznaider und Kristin Helberg (v.l.) in der Aula der HFBK Hamburg am 24. Mai 2024; Foto: Tim Albrecht

Der Wille zur Verständigung

Till Briegleb

In einem konstruktiven Dialog an der HFBK Hamburg versuchten Navid Kermani und Natan Sznaider einen Weg aus dem festgefahrenen Konflikt zwischen Israel und Palästina zu finden. Ihr Gespräch, das von Empathie und analytischer Schärfe geprägt war, bot einen seltenen Lichtblick in einer Zeit, in der echte Verständigung kaum möglich erscheint

Lagerbildung scheint die Epidemie unserer Zeit. Befeuert von einer erodierenden Medienlandschaft, die sich immer mehr auf Kontraste fixiert und immer weniger ums Differenzieren bemüht, scheint auch die engagierte Öffentlichkeit dem Gesinnungsmagnetismus zu verfallen. Pro und Contra sind wie das Amen in der Kirche, keine dialektischen Pole mehr, die zur Synthese streben, sondern Ausdruck eines Bekenntniszwangs, der nur bis zum eigenen Schlusswort denkt. Wer hier mitmacht, dem geht es fernab von den Schlachtfeldern, um die man sich streitet, spürbar stark ums Rechthaben. Und das lässt sich offensichtlich dann am intensivsten erleben, wenn mensch Reizwörter benutzt, die bei der Gegenseite Empörungsreflexe auslösen müssen. »Genozid« und »Apartheid« sind solche verbalen Kinnhaken, die zum Schweigemachen dienen sollen und zum Schreien animieren, auf der einen Seite. Die ständige Vergrößerung der Gewichtsklasse »Antisemit« tut dasselbe auf der anderen. In diesem Wutlicht der Vorwürfe ist gerade wenig Schatten für ein ernsthaftes Gespräch in der Gesinnungsoase des Zuhörens. Die »Ambiguitätstoleranz«, die Natan Sznaider im documenta-Streit noch tapfer und verständig eingefordert hatte, bevor sie ihm mit dem 7. Oktober 2023 als Haltung schlagartig obszön erschien, ist gerade so angesagt wie Russisch. Sie lässt sich aktuell nur noch als Erkenntnisweg leben, wenn Freunde miteinander reden, die in entscheidenden Punkten nicht der gleichen Meinung sind, in ihrem grundsätzlichen Humanismus aber schon. Und die sich in einem Geschichtsmoment kennenlernten, bevor das Entweder-Oder wieder allmächtig wurde.

So ging es Navid Kermani und Natan Sznaider, der eine als Kind iranischer Eltern in Siegen geboren, der andere als Sohn von Holocaust-Überlebenden aus Polen in Mannheim. Sie trafen sich erstmals in einer noch nicht ganz eskalierten Atmosphäre 2002 in Haifa und lernten sich bei einem Strandspaziergang kennen und schätzen. In dem angespannten Moment zwischen dem gescheiterten Oslo-Friedensabkommen und der zweiten Intifada, zwischen dem ersten palästinensischen Selbstmordattentat und dem Besuch Ariel Scharons auf dem Tempelberg, diskutierten sie via E-Mail ihre unterschiedlichen Ansichten zu der Frage, welche Voraussetzungen ein friedliches Zusammenleben von Israelis und Palästinenserinnen und Palästinensern in einem Gebiet so groß wie Hessen bräuchte, und welche realpolitischen Schritte dafür notwendig wären, um die Eskalationsschraube wieder zurück ins Brett der Gemeinsamkeiten zu drehen.

Nach der neuesten brutalen Verschärfung dieses blutigen Streits um Palästina entschlossen sie sich, ihre private Debatte von vor 21 Jahren als Buch zu veröffentlichen. Knapp ein Monat nach dem bestialischen Angriff der Hamas erschien *Israel. Eine Korrespondenz* im Hanser Verlag und rief dem Kurzzeitgedächtnis der Nachrichtenkonsumenten ziemlich schonungslos in Erinnerung, wie Geschichte sich ständig wiederholt, wenn Unversöhnliche mit Gewalt versuchen, sie zum Halten zu bringen. Worüber Sznaider und Kermani im Jahr 2002 in einem Prozess engagierter, teils sehr emotionaler Begriffsklärung sprachen, kann unter Austausch einiger historischer Ereignisse tatsächlich heute exakt wie aktuell erscheinen. Ist das nun die traurige Diagnose eines Prozesses, in dem offensichtlich niemand dazu gelernt hat,

↓ Blick in die vollbesetzte Aula der HFBK zum Gespräch von Navid Kermani, Natan Sznaider und Kristin Helberg; Foto: Megan Auer

oder vielleicht doch die neuerliche Chance, endlich die Kraft der vermittelnden Sprache zu erkennen?

Bei dem Gespräch in der Aula der HFBK Hamburg am 24. Mai, wo Navid Kermani und Natan Sznaider eingeladen waren, ihre Debatte vor dem Hintergrund des folgenden Krieges in Gaza vor Publikum wieder aufzunehmen, galt es zunächst, ihre politische Entfernung, die nach dem Hamas-Angriff, aber vor allem nach dem gnadenlosen Gegenschlag der israelischen Armee zeitweise in private Entfremdung zu münden begann, transparent zu machen. Sznaider, der an verschiedenen Stellen schon

in der Vergangenheit erklärt hatte, dass er jeden Morgen wieder am 7. Oktober 2023 aufwache, und das hier erneut sagte, tat sich sichtlich schwer mit Navid Kermanis Insistieren auf gegenseitige Empathie als Voraussetzung, den Konflikt gerecht zu behandeln.

»Mitgefühl ist keine politische Kategorie. Ich kann damit nichts anfangen«, erklärte Sznaider zunächst recht schroff, der sich einige Minuten vorher allerdings auch ein Selbstattest ausgestellt hatte für emotionale Härte. Er, wie die meisten Jüdinnen und Juden in Israel, befänden sich noch nicht im posttraumatischen Zustand, sondern mitten im Trauma. Und das rufe »Sentimente hervor, auf die man nicht stolz ist.« Aber mit der schrittweisen Rückkehr zur analytischen Kühle, die den Soziologen Sznaider zur überzeugend fairen Konfliktforschung befähigt hat, diskutierten die oppositionellen Freunde dann das Feld, auf das sie sich schon 2002 als gemeinsames Terrain verständigen konnten: Die nüchterne Suche nach realpolitischen Angeboten, in denen der Begriff der Empathie nicht mehr die zentrale Bedeutung hat, die er vor allem in der deutschen Politik einseitig bezogen auf die Jüdinnen und Juden und die bedingungslose Treue zum israelischen Staat besitzt.

Sehr klug moderiert von der Journalistin Kristin Helberg fanden Kermani, der einer der überzeugendsten Fürsprecher bedingungsloser Fairness in allen Debatten ist, und Sznaider, der seine Verwundung so offen artikulierte, dass sie manche seiner kategorischen Aussagen relativierte, zu einem gemeinsamen Nenner. Dass ein sofortiger Waffenstillstand und die Rückkehr aller noch lebenden Geiseln der entscheidende Durchbruch vernünftig kalkulierter Politik sei, die sich danach wieder ernsthaft mit der Zwei-Staaten-Lösung befassen müsse. Obwohl heute niemandem klar sei, wie die erreicht werden könne, böte allein der Versuch die Chance, zu neuen Lösungen und Übergangslösungen zu gelangen, »von denen wir heute noch keine Vorstellung haben«, wie der Optimist Kermani hofft, ohne dass der Pessimist Sznaider widersprach.

»Sicherheit durch Härte ist das Spiegelbild von Freiheit durch Terror«, so hatten die streitenden Freunde vor Kurzem in einem gemeinsamen Artikel für die *Süddeutsche Zeitung* den Glauben auf beiden Seiten des Konflikts kommentiert, Normalität durch Vernichtung des Gegners zu erringen. »Der Krieg wird Israel auf lange Sicht nicht sicherer, sondern unsicherer machen«, sagte Navid Kermani an diesem Abend in der vollbesetzten Aula, wo – anders als etwa bei der documenta-Debatte – zwei Stunden konzentriertes Zuhören ohne aggressive Zwischenrufe zu erleben war.

Aber über den Druck, der dazu erzeugt werden müsse, vom Weg der gegenseitigen Entmenschlichung abzuweichen, waren sich Kermani und Sznaider schon gar nicht

Till Briegleb lebt in Hamburg und ist freier Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Theater, Kunst und Architektur. Er arbeitet unter anderem für die *Süddeutsche Zeitung* und *art – Das Kunstmagazin*.

mehr einig. Während der deutsche Orientalist die Ansicht äußerte, Dialogbereitschaft im Krieg könne »nur gelingen durch äußeren Druck«, verwarf Sznaider fast alle zuletzt erlebten Drohkulissen, von internationalen Gerichtsurteilen und Haftbefehlen zu möglichen Waffenembargos gegen die Israelischen Verteidigungsstreitkräfte (IDF) und linken Studierendenprotesten als »nicht hilfreich.«

Er, der »in letzter Zeit auf so vielen Demonstrationen war, wie die meisten Anwesenden in ihrem Leben nicht«, vertraue allein auf den inneren Druck der israelischen Zivilgesellschaft als *Game Changer*. Druck von außen mache nur die Netanjahu-Regierung stärker. Worauf Navid Kermani von Kristin Helberg zur Gegenrede animiert wurde mit der Erinnerung, dass er schon 2006 davon gesprochen habe, dass Israel zum Überleben auf die moralische Unterstützung des Westens angewiesen sei, die sie mit ihrem Vorgehen in Gaza gerade aufs Spiel setze.

Immer wieder wurde von beiden auch auf die deutsche Debattenkultur zu dem Konflikt eingegangen, ohne dass ein lobendes Wort den Saal erhellte. Kermani erklärte, er interessiere sich dafür nicht besonders, Sznaider hatte nur Spott übrig für linke Anti-Zionisten, die völlig außer Acht lassen, dass Israel ein Staat von Geflüchteten sei. Er applaudierte vielmehr der deutschen »Staatsräson« und ihrer bedingungslosen Treue zu Israel als einem »Tabu«, das man »noch nicht brechen« dürfe. Danach merkte Kermani an, der zuvor auch schon darauf verwiesen hatte, dass es im Schatten des Gaza-Krieges Konflikte wie im Sudan mit weit mehr Toten und Elend gäbe, um die sich hier niemand schere, dass auch im Hinblick auf den eigentlichen Marionettenspieler des Hamas-Terrors, den Iran, in der deutschen Politik eine Bigotterie des Schweigens herrsche.

Als Hauch einer Vision für den Nahen Osten sahen beide dann neue Koalitionen mit arabischen Staaten, deren Diktatoren man zwar nicht möge, die aber als Verbündete für eine Normalität zwischen den Ländern der Region und in Opposition zum Iran wesentlich seien. Und dann erschien am Horizont des Gesprächs plötzlich ein sonst so heftig gescholtenes Gebilde als Vorbild für einen Frieden im Nahen Osten: Europa. »Grenzen existieren noch, sind aber irrelevant«, brachte Navid Kermani das Modell auf den Punkt, mit dem ein Zusammenleben einst verfeindeter Völker als erfolgreicher Gesamtzusammenhang für Israel und seine Nachbarn vorstellbar werden könne.

Leider sind die beiden Intellektuellen nicht die Verhandlungsführer einer Friedenslösung, wo unterschiedliche Interessen so kompromissfähig moduliert werden, dass aus ihrem Protokoll nicht nur neuer Hass erwächst. Aber was dieser Abend gezeigt hat, das ist die Wirklichkeit einer Streitkultur, die nicht nach Wut, Wahrheitsverdrehung und Vandalismus bemessen wird, sondern nach dem Willen zur Verständigung. Und das ist die wirksamste Medizin gegen jede aggressive Lagerbildung als destruktive Seuche.

↙ Navid Kermani und Natan Sznaider (v.l.) im Gespräch; Foto: Tim Abrecht
↓ Einblendung der Hannah Arendt Sequenz aus dem Gespräch mit Günter Gaus zum Auftakt des Gespräches zwischen Juliane Rebentisch und Natan Sznaider in der Aula der HFBK Hamburg am 7. Juni 2024; Foto: Maximilian Glas

Von Mut in finsteren Zeiten

Birgit Recki

Ein Gespräch zwischen Juliane Rebentisch und Natan Sznaider über Hannah Arendt in der HFBK Hamburg

Für den Abend des 7. Juni 2024 hatte die HFBK Hamburg eingeladen zu einem Gespräch zwischen dem israelischen Soziologen Natan Sznaider, Professor emeritus in Tel Aviv, und Juliane Rebentisch, Professorin an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach, die im Oktober dieses Jahres dem Ruf an die Hamburger HFBK folgen wird. Es geht um die Aktualität des politischen Denkens von Hannah Arendt, vor allem – aber nicht nur – um ihre große Rede bei der Entgegennahme des Lessing-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg im September 1959: »Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten«.001 Assoziationen an unsere Sorgen als Zeitgenossen der Gegenwart und an die Hoffnung auf Menschlichkeit, die wir dagegenhalten, werden billigend in Kauf genommen. Die Personen, die dort auf dem Podium in der HFBK zwei Stunden lang miteinander interagieren, sind im Grunde drei Preisträger unter sich: Sznaider ist vor zwei Monaten mit dem Friedenspreis der Geschwister Korn und Gerstenmann Stiftung 2024 ausgezeichnet worden, Rebentisch war die Hamburger Lessing-Preisträgerin im Jahr 2017 – und Hannah Arendt war die erste Frau und dabei zugleich die erste jüdische Person, die mit diesem Preis ausgezeichnet wurde. Zur Einstimmung in die Auseinandersetzung mit ihren Gedanken wurde ein Ausschnitt von einigen Minuten aus ihrem legendären Fernseh-Interview von 1964 mit Günter Gaus gezeigt, in dem sie wesentliche Einsichten der Lessingrede variiert.002 Damit ist sie fortan auch im Diskurs-Raum präsent, nimmt gleichsam ihren Platz auf der Bühne ein; auch dies ein – sehr spezieller – Fall dessen, wie sie 1959 und 1964 den Begriff des »Interesses« erläutert: als das lebendige »Dazwischen«, das sich zwischen Menschen bildet, die sich über ihre Interessen verständigen (lat.: *inter-esse* – dazwischen sein).

Was die beiden Diskussionspartner eingangs je für sich und völlig einvernehmlich artikulieren, die Faszination von Arendts Radikalität; von der Großzügigkeit, mit der sie sich nach der Erfahrung der finstersten Zeit der deutschen Geschichte in die deutsche Öffentlichkeit begibt; und der Kühnheit, gegen die Erwartungen dieser Öffentlichkeit ihre eigene Agenda zu verfolgen – das kann so auch für diejenigen im Publikum nachvollziehbar werden, die sich nicht so intensiv mit Person und Werk vertraut gemacht haben wie Juliane Rebentisch, die erst kürzlich ein Buch über Arendt veröffentlicht hat003 und Natan Sznaider, der sich im Rahmen seiner Forschungsarbeit über die Philosophin diesen Sommer zu Archiv- und Lokal-Studien über die Vorbereitung der Hamburger Preisvergabe in den Jahren 1958/59 am Hamburg Institute for Advanced Study (HIAS) aufhält.

Was war, was ist das Faszinierende an Hannah Arendt? Rebentischs Antwort auf die Einstiegsfrage: Es war ihr Mut. In der Tat: Das dürfte es sein, was sich vielen, die Arendt – persönlich wie auch in ihren Texten – begegnet sind, in allem mitgeteilt hat: Ihr Mut in und gegenüber einer Öffentlichkeit: Zivilcourage. Die Maxime der Aufklärung, die Kant 1784 ausgerufen hat: »Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen« – sie wäre mit Blick auf das, was Arendt in ihrem lebenslangen Engagement verkörpert hat, zu ergänzen und zu verstärken: Habe Mut, zu deinem eigenen Willen zu stehen.004

Natan Sznaider kann Rebentischs Vorgabe gerade auch mit Blick auf das Gaus-Interview nur bestätigen: Arendt

↙ Natan Sznaider; Foto: Tim Albrecht
↓ Juliane Rebentisch; Foto: Tim Albrecht

»makes an appearance«,[005] so zitiert er den Eindruck, den sie auf ihr amerikanisches Publikum machte; sie spiele (auch hier, fünf Jahre nach dem Lessing-Preis, noch einmal als die erste Frau in einer Veranstaltungs-Reihe) – den Part, den sie sich selbst zugedacht hat, eindrucksvoll unerschrocken. Und es stimmt: Eindrucksvoll ist sie in ihrer Radikalität und Strenge – ganz unabhängig davon, ob wir ihr beim ersten Zuhören in allem folgen können, etwa darin wie sie hier unter Hinweis auf die Weltlosigkeit, in der sie ein Defizit der Menschlichkeit von »Paria-Völkern« sieht, von Menschlichkeit gerade nicht im Sinne eines universalistischen Humanismus spricht; oder wie sie vom Preis der Freiheit spricht, den sie zu zahlen bereit sei. »Die Menschlichkeit der Erniedrigten und Beleidigten«, so wird Rebentisch aus der Preisrede zitieren, »hat die Stunde der Befreiung noch niemals auch nur um eine Minute überlebt«.[006] – Und das mache sie »politisch schlechterdings irrelevant.« Es ist offenbar ein Fall von Tragik, was Arendt hier in einer rätselhaften Formel behauptet: Die »Menschlichkeit« als Medium der bedingungslosen gegenseitigen Nähe, Wärme und Brüderlichkeit könne nur in unterentwickelten gesellschaftlichen Strukturen gedeihen; mit der »Stunde der Befreiung« mache sich die Dynamik der Freiheit in einer elaborierten Praxis geltend, deren Raum die Öffentlichkeit mit ihren Regeln sei, zu denen die Nötigung zur Distanz gehöre.

Auch wenn man sich nicht sicher ist, wie man diesen komplexen Gedanken verstehen soll – eines versteht man auf jeden Fall: Hier spricht, dezidiert im Gestus der radikalen Konsequenz in der eigenen Einsicht und Haltung, kompromisslos in ihrer Strenge, eine Frau, die keine Rücksicht auf die eigene Popularität nimmt. Man höre nur im Interview mit Gaus die Stimme, zu der Hannah Arendt sich selbst ermächtigt hat: Es ist die Stimme einer Frau, die es nicht einsieht und nicht nötig hat, Kreide zu fressen. In dieser Stimme liegt bereits ein Element der forensischen Rhetorik, die Arendt als engagierte Aktivistin im politischen Raum für das eingesetzt hat, was ihr am Herzen lag.

In rhapsodischer Zwanglosigkeit griffen Rebentisch und Sznaider in ihrem Gespräch die leitende Intuitionen der Philosophin auf: Ihre Insistenz auf politischer Pluralität, die wir – so fordert Rebentisch zu Recht – mit unseren subkulturell geprägten Vorstellungen von Diversität nicht verwechseln dürfen, die vielmehr auf die radikale Konsequenz hinausläuft, dass jedes Individuum seine Repräsentanz haben solle; ihre Vorstellung vom Rollenverhalten in der politischen Öffentlichkeit, die Arendt selbst in der metaphorischen Dimension des Person-Begriffs (lat. *persona* – die Maske) zu erläutern sucht;[007] die souveräne Art und Weise, wie sie sich den Erwartungen der Hamburger an ihren Auftritt bei der Preisverleihung zu entziehen verstand. Nachdem das erste Bühnenstück, das nach der Befreiung durch die Alliierten 1945 in Berlin (der amerikanisch besetzten Zone) wieder gespielt wurde, Lessings *Nathan der Weise* gewesen war, so erläuterte Sznaider, erwartete man in Hamburg 1959 am Rednerpult *Hannah die Weise*. Arendt indessen verweigerte ihrem Publikum nicht allein die Neuauflage des Lessing-Klischees; sie spielte insgesamt auf eigene Rechnung, indem sie etwa gegen Nathans Emphase: »Sind Christ und Jude eher Christ und Jude/ als Mensch? Ah! Wenn ich einen mehr in Euch/ Gefunden hätte, dem es g´nügt, ein Mensch/ Zu heißen!«[008] protestierte – auch hier im Sinne dessen, was sie früh von ihrer resoluten Mutter gelernt hatte: »Wenn man als Jude

angegriffen wird, muss man sich als Jude verteidigen!«[009]

Wiederholt wiesen Sznaider und Rebentisch in diesen gedankenreichen zwei Stunden darauf hin, dass Arendt sich von einem bestimmten Zeitpunkt ihres Lebens nicht mehr als Philosophin bezeichnen wollte, sondern als Politische Theoretikerin. Wieso eigentlich nicht auch die Begründung referieren, die sie selbst im Gaus-Interview dafür gegeben hat: Auch in ihrer eigenen intellektuellen Subkultur nach 1933, unter Philosophen, hatte es für ihre Begriffe zu viele von denen gegeben, »denen zu Hitler etwas einfiel«, die mit anderen Worten um Vorwände bemüht waren, mit denen sie ihre eigene Anpassung – ihr Stillschweigen und Dableiben – rationalisieren konnten. Ist es nicht auch diese Kritik, die dann nicht allein das Engagement der Aktivistin Hannah Arendt motivierte, sondern auch in eindrucksvollen Beiträgen zu Buche schlug, weswegen wir uns über ihre Entscheidung hinwegsetzen und sie als *die Philosophin* würdigen, über die zu diskutieren es auch 65 Jahre nach dem Jahr ihrer Hamburger Lessing-Preisrede noch gute Gründe gibt?

