

F

F

Ö

E

R

N

A

T

U

L

M

I

R

C

E

H

Lerchenfeld 73

## AS IST ÖFFENTLICHER RAUM?

Wo beginnt oder endet er? Welches Verständnis von Öffentlichkeit liegt ihm zugrunde? Für den Politiktheoretiker Oliver Marchart ist Öffentlichkeit kein Raum im physischen Sinne. Sie stellt sich immer erst im Moment konfliktueller Auseinandersetzung her: »(T)he public sphere must be created again and again precisely by means of conflictual debate about the foundations of society and the scope of rights (albeit on the absolute foundation of the right to have rights), and the extension of rights to new groups of the population.« Jeder Raum – ob Museum, Stadtraum, Off-Raum oder eine Kunsthochschule – kann also ein Ort sein, in dem Öffentlichkeit entsteht und stattfindet. Kunstprojekte stoßen im besten Fall Debatten an, führen zu Streit und (inhaltlicher) Auseinandersetzung und bilden dadurch den öffentlichen Raum. Diskussionen über Kunstprojekte im Stadtraum sind vor allem ein Beleg für gelungene demokratische Aushandlungsprozesse. In diesem Sinne ist es ein gutes Zeichen, dass die kontroverse Auseinandersetzung über den »Denk-Ort für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt in Hamburg« – die Oskar Piegsa in der vorliegenden *Lerchenfeld*-Ausgabe resümiert – erfolgreich einen Diskurs eröffnet hat. Denn problematisch wäre es, wenn Kunst im öffentlichen Raum ignoriert und gar nicht wahrgenommen würde. Darauf verweisen Nora Sternfeld und Joanna Warsza, die neue Stadtkuratorin Hamburgs, im gemeinsamen Interview. Und sie liefern auch eine Lösung: die performative Aktivierung von Kunstprojekten, um deren Sichtbarkeit und Wirkung zu stärken und sie wieder in die öffentliche Sphäre einzubinden. Till Briegleb zeichnet die Entwicklung von Kunst am Bau hin zu Kunst im öffentliche Raum nach und beschreibt in diesem Zusammenhang auch den Hamburger »Sonderweg«. Außerdem stellen wir ausgewählte Initiativen und Projekte in Hamburg vor, die Öffentlichkeit und Raum sowohl sozial als auch politisch verhandeln und dabei innovative Ansätze und Strategien entwickeln. Christoph Schäfer reflektiert über die Anfänge von Park Fiction und präsentiert die Ergebnisse ihrer kollektiven »Wunschproduktion« für die Zukunft. Und auch die neue Gastprofessor\*in für Social Design, Dorothee Halbrock, arbeitet seit vielen Jahren im Spannungsfeld von Öffentlichkeit und Partizipation.

- 5 **Autor\*innen und Mitwirkende**
- 6 **Taking the different «Hamburgs» as a starting point**  
Nora Sternfeld in conversation with the new Hamburg City Curator Joanna Warsza
- 17 **Mäßige Architektur mit Hinguckern der Tristesse entreißen**  
Till Briegleb über Kunst am Bau
- 26 **Wer darf entscheiden?**  
Oskar Piegsa resümiert den Prozess um den »Denk-Ort für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt in Hamburg«
- 46 **Künstlerisches Handeln im öffentlichen Raum**  
Ausgewählte Hamburger Initiativen im öffentlichen Raum
- 48 **Vergemeinschaftungspraxis**  
Nuriye Tohermes im Gespräch mit Dorothee Halbrock, neue\*r Gastprofessor\*in für Social Design
- 62 **Wunschproduktion nach dem kreativen Imperativ**  
Christoph Schäfer über aktuelle Entwicklungen von Park Fiction
- 65 **Art, Space, and the Public Sphere(s)**  
Oliver Marchart
- 81 **Der Heilige Gral morphet**  
Julia Mummenhoff stellt den neuen Projektraum HFBK Boutique vor
- 87 **Auf der Suche nach interessanten Problemen**  
Felix Kosok im Gespräch mit der neuen Philosophie-Professorin Juliane Rebentisch
- 96 **Die Ströme des Kollektivs**  
Isabelle Graw im Gespräch mit Malerei-Professorin Jutta Koether zum Ende ihrer HFBK-Zeit
- 109 **On Tales and Teaching**  
Luzia Cruz in conversation with the current artist-in-resident Judith Daduut
- 115 **Fragen der Zeit**  
Ferial Nadja Karrasch über die Ausstellung *9 to 5 – Eine Frage der Zeit* im ICAT der HFBK Hamburg
- 122 **All you need is love?**  
Raimar Stange rezensiert die Ausstellung *Politics of Love* im Kunsthaus Hamburg
- 129 **Über Lücken und Maßstäbe, über Bilder und Kreisläufe**  
Jana Pfort und Raphael Dillhof über das Symposium »Der Elefant im Raum – Skulptur heute«
- 137 **Reading List**
- 143 **Impressum**

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

**Luzia Cruz** is a multimedia artist, currently pursuing a Masters degree at HFBK Hamburg and co-founder and co-curator of EGEU, a project space based in Lisbon.

**Judith Dyeme Daduut** is artist-in-resident at HFBK Hamburg in the winter semester 2024/25.

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

**Jan Vincent Dufke** ist neben seinem Masterstudium an der HFBK Hamburg Grafikdesigner und wissenschaftlicher Mitarbeiter für Typografie und Editorial Design an der HAW Hamburg.

**Isabelle Graw** ist Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste/ Städelschule Frankfurt und Gründerin und Herausgeberin von *Texte zur Kunst*.

**Dorothee Halbrock** hat zum Wintersemester 2024/25 die Gastprofessur für Social Design an der HFBK Hamburg übernommen.

**Ferial Nadja Karrasch** ist freie Autorin und lebt in Berlin.

**Jutta Koether** war von 2010 bis 2024 Professorin für Malerei an der HFBK Hamburg.

**Felix Kosok** ist Designwissenschaftler und Grafikdesigner. Er promovierte 2020 an der Hochschule für Gestaltung Offenbach bei Juliane Rebentisch zur ästhetisch-politischen Dimension des Designs.

**Oliver Marchart** is professor of political theory at the University of Vienna.

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

**Yoav Perry** is a multidisciplinary artist, graphic designer and MFA student in HFBK Hamburg.

**Jana Pfort** ist Kunstwissenschaftlerin und Autorin. Sie lebt und arbeitet in Hamburg.

**Oskar Piegsa** ist Redakteur im Hamburg-Ressort bei der Wochenzeitung *Die ZEIT* und schreibt über Themen aus den Bereichen Bildung und Kultur.

**Juliane Rebentisch** ist seit Oktober 2024 Professorin für Philosophie an der HFBK Hamburg.

**Christoph Schäfer** ist Künstler, Zeichner sowie Co-Gründer von Park Fiction, PlanBude, parklabyr und anderen Projekten zwischen Kunst und Stadtentwicklung. Von 1986-1992 studierte er an der HFBK Hamburg bei Bernd Koberling und Dan Graham.

**Raimar Stange** lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin.

**Nora Sternfeld** is an art educator, curator and since 2020 she is professor of art education at the HFBK Hamburg.

**Nuriye Tohermes** studierte an der HFBK Hamburg und entwickelt ortsspezifische Arbeiten im öffentlichen Raum mit Methoden der Stadtplanung, Architektur, Bildhauerei und Community Organizing.

**Joanna Warsza** is the new City Curator (Stadtkuratorin) in Hamburg. She is a curator, editor, writer and educator.

T A K I N G

T H E

D I F F E R E N T

« H A M B U R G S »

A S

A

S T A R T I N G

P O I N T

J o a n n a W a r s z a  
& N o r a S t e r n f e l d

Joanna Warsza (new City Curator in Hamburg from October 2024) and Nora Sternfeld (Professor of art education at the HFBK Hamburg) talk about art in public space, the function of counter-monuments and possibilities for the performative activation of monuments



Counter-monument by Alfred Hrdlicka at Stephansplatz Hamburg; Photo: SHGL/Olaf Pascheit, 2020  
»Gedenkstätten in Hamburg« [gedenkstaetten-in-hamburg.de](http://gedenkstaetten-in-hamburg.de)

Beate Anspach

What is your understanding of public space?  
What characterizes a public space for you?

Joanna Warsza

For me public space is a place where we meet as human beings—and not only human beings—with and despite our differences. It is a place where we have to negotiate those differences. It's challenging, and art is a language that could help us with those complicated encounters. So that's one of the reasons I think it's important to deal with life in public space.

Nora Sternfeld

I couldn't agree more. And I think that in the moment we are in a complicated situation because what used to be public is more and more private, despite the fact that the public is very often mentioned in talks and discussions. We talk about »public programs«, »public events« and »public institutions«. But all these places become more and more precarious or private. And under these conditions, it is very important to think about what does public space mean today and what does it need to create that space between us in which we can negotiate. Behind this background it seems important to relate the question of the public with the question of the commons. Because in somehow neoliberalism managed to expropriate the public from »ownership«. That's why we don't even wonder that a public space can be private at the same time. This is a contradiction in itself, but we don't recognize the contradiction anymore. And when we bring the concept of the commons in, it becomes clear that we have to discuss again about the question of ownership. So, on the one hand, the public is about what is between us and what can occur as a possibility of conflict, but it is also the possibility to make things different. And on the other hand—when we think public space under aspects of the commons—it is also important to re-expropriate the private so that it becomes owned by everybody again. And when we talk about public space, historically, ownership was clearly related to it.

Joanna Warsza

I come from Eastern Europe, where there was a regime of communism, where everything was, in theory, public. And history shows us that the private space can become a political space of forging so-called public sphere. In the communist realm the streets were public, but in fact, they were, of course, monopolized by one ideology. So maybe, somebody's kitchen was much more of a public space than the streets. There is an own history of »apartment art« in various countries of the former Soviet Union for example. The distinction between the private and the public was not so much about ownership, as it was about the freedom of expression. It was about the values one wants to follow, it was about the public sphere, not only the concrete space. Maybe we have to differentiate between these two topics. There is public space. And of course, it's important to under-



Lecture Performance by INGLAM – Inglorius Art Mediators (Anja Steidinger, Nora Sternfeld, Julia Stolba) on June 11, 2024 in front of the monument *Black Form – Dedicated to the Missing Jew* (1989) by Sol LeWitt in Hamburg Altona; Photo: Volker Renner

stand who it belongs to. But also, there is the public sphere as this arena in which we meet, including the digital sphere, of course.

Nora Sternfeld

And you are, of course, completely right. When we think about the history of the term, even in the sense of Jürgen Habermas, he explains how the public sphere started—it began as something clandestine. So yes, even before the coffeehouses, it emerged within these clandestine communities («Tischgesellschaften»). Because in order for the public sphere to exist, it was essential to shift the perspective on truth somehow, away from the church and the nobles. This expropriation of the public can also be seen, for example, in the history of the museum. The Louvre would be a prime example of this—a place where objects that once belonged to the church, the nobles, and the king were made accessible to everyone. It became a space where the objects were counted as belonging to all. They have been reappropriated by the public. So, I think both perspectives are true. In order to re-appropriate the public, the clandestine aspect cannot be ignored. I completely agree. And unfortunately, in the world we live in, many things will still have to happen within quieter, and informal contexts so that other imaginations and possibilities for the commons can emerge.



*Halfpipe – Bent Metal on 2 Cars* by Florentina Holzinger and Skater in the context of *Radical Playgrounds*. © Berliner Festspiele; Photo: Camille Blake

**Beate Anspach** I think the conflict between private and public space is also highly relevant to the specific situation in Hamburg. For instance, when you look at parts of the city, for example the Hafencity, they often turn out to be private spaces in the end. This raises the ongoing question of how to use and deal with these private spaces, and how to transform them into a public sphere. What role can art play in this process?

**Nora Sternfeld** I think it's absolutely important to talk about this. It's also crucial to discuss that double function that art in public spaces can have within neoliberal capitalism. Often, there's an emphasis on imagination and big names being invited to projects, which end up contributing to the gentrification of cities. These projects attract

tourism, and as a result, rents continue to rise higher and higher. Or we have another understanding that I would definitely opt for Let's take Park Fiction as an example. It represents a project by the people, standing against the forces of capitalization in a part of the city. This is part of the history of art in public space here in Hamburg: sharing the work and shaping the self-understanding of art in these contexts. Since the 1980s, 1990s, and 2000s, there has been a strong focus on creating counter-perspectives and counter-spaces within urban areas. So, I think there are essentially two options—and one of them is definitely the better choice.

**Joanna Warsza** Maybe it's because Hamburg, in the context of the German and European landscape, is a trade-oriented city. Perhaps the tension between private and public is necessary for something to be created. It's also interesting to note that despite the heavy privatization and the ongoing development of Hafencity with its constant construction, Hamburg is, the only major city in Germany that doesn't have a Kunst am Bau-Program (Percent for Art), like for example Munich. Whenever something is built in Munich, 1% of the budget is allocated for art. You could argue that this, of course, is part of the gentrification process, but these are still large budgets supporting artists. In contrast, as we know, in 1981, the city authorities in Hamburg decided to abandon the Kunst am Bau-Program because they deemed it too conservative. I appreciate the vision that this city has forged for the understanding of art in public space with its experimental approach started in 1981 that the Stadtkuratorin position is also part of. But I am also wondering if artists could be more instrumental in building and expanding this city, so how to combine both. The ephemeral and the substantial?

**Nora Sternfeld** This semester, we are offering a joint seminar called «Monuments, Documents, Moments.» The title carries many references. One of them is actually the catalog Joanna created for her public art program in Munich, which documents the projects she did there. On the cover is a work by the Romanian artist Dan Perjovschi, who changed the word «Monuments» to «Moments.» So, in between the monuments and the moments proposed in Joanna's projects, we decided to include the word «documents», because we are also very interested in the archive and the history of art and public space. We're looking at the history together with the students, while also asking «How common is public art in Hamburg?» This question has two meanings. The first is: Who actually knows about it? We already realized that the students had no idea about the history of public art in Hamburg, which is a shame because it is, in fact, a very interesting history. The second meaning we discussed revolves around the

public and the commons in the neoliberal cities we live in. To explore this history, we discussed a term that has been important in the last 20 or 30 years in relation to the history of monuments the term »counter-monument.« We were fascinated to learn that the term counter-monument actually comes from Hamburg. It was used by the Kulturbehörde (Cultural Authority) and was related to the war monument near Dammtor, built in 1934 by Richard Kuöhl. In 1982, the city of Hamburg wanted to add an artistic comment with a critical perspective toward this war monument and they created a public open call for a so-called counter-monument<sup>01</sup>. Later, James Edward Young heard about it, became interested, and adopted the term when writing his important text on counter-monuments<sup>02</sup>. This means that the counter-monument, in a sense, is a contradiction in itself. But at the same time, it represents the city's ability to allow something critical to emerge within its own means, which strikes me as quite democratic. It also shows the city's openness and pluralism.

**Beate Anspach** When we look at the history, both in Hamburg and elsewhere, there has always been significant conflict over works in public space. Especially in the context of how to better mediate art in public space to the people. So, what do you take from your position as a mediator, in terms of learning from the history of conflicts surrounding public space?

**Nora Sternfeld** For me, the bigger challenge in relation to the history of public art, is not that people hate it, but that people don't see it at all.

**Beate Anspach** Like the Sol Lewitt work *Black Form - Dedicated to the Missing Jews* from 1989?

**Nora Sternfeld** Yes, or the monument by Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz in Harburg, which is no longer visible. For me, this is the much bigger challenge. And it raises the more interesting question in relation to education. They have to be actualized. That's why the moments are so important. It's about the actualization. It's about how collective memory functions. The fact that the monument by Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz has been forgotten is also tied to what we've discussed before privatization. The fact that we live in a place that, in some ways, is less public, but in other ways, we also live in times of great conflict. All of this is part of the educational relationship to art and public space.

01 The Vienna-based artist Alfred Hrdlicka's draft was selected from the open call, which was originally supposed to consist of four parts. In the end, two parts were realized. In November 2015, the deserter monument was inaugurated between the war memorial and the counter-memorial.

02 James E. Young, »The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today«, in: *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2, The University of Chicago Press, 1992, pp. 267-296.



Both: Esther Shalev Gerz, Jochen Gerz, *Harburger Mahnmahl gegen Faschismus* (1986), 2020; Photo: Jan Petersen, Kunst@SH, VG Bild Kunst, Bonn, 2025



Esther Shalev Gerz, Jochen Gerz, *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* (1986), 2020;  
Photo: Jan Petersen, Kunst@SH, VG Bild Kunst, Bonn, 2025

Joanna Warsza                      Monuments don't remember anything by themselves. That's what Michael Rothberg also said in his lecture in Hamburg at Kampnagel. It's us who remember for them. In this sense, the actualization is so important. And, of course, who is that »we«? Because, obviously, many of these monuments were created in public spaces that are dominated by a singular, often masculine, understanding of

space or by one dominant nationality. How can these monuments speak for post-migrants, and in what way? How do we do that? I think that's also one of the themes for us, and for me as well.

Beate Anspach                      I think this is an important point. Public space is not inherently democratic. There are also fascist public spaces. So, how can we create spaces that address as many people as possible democratically? What role can art play?

Joanna Warsza                      I think we're trying to prove that art can create these spaces, and in rare instances, it does. When it works, it really has a capacity if building communities and giving an ontological shape to certain values. As curators and educators, that's part of our mission to believe in the agency of art. I will give you an example, last spring, I curated the project *Radical Playgrounds: From Competition to Collaboration* (together with Benjamin Foerster-Baldenius) at Gropius Bau in Berlin that functioned as a big playground—not just for children, but for adults too. It came from my own experience as a parent, often feeling bored at playgrounds and imagining them as potential sculpture parks with other meanings. It was for adults, for passersby, and for those who feel they don't belong in museums. It was like a parasite—something playful outside the serious institution. It was an experiment on how public space can be a place where we meet despite our differences. We were exploring pluralism, the tensions between the private and the public, and how they can play out in public spaces. When it works, it's very rewarding and humanizing—it's where we connect through art, even beyond humans. It touches something basic, like the category of play. Play is a deep human need, and it transcends culture, it's transnational. It's not just games; it's conversations, where there are rules, but we don't know where they'll lead. Finding common ground through play in public space is essential. Everyone, as human beings, relates to play. It can take many forms—game, flirtation, or more. In these polarized times, finding these common points is crucial. Air and water, for example, are common points that unite us. They are irreducible—they're something we all need to survive, despite our differences.

Nora Sternfeld                      I think, in some way, conflicts are crucial to developing a democratic understanding of the public. But this doesn't mean that everything is possible, of course. It's also vital for a democratic understanding of the public to find ways to silence undemocratic voices. And this isn't just about counter monuments. It's about making these things clear, creating a context of openness and debate that is able to close the doors to fascist and undemocratic understandings. This creates tension, but it's also a condition of possibility. Take the counter monument, for example. It's not just about say-

Taking the different «Hamburgs» as a starting point

ing, »We live in pluralism.« That's not the idea. It's not just about presenting another possibility, but about creating a space that challenges the existing narrative.

Joanna Warsza One interpretation of the word »performative« is that it creates an effect. It can be short-lived, and a revolution is short-lived, right? But it still has an effect. So, it's performative both in its form and in its function, in its consequences.

Beate Anspach We have talked a lot about historical positions and projects. What is your first impression of the current situation in Hamburg?

Joanna Warsza More than in other European cities, I feel that Hamburg is made up of many different »Hamburgs.« For instance, in the station area, it can be a radical experience to be there at night. I was staying there for some time. Walking home, not feeling safe, really reminded me of how privileged we are in Europe to generally have safe public spaces. This area feels like a particular challenge to me, and it makes me think about what could potentially be done to improve it. I try to view it as an exercise in understanding public space. But then, you take a bike and within minutes, you're in a wealthy neighborhood full of villas. And if you go to Park Fiction, you can see a completely different side of the city, one shaped by activism and resistance. It's fascinating—but also a bit extreme—how you can experience such drastically different »Hamburgs« within just half an hour. And, of course, there's the harbor, which is such a magnetic presence in the middle of it all. Living in a city where you have all of those tides—both the good and the bad, the high and the low—is incredibly striking and challenging. The history of Hamburg, shaped by trade and the global circulation of goods and ideas, has a complex, often exploitative legacy. Again, it's a city of contrasts, the mix here is based on the difference. And it is a good starting point. Many Hamburgs to live and work with.

Joanna Warsza is the new City Curator (Stadtkuratorin) in Hamburg, she is a curator, editor, writer and educator. At the invitation of Nora Sternfeld she curates the seminar »Monuments, Documents, Moments« at HFBK Hamburg. Her first exhibition project conceived for Hamburg *From the Cosmos to the Commons*, will open in the Planeatrium and the Stadtpark on June 21, 2025. <https://stadtkuratorin-hamburg.de>

Nora Sternfeld is an art educator and curator. Since 2020 she is professor of art education at the HFBK Hamburg. From 2018 to 2020 she was documenta professor at the Kunsthochschule Kassel. From 2012 to 2018 she was Professor of Curating and Mediating Art at Aalto University in Helsinki.

M Ä S S I G E

A R C H I T E K T U R

M I T

H I N G U C K E R N

D E R

T R I S T E S S E

E N T R E I S S E N

T i l l B r i e g l e b

## Kunst am Bau hat – trotz einiger Ausnahmen – einen schlechten Ruf. Zu Recht, wie unser Autor findet, der die Geschichte von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart nachzeichnet und auch auf den Hamburger Sonderfall eingeht



Walter Womacka, *Aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, 1964; Foto: BBR / Cordia Schlegelmilch (2017), VG Bild-Kunst Bonn, 2025

ARCHITECTUREMOTIONAL betrachtet wirkt die Idee von Kunst am Bau wie das verdruckste Eingestehen eines Fehlers, der sich nicht wieder rückgängig machen ließ, jedenfalls nicht sofort. Das Nachkriegsprogramm in BRD und DDR, mit dem angestrebt wurde, 1 Prozent der Bausumme von öffentlichen Gebäuden in assoziierte Kunstwerke zu investieren, lässt sich rückblickend lesen als das schlechte Gewissen zu den ästhetischen Kriegsschäden im Feld der Moderne. Denn bevor der große seelische Reinheitsbedarf des Bauhaus-Empfindens nach dem Zweiten Weltkrieg den Stuck von den Gründerzeitfassaden schlug und den Rechteckzwang einfuhrte, war Kunst am Bau eine Selbstverständlichkeit, die weder einen Begriff noch ein Programm brauchte.

Die integrierte Kunstverschönerung von Fassaden, von Wänden und Decken, Parks und Bahnhöfen, Stadtmauern und Tunneln gehörte seit der Höhlenmalerei organisch zum ganzheitlichen Architekturempfinden. Und dieser Wunsch nach Leben mit Kunst reduzierte sich keineswegs nur auf fürstliches, kirchliches oder staatliches Repräsentationsverlangen. So prägnant die Fresken in Kirchen, die Wappen und Herrscherbildnisse an Burgen und Schlössern, die bunten Götterstatuen an den heiligen Orten der Antike, aber auch die spätere Dekorationsarbeit an den Bauwerken des technischen Zeitalters für das Verständnis historischer Baukulturleistungen stehen, so generell verbreitet war doch auch das individuelle Schmücken von Hütten und Höfen.

Was von Pompeji übrig blieb, erzählt vom figurativen Grundverlangen in der Lebenskultur. Ähnlich reich tun das die Auerhähne, Madonnen und Schnitzereien auf den Fassaden alpenländischer Bauernhöfe oder der Skulpturenschmuck von regionalen Kirchen und Rathäusern. Circa 3000 Jahre kleideten diese Veredelungen die Architektur selbstbewusster Zivilisationen sehr gut, bis den Bilderstürmern des 20. Jahrhunderts aus nervösem Kulturekel heraus einfiel, Ornament pauschal als Verbrechen zu sehen.

Selbst in den ärmsten Behausungen in Stadt und Land materialisiert sich zuverlässig der Wunsch, mit Bildnissen, Altären, mit Farbspielen, Schriften und Grafik eine eigene Atmosphäre zu erzeugen, die dann Teil der lokalen Kultur wird. Das lässt sich in einem Slum in Nairobi so gut erkennen wie in den Graffiti-Vierteln der Metropolen oder in den Gartenzweigreichen des Ruhrgebiets. Der starke Wunsch nach Unterdrückung der persönlichen ästhetischen Differenzierung, der zum Kernprogramm der internationalen Muster-Architektur nach 1945 wurde, widerspricht radikal dem übermächtigen Verlangen des Menschen, sich seinen Platz in der Welt selbst schön zu gestalten.

Deswegen war die Initiative der Parlamente in den vier Besatzungszonen, die Anfang der 1950er Jahre das Kunst am Bau-Programm ins Leben riefen, eigentlich nur eine schmale Wiedergutmachung für verordnete Leerstellen. Die erstmals in der Weimarer Republik und dann später von den Nazis fortgeführten Initiativen, ideologisch genehme, aber notleidende Künstler mit Beschäftigungsprogrammen an Häusern in Lohn und Brot zu kriegen, entwickelte sich in den beiden deutschen Staaten des Wiederaufbaus zu einer Broschen-Kultur für Staatsbauten mit vollkommen gegensätzlichen Motiven. Während die sozialistische Hälfte sich der lautstarken Propaganda verschrieb, strebte die kapitalistische zur größtmöglichen Aussagelosigkeit der Abstraktion.

Henry Moores Bronzewülste *Large Two Forms* vor dem ehemaligen Bundeskanzleramt in Bonn mögen exemplarisch für die Sehnsucht nach ausbleibender Kunstbelästigung im Westen stehen. Walter Womackas Glasfenster mit leuchtender Arbeiterverherrlichung im Gebäude des ehemaligen Staatsrates der DDR für den Wunsch nach moralischer Selbstvergewisserung im Biedermeier-Sozialismus. Wobei die figurativen Kirchenfenster und Wandmosaik des Marx-Glaubens von jüngeren Generationen eher als »cool« rezipiert werden als die Gestänge, Würfelhaufen und Teige aus Metall, die in den ersten Jahrzehnten des westlichen Wohlstandsversprechens vor Ämtern, Versicherungen, in Fußgängerzonen und Parkanlagen unbeachtet verwitterten.