001 Hannah Arendt, Rede am 28. September 1959 bei der Entgegennahme des Lessing-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburg 1999. Erschienen in: Hannah Arendt, *Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. Rede über Lessing,* Piper Verlag, 1960

002 Hannah Arendt, *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, hg. von Ursula Ludz, Piper Verlag, 1996 und in der Mediathek des ZDF https://www.zdf.de/dokumentation/zur-person/hannah-arendt-zeitgeschichte-archiv-zur-person-gaus-100.html (zuletzt aufgerufen am 18.6.2024)

003 Juliane Rebentisch, *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Suhrkamp Verlag, 2022.

004 Siehe die Betonung des Mutes in Arendt, *Rede*, S. 15

005 In der Terminologie des Theatermodells menschlicher Praxis könnte man hier mit Erika Fischer-Lichte von »performance« sprechen und damit den prozessualen Charakter des politischen Auftretens stärker betonen; siehe ihren Beitrag in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, 2002.

006 Arendt, *Rede*, S. 30.

007 Sznaider macht hier eine Einschätzung geltend, die sehr für Arendts Sicht des Politischen spricht: Für die gegenwärtigen Tendenzen zu einer Ethik der Authentizität bietet dieser Ansatz keine Anknüpfung.

008 Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise*, 2. Aufzug, 5. Auftritt.

009 Vgl. »daß man sich immer nur als das wehren kann, als was man angegriffen ist.« Arendt, *Rede*, S. 33.

Birgit Recki ist emeritierte Professorin für Philosophie an der Universität Hamburg, Herausgeberin von *Ernst Cassirer: Gesammelte Werke*. Hamburger Ausgabe in 25 Bänden und Mit-Direktorin des Hamburger Warburg-Hauses. – In Kürze erscheint *Kants Kritik der Vernunft als Theorie der Freiheit. Ein Parcours*, Freiburg/München 2024.

Sehen in alle Richtungen

Julia Mummenhoff

We Only See What Looks at Us – eine Ausstellung im ICAT der HFBK Hamburg und ein Workshop der Lehrenden Sharon Poliakine und Birgit Brandis zusammen mit Studierenden bildete den Auftakt der neuen Kooperation der HFBK Hamburg mit der School of Arts der Universität Haifa

↓ W*e Only See What Looks at Us*, Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

↓ Treffen der Studierenden mit Birgit Brandis und Sharon Poliakine in der Ausstellung im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht
↘ *We Only See What Looks at Us,* Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Auf Initiative von Sonja Lahnstein-Kandel (Vorsitzende des Deutscher Fördererkreis und Mitglied des Aufsichtsrats der Universität Haifa) hatte der Präsident der HFBK Hamburg, Martin Köttering, im vergangenen Jahr eine langfristig angelegte Kooperation mit der School of Arts der Universität Haifa angebahnt. Während seines Besuches in Haifa besichtigte er die Abschlussausstellung des Master-Studiengangs und lernte das Hochschulleben kennen. Die Universität Haifa praktiziert mit der School of Arts ein fast utopisch erscheinendes Modell des Zusammenlebens: 50 Prozent der Studierenden haben eine arabische/muslimische Herkunftsfamilie, während die andere Hälfte einen jüdischen Hintergrund hat. Sie begegnen sich täglich auf dem Campus, arbeiten und lernen zusammen und versuchen den gemeinsamen Dialog. Diese Erfahrung bildete den Hauptgrund für die Entscheidung zu einer Partnerschaft mit der Universität Haifa – neben der bereits seit mehr als 10 Jahren bestehenden Kooperation mit der Kunsthochschule Bezalel in Jerusalem. Die Dekanin der School of Arts, Sharon Poliakine, kam nun im April 2024 als Gastprofessorin an die HFBK Hamburg, um mit Birgit Brandis, Leiterin der Druckwerkstatt an der HFBK Hamburg, einen Workshop mit Studierenden zu leiten, der in einer gemeinsamen Ausstellung mündete. Beide Künstlerinnen arbeiten gleichermaßen mit unterschiedlichen Drucktechniken und im Medium der Malerei. Poliakine absolvierte vor ihrem Studium an der Bezalel Kunsthochschule eine Ausbildung zur Meisterdruckerin, Brandis beschäftigte sich bereits während ihres Studiums der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe intensiv mit Drucktechniken. Die Entstehung von Bildern mit einer Haltung, die sich aus der druckgrafischen Praxis herleitet, war folgerichtig das Thema des dreitägigen Workshops. Elf Studierende haben sich drei intensive Tage lang mit Schichten, Spiegelungen, Zwischenzuständen, widerständigem Material und dem Verhältnis von Kontrolle und Zufall auseinandergesetzt. Wie der Titel von Workshop und Ausstellung, *We Only See What Looks at Us*, schon andeutet, muss ein lebendiger und gegenseitiger Austausch von Blicken und intensiven Ansehens stattfinden, um ein Kunstwerk zu schaffen. Im Idealfall schauen Künstler★innen das Kunstwerk ebenso an wie das Kunstwerk sie (und die Betrachter★innen) anschaut. Der Ausstellungstitel ist ein Zitat aus der Erzählung »Vorschule des Journalismus, ein Pariser Tagebuch« (von 1929) des jüdischen Schriftstellers Franz Hessel, der ein enger Freund Walter Benjamins war und mit ihm die Leidenschaft der Weltentdeckung im Flanieren als poetisches Prinzip teilte. Drucktechniken sind auf eine ganz besondere Weise kommunikativ und

es schien, als ob sich dieses Potenzial auch auf diejenigen überträgt, die damit experimentieren. Für die aus unterschiedlichen Herkunftsländern stammende Gruppe der HFBK-Studierenden war diese Grundlage für den Austausch ein großes Glück, angesichts der weltweiten Konflikte und der Lage in Nahost, die sich während des Projekts noch einmal verschärfte. Mitten in den Aufbau der Ausstellung im ICAT fiel der Drohnenangriff des Iran auf Israel am 16. April. Nur einen Tag später wurde die Ausstellung *We Only See What Looks at Us* im großen Ausstellungsraum des ICAT eröffnet.

Der Aufbau fand als dreitägiger kollektiver Prozess mit der gesamten Gruppe statt und den Ausgangspunkt bildete der Dialog der Arbeiten von Sharon Poliakine und Birgit Brandis. Die Auswahl der Arbeiten hatten beide Künstlerinnen seit Februar in Form von Videotelefonaten und virtuellen gegenseitigen Atelierbesuchen über die Entfernung zwischen Hamburg und Haifa hinweg gemeinsam getroffen. In einer zweiten Phase kamen die in dem Workshop entstandenen studentischen Arbeiten hinzu.

18.4. – 8.5.24
We Only See What Looks at Us
Sharon Poliakine, Birgit Brandis mit Arbeiten von Omid Arabbay und Elia Beyer, Serafima Bresler, Ari Cho, Bardia Esmaeilloo, Carolina Lehan, Merlin Luczyski, Marco Miller, Michaela Moravcikova, Melisa Sabir, Maja Wietfeldt.
ICAT der HFBK Hamburg
www.hfbk-hamburg.de/icat

Julia Mummenhoff ist an der HFBK Hamburg seit 2009 als Redakteurin und Autorin für Publikationen zuständig sowie seit 2014 für das Hochschularchiv.

Ein wichtiges Thema während des Workshops war die »Blindheit« beim Drucken, die sowohl bei Sharon Poliakine, als auch bei Birgit Brandis in Prozesse innerhalb der Malerei überführt wird. Die kraftvoll wuchernden Motive der Holzarbeiten von Birgit Brandis entstehen ohne Vorzeichnung auf großformatigen Untergründen. Während der Bearbeitung mit Schnitzwerkzeugen liegen die Pappelholz-Platten auf dem Boden. Die »Blindheit« ergibt sich aus der Nähe zu der bearbeiteten Fläche, die es erfordert das entstehende Werk von Zeit zu Zeit aufzustellen und aus der Entfernung zu betrachten. Das spätere Ausgießen mit Acrylfarbe ist ein durch die Schnitzrinnen begrenzter und dadurch kalkulierbarer, aber nicht zur Gänze kontrollierbarer Vorgang. Bei Sharon Poliakine sind es die zahllosen Schichten ihrer Malerei, die eine vollständige Planung des Ergebnisses unmöglich machen. Wie Palimpzeste, also antike Manuskripte, die immer wieder abgeschabt und überschrieben wurden, lassen sie Schichten erkennen, die durch Schabungen oder Ritzungen mit der Radiernadel wieder freigelegt wurden. Es scheint eine enorme Energie in diesen Schichten eingeschlossen zu sein. Und bei der Arbeit *The Queen of Painting* (2021) verbirgt sich ganz unten, als nicht mehr sichtbare erste Schicht der Ausschnitt eines historischen Drucks, der eine Druckwerkstatt zeigt. An eine Topografie oder eine Landkarte erinnert die Arbeit *Untitled* (2023), in die ihr Entstehungsdatum, der 7. Oktober 2023, eingeritzt ist. Es ist jener Tag, der sich in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. Von Trauer und Ungewissheit handelt auch das zweisprachige Gedicht auf Farsi und Englisch in der Radierung des aus dem Iran stammenden HFBK-Studenten Bardia Esmaeilloo (Klasse von Prof. Rajkamal Kahlon), das erst über einen Spiegel lesbar wird. *Ruins of a Poem* heißt der zweite Teil der Arbeit, der den ersten inhaltlich wie formal weiterführt: Es ist eine weitere Radierung, für die er das bei der Entstehung der ersten entstanden herausgekratzte Material verwendet hat. *How to build a House* von Serafima Bresler (Klasse von Prof. Angela Bulloch) ist eine Mischung aus Monotypien und Radierungen auf Leinwand, die anschließend collagiert wurden. Gedruckt wurde mit den Überresten eines Puppenhauses. Als Instruktion getarnt erinnert der Satz »How to build a house« an kriegs- und konfliktbedingte Unbehaustheit.

Omid Arrabay (Klasse von Prof. Tobias Zielony) und Elia Beyer (Klasse von Prof. Anselm Reyle) haben für ihre Kollaboration den von Sharon Poliakine während des Workshops verwendetem Begriff »Matrix« als Bezeichnung für den Ursprung des Bildes, das Original, die Druckplatte, weitergedacht und sind auf die Pressform für eine Vinyl-Schallplatte, die sogenannte »Mutter« gekommen. Ihre Arbeit *Mutterstecher*, benannt nach dem Berufszweig, der diese Pressformen anfertigt, besteht aus einem Plattenspieler, dessen Nadel so in der Rille einer Platte feststeckt, dass endlos das Wort »Mutter« gespielt wird. Die Manipulation einer Vinylplatte (es handelt sich um Falcos *Mutter, der Mann mit dem Koks ist da*) tritt an die Stelle der Bearbeitung eine Druckplatte. In weiter Übertragung der Grundidee behandelt der zweite Teil der Installation den Vater: im Bild des Weberknechts (engl. Daddy Longlegs) und in Monotypien von sehnsüchtigen, kindlich gekritzelten Briefen an abwesende Väter.

Das intensive Beobachten von Prozessen, die Offenheit, das Transformieren von Begriffen und Ideen, die Kommunikation auf vielen Ebenen, all das scheint die druckgrafische Praxis, wie sie in dem Workshop umgesetzt wurde, mit sich zu bringen – und das war der Ausstellung anzusehen. Oder wie es Sharon Poliakine bei der Eröffnung formulierte: Wenn die künstlerische Praxis zum Vorbild würde, dann könnte Verständigung, dann könnte alles so einfach sein …

Healing through Caring and Listening

Talya Feldmann, Anne Meerpohl

The artist and HFBK graduate Talya Feldman talks about her work, right-wing terror, resistance by affected communities, and what art can offer in a cycle of violence.

↙ Talya Feldman, *The Violence We Have Witnessed Carries a Weight on Our Hearts*, 2021, installation at the Jewish Museum Berlin; Photo: Yves Sucksdorff
↓ Talya Feldman, *And Our Cities Change*, 2-channel video installation, EIGEN+ ART LAB March 2023, Photo: Peter Oliver Wolff

Anne Meerpohl Your project *WIR SIND HIER* offers a digital place of remembrance, of stories and voices of the survivors and relatives. How did you develop this work, and how did you proceed with the process of collecting places and stories?

Talya Feldman The idea for *WIR SIND HIER* came from an apartment finding website in the US called Zillow. A few years ago, a glitch appeared on the website's map system that allowed you to see outlines of rentable buildings in any given city but also the buildings that were no longer there. Suddenly you could see the history of a city, the gentrification and displacement that is today covered up by highways and new developments. The glitch created, accidentally, a political platform that questioned why these buildings, and people, were no longer there. For me, visually, it was also quite beautiful and powerful to see. It made me think a lot about how if digital city maps like this glitch can show you what used to be, what would they look like if they showed you what *could* be? If we were to really listen to the voices and demands for remembrance in public space of families of victims of racist, antisemitic, and police violence, what could our cities look like? For example, a street sign, the renaming of a monument, of parks and schools, how do these spaces play into remembrance as change and moving our cities towards justice and solidarity? All the families that I work with, all the people, initiatives, and survivors, they've been fighting for something like this for many, many years. The project is kind of a branch of them, of the work that they've already been doing on the ground to change their city spaces and combat the underlying systems of racism and antisemitism. For *WIR SIND HIER* it is important that they decide for themselves what to say and how they want to say it, and that, being a digital space, it evolves over the years. Just like how remembrance itself is constantly moving and changing. And so the project continues to grow.

Anne Meerpohl That is very interesting, thinking of mourning and remembrance as always in process, like a living thing. As you work so closely with survivors and communities, talking and listening to them, is there an analog format as well in connection to the digital archive?

Talya Feldman Yes, it exists online but also offline. We show it in exhibition spaces and do a lot of talks and panels. This year I'm developing another layer to the project that includes interview publications and printed material. All of these components offer the voices to be heard in different ways. The maps on the website in particular, outline spaces in the cities that families are claiming for their own remembrance, for their own calls for justice and resistance but also for the lives of the ones they have lost.
So in that sense, *WIR SIND HIER* means a lot of things to me. It means we are here, the people we are remembering in our streets and in our cities, but also we are here, the people who are actively fighting for that remembrance and for an end to the violence. It also speaks to where we are as a society today. I hope the project can offer us all a way of looking at where we could and should be. How we exist within our cities, and what it means to hear these voices who are asking us to listen to them,

and who have always been asking us to listen to them.

Anne Meerpohl How do you decide together on the spaces?

Talya Feldman It is always the decision of the people. Some seek to claim street signs or monuments, but also spaces where they have the most memories of the people they lost and the spaces that give them power. Recently I was in Munich and filming with the family of Guiliano Kollmann, who was killed in a racist attack in Munich in 2016. The family decided to claim all of Guiliano's favorite places. Where he played football, where he went to kindergarten, where he hung out with his friends. His grandmother said this was the first time that anyone had ever asked her about his life, to share where he lived, and not about his death. And I think this is a very powerful thing to repeat. His life, and not his death. So often when we speak about these instances of violence, politically or socially, we only focus on the day of commemoration, the day of the attack. This means, unfortunately, that we are also only focusing on the perpetrator and their acts, the violence, of one particular moment. We don't pause enough to think about the entire life of a person and their family—what they need from us every other day of the year—as well as all the lives and places these lost lives touched: their teachers, their friends, their cities.

Anne Meerpohl I very distinctly remember the pencil drawing of the door of the synagogue in Halle (Saale) at the 2020 annual exhibition at the HFBK Hamburg. It refers to the brutal right-wing extremist attack on the synagogue in Halle and the restaurant Kiez-Döner on 9 October 2019, which you among others survived. You also dedicate your single-channel video work *Elegy* to the attack. What is the connection for you between (making) art and mourning? Recently there have been a lot of discussions about topics related to care and healing. Can art have a healing effect?

Talya Feldman Yes, it is definitely there, and I think about this a lot. My work *Elegy*, for instance, is about how our bodies carry trauma and grief. It's so often the case that even when we ourselves cannot articulate what we are feeling, our bodies tend to articulate it for us. Trauma and grief affect us in so many different ways, and sometimes physically through symptoms like back pain and headaches. This also shows us how important it is to articulate these experiences, even if not through language, as a way of healing both our minds and bodies. I think that is how I approach art. The value of it. Asking: how can art be a tool for expressing and releasing the things that are too difficult to speak?

This work was also largely influenced by the choreographer Martha Graham. There's a famous story that, one evening, after her performance of *Lamentation*, a woman came up to

↓ Talya Feldman, *WIR SIND HIER - Ein digitaler Raum für individuelle und kollektive Trauer und Widerstand*, 2022, still

Graham in tears. The woman's daughter had passed away some time before, and she hadn't yet found a way to fully grieve, or even cry, for her. But this performance by Martha Graham gave space, and perhaps permission, for this woman to finally grieve the loss of her daughter. I think when art can open a space like that, it can have a real and crucial power for helping us, individually and collectively, grieve, but also heal.

Anne Meerpohl In 2021, you received the DAGESH Art Prize for your multimedia work, the 18-channel sound installation *The Violence We Have Witnessed Carries a Weight on Our Hearts* at the Jewish Museum Berlin. It contains voice recordings of survivors of right-wing, racist, and antisemitic violence. The voices are linked to transparent, black, net-like fabrics, possibly a reference to death and loss, but also translucency or perhaps disembodied bodies. What was your process for this work, and how did you translate the recorded voices into space?

Talya Feldman The work actually started around the time of the trial against the perpetrator of the attack in Halle, at the start of the pandemic in 2020. As survivors and co-plaintiffs in the trial, we began receiving voice messages of solidarity from people that we had never met, from all over Germany. Even when they couldn't be with us in person, they knew how important it was to be there in whatever way they could be—that we would need them. I started to ask myself, if we are receiving these messages, who else is receiving them? So I started reaching out and collecting messages to and from the many different initiatives that had been sending us these audios, initiatives from families of victims of right-wing terror, survivors from all over Germany, who have been fighting for many, many years against racism and antisemitism, and for justice and change. The title itself is actually from a letter that we wrote to Ahmed I., who himself was facing his attackers in court in Kassel around the same time. The line was »The violence we have witnessed carries a weight on our hearts, but also on our communities and on our country. But we are here. We are staying here, and we will continue—unafraid.« I think this work also plays into our conversation about the body and how it carries trauma. One question that often comes up is, where do you carry it? When you are feeling, where do you feel it? I think everyone has different answers, of course, because everyone carries it in different places. But it is a heaviness that you feel physically, and I think that this is also something art can offer. How do we create spaces where we can lift that weight and also carry it for one another?
The hundreds of messages in this sound installation were coming from people who understood in a real way what that weight i s and what this violence means. There is a lot of strength in sharing these voices, as a way of connecting and healing in relationship to one another. A number of the people who participated in this installation also came to see the exhibition in Berlin, and it was very meaningful for them to witness other visitors actively listening to their voices. Sound is such a powerful and political tool, as is the conscious act of listening.
There is a quote that I think of so often, also in relation to all of this, by the theorist Sara Ahmed on the topic of solidarity, where she explains that: »Solidarity does not assume that our struggles are the same struggles, or that our pain is the same pain, or that our hope is for the same future. Solidarity requires commitment, and work, as well as the recognition that even if we do not have the same feelings, or the same lives, or the same bodies, we do live on common ground.«

Anne Meerpohl Talking about solidarity, what would you currently

wish for from actors in art and culture in relation to right-wing violence and a strengthening of right-wing movements in Germany?

Talya Feldman I think it goes back to what we were talking about before. I really believe that as artists we carry a great deal of power. As image makers, as creators, we create narratives all the time, and it's up to us whether we contribute to a narrative of violence or to a narrative that is empowering, healing, and focused on resistance and resilience. What I often battle with or ask myself is, how do we deal with images and imagery that is so harmful? Not only historically harmful in the sense of recreating or reproducing stereotypes that have existed forever, but also, how do we counter imagery and language that is damaging to communities affected by violence? There is an incredibly powerful and important text titled »Suspending Damage: A Letter to Communities« by Indigenous scholar Eve Tuck, where she discusses from a research perspective the fact that so often while looking at a history of violence, we focus only on the perpetrators. We focus on the damage that has been done rather than the hope and future of the communities most affected by this violence. Instead, Tuck offers, we must focus on desire-driven data. The remembrance, resistance, and resilience in communities and individuals affected by violence. The people behind the data who are here, speaking.

Anne Meerpohl Thank you so much for sharing your thoughts. One last question: What are you working on at the moment?

Talya Feldman *WIR SIND HIER* is continuing. We just had a panel discussion at the Kunstverein Gastgarten in Hamburg this past May, and it will also be shown as an installation, tentatively this September, at the Documentation Center for the History of National Socialism in Munich. I also recently completed a new sound collage titled *Listen to Me: This Song is a Monument* that looks at a history of resistance and resilience through sound, specifically in North Rhine-Westphalia in Germany. The piece combines different voices of activists, protests, and musicians who have played a key role in empowering communities and fighting for remembrance over the last several decades. This work will be shown alongside a temporary public sculpture by the artist Cana Bilir-Meier this June.

Talya Feldman is a time-based media artist from Denver, Colorado. She earned her MFA from HFBK Hamburg and her BFA from the School of the Art Institute of Chicago. Through her intercultural and collaborative practice, Feldman generates social transformation through artistic and educational projects that offer alternative and reparative narratives to violence. She has received global recognition for her works combating right-wing terror in cooperation with activist and research-based networks in Germany and abroad. Feldman has achieved numerous awards including the 2023 Federal Prize for Art Students in Germany, the 2022 Berenberg Culture Award, the 2021 German Academic Exchange Service (DAAD) Scholarship Award, and the 2021 DAGESH Art Prize.

Anne Meerpohl ist seit Mai 2024 kuratorische Assistenz im ICAT der HFBK Hamburg, freie Künstlerin, Autorin und Mitgründerin des Cake & Cash Collective.

23. – 24.6.2024
STOPP. ZUHÖREN. BEGEGNEN
Mehmet-Kubaşık-Platz, Dortmund

↙ Talya Feldman, *Elegy,* 2020, single-channel video, filmstill, Courtesy of the Artist
↓ Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, Frieder Bohaumilitzky, *Denkmal über Ehrlichkeit* im Bauhaus Museum, 2024, © Klassik Stiftung Weimar; Foto: Frieder Bohaumilitzky

Widerstand und Opportunismus

Anna Unterstab

In der Ausstellung *Bauhaus und Nationalsozialismus* gehen Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer und Frieder Bohaumilitzky dem widersprüchlichen Leben des Gestalters Franz Ehrlich auf die Spur, mithilfe eines Denkmals der Ambiguität

↓ *Bauhaus und Nationalsozialismus*, Ausstellungsansicht, Schiller-Museum, © Klassik Stiftung Weimar; Foto: Thomas Müller
↘ *Bauhaus und Nationalsozialismus,* Ausstellungsansicht, Schiller-Museum, © Klassik Stiftung Weimar; Foto: Thomas Müller

Die Lebensgeschichte von Franz Ehrlich ist geprägt von Brüchen und der Wirkung totalitärer Systeme auf ihn. Unter anderem war er kommunistischer Widerstandskämpfer, Bauhäusler, Konzentrationslager-Häftling, SS-Planer, DDR-Designer und Künstler.
Die Installation *Denkmal über Ehrlichkeit* der Designforscher Friedrich von Borries (Professor für Designtheorie an der HFBK Hamburg) Jens-Uwe Fischer und Frieder Bohaumilitzky (Promovenden bei Friedrich von Borries) ist aktuell in der Ausstellung *Bauhaus und Nationalsozialismus* im Bauhaus-Museum in Weimar zu sehen. Der etwa fünf Meter lange Möbel-Körper besteht aus den Typenmöbeln 602 des Bauhäuslers und einer überdimensioniert wirkenden Holzbalken-Konstruktion. An mehreren Stellen blitzen gelbe Papierbögen auf, die wie ein Flugblatt jeweils über ein Design von Ehrlich informieren. Auf den Balken sind noch die Bleistift-Beschriftung sowie Spuren vom Transport zu erkennen. Die Verkabelung zwischen Button und Lautsprecher, über den Audiofragmente abgespielt werden können, ist ebenfalls sichtbar, im verglasten Vitrinen-Element liegen Akkuschrauber, Nägel und eine PET-Wasserflasche, als würde das Aufbauteam gleich aus der Pause zurückkehren.
Auf drei Standorte verteilt zeigt die Jahresausstellung der Klassik Stiftung Weimar neue Blickwinkel auf das Bauhaus und seiner Verstrickung mit dem Faschismus, bis zu seiner Schließung 1933 und auch darüber hinaus. Während in den letzten Jahren die Rufe von kritischen Designer★innen und Designtheoretiker★innen international immer lauter wurden[001], sich von einem unhinterfragt positiven Bild auf das Bauhaus in der Designlehre loszusagen (»It's time to throw the Bauhaus under the bus«[002], wie der Gründer des Designstudio Polymode Silas Munro und der Grafikdesigner und Theoretiker Ramon Tejada in einem Workshop schon 2019 forderten), ganz besonders seines kolonialen Erbes wegen – war die Kritik in Deutschland bisher eher marginal. Umso überfälliger, dass sich die Ausstellung nun gerade den unbequemen Seiten widmet, um sich endgültig von der einseitigen Erzählung der Moderne zu verabschieden. Besonders deutlich wird dies im Schiller-Museum, in dem die Lebenswege der Bauhäusler★innen im Nationalsozialismus nachgezeichnet werden. »Eine innovative künstlerische Haltung allein, so zeigen die Schicksale vieler Bauhaus-Angehörigen, schützt noch nicht gegen die Verführbarkeit durch den Faschismus«, heißt es im begleitenden Text.
Eine dieser ausgewählten Biografien schildert das Leben von Franz Ehrlich (1907 – 1984). Der gelernte Schlosser wuchs in Leipzig im kommunistisch geprägten Umfeld auf und ging, nachdem er seine Fachhochschulreife an der Abendschule nachholte, 1927 ans Bauhaus. Dort studierte er drei Jahre lang bei unterschiedlichen Lehrern, hauptsächlich in der plastischen Werkstatt »und ging jeder Spezialisierung aus dem Weg«[003]. Nach Startschwierigkeiten mit seiner Design-Karriere in Berlin begann er für den Verlag *Bild der Frau* Redesigns für alle Zeitschriften des Verlags zu gestalten. Währenddessen war Ehrlich im Widerstand und brachte eine antifaschistische Zeitung heraus, was er folgendermaßen beschrieb: »(…) mein Atelier [war] nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten zugleich Redaktionsstube und Druckerei der illegalen Leipziger Zeitschrift ‚Junge Garde', dazu Unterkunft für manchen untergetauchten Genossen.«[004] 1934 wurde er inhaftiert und kam ins Zuchthaus, 1937 ins Konzentrationslager Buchenwald am Ettersberg bei Weimar. Nachdem er anfänglich im Steinbruch arbeitete, wurde er in die Häftlingstischlerei und später in das Baubüro des Lagers versetzt. In Buchenwald entwarf er unter anderem die Einrichtung luxuriöser SS-Villen, das Lagertor mit dem Schriftzug »Jedem das Seine«, eine mit Runen verzierte sogenannte »Sippenwiege« für die Familie des SS-Lagerkommandanten und einen zoologischen Garten für Rotwild und Bären für das SS-Dorf neben

dem KZ.[005] Muten die Entwürfe aus heutiger Sicht grausam an, beschrieb Ehrlich jedoch all diese Designs als widerständige Handlungen. Er gestaltete sie extra komplex und »schön«, im Sinne der Nazis. So wollte er möglichst viele politisch verfolgte Häftlinge möglichst lang an der sichereren und leichteren Arbeit in den Werkstätten teilhaben lassen. Als gestalterische Strategie wollte er immer neue Begehrlichkeiten in den SS-Leuten wecken, um seine Arbeit und die seiner Kollegen in den Tischler-Werkstätten unabdingbar zu machen.[006] Nach seiner Entlassung begann er als ziviler Angestellter im Baubüro des KZ Buchenwald und wechselte proaktiv in die SS-Bauzentrale in Berlin-Lichterfelde, wo unter anderem der Bau von Vernichtungslagern geplant wurde. Nach Ende des Krieges blieb Ehrlich in der DDR und wurde SED-Mitglied, später interner Mitarbeiter der Staatssicherheit. In der DDR plante Ehrlich hauptsächlich Möbel und Innenausgestaltungen, wie zum Beispiel für das Funkhaus Berlin. Sein wohl bekanntestes Werk stellt die Systemmöbelreihe 602 dar, die in den 1960er-Jahren in den Deutschen Werkstätten Hellerau bei Dresden in großer Auflage produziert wurde.

Das *Denkmal der Ehrlichkeit* besteht aus demontierten Teilen dieser Möbelreihe. Auf vielen der Möbelrücken sind noch ihre vergilbten Etiketten mit Fertigungsdetails zu sehen, die den Preis (174 Mark für die Anrichte / 284 Mark für den Wäsche-Bücher-Schrank) angeben. Franz Ehrlich entwarf die Möbel für die neu errichteten Plattenbau-Wohnungen, ihre Proportionen sind dementsprechend niedrig, sie wirken filigran. Die modulare Serie war begehrt, Käufer★innen warteten bis zu einem halben Jahr auf ihr Set. Ehrlich war überzeugt vom Potenzial der Massenproduktion und der günstigen industriellen Fertigung, die zum Wohl der Arbeiter★innen beitragen sollte. Heute werden die Möbel als teure Vintage-Objekte gehandelt.

Die Installation ist ein Teil des DFG-Forschungsprojekts von Friedrich von Borries und Jens-Uwe Fischer an der HFBK Hamburg zu Ehrlichs Leben und Werk, die 2022 in der Ehrlich-Biografie *Gefangen in der Titotalitätsmaschine* mündete[007]. Außerdem ist ein Audio-Rundgang in Kooperation mit der KZ-Gedenkstätte Buchenwald sowie verschiedene Materialien für Schüler★innen, in denen diese Ehrlichs Design-Arbeit in Buchenwald nachvollziehen können, entstanden.

Jens-Uwe Fischer, Historiker mit Schwerpunkt Architektur- und Designgeschichte des 20. Jahrhunderts, sowie ehemaliger wissenschaftlicher Mitarbeiter der HFBK Hamburg erzählte, dass sich die Sicht der drei Designforscher auf Franz Ehrlich über die Jahre sehr verändert hat. Beim Vorgänger der Installation, dem 2018 im Deutschen Architektur Zentrum ausgestellten *EHRLICHMONUMENT* hatten sie noch eine sehr ehrfürchtige Sicht auf den widerständigen Architekten und Designer, so war die Gestaltungssprache zaghaft und sauber. Mit der Recherche wurde ihnen bewusst, dass es keine geradlinige Erzählung über Ehrlich geben kann, Fragen offenbleiben werden und auch seine Arbeit für die SS und seine Mitarbeit in der Stasi zu seinem Leben dazugehören.

Auf den zweiten Blick fällt mir beim Ausstellungsrundgang die Abnutzung der Möbel auf, die einen starken

Kontrast zu den restaurierten Exponaten darstellt. Dieses Mal soll das Denkmal nicht mehr makellos aussehen, die Möbel wurden nicht mehr mit Möbelpolitur aufgefrischt, sondern in ihre Einzelteile zerlegt, entgegen ihrer Richtung aufgestellt und in eine massive Holzkonstruktion eingeklemmt. Die Poster sind mit Sprühkleber oder Tapetenleim angeklebt.

Ich beobachte, wie sich die Besucher★innen der Installation gegenüber verhalten. Beim Umrunden berühren einige die Oberflächen der Möbel und klopfen sie ab: endlich mal etwas zum Anfassen. Ab und an betätigt jemand den Audio-Button. Ein älterer Mann im Anzug murmelt »Sperrmüll« zu seiner Begleiterin. Die Dekonstruktion und eine gewisse Respektlosigkeit, wie Fischer den Umgang mit den Möbeln beschreibt, scheint zu wirken. In meinen Augen könnte dieser Gedanke noch weiter getrieben werden, sowohl in der Form des Monuments, als auch bezogen auf seinen Ausstellungsort: zum Beispiel das nächste Mal frei zugänglich im Stadtraum in Weimar.

Beklommen von der Gleichzeitigkeit der gegensätzlichen Biografien weiterer Bauhäusler★innen verlasse ich Weimar und trete meine Rückreise Richtung Hamburg an. Dieser akribisch recherchierte und entglorifizierende Blick auf das Bauhaus stellt eine wichtige Auseinandersetzung für Designer★innen und Designstudierende mit einer kritischen Praxis dar. Das Bauhaus repräsentiert in Deutschland lokale Designgeschichte mit wegweisenden Ideen, welche nach wie vor unsere Umwelt prägt. Darum ist gerade die Herausarbeitung der Komplizenschaft mit Kolonialismus und Faschismus essentiell, da wir von ihnen auch für die Zukunft lernen können. Mitunter erscheint mir die Ausstellung wie ein Blick in eine wieder nahende Zukunft. Wird der zunehmende politische Rechtsruck in Deutschland Kunsthochschulen als Orte der freien künstlerischen Wissensproduktion bald wieder gefährden? Das Denkmal und die Ausstellung werfen mehr notwendige Fragen auf, als dass sie Antworten liefern. Geschichten aus dem Widerstand, wie die Geschichte von Ehrlich, lehren uns Ambiguität auszuhalten und so handlungsfähig zu bleiben. Aus dem Lautsprecher des Monuments klingt es: *»Wir wünschen uns Helden und bekommen Menschen«.*

001 Siehe auch: Arturo Escobar: *Designs for the Pluriverse – Radical Interdependence, Autonomy and the Making of Worlds*, Duke University Press, 2018. Elisabeth ›Dori‹ Tunstall, »Decolonizing Design Means Dismanteling the Racist Bias in the European Modernist Project«, in: *Decolonizing Design, A Cultural Justice Guidebook*, MIT-Press, 2023. Nina Paim und Claudia Mareis (Hrsg.), *Design Struggles – Intersecting Histories, Pedagogies, and Perspectives*, Valiz, 2021.

002 https://www.typeroom.eu/content/letterform-archive-presents-it-s-time-throw-bauhaus-under-bus-workshop [zuletzt aufgerufen am 18.06.2024]

003 Walter Scheiffele, »Franz Ehrlich. Korpus und System«, in: Walter Scheiffele (Hrsg.), *Ostmoderne Westmoderne*, Spector Books, 2019, S. 272.

004 Gisela und Hans-Peter Schulz; Johanna Teller (Hrsg.): *Bauhaus 4: Franz Ehrlich – die frühen Jahre: Aquarelle, Collagen, Malerei, Montagen, Objekte, Plastik, Zeichnungen; Arbeiten der Jahre 1927 – 1938*, Galerie am Sachsenplatz,1980, S. 10.

005 Vgl. Infotafel Ausstellungsbeschilderung Schiller-Museum.

006 Jens-Uwe Fischer, »Franz Ehrlich, zwischen Widerstand und Kollaboration«, in: Anke Blümm, Elisabeth Otto, Patrick Rössler (Hrsg.), *Bauhaus und Nationalsozialismus*, Ausstellungskatalog der Klassik Stiftung Weimar, Hirmer Verlag, 2024, S. 78 f.

007 Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, *Gefangen in der Titotalitätsmaschine. Der Bauhäusler Franz Ehrlich*, Suhrkamp Verlag, 2022.

Anna Unterstab ist freischaffende Gestalterin für Ausstellungsräume, soziale Prozesse und Bücher in Hamburg, 2022 absolvierte sie den Master of fine Arts an der HFBK Hamburg im Bereich experimentelles und soziales Design bei Prof. Jesko Fezer, Rosario Talevi und Jeanne van Heeswijk. Sie forscht und lehrt als künstlerische Mitarbeiterin im Studiengang Informationsdesign an der Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle. Unterstab arbeitet aus einer queeren und machtkritischen Perspektive. 2024 sind ihr Buch *Design intersektional unter die Lupe nehmen – Gestaltung als Komplize von Diskriminierung und als wiederständiges Werkzeug* im adocs Verlag und das zugehörige Zine im Materialverlag der HFBK Hamburg erschienen.

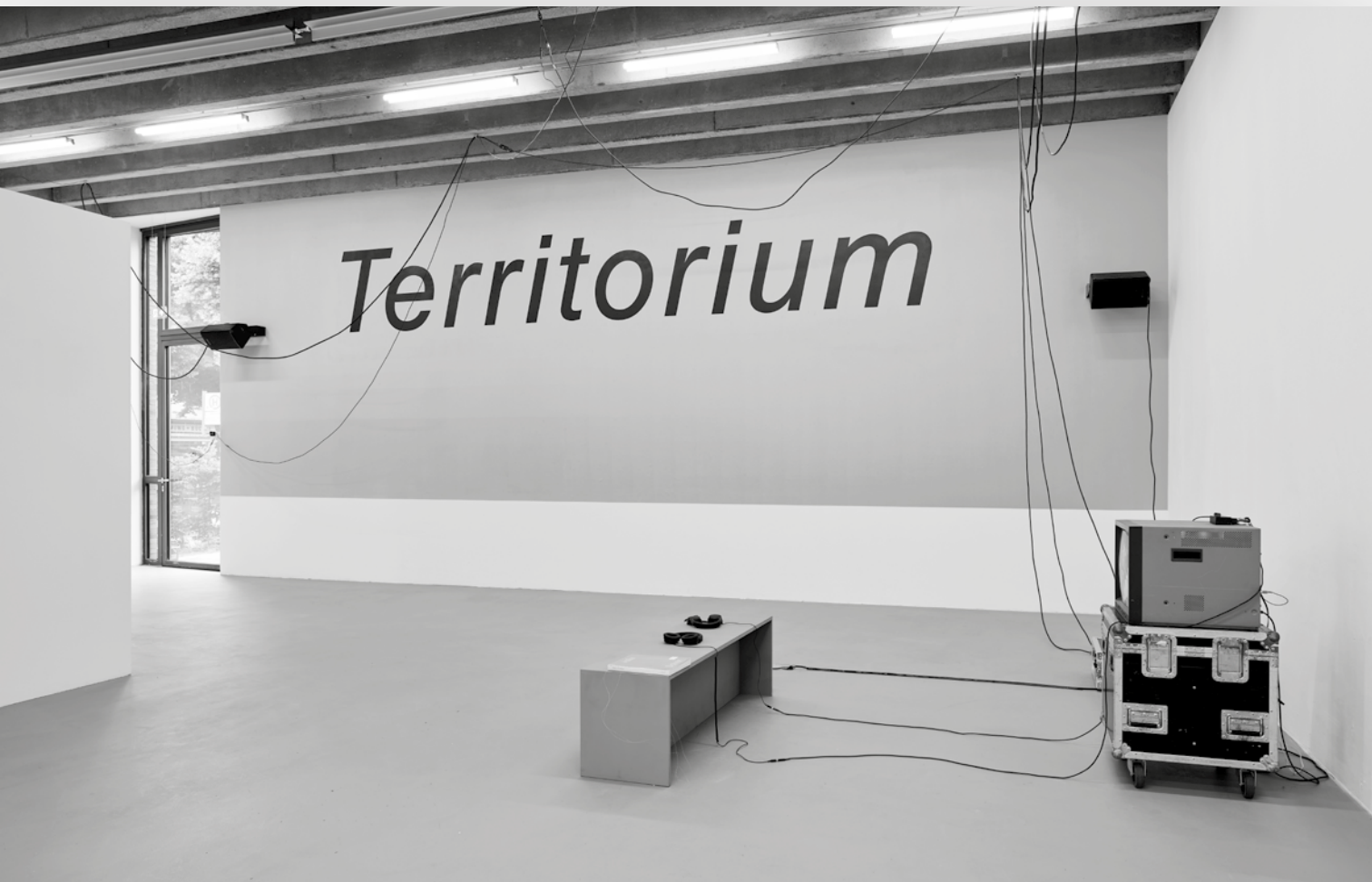
9.5.–15.9.2024
Bauhaus und Nationalsozialismus
Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, Frieder Bohaumilitzky u.a.
Klassik Stiftung Weimar
https://www.klassik-stiftung.de

↓ Julia Scher, *Territorium*, 2024, Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Rock Your Own Fuel in The Next Secure World

Elisa R. Linn

In Julia Schers Ausstellung im ICAT der HFBK Hamburg aus Anlass der Verleihung des Finkenwerder Kunstpreises 2024 verschmelzen Kunst und Überwachung in einer eindringlichen Installation. Die Ausstellung wird zum Spiegelbild gesellschaftlicher Kontrollsysteme und regt zum Nachdenken über Souveränität, Grenzen und den Preis der Sicherheit an



»I'm surveillance I'm your growing companion in this environment«, hallt es durch Julia Schers Ausstellung *Territory*, deren Titel in großen Letternauf einer grell-gelb gestrichenen Wand demonstrativ wie ein Warnhinweis platziert ist.