Bis zur Wende hielt sich dieser Dualismus der Systemrückstände in der Kunst in den beiden Staaten grundsätzlich stabil. Nur in Hamburg definierte man die Baudekoration als neues Verbrechen und schlug 1981 einen viel beachteten anderen Weg ein. »Betreut von nicht kunstsachverständigen Bauverwaltungen und durch vielerlei Auflagen und Restriktionen in enge Schranken gezwängt, ist die ›Kunst am Bau‹ in Deutschland nur selten über bloße, meist in der Qualität fragwürdige Baudekoration hinausgelangt«, hieß es in der Begründung, warum bei der Kulturbehörde der Stadt eine geänderte Perspektive hin zur Kunst im öffentlichen Raum verfolgt wurde. Mit einem festen Etat und ohne die Bindung an konkrete Neubauvorhaben, außerdem beraten von einer Kunstkommission, etablierte sich das Programm von Beginn an als Experimentierfeld für zeitgenössische Kunst und ohne institutionell verlangte Befangenheiten. Maßgeblich war in Hamburg nicht der Geschmack des Bauherrn, sondern die kritische Originalität.

Einige prägnante Beispiele machen schnell klar, warum das Hamburger Programm sich mit Windeseile vom Anspruch an die Künstler entfernte, die serielle Monotonie der modernen Architektur mit formalen Aperçus als verträglich zu legitimieren. Zunächst berühmt



Stephan Balkenhol, *Vier Männer auf Bojen*, 1993, ©Behörde für Kultur und Medien, VG Bild Kunst, Bonn, 2025

geworden, nach der fehlgeschlagenen Realisierung dann bald vergessen, war das Spülfeld-Projekt von Joseph Beuys das erste spektakuläre Vorhaben des neuen Programms. 1983 erklärte Beuys, »man solle ihm, da er ja nichts Geringeres im Sinne habe, als die Stadt zu einem ökologischen Gesamtkunstwerk zu machen, den größten ökologischen Problemfall Hamburgs zeigen, da wolle er ansetzen.« Auf der Verklappungsfläche für Industrieschmutz im Hafen plante der spätere Mitbegründer der Grünen dann eine entgiftende Bepflanzung, gegen die der Erste Bürgermeister Klaus von Dohnanyi nach einer üblen Pressekampagne 1984 sein Veto einlegte.

Viel stiller und geduldiger gedacht war Bogomir Eckers *Tropfsteinmaschine* 1996 – 2496, die zur Eröffnung der Galerie der Gegenwart dort installiert wurde, um über den Zeitraum von 500 Jahren Stalagmit und Stalaktit im Keller zu erzeugen. Wachstumsgeschwindigkeit: 10 Millimeter pro 100 Jahre. Andere noch heute sichtbare Kunstwerke

im öffentlichen Raum sind die *Vier Männer auf Bojen* von Stephan Balkenhol, die seit 1993 auf vier Hamburger Gewässern entspannt hin- und herschaukeln, ein Wandgemälde von A. R. Penck bei der Staatsbibliothek, die für Bahnreisende konzipierten Schriftzüge *die eigene GESCHICHTE* der Hamburger Künstlerin Barbara Schmidt Heins längs der Fernbahnstrecke, oder die Park Fiction an der Hafensstraße von Cathy Skene und Christoph Schäfer, die seit 1997 besteht.

Die klassische Kunst am Bau-Philosophie erlebte ihre Überprüfung dann allerdings erst mit dem Umzug der Hauptstadt nach Berlin beim umfangreichsten Kunst am Bau-Projekt, das die Welt bis dahin gesehen hatte. Vielleicht ausgelöst durch den Anspruch, nicht nur einen Platz, sondern ein Thema zu illustrieren, entstanden durch den Hauptstadtbeschluss bis zum Regierungsumzug 1999 und teils auch noch danach prägende Kunstwerke mit Politikbezug. Hans Haacke korrigierte den Giebelspruch am Reichstag, »Dem deutschen Volke«, in einem Beet mit dem Nationalismus entgiftenden Schriftzug *Der Bevölkerung*, während Gerhard Richter die Deutsche Fahne als Farbfeldmalerei *Schwarz Rot Gold* hinter Glas stellte, in dem sich vor Ort Richters Bilder des *Birkenau-Zyklus* über die deutschen KZs spiegeln.

Aber nicht nur sehr viele namhafte deutsche Künstlerinnen und Künstler wurden eingeladen, von Georg Baselitz und Joseph Beuys über Sigmar Polke und Neo Rauch zu Katharina Sieverding und Georg Uecker. Die Wortkünstlerin Jenny Holzer installierte eine digitale Textband-Stele, auf der parlamentarische Reden vorbeiliefen, und Christian Boltanski schuf im Reichstagskeller eine Schlucht aus 5000 rostigen Materialkästen mit den Namen der Abgeordneten, die zwischen den Jahren 1919 und 1999 der Volksvertretung angehörten, sowie schwarze Kästen für die »schwarzen« Jahre.

Den interessantesten Streit während dieses Ausstattungs-Marathons der Siegnation löste aber die Beteiligung Bernhard Heisigs aus. Denn mit dem Geschichtspanorama *Zeit und Leben* in der Bestandsbibliothek des Reichstags, gemalt von einem prominenten ehemaligen SED-Kunstfunktionär, rückte plötzlich die Frage nach den Fallstricken von Auftragskunst in den Fokus. Der frühe DDR-Abgänger George Baselitz hatte schon 1990 die Öl-Liebhaber des Politbüros Willi Sitte, Bernhard Heisig oder Wolfgang Mattheuer als »Arschlöcher, Jubelmaler, Staatskünstler« bezeichnet, von denen die »Arschlöcher« Heisig und Mattheuer nun auch neue Staatskunst im Regierungsbezirk des ehemaligen imperialistischen Endgegners anbringen durften.

Die Doppelmoral in dieser Aufregung wurde allerdings damals kaum wahrgenommen. Den Windungskampf in die Zone gesperrter Künstler\*innen mit ihrem Gewissen und den Einmischungen der Macht empört zu verdammen, dabei aber völlig auszublenden, dass die BRD



Hans Haacke, *Der Bevölkerung*, 2000. Installation im Bundestagsgebäude, Berlin;  
Foto: Deutscher Bundestag/Webcam, VG Bild Kunst, Bonn, 2025

über Jahrzehnte ausschließlich Auftragskunst gefördert hatte, die nichts Kritisches über ihre Besteller verlauten ließ, führte zu einer recht eindimensionalen Moral-Diskussion um die »Staatskunst«. In den folgenden »Bilderstreiten« des 21. Jahrhunderts wurden die Zwangslagen in Kunst finanzierenden Systemen dann deutlich selbstkritischer relativiert, nicht zuletzt, weil niemand leugnen konnte, dass annähernd 100 Prozent hochgeschätzter Kunst der Alten Meister im Auftrag von Kirchen, Fürsten und Geschäftsleuten ohne jede demokratische Gesinnung entstanden sind.

Echte Beliebtheit gewannen sozialistische Bildkraftwerke für den Staat dann durch eine Generation, die von der DDR erst wirklich im Schulbuch erfuhr, beziehungsweise von einem Camp-Bewusstsein, das in der Heuchelei der Motive auch Fröhliches fand. Kampfmosaik des sozialistischen Realismus wie *Der Weg der Roten Fahne* am generalsanierten Kulturpalast in Dresden sind beliebte Selfie-Hotspots für Touristen.

Der Makel, für die letzte deutsche Diktatur Kunst im und am Bau geliefert zu haben, vor allem affirmative in den Staatspalästen der DDR, wurde später bezogen auf den Unterschied von Opportunismus versus Mittäterschaft differenziert: ob die Kunstschaaffenden sich auch zum Funktionärswesen haben verführen lassen, wie Heisig und Willi Sitte, oder nicht so, wie Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke.

Viele der huldigenden Beiträge der einstigen DDR-Stars sind allerdings längst verschwunden und aus dem öffentlichen Gedächtnis getilgt, andere wurden aber auch Pilgerziele für zehntausende Besucher, etwa das Bauernkriegspanorama von Tübke am Fuß des Kyffhäusergebirges. Das entstand zwar unter Honeckers Schirmherrschaft, verherrlicht aber weniger die DDR als eine Erhebung gegen den Adel mit der ersten Erklärung der Menschenrechte in der Tasche, den »Zwölf Artikeln von Memmingen«.



Bogomir Ecker, *Tropfsteinmaschine* (Detail), 1996 Rauminstallation in der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle; Foto: Elke Walford, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Heutzutage sind die Grenzen zwischen Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum, künstlerischer Freiraumplanung und Beteiligung von Künstlerinnen und Künstlern im Architektorentwurf so fließend, dass die weiter bestehenden Kunst am Bau-Programme zwar immer noch vielen notleidenden wie bekannten Kreativen lukrative Aufträge auf Verkehrsinseln, in Betriebsvorgärten und Kantinen verschaffen. Die ursprüngliche Aufgabe des Projekts,mäßige Architektur mit Hinguckern der Tristesse zu entreißen, erledigen aber längst andere Akteure im globalen Maßstab. Street Art-Stars sind der neue Kunst am Bau-Jet Set. Heiß begehrt und hoch bezahlt.

Teils mit großen Teams und aufwändiger Logistik reisen die ehemaligen Lackdosen-Vandalen von Großstadt zu Großstadt und erzeugen eine weltumspannende Monumentalgalerie der neuen Volkskunst. Auf Brandschutzwänden, Garagentoren, Silo-Türmen oder an Brückenbauwerken malen sie ihre Bilder in Styles, die an starker Wiedererkennbarkeit orientiert sind. Aber auch Apotheken, Beraterfirmen und Gesamtschulen laden die neue Kunst am Bau-Elite ein, ihnen die Langeweile an ihren Gebäuden zu vertreiben. Ähnlich domestiziert wie die Auftragskünstler der Betonmischer-Epoche schauen auch diese urbanen Verpackungskünstler weniger auf kritische Tatbestände als honorarfromme Vorschläge für bunte Immobilien.

Nach einer Rückkehr des natürlichen Kreativdreiecks aus Architektur, Malerei und Skulptur, das die Laborzüchtung der Kunst am Bau-Paragrafen wieder überflüssig machen würde, sieht es aber im Moment auch nicht aus. Die postmodernen Architekten mit ihren nostalgischen Spielversuchen haben mit kurzzeitigem Erfolg in den 1980er und 1990er Jahren versucht, die Einheit wieder selbstverständlich erscheinen zu lassen. Aber in einer Zeit, wo ambitionierte Kunst sich nur noch in den seltensten Fällen konkret figurativ in Malerei und Plastik ausdrückt, wäre die Verbindung der drei alten Königsdisziplinen auch wieder nur ein nostalgisches Geschmacksrisiko.

Den einzigen Ausweg bietet vermutlich nicht Kunst am Bau, sondern Baukunst, die eine wirklich abwechslungsreiche Gesamterscheinung liefert. Doch daran hapert es in der zeitgenössischen Alltagsarchitektur so schlimm wie in der Nachkriegsmoderne. Also braucht es wohl doch wieder Kunst am Bau-Anstrengungen, damit der rechte Winkel als Propaganda der Rendite mit schmeichelnder Schönheit gemildert werden kann.

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*.

W E R

D A R F

E N T S C H E I D E N ?

O s k a r P i e g s a

Bei der Gestaltung von Kunstwerken im öffentlichen Raum, die einer bestimmten sozialen Gruppe gewidmet sind, kommt es immer wieder zu Streit. Der »Denk-Ort für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt« ist dafür nur das jüngste Beispiel



2. Preis des internationalen künstlerischen Wettbewerbs zum »Denk-Ort für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt«, *Pavillon der Stimmen*, 2024, Studio Other Spaces – Olafur Eliasson und Sebastian Behmann

HAMBURG bekommt einen neuen »Denk-Ort für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt«. Er soll an der Binnenalster entstehen, gut sichtbar vom Jungfernstieg, und ist allen Menschen gewidmet, »die aufgrund ihrer sexuellen und geschlechtlichen Identität staatlich verfolgt und gesellschaftlich stigmatisiert, abgelehnt und ausgegrenzt wurden«. <sup>01</sup> Der Senat, der mit seinen Fachbehörden und Bezirksämtern lange Teil von homophober Repression und geschlechtlicher Zurichtung war, würdigt damit queere soziale Kämpfe, bekennt sich zur Vielfalt der Stadtgesellschaft und lässt sich – während andere Städte ihre Kulturetats kürzen – die künstlerische Gestaltung des »Denk-Orts« fast eine halbe Million Euro kosten. Was wäre daran auszusetzen?

Dennoch ist die Stimmung gereizt, als an einem Dienstagabend im vergangenen September im Museum für Kunst & Gewerbe über den »Denk-Ort« diskutiert wird. Anwesende sprechen von Sabotage an repräsentativen Verfahren. Andere reagieren ungehalten. Es ist nicht etwa so, dass hier rechte Provokateur\*innen auftreten, die den »Denk-Ort« ablehnen. <sup>02</sup> Stattdessen geraten zwei Gruppen aneinander, von denen man annehmen kann, dass sie ähnliche Werte teilen und viele personelle Überschneidungen aufweisen: Vertreter\*innen der queeren Community und der Kunstwelt.

#### Der Streit um den »Denk-Ort«, Version A

Ihr Streit entzündet sich erst spät. Nämlich, als eigentlich alles entschieden ist. Am 17. Juli 2024 berät sich eine zehnköpfige Jury (darunter drei Menschen aus der Kunstwelt, drei aus queeren Verbänden und vier aus Behörden) über die Entwürfe zur Gestaltung des »Denk-Orts«. Einer der 14 Wettbewerbsbeiträge kommt von Franziska

01 Diesen Auftrag formulierten die Bürgerschaftsfraktionen von SPD und Grünen am 19. August 2019 an den Senat (siehe Drucksache 21/18026). Mehr Infos zum »Denk-Ort« unter: <https://www.hamburg.de/politik-und-verwaltung/behoerden/behoerde-fuer-kultur-und-medien/projekte-und-initiativen/denk-ort-sexuelle-und-geschlechtliche-vielfalt> (zuletzt aufgerufen: 7.1.25).

02 Die gibt es auch. In einem Twitter-Posting behauptete die Bürgerschaftsfraktion der AfD am 16. August 2023, der Senat plane ein 414.000 Euro teures Denkmal für lediglich 0,0016 Prozent der Bevölkerung. Die Rechtspopulist\*innen kommen auf diesen Prozentwert, indem sie unterstellen, der »Denk-Ort« sei lediglich jenen Menschen in Hamburg gewidmet, deren Geschlecht im Reisepass als »divers« vermerkt ist. Tatsächlich geht es um die ganze Breite der queeren Community, mit der sich laut LGBTQ\* Pride Report 2024, einer Umfrage des Meinungsforschungsinstituts Ipsos, bundesweit 12 Prozent der Bevölkerung identifizierten. In Hamburg dürfte der Anteil noch höher sei. Das Nutzer\*innen-Potenzial des »Denk-Orts« steigt weiter, wenn man bedenkt, dass er von allen Unterstützer\*innen einer vielfältigen Gesellschaft genutzt werden kann.

Opel und Hannah Rath, zwei Absolventinnen der HFBK Hamburg. Unter dem Titel *Für Capri und Roxi* schlagen sie eine Skulptur vor, deren Ausmaße imposant sind, die dabei aber filigran wirkt: ein schimmernder Wirbel, etwa elf Meter lang und drei Meter im Radius. Auf einer Visualisierung wirkt diese Arbeit wie eine riesige, über die Alster gewehrte Luftschlange. Mit sechs zu vier Stimmen wählt die Jury den Entwurf auf Platz eins und votiert anschließend mit neun zu eins für seine Realisierung. Der Juryvorsitzende ruft die Künstlerinnen an und gratuliert.

Anschließend passiert lange nichts, so schildern es Franziska Opel und Hannah Rath. Sie fragen bei der Behörde nach, erfahren nichts Konkretes. Dann lesen sie zufällig in der Presse, dass über die Umsetzung des »Denk-Orts« noch einmal abgestimmt werden soll – und zwar unter Ausschluss der meisten Jurymitglieder. Am 2. August lässt die Kulturbehörde die Bombe platzen: Sie teilt mit, dass sie nicht der Juryempfehlung folgen, sondern den zweitplatzierten Wettbewerbsbeitrag umsetzen werde.

Postings der Kulturbehörde auf Instagram bekommen meist nur zwei bis vier Kommentare. Unter der Bekanntgabe der »Denk-Ort«-Entscheidung stehen bald 200, viele davon empört. Mehr als 450 Menschen unterzeichnen zudem einen Protestbrief, darunter prominente Kulturschaffende der Stadt. <sup>03</sup> Die Behördenleitung hat all das offenbar nicht erwartet. Sie gab ihre Entscheidung an einem Freitagnachmittag bekannt, wenige Stunden vor Feierabend.

#### Der Streit um den »Denk-Ort«, Version B

Man kann von diesem Konflikt aber auch etwas anders erzählen und bereits einige Jahre früher damit ansetzen: Die Initiative, einen »Denk-Ort« zu schaffen, formiert sich im Herbst 2018 in der queeren Community. Der Zeitpunkt ist klug gewählt: Im Jahr 2020 soll der Christopher Street Day zum 40. Mal stattfinden, da wäre ein starkes Signal aus der Politik passend. Außerdem steht eine Bürgerschaftswahl an, es ist also die Zeit der politischen Großzügigkeit. Der Plan geht auf: Im Sommer 2019, keine zwölf Monate nach dem ersten Brainstorming der Initiator\*innen in einer Kneipe in St. Georg, fordert die Bürgerschaft den Senat auf, die Umsetzung des »Denk-

03 Tobias Peper, Eske Schlüters und Ute Vorkoeper, *Offener Brief an den Senator für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg zum internationalen Kunstwettbewerb zur Gestaltung eines Denk-Orts für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt*, veröffentlicht am 12. August 2024, online unter: <https://innn.it/offener-brief-an-den-senator-fur-kultur-und-medien-der-freien-und-hansestadt-hamburg-zum-internationalen-kunstwettbewerb-zur-gestaltung-eines-denk-orts-fur-sexuelle-und-geschlechtliche-vielfalt> (zuletzt aufgerufen: 7.1.25).

Orts« zu prüfen.<sup>04</sup> Am 18. Februar 2020, fünf Tage vor der Wahl, empfängt Kultursenator Carsten Brosda (SPD) die Initiator\*innen des »Denk-Orts«. Man einigt sich auf einen »breit angelegten Beteiligungsprozess«.<sup>05</sup>

Das Jubiläum des Christopher Street Day kann wegen der Corona-Pandemie nur stark eingeschränkt stattfinden, doch der Beteiligungsprozess schreitet voran. Rund 60 Gruppen aus der queeren Community treffen sich dafür in Workshops. Dabei werden Anforderungen an den »Denk-Ort« formuliert: Er dürfe kein »Schwulenmahnmal« werden, sondern müsse der ganzen Community gewidmet sein, Homosexuellen, trans\* Personen, Intersexuellen und anderen. Und er solle nicht nur erinnern, sondern Raum bieten zum Nachdenken über Gegenwart und Zukunft.<sup>06</sup>

Für *Capri und Roxi*, der Titel des Entwurfs von Franziska Opel und Hannah Rath, bezieht sich auf historische Kneipen, die vor allem von Homosexuellen besucht wurden. Das Bezirksamt Mitte belegte sie in den 1960er Jahren mit einem Tanzverbot, eine Schikane, die es laut Historiker\*innen so nur in Hamburg gab.<sup>07</sup> Dem zweitplatzierten Entwurf von Sebastian Behmann und Ólafur Eliasson fehlt ein solcher Bezug auf Hamburg. Ihr *Pavillon der Stimmen* besteht aus einem regenbogenfarbenen Glasring von zwölf Metern Durchmesser, der von Stangen dreieinhalb Meter hoch in der Luft gehalten wird. Zusätzlich sollen Lautsprecher installiert werden, die Stimmen aus der queeren Community abspielen. Kritiker\*innen bemängeln, dass der Entwurf an die Arbeit *Your Rainbow Panorama* erinnere, die Ólafur Eliasson bereits 2011 in Aarhus umgesetzt hat (dort offenbar ohne, dass der Regenbogen als queeres Statement gemeint gewesen wäre). Das Votum der Jury ist deshalb nachvollziehbar: *Für Capri und Roxi* ist der ästhetisch originellere und der inhaltlich spezifischere Entwurf.

04 Sirany Schümann, *Ein Denk-Ort für alle im Herzen der Stadt*, veröffentlicht am 30. Juli 2024, online unter: <https://szene-hamburg.com/denk-ort-fuer-sexuelle-und-geschlechtliche-vielfalt-initiative-gottfried-lorenz/> (zuletzt aufgerufen: 7.1.25).

05 Behörde für Kultur und Medien (Hrsg.): *Werkstatt-Tag 5. September 2020 Dokumentation*. Hamburg, 2020. Hier: S. 3.

06 Siehe Schümann 2024, *Werkstatt-Tag 2020*.

07 Siehe bspw. Hanna Grimm, *Wie Schwule in Hamburg verfolgt wurden*, veröffentlicht am 2. August 2013, online unter: <https://www.ndr.de/geschichte/Wie-Schwule-in-Hamburg-verfolgt-wurden.homosexuellenverfolgung101.html> (zuletzt aufgerufen: 7.1.25).



2. Preis des internationalen künstlerischen Wettbewerbs zum »Denk-Ort für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt«, *Pavillon der Stimmen*, 2024, Studio Other Spaces – Ólafur Eliasson und Sebastian Behmann

Doch gerade dieses Spezifische wird für seine Schöpferinnen zum Problem. Denn *Für Capri und Roxi* steht unter dem Verdacht, das »Schwulenmahnmal« zu sein, das man vermeiden wollte, das wird bei der Diskussion im Museum für Kunst & Gewerbe sehr deutlich. Der *Pavillon der Stimmen* hingegen bietet eine große Offenheit und sei deshalb besser geeignet. Queere Juror\*innen hatten offenbar ähnliches während der Jurysitzung angemerkt, wurden aber überstimmt.<sup>08</sup>

Die Kulturbehörde folgt diesem Votum der Community-Vertreter\*innen. Sie sollen einen »Denk-Ort« bekommen, wie sie ihn sich wünschen. Denn, das stellt ein Referent der Behörde klar: Es gehe hier »nicht nur um ein Kunstwerk«.

08 So Farid Müller: *Denkort sexueller/geschlechtlicher Vielfalt: Streit um Siegerentwurf*. Veröffentlicht am 30. September 2024, online unter: <https://www.farid-mueller.de/2024/09/denkort-sexueller-geschlechtlicher-vielfalt-umstrittener-siegerentwurf/> (zuletzt aufgerufen: 7.1.25). Aus dem Protokoll der Sitzung geht es nicht hervor.



1. Preis des internationalen künstlerischen Wettbewerbs zum »Denk-Ort für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt«, von Hannah Rath und Franziska Opel

Okay, worum geht es?

Im Grunde ist der Streit um den »Denk-Ort« nicht einzigartig. Ähnliche Konflikte traten in Hamburg wiederholt auf, wenn künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum bestimmten Gruppen gewidmet wurden. Diese Arbeiten sind nie »nur« Kunstwerk, sondern haben stets weitere Aufgaben (etwa soziale, politische, didaktische, ...). So war es beim *Gedenkort für Deserteure* (2015), bei *Stigma* (2022) und vielleicht passt auch der Wiederaufbau der Bornplatzsynagoge in diese Reihe.<sup>09</sup> Meist geht es um drei Fragen. Erstens: Welcher Entwurf ist der beste? Die Antwort hängt vom Maßstab ab, den man anlegt, einen ästhetischen, der Originalität priorisiert, oder einen sozialen, dem es

09 Dieser Fall ist anders gelagert, da es mit dem Synagogenmonument von Margrit Kahl um ein bestehendes Kunstwerk geht, dass einem Neubau weichen soll. Doch auch hier gibt es einen Konflikt zwischen der Jüdischen Gemeinde, deren Anspruch auf den Wiederaufbau ihres Gotteshauses niemand ernsthaft in Frage stellt, und Vertreter\*innen der Kunstwelt, die sich um das Kunstwerk sorgen. Ausführlicher dazu: Oskar Piegsa, *Verfällt hier ein Mahnmal?*, veröffentlicht am 5. August 2024, online unter: <https://www.zeit.de/hamburg/2024-08/synagoge-bornplatz-hamburg-denkmal-margrit-kahl-mahnmal> (zuletzt aufgerufen: 7.1.25).

vor allem um die Interessen der vorgesehenen Nutzer\*innen geht. Das ist eine Güterabwägung, man kann so oder so entscheiden. Daraus folgt zweitens: Wer darf diese Entscheidung treffen? Und drittens: Wie können Konflikte bei der Entscheidungsfindung moderiert werden?

Im Falle des »Denk-Orts« weist die Leitung der Kulturbehörde fast alle Kritik von sich. »Wir sehen nicht, dass das Verfahren und die Expertise der Jury beschädigt wurden«, sagt Staatsrätin Jana Schiedek. Auch Einwände, der *Pavillon der Stimmen* sei nicht im vorgegebenen Kostenrahmen zu realisieren, bestreitet sie.<sup>10</sup> Einen Punkt aber lässt sie gelten: Man habe »nicht optimal kommuniziert«. Deshalb wird bei der Diskussion im Museum ein Kompromiss präsentiert: Nicht nur der *Pavillon der Stimmen* soll gebaut werden, sondern – mit zusätzlichem Geld, an anderer Stelle und in geringerem Umfang – auch *Für Capri und Roxi*.

Die Künstlerinnen Franziska Opel und Hannah Rath wollen sich darauf einlassen. Hamburg bekommt nun also nicht nur ein Kunstwerk, das der queeren Community gewidmet ist, sondern gleich zwei. Wie ähnliche Konflikte in Zukunft besser gelöst werden können, bleibt derweil offen.

Oskar Piegsa (\*1984) ist Redakteur im Hamburg-Ressort bei der Wochenzeitung *Die ZEIT* und schreibt über Themen aus den Bereichen Bildung und Kultur.

10 Ein weiterer Kritikpunkt am Entwurf von Sebastian Behmann und Ólafur Eliasson ergibt sich aus Sicht des Denkmalschutzes, da die Künstler vorschlagen, bei der Gestaltung des Platzes rund um ihren Pavillon baulich in die Uferkante der Binnenalster einzugreifen. Ob es dazu kommen wird, bleibt offen. Im Rahmen einer Ortsbegehung aller Wettbewerbsteilnehmer\*innen im Jahr 2024 waren diese informiert worden, dass die Ufereinfassung unter Denkmalschutz stehe.

K Ü N S T L E R I S C H E S

H A N D E L N

I M

Ö F F E N T L I C H E N

R A U M

C o l l e c t i v e C o n t r i b u t i o n

In Bezug auf Kunst im öffentlichen Raum wird meist an skulpturale Objekte gedacht, die wind- und wetterfest im Stadtraum installiert sind. In dieser Ausgabe widmet sich das *Lerchenfeld* auch temporären, interventionistischen oder performativen Positionen, die Öffentlichkeit und Raum sozial wie politisch verhandeln. Einige Beispiele für solche dialogischen, kollaborativen Formate aus Hamburg und dem Umfeld der HFBK verdeutlichen die AG Ost, INGLAM, Mikropol, PARKS, Propaganda Presents und ZOLLO, die das *Lerchenfeld* über ihre Definitionen von und Verhältnisse zum öffentlichen Raum befragt hat



Performance der AG Ost vor der Baustelle des Elbtowers in Hamburg; Foto: Antje Sauer



Performance der AG Ost auf dem Wasser; Videostill: Markus Fiedler

Lecture Performance *Nackte Reiter* von INGLAM – Inglorious Art Mediators bei der Veranstaltung *(Un)heimliche Spuren. Kollektives Suchen nach völkischen Ästhetiken* am 18. Januar 2024 im Museum für Kunst & Gewerbe Hamburg; Foto: Volker Renner

## AG Ost

Es gibt einerseits den sogenannten öffentlichen Raum, einen Platzhalter, der behauptet, durch Einhegung und ein Regelwerk unter Gleichen zu vermitteln. Das Regelwerk entsteht, indem einige Interessen (oft dominante) als öffentliche Debatte politisiert werden, andere zum Beispiel wegen Dissens zur öffentlichen Ordnung keine Förderung erfahren. Der »öffentliche« Aspekt der Debatte täuscht meist nur vor, dass alle gleichbehandelt wurden. Modelle wie Public Private Partnership, die beispielsweise in der HafenCity die Entscheidungsgewalt über den öffentlichen Raum direkt in die Hand einer privaten GmbH legt, stellen dabei die Zuspitzung dieser politischen Entwicklung dar. Andererseits gibt es eine Vielzahl diverser Öffentlichkeiten, die räumlich wie temporär aneinanderstoßen oder ineinanderwirken. Sie erfordern kontinuierliches, situatives Verhandeln und produzieren greifbare und bewegliche (Macht-)Beziehungen der unterschiedlichen Akteur\*innen. Viele Initiativen der AG Ost pflegen derlei Beziehungen: vorpolitische, halbprivate, you name it. Die AG Ost sucht gezielt ambivalentes Gelände auf. Wir knüpften mit den bisherigen zwei Aktionen am Billhafen-Löschplatz (der als Hoheitsgebiet der Hamburg Port Authority nicht für Kundgebungen zugelassen ist) an die Demo »So können wir nicht arbeiten« der Mundhalle an. Ein Ziel der AG Ost ist immer das Denkbarmachen anderer Verhältnisse. Das geht natürlich am besten an den Orten des Geschehens – das sind gemeinhin keine Galerieräume. Es braucht Räume jenseits der Verwertungslogik. Und wir brauchen Bewegungsfreiheit, kein Gehege.

<https://sokönnenwirnichtarbeiten.de/>

## INGLAM

Der öffentliche Raum, so schließen wir uns nach Hannah Arendt vielen Theoretiker\*innen an, ist der Raum, der zwischen uns entsteht, wenn wir handeln. Wir verstehen darunter aber auch den Raum der Straße und der öffentlichen Institutionen – der allen gehören sollte und der zunehmend privatisiert wird. Jedenfalls ist es ein geteilter Raum, im Sinne von »shared und divided«, eine Kontakt- und Konfliktzone – und in diesen Raum ist Geschichte eingeschrieben. Diese wirkt in ihm, ist in ihm sedimentiert, sie spukt vielleicht auch. Und weil der öffentliche Raum eben eine Kontaktzone ist, mit unterschiedlichen Situierungen innerhalb von Machtverhältnissen, wirkt die Geschichte als Geschichte von Konflikten, von Macht und Gewalt, aber auch von Handlungsräumen und Eigensinn, sie wirkt, aber sie wirkt nicht für alle gleich.

In unseren Lecture Performances geht es um den öffentlichen

Raum als Raum der Aktualisierung von Geschichte, als Versammlung und Auseinandersetzung mit Konflikten. Und weil auch in unsere Sprache und unsere Körper Geschichte eingeschrieben ist, lassen wir diese aufeinandertreffen. Dafür machen wir das, was Vortragende machen: Wir recherchieren, analysieren, machen uns Gedanken, stellen Verbindungen her, formulieren Fragen, gehen diesen nach, finden etwas heraus und suchen nach Worten und Formen, das zu vermitteln. Und dann machen wir das, was Performer·innen machen oder was eine Band macht: Wir arbeiten mit Bildern, Sound und Text, wir treffen uns, sehen was funktioniert und was uns fehlt, proben wieder und weiter, bauen und bauen um.

Uns geht es dabei darum, oft Ungesagtes, manchmal Unheimliches, das im Raum steht, also im öffentlichen Raum eben zwischen uns wirkt, auszusprechen und zu situieren. Wir wollen es als Verdrängtes durcharbeiten und den Raum als Handlungsraum ausprobieren und im wahrsten Sinne des Wortes hervorrufen. Wir machen das mit den Mitteln des Vortrages und der Performance, mit den Mitteln der Kunstvermittlung und der Kunst und wir möchten damit selbst etwas bewirken. Nämlich, dass sich die Dinge anders darstellen, dass sie nicht mehr nicht gesehen werden können oder nicht mehr so wie vorher, wenn wir mehr über sie und ihre unheimliche Geschichte und Präsenz im Raum wissen. Und dass wir, wenn wir wissen, was geschehen ist, darüber verhandeln können, was das für die Gegenwart bedeutet. Vielleicht ändert sich dadurch auch der Raum selbst. Und warum wäre dieser nicht genau darin öffentlich, dass er zugleich der Raum von »allen« ist und nicht so bleiben muss, wie er ist?

INGLAM ist eine Band für Lecture Performances, gegründet 2022 an der HFBK Hamburg. Sie setzt sich mit unterschiedlichen kunstvermittlerischen Forschungsansätzen und damit verbundenen politischen, künstlerischen und theoretischen Fragen via gesprochenes Wort, projiziertes Bewegtbild und Soundcollagen kritisch und reflektierend auseinander. INGLAM sind Anja Steidinger, Nora Sternfeld und Julia Stolba  
<https://inglam.org/>

### Mikropol

Das Mikropol liegt auf einer Verkehrsinsel im Hamburger Stadtteil Rothenburgsort. Als 2017 die öffentlichen Toiletten der Stadt Hamburg in das Vermögen der Stadtreinigung übergingen, erhielt das Gebäude die Bewertung »nicht brauchbar«. Das einstöckige Backsteingebäude mit Flachdach fristete über Jahre ein Dasein als vom Netz gegangene Infrastruktur: Die meisten Fenster waren eingeschlagen, die Türen notdürftig geflickt. Nur die Schilder über den Eingängen verwiesen noch auf die einstige Nutzung. »Damen« und »Herren« stand an den Leuchtkästen, die schon lange nicht mehr leuchteten.



Versammlung der *Mikropolit*en 2023; Foto: Dorf Müller/Klier

Öffentliche Toiletten werden heute meist als durchrationalisierte Modulbauten betrieben. Unter der Maßgabe der Wirtschaftlichkeit weichen personalbetreute Anlagen Automatiktüren. Situationspezifische bauliche Lösungen werden durch lieferbare Container abgelöst. Reinigung und Instandhaltung bekommen wir nicht mehr mit. Die Schüssel oder der Teller mit Platzdeckchen, in den wir beim Betreten der Anlage ein Geldstück legen, ist mit dem Personal verschwunden. Diese Entwicklung scheint paradigmatisch für die Krise des öffentlichen Raumes. Die Stadt als Ort der Unterschiedlichkeit, als Möglichkeitsraum, als Treffpunkt, als Ort der Aushandlung gerät ins Wanken.

Mit dem Wissen, dass (öffentlicher) Raum permanent sozial (re-)publiziert wird, geht mit ihm auch ein Versprechen der Transformation des Alltäglichen einher. Schauen wir auf den Gebrauch des Gebäudes heute. Mit der Übernahme durch einen dafür gegründeten

Verein, dem Umbau, der Öffnung und dem Betrieb des Backsteingebäudes als Mikropol setzen wir seit fünf Jahren auf die Mittel der Kunst, prozesshaft im Gemeinsam-tätig-Werden »eine andere Welt zu imaginieren und sie in der Praxis zu erproben.«<sup>01</sup> Die Praxis des Mikropols ist es, einen Raum herzustellen, in dem alles stattfinden kann, solange es selbst vorstellbar ist. Die räumliche und organisationale Struktur fungiert dabei als Ermöglichungsarchitektur, die die gleiche Frage immer wieder von Neuem stellt: Wie wollen wir die Stadt bewohnen? Eine Produktion inspiriert die nächste. Es entsteht eine Verkettung von Narrativen deren Räumlichkeit und Vorstellungswelt über den Ort des Mikropols bis in den Alltag der Bewohnenden hineinwirkt. Eine Kraft, die die hegemoniale Ordnung nicht nur in Frage stellt, sondern alternative Ordnungen etabliert.

Die Herausforderungen, der sich eine solch fragile Praxis stellen muss, sind vielfältig. Mehr als noch zu Beginn des Projektes sind wir dieser Tage mit Problemen konfrontiert, die den öffentlichen Raum betreffen, wie beispielsweise den knapper werdenden Aufenthaltsorten für stigmatisierte Gruppen, oder den Projektionen auf das, was wir hier betreiben, von dem was erwartbar wäre – ein soziales Zentrum oder eine caritative Einrichtung. Die Herausforderung aber ist, das Gewohnte zu verlernen. Das wohl spannendste, zugleich aber auch kritischste Moment ist die immense Verantwortung, die mit dem Eingriff in das Leben einher geht. Wir setzen weiterhin auf eine künstlerische Praxis, die nicht nur Fragen an das Zusammenleben stellt, sondern diese versucht Im-tätig-Sein zu beantworten – mit einer großen Wahrscheinlichkeit, daran zu scheitern.

Autor\*innen: Marius Töpfer, Lisa Marie Zander (Mikropol)  
Redaktionelle Unterstützung: Dominique Peck  
<http://mikropol.de/de>

## PARKS

PARKS ist einerseits ein Konzept der radikal ressourcenschonenden Grünraumentwicklung mit und aus dem Bestand eines Stadtteils und andererseits ein Ort: der Alte Recyclinghof am Bullerdeich 6 in Hammerbrook, der ein selbstinitiiertes Programm unterschiedlicher Gruppen beherbergt.

Unsere Arbeit ist demnach das Herstellen von öffentlichem Raum inklusive des Definierens seines Herstellungsprozesses. Wir fragen ganz praktisch: Wer entscheidet darüber, was im öffentlichen Raum passiert und wer kann den öffentlichen Raum mitgestalten? Das Be-

01 Bojana Kunst, *Das Leben der Kunst: transversale Linien der Sorge*, übersetzt von Alfred Leskovec, 1. Auflage, transversal texts, 2023, S. 11.



PARKS auf dem Gelände des Alten Recyclinghofs in Hamburg; Foto: Antje Sauer

antworten der Frage sowie die konkrete Gestaltung und Kuration des Raumes versuchen wir über eine möglichst breite und angewandte Teilhabe zu realisieren.

Mit Hans-Joachim Lenger gesprochen: »Öffentlicher Raum ist kein Eldorado der Demokratie, es ist ein Repräsentationsraum von Macht.« Machtverhältnisse sind kein statisches System, Macht gilt es zu analysieren und mit ihr, beziehungsweise in ihr umzugehen.

Das geschieht bei PARKS einerseits in der direkten, moderierten Aushandlung zwischen Nachbar\*innen und städtischen Vertreter\*innen aus Verwaltung und Politik. Andererseits geschieht dies auf struktureller Ebene, im Ausloten und Dehnen von (legalen) Grauzonen, und der Behauptung »etwas Neues zu tun«, für das neue Regeln gefunden werden müssen.

Kein öffentlicher Raum steht »Allen« zur Verfügung – alle Räume haben materielle und immaterielle Grenzen – aber es muss dauernd darum gerungen werden, möglichst viele unterschiedliche Menschen einzuladen. Nur so entsteht ein Treffpunkt des Mit- und Nebeneinanders, ein Raum der Aushandlung, der über Milieuspaltungen (und Klassen) hinausweist und als demokratischer Raum verstanden werden kann.



Beton-Bauworkshop mit dem Verein für Skateboardkultur im September 2022 in PARKS;  
Foto: Antje Sauer

Die Bedeutung liegt im Öffentlichen. Potentiell gehört der Raum »Allen« und dies zu gleichen Anteilen. Damit tragen auch »alle« Sorge für das, was im Raum passiert.

\*Alle, die es ja nicht gibt, die nur die Selbstverpflichtung anzeigt, möglichst viele – in unserem Fall möglichst diverse – Menschen mitzudenken; keine geschlossenen und schon keine heterogenen Gruppen anzusprechen.

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

### Propaganda Presents

We are Propaganda, we are a group that prefers to remain anonymous. We have taken place at the Steps of the Chateau Marmont in Los Angeles, at the Star of Rainer Werner Fassbinder in Berlin, Outside the Gates of the Pierce Brothers Village Memorial Near the Grave of John Cassavetes in Westwood, and in the parking lot of the Kunstverein in Hamburg. Propaganda is for everyone. Propaganda doesn't need to be heard to be felt. Propaganda will never die. Propaganda believes that poetry is the most interesting/advanced place to be. Propaganda isn't just in movies, Propaganda is the movies. Propaganda thrives on unexpected strokes of good luck. Propaganda is on every curb, in every alley way, on every intersection, in every single one of your hearts, and irreversibly you in ours. Propaganda is public space, Propaganda is potential.

Propaganda Presents, For You.

Propaganda is Zara Schuster. Propaganda is Emma Bombail.

### ZOLLO

ZOLLO war nicht immer in den öffentlichen Raum eingebettet, so wie jetzt bei PARKS. Angefangen hat alles genau dort, wo jetzt der Elbtower steht: auf einem Stellplatz für Container und Autos. Der Claim »keine Institution, kein öffentlicher Raum, keine Dienstleistung« ist aus dieser Zeit und entstand aus unseren Überlegungen heraus, dass wir mit unserem Programm einladen wollen, mitzumachen, zu spielen, eben genau keine Dienstleistung anzubieten. Mit dieser Aussage wollten wir in erster Linie auf die Prädispositionen von Orten oder Konzepten aufmerksam machen – oder diese ablehnen. ZOLLO sollte eben genau nicht subsumierbar sein, sondern offen für unerwartete Erfahrungen. In einer späteren Phase entwickelten wir dann auch alternative Konzeptionen, wie beispielsweise die »intimen Öffentlichkeiten« als Gegenstück zu dem, was »öffentlicher Raum« üblicherweise bedeutet.

Seit 2019 steht ZOLLO direkt im öffentlichen Raum und das größte Potenzial liegt definitiv in den zufälligen Besuchen und Begegnungen. In den Sommermonaten kommen etwa ein Viertel der Besucher\*innen nicht gezielt zu uns, sondern stoßen durch ihren Parkbesuch auf uns. Damit wird ZOLLO manchmal auch zu einer Art



Propaganda Presents at the Star of Rainer Werner Fassbinder, a reading at the Berlin Walk of Fame, July 2024; Foto: Propaganda Presents



PORTS, Installation von Daniel Möring und Julian Sippel im ZOLLO, August 2024; Foto: ZOLLO

»drittem Ort« (nach Ray Oldenburg), was unserer Erfahrung nach durchaus wertvoll für einen Kunstort sein kann.

Eine der größten Herausforderungen für den »öffentlichen Raum« und seine Nutzung ist der verantwortungsvolle Umgang aller Beteiligten. Das PARKS-Team hat es in den vergangenen Jahren zu unser aller Glück geschafft, eine Atmosphäre und Kommunikationskultur zu etablieren, die Verantwortung für den Ort auch an die Besuchenden weitergibt. Man könnte sagen, das ist ebenfalls ein Akt »intimer Öffentlichkeiten«, der uns bisher vor größeren Schwierigkeiten bewahrt hat.

<http://zollo.ist>

V E R

G E M E I N

S C H A F T U N G S

P R A X I S

N u r i y e T o h e r m e s  
& D o r o t h e e H a l b r o c k

## Neue\*r Gastprofessor\*in für Social Design an der HFBK Hamburg, Dorothee Halbrock spricht mit unserer Autorin über Arbeit und das Private



Dorothee Halbrock und Teilnehmer\*innen bei einer Arbeitssession im Rahmen von *ALLES IST SCHON DA* – Performing Urban Curating Now, PARKS 2023; Foto: Antje Sauer

D O R O T H E E H A L B R O C K ( D E Y / D E M M ) verknüpft und verwebt Interessen, Kontexte und Kompetenzen unterschiedlicher Menschen zu schlagfertigen wie liebevollen Netzwerken, die die Zukunft fair, nachhaltig und anti-kapitalistisch gestalten wollen. So entstand unter anderem die AG Ost, ein politischer Zusammenschluss unterschiedlicher Initiativen des sogenannten Hamburger Ostens. Hintergrund der Gründung 2022 ist, dass großangelegte Stadtentwicklungspläne Veränderungsdruck – und damit Verdrängungsdruck – auf die entsprechenden Stadtteile ausüben. Gemeinsam ist mensch stärker, lauter und weniger leicht zu vergessen. Halbrock bekräftigte den Gründungsprozess aus der Perspektive des Hallo: e.V., den dey 2015 mitgründete. Hallo: Verein zur Förderung raumöffnender Kultur e.V. öffnete zunächst mit der Methode eines Festivals ein privates und denkmalgeschütztes Industrieensemble, das Kraftwerk Bille, und machte es dann mit dem experimentellen Raum Schaltzentrale und vielen anderen Formaten für acht Jahre öffentlich nutzbar. Hier fanden Konzerte, Workshops, regelmäßige Mittagessen für die Nachbar\*innenschaft, Theater, Lesungen, Screenings und Selbsthilfe statt.

Halbrock war auch Mitinitiator\*in von PARKS, ein Konzept für gemeinschaftlich entwickelte Grünräume in der Stadt. PARKS ist einerseits ein Nachbarschaftsnetzwerk und andererseits ein radikal ressourcenschonender Gestaltungsansatz, beides zu erleben auf dem Alten Recyclinghof in Hammerbrook. Aus den Kreisen des Hallo: e.V. entwickelte sich 2022 auch der Zusammenschluss UVM, der zwischen Kunst, Kuratation, Forschung, Lehre, Architektur, Gestaltung, Stadtplanung und vielem mehr arbeitet – auch hier ist Halbrock Gründungsmitglied, ebenso wie von der Floating University in Berlin. Halbrock und Tohermes arbeiten seit 2018 zusammen, hauptsächlich an PARKS und bei UVM und entwickelten die erste Recherche zu queer commons zusammen, die im Folgenden tiefer beleuchtet werden soll.

Nuriye Tohermes Fangen wir mit erweiterten Bravo-Magazin-Fragen an, damit die Lesenden, die dich noch nicht kennen, einen Eindruck von dir bekommen. Die erste Frage kommt tatsächlich aus der Bravo: Was ist deine Lieblingsfarbe?

Dorothee Halbrock Grün! In allen Facetten, du sitzt ja auch zwischen diversen grünen Kissen.

Nuriye Tohermes Die anderen Fragen haben wir uns geliehen von unserer gemeinsamen Freundin Amalia Ruiz-Larrea, die Listen von Fragen sammelt, aus denen wir uns welche ausgesucht haben. Aus der ersten Liste von Paul Thek: What would you sell in a street corner?

Dorothee Halbrock Tee. Gegen Spende. Ich würde ein Wohnzimmer an der Straßenecke installieren und Tee ausgeben.

- Nuriye Tohermes Auch Paul Thek: Tell us about a member of your family!
- Dorothee Halbrock Ein besonderes Familienmitglied kenne ich seit 15 Jahren, Julia Riedler. Wir haben nur drei Jahre in der gleichen Stadt gewohnt, haben erst zusammengearbeitet, es auch mit einer romantischen Liebesbeziehung versucht und uns dann eine super tiefe, bewegliche Freund\*innenschaft geschaffen, die uns beide trägt. Wir versuchen, uns regelmäßig zu sehen, obwohl wir 800 Kilometer voneinander entfernt wohnen.
- Nuriye Tohermes Eine Frage von einem befreundeten Kollektiv, fem\_arc, mit denen wir immer wieder zusammenarbeiten und die uns in einem Workshop mal die Frage gestellt haben: Wie bist du hierhergekommen? – Zwischen Infrastruktur und Empfinden...
- Dorothee Halbrock Ich bin, innerhalb unseres geteilten Hauses, von oben gekommen. Dort lebe ich mit einem Teil meiner Familie und dort habe ich gekocht. Hier unten habe ich noch einen Kuchen gebacken, für meine enby-Gruppe (NB= non binary). Weil ich das neue Selbstbestimmungsgesetz und was das bei uns allen macht, mit ihnen feiern will.
- Nuriye Tohermes Eine Frage von Radical Faggot: What do you put on the walls of your living room?
- Dorothee Halbrock Ich habe keinen living room außer on the street corner! An meinen Wänden hängen: ein Portrait von mir, ohne hinzusehen gemalt von einem Kind, für das ich Sorge trage; ein Lesben\*kalender; ein Foto von meinem Freund und Mitbewohner Knud, ein Poster von einer Vase in trans\* Farben, die meine Partnerin gemacht hat. Ich möchte mal wieder mehr Fotos von meinen Liebsten aufhängen, damit habe ich irgendwann mal aufgehört...
- Nuriye Tohermes Letzte Frage von Radical Faggot: What is the oldest thing in your refrigerator?
- Dorothee Halbrock Gin von meiner Geburtstagsparty von vor bald zwei Jahren. Ich trinke kaum mehr Alkohol und ansonsten ist er ziemlich leer, weil ich eben nur in der Wohnung oben koche.
- Nuriye Tohermes Danke für den Einstieg! Nun zu den inhaltlichen Fragen: Du arbeitest seit zwei Jahren an einem Thema, welches du erst mit queering spatial practice, dann mit queer commons und jetzt oft auch mit queering und commoning beschreibst. Willst du erzählen, was dessen Inhalt ist?
- Dorothee Halbrock Es ging los mit dem über die Jahre immer stärker werdenden Wahrnehmen, dass mein selbstgewähltes und gebautes Arbeitsumfeld sehr hetero-cis geprägt ist und ich das in den inhärenten Binaritäten als einschränkend empfunden habe. Und ich, die ich mich als queere Person mit der Welt in Relation setze und



Das ZOLLO auf dem Gelände von PARKS im Sommer 2024; Foto: Miguel Ferraz Araújo



Performance zur Saisonöffnung im ZOLLO, Sommer 2024; Foto: ZOLLO



Dorothee Halbrock und Teilnehmer\*innen bei einer Arbeitssession im Rahmen von *ALLES IST SCHON DA – Performing Urban Curating Now*, PARKS 2023; Foto: Antje Sauer

gesetzt werde, mich gefragt habe, ob und welche Anteile meiner Arbeit als queer beschrieben werden können. Und wie die Grundverständnisse, die dem zugrunde liegen, unsere gemeinsame Praxis vervielfältigen könnten, wenn wir sie bewusster leben. Damit meine ich, dass queering als Strategie für mich intersektional und antikapitalistisch gedacht ist und Binaritäten beziehungsweise dichotome Kategorien wie privat und öffentlich, gemeinschaftlich und individuell, rational und sinnlich praktisch infrage stellt und versucht, sie immer wieder

aufzulösen. Die Räume, die wir mit Hallo: oder UVM herstellen sind absichtlich mehrdeutig, möglichst vielperspektivisch gestaltet, nicht-kommerziell und haben somit eine Verantwortung zum queer sein – so zunächst meine These. Die Begegnung mit einer\*m Kolleg\*in aus London, Fran Edgerley, hat dann den Anstoß gegeben, das Nachdenken zu intensivieren und zu konkretisieren. Wir haben, zusammen mit Aska Welford, Luka Lenzin und dir, die Recherche und Suchbewegung zu queeren Praxen und Räumen gestartet. Wunsch war, unsere eigene räumliche Praxis vor allem in London und Hamburg zusammen mit vielen weiteren queeren Projekten aus Argentinien, dem Sudan und der Ukraine zu betrachten, um herauszufinden, was diese verbindet. Schon während des Antragschreibens zu diesem Rechercheprojekt schärfte sich der Gegenstand konzeptuell und begrifflich auf queering und commoning und deren Überschneidungen und Differenzen.

Nuriye Tohermes

Ok. Queering:  
Was meint das?

Dorothee Halbrock

Wir sind gemeinsam dahin gekommen, zu sagen, dass es Handlungen sind und eben keine feststehenden Räume, Personenkonstellationen und so weiter – es ist eine fortwährende, sich verändernde Praxis, ein Tun. Deswegen verwenden wir queering und commoning als Verben. Weg von dem reinen Identitätsbegriff, sondern ebenso wie com-

moning als strategische, intersektionale Vergemeinschaftungspraxis. Praxisbeispiele reichen von Squattings in London, die sich an queere und wohnungslose Menschen richten, über ein Kollektiv, das in Argentinien gegen Femizide wie Morde an trans\* Personen kämpft und performative Räume herstellt, bis hin zum Magnus Hirschfeld Centrum in Hamburg, das sich seit Jahrzehnten für queere Rechte einsetzt oder bildwechsel e.V., wo unter anderem die Geschichten von queeren Menschen erzählt, erhalten und kontextualisiert werden. Archivieren im Sinne Silvia Federici als care und commoning. Aber auch andere Infrastrukturen wie Messenger- oder E-Mail-Verteiler, in denen Wissen geteilt und Solidarität gelebt wird, sind queer commons für mich.