Eine Sicherheit garantierende Autorität über ein Territorium sei angeblich notwendig, um seine Bürger★innen vor äußeren und inneren Bedrohungen zu schützen. Wer ein Territorium betreten darf und wer bei Betretung welche Rechte hat, ist dabei unweigerlich mit Fragen der Souveränität verquickt: denn ohne Subjekt gibt es keine Souveränität. »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet«[001], stellte bereits Carl Schmitt in seiner *Politischen Theologie* (1922) fest. In Julia Schers Ausstellungs-Territorium wiegt die vermeintliche AI-generierte Signature-Voice der Künstlerin im Wechselspiel mit einer vertrauenerweckenden Lautsprecherstimme, wie man sie von Bahnhöfen oder Flughäfen kennt, Besucher★innen in serviceorientierter Sicherheit und schürt zugleich Unbehagen über den Raum, in den man sich hineinbegeben hat: »You are in the Territorium – enough space for many. Come, enjoy the oxygen.« »Komm rein und genieße den Sauerstoff.«[002]

Dass das Teilen von Sauerstoff, das gemeinsame Atmen, auf das lateinische Wort *con* (mit, zusammen) und *spirare* (atmen) und somit auf die Konspiration zurückzuführen ist, beschreiben Yener Bayramoğlu und María do Mar Castro Varela in ihrem Buch *Post/pandemisches Leben* (2021). Als geheime Vereinbarung zwischen Verschwörer★innen zu einem rechtswidrigen oder schädlichen Zweck beruht die Konspiration auf dem Ausschluss derer, mit denen die Luft, ja der Sauerstoff, nicht geteilt werden, denen der Atem regelrecht genommen werden soll.[003] Sowohl der brutale Polizeimord an George Floyd, dessen letzte Worte »I can't breathe« waren, ist symptomatisch für die Luft, die nicht geteilt werden soll, als auch immer intelligenter agierende Sicherheitssysteme vor dem »Euro-Club«.[004] Dies sind neue nekropolitische Außengrenzen als »primitive Form der Abwehr von Feinden, Eindringlingen und Fremden«[005]: Zäune, Pushbacks, Abschiebungslager, Kürzung von Sozialleistungen, Asylkompromisse, oder opak agierende Technologien wie Drohnen und Satelliten im Zuge von sogenannten *Smart Borders* – die einerseits sogenannte »irreguläre« Bewegungen verhindern und andererseits sicherstellen, dass Waren und Kapital über Grenzen hinweg ungehindert und möglichst *smooth* fluktuieren.

Jene ambiguitive Rolle einer Kontrollinstanz verkörpert eine heraldische Eule aus Marmorstein im Ausstellungsraum, die Scher mit *Pakhet* (2024), dem Namen der ägyptischen Kriegsgöttin, taufte. Die Eule ist nicht nur Symbol der Weisheit und Beschützerin der Göttin Athene, sondern heute ein beliebtes Emblem für Cybersicher-

heits-Technologieunternehmen im Stile von *Cyberreason,* die auch für nationale militärische Verteidigungszwecke dienlich sind. Wie Hegel bereits im Vorwort seiner *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1820) bemerkte: »Die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.«[006] Während sie wachsam vor Invasionen und *threats* schützt, erhascht sie ihre

↓ Julia Scher, *HFBK Under Surveillance*, 2024 und *Securityworld Zone 4, 1997,* Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

(Daten-)Beute in der Dunkelheit im lautlosen Flug. In Hegels eurozentrischen Verständnis entfaltet sich die Weisheit erst, wenn die abendländische Geschichte schon geschrieben ist. »Please feel free to react against the glass to the West«, hallt derweil die Schersche Stimme weiter durch das Territorium.

Ein geflochtener Maschendrahtzaun vor der wachenden Eule blockiert, ja schützt die Sicht durch die Fensterfront des Ausstellungsraumes in den von Wahlplakaten dekorierten öffentlichen Straßenraum. Er scheint ein »Recht

auf Stadt«[007], wie es Henri Lefebvre umrissen hat, aufs Beleben, Bewohnen, ja Partizipieren an Stadt, geradezu zu präventionieren. Mit einer Farbe aus feinstaubigen Glitzerpartikeln überzogen, lockt der Zaun mit Stacheldraht trotz seiner abwehrenden Gefahr das konsumfreudige Auge. Wie die langstielige Rose aus lackiertem Aluminium einer Isa Genzken in *superhuman size*, deren grotesk-bedrohliche Erhabenheit von ihrer unschuldig-kitschigen Künstlichkeit überschattet wird, versinnbildlicht er gewissermaßen einen »Grausamen Optimismus«, wie ihn Lauren Berlant in kapitalistischen Gesellschaften schilderte: Wenn etwas, das man begehrt, in Wirklichkeit ein Hindernis für das eigene Gedeihen darstellt.[008] Kein Zweifel: »We buy into Security« (Julia Scher).

Und dennoch ist Schers Schutzwall auch eine Reminiszenz an eine ermächtigende Protestkultur – eine Reminiszenz daran, wie *Queer Nation* (1991) während die AIDS-Krise Homophobie schürte, mit humorvollen Guerilla-Taktiken und Tüten von Glitter auf den Straßen protestierte – gegen die gouvernementale Regulierung von queeren, »migrierenden« Körpern und jenseits von George H. W. Bushs biopolitischer Staatsvision »America Cares«. So etwa auch im Falle der Aktivismusgruppe *Catherine Did It!,* die das Filmset des Erotic-Thrillers *Basic Instinct* (1991) in San Francisco in einer Glitter-Bombing-Protestaktion mit einem funkelndem Teppich von *campy rage* bedeckte, um die stigmatisierende Darstellung von bisexuellen/lesbischen Charakteren im Film anzuprangern.[009] Damit machte die Gruppe nicht nur den Drehort temporär unnutzbar, sondern drang regelrecht in ein temporäres Territorium ein – trotz einer einstweiligen Verfügung und Bereitschaftspolizei, welche die Protestierende von den Kulissen fernhalten sollte.

In Schers vom Mythos der Sicherheit dominierten Territorium dreht sich letztlich alles um das Verführerische und Verstörende, das Sichtbare ebenso wie das Unsichtbare, die Wirksamkeit und vor allem die Unwirksamkeit von Überwachungssystemen, überhaupt Sicherheit zu gewähren. Schers Installationen verwehren sich visuell dem passiven *gaze*, und halten vielmehr dazu an, forensische Spuren aufzuspüren, Sehweise und Standpunkt anzuzweifeln (ganz nach Schers Credo: »I started embracing messiness when being perfect became old-fashioned«).

Das demonstriert auch eine Installation mit dem Titel *I'll Braid Your Hair* (2024): Hoch an einer Wand hängt eine runde Uhr als prägendstes Symbol für die westliche Zeitkultur. An ihr baumelt eine gerissene Metallkette, deren scheinbar zu Boden gefallenen Kettenglieder neben einem DNA-Modell – der Quelle zur biologischen Informationsextraktion über den Menschen – ruhen.

↓ Julia Scher im Gespräch mit HFBK-Studierenden, die aus Anlass der Preisverleihung gegen Airbus protestierten; Foto: Tim Albrecht
↘ Simon Denny im Gespräch mit Julia Scher am 31. Mai im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Während Freud davon überzeugt war, dass Frauen in prähistorischer Zeit lernten, ihr Schamhaar aus Phallusneid zu flechten und folglich zu weben, nähen und stricken begannen, lancierte Ada Lovelace als erste Programmiererin, die »Frauenarbeit schlechthin« (Sadie Plant) und den Webstuhl zur Vorhut der Proto-Softwareentwicklung. Mit Charles Babbage und seiner Analytical Engine legten sie den Grundstein für Algorithmen und Computertechnologie, die nicht nur Produktion und Konsum, sondern auch Räume der Kontrolle verändern sollten.

Scher demystifiziert mit dem Riss in der »geflochtenen« Metallkette, der an gelöste Fesseln erinnert, die aufklärerische Idee eines universalhistorischen Fortschrittsglauben vom vermeintlich Primitiven hin zum Zivilisierten, von Jäger★innen und Sammler★innen hin zu prosumierenden Influencer★innen mit immer neuen technologischen Durchbrüchen, die angeblich der Treibstoff der Geschichte seien. Wie David Graeber und David Wengrow zurecht in *Anfänge* (2022) rhetorisch fragten: »Führte der Fortschritt von Kunst und Wissenschaft zu einem verbesserten Weltverständnis und damit auch zu moralischem Fortschritt?«[010] Wohl kaum. Das scheinbar fürsorgliche Angebot, das im Titel *I'll Braid Your Hair* (2024) von Schers Arbeit mitschwingt, kann da schon einmal in eine verlockende Bedrohung gemäß »I'll tie you up« umschwenken – wie es etwa eine gerahmte Schwarzweiß-Fotografie *Julia and Butch* (1992) nicht unweit davon suggeriert. Sie zeigt Scher in Uniform und autoritärer Pose neben einem maskierten Mann in SM-Montur und Peitsche. Wer hier *botton* und wer souveräner *top* ist, bleibt in diesem Territorium nicht nur undurchsichtig – sondern vor allem in den jeweiligen Stellungen flexibel.

Eine solche flexible Position impliziert auch die der Besucher★innen im Scherschen Ausstellungsterritorium. In dieser Tyrannei ohne Tyrann kann man sich nicht mehr der Illusion hingeben, ungesehene Kontemplator★innen zu sein. Im Gegenteil, Schers Installationen triggern sowohl invasive Schwellenmomente von gewollter und ungewollter Beteiligung als auch eine bestechliche Wachsamkeit. In einem Tondo, ein populäres Format in der Blütezeit der Renaissance als Höhepunkt des modernen *homo fabers*, absorbieren sich Besucher★innen selbst in ihrem »gebrochenen« Ich-Spiegelbild – das zur narzisstischen Selbst-Kontrolle verführt: Auf einem Spiegel, wie wir ihn aus dem Straßenverkehr als wichtige Sicherheitsausstattung kennen, um schwer einsehbare Bereiche zu überwachen, schwebt neben einem Batteriehalter ein Teleskop von *Bresser Messier* – bekannt für seine ausgezeichnete optische Qualität für den beobachtenden Blick *ins* als auch *aus* dem All heraus. »It's a sky blue sky; the satellites are out tonight«, kommen hier die Zeilen von Laurie Andersons Song »Let X=X« aus dem Album *Big Science* (1982) in den Sinn – wobei ein Auftritt der Sängerin im Jahr 1980 vor einer sich drehenden Satellitenschüssel an der University of Minnesota eigentliche Inspiration für Schers Tondo war. Während hier feuchte Träume, früher Satellitenkunstprojekte im Zeichen von Emanzipation, Selbstregulierung und Demokratie, wachgerüttelt werden, um die Grenzen des Sender-Empfänger-Konstruktes zu transzendieren, werden sie gleichermaßen gebremst. Betitelt nach dem ukrainischen Astronom und Astrophysiker Iosif Shklovsky, der exterritoriales Leben und Intelligenz erforschte, wies dieser 1965 auch darauf hin, dass auf eine sich entwickelnde Zivilisation tiefgreifende Krisen warten, die durch die Schaffung »künstlicher intelligenter Wesen« ausgelöst werde.[011] »Your resilience is important here now«, antwortet Schers pseudo-automatisierte Stimme.

In der Videoarbeit *No Cum Shot* (2004) beobachtet man in einer Sequenz, wie Scher im weißen Unterhemd ihre unverkennbare *Security by Julia* Signature-Uniform anlegt, während sie zu Mr. Misters *Watching the World* Lyp synct: »Rockets launch us to outer space far away from human wasteland [...] Who is watching the world? Who is changing the balance of power?« Gerade weil das Territorium im Schein von Dataism, Infokratie und Selbstreproduzierung in unserer totalen Verfügbarkeit erscheint, während sich die kontrollierte Sicherheit in Gestalt von *comfort und convenience* in jede Ritze des Alltags einschleicht, wirken die darauffolgenden Aufnahmen von Schers *Security Site Visits [SSV]* hier zeitgeistiger und relevanter denn je. Zum ersten Mal realisierte Scher die mit Selbstironie unterfütterten *site visits* 1990 für das Walker Art Center in Minneapolis mit einer durchmischten Gruppe als Bus- und Wandertour durch Hightech-Überwachungszonen auf Flughafen, in Waschsalons, Rotlichtviertel, Konzerthallen oder Parkhäuser. Damals wie heute geht es nicht nur darum, *access* zu und *media savviness* über das Areal des technologischen Treibstoffs der Geschichte ein- und zurückzufordern, sondern auch um anzuregen, wie man konvivial, wachsamer und gemeinsamer hinschaut, wozu man ständig ermutigt wird, nicht hinzusehen; wie man über das spricht, worüber man üblicherweise aufgefordert wird, zu schweigen. Einen Anreiz, bevor man sich in einer Orgie von Selbstentblößung dem Souverän mit einem *swipe* auf dem Smartphone wieder hingibt, mag hier *HFBK Under Surveillance* (2024) in unmittelbarer Nähe des Eingangs der Ausstellung geben. Wer das Steuer des *control rooms* mit metallischem Tisch und zwei *Sony*-Bildschirmen für einen Moment übernimmt, wird nicht nur von einer animierten Version der Eule von Minerva empfangen und Voyeur:in derer, deren Handlungen von den vier installierten Überwachungskameras im Ausstellungsraum observiert werden. Wer hier die Rolle des *security guards* übernimmt, wird zugleich angeregt, bei der Überwachungskontrolle über das Schersche Ausstellungsterritorium, aber auch in den vitalen Arenen demokratischer Wissens- und Willensbildung, die kontinuierlich konstruiert und angefochten werden, vielleicht am Ende ja doch noch moralisch mitzumischen. Denn wie Étienne Balibar feststellte: die Möglichkeit, ein Territorium und Grenzen zu repräsentieren, ist zum Gegenstand eines unumkehrbaren historischen »Zwangs« geworden.[012]

001 Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität,* Duncker & Humblot, 10. Auflage, 2015, S. 13.
002 Zitiert nach einer Audioaufnahme als Teil der Arbeit *Territorium* (2024) von Julia Scher.
003 Yener Bayramoğlu und María do Mar Castro Varela, *Post/pandemisches Leben. Eine neue Theorie der Fragilität*, transcript Verlag, 2021, S. 69.
004 Stuart Hall, »Europe's other self«, in: *Marxism Today*, Band 42, Heft 8, 1991, S. 18 – 19.
005 Achille Mbembe, *Necropolitics*, Duke University Press, 2019, S. 3.
006 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, in: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Hrsg.), *Werke. Band 7*, Suhrkamp Verlag, 1970, S. 28.
007 Henri Lefebvre, *Das Recht auf Stadt*, Edition Nautilus, 2016.
008 Caitlin Donohue, »When Queer Nation ›Bashed Back‹ Against Homophobia with Street Patrols and Glitterin«, in: KQED, 3.6.2019, https://www.kqed.org/arts/13858167/queer-nation-lgbtq-activism-90s (aufgerufen: 10.6.2024).
009 Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011, S. 13.
010 David Graeber und David Wengrow, *Anfänge: Eine neue Geschichte der Menschheit,* Klett-Cotta, 2022, S. 79. (Kindle-Version).
011 Iosif Shklovsky, *Soviet Life*, September 1965, S. 48.
012 Étienne Balibar, *We, the People of Europe?*, Princeton University Press, 2004, S. 5.

Elisa R. Linn (Elisa Linn Roguszczak) ist Autorin, Pädagogin, Kuratorin und Absolventin des Whitney ISP. Sie ist Co-Leiterin der Halle für Kunst Lüneburg e.V. und lehrt momentan an der Leuphana Universität, ZHdK und der Architectural Association Visiting School Zurich.

31.5. – 30.6.2024
Julia Scher
Territory
ICAT der HFBK Hamburg
https://hfbk-hamburg.de/icat

Das Bild als Schauplatz

Katrin Krumm

Mit analytischem Blick seziert die Künstlerin Anna Stüdeli Werbemotive aus dem öffentlichen Raum und übersetzt sie in installative Wandarbeiten. Im Akt des Reißens und Modellierens entsteht eine Sinnlichkeit, die die Bildhauerei als haptisches Medium neben die verführende Bildsprache der Werbung positioniert – ein Kampf auf Augenhöhe

Anna Stüdeli, *shatter / splash*, zweiteilig; *Loco*, 2024, Installationsansicht Finkenwerder Kunstpreis 2024, ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Eine Großstadt-Szenerie hat die makellosen Flächen im ICAT der HFBK Hamburg in urbane Fassaden verwandelt: großflächige Billboards inmitten einer vierspurigen Straße, ein abgenutzter U-Bahn-Schacht, eine vollgesprayte Hauswand. Darin verstreut sind bunte Werbeflächen, die für einen Moment versuchen, hastig geworfene Blicke einzufangen. Einige sind eingerissen, worauf unregelmäßige, weiße Rückstände auf der Oberfläche hinweisen. Ein Gegensatz zu den makellosen Motiven, die darauf zu sehen sind. Eines der Plakate zeigt die internationale Pop-Ikone Kim Kardashian. Auf ihrer Wange prangt in Großbuchstaben »BAD GYAL«. Zahlreiche feine Erhebungen im Papier akzentuieren die Wellen in ihren blondierten Haaren. Auf ihrer Oberlippe sind einige hastig platzierte Striche. Sie deuten einen Schnauzer an. Eine anonyme Person hat sich hier mit einem blauen Kugelschreiber auf dem Motiv verewigt.

»In Paris ist fast jedes Plakat zerrissen«, erzählt die in der Schweiz geborene Künstlerin und HFBK-Absolventin (Master-Abschluss 2021 bei Prof. Pia Stadtbäumer und Prof. Sam Durant) Anna Stüdeli, die gerade den Nachwuchspreis des Finkenwerder Kunstpreises 2024 erhalten hat. Anders als in Deutschland, wo sich diese Form des emotionalen Umgangs mit Plakatwänden vornehmlich, oder sogar ausschließlich, auf Wahlplakaten wiederfindet, ist das Plakat dort Austragungsort und Projektionsfläche zugleich. Liebeserklärungen, Wutgeständnisse, Protest – es liegt ein subversiver Akt darin, den Zweck einer Werbefläche zu untergraben und das Format, das maximale Verführung anstrebt, als Leinwand zu verwenden. Gleichzeitig ist es auch ein Zugeständnis an die Rahmenbedingungen, die das Abarbeiten innerhalb eines Regelwerks bestehend aus Format, Medium und Zweck, überhaupt möglich macht und der Interaktion damit eine Bühne bietet.

In ihrer Praxis arbeitet Anna Stüdeli phasenweise und folgt einer strengen Abfolge und Methode. Das bedeutet, dass zunächst immer eine Recherche nach Motiven vorangeht, wie zuletzt in Frankreich, wo sie zahlreiche Werbemotive im öffentlichen Raum fotografisch dokumentierte. In einer intuitiven Auswahl sammelt sie Bilder, die verführen sollen: Hände, Gesichter, Essen, Nahaufnahmen haptischer Motive. Diese Fotografien dienen ihr als Basis der installativen Wandarbeiten, die sich gewöhnlicherweise in drei Formaten unterscheiden und auf metallene Werbeträger aufgezogen werden. Manche der Arbeiten weisen auf den Ort ihres Ursprungs hin: so ist beispielsweise eine Plakateinfassung aus der Schweiz durch einen roten Klebestreifen markiert, der seitlich auf dem Metallrahmen platziert ist. Sowohl in Form als auch in Motiven kommen in den Arbeiten immer wieder länderspezifische Werbetraditionen zu Tage. Was sie vereint ist ihre Absicht, durch gesättigte Farben, starke Kontraste und extreme Nahaufnahmen eine sinnliche Projektionsfläche in den öffentlichen Raum bringen zu wollen.

Diese Formsprache macht sich die Künstlerin in ihren Arbeiten zu eigen. Stüdelis gewählte Ausschnitte sind bereits Ausschnitte der Plakate – einst fotografisch festgelegt, werden diese in weiteren Arbeitsschritten nicht verändert. Doch nicht nur das Nutzen von Nahaufnahmen sorgt für eine Verdichtung. Auch indem sie mehrere Bilder kombiniert, sowie kontrastierende Farben nebeneinander stellt, potenziert sie die Wirkkraft des Ausgangsmaterials. Durch das Kopieren und Wiederholen von Ausschnitten wirkt es außerdem so, als ob ihr Blick das Motiv abzutasten scheint. Dieser Umstand sowie die durch den Alltag trainierten Sehgewohnheiten lenken den Blick ganz selbstverständlich zuerst auf das Motiv der Wandarbeiten. Erst auf den zweiten Blick offenbaren sie sich als skulpturale Arbeiten. Fast alle ihrer Bilder sind mehrschichtige Collagen, deren einzelne Schichten durch Reißen miteinander kombiniert werden. Das Reißen kann als bildhauerischer Auftakt gesehen werden. Nach digitalen Experimenten fertigt Stüdeli analoge Modelle an, an denen sie die Komposition und Schichtung der einzelnen Bildebenen kontrolliert austesten kann. Die fertigen Wandarbeiten sind hochwertige Latexdrucke, die auf Affichenpapier, einem speziellen Material für Plakatdruck im öffentlichen Raum, produziert werden.