Der *Feminist Futures Salon* zu Gast auf dem Alten Recyclinghof PARKS im September 2021;  
Foto: Margeaux Weiß

Nuriye Tohermes

Wie überträgst du die Suchbewegung zu queer commons auf die HFBK?

Dorothee Halbrock

Zunächst haben wir uns in der Klasse Social Design den Begriffen genähert, gesprochen und gelesen, immer wieder die Verbindungslinien zwischen theoretischem und Praxiswissen gezogen und gleichzeitig verwischt. Das kann schon als queering-Praxis verstanden werden, auch im Sinne von Minna Salami, dass sinnliches Wissen kaleidoskopisch, neben und innerhalb von etwas ist. Wir besuchen außerdem Praxisbeispiele von queer commons, selbstorganisierte Veranstaltungsreihen und -räume in Hamburg und planen eine Exkursion nach London. Das Herz unserer Recherche ist der Klassenraum, Raum 23, und das darin versammelte Wissen, als zu teilende Ressource und Ausgangspunkt für unsere praktische Arbeit. Es gibt bereits zwei selbstorganisierte Studierenden-Gruppen, die den Raum während Gilly Karjevskys Gastprofessur genutzt haben. Einerseits das café queer von und für queer and questioning Studierende der HFBK, das als Safer Space funktioniert und ebenso öffentliche Formate anbietet. Und das Livingroom Collective. Hier gibt es jeweils Überschneidungen von Personen, die auch Teil der Klasse sind oder waren. Zusammen bilden wir eine Kerngruppe, die daran

arbeitet, den Raum als queer common herzustellen – programmatisch und gestalterisch. Wir definieren dabei fortwährend die Durchlässigkeit der Membranen, die, mit Dagmar Pelger gesprochen, commons immer haben und erschaffen gemeinsam den Raum als »leaky vessel«, so haben wir den Raum nach Jack Halberstams Text »Unbuilding Gender« getauft. Der Raum 23 als queer commons wird zur Ressource für die HFBK.

Nuriye Tohermes

Teil deiner Praxis ist es, Bünde zu knüpfen, Räume herzustellen und auch Geld umzuwidmen. Kannst du darauf noch einmal eingehen?

Dorothee Halbrock

Ja, was du mit »Verbünde knüpfen« benannt hast, hängt für mich eng zusammen mit »Räume herstellen«. Das war immer meine intuitive Praxis. Startpunkt jeder Projektarbeit ist für mich das Zusammenbringen ähnlich Interessierter aus unterschiedlichen Kontexten mit diversen Perspektiven. Um – und das ist das Medium oder die Konsequenz – einen Raum mit diversen Funktionen herzustellen. Zunächst waren das Festivals, zu Anfang das Dockville, das sich nach unserem Fortgang vor 12 Jahren sehr verändert hat, und seit 10 Jahren nun schon die Hallo: Festspiele. Das Einsetzen von temporären Formaten wurde von Hallo: sehr bewusst als gemeinschaftsstiftendes Moment und »Türöffner« gesetzt, um langfristig Räume für nicht-kommerzielle Arbeit herzustellen – hinausgehend über ein kulturelles Programm, besonders politische und soziale Fragestellungen einbeziehend.

Nuriye Tohermes studierte an der HFBK Hamburg und entwickelt ortsspezifische Arbeiten im öffentlichen Raum mit Methoden der Stadtplanung, Architektur, Bildhauerei und Community Organizing. Sie stellt Räume her, die Schnittstellen, Treffpunkte oder Kontaktzonen sind und unterschiedliche soziale Milieus und Themen verbindet: so zum Beispiel Das Archipel (2015–18), ZOLLO (seit 2016) oder bei PARKS (seit 2019). Außerdem arbeitet sie auch projektbezogen international, durch Einladungen zu diversen Residenzen. Tohermes ist Teil von Hallo: e.V., UVM und der AG OST.

Nuriye Tohermes

In diesem Rahmen sprichst du auch über das Umwidmen von Geldern, um die knappe Ressource Raum herzustellen. Sobald es in die physische Welt geht, brauchen Räume auch die Ressource Geld.

Dorothee Halbrock

Ja, das Umwidmen und Umverteilen ist Teil meiner Arbeit. Wir haben in den letzten Jahren viele projektbezogene Gelder eingeworben. Im Prozess des Einwerbens schärfen sich Konzepte, kommen die Menschen zusammen, die die Räume herstellen und es besteht die Möglichkeit, Ressourcen in selbstorganisierte Kontexte zu verschieben. Gelder von Stiftungen und Behörden zahlen ein in Vergemeinschaftungsprozesse, das heißt, dass Raum gemeinsam gepflegt und besessen werden kann. Das Geld wird zu diesem anderen Wert: Raum und Zeit. Meine Praxis ist es, gemeinschaftliche Infrastruktur herzustellen. Langfristig.

W U N S C H

P R O D U K T I O N

N A C H

D E M

K R E A T I V E N

I M P E R A T I V

C h r i s t o p h S c h ä f e r

Wunschproduktion nach dem kreativen Imperativ

Mit künstlerischen Mitteln gelingt es Park Fiction ab Mitte der 1990er Jahre, die Stadtplanung radikal zu demokratisieren und vieles vorwegzunehmen, was als Urbane Praxis diskutiert wird. Gestartet als Kunst im öffentlichen Raum in Hamburg, wurde das Projekt 2002 auf der documenta11 ausgestellt. 2024 springt die Planung an die Elbe und der Park, konzipiert mit dem *Wissen der Vielen*, wird sich um 160 Prozent vergrößern und sich in Zukunft zwischen Fischmarkt und Landungsbrücken direkt am Wasser erstrecken<sup>01</sup>. Für den Autor Anlass, über die genuin künstlerischen Haltungen von Projekten im öffentlichen Raum nachzudenken

01 [www.park-fiction.de](http://www.park-fiction.de) (zuletzt aufgerufen: 5.1.25)



Park Fiction, *Palmen Filiz Nedra*, 2003; Foto: Margit Czenki/Park Fiction

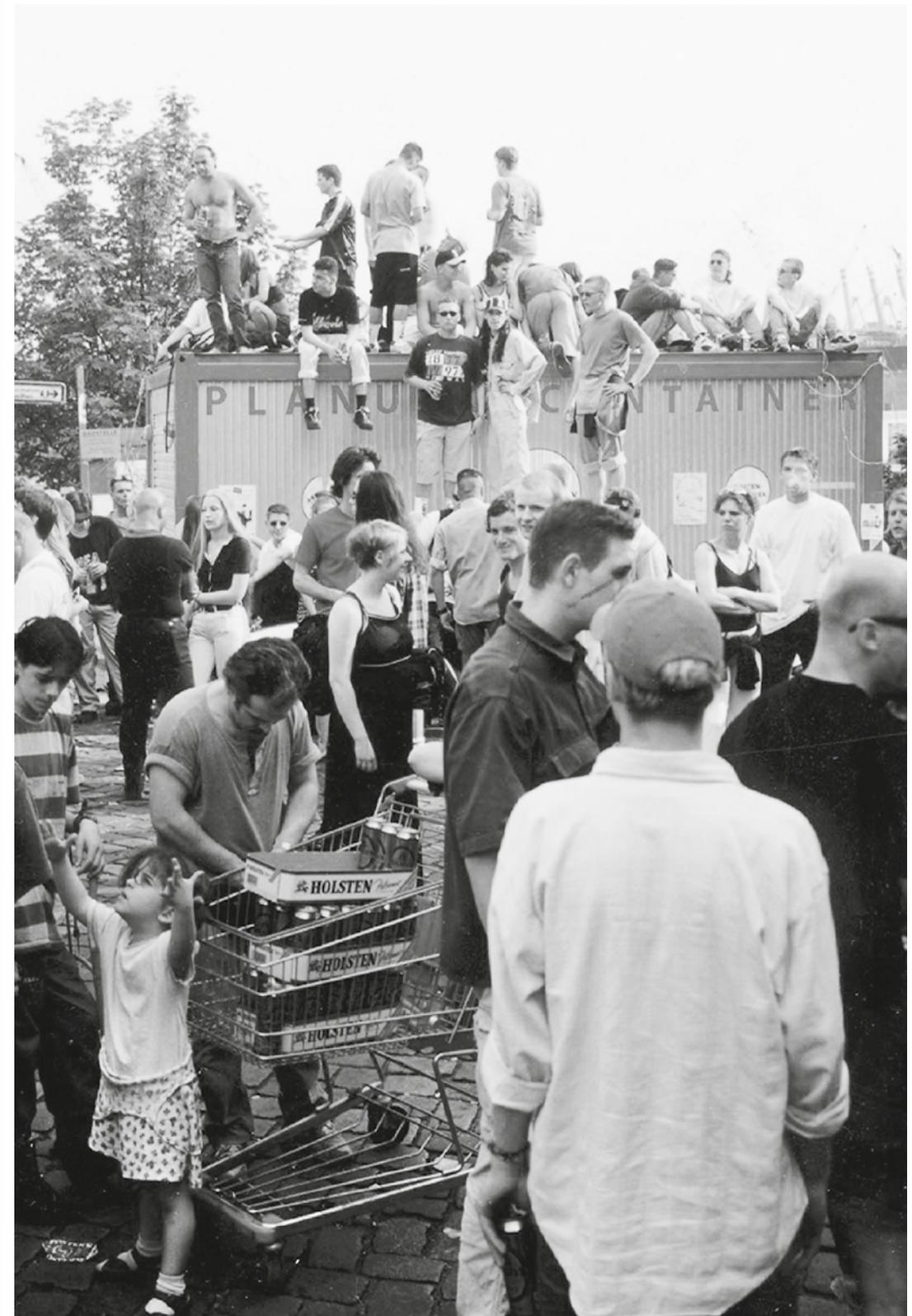
» V I E L L E I C H T war es die Verwendung von M.D.M.A., die allen die plötzliche Fähigkeit gab, sich gegenseitig zu vertrauen und sich als Teil eines Kollektivs zu sehen, das die Macht hatte, Situationen zu konstruieren, und zwar auf leichthändige Art und Weise. Plötzlich war das städtische Alltagsleben der aufregendste Ausgangspunkt. [...] Einer der Ansätze von Park Fiction wurzelte sicher in dieser [durch Raves] neu entdeckten Fähigkeit, Räume zu definieren. [...] Mit Park Fiction haben sich zwei Handlungslinien getroffen: Nachdem der militante Aktivismus der achtziger Jahre seinen Schwung verloren hatte, nachdem die Besetzungen legalisiert worden waren [...], nachdem das Private wieder privat geworden war, mussten wir andere Wege finden, um den öffentlichen Raum als ein Gebiet der Auseinandersetzung zu öffnen. Das Projekt war erfolgreich, weil Nachbar:innen, Leute aus den Subkulturen, ein sozial gerechtfertigtes Anliegen und eine Politik des Begehrens sich verbündet haben, Plattformen der Zusammenarbeit gebaut und es geschafft haben, den Alltag mit dem Imaginären zu verbinden.«<sup>02</sup>

Dieser Text von 2004 entstand Jahre vor dem Höhenflug sozialer Bewegungen in Hamburg zwischen 2008 und 2016, vor »Es regnet Kaviar«, »Recht auf Stadt«, der Besetzung des Gängeviertels, Lampe-dusa in Hamburg, PlanBude, Stadtteilkonferenzen, dem »Sommer der Migration« 2015 – und vor dem jähen Ende dieser Art lokaler Basispolitik<sup>03</sup> in der Polizeigewalt des G20-Gipfels in Hamburg, gefolgt von der anschließenden Lähmung der Corona-Jahre, und dem aktuell die Restlinke in polarisierende Lager spaltenden Nahostkonflikt.

Mit meiner MDMA-Rave-Stadt-Darstellung versuchte ich damals zu beschreiben, was als post-autonome Politik den Unterschied machen könnte zur Konfrontationspolitik der Autonomen 1977 bis 1992. Bei diesem Umbruch spielte Kunst eine Rolle. Üblicherweise wird dieser Umbruch von linken Analyst\*innen aber gar nicht erkannt, oder nicht als politisch erkannt. Eines der meistdiskutierten politi-

02 Christoph Schäfer, »Die Stadt ist ungeschrieben«, in: Ralph Lindner, Christiane Mennicke, Silke Wagler (Hrsg.), *Kunst im Stadtraum*, b-books, 2004, S. 25–47.

03 Niels Boeing, Christoph Twickel, »Wir haben Schneisen in die unternehmerische Stadt geschlagen«, *Comun*, Nr. 9, 2024, <https://comun-magazin.org/wir-haben-schneisen-in-die-unternehmerische-stadt-geschlagen/> (zuletzt aufgerufen am 5.1.25).



Rave um den Planungscontainer, 1998; Foto: Hinrich Schultze

schen Bücher des vergangenen Jahres, *Hyperpolitik*<sup>04</sup> des jungen belgischen Autors Anton Jäger, beginnt in der Argumentation bezeichnenderweise mit einem Foto<sup>05</sup> von einer House-Party im Grünspan (auf der ich selbst war) und nimmt dieses Bild von Wolfgang Tillmans zum Anlass, um über die individualistische Abkehr der Rave-Epoche von Politik und Organisation nachzudenken. Jägers Buch hat Hand und Fuß, übergeht aber Phänomene, die nicht in seine Argumentation passen, um letztlich in der Forderung zu münden, sich wieder in Parteien und Gewerkschaften zu organisieren. So zutreffend seine Analyse auch sein mag, sie bekommt die Dynamiken, die sich zwischen informeller Beweglichkeit und organisierter Politik entwickeln können, nicht in den Blick. Er übersieht den Zusammenhang von Rave und Poll-Tax-Riots, den von Acid-House, der Schwulenbewegung und den Bergarbeiter·innenstreiks in Wales, und er übergeht die Rolle der Poesie im Aufstand der Zapatistas in Chiapas.

Die Zapatistas wollen »die Welt verändern ohne die Macht zu übernehmen« (Holloway), und brechen mit linken Revolutions- und Staatsübernahmefantasien<sup>06</sup>, konsequenterweise auch mit Parteien. Das Recht indigener Gruppen, sich dem alles verzehrenden, kapitalistischen Malstrom zu entziehen, wird (ohne Gaia & Bruno Latour) ins Zentrum gerückt.



Park Fiction, *Wunschproduktion 2 – Die Füße in die Elbe strecken*, 2020;  
Foto: Margit Czenki/Park Fiction

04 Anton Jäger, *Hyperpolitik*, Suhrkamp Verlag, 2023. Im Klappentext zum Buch heißt es: »Nach einer Ära der Postpolitik, in der technokratisch verwaltet wurde, während die Bürger dies höchstens vom Sofa aus kommentierten, stehen wir vor einem allgegenwärtigen Zittern, Wabern und Beben. Anton Jäger hat dafür den Begriff Hyperpolitik vorgeschlagen. Zugleich stellt er fest, dass Aufregungswellen sich selten in kollektives Handeln übersetzen. Die Politisierung hat kaum politische Folgen. Dies, so Jäger [...] ist die Folge einer [...] Situation, in der die Menschen nicht länger über Massenorganisationen am politischen Prozess beteiligt sind.«

05 Wolfgang Tillmans, *Love (hands in hair)*, 1989.

06 Gruppe Demontage, *Postfordistische Guerilla*, Unrast Verlag, 1999; Anne Huffs Schmidt, *Diskursguerilla. Wortergreifung und Widersinn – Die Zapatistas im Spiegel der mexikanischen und internationalen Öffentlichkeit*, Synchron, 2004.

Mit dem Fortschrittsparadigma brechend, können sich seitdem eigene Formen der Kollektivität auch aus lokalen Erfahrungen des Gemeinsamen entwickeln (und intergalaktisch verknüpfen), die Standards werden nicht mehr an den technisch fortgeschrittenen Orten gesetzt, es geht um »eine Welt in die mehrere Welten passen«.<sup>07</sup> Deleuze und Guattari fassen das in der Formel »n - 1 Dimensionen«<sup>08</sup>:

07 EZLN, *Second Declaration of the Lacandona Jungle*, 1994.

08 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Merve, 1992, S. 16ff.

Die Struktur, das System ändern zu wollen, darf nicht die Singularitäten dominieren. Jede Totalität braucht eine Fluchttür.

Übersetzt in unser kleines Modellprojekt in St. Pauli mit seiner Alltagskultur abweichender Lebensmodelle, lag die Verknüpfung einer immer diverser werdenden Stadtgesellschaft<sup>09</sup> auf der Hand, und befeuerte die Kritik des (heteronormativen) öffentlichen Raums, um zum Stichwort der Debatte zurückzukehren. Im gesamten Prozess von Park Fiction mit seinen vielfältigen und vielsprachigen Zugängen zur Wunschproduktion ging es darum, dass die Vielen (die Singularitäten) »sich gegenseitig schlauer machen« (Margit Czenki). Auch das Design des Parks ist im Grunde dieser Mengenlehre der Singularitäten zu verdanken: Für alle Bedürfnisse (Elbegucken, Hunde, Sport, Chillen, Gärtnern, Open-Air-Solarium, Boule, Apfelpflücken, Konzert) gibt es eine Insel. Doch anders als der gemähte Rasen des Industriezeitalters werden die Unterschiede zwischen diesen Inseln nicht glattgeschliffen, sondern zugespitzt und akzentuiert.

Diese ästhetische und funktionale Zuspitzung richtet sich gegen die Despotie des Konsenses und ist kunstgeschult, durch die einfache Erfahrung von Differenz als Stärkung der Wirkung des Einzelwerks in Gruppenausstellungen. Und durch eine konzeptuelle Herangehensweise, die aus dem Material der Wunschproduktion Begriffe und poetische Titel herausfiltert, und damit eine selbst definierte, eigene Agenda entfaltet. Diese letztlich künstlerisch konzeptuelle Werklogik kann auch im Streit mit behördlichen Routinen die Chancen verbessern, sich durchzusetzen<sup>10</sup>. Künstlerische Freiheit gilt auch in öffentlichen Räumen, und kann auch in Realwelt-Prozessen andere Perspektiven eröffnen, wenn es ihr gelingt, Momente der Unterbrechung zu schaffen<sup>11</sup>. Diese Methodologien ermöglichen andersartige Gefüge der künstlerischen Zusammenarbeit der Vielen – wie auch der politischen Auseinandersetzung um das Recht auf Stadt.

09 Wie sich dieser Bezug zur Unterschiedlichkeit des Urbanen mit der Theorie Lefebvres verträgt, siehe: Christoph Schäfer für AG Park Fiction: »Aufruhr auf Ebene p.«, 1997, in: Marius Babias, Achim Könneke (Hrsg.) *Die Kunst des Öffentlichen*, Verlag der Kunst, 1998, S. 122–131.

10 So konnte die Eigendefinition als »Spiel mit offenem Ausgang«, die sonst übliche behördliche vorab-Determinierung von Planung durchbrechen. Oder die Palmeninsel und der Fliegende Teppich vor der behördlich gewünschten »sitzrasenmäherauglichen« Zurichtung bewahrt werden.

11 Siehe auch: »Urteilsbegründung Bundesverfassungsgericht zum Anachronistischen Zug«, in: Zur Tragweite der Gewährleistung der Kunstfreiheit (Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG) für die strafrechtliche Beurteilung eines politischen Straßentheaters, Beschluss des Ersten Senats vom 17.6.1984 1 BvR 816/82.

»Es kann keine echte Transformation geben, die nicht klein und alltäglich ist«, sagte Henri Lefebvre<sup>12</sup>. Modellhaftigkeit ist für den Kunstbetrieb und den Distinktionsgewinn wichtig, aber in der Wirklichkeit geht es immer um echte Beziehungen, ums Dranbleiben. Im Sommer 2019 begann das Park Fiction-Komitee erneut, über den Uferstreifen an der Elbe zwischen Fischmarkt und Landungsbrücken nachzudenken. Zum einen, weil der realisierte Park extrem viel genutzt wird, zum anderen, weil der davor liegende Uferstreifen als verdächtiges Brachland (→ Rent-Gap-Theory<sup>13</sup>) der Bodenverwertungsindustrie in den Blick geraten könnte.

Im Januar 2020 rückte Park Fiction ins Zentrum der Werbekampagne der Hamburger Grünen, die etwa zehn Tage vor der Wahl in dem Vorschlag gipfelte, Park Fiction bis ans Ufer zu erweitern. Wir bedankten uns auf Facebook für den Auftrag, und begannen im Lockdown-Sommer 2020 mit der Wunschproduktion für Park Fiction 2 – *Die Füße in die Elbe strecken*.

Die Ergebnisse dieser neuen Wunschproduktion haben wir 2024 im Viertel vorgestellt und diskutiert, im Netz und in Buchform veröffentlicht und der Umweltbehörde BUKEA übergeben. Auf der Basis dieser Wunschproduktion fand ein Wettbewerb statt, der von den Hamburger Planungsbüros Projektbüro und UVM gewonnen wurde. Die jungen Büros haben, mit dem Entwurf eines Planungsverfahrens beauftragt, im letzten Sommer mit einem ersten Test zentraler Ideen aus der Wunschproduktion begonnen. Alle Behörden sind an Bord, ein Konsent-Papier ist unterzeichnet, die konkrete Planung wird demnächst losgehen.

So positiv die Entwicklung am Uferstreifen gerade auch aussieht: Ohne Zweifel konnte sich der erste Park Fiction so radikal durchsetzen, weil die Stadt ein Wiederaufkeimen der Unruhen um die Hafenstraße fürchtete. Auch weil das Projekt mit der Modernität der New Economy<sup>14</sup> korrespondiert. Die Sozialdemokratie hat den »Kreativen Imperativ« noch nie begriffen, jetzt aber verabschiedet sie sich, wie die gesellschaftliche Mitte, beeindruckt vom Rechtsruck, von Innovations- und Investitionsgedanken in Richtung Austeritätspolitik – unterbrochen nur von einzelnen Elementen patriarchaler Klientelbeglückung. Wie

12 Zitiert nach: Margit Czenki, Christoph Schäfer, Lisa Marie Zander, PlanBude: »Rom, Durchblicke – Von Taktiken der Aneignung zu Strategien der Planung«, in: *ARCH+* 258, Dezember 2024, S. 46.

13 Neil Smith, »Toward a Theory of Gentrification. A Back to the City Movement by Capital, not People.«, in: *Journal of the American Planning Association*, 1979, Nr. 45/4, S. 538–548.

14 Luc Boltanski, Ève Chiapello; *Der Neue Geist des Kapitalismus*, 2003, edition discourse.



Park Fiction, *Wunschproduktion*, 1996; Foto: Sven Barske/Park Fiction

Christoph Schäfer ist Künstler, Zeichner sowie Co-Gründer von Park Fiction, PlanBude, parklabyr und anderen Projekten zwischen Kunst und Stadtentwicklung. Mit Park Fiction nahm er an der documenta 11 teil, mit seinen Zeichnungen an der Istanbul Biennale 2013. Seine Zeichenserie *Die Stadt ist unsere Fabrik* erschien 2010 bei Spector Books. Von 1986-1992 studierte er an der HFBK Hamburg bei Bernd Koberling und Dan Graham. Aktuell arbeitet er als Professor für Bildende Kunst - Malerei und partizipative Strategien an der Hochschule für Kunst im Sozialen Ottersberg.

es die PlanBude jüngst schreibt: »Papa plant wieder«<sup>15</sup>. Die Bedingungen, um mit utopischen Überschüssen Planung zu machen, sind schwieriger geworden. Umso mehr geht es jetzt darum, die Vielen zu versammeln, um Imagination, das Gemeinsame und das Informelle gegen den Nützlichkeits-Faschismus<sup>16</sup> und das Regime geistiger Sparsamkeit zu mobilisieren. »Es kommt der Tag, da müssen die, die anders sind, sich verbünden«<sup>17</sup>.

15 PlanBude Hamburg, »Von Qualität zu Quantum«, 2025, <https://planbude.de/essohauser-von-qualitaet-zu-quantum/> (zuletzt aufgerufen: 5.1.25).

16 Zur unheimlichen Verbindung des Nützlichkeitsdenkens von bürgerlicher Mitte mit dem Rechtsextremismus, siehe: Stephan Kaufmann, »Aufstieg der Rechten: Fragmentierung statt Globalisierung«, *Neues Deutschland*, 15.11.2024 <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1186795.das-beste-aus-dem-nd-aufstieg-der-rechten-fragmentierung-statt-globalisierung.html> (zuletzt aufgerufen: 5.1.25).

17 Werbung für X-Men, 2000.

## ART, SPACE, AND THE PUBLIC SPHERE(S) ON PUBLIC ART, URBANISM, AND POLITICAL THEORY

Oliver Marchart

«Social space is produced and structured by conflicts.

With this recognition, a democratic  
spatial politics begins.»

Rosalyn Deutsche<sup>1</sup>

AS WE KNOW, art in public space can mean at least two things. There is the traditional definition—art in combination with architecture and artistic urban outfitting, which conceives of public space as a physical, geographical urban and architectural landscape. But «public art», in the sense of more recent forms of *art in the public interest* (or so-called social interventionism, community art, participatory art, etc.), has also evolved into a discrete category within the canon of available art practices and forms.

However, what this general artistic enthusiasm for social issues tends to outshine is politics. What artistic social work replaces is political work. And what *social* interventionist art practices tend to outshine, it would seem, are *political* interventionist art practices. Politics, wherever it enters the scene at all, is understood by this social-work art «in the public interest» to mean policy: administration, engineering, and possibly technocratic handling of social problems. In these terms, public art becomes a privatist version of public welfare. What's astonishing about this is not only the appearance of bureaucratic phantasms of administration or administrative reform in art but, above all, a narrowing of the concept of the public sphere whose banner had once been held high. The concept of the public sphere has been relegated to the realm of social affairs, yet the public sphere really only deserves this name if what it denotes is the *political* public sphere.

1 Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, p. xxiv.

Regarding public art, everything depends on what exactly is implied by public sphere, the public, or public space. Is it a space in which conflicts are resolved or one in which they are managed and administered? Is it a space of open political agonality, a space of the *battle for meaning*, in Stuart Hall's sense of a «politics of signification»? Is it a space of reasoned rational and informal debate, as Habermas would have it, or a space in which so-called concrete shortcomings are to be named and remedied in situ? Is public space one space among many other spaces (e.g., private, nonpublic, semi-public, local)? Is public space one *particular* space at all, or is it rather a generic term for a *multiplicity* of public spaces? What exactly makes it a political space (as opposed to a social space)? And what is spatial about public space, and vice versa, what is public about the public sphere? I am not asking these questions at the beginning of this chapter with any rhetorical aim of finding some kind of approach to the issue; rather, I would like to try to find a real answer to them here.

To this end, we will have no choice but to depart from the art field discourse around this topic, which is rather limited in its theoretical scope, turning toward political theory itself—from which the concept of the public sphere derives in the first place—and to recent discourse on public art. For quite some time, much more than in Europe, the Anglo-American art discussion has promoted analyses of public art in terms of political theory, for example, through Claude Lefort's concept of libertarian democracy, or Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's concept of radical and plural democracy. The discussion around art in public space, it would seem, is becoming increasingly inextricable from theories of democracy that are not easily passed off as a Habermasian or a so-

cial-work version of the public sphere. So far, the most valid articulation of public art through the public sphere theories of Lefort, Laclau, and Mouffe is that of Rosalyn Deutsche. The double question that arises for us and for Deutsche is: What role does the public sphere play for political art practices, and what role can political art practices play for the public sphere? The initial theory for this text and, it would seem, for Deutsche is that our answer cannot be found by looking through the lens of art theory and criticism; it is only possible by including *political theory*.

#### PUBLIC SPHERE(S) AND RADICAL DEMOCRACY

Rosalyn Deutsche has proffered what is to date probably the most valid attempt to interconceive art practices and the political category of public space. Deutsche herself says that one of the most central aims of her seminal essay «Agoraphobia» is to infiltrate new theories of «radical and plural democracy» into the discourse on public art.<sup>2</sup> In order to answer the question of what makes art public, we will have to devote our attention to political theory. Of course, this does not imply demanding a new master theory of art; rather, the questions, problems, and impasses that have long concerned political philosophers and democracy theorists in developing a concept of the public sphere have always determined the discussion around public art—even where it has not been dressed in the explicit vocabulary of political theory. As Deutsche says, «Although public art discourse has so far paid little direct attention to these theories, the issues they raise are already present at the very heart of controversies over aesthetic politics.»<sup>3</sup>

2 Deutsche, *Evictions*, p. xxii.

3 Deutsche, p. xxii.

Speaking of impasses, any progressive theories of the public sphere on leftist discourse—for example, a theory of «radical and plural democracy»—have been, and to some extent still are, obstructed by a Marxist economic determinism that considers any political concept to be merely symptomatic of the underlying economic foundations of society. In her attempt to retheorize public art and public space, Deutsche must fight on several fronts—against public art as embellishment, against public art as means of gentrification (as the aesthetic arm of property speculation), against conservatives who seek to substantialize and restrict the concept of public sphere, against the communitarian Left that sees politics simply as community work, and even against her own colleagues at *October*, who continued to argue for the autonomy of art and artists, and who in some cases even succumbed to fits of cultural conservatism.<sup>4</sup>

I assume that the criticisms of public art as means of gentrification, as an intrinsic means of distinction in art, and as an individualist substitute for public welfare, are generally familiar, so there is no need to go over them again at this point. But the decisive front on which Deutsche must liberate the concept of the public sphere is against the neo-Marxist Left and its economic determinism.

On closer scrutiny, the latter proves to be the main opponent of any progressivist articulation of the political public sphere, especially on that involves art and culture. A criticism of the Marxist paradigm of art and cultural criticism, where it becomes economic-determinist, must go hand in hand with a criticism of the radical leftist politics that dismisses bourgeois democracy, and thus the bourgeois public sphere, as «purely formal». In these determinist approaches, both politics and culture share the sad

4 This was exemplified by their defense of Richard Serra's public artwork *Tilted Arc*, 1981, which was removed from Manhattan's Federal Plaza in 1989 following a controversial trial.

fate of being assigned to the («purely formal») superstructure that is supposedly determined by the economic base. The canonical example of a theorist operating within this Marxist metanarrative is Frederic Jameson, for whom the cultural phenomena of postmodernism are, as we know, merely part of the «cultural logic» of late capitalism. This view is shared by David Harvey in his influential book *The Condition of Postmodernity*, where he argues that the «condition» of postmodernity is, again the (capitalist) economy. As an effect of the cultural superstructure, postmodernism is merely a symptom of the upheavals of the economic base (such as globalization).<sup>5</sup>

The very same fate is shared by political actors such as the New Social Movements. From the neo-Marxist viewpoint, the political public sphere is part of the bourgeois ideology that obfuscates its true social (i.e., essentially *economic*) conditions. Likewise, intersectional struggles over issues such as gender, sexual orientation, race, and so on, and cultural representations in general, are only scenes of secondary importance; for if, in the final analysis, it is the economy alone that counts, the only true political actor can be defined by the category of class, and the only radical political demands are economic demands. Deutsche opposes the idea by pleading the case of Laclau and Mouffe against Jameson and Harvey: «Mouffe and Laclau reverse Harvey's proposal: socialism, reduced to human size, is integrated within new social practices. Links between different social struggles must be articulated rather than presupposed to exist, determined by a fundamental social antag-

5 See Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991; and David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1989. Deutsche offers a convincing criticism of Jameson's and Harvey's economism in *Evictions*; see the chapters «Men in Space» and «Boys Town.»

onism—class struggle.«<sup>6</sup> By this logic, socialist class politics is in no way ontologically privileged over other politics and demands. Rather, economic demands are presented at the same ontological level as, for instance, «cultural» demands. And given that class politics cannot cite any deeper social reality (the economic base), it cannot claim any automatic leadership over other (e.g., minoritarian or identitarian) struggles, but must rather first construct—that is, articulate—a common chain of equivalence with them in the field of politics (i.e., the superstructure).

What this articulation creates is, quite simply, a common space (one space among many). This space has no substantial base that a priori distributes and determines all positions in it (and thus automatically privileges socialist positions); rather, it is the contingent result of an articulatory practice that links up all positions to form a topography on the first place. This practice is simply politics; it is, to return to the terminology drawn up in the first section, a practice of spatialization. As mentioned before, a necessary condition for politics and spatialization is, however, that space does not exist as a closed totality with no constitutive outside (i.e., time). As soon as we cease to assign society a fundamental, standardizing base or substance, social cohesion can only ever be the result of temporary—and ultimately failing—political articulation. Of course, society as a totality is impossible. But the public sphere is possible precisely because society is impossible. This is one of the fundamental propositions of Claude Lefort's theory of democracy and Laclau and Mouffe's theory of radical and plural democracy taken up by Deutsche when she says, «According to new theories of radical democracy, public space emerges with the abandonment of the belief in an absolute

6 Deutsche, «Boys Town», in: *Evictions*, pp. 228–29.

basis of social unity.<sup>7</sup> Before discussing Lefort's exact argumentation concerning the constitution of the public sphere, let me cite a decisive passage of Deutsche's text that might sound familiar:

«Democracy and its corollary, public space, are brought into existence, then, when the idea that the social is founded on a substantial basis, a positivity, is abandoned. The identity of society becomes an enigma and is therefore open to contestation. But, as Laclau and Mouffe argue, this abandonment also means that society is ›impossible‹—which is to say, that the conception of society as a closed entity is impossible. For without an underlying positivity, the social field is structured by relationships among elements that themselves have no essential identities. Negativity is thus part of any social identity, since identity comes into being only through a relationship with an ›other‹ and, as a consequence, cannot be internally complete. [...] It will be the Lefortian contention of this essay that advocates of public art who want to foster the growth of a democratic culture must also start from this point.»<sup>8</sup>

If we follow Deutsche, the paradox of public art is not so very different to the paradox described by political theory. On the one hand, society is impossible: every space lacks an essential identity or positivity and depends on a constitutive yet negative outside to exist. On the other hand, a certain socialization is necessary, as a completely dislocated society (a space without spatiality, as it were, pure time) would, of course, be just as preposterous. Politics (spatialization) is only possible because society has no «base», or foundation, but must always fail in an attempt to merge *spaces* and their constitutive outside into *the space* of society. Deutsche's reference to Lefort is pioneering in this respect, for it was he who first described the historical emergence of this logic—and in it, the emergence of the public sphere.

7 Deutsche, «*Tilted Arc* and the Uses of Democracy», in: *Evictions*, p. 268.

8 Deutsche, «Agoraphobia», in: *Evictions*, p. 274.

Everything begins with what Lefort (following Tocqueville) calls the «democratic revolution.» The historically decisive event for the emergence of modern democracy—an event that should, however, be seen as only the symbolic condensation of a development that had commenced far earlier—was, according to Lefort, not the storming of the Bastille nor the summoning of the Estates General but, quite simply, the beheading of Louis XVI. From this point on, not only was the king disembodied, but the place of power in society was also disembodied. The instance of power, and with it the instances of law and knowledge, was henceforth no longer localized in the «king's two bodies» (Kantorowicz): the earthly and the transcendental. The exercise of power—that is, the temporary appropriation of the empty space of power—is instead subject to political rivalry and can no longer cite any transcendental principle. Without such a founding principle, society is faced with the permanent task of re-founding itself again and again. As a result of the evacuation of the place of power, the democratic dispositive thus releases a potential of autonomy. For if the place of sacral legitimation is vacant, society is referred back to itself in its search for legitimation. Through this evacuation of the place of power, a new place is thus separated from the state: civil society becomes the context for the autonomous self-institution of society. And finally, a public sphere evolves from this civil society, a space of the political (conflictual debate) within the nonpolitical (the «private» or economic parts of civil society that are nevertheless always potentially «publicizable,» meaning they can be made subjects of public debate).<sup>9</sup>

The secession of empty place from the state, the separation of the spheres of power, law and knowledge, the emergence of an autonomous sphere of civil society and, as a result, a public sphere

9 On Lefort's concept of the public sphere, see, for instance, Claude Lefort, «Les droits de l'homme et l'Etat-providence», in: *Essais sur le Politique: XIXe-XXe siècles*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, pp. 33–36.

in which the legitimatory foundations of society, having lost their transcendental status, must be renegotiated again and again—all this presupposes the instance of a fundamental division of democratic society, a fundamental conflictual composedness that is located at the ontological level, not the ontic. Democracy is the institutionalization of conflict—the debate over the foundations of society—or else it is not democratic. Institutionalization means first and foremost the attested legitimacy of public debate about what is legitimate and what is illegitimate. The public sphere is not so much a preexisting space in which this debate occurs or to which it is assigned. On the contrary, the public sphere must be created again and again precisely by means of conflictual debate about the foundations of society and the scope of rights (albeit on the absolute foundation of the right to have rights), and the extension of rights to new groups of the population.<sup>10</sup>

Following Lefort, Laclau, and Mouffe, Rosalyn Deutsch refers precisely to this necessary construction of the public sphere when she writes: «The political sphere is not only a site of discourse; it is also a discursively constructed site. From the standpoint of a radical democracy, politics cannot be reduced to something that happens inside the limits of a public space or political community that is simply accepted as «real». Politics, as Chantal Mouffe writes, is about the constitution of the political community. It is about the spatializing operations that produce a space of politics.»<sup>11</sup> In other words, it is political intervention itself that actually creates the space for politics

10 To Lefort, the expansion of rights from white, male landowners only, to include women, and African Americans following the civil rights movement, and beyond (contra the ideology-critical suspicion that human rights are «purely formal») means a «generative principle»

of democracy; it cannot be completed. The definition of what falls under the category of so-called humans possessing the right to have rights must continue to be broadened.

11 Deutsche, «Agoraphobia», in: *Evictions*, p. 289.

(the public sphere)—and not the other way around. The logical consequence is that «conflict, division, and instability, then, do not ruin the democratic public sphere: they are the conditions of its existence.»<sup>12</sup>

This form of political spatialization—the opening up of a space of conflict and debate—originates, it must be added, in a constitutive division or antagonism (between society and its outside, between the empty space of power and the state, etc.). The founding antagonism is institutionalized in society as a public political debate that must not, in turn, be halted. If it were to be halted, the empty space of power would be occupied, the separation between power and the state, and the division between the spheres of power, law, and knowledge would be annulled; this condition of the democratic dispositive, Lefort concludes, is totalitarianism.<sup>13</sup> In totalitarianism, the founding antagonism is denied, the debate is halted and, as a consequence, the public sphere implodes. So it is of crucial importance that the conflictual composedness of society, politics, and, ultimately, the public sphere, is not suppressed or obfuscated, as it is in models of consensus—the consensus model par excellence being, of course, «Habermas’s ideal of a singular, unified public sphere that transcends concrete particularities and reaches a rational—noncoercive—consensus.»<sup>14</sup>

To Lefort, Laclau, Mouffe, and Deutsche, something like public space does not emerge where consensus has been found, but rather where consensus breaks down or is dislocated, and where

12 Deutsche, p. 289.

13 Jean-Luc Nancy proposed a perhaps more apt name for this condition, considering the extent to which the concept of totalitarianism has been ideologized by Cold War rhetoric: «immanentism.» The advantage of this concept is that it immediately makes clear that

in «totalitarian» conjunctures the constitutive outside of society is eradicated, or rather denied, and the immanence of the latter is asserted. See Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trans. Peter Connor et al., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

14 Deutsche, p. 287.

temporary alliances need to be rearticulated again and again. On the basis of the terminological distinction between space as totality and spatialization as political practice, as previously defined, Habermas's model would be unambiguously identifiable as space. As a *space* of consensus, in the singular, this version of the public sphere ultimately has no place for divergent spatializations that do not wish to stand on the basis of «rational» procedural agreement. But as soon as (rationally unconveyable) conflictuality is denied, society is set as positive identity. As Deutsche rightly criticizes, community-art practices commit a similar mistake when they seek to create «society» through social-consensus work and thus establish it as a positive identity in the first place.

Thus, the public sphere is not a space of consensus, but rather of dissensus. Urban public space, we may summarize, is generated by conflict and not by a consensus having recourse to rational and procedural metarules. Deutsche speaks of three incommensurable meanings of conflict in and around urban space:

«Urban space is the product of conflict. This is so in several, incommensurable senses. In the first place, the lack of absolute social foundation—the ›disappearance of the markers of certainty‹—makes conflict an ineradicable feature of all social space. Second, the unitary image of urban space reconstructed in conservative discourse is itself produced through division, constituted through the creation of an exterior: The perception of a coherent space cannot be separated from a sense of what threatens the space, of what it would like to exclude. Finally, urban space is produced by specific socioeconomic conflicts that should not simply be accepted, either wholeheartedly or regretfully, as evidence of the inevita-

bility of conflict but, rather, politicized—opened to contestation as social and therefore mutable relations of oppression.»<sup>15</sup>

What, then, is the incommensurability of these three meanings of conflict? In view of the aforesaid, the following interpretation would seem appropriate: what Deutsche draws our attention to, intentionally or unintentionally, is the difference between the conditions that make society (im)possible, and the various attempts to construct society, if only partially (either as conservative and unifying or as progressive and reactivating), despite them. The incommensurability she writes about thus correlated to the onto-ontological difference I outlined before. At the ontological level, the category of time stands for the fundamental lack characterizing every space; the ontic level, by contrast, is distinguished by rival hegemonic efforts of spatialization, and as a result, by a multitude of (possibly conflicting) spaces. The final determination of urban space in terms of identity—as with any other social space—is thus, in the final analysis, impossible due to the ineradicable ontological conditions; there is no reference to a constitutive outside, and consequently, a fundamental lack of antagonism. Inversely, it is precisely this failure to enclose spaces in order to form space that permits and requires constant efforts of spatialization, that is, political practices of articulation.

But does the public sphere, as we have defined it following Lefort, not have a special relationship—one that may not be completely reduced to the ontic level of so-called other spaces—to the ontological level of space/time? Does so-called public, political space (without becoming a metaspaces) not refer, to a far greater extent, to the outside of society and to the instance of dislocation

15 Deutsche, p. 278.

than other social spaces? Not because it emerged historically as a result of the division of society in the first place (the secession and evacuation of the place of power, etc.) but because it continues to perform this division qua conflictual debate again and again, and is itself constructed again and again through debate in the first place. Furthermore, it would follow from this that the public sphere emerges wherever debate occurs, and therefore cannot be restricted to certain places such as parliament; that is to say, public space itself is not a space at all (nor a space among spaces) but rather a principle—of reactivation, of the political dislocation of social sedimentations as a result of the onset of temporality. As a principle of reactivation (of space by time), the public sphere indeed belongs to the ontological, rather than the ontic level of social sediments.

As opposed to Habermas, according to whose theory the public sphere occupies the category of space (as unified totality), Lefort's public sphere is precisely *not* a space, but rather, in the final analysis, belongs to the order of temporality, namely, to the order of conflict. Ultimately, Lefort's public sphere is not an ontic location but rather an ontological principle of *dislocation*. The model of radical and plural democracy is concerned not with the substantial consensual standardization of space (i.e., finding consensus), but rather with its conflictual opening. It is precisely about not occupying the empty space of power, that is, the permanent creation of closed space. From the standpoint of democracy theory, the public sphere is at once a product and a condition of the possibility of democracy, because the public sphere stands for the constitutive division of society and also creates this division qua conflictual, antagonistic debate again and again. Democracy means

that (on the ontic level) no particular public sphere, not even the public sphere of rational and noncoercive discussion, may halt this debate or delegitimize political language games that deviate from the norm. Lefort's public sphere is thus also not a metaspace like Habermas's public sphere, because time cannot form space. (Time cannot, as Laclau says, hegemonize anything.) It is nothing but the principle of the temporalizing opening of space, the guarantor that the place of the public sphere remains empty. Public art will be measured by whether it ultimately decides in favor of space (the social) or time (the political).

This text was originally published in an extended version in:  
*Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*  
(Sternberg Press, 2019).

PROF. DR. OLIVER MARCHART  
has been professor of political theory at the University of Vienna since 2016. From 2012 to 2016 he held a professorship in sociology at the Kunstakademie Düsseldorf. Before he was a research assistant at the Institut für Medienwissenschaften at the University of Basel (from 2001 to 2006) and an SNF professor at the department of sociology at the University of Lucerne (from 2006 to 2012). His main research areas are political theory, social theory, democratic theory, political history of ideas, social movement research, and political discourse analysis. His most recent publications include *Post-foundational Theories of Democracy: Re-claiming Freedom, Equality, Solidarity* (Edinburgh University Press, 2021), *Hegemony Machines: documenta X to fifteen and the Politics of Biennialization* (2022), and *Der demokratische Horizont: Politik und Ethik radikaler Demokratie* (Suhrkamp, forthcoming).

D E R  
H E I L I G E  
G R A L  
M O R P H T

J u l i a M u m m e n h o f f

Die HFBK Boutique ist ein neuer Ausstellungsraum mitten im Stadtzentrum, den die HFBK Hamburg von Mediamarkt zur Verfügung gestellt bekommt und den die Kunsthochschule mit ihren Studierenden und Absolvent\*innen regelmäßig mit künstlerischen Arbeiten bespielt



Insa Derk Wagner, *Holy Grail*, 2024, Installationsansicht HFBK Boutique; Foto: Julia Sang Nguyen

SEIT JAHRHUNDERTEN verwandeln sich die Innenstädte, weil die alten Konzepte des Konsums nicht mehr funktionieren.

Hamburg ist keine Ausnahme. Es gibt Leerstand mitten in der sogenannten A-Lage in der Innenstadt, ehemalige Kaufhäuser werden zu Kunstorten umdefiniert, Karstadt Sport heißt nun Jupiter, aus einem leerstehenden Bankgebäude soll das Haus der digitalen Welt werden. Seit September 2024 geht auch ein bisher gesicherter Ort der Begehrlichkeiten neue Wege, um ein neues Publikum und damit auch eine neue Kundschaft zu erreichen. Im obersten Stockwerk des ehemaligen Saturn-Kaufhauses direkt an der Mönckebergstraße, wo sich früher DVDs und CDs auf der Verkaufsfläche verloren, ist eine Gaming Erlebniswelt mit einer E-Sports Arena und hunderterten von Spielstationen entstanden, die durchgehend bis auf den letzten Platz besetzt sind. Nur noch zwei Stockwerke nimmt das klassische Angebot des inzwischen von MediaMarkt übernommenen Hauses ein. In das Untergeschoss ist ein Sportartikelhersteller gezogen. Im Erdgeschoss, an prominenter Stelle neben dem Eingang, befindet sich der gläserne Raum, der – zunächst für ein Jahr – künstlerischen Positionen aus der HFBK Hamburg zur Verfügung steht. In zweimonatigen Micro-Residencies »besetzen« Absolvent\*innen mit ihren Ausstellungen den Ort und beteiligen sich an der Erforschung und Kommentierung der Veränderung der innerstädtischen Strukturen. Alle drei bisher gezeigten Positionen passten dabei hervorragend in das mediale Umfeld und boten gleichzeitig inhaltliche Reibung. Den Anfang machte die mehrteilige Installation von Insa Derk Wagner (Master-Abschluss 2024 bei Prof. Simon Denny). Sie bestand aus der in die Skulptur *Holy Grail* eingebetteten Videoarbeit *GRWM to Graduate: Von der Palette zur Plattform! Storytime + Favourites 2007-2024*, zugleich eine Hommage an als auch eine Analyse der Kultur und der Geschichten der YouTube-Beauty-Community, die zwischen 2006 und 2020 an Bedeutung gewann. Ein schwarzer Schrein, der auf vier erleuchteten Ikea-Schränken steht, bildet das Zentrum. Beim Blick durch das Schaufenster wirkte er wie ein verlassener Schminktisch. Schmutzige Pinsel, Puderboxen mit verstreutem Inhalt, offene Schubladen – jemand hat die Szene verlassen, wie der zufällig herumstehende Stuhl und das darüber geworfene Kleid andeuten. Die Begegnung mit dem eigenen Ebenbild in einem Wechselspiel von Spiegeln und Ringleuchten zu erleben, war erst nach dem Betreten des Raumes möglich. Durch ein Geräusch wurden die Besucher\*innen dazu eingeladen, um die Schubladen heranzugehen und auf einer mit Memory Foam gepolsterten Bank Platz zu nehmen. Über einen weiteren Spiegel werden sie nun in das Video neben die Hauptperson, Insa Derk Wagner selbst, projiziert. Im Plauderton führt they



Insa Derk Wagner, *Holy Grail*, 2024, Installationsansicht HFBK Boutique; Foto: Julia Sang Nguyen



Merlin Reichart, *DOOM*, 2022, Installationsansicht HFBK Boutique 2024; Foto: Josefine Green

durch eine authentische Make-up-Routine aus dem Jahr 2016 mit Produkten, die von der Community bevorzugt werden. Die Geste des sich selbst im Stil eines James Charles Casting Call Videos vor der Kamera zu schminken, ist heute Teil der Meme Culture. Zudem schafft der Retro-Charme einer acht Jahre alten Modeerscheinung einen interessanten Reiz und passt gut in die Umgebung: Auch in der E-Sports-Arena sind Spiele mit »altmodischen« Oberflächen beim Publikum erstaunlich beliebt.

Die Skulptur *DOOM*, die im November und Dezember 2024 die HFBK Boutique dominierend einnahm, formulierte in ihrer Nachahmung einer Logoreklame für das Volksfest Hamburger Dom einen Ort des Dazwischen. Auf der einen Seite der Jahrmarkt als eskapistischer Zufluchtsort – auf der anderen der öffentliche Raum als unheilvolle Zukunft. Sie liege »wie ein drohendes Versprechen im Raum« schrieb Katrin Krumm über die Arbeit von Merlin Reichart (Master-Abschluss 2022 bei Prof. Simon Denny). Der Schriftzug spielt auf das gleichnamige Ego-Shooter-Spiel aus den 1990er Jahren an und verweist zugleich auf die weit verbreitete Angewohnheit des »Doomscrolling«, des Hinabtauchens in eine ungefilterte Nachrichtenflut, die in lähmender Angst und Überforderung angesichts drohender Katastrophen mündet. Die Skulptur beschreibt einen Zustand, der sich zwischen Machtlosigkeit und Nihilismus und der Vorstellung von einem positiven Ort der Zusammenkunft bewegt. Insofern, so Katrin Krumm, eröffne die Arbeit einen Raum, in dem losgelöst von Ideologien und Heilsversprechen neue Ansätze zur Bewältigung der Gegenwart entstehen können. Der Titel einer weiteren Arbeit aus der Ausstellung, *Eufearia*, setzt sich aus den ambivalenten Begriffen »Euphoria« (engl. Euphorie) und »Fear« (engl. Angst) zusammen, ist scheinbar ein mit Objekten und Erinnerungstücken individuell gestalteter Spiegel, tatsächlich aber ein mit einer Überwachungskamera gekoppelter Bildschirm, in dem die Betrachter\*innen mit einer kurzen Verzögerung sich selbst, aber auch Personen, die vor ihnen anwesend waren erblicken. Es entsteht eine erweiterte Closed-Circuit-Situation, die ein Nachdenken über die Verortung des Selbst im Digitalen und in der digitalen Öffentlichkeit ermöglicht, wie auch schon zuvor die Spiegelungen in der Installation von Insa Derk Wagner.

Maxime Chabal (Master-Abschluss 2024 bei Prof. Pia Stadtbäumer) hat mit *Planned Obsolence* (»Geplante Obsoleszenz«, oder »geplante Überalterung«) eine Ausstellung speziell für die HFBK Boutique konzipiert und vier ehemalige Mitstudierende dazu eingeladen. So sind fünf Positionen zu sehen, die mit dem Raum in Resonanz und Interaktion treten. Statt für Effizienz, Langlebigkeit und Leistung zu

werben, sind die Werke dysfunktional und prekär und erkunden Zonen der Fragilität.