Reißen ist nicht nur eine Methode zur Bildkomposition. Es macht auch die zeitliche Abfolge der Schichten sichtbar, indem es die Motive im Hintergrund aufdeckt und fantastische, surreale Kombinationen aus Gesichtern und Landschaften eröffnet, die zuckend ineinander übergehen. Während Stüdeli bereits länger mit Werbemotiven gearbeitet hat, ist diese Form der Bearbeitung nach ihrem Aufenthalt in Paris in ihre Praxis eingeflossen. Als eine aus dem öffentlichen Raum kopierte Geste suggeriert das Reißen eine bewusste Anonymität der ausführenden Per-

↙ Anna Stüdeli, *extensions*, 2024, Installationsansicht Finkenwerder Kunstpreis 2024, ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht
↓ Anna Stüdeli und Anne Meerpohl im Gespräch, Artist Talk am 4.6.2024 im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Megan Auer

Katrin Krumm ist freie Autorin und Redakteurin beim Online-Kunstmagazin Gallerytalk.

31.5. – 30.6.2024
Anna Stüdeli
Finders Keepers
ICAT der HFBK Hamburg
https://hfbk-hamburg.de/icat

Begleitend zur Ausstellung ist im Materialverlag der HFBK ein Katalog erschienen, gestaltet von Lingnan Sun (Klasse Grafik bei Prof. Ingo Offermanns)

son. Die Interaktion hinterlässt zwar Spuren, dennoch tritt die ausführende Person in den Hintergrund – eine Geste, die sich auch die Künstlerin zu eigen macht.
Im Reißen, beziehungsweise in der Interaktion mit den

Werbeflächen, werden Plakate zu Leerstellen im öffentlichen Raum – stellvertretende Bildträger für gemeinschaftliche Teilhabe in einer Art analogen Kommentarspalte. Als eine unmittelbare, körperliche Reaktion kann es als einen auf die Spitze getriebenen, universal-verständlichen Kommentar einer grundsätzlichen Nicht-Übereinkunft gesehen werden. Trotz der aggressiven Geste bleibt die Aktion in ihrer Form restriktiv, da sie weder physikalisch noch inhaltlich über das Medium hinaustritt. Das Bild wird dadurch Zeuge und Austragungsort von Handlungen, die an ihm durchgeführt wurden.
Die Motive, die sich wiederum in den Wandarbeiten wiederfinden, werden gleichermaßen auf Inhaltsebene seziert, wie auf Bildebene erweitert. In flackerndem Wechsel treten Vorder- und Hintergrund langsam auf eine Ebene. In Stüdelis Kreislauf der Verführung sind Betrachtende mittendrin: wenn die Künstlerin selbst verführt wird, gibt sie dies in zugespitzter Form an ihr Publikum weiter. Wie eine schützende oder verdichtende Linse stellt sich die Künstlerin zwischen die Verführung der Werbesprache und den Betrachtenden. Dabei entsteht eine Spannung, die schlussendlich nicht aufgelöst wird: Betrachtende sind diesem Blick entweder doppelt oder gar nicht ausgesetzt.

Kein unberührtes Terrain

Anne Meerpohl

Die Venedig Biennale 2024 wandert zwischen Zeiten und Sehgewohnheiten, aber schafft es nicht ihre eigenen Grenzen zu überwinden

↙ Frieda Toranzo Jaeger, *Rage Is a Machine in Times of Senselessness*, 2024; Foto: Courtesy of the artist and Trautwein Herleth, Berlin
↓ 60. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon, Ersan Mondtag, *Monument eines unbekannten Menschen*, 2024, Installationsansicht; Foto: Andrea Rossetti @andrea_rossetti_archive

Vor inzwischen einem halben Jahrtausend im Jahr 1516 erschien der Erstdruck von Thomas Morus *Utopia*. Die darin deklarierte »neue Insel Utopia« beschreibt ein fiktives Staatsmodell und sollte gleichzeitig eine Kritik bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse formulieren. Die Insel als ein unberührtes Terrain mit vermeintlich freien Gestaltungsmöglichkeiten greift allerdings auch eine koloniale Fantasie auf. Auch wenn sich Morus´ Modell kaum auf gegenwärtige Diskurse um Utopie und Zukunftsvisionen übertragen lässt, bietet es bis heute geeignete Anhalts- und Referenzpunkte. Um in der Metapher der Insel als Ort der Kreation und Imaginationsfläche zu bleiben, bietet die Lagune von Venedig mit ihren über einhundert Inseln gleich zahlreiche Räume utopischer Momente von künstlerischen Praxen und vor allem durch die Geschichte der ältesten Biennale der Welt. Seit 1895 findet sie alle zwei Jahre statt, bei der aktuellen 60. Ausgabe spielt der Blick sowohl in die Zukunft als auch in die Vergangenheit und deren unbeachtete Leerstellen eine große Rolle.

Der künstlerische Leiter Adriano Pedrosa kuratierte unter dem Titel *Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere* eine umfangreiche Ausstellung mit künstlerischen Auseinandersetzungen außerhalb eines westlichen Kunstkanons. Titelgebend war die gleichnamige Arbeit des feministischen Künstler★innen Kollektivs Claire Fontaine, welches seit 2004 wiederkehrend mit Leuchtschriften installativ rund um das Thema Fremdbestimmung arbeitet. Das konstruierte »Außen« der Kunstwelt und marginalisierte Stimmen sollten das Zentrum der Hauptausstellung und der diesjährigen Biennale darstellen. Ein Augenmerkt liegt auf Künstler★innen des sogenannten Globalen Südens. Vergleichbar zum Unterfangen *Utopia* stellt die Ausstellung und ihre Geschichte kein unbeschriebenes Blatt dar und lässt sich nicht von ihrem geopolitischen Kontext loslösen, vielmehr agiert sie als kritische Einheit innerhalb eines bestehenden Systems.

In den vergangenen Jahren wurde bereits mehrmals das Konzept der Nationenpavillons durchbrochen, unter anderem durch indigene künstlerische Positionen, die sich einer solchen nationalen Standortbestimmung entziehen und sie vielmehr grundlegend kritisieren. Es sind keinesfalls alle Nationalstaaten vertreten, so war beispielsweise Benin in diesem Jahr das erste Mal mit einem Ausstellungsraum im Arsenale dabei. Auch die Standorte der Pavillons auf dem Giardini-Gelände erzählen von ihrer geopolitischen Entwicklung. Koloniale Vergangenheiten und bestehende Strukturen treten in diesem Jahr in zahlreichen Ausstellungen in unterschiedlichen Formen in Erscheinung, wie im US-amerikanischen Pavillon von Jeffrey Gibson oder dem britischen Pavillon von John Akomfrah. Die Künstlerin Vlatka Horvat zeigt verschiedene Stimmen mit Migrationserfahrungen im kroatischen Pavillon, indem sie befreundete Künstler★innen eingeladen hat, eine Zeichnung beizusteuern, die jeweils

↓ 60. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon, Yael Bartana, *LightToTheNations–GenerationShip*, 2024, Courtesy the Artist and LAS Art Foundation; Foto: AndreaRossetti @andrea_rossetti_archive

↘ Frieda Toranzo Jaeger, *Rage is a machine in times of senselessness*, 2024; Foto: Courtesy of the artist and Trautwein Herleth, Berlin

ihre Erfahrungen als »Foreigner« reflektiert. Der polnische Pavillon zeigt eine Installation des ukrainischen Kollektivs Open Group, die mithilfe von Karaoke Geräusche des Krieges hör- und erfahrbar machen. Geflüchtete aus der Ukraine in verschiedenen westeuropäischen Ländern ahmen mit ihrer Stimme Waffen oder Sirenen nach und laden titelgebend *Repeat after Me* die Betrachter*innen zum Nachsprechen ein.

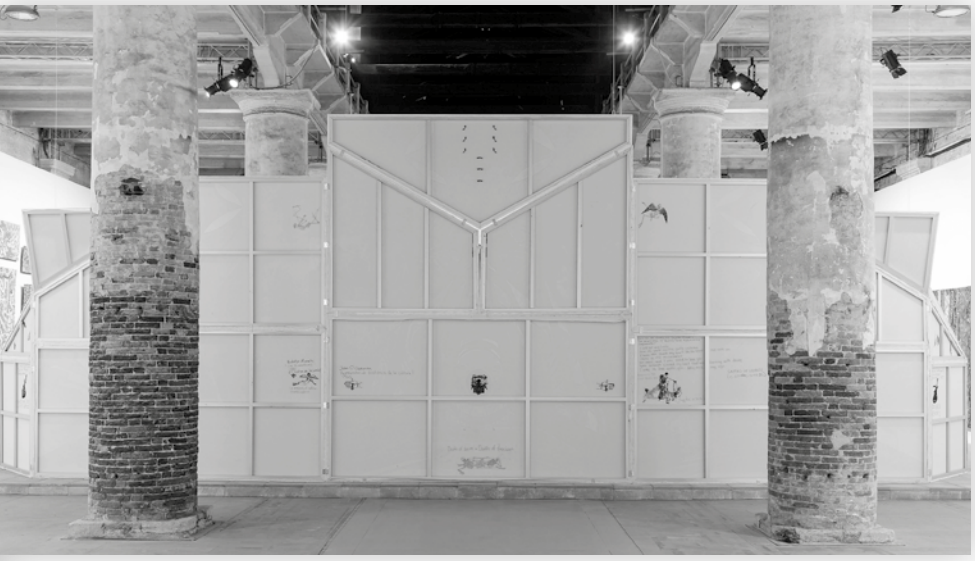
Der deutsche Pavillon weist zunächst nur einen versperrten Eingang auf. Ein großer Haufen Erde liegt vor der Tür und lehnt sich an die Außenwand der Architektur aus der Zeit des Nationalsozialismus. Möglicherweise eine Referenz auf den zugemauerten Eingang des spanischen Pavillons von Santiago Sierra (Studium an der HFBK Hamburg 1989-1991) zur Venedig Biennale 2003. Zugang zu Sierras Ausstellung – ein komplett leerer Innenraum – hatten damals ausschließlich Besucher*innen mit spanischem Personalausweis. Die Themen Migration, Zu- und Übergänge und potenzielle Ableitungen für die Zukunft rahmen auch die diesjährige Ausstellung *Thresholds* von Ersan Mondtag und Yael Bartana, kuratiert von Çağla Ilk im deutschen Pavillon. Durch den Seiteneingang des Gebäudes wartet schließlich doch eine Ausstellung aus mehreren Videoinstallationen mit eindringlichem Sound von Bartana und einem runden Bau, der Arbeit *Monument eines unbekannten Menschen* von Mondtag. Der erste Raum zeigt das Modell eines Raumschiffes, welches eine metaphorische Zeitreise einleitet, sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft, was wiederum Fragen an die Gegenwart formuliert. Bartanas Raumschiff und die Videoarbeiten erzählen von jüdischer Mystik, Science-Fiction und potenziellen Zukünften, nachdem der Planet Erde zerstört wurde. Dagegen reist man in Mondtags Installation durch die Vergangenheit seines Großvaters Hasan Aygün, wobei die Ebenen zwischen Realität und Fiktion wahrhaftig durch Staub vernebelt werden. Einige Minuten mit dem Vaporetto entfernt liegt La Certosa, eine kaum bewohnte Insel, auf der sich der zweite Teil des deutschen Pavillons abspielt. Es werden Soundarbeiten von vier weiteren Künstler*innen gezeigt, die sich ebenfalls mit Momenten des Übergangs beschäftigen. Der Spaziergang durch die auditiven Installationen unter freiem Himmel wirkt wie eine immersive und delikate Anti-Ausstellung, im Kontrast zur Präsentation im faschistischen Bau, weit entfernt vom restlichen touristischen Trubel der Biennale.

Ebenfalls changierend zwischen Vergangenheit und Science-Fiction baut sich in der Hauptausstellung im Arsenale die raumfüllende Malerei von HFBK-Absolventin Frieda Toranzo Jaeger (Master-Abschluss 2019 bei Prof. Jutta Koether) vor einem auf, wie eine Wand, die einem

(sinn)bildlich den Weg versperrt. Ihre dafür neu entstandene Arbeit *Rage Is a Machine in Times of Senselessness* ist zusammengesetzt aus zahlreichen Keilrahmen, die gemeinsam eine Art Tafelbild aus grauen Maschinenele-

20.4. – 24.11.2024
Foreigners Everywhere
60. Biennale di Venezia
Frieda Toranzo Jaeger u. a.
https://www.labiennale.org

menten ergeben, welches wiederum collagierte Malereien und Stickereien beherbergt. Die einzelnen Bildelemente auf der Vorder- und Rückseite thematisieren kunst(historische) Referenzen, wie zum Beispiel eine



Vagina dentata (bezahnte Vulva) aus Flammen; die griechische Dichterin Sappho mit ihrer Lyrik zu weiblichen Begehren; queere Codes; Symbole anti-kolonialen Widerstands sowie eine eigene Interpretation Diego Riveras Wandmalerei *Flower Sellers* im Zentrum der Malerei. Das enorme Großformat selbst tritt als antipatriarchale Geste auf und verweist auf die nahezu religiöse Überhöhung männlicher und westlicher Autorenschaft. Entgegen der stimmig komponierten Bildelemente und der stringenten Setzung der Installation wirken die roten Schriftzüge »Viva la Palestina« wie flüchtig mit Ölkreide hinzugefügt, wie eine schnelle Notiz mit Lippenstift auf einem Spiegel. Eine erkennbare Referenz zu *Viva la Vida*, Frida Kahlos Gemälde mehrerer Wassermelonen aus dem Jahr 1954, das ebenfalls in Jaegers Malerei als gemalte Flagge im Bild zu sehen ist.

Erst bei der letzten Biennale 2022 waren HFBK-Absolventinnen Julia Phillips und Charline von Heyl in der Hauptausstellung *The Milk of Dreams* vertreten, Adina Pintilie (Professorin für Dokumentarfilm) bespielte den rumänischen Pavillon mit ihrer Arbeit *You Are Another Me—A Cathedral of the Body*. 2015 waren beispielsweise Tobias Zielony (Professor für Fotografie) und Philip Rizk (Promovierender an der HFBK Hamburg) im deutschen Pavillon vertreten, in den Jahren zuvor Isa Genzken (Studium an der HFBK Hamburg 1968 – 1969), Sigmar Polke (Professor für Malerei 1977 – 1991), Hanne Darboven, Ernst Wilhelm Nay (Gastprofessor 1953/54) und viele weitere in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten.

Die Biennale mit ihrem Standort in Venedig ist eng umwoben mit Erzählungen aus Utopie und Dystopie, mit künstlerischer Vielfalt und progressiver Kritik, aber auch historischen Ereignissen, die Auswirkungen auf die jüngere Vergangenheit bis Gegenwart haben. Nicht zuletzt ist in Venedig der Begriff Ghetto entstanden, der eine gewaltvolle Geschichte mit sich bringen sollte. Nachdem Jüdinnen und Juden im 14. Jahrhundert für die Ausbreitung der Pest in Europa verantwortlich gemacht und verfolgt wurden, gab es einen Zustrom jüdischer Einwanderinnen nach Venedig. Bereits ab Ende des 14. Jahrhunderts wurde Jüdinnen und Juden gezwungen, ein sichtbares gelbes Abzeichen in der Stadt zu tragen und im 16. Jahrhundert auf einer Insel namens Ghetto Nuovo zu leben, abgeschnitten von der restlichen Bevölkerung. Heute erinnert eine Gedächtnistafel daran.

Eine Insel kann eben auch eine Abgrenzung darstellen und Ausgrenzung symbolisieren. Die Vorstellung von einem unberührten Terrain gibt es nicht. Wie Thomas Morus' Insel Utopia, kann auch die Biennale ihren geopolitischen Gegebenheiten nicht entfliehen, zwar ein Ort für utopische Ideen, aber niemals Utopie selbst sein.

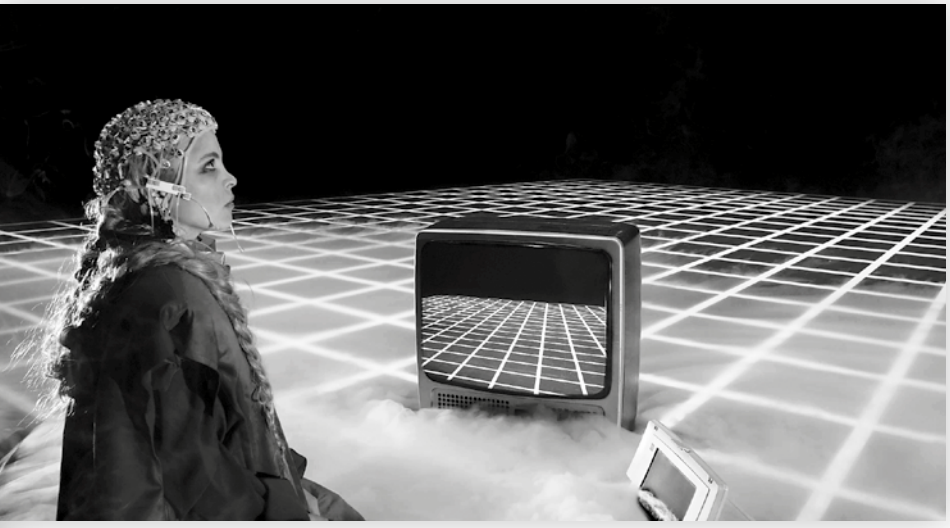
Mutanten im Wunderland

Raphael Dillhof

Die Video-Installation der HFBK-Absolventin Lila-Zoé Krauß im Kunsthaus Hamburg ist ein wilder Ritt durch die filmische Referenzgeschichte und in das Unterbewusstsein der Hauptfigur

↙ Lila-Zoé Krauß, *[After her Destruction]*, Installationsansicht Kunsthaus Hamburg 2024; Foto: Antje Sauer
↓ Lila-Zoé Krauß, *[After her Destruction]*, 2023, Filmstill, Kamera: Helena Wittmann

Alles ist verkabelt, die Elektroden der EEG-Haube sitzen auf dem Kopf, die Diskette kommt ins Laufwerk des sperrigen 1980er-Jahre Computerkastens. Loading… Completed. Und schon geht es los – auf eine Reise ins Selbst, in eine bizarre Zwischenwelt, in eine kaleidoskopartige Abfolge von opulenten Science-Fiction-Landschaften, die von bizarren Charakteren bevölkert werden, durchzogen von Nebelwolken und unterlegt von düsteren Soundfetzen und schmachtenden Pop-Songs. Was Lila-Zoé Krauß



im Kunsthaus Hamburg mittels drei großer Projektionen und Lautsprechern veranstaltet, ist ein gewaltiger Rundumschlag kreativer Energie, ein aufwändiges Gesamtkunstwerk, das Ergebnis jahrelanger Recherche und Arbeit. Das merkt man schon in den ersten Minuten des knapp einstündigen Videos, in das sich die Besucher★innen auf einer Tribünenkonstruktion mit orangen Fellkissen vertiefen können. Und vor allem ist es eine große Überraschung: Denn *[After her Destruction]* ist tatsächlich die erste große Einzelschau der Hamburger Künstlerin, die bis 2020 an der HFBK Hamburg studierte (Bachelor-Abschluss bei Prof. Jutta Koether), aber bisher – abgesehen von der Beteiligung an verschiedenen Theaterprojekten – unter dem Pseudonym L Twills vor allem als Musikerin und Performerin in Erscheinung trat.