Nach drei Ausstellungen sind die Synergien und Wechselwirkungen zwischen dem neuen HFBK-Ort, MediaMarkt sowie der innerstädtischen Umgebung in unmittelbarer Nähe des Hauptbahnhofs deutlich wahrzunehmen. Es ist Neuland, das sicher noch für einige Überraschungen gut ist. Immerhin wird an dieser zentralen Stelle ein Publikum angesprochen, das nur selten den Weg in die etablierten Kunstinstitutionen findet. Mit der von außen durchgehend einsehbaren Ausstellungsfläche wird eine künstlerische Setzung im Stadtraum vorgenommen, die 24 Stunden, 7 Tage die Woche rezipiert werden kann. Sicher ist, dass in Zukunft noch sehr viel mehr an der Vermittlung gearbeitet werden muss – sowohl für die Öffentlichkeit, die den Raum von der Ladenfläche aus miterlebt, als auch für die Passant\*innen, die mit einer Schale Pommes verwundert vor dem Schaufenster stehen bleiben. Dafür werden spezielle Vermittlungsangebote, Veranstaltungen und Führungen entwickelt, die auf die spezifische urbane Situation eingehen und das (zufällige) Publikum gezielt ansprechen. Es geht darum, Schwellenängste abzubauen und die Welt der Kunst zugänglicher zu machen. Die Herausforderung besteht darin, eine Balance zwischen niedrigschwelligen Angeboten und komplexen (künstlerischen) Inhalten zu finden. Dadurch wird der Raum zu einem Ort des Dialogs und der Auseinandersetzung, an dem Kunst direkt in den Alltag der Menschen tritt. Langfristig kann sich dieser neue Ort als ein Knotenpunkt etablieren, an dem nicht nur Kunst präsentiert wird, sondern auch gesellschaftliche Fragestellungen (wie Gentrifizierung, Obdachlosigkeit, Armut) diskutiert werden. Klar ist, dass hier nicht nur Kunst gezeigt wird, sondern auch neue Wege der Begegnung und Teilhabe erprobt werden.

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

5.9.–7.10.2024

Insa Derk Wagner:  
*Insa Control Museum*

7.11.24–5.1.25

Merlin Reichart: *DOOM/  
Habitat/Eufearia*

23.1.–23.3.2025

Maxime Chabal mit  
Asma Ben Slama, Adrien  
Lagrange, Sanna Leone,  
Raffaele Pola: *Planned  
Obsolescence*

A U F  
D E R  
S U C H E  
N A C H  
I N T E R E S S A N T E N  
P R O B L E M E N

J u l i a n e R e b e n t i s c h  
& F e l i x K o s o k

## Ein Gespräch zwischen Juliane Reben- tisch, seit Oktober 2024 Professorin für Philosophie an der HFBK Hamburg, und dem Designwissenschaftler Felix Kosok über die Rolle von Philosophie an Kunst- hochschulen, kritisches Denken und das Potenzial der Kunst



*Crisis As Form*, Prof. Dr. Juliane Reben-  
tisch im Gespräch mit Dr. Martin Karcher in der Extended Library  
der HFBK Hamburg, 28. Oktober 2024; Foto: Tim Albrecht

Felix Kosok

Juliane, du bist schon lange Professorin für Philosophie an Kunst- und Gestaltungshochschulen. Die künstlerische Tätigkeit ist ja meist praktisch ausgerichtet. Was bringt ihr dann die Philosophie?

Juliane Reben-  
tisch

Die Praxis in Kunst und Design ist ja nicht einfach begriffslos. Künstler\*innen und Designer\*innen beschäftigen sich ständig mit Fragen, die einen begrifflichen Anteil haben. Sie fällen auch andauernd ästhetische Urteile, sind also zugleich – wie auch immer implizit – Kunst- und Designkritiker\*innen. Dass die Philosophie traditionell einen recht stabilen institutionellen Stand an Kunsthochschulen hat, ist deshalb kein Zufall. Sie fordert dazu heraus, sich der Vorannahmen bewusst zu werden, die in den ästhetischen Urteilen und Praktiken wirken – und sie gegebenenfalls zu überdenken. Die Philosophie ist generell sicher nicht die schlechteste Anlaufstelle, wenn es darum geht, die Welt- und Selbstverständnisse nachzujustieren, von denen die künstlerische und gestalterische Praxis getragen ist. Denn die Philosophie kann auch dabei helfen, die Kontexte zu verstehen, die die Bedeutung von Kunst und Design mitbestimmen, auf die aber auch künstlerisch und gestalterisch zurückgewirkt werden kann. Kunst und Design treffen sich mit der Philosophie aber noch in etwas anderem, sehr Grundsätzlichem: Es ist ja eine der philosophischen Grundtugenden, das Gegebene nicht einfach anzunehmen, sondern darüber zu staunen, dass die Welt so und nicht vielmehr ganz anders beschaffen ist. Bei diesem philosophischen Staunen geht es nicht um einen grüblerischen Rückzug vor der Welt, sondern im Gegenteil um den Wiedergewinn einer Neugier auf die Welt. Das muss man sich nicht unbedingt im Sinne einer kindlichen Naivität vorstellen; es geht vielmehr ganz grundsätzlich um den Impuls, genau hinzusehen und den mannigfaltigen Irritationen – den großen und den kleinen –, die sich dabei einstellen mögen, nicht aus dem Weg zu gehen, sondern sie vielmehr zum Gegenstand des Interesses zu machen. Das kann für die Kunst und das Design ebenso produktiv sein wie für die Philosophie. Es ist bezeichnend, dass man hier wie dort anerkennend zu sich sagen kann »Du hast da ein echt interessantes Problem!« Man kann lernen, interessante Probleme zu entdecken. Sollte ich sehr allgemein und mit einem Satz den Kern meiner Lehre als Philosophin an einer Kunsthochschule angeben, würde ich sagen, dass sie der Befähigung zum selbständigen Auffinden interessanter Fragen und Probleme dient.

Felix Kosok

Manche sprechen von einem Ergänzungsverhältnis zwischen Theorie und Praxis, dass sich beide komplementieren. Würdest du das auch so sehen?

Juliane Reben-  
tisch

Naja, in einer Zeit, die unter anderem von Stichworten wie »Das Wissen der Künste« oder »künstlerische For-

schung« geprägt ist, sollte klar sein, dass sich Kunst und Theorie nicht einfach gegenüberstehen wie Sinnlichkeit und Begriff. Zum einen ist Theoriebildung selbst eine – übrigens auf vielfältige Weise an die Dimension der Sinnlichkeit gebundene – Praxis; zum anderen ist die Kunst auf vielfältige Weise von Begriffen informiert und kann auf die Ebene der Begriffsarbeit zurückwirken. Das zu sagen heißt allerdings nicht schon, dass sich gar keine Unterschiede mehr feststellen ließen. Gerade im Blick auf die jüngeren Grenzgänge zwischen Kunst und Theorie lässt sich beobachten, dass der Unterschied dort wiederkehrt, wo man ihn überwunden zu haben glaubt. Wenn man sagt, die Kunst produziert auch Wissen, nur eben »anders« als die Theorie, dann ist ja die ganze Frage die, wie man dieses »anders« nun genau verstehen soll. Tatsächlich stellt sich die Frage nach den Unterschieden zwischen verschiedenen Praxisformen generell gerade dort auf interessante Weise, wo Nähen zwischen ihnen gesucht werden. Auch im Blick auf die aktuellen Grenzgänge zwischen Kunst und Theorie sollte man sich meines Erachtens nicht damit begnügen, bloß eine neue Unschärferelation zu konstatieren. Vielmehr sollte man diese Grenzgänge zwischen Kunst und Theorie zum Anlass zu nehmen, die Unterschiede zwischen beiden Praxisformen neu, nämlich jenseits ihrer traditionellen Klischees, zu untersuchen und ihre jeweilige Kontur womöglich schärfer als zuvor hervortreten zu lassen.

Felix Kosok                      Neben den Unterschieden zwischen Theorie und Praxis gibt es auch innerhalb der Praxis selbst Unterschiede. Du hast sowohl Kunst- als auch Designstudierende erlebt. Gibt es Unterschiede zwischen beiden Gruppen?

Juliane Rebentisch              Zwar sind sowohl das Design als auch die Kunst tendenziell kritisch auf das Gegebene bezogen, und darin treffen sie sich (und mit der Philosophie, wie gesagt). Aber die jeweiligen Operationsweisen und Bezugnahmen auf die Welt sind, jedenfalls nach gängigem Verständnis, doch grundsätzlich andere: Im Design geht es um eine Neugestaltung der Welt, um Entwürfe von Bedeutungs- und Funktionszusammenhängen. In der Kunst geht es hingegen um die prinzipielle Unterbrechung solcher Bedeutungs- und Funktionszusammenhänge. Kunst arbeitet nicht an einer Neugestaltung der Welt, vielmehr zielt sie auf eine reflexive Abstandnahme von den vielfältigen Formen, die die Welt annehmen kann. Die Frage nach der möglichen Neugestaltung dieser Formen wird von der Kunst deshalb prinzipiell offengehalten. Auch zwischen diesen beiden Operationsmodi gibt es Übergangsphänomene. In deinem Buch *Form, Funktion und Freiheit* diskutierst du ja selbst einige Beispiele dafür. Auch an den Grenzgängen zwischen Kunst und Design zeigen sich gewisse Unterschiede aber in neuem Licht und dann zu-

weilen umso deutlicher. Man könnte vermuten, dass mit beiden Praxisformen auch unterschiedliche Mentalitäten einhergehen. Das kann ich aber eigentlich so nicht bestätigen – ich habe sowohl unter Kunst- als auch Designstudierenden sehr, sehr unterschiedliche Temperamente kennengelernt, die auch jeweils auf sehr eigene Weise an ihr Tun herangegangen sind. Und das empfand ich immer und empfinde es noch als großes Glück.

Felix Kosok                      Die Studierenden lernen von dir. Aber was lernt die Philosophie von der Kunst – oder du ganz persönlich als Philosophin?

Juliane Rebentisch              Oh, eine Menge! Mein erstes Buch, *Ästhetik der Installation*, wäre ohne den engen Kontakt zur Kunst nicht entstanden. Die modernistische Kunsttheorie hatte die installative Kunst pauschal sehr negativ bewertet, mir schien aber, dass das Problem eher aufseiten der Theorie als der Kunst liegt. Die Kunst habe ich damals und auch in der Folge immer wieder als eine Art Kraftzentrum für die Arbeit am Begriff aufgefasst. Deshalb schreibe ich auch immer mal wieder gerne Katalogtexte: Die Arbeiten von Künstler\*innen schenken mir häufig philosophisch interessante Probleme, Probleme, auf die ich ohne die Auseinandersetzung mit der Kunst nicht gekommen wäre. Momente der Inspiration gibt es auch in der Lehre an einer Kunsthochschule. Denn das sind Orte, die das Denken permanent und in alle Richtungen zur disziplinären Selbstüberschreitung anregen. Sie sind daher ideale Orte für die Philosophie, die mich interessiert. Ich bin besonders geprägt von den Denktraditionen der Kritischen Theorie und der Dekonstruktion. Bezeichnenderweise ist das Nachdenken über die Kunst für diese Denktraditionen nicht bloß ein verzichtbarer Zusatz zum vermeintlich eigentlichen Geschäft der Philosophie, sondern gehört vielmehr ins systematische Zentrum des philosophischen Projekts überhaupt. Und beide Schulen lehren ein Denken, das sich von der institutionellen Aufteilung der universitären Fächer und Disziplinen nicht beschränken lässt. Es ist nur konsequent, dass ein derart interdisziplinär ausgreifendes Denken in der Auseinandersetzung mit der Kunst zwar ein Modell findet, sich aber keineswegs auf das Feld der Kunsttheorie und Ästhetik allein einengen lässt. Es besteht hier also eine gewisse Modellhaftigkeit des Ästhetischen für das kritische Denken insgesamt. In einem Klima der fortschreitenden Verwissenschaftlichung der Philosophie ist ein solches Denken an universitären Instituten nicht mehr unbedingt gut aufgehoben. Das ist ein großer Verlust – für die akademische Philosophie! Für dieses Denken selbst aber gibt es heute glücklicherweise andere, bessere Orte, unter anderem eben die Kunsthochschulen.



*Crisis As Form*. Prof. Dr. Juliane Rebentisch im Gespräch mit Dr. Martin Karcher in der Extended Library der HFBK Hamburg, 28. Oktober 2024; Foto: Tim Albrecht

Felix Kosok

Kritisches Denken lässt sich schlecht auswendig lernen. Wie bringst du junge Menschen dazu, selbst kritisch zu denken?

Juliane Rebentisch

Kritisches Denken entwickelt sich in der Diskussion mit anderen. In den Seminaren und in den Kolloquien bemühe ich mich, die Intuitionen der Studierenden ernst zu nehmen und gleichzeitig andere Perspektiven aufzuzeigen, deshalb mache ich in der Moderation der Seminardiskussionen auch gerne auf die Differenzen zwischen den Beiträgen der Studierenden aufmerksam. Ich bin überzeugt, dass sich autonome Urteilskraft dadurch bildet, dass wir lernen, dass Dinge unterschiedlich gesehen werden können. Denn das zwingt uns auch dazu, uns selbst zu positionieren bzw. unsere eigene Sichtweise – und zwar nicht zuletzt vor uns selbst – explizit zu

machen und zu rechtfertigen. Ich bin da Pluralitätstheoretikerin: Um eine Haltung entwickeln zu können, die die Dinge nicht einfach als Gegebenheit akzeptiert, muss man erfahren haben, dass sie auch anders betrachtet werden können und dass die Prüfung der eigenen Urteile im Lichte der anderen natürlich auch zu einer Selbstkorrektur führen kann. Mit der Zeit wird sich eine kritische Gewohnheit ausbilden, die sich nicht zuletzt auch gegen Gewohnheiten richten kann, also gegen das, was dem Urteilen selbstverständlich, was ihm Automatismus geworden ist. Das klingt jetzt abstrakt, aber Seminare stellen die Voraussetzungen für die Erfahrung der Perspektivenpluralität ja ganz zwanglos her. Man kann sie in jeder Diskussion über Texte machen. Wie versteht man das, was einem da zur Diskussion vorliegt, überhaupt? Wie verstehen es die anderen?

Felix Kosok

Das hat mich damals schon fasziniert: Wenn du als Professorin im Seminar sagtest, »diesen Abschnitt verstehe ich nicht, wie habt ihr den gelesen?« Das war ein unerwarteter Rollenwechsel. Alle schauen gemeinsam auf den Text, und jede Perspektive trägt etwas Neues bei.

Juliane Rebentisch Ha! Mir ist neulich mal an der HFBK in Hamburg von einer Studentin gesagt worden, sie fände es erfrischend, wie viel Raum in meinen Seminaren dem Nichtverstehen gegeben wird. Das fand ich lustig. Aber es stimmt ja: Momente eingestandenen Nichtverstehens sind in den Seminaren tatsächlich häufig Begleitprodukte oder Zwischenergebnisse des kollektiven Verstehensversuchs. Es ist Teil der Auseinandersetzung mit einem Text, wenn man beispielsweise den Übergang von einer Behauptung zur nächsten nicht versteht oder Widersprüche zwischen Argumenten feststellt oder nicht so recht nachvollziehen kann, warum ein Phänomen zur Illustration eines begrifflichen Zusammenhangs erhalten soll, zu dem es eigentlich gar nicht passt. Die Momente des kollektiven Strauchelns am Text sind in der Seminardiskussion häufig die produktivsten. Manchmal gibt es in der Diskussion um entsprechende Textstellen unterschiedliche Rollen – wie good cop und bad cop. Die einen verteidigen den Text, die anderen finden Argumente zur Rechtfertigung der Kritik. Das macht Spaß und demonstriert nebenbei, dass Textauslegung selbst schon Philosophie ist. Weshalb auch bereits die erste Verständnisfrage ins Philosophieren hineinführt. Was hingegen verlernt werden muss, ist die – von den Schulen vermittelte – Vorstellung, dass das Textverstehen als vermeintlich objektives der Artikulation einer eigenen Position vorgelagert sein muss. Als müsse man erst alles verstehen und als wären wir uns in unserem Verständnis problemlos einig, ehe wir uns dann in einem zweiten Schritt über unsere Perspektiven verständigen können. Aber, wie Du sagst, der Text liegt schon



Natan Sznajder im Gespräch mit Juliane Rebentisch am 7. Juni 2024 in der Aula der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

zwischen uns, und wir lesen ihn vor den Hintergründen unserer unterschiedlichen Erfahrungen je anders.

**Felix Kosok** In der Lehre an Kunsthochschulen gibt es eine größere Nähe zwischen Lehrenden und Studierenden. Das betrifft zum Teil auch die theoretische Lehre, wenngleich hier auch immer eine gewisse Distanz gefordert ist. Wie gehst du mit dem Verhältnis von Distanz und Nähe zu den Studierenden um?

**Juliane Rebentisch** Ich denke, als Professorin habe ich vornehmlich die Aufgabe, die Studierenden zu stärken; ihnen zu helfen, interessante Probleme zu finden, ihre Fragestellungen und Argumente zu schärfen und die eigene Stimme zu finden. Das erfordert zuweilen auch Kritik, die ich aber immer als Teil eines konstruktiven Prozesses verstehe. Die Studierenden sollen sich im Idealfall durch die Kritik herausgefordert, aber genau darin unterstützt fühlen. Manchmal überrascht es Studierende, wie ernst ich sie in ihren Argumenten nehme. Das ist oft ein heilsamer Schock, der ihnen dabei hilft, sich selbst ernster zu nehmen. In der Betreuungsarbeit ist Distanz ebenso wichtig wie Zugewandtheit, und das ist in der Lehre auch gar kein Widerspruch. Im Respekt kommt beides zusammen. Ich mag die Unterscheidung zwischen dem Was und dem Wer der Person, die Hannah Arendt vorgeschlagen hat: Das Was der Person zeigt sich in dem, was sie jeweils tut oder produziert, das Wer aber weist darüber hinaus und

entzieht sich solcher Verdinglichung. Es ist ein Privileg meines Berufs – jedenfalls empfinde ich das so –, dass ich ständig in Situationen bin, die vom Bewusstsein um diese Differenz getragen sind: So ist es zwar einerseits klar, dass sich die Studierenden in einem Text, einem Entwurf, einer Idee zeigen, zugleich aber ist es deshalb möglich, sich gemeinsam über die Texte, Entwürfe, Ideen zu beugen und sie mit etwas Abstand zu diskutieren, weil die Person eben immer noch mehr und anderes ist als dies.

**Felix Kosok** In Krisenzeiten fragen sich viele, was die Kunst eigentlich bewirken kann. Was bringt es, Kunst zu studieren, angesichts globaler Krisen wie dem Klimawandel?

**Juliane Rebentisch** Die Frage nach der unmittelbaren Wirksamkeit von Kunst ist meines Erachtens falsch gestellt. Mir scheint die Ausrichtung der Kunst an der Frage ihrer Wirksamkeit nicht zuletzt das Symptom einer Anpassung an die Forderungen des Neoliberalismus zu sein. Man erwartet von der Kunst, dass sie – wie das Design – zu einer Agentin des Wandels werden soll, indem sie gestaltend in der »wirklichen Welt« wirksam werden soll. Das verkennt das der Kunst eigene politische Potenzial, das aus der reflexiven Distanzierung und Infragestellung des Gegebenen herrührt. Gerade dieses, wesentlich an die Negativität der Kunst geknüpfte Potenzial erscheint mir jedoch im Blick auf die Klimakrise als besonders produktiv. Gerade der Kunst in ihrer unquantifizierbaren Negativität kommt meines Erachtens bei der Aufgabe einer Umerziehung der westlichen Naturwahrnehmung eine Schlüsselfunktion zu.

Juliane Rebentisch studierte Philosophie und Germanistik an der Freien Universität Berlin, Promotion 2002 an der Universität Potsdam, Habilitation 2010 an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Von Oktober 2011 bis September 2024 war sie Professorin für Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach. Seit 2019 ist sie überdies Regular Visiting Professor am German Department der Princeton University. Im Oktober 2024 hat sie ihre Professur an der HFBK Hamburg angetreten.

Felix Kosok ist Designwissenschaftler und Grafikdesigner. Er promovierte 2020 an der Hochschule für Gestaltung Offenbach bei Juliane Rebentisch zur ästhetisch-politischen Dimension des Designs. Seine Dissertation erschien 2021 im transcript Verlag unter dem Titel *Form, Funktion und Freiheit*. Neben der Forschung ist er mit dem in Frankfurt gegründeten Bureau069 selbst gestalterisch tätig. Seit 2021 ist er Associate Professor für Grafikdesign an der German International University in Berlin und

seit 2024 Leiter des Design Diskurses für World Design Capital Frankfurt RheinMain 2026 unter dem Motto »Design for Democracy«.

D I E

S T R Ö M E

D E S

K O L L E K T I V S

Isabelle Graw  
& Jutta Koether

Ein Gespräch zwischen Isabelle Graw  
und Jutta Koether anlässlich ihres Abschieds von der  
HFBK Hamburg als Professorin für Malerei 2024



Performance Programm der Klasse Jutta Koether zur Jahresausstellung 2020; Foto: Tim Albrecht

Isabelle Graw

Ich denke, es ist wichtig, zu Beginn unseres Gesprächs darauf hinzuweisen, dass wir gemeinsam gelehrt haben, so etwa in unseren mit Josephine Pryde an der Universität der Künste Berlin abgehaltenen Seminaren. Dadurch habe ich auch einen Einblick in deine Lehrmethoden erhalten und ich kenne natürlich auch einige deiner Überlegungen zur Malerei. Aber deine Klasse an der HFBK war, soweit ich weiß, keine traditionelle Malereiklasse. Das heißt: In deiner Klasse gab es auch Studierende, die Musik oder Performance gemacht haben, die also Malerei in einem erweiterten Sinne betrieben haben. Vielleicht könntest du kurz etwas zur Konzeption deiner Klasse und zu den Aufnahmekriterien sagen. Das würde mich interessieren.

Jutta Koether

Mein Einstieg in die Lehre passierte zeitgleich mit einem grundsätzlichen Strukturwechsel an der Hochschule. Ich kam in dem Jahr an die HFBK, als von den Diplomabschlüssen auf Bachelor und Master umgestellt wurde. Es gab zunächst einmal große Verwirrung bei allen Beteiligten und es entwickelte sich eine Art Learning by Doing. Das Ganze glich einem improvisierten Akt, auch weil ich zwar die neuen Aufnahmeverfahren kannte, aber eben nur aus dem angloamerikanischen Raum. Ich selbst bin nie auf einer Kunstakademie gewesen, habe mich dem deutschen System also nie als Studierende ausgesetzt. Und im deutschen System gibt es immer noch die Erwartung, dass man eine Klasse gründet und formt. In Amerika gibt es das so nicht: Da werden grundsätzliche Aufnahmetests gemacht und man ist als Lehrende Teil der Fakultät und die bestimmt sozusagen den Kader. In Hamburg war die Situation hingegen eher hybrid: Es gab noch Restbestände einer vorherigen Klasse, einer Interimsklasse, die von Monika Baer geleitet worden war, die ich dann mit übernommen habe. Es handelte sich um 14 oder 15 Student\*innen aus dieser Klasse, die in dem alten System angefangen hatten und zusätzlich musste ich neue Studierende rekrutieren. Das hat sehr lange gedauert: Es war ein sehr komplexer Vermittlungsakt zwischen mir und den alten Studierenden und den kommenden. Die Kriterien für die Neuaufnahme waren damals auch noch relativ offen – die Professor\*innen konnten sie selbst bestimmen. Das hat sich dann im Laufe der Jahre gewandelt. Jetzt bekommen die Professor\*innen Empfehlungen aus der Grundklasse. In den ersten fünf, sechs Jahren, war dies noch nicht der Fall. Es fand immer so ein seltsames Wettrennen statt: Wer schnappt sich wen aus der Grundklasse? Entscheidend war für mich jedoch immer die Kommunikation, also die Etablierung eines relativ offenen Verhältnisses zu meinen Studierenden, besonders zu den älteren, die dann wiederum ein Auge hatten auf den Nachwuchs an der Hochschule. Das lief recht organisch ab. Wenn ich

hörte, der oder die interessiert sich für meine Klasse und den oder die sollte ich mir mal ansehen, dann habe ich sie eingeladen, an dem Klassenreffen teilzunehmen, um zu sehen, ob das überhaupt passt. Und es stimmt, dass ich einen relativ offenen Malereibegriff praktizierte, der sich natürlich aus meinen eigenen Erfahrungen, aus meiner künstlerischen Praxis herleitet. Ich wusste zudem, dass man, wenn man sehr jung anfängt, sich für Kunst zu interessieren, eher über die Malerei oder das Zeichnen zur Kunst kommt. Malen ist sozusagen das Erste. Das heißt aber nicht, dass man unbedingt dabei bleibt, man kann das auch künstlerisch ausbauen. Man kann auf der Basis dieser Tradition, das heißt also mit dem Wissen um die Geschichte dieses Mediums, in den Kunstdiskurs einsteigen, und zwar auch dann noch, wenn man selbst etwas anderes macht. Auch dann kann einem der Fokus auf Malerei helfen, eine Art Ausbildung im weitesten Sinne zu durchlaufen. Und diese Ausbildung stellt einen Horizont zur Verfügung, der eben weiter ist als nur der zeitgenössische, weil die Malerei eine andere Historie bietet.

Isabelle Graw

Ja, Malerei impliziert eine Art Longue Durée, anders als beispielsweise Video.

Jutta Koether

Ja, und diese Geschichte kann man als Plattform nutzen. In meiner Klasse gab es zudem immer die Ansage – das stand auch im Vorlesungsverzeichnis und wurde in den Beratungsgesprächen hervorgehoben –, dass die Teilnahme an einem Seminar obligatorisch war. Damit war die Teilnahme an einem ongoing Seminar gemeint, die sich jedes Semester einer verpflichtenden Lektüre widmete und der Bearbeitung dieser Lektüre. Wie sich diese Bearbeitung der Lektüre dann im Einzelnen gestaltete, war immer Gegenstand eines Aushandlungsprozesses. Das konnte in Form von Performances oder Aufführungen geschehen oder in Form eines klassischen Referats. Im Lauf der Jahre haben sich auch die Zusammensetzung der Studierenden und ihre Interessen verändert. Das, was ich als Lektüre ausgewählt habe, musste so geschrieben sein, dass es auch diejenigen erreichte, die jetzt vielleicht nicht so akademisch ausgerichtet waren. Der Text musste im Englischen und im Deutschen verfügbar sein. Und er musste zugänglich sein, man musste ihn als PDF herunterladen können und nicht etwa ein Buch anschaffen müssen. »Accessible« in jeder Hinsicht.

Isabelle Graw

Es ist interessant, dass du einerseits ein Pflichtseminar mit Lektüreprogramm geschaffen hattest, um andererseits zuzulassen, dass man diese Lektüre in ganz unterschiedlicher Art bewältigt, also auch, indem man eine Performance aufführte, ein Gedicht schrieb oder ein Musikstück dazu machte. Das entspricht für mich deiner erweiterten Praxis von Malerei, die zugleich spezi-

fisch und entspezifiziert ist. Ich erinnere mich, dass du mir mal erzählt hast, mit deiner Klasse über mehrere Semester hinweg *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust gelesen zu haben. Das hat mich damals sehr fasziniert, zumal es in dem Roman ja auch viele Überlegungen zur Malerei gibt. Und es gibt einen Maler namens Elstir, der darin auftaucht und von Monet inspiriert war. Dennoch liegt es nicht unbedingt nahe, an einer Kunstakademie Proust zu lesen. Wie kam es dazu und wie funktionierte diese kollektive Proust-Lektüre?

Jutta Koether

Ich hätte das nie gemacht, wenn nicht zwei Faktoren zusammengekommen wären. Einerseits war Corona-Pandemiezeit und es war alles total desolat. Wir hatten es mit digitalen Klassenrunden versucht, aber das war traurig und allen war irgendwie zum Heulen. Das war entsetzlich. Und gleichzeitig gab es 2021/22 das Proust-Doppeljubiläum: Proust auf allen Kanälen. Und im rbb

wurde jeden Tag aus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* vorgelesen, sodass es das ganze Werk als Hörbuch gab. Und zudem gibt es dieses Buch *Marcel Proust und die Gemälde aus der Verlorenen Zeit* von Eric Karpeles. Es zeigt Bilder und Zitate aus dem Roman. Für die englischsprachigen Studierenden gab es auch eine Lesung auf Englisch, auch wenn sie nicht ganz so schön war, wie die deutsche Fassung. Es haben am Ende auch nicht alle geschafft, die ganze »Recherche« zu lesen.

Isabelle Graw

Für mich ist Proust auch eine Art Kunstsoziologe – Bourdieu avant la lettre. Denn er hat die brutalen Dynamiken seines sozialen Universums, also die im Salon herrschenden Hierarchien, Ausgrenzungen und Diskriminierungen aller Art genau beschrieben und analysiert.

Jutta Koether

Ja, das stimmt für die soziologisch-politische Ebene. Und andererseits konnten wir mithilfe des Romans auch das

einüben, was wir schon vor der Corona-Pandemie gemacht hatten: Das Trainieren von Bildbeschreibungen, die auch sehr subjektiv oder extrem sein durften. Wenn Proust über eine Blume schreibt oder den Salon beschreibt und dabei bestimmte Kissen oder Kunstwerke oder Schleifen erwähnt, dann wird alles sozusagen zum »environment«.

Isabelle Graw Wobei die Beschreibung bei Proust nie um ihrer selbst willen stattfindet, sondern immer eingebunden ist in einen Punkt, den er machen will. Es geht ihm um bestimmte Fragestellungen, denen er sich mithilfe von Bildbeschreibungen widmet.

Jutta Koether Und ich habe natürlich auch versucht, die Lektüre an bestimmte Fragestellungen zu koppeln, die in unserem Unterricht vorkamen, also diese Fragestellungen in die Besprechung der Lektüre einfließen zu lassen. Aber das war auch sehr anstrengend, weil es über so eine lange Strecke ging und die Studierenden durch Corona viele Probleme hatten. Es gab ein paar dedicated people in der Klasse, die das wirklich komplett gelesen haben und auch wirklich darüber sprechen konnten. Und das haben wir dann auch gemacht und die Beiträge waren top. Mehr kann man da gar nicht wollen.



Group Crit IV & V – *Nay, can you hear me?*, Performance der Klasse Jutta Koether im Rahmen der Ausstellung Ernst Wilhelm Nay – Retrospektive, 2022; Filmstill: Kuno Seltmann

Isabelle Graw Ich erinnere mich auch, dass du sowohl mein Buch über *Die Liebe zur Malerei* als auch das Buch von Emmelyn Butterfield-Rosen *Modern Art & The Remaking of Human Disposition* über Georges Seurat, Gustav Klimt und Vaslav Nijinsky im Seminar behandelt hast. Diese Bücher sind ja sehr unterschiedlich konzipiert, aber doch auch sehr theoretisch und dicht. Das liest sich nicht so schnell.

Jutta Koether Aber dafür hatten wir ja auch immer mindestens ein Semester Zeit. Das andere große Projekt war das Buch von Ewa Lajer Burcharth *The Painters Touch* über Chardin, dazu haben wir dann auch noch eine Exkursion nach Paris in den Louvre gemacht. Und da gab es natürlich eine Entwicklung bei den Studierenden. Ich hatte ja immer so einen harten Kern von Student\*innen, die sowohl ihren Bachelor als auch ihren Master bei mir gemacht haben. Die durch die Lektüre dann auch eine Lesepraxis entwickelten. Und um noch einmal auf deine Frage vom Anfang zurückzukommen: Meine Recruiting-Praxis hat sich natürlich im Laufe der Jahre auch verändert. Ich habe mir bei den Master-Studierenden sehr bewusst Leute ausgesucht, die eine Offenheit hatten, diesen Diskurs und den Austausch darüber zu unterstützen. Die also nicht nur ein Interesse an einer bestimmten Person oder Theorie mitbrachten.

Isabelle Graw Es ging dir also darum, dass es Diskussionen gab, die von Texten angestoßen wurden, dass Argumente ausgetauscht wurden. Diese Schulung zu betreiben ist nicht einfach, wie ich aus eigener Erfahrung weiß. Denn oft werden Meinungen ausgetauscht, aber sie dann fundiert zu begründen im Seminar ist schon schwieriger.

Jutta Koether Ja, und oft muss man einfach die Emphase der anderen ertragen. Das muss immer wieder neu ausgehandelt werden, dass man auch Gegenargumente entwickeln und ertragen muss.

Isabelle Graw Und hast du bestimmte Regeln aufgestellt bezüglich der – ich drücke mich jetzt mal bewusst altmodisch aus – der Umgangsformen in deinem Seminar? In meinen Seminaren muss ich z.B. oft »gender disparities« ausbalancieren. Sprich, wenn wir zum Beispiel ein ökonomietheoretisches Thema diskutieren oder Marx lesen, dann dominieren in der Diskussion die männlichen Studierenden, was dann irgendwie thematisiert werden muss, ohne dass sich die, die sich als Frauen identifizieren, vorgeführt oder unter Druck gesetzt fühlen. Solche gruppenspezifischen Prozesse zu begleiten ist nicht einfach.

Jutta Koether Das hat man natürlich immer. Am Anfang war es schwer, überhaupt jemanden zum Reden zu bekommen. Weil das damals nicht üblich war. Keiner hat geredet, nur ich. Das hat sich dann im Laufe der Jahre zum Glück geändert. Aber bei mir waren ja auch

die ersten Jahre irgendwie 80 Prozent Frauen in der Klasse. Deshalb hatte ich diese Gender-Thematik nicht so sehr. Es ging aber schon darum, ein Verständnis dafür zu entwickeln, dass das Sprechen für einen selber auch gut ist und das zu trainieren. Also aus dieser Passivität herauszukommen. Dieses Abbauen von Hemmungen und Ängsten ging auch damit einher, dass ich mich immer weiter zurückgenommen habe. Das Herzstück dieser Gruppendiskussionen war die Methode Bard, wie ich sie nenne. Was ich also selber im Bard College als Lehrende gelernt und auch trainiert habe, teilweise auch bis zur Schmerzgrenze. Die Künstler\*innen sagen bei den Arbeitsbesprechungen erstmal nichts, die machen nur technische Angaben und dann müssen die anderen, muss die Klasse, Diskurs produzieren. Und zwar so eine Viertelstunde lang. Und ich als Lehrende sage nichts.

Isabelle Graw Weißt du, wer diese Methode, die ich übrigens ebenfalls anwende, auch so praktiziert hat? Hans Haacke an der Cooper Union. Er sagte nichts und sprach immer erst ganz am Ende. Wie ein Psychotherapeut. Womit wir beim Rollenselbstverständnis wären, das ich auch gerne mit dir erörtern würde. Als Lehende\*r verfügt man qua Institution über Autorität und Verantwortung, was aber nicht heißt, dass man an seine Bedeutung glaubt oder autoritär wird. Zugleich tut man nicht so, als gäbe es die Hierarchie nicht, und hält entsprechend Abstand zu den Studierenden. Nun hat es in der Geschichte der Kunstakademien in Deutschland zahlreiche Männer gegeben, die ein ganz anderes Selbstverständnis mit ihren Studierenden kultiviert haben, so nach dem Motto: Das ist meine Familie, das sind meine Freund\*innen, mit denen gehe ich einen trinken. Hier wurden oft Grenzen überschritten und es wurde die eigene Machtposition missbraucht. Wie bist du damit umgegangen, dass du einerseits institutionell bedingt Autorität hattest und andererseits nicht autoritär, sondern empathisch und kooperativ lehren wolltest, ohne das Verhältnis zu den Studierenden zu nah werden zu lassen?

Jutta Koether Indem ich mich auf keinen Fall mit den Studierenden befreundet habe. Ich war nur da, wenn ich da war. Aber wenn ich da war, dann hieß das auch, dass ich für alle Dinge angesprochen (oder auch angeschrieben) werden konnte. Und darin wollte ich unbedingt verlässlich sein. Alles wurde also beantwortet, alles wurde ernst genommen. Das bedeutete, dass ich jedes Anliegen ernst nahm. Auch wenn es nicht immer in meinen Zeitplan passte. Das war stets meine Herangehensweise. Ich war nie krank und habe so gut wie nie gefehlt. Es war also immer klar für die Studierenden, dass ich ihnen in meiner Funktion für ihre Belange zur Verfügung stand – ob das jetzt eine Information, ein Gutachten, oder eine Fragestellung war, die sie brauchten. Alles, was die Arbeit betraf. Das blieb immer sachlich.



Performance Programm der Klasse Jutta Koether zur Jahresausstellung 2020; Foto: Tim Albrecht

Auch im Klassenraum passierten natürlich Dinge, und die konnte und wollte ich auch gar nicht kontrollieren. Und klar gab es auch Situationen, in denen ich mich einschalten musste. Also wenn mir der Tutor zum Beispiel sagte, dass es Probleme gab, dass etwas schwierig war. Aber ansonsten ließ ich auch diese internen Geschichten von den Studierenden selbst regeln. Ich stand zwar schon als Instanz zur Verfügung, aber eben nicht als Schulmeisterin, die da auftrat. Das war anfangs ziemlich schwierig, weil die Frauen, die am Anfang bei mir waren, Mama-orientiert waren und an mir herumgezerrt haben, und ich selbst war noch neu und nicht gefestigt. Ich war ja auch so ein Notgroschen an der Schule, nicht wirklich gewollt. Ich musste eingestellt werden, weil ich eine Frau war. Das war keine Liebe und für mich wurde kein roter Teppich ausgerollt. Am Anfang wurde ich auch total angefeindet. Im ersten Jahr habe ich selbst ein wenig rumgeieert. Und diese Studentinnen, die waren derart fordernd. Die dachten, ich müsste jetzt für sie so eine Art Nestchen bauen. Denn ich war ja auch eine Frau und jetzt sei alles gut.

**Isabelle Graw** Als Person, die als Frau identifiziert ist, findet man sich oft in dieser Rolle. Es wird ganz viel privates Elend an einen herangetragen. Dem kann man sich einerseits verweigern, durch Distanz, durch Versachlichung. Andererseits ist es aber auch, zumal seit der Pandemie, zu beobachten, dass die Studierenden mental labiler werden. Wenn es einem\*r Studierenden offenkundig schlecht geht, schicke ich ihn\*sie zu einer Psychologin.

**Jutta Koether** Ich auch. Denn natürlich kamen solche Probleme auf. Und ich hatte auch einen konkreten Problemfall – schon vor der Pandemie. Aber worauf du anspielst, ist natürlich die Gesamtwetterlage. Und natürlich hatte ich auch Studierende, die das thematisiert haben. Wir kamen dann überein, dass wir uns als Klasse aus diesen ganzen ideologischen Grabenkämpfen raushalten. Vor allem in den letzten drei Jahren. Auch auf die Gefahr hin, dass wir als taube Nüsse dastanden. Aber wir hatten die Dinge, die passierten, natürlich auf dem Schirm. Nur in der Konstellation der Klasse und in der Zeit, in der wir zusammen waren, wollten wir uns einfach wirklich um die Kunst kümmern. Und Dinge lernen, die wir auch brauchen. Die nicht eine Reaktion auf die Umstände waren. Aber natürlich beeinflussen uns die Umstände zugleich. Deshalb haben wir die Zeit in der Gruppe genutzt, um konzentriert Dinge zu lernen, die einem helfen, diese komplexen und auch feindlichen Zustände auszuhalten und auch für die Zukunft irgendwie eine Art Bewältigungssystem zu erlernen, was im günstigsten Falle eben die eigene Produktion einschließt, mit der man auch eine Art Abstraktionsleistung vollbringt. Speziell die letzten zwei Jahre in Hamburg waren wahnsinnig anstrengend.

Isabelle Graw Gerne würde ich dieses Innen-Außen-Verhältnis mit dir vertiefen. Nach dem 7. Oktober 2023 und den Spaltungen und Verwerfungen habe auch ich in meinen Seminaren versucht, eine Art Schutzraum zu schaffen. Ich hatte den Eindruck, die Studierenden waren dankbar dafür, dass es nach dem 7. Oktober auch mal um etwas anderes ging, dass man sich auf andere Fragestellungen konzentrieren konnte. Zugleich schwappt dieses Außen immer wieder in den Seminarraum herein. Die Grenze ist ja sehr porös. Aber ich habe dann auch gesagt, dass ich mich nicht als kompetente Ansprechpartnerin für den Nahostkonflikt erachte und ihn deshalb nicht verhandeln will. Und gleichzeitig muss man natürlich doch irgendwie reagieren. Wie verhandelt man das äußere Geschehen zu den eigenen Bedingungen? Das ist eigentlich die größte Herausforderung.

Jutta Koether Ja, das stimmt.

Isabelle Graw Welche Themen, ganz konkret gefragt, habt ihr seit dem 7. Oktober in dem Lektüreseminar verhandelt?

Jutta Koether Im letzten Jahr haben wir noch das Cézanne-Buch von T.J. Clark gelesen. Am Ende ging es ja vor allem um die einzelnen Abschlüsse. Und es gab ja in dem Sinne nicht mehr das kollektive Projekt.

Isabelle Graw Eine Frage noch zu den Arbeitsbesprechungen, respektive zu den Gruppenkorrekturen. Es gibt ja derzeit die allgemeine Tendenz, Produkte zu personalisieren, sprich sie nur noch über die Person ihrer Urheberin zu rezipieren. Den Unterschied zwischen dem Produkt und der Person derart zu verschleifen, führt meiner Erfahrung nach dazu, dass es einigen Studierenden extrem schwerfällt, Kritik an der Arbeit einer ihrer Kommilitonen zu artikulieren. Denn es besteht die berechtigte Sorge, dass das persönlich genommen werden oder als persönlich verletzend empfunden werden könnte, auch weil eben die Grenze zwischen Person und Produkt so eigentümlich aufgehoben zu sein scheint. Wie hast du das geschafft im Rahmen einer Gruppenbesprechung eine Sprache zu finden, die es möglich macht, auch situativ berechtigte Einwände gegen eine Praxis zu erheben?

Jutta Koether Ich glaube nicht, dass wir derartige Einwände an den einzelnen Arbeiten festgemacht haben. Wenn, dann haben wir versucht, solche Einwände irgendwie allgemeiner zu formulieren. Wenn man etwas bespricht, kommt man vielleicht auch auf etwas anderes, was dem ähnlich ist, und dann kann man daran Kritik üben. Wenn also irgendjemand etwas gemacht hat, was an Mike Kelly erinnert, und sich darin aber festgefahren hat, dann bringt man diesen Vergleich und zeigt anhand des Vergleichs die Probleme oder Grenzen dieses Verfahrens auf. Also man macht das nie direkt. Denn die Kom-



Performance Programm der Klasse Jutta Koether zur Jahresausstellung 2020; Foto: Tim Albrecht

mentare, die die Leute in solchen Gesprächen machen, stimmen ja auch nicht immer. Oder sie interpretieren etwas in das Gesehene hinein. Deshalb muss die Kritik andere Wege gehen. In einem Klassenraum sollte man nicht sagen: Dieses oder jenes hier ist jetzt richtig oder falsch.

Isabelle Graw Ich meinte Kritik nicht in einem derart normativen Sinn. Ich meinte eher, dass man versucht, situativ einen spezifischen Punkt zu machen, der vielleicht das Problem einer Praxis aufzeigt, ohne dass man sie in Bausch und Bogen verdammt. Also eher, dass man Kunst, wie Adorno es vorschlug, als »Problemzusammenhang« betrachtet.

Jutta Koether Natürlich, im Einzelgespräch habe ich solche Sachen direkter adressiert. Aber in der Gruppe und auch was die Gruppendynamik angeht, ist das nicht gut. Das muss man auf jeden Fall vermeiden. Also, erst sagen die Studierenden zehn Minuten etwas und dann kommt der Herr Lehrer und richtet es. Das geht gar nicht. Manches muss man dann auch stehen lassen und dann vielleicht beim nächsten Mal noch einmal darauf eingehen. Oder man kann interessante Kommentare von bestimmten Leuten noch mal aufgreifen und sie bitten, dazu noch mehr zu sagen. Besonders im Laufe der letzten Jahre habe ich mich wirklich viel auf die Ströme des Kollektivs verlassen. Also natürlich indem ich es unterstützt und beobachtet habe.

Es wird immer einen oder zwei Platzhirsche geben. Da muss man dann wieder nachsteuern oder umleiten. Man muss immer wachsam bleiben. Aber trotzdem habe ich den Studierenden auch so vertraut, dass sie mehr lesen, mehr recherchieren, ihre eigene Ausbildung vorantreiben, und das bekommt man dann irgendwann zurück. Auf einmal hat man drei bis vier »teaching assistants«. Das ist jetzt nicht hierarchisch gemeint oder dass sie etwa meine Jünger gewesen wären. Davon rate ich ab. Es muss ein grundsätzliches Vertrauen in die Kommunikation geben.

Isabelle Graw                    Lehre verstanden als etwas, das genuin kooperativ ist und wo nicht nur die Studierenden davon profitieren, dass du ihnen vielleicht historische Referenzen an die Hand gibst, auf die sie von selber nicht gekommen wären, sondern umgekehrt, wo du auch wahnsinnig viel von ihnen lernst.

Jutta Koether                    Genau. Ich habe ihnen auch zurückgespiegelt, dass sie mir gegeben haben. Als es mir zum Beispiel nicht so gut ging wegen des Todes meines Lebensgefährten, haben mich meine Studierenden wirklich gehalten. Sie haben sich selbst organisiert und alles von sich aus vorbereitet. Und zwar ganz in meinem Sinne so, wie sie es gelernt hatten. Aber sie haben es selbstständig weiter gemacht und ich konnte darauf surfen. Dann habe ich ihnen das aber auch wieder zurückgegeben. Wir haben diese kleinen Exkursionen in Berlin gemacht. Das war für die Studierenden so ein Treffpunkt, ein Zusammenkommen. Es hatte gar nichts mit der Schule zu tun. Das war sehr schön. Es gab dann so eine Gegenseitigkeit, wir sind uns auf Augenhöhe begegnet.

Isabelle Graw ist Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste/Städelschule Frankfurt. Sie ist auch Gründerin und Herausgeberin von *Texte zur Kunst*. Zuletzt erschien von ihr *Angst und Geld*, Spector, 2024.

Jutta Koether war von 2010 bis 2024 Professorin für Malerei an der HFBK Hamburg. Ihre Arbeiten wurden in zahlreiche Ausstellungen in internationalen Kunstinstitutionen gezeigt, unter anderem Museum Brandhorst, München; Mudam Luxembourg; Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto; Moderna Museet, Stockholm; Van Abbemuseum, Eindhoven oder in der Kunsthalle Bern.

O N

T A L E S

A N D

T E A C H I N G

L u z i a C r u z

& J u d i t h D y e m e D a d u u t

## Luzia Cruz in conversation with the current artist-in-resident at HFBK Hamburg Judith Dyeme Daduut about her practice in sculpture and teaching mechanisms



Judith Dyeme Daduut in her seminar «DOORS» in the wintersemester 2024/25 at HFBK Hamburg;  
Photo: Tim Albrecht

NCE UPON A TIME in the animal kingdom, there  
« O was a famine. The animals in the kingdom all starved and  
looked very lean except the birds.»

Judith Daduut cites the Nigerian folk tale *How The Tortoise Got The Cracks On His Shell* as the story that structured her seminar «Doors». She teaches this seminar in the winter semester of 2024/25 at HFBK Hamburg in the sculpture department. The tale tells the story of a famine-stricken animal kingdom where a tortoise persuaded the birds to take him to a secret feast in the sky. Once there, he claimed all the food for himself, and as a result of his greediness, the birds caused him to fall from the sky, shattering his shell. Tortoise shells are thus reminiscent of a dream door, as a gateway to the restructuring of community-making. If you had the superpower to draw a door, where would it lead to? How would it affect safety, since a door is often a symbol of security and protection? And how many people could pass through that door? Judith Daduut opens one of her class meetings with these questions. Here, the students are challenged to develop their work while exploring innovative forms of research critically. The seminar delves into the history and symbolism of doors, examining their artistic and functional design. This exploration is linked to the idea of the door as both a physical object and a metaphorical gateway, a novelty that sparks imagination—the dream of a door and of mobility. The seminar draws inspiration from *Tales by Moonlight*, a cherished Nigerian tradition in which people gather around a village fire in the moonlight to share stories imbued with lessons and morals. This fluid teaching format structures the smooth unfolding of the weekly meetings, enriching the seminar with personal, fictional, and political elements.

Luzia Cruz

In November 2024, you presented a new project at the ASA Open Studios. The work was displayed on a table, inviting visitors to sit and interact with your work. For me, this project stands out as a significant moment in your practice. Not only did you explore materials you hadn't worked with before, but you also engaged the viewer clearly and playfully by inviting them to participate in a game. You seamlessly combined text, sculpture, and performance. On an sheet of paper, you wrote:

Little ants on sugar paths tread,  
Gathering sweetness, step by step they're led. On this paper, dreams are drawn and spun,  
With each grain a journey began.

From small steps, BIG dreams arise, Like ants that march beneath skies.

Each sugar grain, a tale to tell,  
Of life's sweetness, where dreams dwell.

How has your stay here influenced you so far in rethinking your artistic practice?

Judith Dyeme Daduut

I just love telling stories. So, for my other work, I usually find an object and see what I can do with it. Sometimes I adapt the object to the material, for example, the ants I showed at the ASA Open Studios, I was testing how to work with brass, and it looked good! Also, I cannot do this in Nigeria because brass is so expensive now and here, I have the opportunity to work with this material because of its value and the resources offered by the workshops at HFBK. I am also very curious to see how it would look in copper. Aluminium works for the sugar cube in terms of color and because there were no attachments you can't add to it and weld it. It is like a jigsaw puzzle, if something is not working I take it out and move it around. In Nigeria, I usually work with found objects and they tell me what to do with them as if I am talking to the objects. Here I walk around the streets and I can't find anything. Everything is sorted in a certain way. So, if I want something, I have to be sure of what I need, I have to plan, for different reasons, but that is my experience here. It is interesting, it teaches me how to plan!

Luzia Cruz

In 2022, Nigeria was ranked as the largest economy in Africa. In your work, you often explore the tensions within this economy, highlighting its power structures and their unprotected impact on religion, education, and social life. For instance, your installation *Dead Weight* (2018) incorporates numerous symbols and references to the country's current challenges, including the energy crisis, the Boko Haram kidnappings in 2014, and the healthcare significant challenges. Do you view this work primarily as a reflection of a specific moment in history, or does it remain relevant as an ongoing commentary on unresolved issues in the country?

Judith Dyeme Daduut

Well, I did it to mark a period when this was happening, because the story of the kidnapped students is an ongoing story, most of them still haven't been found. So, the piece is still relevant. All the elements in the board work that way, the light crises, even though it's improved, it's still bad. This year in 2024 the National Grid has already collapsed two or three times, so total darkness for a week or a few days. At the same time, if you mark a period thinking it's going to get better and it hasn't, in some cases, it's getting worse, then there's something we're not doing right. Meaning that the piece is still relevant.

Luzia Cruz

Recently, you have been living in different places: growing up in Plateau State and teaching at the University of Jos, studying Fine Arts at the Ahmadu Bello University, Zaria, completing a Master's degree in Art and Design from Birmingham City University, and now teaching in Hamburg. How has your background



Both: Detail of Judith Dyeme Daduut's work at ASA Open Studios, December 2024; Photo: Tim Albrecht

and educational experience influenced the way you approach your artistic practice, especially when adapting to new environments and audiences?

Judith Dyeme Daduut I come from a different background regardless. Initially, I was trying to understand the environment, the students, and their needs. But after a while, I found a way to tell my story the way I am, the way I want to. I start by being careful and then, once I have learned the ropes, I can just do it my way. In my practice, it is important for me that people understand my work, so I would make it understandable, but leave a piece of me inside. The one that will make me happy that I did that. Even if nobody gets that detail, I have it for me. So yes, I would structure it around where I am, make it more relatable, and make it more understandable.

Luzia Cruz How has your experience here influenced your approach to teaching, particularly in terms of fostering student creativity and self-expression compared to the methods you experienced in Jos and Zaria?