Tritt man also nun in die abgedunkelte Halle des Kunsthauses und steigt an beliebiger Stelle in den Loop ein, fühlt man sich zuerst ein wenig verloren im Strom der Bilder, den Krauß vorüberziehen lässt. Zum Glück hilft ein kurzer Prolog aus einer Collage an der Wand, um in die Story hineinzufinden, die die Protagonistin namens »Girl« (gespielt von der Künstlerin selbst) erlebt: Es ist eine angebliche Mutation im Gehirn, eine Abweichung von der Normalität, die die junge Frau, die zusammen mit ihrer Mutter in prekären Verhältnissen am Stadtrand lebt, in ihrem Umfeld immer wieder anecken lässt: »Die anderen im Haus denken, dass mit uns etwas nicht stimmt«. Deshalb nimmt Girl mittels des im Internet gefundenen Programms »The Art of Mind« in einem technologisch induzierten Wachtraum den Kontakt zu ihrem Inneren auf, um tief im eigenen Unterbewusstsein zu dieser Mutation und zu ihrer Identität nachzuforschen. Und so fächert sich in der nächsten Stunde eine fantastische Reise auf, eine assoziative Psychoanalyse auf LSD in lose aufeinanderfolgenden Szenenfragmenten, in der in *Alice-im-Wunderland*-Manier ein ganzer Chor von freundlichen Monstern, Mutanten und Begleiter★innen auftritt, die Girl bei ihrer Selbstfindung als Ankerpunkte dienen: Ein Hellseher, der ihr geheimes Wissen in einem kleinen Fläschchen überlässt, ein Paar mysteriöse Liebhaber★innen, ein Orakel und eine Sängerin in hochhackigen Lederstiefeln. Je öfter Girl in solche Wachträume eintritt, desto mehr löst sich die Handlung zugunsten assoziativer Szenen auf. Darunter befinden sich Retro-Computeranimationen von Raumschiffen oder jonglierende Avatare, historische Einsprengsel über das Abweichen von Normalität, Walter Benjamin-Zitate oder eine rätselhafte, von mit ärztlicher Autorität verlesene Anamnese einer Person mit diagnostizierter psychischer Erkrankung – offenkundig die Mutter der Protagonisten, die offenbar selbst auf Grund ihres abweichenden Verhaltens in ärztlicher Behandlung ist.

Naturgemäß spielt bei Krauß alias L Twills' Inszenierung Musik eine große Rolle. Die visuelle Ebene tritt in den Hintergrund und düster-poppig oder experimentelle Songs übernehmen die Vorherrschaft und treiben die Handlung voran. *[After her Destruction]* aber als einstündiges Musikvideo, als bloße Verbildlichung eines Konzept-Albums zu bezeichnen, wäre völlig verfehlt. Zu komplex ist die detailreich durchkomponierte Bildsprache, die auch eine Reise voller Verweise in die Welt der Popkultur und Kunstgeschichte darstellt, wobei sich sämtliche Versatzstücke zu neuen Bedeutungsebenen

↓ Lila-Zoé Krauß, *[After her Destruction]*, 2023, Filmstill, Kamera: Helena Wittmann
↘ Rebecca Horn, *Kuss des Rhinozerus*, 1989; Foto: Gunter Lepkowski, Archiv Rebecca Horn, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

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

25.5. – 28.7.2024
Lila-Zoé Krauß
[After her Destruction]
Kunsthaus Hamburg
https://kunsthaushamburg.de

verbinden und mit visuell beeindruckender Stringenz und viel Gefühl für eindrucksvolle Bilder zu einem opulenten Ganzen verschmelzen. Von Caspar David Friedrichs Seelenlandschaften und David Lynchs surrealer Ästhetik, über *Alice im Wunderland*, dem kleinen Prinzen, Rainer Werner Fassbinder oder Fantasyfilmen wie *Die unendliche Geschichte* oder den 1970er-Jahre Sci-Fi Film *Tron* bis hin zum epochenmachenden Selbstfindungs-Epos *Matrix* werden Genreklassiker am laufenden Band evoziert.

Vor allem letzterer Film – nicht erst nach der Transition der damals noch als Wachowski-Brüder lebenden Filmemacherinnen selbst immer wieder als Geschichte über Transidentitäten gedeutet – scheint einer der zentralen Anknüpfungspunkte für das Werk von Lila-Zoé Krauß zu sein. Denn immer wieder machen im Metapherndickicht von *[After her Destruction]* visuelle und inhaltliche Verweise deutlich, dass die angebliche Mutation im Kopf, um die es geht, stellvertretend für jede Abweichung vom traditionellen heteronormativen Regime steht, in dem Veränderung und (Gender)Fluidität stets mit Argwohn betrachtet werden, vor allem was Geschlechteridentität und sexuelle Orientierung betrifft. Im Film von Lila-Zoé Krauß geht es gerade um das Abstreifen solcher Zuschreibungen, um neue Narrative und Erkenntnisse. »Did you know the Word Matrix comes from Latin and means ›Womb‹«? spricht in ihrem Film das Orakel im großartigen 1970er-Jahre Space Age Interieur passenderweise: Zurück in die Matrix, das heißt neu geboren zu werden. Gleichzeitig schwingen in Krauß' komplexen Epos noch zahlreiche weitere Fragen mit: Was ist real, was Traum, wo verläuft die Grenze? Wie sind Körper und Geist verbunden und wie können wir unserem Inneren begegnen – und kann uns Technologie dabei helfen?

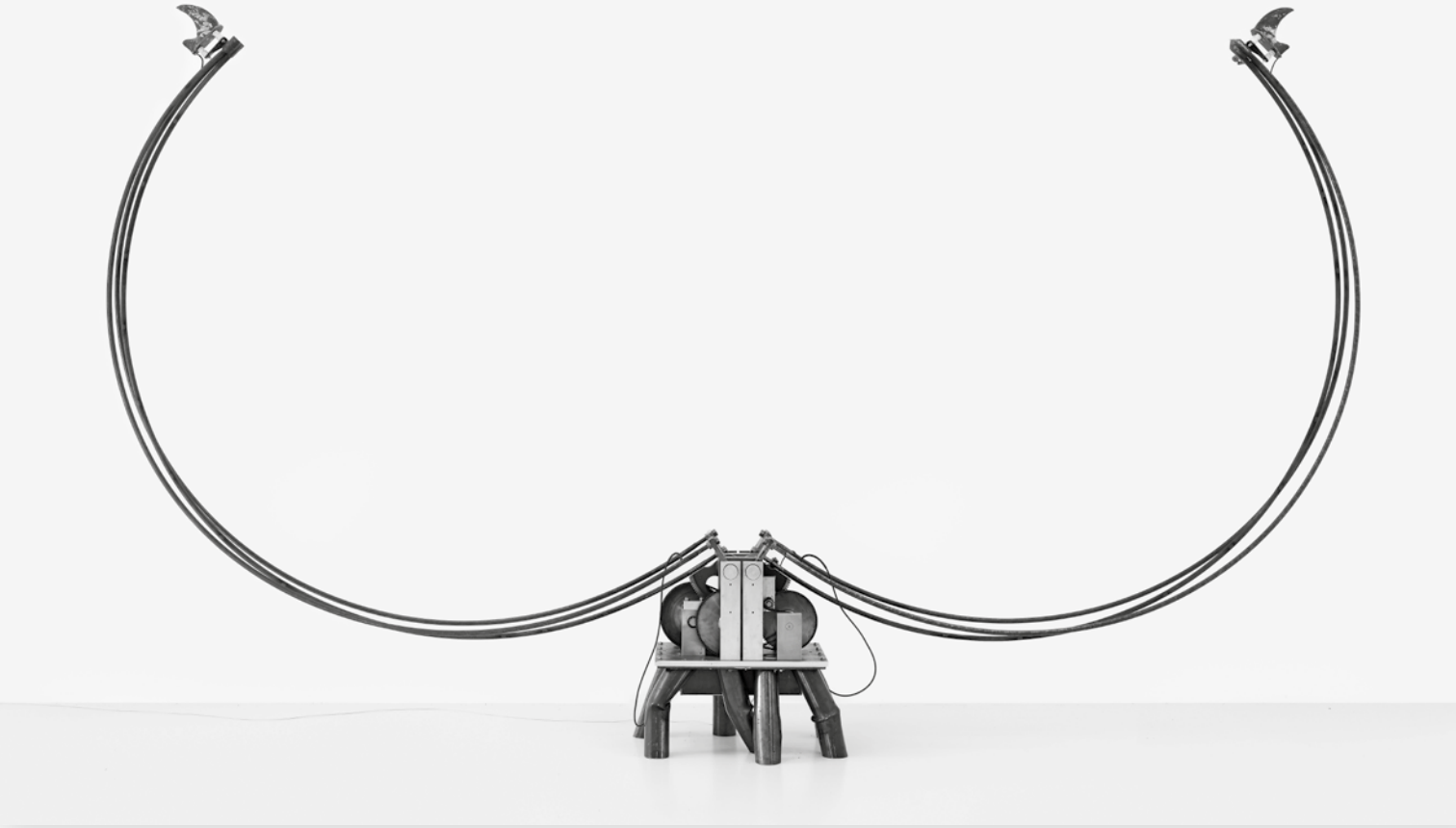
[After her Destruction] ist ein faszinierender, schräger Trip, der gerade beim mehrfachen Ansehen (oder beim Anhören des Albums zuhause) immer neue Details, Ideen und Geheimnisse preisgibt. Und am Ende scheint es auch für Girl einen guten Ausweg zu geben. Zum Schluss – wobei das ununterbrochene Loop-Format schwer erkennen lässt, wo dieser wirklich ist – bricht die Protagonistin in einer Schwarz-Weiß-Sequenz per Boot buchstäblich zu neuen Ufern auf. Eine Art Katharsis, eine Akzeptanz, eine Verbindung mit früheren Leben und dem Neuen, ein Umwerfen von allen bisherigen Sicherheiten und dem Neuschreiben der eigenen Geschichte. Werde fluide, werde Mutant! »Mutation is the art of imagination, the knowledge of the serpent, the art of change, the art of mind«. Nach der Zerstörung, die im Titel beschworen

wird, kommt also erst der neue Anfang. Oder, wie Walter Benjamin 1931 in seinem gleichnamigen Text über den »Destruktiven Charakter« schreibt, den Krauß in ihrem Film programmatisch an zentraler Stelle anklingen lässt: »Kein Augenblick kann wissen, was der nächste bringt. Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht.«

Die bewegte Mensch-Maschine

Anne Meerpohl

Rebecca Horn studierte Ende der 1960er Jahre an der HFBK Hamburg und beweist zum wiederholten Mal die progressive Strahlkraft ihrer transhumanistischen Denkansätze – aktuell in einer großen Retrospektive im Haus der Kunst in München



↘ Ausstellungsansicht, Haus der Kunst München, 2024; Foto: Constantin Mirbach, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

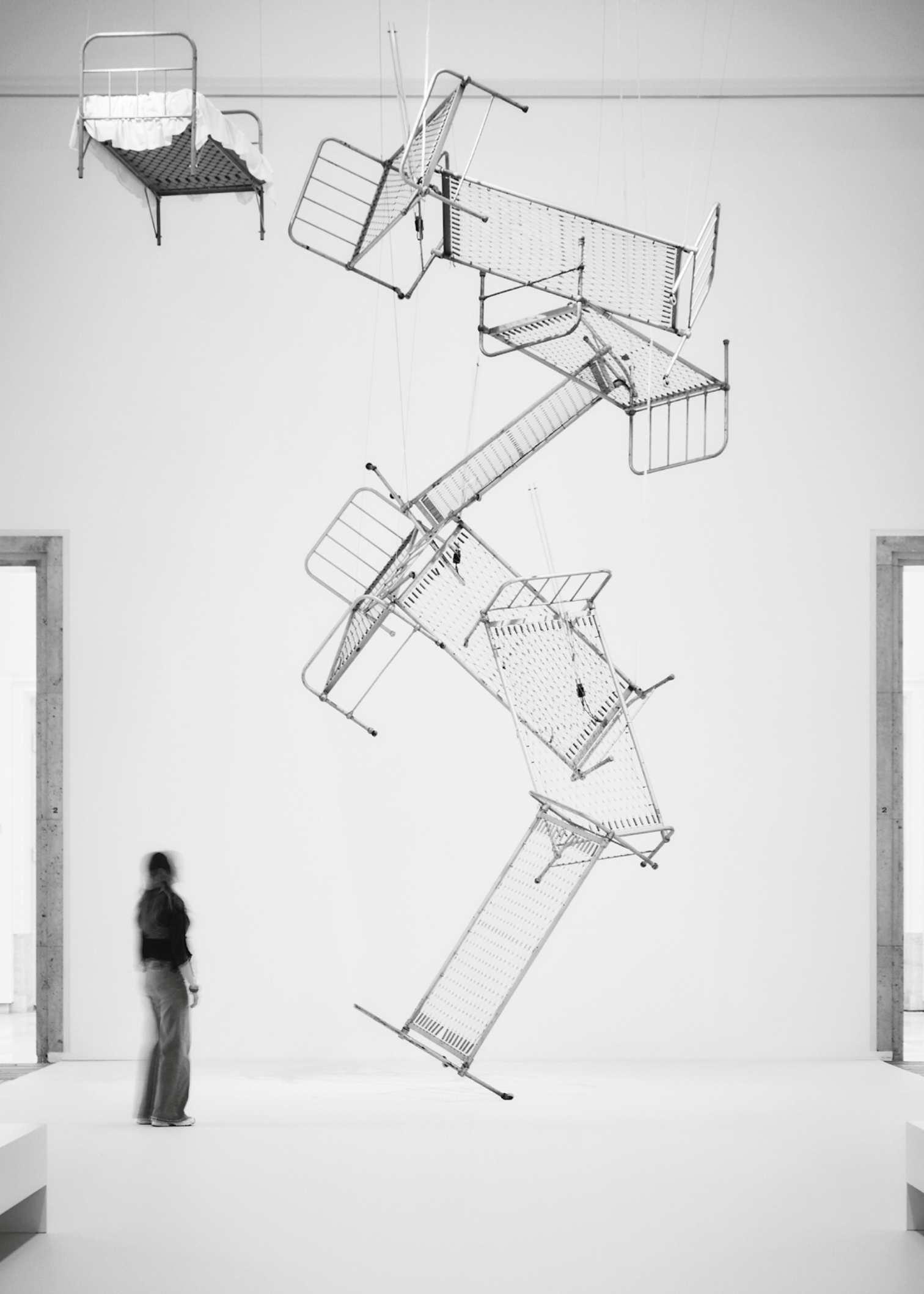
Im Jahr 1515 zeichnete Albrecht Dürer ein Panzernashorn, welches er niemals selbst zu Gesicht bekommen hatte. Die Visualisierung für den Holzschnitt *Rhinocerus* entstand mithilfe von Beschreibungen eines Künstlerkollegen, der es gesehen hatte, gepaart mit eigener Vorstellungskraft. Der Panzer des Tieres wirkt metallisch und ritterlich, auch seine Körperproportionen stimmen nicht mit der Realität überein. Man könnte hier von einer ungewollten Abstraktion ausgehen, die das Tier in eine animalische Maschine verwandelt und dadurch vielmehr eine Fantasie verkörpert. Mit solchen Hybriden zwischen fiktiven Körpern und realen Objekten, Technologie und Natur, arbeitet die Künstlerin Rebecca Horn. Im Haus der Kunst in München ist aktuell eine umfassende Ausstellung ihrer Arbeiten aus den letzten sechs Jahrzehnten zu sehen, die von ihrer Studienzeit an der HFBK Hamburg bis hin zu aktuellen Werken reicht und sich über Zeichnung, raumgreifende Installationen und Performance erstreckt.

Wie um in das Spannungsfeld von Realität und Fiktion, bewegte Körper und Maschinen sowie deren Abstraktionen einzuführen, ist als erste Arbeit zu Beginn der Ausstellung der *Kuss des Rhinozeros* (1989) zu sehen, zwei sich aufeinander zubewegende Hörner, die bei ihrer Berührung kleine Blitze erzeugen. Geradezu behutsam und andächtig bewegen sie sich in einer gleichmäßigen Bewegung aufeinander zu, ob als sture Kampfgeste oder behutsame Berührung, vermag man nicht auszumachen. Im Augenblick des Aufeinanderstoßens und dem Aufkommen der Blitze schließen sich die runden Metallstäbe zu einem Kreis, werden eine Einheit, eine Schlaufe, ein Symbol ihrer eigenen sich stets fortführenden Wiederholung. In monotoner Leichtigkeit entfernen sich die Hörner wieder voneinander, der Kreis schwingt auf. Das Horn ist hier nicht zufällig gewählt als Referenz auf das dazugehörige Tier. Immer wieder greift die 80-jährige Künstlerin diese humorvolle Visualisierung ihres Nachnamens auf, die neben den Mischwesen aus Tier, Mensch und Maschine auch die Ebenen des Werkes und seiner Urheberin übereinanderlegt. Zu einer ihrer bekanntesten Arbeiten zählt die Performance *Einhorn* (1970), in der Horn mit einer langen, weißen Spitze auf dem Kopf durch Felder und einen Wald spaziert. Wie eine transhumanistische Denkfigur wandelt das fantastische Tier-Mensch-Wesen durch die Natur, erkundet den Raum seiner Umgebung und wirkt wie ein stacheliger Fremdkörper, der zugleich an ein futuristisches Skelett-Kostüm erinnert.

Immer wieder bewegt sich Horns eigener Körper in den Performances zwischen Material, Motor und Skulptur. So transformiert sie ihn beispielsweise in *Bleistiftmaske* (1972) mithilfe um den Kopf geschnallter Stifte zu einem maschinellen Pinsel, der wiederum an eine Foltermaske oder ein Fetischobjekt denken lässt. Der Kopf der Künstlerin steht symbolisch für den aufgeladene Geniekult und geistliche Arbeit, wird durch das Zeichenmaterial gleichzeitig zum Produktionsmittel und Werkzeug.

Diese und weitere Filmarbeiten bilden das Mittelstück der Ausstellung. In insgesamt zwölf Räumen auf rund 2.000 Quadratmetern können die Besucher★innen maschinell betriebene Skulpturen, mystische Konstrukte der Alchemie, kostümartige Objekte und die Aktionskunst Rebecca Horns erkunden. Die wiederkehrende automatisierte Bewegung in den verschiedenen Räumen lässt die Ausstellung wie eine eigene Choreografie erscheinen, ein Loop aus Überraschungsmomenten. So kann man viele Minuten vor einer Skulptur verbringen und wartet auf etwas noch Unbekanntes, zum Teil mit anderen Besucher★innen spekulierend darüber, was geschehen könnte.

Auch Arbeiten aus der Zeit ihres Studiums an der HFBK Hamburg von 1963 bis 1970 sind zu sehen. Zeichnungen aus den ersten Studienjahren lassen bereits Überlagerungen von Mensch und Tier erkennen, wie beispielsweise *Ohne Titel (Schmetterlingskörper)* geradezu eine Metamorphose des menschlichen Oberkörpers und Lungengewebes mit dem eines Schmetterlings illustriert. Das Tier wirkt auf unterschiedliche Art und Weise als Metapher für Transformation und Verwandlung, für Beweglichkeit und Kreislauf. Die Arbeit entstand während Horns Aufenthalt in einer Klinik und lässt auf eine enge Verknüpfung zu diesem Erlebnis schließen. Gegen 1967 erlitt Horn durch die intensive Arbeit mit Polyesterharz und Glasfaser und den daraus resultierenden Giftstoffen eine schwere Lungenvergiftung, durch die sie über ein Jahr lang ans Bett gefesselt war. Daraufhin fertigte sie Objekte, die den Körper und seinen Bezugsrahmen physisch erweitern und durch diese Expansion die eigene Wirkmächtigkeit im Raum vergrößern können. Besonders die Erfahrung der körperlichen, gesundheitlichen Einschränkung hatte die künstlerische Erweiterung und Verfremdung des Selbst zur Folge. So entstanden Arbeiten wie das 40-minütige Video *Die Wände mit beiden Händen gleichzeitig berühren* (1970), welches die Künstlerin mit prothesenartigen Handaufsätzen zeigt, deren Spitzen



26.4. – 13.10. 2024
Rebecca Horn
Haus der Kunst, München
https://www.hausderkunst.de/

titelgebend die beiden sich gegenüberliegenden Wände eines Raumes beinahe gleichzeitig bei ausgestreckten Armen treffen. Die überdimensionierten Finger des Aufsatzes erinnern auch an überspitzte Hexenkostüme oder den Vampir Nosferatu, beides auf unterschiedliche Art gesellschaftlich ausgestoßene Figuren. Solche Prothesen, Bandagen, Haare, Federn und Masken bleiben über die Jahre fester Bestandteil von Horns Motivwelt.

In den Videoarbeiten in der mittleren Halle ist meist die Künstlerin selbst zu sehen mit ihren Kostümen, Körpererweiterungen oder zusammen mit anderen Performer*innen. Die Installationen in den umliegenden Räumen zeichnen sich dagegen vor allem durch die bestechende Abwesenheit menschlicher Körper aus. So sind auch Kostüme oder Masken mit ausgestellt, aber vor allem die maschinell betriebenen Installationen bewegen sich von allein und beschwören damit eine geisterhafte Atmosphäre. In regelmäßigen, aber unerwarteten Abständen bewegen sich spitze Aluminiumstangen (*Die Pfauenmaschine*), Ballettschuhe an Drahtseilen (*Elsa*), flüssiges Quecksilber wie eine Schlange in einer Vitrine (*Hydra Piano*) oder ein ausschlagendes Seil von der Decke (*Dancing Snake Rope*).

Größere Beachtung erfuhr Horn bereits 1972 mit ihrer Teilnahme an der Documenta 5 in Kassel (drei weitere Documenta-Ausstellungen sollten folgen) und war dort als jüngste Ausstellende vertreten. 1993 zeigte das Guggenheim Museum in New York eine umfangreiche Einzelausstellung *The Inferno-Paradiso Switch* und damit die erste Soloausstellung einer Frau in der Geschichte der Institution seit 1939, welche sie bis 1996 auch bleiben sollte, bis sie von Meret Oppenheim abgelöst wurde.

Die 1990er Jahre waren in Horns Arbeit geprägt von raumgreifenden und auch ortspezifischeren Installationen. Ein Raum der Ausstellung ist dem *Turm der Namenlosen* (1994) gewidmet, eine Installation aus Leitern und Geigen, die bis an die Decke ineinandergesteckt sind. Sie bezieht sich auf im Krieg und durch Vertreibung ermordete Menschen. Die Abwesenheit der Körper wird hier auf einmal greifbarer und konkret. An einigen Sprossen sind die Instrumente montiert, deren spielende Bögen wie Arme wirken, die mechanisch vor sich hin eine Hymne des Trauerns spielen.

Rebecca Horn schafft mit ihren poetischen Installationen und Performances eine analytische Umgangsweise mit dem eigenen (Künstler*in)Körper, dessen Umgebung und Erweiterung. Menschliche Körper sind ohne technologische Mittel gar nicht mehr zu denken, sei es durch Prothesen, gesundheitliche Eingriffe oder technische Gegenstände im Alltag. Trotz ihrer Mechanik wirken sie bei Horn beweglich, tanzend, fragil und verletzlich. So durchbricht das Werk nicht nur Grenzen der künstlerischen Disziplinen, die bis heute wegweisend für installatives Arbeiten wirken, sondern auch Kategorien wie Mensch und Maschine, Bewegung und Objekt.

↙ Rebecca Horn, *Die Pfauenmaschine*, 1982, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst München, 2024, Sammlung Rebecca Horn; Foto: Markus Tretter, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024
↓ Lilianne Kiame during her seminar at HFBK Hamburg; Photo: Tim Albrecht.

Design as a thoughtful process

Lea Kirstein, Lilianne Kiame

In this interview, Angolan artist, designer and artist-in-residence Lilianne Kiame discusses her journey from architecture to focusing on painting, sculpture, and slow design. As a guest lecturer at HFBK, Lilianne encourages students to address their own environments' needs, emphasizing resourcefulness and collaboration

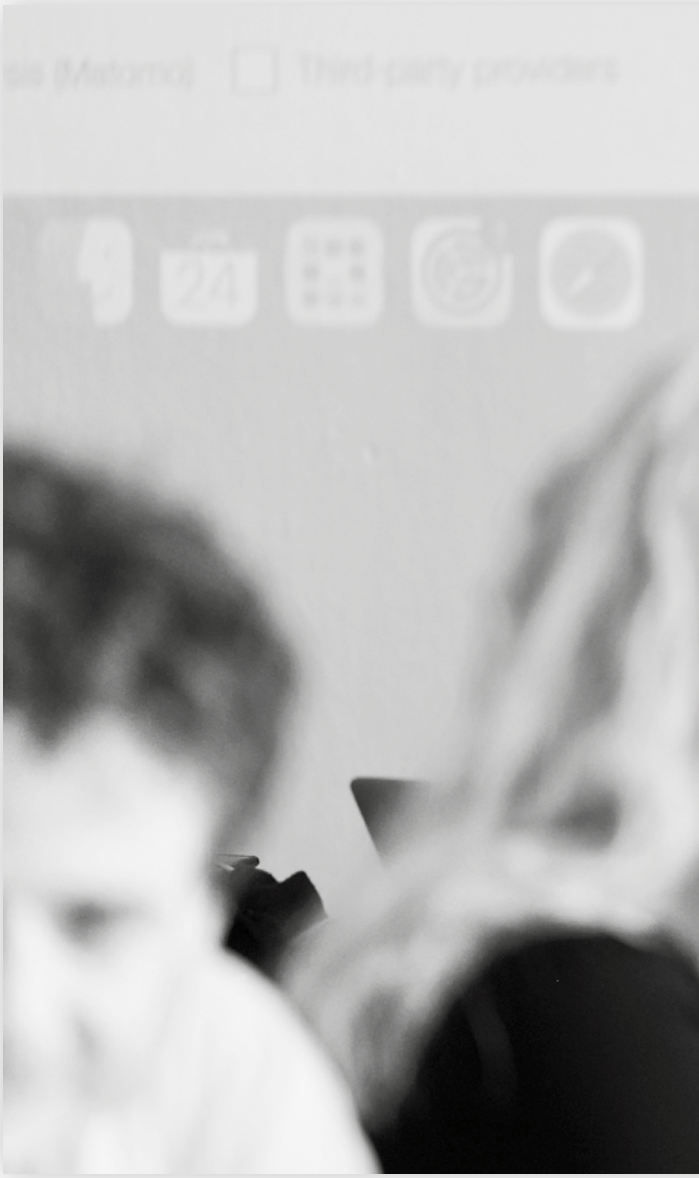
Lilianne Kiame is an Angolan artist and designer. Coming from a background in architecture, she has been working with installations and industrial design, though she is most passionate about painting, sculpture and slow design. Moving away from the fast paced environments of client work, Lilianne is exploring her own voice as an artist and as an Angolan. In her work, she tries to »rethink how she views her home country holistically: the landscape, the people, and the *Zeitgeist*. The political (unwavering corruption and nepotism) and social infrastructure (which is non-existent) of Angola are often the focus.« Lilianne writes: »I play a role in how Angola is perceived, and how, for the larger public, I am my home country whether I want to engage with this notion or not. My background in architecture has equipped me with the spatial responsibility it entails; however, I find myself more drawn to painting the normalcy of the microcosm of everyday reality, relating some of its characteristics to the slow, vast landscape of Angola, and identity, which aligns closely with my sensitivities and artistic inclinations.«

Lea Kirstein How would you describe your work?

Lilianne Kiame Recently, I've been solidifying the idea that I really enjoy storytelling through making pictures. I was just cutting out scenes in my mind of moments, but now I'm developing bigger pictures. It started during the pandemic: I spent a lot of time alone—experiencing the tension of feeling that the world was ending. That's when I really took it seriously. After becoming frustrated with my work as an architect, I went to work as a designer for a film and media company. They had just released a fiction film that takes place in Angola, and it was going to a lot of festivals around the world. There aren't many fictional stories – apart from news reports—written about the place that just capture the feeling of being there. This movie was fiction. It was one of the first I had seen, and I was already an adult by then. So that was the thing that really made a lasting impression on me.

Lea Kirstein Would you say that a lot of your work revolves about Angola?

Lilianne Kiame Yes. It's mostly about my experiences in Angola or about Angola in general. I'm quite interested in the place. We have some pride of being Angolan, but we don't really have pride in the place. And I'm not saying you should be nationalist, but there is a disconnect: If you don't like the place, then why would you improve it? I also came to realize that when people ask me, »Where are you from?« I would say Angola. And if they didn't know where that was, they would google it right there—staring at me. They would look at Google-images, and say: »Oh, I see.« And then make assumptions. I never realized that I am where I'm from. That's too big of a responsibility. I wanted to tell a different story. So, whenever I could plunge into working with culture or subjects that would empower people who probably couldn't afford a designer, I did it. That was a very big motivation for a very long time.



Lea Kirstein Are you more interested in telling a story about Angola to Angolans or to people who are not from there?

Lilianne Kiame The stories I want to tell are directed to the people of An-

↓ Lilianne Kiame; Photo: Tim Albrecht

gola, but I think if you do it properly, they should be of interest to the rest of the world as well. But I don't really think about places, when I paint. I think about the people, but I don't really think about you guys are my target audience. That's not really what goes on in my mind when I'm at the easel. But I try to make paintings that Angolans can relate to: There is a certain familiarity there.

Lea Kirstein Tell me about the film you are currently painting for.

Lilianne Kiame My friend Fradique is making a film called *Hold Time for Me*. He wrote the film and asked me to make a few illustrations. I understand better why we made the illustrations, being in this place that is so far away from what Angola feels like. So just with the text and a few cues from him, I started painting, and I think we are capturing something there, bit of the loneliness that it feels when you're not in the city center, the colors and hopefully some of the heat.

Lea Kirstein You mentioned that you also work in slow design. What does that mean?

Lilianne Kiame That is something that came to me recently. There's a lot of responsibility in architecture: being aware that you're designing something that will stay for a long time. It's also about resources, about money. I have noticed that there is more pressure to get things done because the city is covered with half-built buildings. People went bankrupt before the building was finished, mostly politicians who were thrown out of office. They are often the people who ask for architectural work, and they only give you two weeks. And most of the time, they don't want to hear a concept. And even if you explain that it's going to take a bit longer, there's a dismissal—like, »I can get someone to get it done for me quicker«. Most of the big buildings that have been built recently have been done by foreign companies, foreign architects. They contribute to a landscape with a distance that feels unreal to me. It's very irresponsible. Often people wouldn't even visit the site. So, for example, you would see a high rise building completely covered in glass, very close to a slum area. That's simply not a good idea, because then people just have to put up curtains because the building hasn't responded to the environment. It's so hot that you can't have big windows like that. So, then I started working more as a designer. But I

Lea Kirstein graduated 2018 at HFBK Hamburg and is a graphic, textile and social designer who works in the field of textile recycling.

Lilianne Kiame is spending the summer semester 2024 at HFBK as a guest lecturer and Artist-in-Residence in the design department.

don't think that there is a big plan for the entire place right now. For me, slow design is simply saying: I don't think we should just keep building and building. We should slow down, make a proper plan, zone the space properly. This also comes as a response of demolitions of people's houses because they were building in a place where they shouldn't. So it's a response to all of these factors.

Lea Kirstein Does it include working with local communities?

Lilianne Kiame We don't even get to that point most of the times. All the places I worked for had no social responsibility in the long term. And most of the people who come to an architect, they already had the money. Also, everything is imported. If you're thinking about involving the community, people already question the quality. They'll say »Oh, the community—but they are not builders. They haven't done this before. This is a lot of money to play with.«

Lea Kirstein What are you teaching in the seminar at HFBK?

Lilianne Kiame The number of blackouts I've had in my life I don't think the students here can relate to, but that's the starting point of the seminar. It's just part of life in Angola to have a blackout, we don't react with fear. It is mostly just frustration. When I was a child, I remember I was either telling a story or lying down. Don't move too much. Wait until the power comes on. So how we react to blackouts or the prolongation of daylight in order to continue with daily activities—that really interests me. If you commute in the dark every day and there's no electricity, you can't invest in other hobbies, or if you do, it's usually a low-tech activity. I wanted to get the students to look at their own environment and respond to certain needs. It wasn't a saviour project. They weren't going to design something to make Africans happy. I said: »You are not going to do that. Look at your own internal problems and respond to them.« If I had the opportunity, I'd like to do the same experiment in Angola and probably exchange ideas, build on it—but it's about collaboration. I feel that people don't realize that they are often in a position to make some very serious decisions and approaches. And when they are taught or explained that—maybe try not to finish the whole design. Leave some for the craftsman, for invention—or maybe the resources will be different. That's a big thing. I'm quite impressed with the designs the students have come up with. We usually have some very interesting solutions to our own problems. They're not solving anything for anybody else. It's great to see that. I really enjoy teaching.

Lea Kirstein As a former student, I find that HFBK is pretty open as a university—there's not a lot of things that you're told to do. There's not a lot of structure. How do you perceive this?

Lilianne Kiame That has been a very big culture shock for me. School starts at two, because if you do anything very early in the morning, nobody will show up. I think I can't compare the structure to my experience because I went to an architecture school and this is an art school, but the way they go about solving their problems also tends to be more resourceful in a certain way. This idea that they can select the courses they want to do gives them a lot of freedom. But if they say, I want to be a painter, then they're only doing painting. And then they are only doing painting classes because they're not thinking, »Oh, I could also be doing that too. That would also enrich the way I work in general.« It would be a shame to miss that opportunity because there are so many workshops in school, and that's not how it is in real life. So, I would say at school, experiment with everything.

↓ Hanne Loreck eröffnet des zweitägigen Symposiums *Archive des Körpers – Der Körper in Archivierung* organisiert von Hanne Loreck und Vanessa Gravenor in der Aula der HFBK Hamburg; Foto: Megan Auer

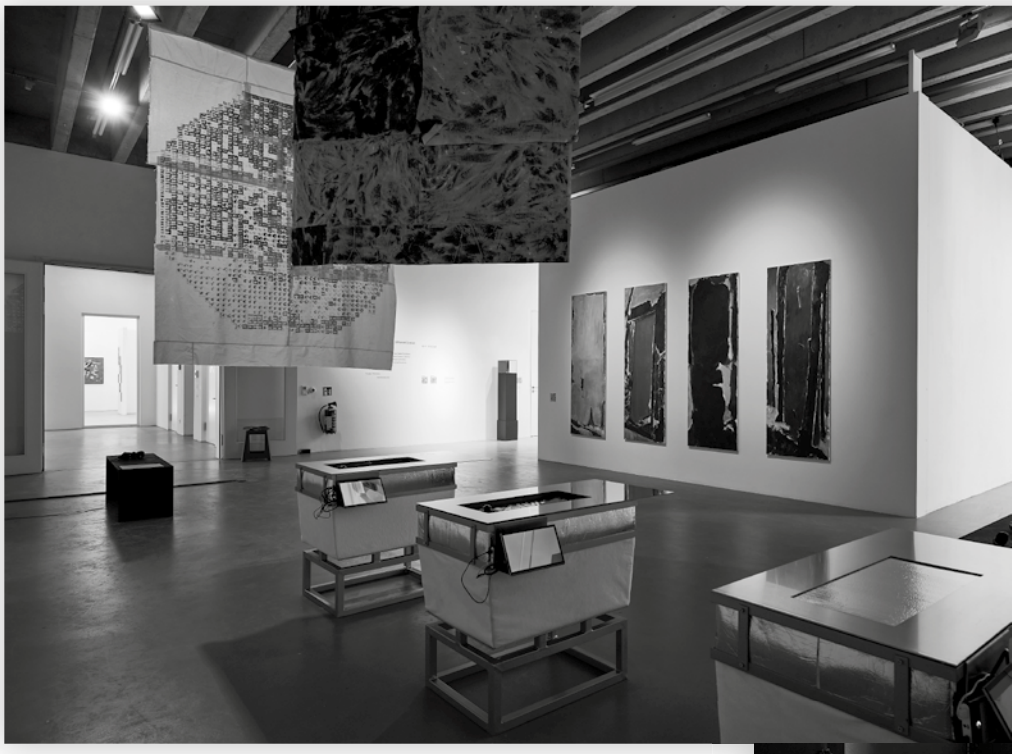
Gemeinsamer Körper

Anika Bartens

Das Symposium *Archive des Körpers – Der Körper in Archivierung* widmete sich vielstimmig Untersuchungen von Körperlichkeit, Technik und (An)Sammlungen

↓ Installationsansicht der Ausstellung *Archives of the Body: Imagining a Different Corpus,* ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht
↘ Screening: *Politics of Intimacy and the Intimacy of Politics* von Filmstudierenden der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Im Rahmen eines mehrteiligen Forschungsprojekts (bestehend aus einem Symposium, einer Ausstellung, einem Filmprogramm und einer digitalen Publikation) widmeten sich Hanne Loreck (Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften an der HFBK Hamburg) und Vanessa Gravenor (Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Promovendin) verschiedenen Sammlungen und Ordnungen, um visuell und textuell Perspektiven auf Körper und Archive, Körper in Archiven und Archive ohne Körper zusammenzutragen.



Das Symposium, welches Ende April an der HFBK Hamburg stattfand, bestand aus wissenschaftlichen Vorträgen, filmischen Beiträgen und Gesprächsrunden. Hanne Loreck eröffnete einführend mit einer Arbeit der italienischen Künstlerin Ketty la Rocca. Die Arbeit *Craniologia* von 1972 zeigt Röntgenaufnahmen mit fotografischen und handschriftlichen Überblendungen und hiermit, wie sich technische Neutralität mit einem gefährdeten, erkrankten Körper verbindet. Die Neutralität neigt sich hier ins Subjektive. Eines der Bilder zeigt die Aufschrift »You«: Der Appell, das Ansprechen der anderen, weist den Weg zum gemeinsamen (politischen) Körper und öffnet die Möglichkeit der Verletzlichkeit und Empathie füreinander, nicht nur im persönlichen, sondern auch im politischen Sinne. Hanne Loreck verwies anschließend auf den Datenkörper, digital gesammelte, abrufbare und lesbare Informationen, über den Körper. Im Kontrast und gleichzeitig in logischer Konsequenz, werden menschliche Körper in Geheimhaltung und Desinformation verstrickt, wenn es um die Folgen radioaktiver Strahlung und nuklearem Wettrüsten geht.

Körper im Kontext

Samo Tomšič, bis April diesen Jahres Vertretungsprofessor für Philosophie an der HFBK, zeigte in *Das Gemeinsame: Abstraktion oder Körperlichkeit? Aktualisierung einer historischen Perspektive* eine Möglichkeit auf, gemeinsam, abseits von kapitalistischen Besitzökonomien zu einer Vorstellung von Zukunft zu finden, die »Nachhaltigkeit«, als am Eigentum orientiert zurücklässt, und zum »Bewohnbaren« als Kategorie findet. Er schlug ein gegenseitiges Adressieren vor, dass einen emergenten Universalismus an die Stelle vom aktuellen, spaltenden Individualismus setzt.

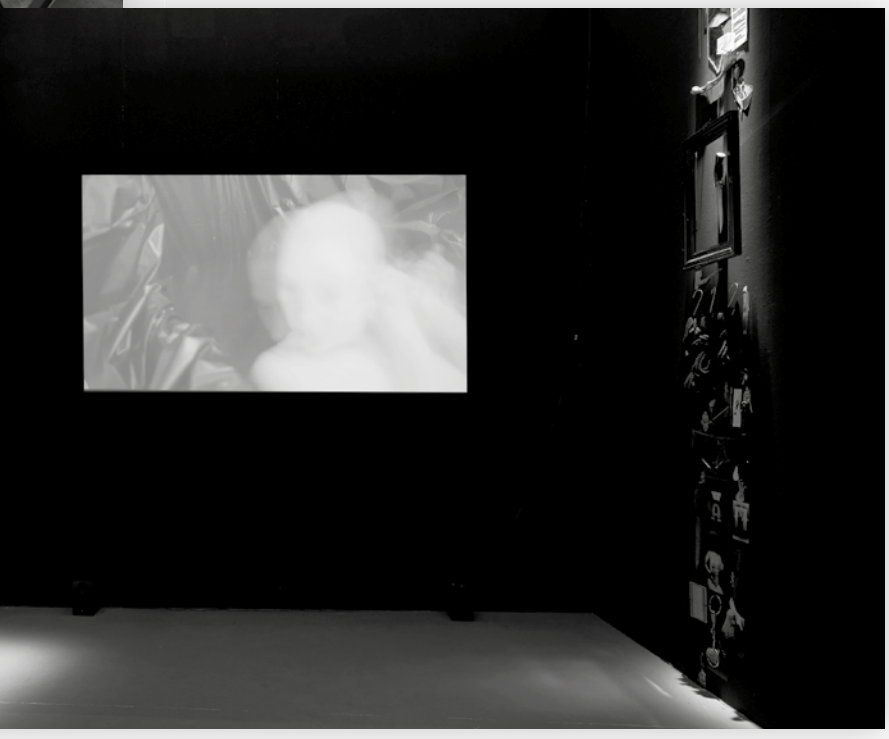
Das Video Essay *convulsa or the Need for Each Other's Relay II* der Künstlerin Katrin Mayer, das in voller Länge Teil der digitalen Publikation ist, setzte den Fokus auf kollaborierende Frauen, die das Programmieren erfunden haben, die sowohl sinnbildlich als auch wortwörtlich Geschichte schrieben und ausgehend von Webmaschinen, die dem gleichen Prinzip folgen wie binäre Codes, eine Sprache erfunden haben, die Menschen mit Maschinen kommunizieren lässt. »Löcher sind geladene Teilchen, die umgekehrt laufen«, erklärt Mayer in ihrem Essay. Poesie und Mathematik stehen hier nicht im Widerspruch zueinander, sondern sind untrennbar miteinander verwoben.

Datenkörper

In *Feeling Nervous in the Archive* ließ Vanessa Gravenor den Körper und den Korpus mit Technologie interagieren und zeigte auf, wie diese sich gegenseitig bedingen. Das Datifizieren des Körpers wird in der Überwachung

zum Archiv des Körperlichen. Von Polizeiarchiven, über Kriegstechnologie wird die Hierarchisierung und Gewalt dieser Archive deutlich, insbesondere, wenn Menschen aus diesen Datenkörpern ausgeschlossen werden. Sie fand klare und poetische Worte, um die Aufbewahrung von Angst im Aufzeichnungsregime festzuhalten: »A body is at shape if one attunes one's ears to the hums of computers past.«

Während sich der online publizierte Text der Medientheoretikerin Annika Haas mit dem Textkörper, bestehend aus dem Archiv der französischen Schriftstellerin Hélène Cixous beschäftigt, fokussierte sie sich in ihrer Lecture Performance *An Alphabet of Data Body-Feelings* auf die kleinstmögliche textuelle Einheit, die Buchstaben des Alphabets. Gemeinsame Erfahrungen durch gemeinsam genutzte Geräte: Wir sind über unsere Umgebung und Infrastruktur miteinander verbunden und miteinander in Verbindung durch unsere Anwesenheit und das gemeinsam adressiert werden.



Narrative des Psychischen – Soziale Psychopathologien

HFBK-Absolvent Takeo Marquard (Bachelor-Abschluss bei Prof. Michaela Melián 2017) eröffnete den zweiten Symposiums-Tag mit seinem Vortrag *Bodies Bound and Unbound: Some Notes on War and Psychic Fragmentation in Wilfred R. Bion's Papers on Psychosis*. Darin spürte er dem Psychoanalytiker Wilfred Bion nach, der das Denken nicht getrennt vom Körper beschrieben hat, sondern als Wahrnehmung, die in emotionale Erfahrung transformiert wird. Gleichzeitig abstrakt und in der Erfahrung im Körper verwurzelt. Eng verknüpft mit Bions Erfahrungen im Ersten Weltkrieg hat dieser den sozialen Kontext in der Psychoanalyse betont.

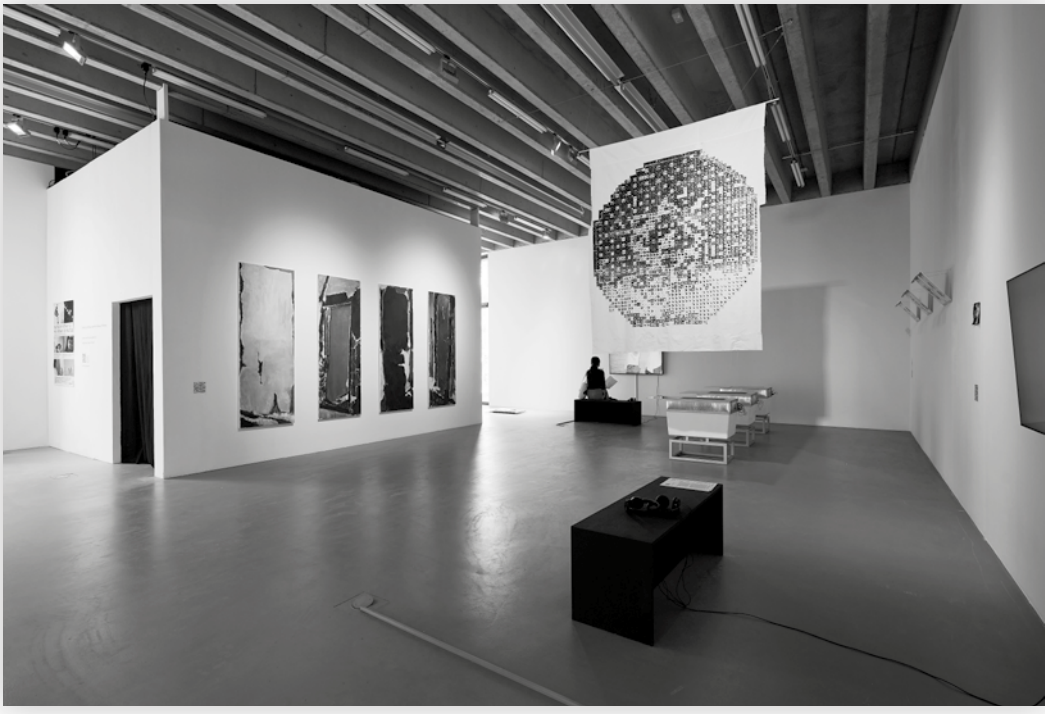
Im Anschluss war die filmische Arbeit *La Maladie/Illness* von Kader Attia (Professor für Zeitbezogene Medien an der HFBK) zu sehen, die sich mit Diagnose und Heilung von psychischen Erkrankungen außerhalb westlicher Medizin befasste. Abgeschlossen wurde das Panel durch ein Gruppengespräch der künstlerischen Forschungsgruppe um Adina Pintilie (HFBK-Filmprofessorin). Bo Friedrich, Catalina González Gonzáles, Kai Jou Liao, Morgana de Mello, Merle Morzé und Kristina Savutsina gaben Einblicke in ihre Filmprojekte und sprachen mit den Lehrenden Arne Bro und Lotte Mik-Meyer über den Ausgangspunkt ihrer filmischen Arbeiten. Diese wurden am Tag darauf unter dem Namen der Forschungsgruppe *Politics of Intimacy and the Intimacy of Politics* gezeigt. Im Arbeitsprozess soll gelebte Erfahrung sichtbar gemacht, sowie Intimität und Körperlichkeit zum Ausdruck gebracht werden.

Medizinische Narrative – Verletzte Körper

Vera Tollmann, Gastwissenschaftlerin und Dozentin am Institut für Kultur und Ästhetik Digitaler Medien in Lüneburg, verwies in *Scanning and Seeing Through: Körper, Codes und medizinische Bilder in den künstlerischen Arbeiten von Mariechen Danz und James Richards* auf medizinische Techniken der Sichtbarmachung segmentierter, dividuierter Körper in bildgebenden Verfahren. Sie gab der Diskrepanz zwischen dem Körper und dem Bild des Körpers Raum und verhandelte dies im Kontext zweier Ausstellungen in Berlin. Die Kuratorin und Lehrbeauftragte für Kuratorische Studien und Ausstellungswesen in Szczecin, Zofia nierodzińska, sprach über

polnische Aktivistinnen, die sich aufgrund der gemeinsamen Diagnose Brustkrebs in Kollektiven zusammengeschlossen haben. Hier werden Bewegungen von (Un-)sichtbarmachung verhandelt, die ebenso, wie die Stigmatisierung durch diese Krankheit eine große Rolle dabei spielen, wie und ob in der Öffentlichkeit darüber gesprochen wird und ob Betroffene sich in Behandlung begeben. Der kollektive Körper der Erkrankten wird in marginalisierten Archiven festgehalten. Durch die Gemeinschaft entsteht ein Aktivismus aus Fürsorge.

Abschließend sprach die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Ulrike Gerhardt ebenfalls über Elemente der Sichtbarkeit und Geheimhaltung in Bezug auf radioaktive Strahlung. In *Wildes Wiederholen im Archiv der DDR-Opposition: Urangestein als beunruhigende Materie in »Sonne unter Tage«* bearbeitete sie, entlang der filmischen Arbeit von Mareike Bernien und Alex Gerbaulet, Fragen nach Kontamination und Reinheit anhand des Uranabbaus in der DDR. Ein sinnliches Erleben von unsichtbarer und beunruhigender Materie und das Vorstellbarmachen eines nuklearen Unbewussten.



↓ Installationsansicht der Ausstellung *Archives of the Body: Imagining a Different Corpus,* ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Anika Bartens ist Promovendin in künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung an der HFBK Hamburg, betreut von Prof. Dr. Hanne Loreck. Sie hat zuvor im Bachelor Modedesign an der HAW Hamburg studiert und anschließend einen Master in Theorie und Geschichte an der HFBK Hamburg absolviert. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf nichtmenschlichen Assemblagen in der Raumfahrt, wobei sie sich vor einem kulturwissenschaftlichen Hintergrund mit feministischer Wissenschaftstheorie, Medienwissenschaften und neomaterialistischen Überlegungen zu Bildern, Technik und Mode im All auseinandersetzt.

25.–26.4.2024
Symposium: *Archive des Körpers – Der Körper in Archivierung*
Konzipiert von Prof. Dr. Hanne Loreck und Vanessa Gravenor
Mit Beiträgen von Kader Attia, Ulrike Gerhardt, Vanessa Gravenor, Annika Haas, Ute Kalender, Takeo Marquardt, Katrin Mayer, Zofia nierodzińska, Adina Pintilie, Vera Tollmann und Samo Tomšič.
Die Mitschnitte der Beiträge finden Sie in der Mediathek der HFBK Hamburg: https://mediathek.hfbk.net/

26.4.–10.5.2024
Ausstellung: *Archives of the Body: Imagining a Different Corpus*
Mit Beiträgen von Serafima Bresler, Luzia Cruz, Saba Emadabadi, Bo Friedrich, Elisa Tenca Giuliani, Laura Gómez, Catalina González González, Liao Kai Ro, Morgana de Mello, Merle Morzé, Sarah Savalanpour, Kristina Savutsina, Daniel Suárez
Kuratiert von Vanessa Gravenor
ICAT der HFBK Hamburg

27.4.2024
Screening: *Politics of Intimacy and the Intimacy of Politics*
Mit Beiträgen von Bo Friedrich, Catalina González González, Liao Kai Ro, Merle Morzé, Morgana de Mello, Kristina Savutsina

Digitale Publikation: *Archives of the Body – The Body of Archiving*
https://archives-of-the-body.hfbk.net
Herausgeberinnen: Prof. Dr. Hanne Loreck, Vanessa Gravenor
Design & Development: Karen Czock, Sophia Krasomil, Maja Redlin, Liudmila Savelyeva (Klasse Digitale Grafik bei Konrad Renner, HFBK Hamburg)

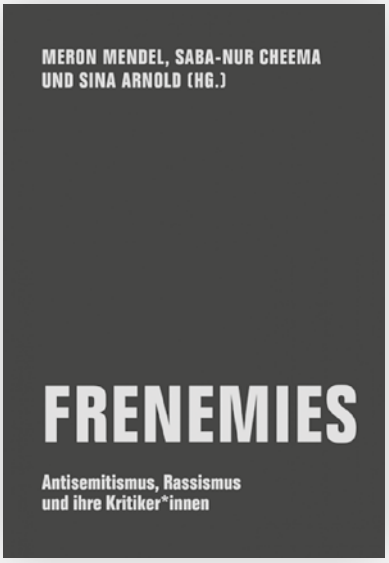
Reading List

Navid Kermani, Natan Sznaider, *Israel. Eine Korrespondenz*, Hanser Verlag, 2023

Im Februar 2002 lernten sich der Schriftsteller und Orientalist Navid Kermani und der Soziologe Natan Sznaider in Haifa kennen. Damals war das Camp-David-Abkommen gerade gescheitert, der »Hardliner« Ariel Sharon war israelischer Ministerpräsident geworden und die Zweite Intifada hatte begonnen. Ein bis dahin beispielloser Terrorakt der Hamas gegen israelische Zivilist*innen hatte in Netanja 22 Menschenleben gekostet, mehr als 100 wurden verletzt. Trotz der sehr unterschiedlichen Ansichten entwickelte sich zwischen Kermani und Sznaider ein enger Kontakt und eine Freundschaft, die bis heute anhält. Dem gemeinsamen Treffen in Israel schloss sich eine E-Mail-Korrespondenz an, die 21 Jahre später, noch einmal in Buchform erschienen ist. Sie vor dem Hintergrund der aktuellen Ereignisse in Israel und dem Gaza-Streifen seit dem 7. Oktober 2023 noch einmal zu lesen, verdeutlicht anschaulich, wie weit die Positionen auseinanderliegen. Es ist aber auch ein eindrückliches Plädoyer für die Fortführung des Dialogs und des Gesprächs – was beide auf der Veranstaltung in der HFBK Hamburg Ende Mai 2024 noch einmal betont haben. (BA)

Martin Köttering, Sabine Boshamer (Hrsg.), *Kontroverse documenta fifteen*, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2023

Im Sommer 2022 löste die von ruangrupa kuratierte documenta fifteen eine Kontroverse über Antisemitismus im Kunstfeld aus. Entsprechend heftig waren die Reaktionen auf die folgende Berufung der ruangrupa-Mitglieder Reza Afisina und Iswanto Hartono auf eine DAAD-Gastprofessur an der HFBK Hamburg. Die Kunsthochschule begriff diese Konstellation jedoch als Chance, einen Rahmen für die notwendige Reflexion der komplexen Thematik zu schaffen. Der auf Deutsch und Englisch veröffentlichte Tagungsband spiegelt die Diskussionslinien des im Februar 2023 veranstalteten Symposiums »Kontroverse documenta fifteen« wider. In fünf Panels wurden Zusammenhänge analysiert, Hintergründe unterschiedlicher Standpunkte aufgezeigt und eine Auseinandersetzung ermöglicht, die die Rolle der Kunst im Umgang mit Antisemitismus adressiert und zugleich die durch die documenta fifteen erfolgten *Shifts* für das künstlerische Feld berücksichtigt. In Anbetracht der öffentlichen Diskussionen in Deutschland nach dem 7. Oktober 2023 hat das Symposium bereits zentrale Fragen aufgegriffen und nach wie vor relevante Gesprächsangebote gemacht. Der von Natan Sznaider in seinem Eröffnungsvortrag formulierte Wunsch nach mehr Ambiguitätstoleranz wird auch künftig nichts an Aktualität verlieren. (SB)



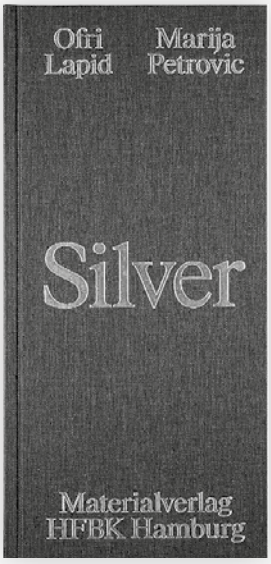
Meron Mendel, Saba-Nur Cheema und Sina Arnold (Hrsg.): *Frenemies. Antisemitismus, Rassismus und ihre Kritiker★innen,* Verbrecher Verlag 2022

Anhand eines FAQs setzen sich 54 Autor★innen aus Wissenschaft, Medien, Aktivismus, Kultur- und Bildungsarbeit mit Fragen zur Freund- und Feind★innenschaft im Kampf gegen Rassismus und Antisemitismus auseinander. Die auf den ersten Blick einfachen Fragen wie zum Beispiel: Ist Kritik an Israel antisemitisch? Ist Zionismus eine Form von Kolonialismus? Hat der Kunstbetrieb ein Problem mit Antisemitismus/mit Rassismus? werden anhand kurzer Texte aus verschieden Blickwinkeln betrachtet. Der Sammelband diskutiert die Gemeinsamkeiten der Kämpfe gegen Antisemitismus und Rassismus, aber auch die Unterschiede und die Unvereinbarkeiten und versucht damit der Unmöglichkeit des politischen Streits etwas entgegenzusetzen. Doch auch die Herausgebenden kommen zu ihrem eigenen Bedauern an die Grenzen des Diskurses, durch verhärtete Fronten in der BDS-Debatte haben sie Bei-

träge einiger jüdische Autor*innen verloren, ebenso fehlt die Repräsentanz von palästinensischen Stimmen. Dennoch ist es ein Buch, dass gerade in der aktuellen Debatte mit den Grundfragen der Antisemitismus- und Rassismuskritik weiterhilft. Und mehr noch veranschaulicht die Veröffentlichung von *Frenemies*, wie wertvoll es ist, sich für einen respektvollen und produktiven Streitraum einzusetzen, gegen das Scheitern und für die Anerkennung der anderen Perspektive. (NA)

Moshtari Hilal, *Hässlichkeit*, Hanser Verlag, 2023

Moshtari Hilal geht mit ihrem Sachbuch *Hässlichkeit* auf die Suche nach dem vermeintlichen Gegenteil von Schönheit. Doch Hässlichkeit ist vor allem verbunden mit Hass, wie auch schon Philosoph*in Şeyda Kurt in dem Buch *Hass – Von der Macht eines widerständigen Gefühls* (2023) nahelegt. Was gehasst wird, wird gesellschaftlich hässlich gemacht, argumentiert Hilal. Darum ist die Verknüpfung von Hässlichkeit mit Rassismus, Antisemitismus und Ableismus erschreckend naheliegend, sie wirkt als Katalysator von sozialer Abwertung und ist darum hochpolitisch. Ausgehend von persönlichen Erfahrungen bereits im Kindesalter zieht Hilal zahlreiche erstaunliche wie bedrückende Verbindungslinien. Nicht zuletzt zu der Entstehung der Schönheitschirurgie in Europa, die unter anderem als Folge antisemitischer und rassistischer Stereotype entstand. Mit solchen Abwertungen sah sich die Autorin und Künstlerin auch selbst konfrontiert und beschäftige sich sowohl wissenschaftlich, essayistisch als auch mithilfe von Zeichnungen und Collagen mit der äußerlichen Projektion gesellschaftlicher Abneigung, die sie poetisch und scharf analytisch bis ins Innerste seziert. (AM)



Ofri Lapid und Marija Petrovic, *Silver*, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2023

Ausgangspunkt für den gemeinsamen Text der beiden Autorinnen lieferten verschiedene Gespräche über Silber. Genauer gesagt über geraubte Objekte und deren Geschichte: Tafelsilber, Restitution und Erinnerung. Die beiden Promovendinnen der HFBK Hamburg luden zu Konversationen beim gemeinsamen Abendessen ein und überführten sie eine Publikation. Das Buch *Silver* beleuchtet ebenso eine Sammlung von 3.000 Silberwaren aus ehemaligem jüdischem Besitz im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G). Ausgewählte Objekte werden in der Dauerausstellung *Raubkunst* in einer Vitrine gezeigt, wo sie durcheinander verteilt angeordnet sind. Damit bezieht sich die Präsentation visuell sowohl auf die hinterlassene Zerstörung der Nationalsozialisten als auch eines hinterbliebenen Chaos nach einer lebhaften Dinnerparty. Diese angedeutete Lebendigkeit von Geschichten spiegelt sich auch in den Gesprächen und der Publikation *Silver* wieder. (AM)

Impressum

Lerchenfeld Nr. 71, Juli 2024

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
Anne Meerpohl

Autor*innen dieser Ausgabe
Nina Arthkamp, Anika Bartens, Sabine Boshamer, Till Briegleb, Raphael Dillhof, Talya Feldman, Lilianne Kiame, Lea Kirstein, Katrin Krumm, Elisa R. Linn, Anne Meerpohl, Prof. Dr. Meron Mendel, Julia Mummenhoff, Prof. Dr. Birgit Recki, Anna Unterstab, Prof. Dr. Bettina Uppenkamp

Schlussredaktion
Miriam Schmidt, Anthony DePasquale

Bildredaktion
Miriam Schmidt, Tim Albrecht

Poster
Talya Feldman, *WIR SIND HIER*, 2024

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

**Gender*
Entwurf: Karla Krey

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Von Stern, Lüneburg

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

Das nächste Heft erscheint im Oktober 2024
ISSN 2511-2872

Die PDF-Version des Lerchenfeld finden Sie unter:
www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld

Editorial

Der eskalierende Nahost-Konflikt nach dem Angriff der Hamas am 7. Oktober 2023 bestimmt seit vielen Monaten die Diskussionen sowohl in den privaten Freundeskreisen als auch in den Medien und an den Universitäten. Auch an der HFBK Hamburg ist das Thema präsent und wird in der Lehre aufgegriffen.

Dabei versteht sich die Hochschule als ein Ort, der Gesprächsräume offenhalten und -angebote unterbreiten möchte. Wie können wir trotz unterschiedlicher politischer Positionen wieder miteinander ins Gespräch kommen? Welche Formen des Protests sind legitim, und wo werden Grenzen überschritten? Wie kann man in einem eng geführten Diskursfeld öffentlich debattieren?

In zahlreichen hochschulinternen und öffentlichen Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen hat sich die Hochschule im vergangenen Sommersemester den Fragestellungen gewidmet und das Thema aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet: So zum Beispiel mit der Ringvorlesung *Antijudaismus und Antisemitismus in der Kunst*; der Gesprächsreihe mit Natan Sznaider, Navid Kermani und Juliane Rebentisch; einem Diskursformat zwischen Meron Mendel und Joana Osman oder der Ausstellungs- und Hochschulkooperation mit der School of Arts der Universität Haifa. Zudem beschäftigen sich viele Künstler*innen in ihren Arbeiten mit dem komplexen Themenfeld, wie das Interview mit der HFBK-Absolventin Talya Feldman zeigt, von der auch das Umschlagsmotiv der vorliegenden *Lerchenfeld*-Ausgabe stammt.

Editorial