Judith Dyeme Daduut In Zaria, where I studied, I felt safe. You learn quite a lot, but you learn from your predecessors. You learn from people. There, the teacher gives you an assignment and tells you what to do. Now I want to be more flexible with the students. I have a better understanding of how to teach in the sense that everybody should be allowed to express themselves freely, you don't just force them into a book. So yes, it's going to change me a little bit in terms of how I relate to my students there. And I think that's the whole idea of why I'm here, not to just impact myself, but to teach from what I have gotten here. So, if I can translate it in a way that can help the system grow, I will do it. If I want the students to do it my way, it means that maybe it is no longer their work. It's not their expression, it's my expression, and I am forcing my expression on them. I think it's going to change.

Luzia Cruz is a multimedia artist whose work focuses on necropower structures and the fragility of social mechanisms that regulate technological development. She is currently pursuing a Masters degree at HFBK Hamburg and is co-founder and co-curator of EGEU, a project space based in Lisbon.

Judith Dyeme Daduut is a sculptor, conceptual and installation artist, and photographer, whose major thematic expression is centered around mental health and mental processes. Beyond her artistic practice, Daduut is dedicated to education as a sculpture lecturer at the University of Jos, Plateau State, Nigeria.

She also contributes as a part-time art tutor at a rehabilitation center, using art as a transformative tool for mental health and recovery.

F R A G E N  
D E R  
Z E I T —  
E I N E  
A U S S T E L L U N G  
Ü B E R  
E I N  
W E R T V O L L E S  
G U T

F e r i a l N a d j a K a r r a s c h

## Im ICAT der HFBK Hamburg widmeten sich sieben Künstler\*innen verschiedenen zeitlichen Wahrnehmungen zwischen Druck und Verlangsamung



Fion Pellacini, *Paredes sempre secas (Always dry walls)*, *A cidade que v. não vê (The city that you do not see)* und *Inalterável por toda a vida (Unchangeable for the whole life)* (2023), Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg 2024; Foto: Tim Albrecht

ST DER SCANNER – nicht der für Dokumente, sondern der für Barcodes – der Gegenstand, der unsere Gegenwart am passendsten symbolisiert? Wenn man einmal genauer über dieses Objekt nachdenkt, kann man zu diesem Schluss kommen: Der Barcodescanner ist die Insignie unserer Zeit, denn er vereint Kapitalismus und Schnellebigkeit. Er steht für den Erwerb einer Ware, besser: vieler Waren in möglichst kurzer Zeit. Je flinker der Code eines Produkts erfasst wird, desto besser, desto baldiger ist der Kauf abgeschlossen. Man stelle sich vor: Ein Verkäufer, der die Waren in aller Seelenruhe scannt. Kribbelt es schon? Das muss schneller gehen, schließlich haben wir keine Zeit und hinter uns warten auch schon zig andere darauf, dass ihre Barcodes gescannt werden, damit es weiter gehen kann. Der Tag ein lange To-Do-Liste, eingeteilt in unterschiedlich große Zeiteinheiten. Gleichzeitig geben die Intervalle des Piepens das Tempo vor, in dem die erworbenen Waren verstaut werden müssen. Auch das muss schnell gehen, die Schlange wird immer länger und WIR HABEN DOCH ALLE KEINE ZEIT!

Diese Gedanken kamen mir beim Betrachten von Asma Ben Slamas (Master-Studentin bei Prof. Martin Boyce) Skulptur – ein eben solcher Scanner samt Halterung –, die den lautmalerischen Titel *Beep-beep-be-beep-beep-be-beep-be-be-be-be-beep* (2024) trägt. Der Anblick dieses nüchternen Gegenstands genügte, um mir den Stress zu vergegenwärtigen, den ich an der Supermarktkasse empfinde. Alles muss ratzfatz gehen, auf keinen Fall will ich die Person sein, die die Schlange aufhält, weil ich zu langsam einpacke, oder weil ich meinen Geldbeutel nicht parat habe.

*Beep-beep-be-beep-beep-be-beep-be-be-be-be-beep* ist Teil der von Anne Meerpohl kuratierten Ausstellung *9 to 5 - Eine Frage der Zeit*, die im ICAT der HFBK Hamburg zu sehen war. Anhand der Werke von sieben Künstler\*innen – aktuellen und ehemaligen Studierenden – wurden hier verschiedene Wahrnehmungen von und Perspektiven auf Zeit und Zeitlichkeit zugänglich.

Wem bei Slamas Skulptur der Puls verrücktspielte, konnte ihn beim Betrachten der großartigen Arbeit *What was Left* (2022) von Eda Aslan (Master-Studentin bei Prof. Kader Attia) und Nurgül Dursun (HFBK-Absolventin bei Prof. Thomas Demand) wieder beruhigen. In zwei Schaukästen waren unterschiedliche Dinge angeordnet: getrocknete Blumen, handschriftliche Notizen, Zeitungsartikel und -schnipsel, Postkarten, Kalenderblätter und vieles mehr. Die Exponate stammen allesamt aus Büchern der »Bibliothek der verbrannten Bücher«. In dieser Sammlung trug Georg P. Salzmann (1929–2013) deutschsprachige Erstausgaben von Werken zusammen, die am 10. Mai 1933



Installationsansicht 9 to 5 – *Eine Frage der Zeit* mit Arbeiten von Eda Aslan & Nurgül Dursun und Nicholas Odhiambo Mboya im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

öffentlich verbrannt wurden. Aslan und Dursun besuchten die seit 2009 an der Universität Augsburg angesiedelte Bibliothek und stießen in einigen der über 12.000 antiquarischen Bände auf die unterschiedlichsten Gegenstände, die ihre vormaligen Leser\*innen zwischen den Seiten zurückgelassen haben. Mit der Erlaubnis der Universität trugen die Künstlerinnen die Dinge zu einer berührenden Sammlung vergessener Fragmente zusammen. Als auratische Verweise rufen sie Geschichten über die vormaligen Leser\*innen hervor.

In einem zweiten Teil der Arbeit, einem aus einem viel zu kleinem Schubert an der Wand herausragenden Buch, versammelten die beiden Künstlerinnen Scans unterschiedlicher Buchseiten mit Unterstreichungen. Die von den anonymen Leser\*innen als wichtig, merkwürdig erachteten Textstellen bilden ein ganz eigenes Archiv, eine neue Geschichte, die sich aus den Einzelteilen vieler einzelner Verweise ergibt.

Eine Wand weiter erinnerte Nicholas Odhiambo Mboyas (Master-Student bei Prof. Simon Denny) Arbeit *Merchants of Sacred Favour* (2024) an die strukturierende Funktion von Glauben: Religiöse Rituale können einen Tag in einzelne Einheiten einteilen, nach denen sich alle anderen Aktivitäten richten. Für seine Installation ließ Mboya sich von grafischen Ankündigungen sogenannter Charismatic Churches in Kenia inspirieren. Die missionarisch orientierte Bewegung betont die Wirkung des Heiligen Geistes und der sogenannten Gnadengaben, die von Gott verliehen werden sollen: Heilung, Befreiung, Prophetie und Zungenreden. Mboya fand die Vorlagen für die zehn Plakate seiner Arbeit im öffentlichen Raum, wo sie unterschiedliche Ereignisse ankündigen – vom Gottesdienst bis zu Wundern und Prozessen der Selbstheilung. So stellt ein Plakat unter dem Titel *Run for your Life Int. Chapel. Let The Weak See I am Strong* einen Wochenplan wie folgt vor:

Dienstag *Prayers*, Mittwoch *Counseling*, Donnerstag *Weak Persons Day*, Freitag *Healing 4 Prayers*, Sonntag *Normal Church*. Und das Plakat *GOD'S AWE EXALTATION CENTER. BLESSED TO BLESS* verspricht *Steps towards spiritual maturity*. Allerdings ohne Orts- und Zeitangabe. Was für eine\*n Unwissende\*n nicht zu entschlüsseln ist und durchaus grotesk wirken kann, hat für die Adressat\*innen der Mitteilungen strukturierende und haltgebende Funktionen. Die Plakate stehen für eine übergeordnete Institution, die den Alltag regelt, indem sie die Zeit der Gläubigen einteilt und sortiert.

Mboya übertrug die Ankündigungstexte auf Kunststoffleinen und montierte sie in Leuchtkästen, wodurch sich eine Anspielung auf die



Luca Laurora, *Hour after hour work is never over*, 2024 (Detail), Installationsansicht  
ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Aufmerksamkeitsökonomie ergibt: Die Dauerhaftigkeit, die durch das robuste Gewebe repräsentiert wird, steht im Konflikt zu dem Flackern des Lichts, der Unbeständigkeit unserer Aufmerksamkeit, die von Moment zu Moment von anderen Dingen angezogen wird.

Die zum Teil stark widersprüchlichen Ansprüche an Zeit finden sich in Luca Lauroras (HFBK-Absolvent bei Prof. Angela Bulloch) Installation *Hour after hour work is never over* (2024): Ein Kupfer- sowie Zinkkabel verbindet einen mit Tomaten gefüllten Eimer mit einem digitalen Timer, der im Loop 25 Minuten herunterzählt. Laurora bezieht sich hier auf den sogenannten Pomodoro-Zyklus: Mit Hilfe einer Eieruhr in Form einer Tomate erprobte der italienische Unternehmer Francesco Cirillo in den 1980er Jahren eine Effizienzsteigernde Konzentrationsübung, bei der auf 25 Minuten konzentrierter Arbeit fünf Minuten Entspannung folgen. Nach der vierten Arbeitsphase sorgt eine 20 bis 30-minütige Pause für Erholung, bevor der nächste Zyklus losgeht. Mit dieser Zeitmanagement-Methode sollen bei einer Gesamtzeit von 145 Minuten 100 Minuten konzentrierte, fokussierte Arbeit möglich werden. Keine Verschwendung kostbarer Zeit, maximale Produktivität. Lauroras Installation thematisiert das

uns allen bekannte Bedürfnis, oder die Notwendigkeit, unsere Zeit effizienter zu nutzen und die eigene Performance zu erhöhen. Hierbei laufen wir Gefahr, auch Momente der Pause zu instrumentalisieren. Wenn jedoch selbst die Ruhephase unter dem Zeichen der Effizienz steht, ist der Shutdown unseres Systems vorprogrammiert. So wie die verrottenden Tomaten ist auch unsere Energie nicht unvergänglich.

Um das Zusammenspiel von Endlichkeit und Beständigkeit geht es in den Werken von Fion Pellacini (HFBK-Absolvent bei Prof. Andreas Slominski): Die drei Arbeiten bestehen aus Epoxy, C-Prints sowie unterschiedlichen Alltagsobjekten und sind unter der Decke hängend im Zwischenraum des ICAT angebracht. Hier drehen sie sich fortlaufend um ihre eigene Achse und strukturieren den Raum so immerzu unterschiedlich. Pellacini collagierte alte Werbebilder für Baustoffe, wodurch sich Verweise auf architektonische Konzepte der brasilianischen Moderne und die hier transportierten Ideen von Beständigkeit und Dauer ergeben. Dem Aspekt der Dauerhaftigkeit stehen die teilweise sehr fragilen Materialien gegenüber, die in die Gebilde eingearbeitet wurden. Herausstehende Grashalme drohen bei der geringsten Berührung abzubrechen, erste Risse im Epoxy sind zu entdecken. Die Arbeiten reflektieren die Beständigkeit künstlerischer Ideen und Formen und thematisieren den Anspruch des\*der Kunstschaffenden, etwas Bleibendes zu schaffen.

Hieran knüpfen auch Tanja Nis-Hansens (HFBK-Absolventin bei Prof. Jutta Koether) Ölgemälde *Homeowner 1-5* (2024) an. Die Werkserie zeigt Rohre, die notdürftig mit Tüchern repariert wurden. Hier spritzt Wasser, dort tropft es – auf lange Sicht ist das keine Lösung. Aber vorerst muss es so gehen. Nis-Hansen findet hier ein Bild für den Druck, immer etwas Neues, Geniales zu schaffen, niemals stehen zu bleiben, auch wenn das System längst erschöpft ist.

Vielleicht erkennt man sich hier wieder. Wahrscheinlich ist jede\*r von uns manchmal eines dieser Rohre: Man reißt sich behelfsmäßig zusammen, hastet weiter durch den Alltag, hakt To Do-Listen ab, die nie kürzer, sondern immer nur länger werden. Schnell noch dies, schnell noch das, etwas einkaufen zum Beispiel. Dabei bräuchte man eigentlich nur eines: Zeit fürs Nichtstun.

Ferial Nadja Karrasch  
ist freie Autorin  
und lebt in Berlin.

13.12.2024 – 26.1.2025  
*9 to 5 – Eine Frage der  
Zeit*

Eda Aslan & Nurgül  
Dursun, Luca Laurora,  
Nicholas Odhiambo  
Mboya, Tanja Nis-  
Hansen, Fion Pellacini,  
Asma Ben Slama  
ICAT, HFBK Hamburg

Online-Publikation zur  
Ausstellung:  
9to5.hfbk.hamburg  
Gestaltung und Pro-  
grammierung: Daryna  
Kuzmina & Yelyzaveta  
Musiienko, Tim Bal-  
laschke & Leoni Voltz  
(Klasse Digitale Grafik,  
Prof. Christoph Knoth  
und Prof. Konrad Renner)

A L L  
Y O U  
N E E D  
I S  
L O V E ?

R a i m a r S t a n g e

Das Kunsthaus Hamburg widmet sich in einer Ausstellung der »Politik der Liebe«, und versammelt internationale Künstler\*innen verschiedener Generationen, die Formen der Intimität, des Gemeinwohls und des solidarischen Zusammenseins erkunden



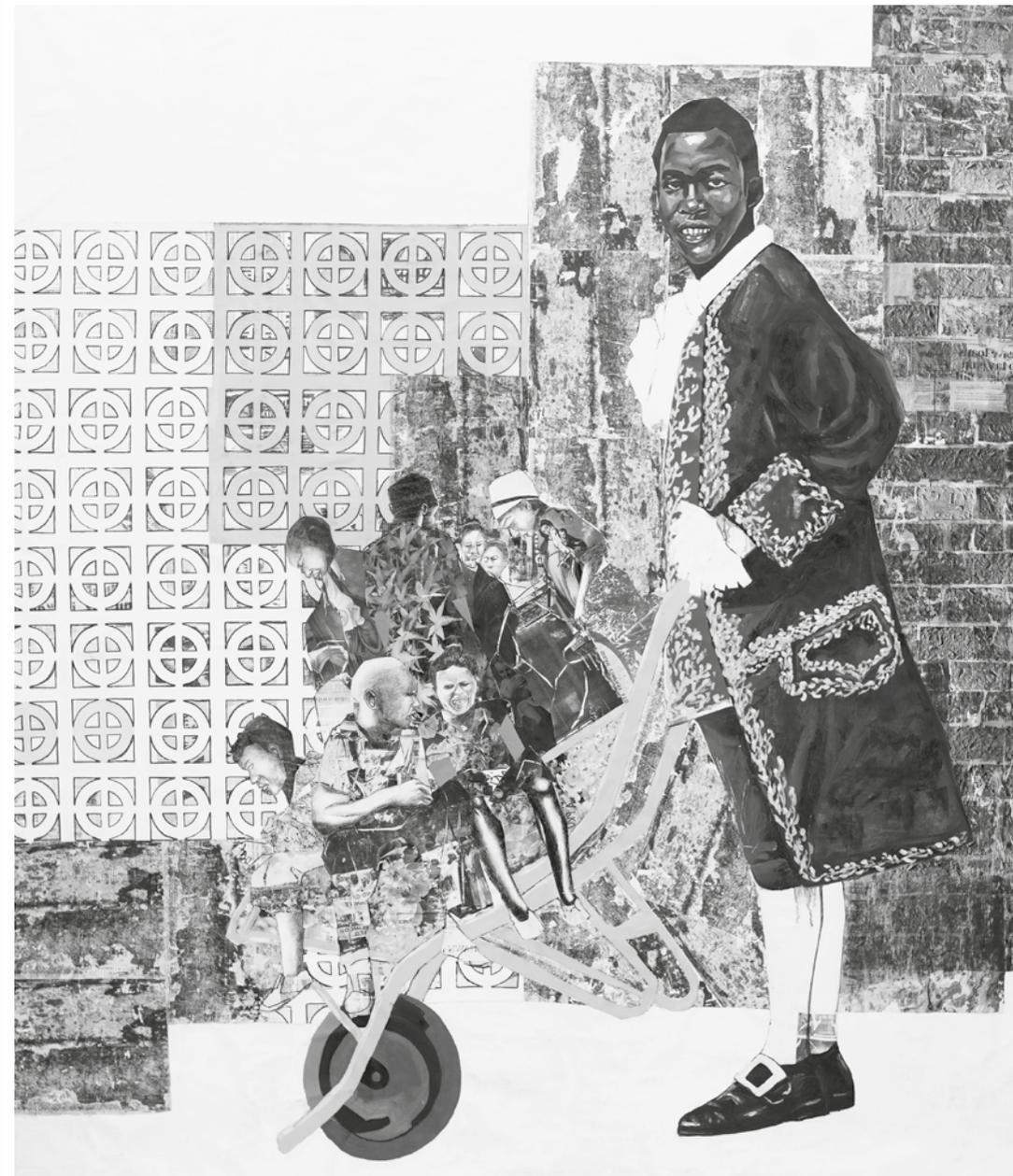
Lulu Macdonald, *(Un)Latch*, 2021, Installationsansicht Kunsthaus Hamburg 2024, Courtesy die Künstlerin und Å+, Berlin, Foto: Antje Sauer

OR ALLEM eine »Atomisierung der Gesellschaft«, wie es zum Beispiel Zygmunt Bauman in seinem 2017 posthum erschienen Buch *Retrotopia* beschrieb, also die Vereinzelung scheinbar autonomer Subjekte, die dann das Konstruieren des (feindseligen) Anderen nach sich zieht, führte Michael Hardt zu seiner Konzeption der »Politics of Love«, die eben diese (neoliberale) Atomisierung überwinden soll. Das Fragwürdige dieser Konzeption ist die Relativierung des Zusammenhanges von Gewalt und Ökonomie, die seiner »Politics of Love« latent immer eingeschrieben ist. So sieht Hardt dann bezeichnenderweise die Rüstungsindustrie auch nicht als das »zentrale Problem«<sup>01</sup> in diesem Kontext an. Die von Belinda Grace Gardner und Anna Nowak kuratierte Ausstellung nun greift auf Hardts Konzeption nicht nur in ihrem Titel zurück, wohl wissend, dass dieses Konzept des »inkluisiven, vielstimmigen Mit-einanders«<sup>02</sup> in Zeiten des desaströsen Krieges in Gaza und dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine dennoch seine Berechtigung besitzt. Gleichzeitig knüpft *Politics of Love* an die 1985 in Hamburg organisierte Biennale des Friedens des Fluxus-Künstlers Robert Filliou an, der von 1980–1984 Gastprofessor an der HFBK war.

In der Ausstellung sind Arbeiten aus Robert Fillious Projekt, wie unter anderem von Wolf Vostell oder Robert Filliou selbst zu sehen sowie aktuelle Arbeiten international renommierter Künstler\*innen wie Dan Peterman, Shilpa Gupta oder Hiwa K, der seine Kochperformance *Cooking with Mama*, 2021, gleich dreimal im Rahmen der Ausstellung aufführt. Nicht zuletzt Positionen aus dem Umfeld der HFBK Hamburg aber prägen das Bild von *Politics of Love*. So etwa die Installation von Amna Elhassan, in der sie vier extra für die Ausstellung gefertigte Arbeitsreihen, die sich mit dem Thema Essen beschäftigen, im Raum arrangiert. Die sudanesische Künstlerin, die 2022 als Gastlektorin an der HFBK Hamburg unterrichtete, setzt sich in ihrer Kunst immer wieder mit der politischen Kraft des kollektiven Speisens und der Rolle der Frau auseinander. Amna Elhassan hat in ihrer vom Bürgerkrieg gebeutelten Heimatstadt Khartum am eigenen Leib erfahren, wie das gemeinsame Essen, das Teilen von Nahrung – übrigens ein zentrales Thema der letzten documenta – die kooperative Zubereitung und nicht zuletzt der kommunikative Mo-

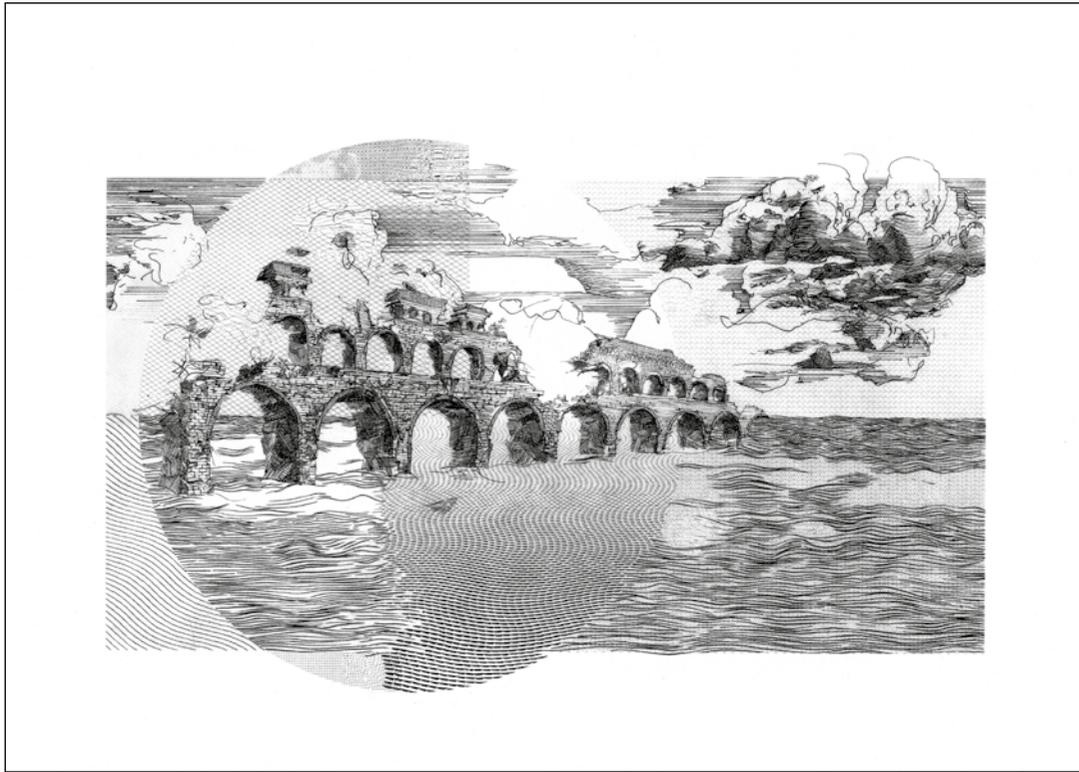
01 Michael Hardt über »Politics of Love«, Interview mit Johan Grimonprez, 2014, in: Evgenia Giannopoulou, Hannes Schumacher, »love & politics«, Freigeist Verlag, 2018, S. 9–18, <http://freigeist-verlag.net/wp-content/uploads/2021/03/Michael-Hardt-on-the-Politics-of-Love.pdf> (zuletzt aufgerufen: 5.1.25).

02 Einführungstext zur Ausstellung von Belinda Grace Gardner und Anna Nowak.

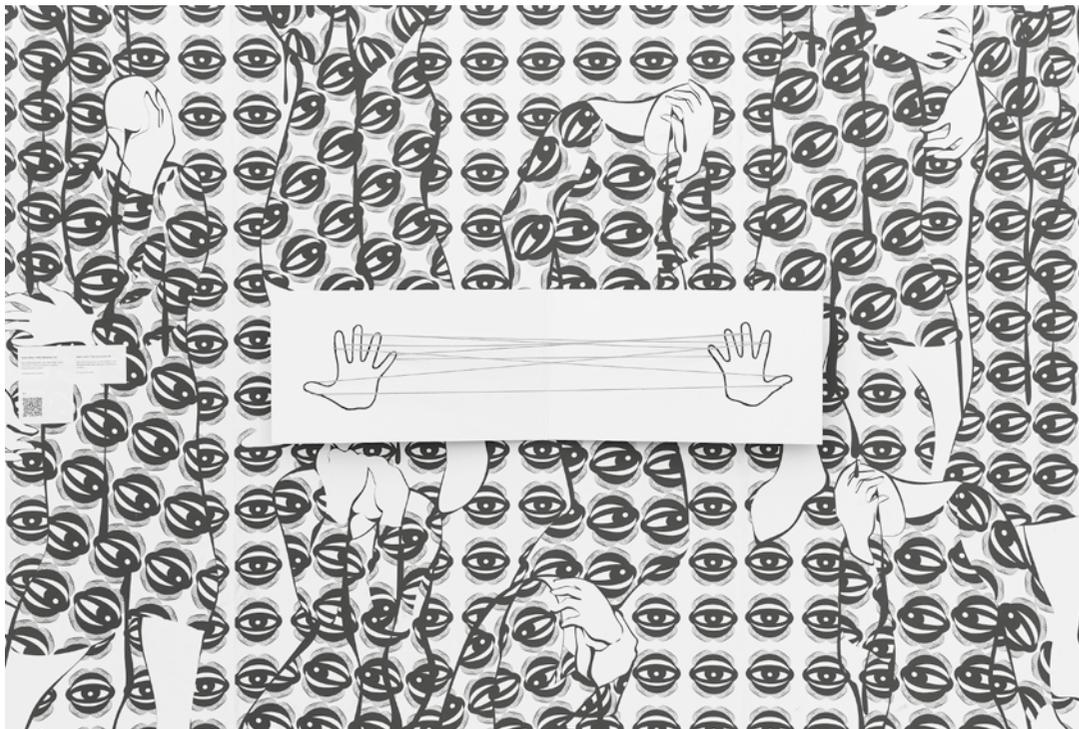


Nicholas Odhiambo Mboya, *Burden of Honour I*, 2024, Foto: Antje Sauer

ment beim Essen zu einer wehrhaften Alltagspraxis wird, die das Überleben einer Gemeinschaft sichern kann. Also verhandelt die Künstlerin eben diese Momente in ihren Bildern und Skulpturen und stellt dabei, beinahe nebenbei, dann auch ökonomische Aspekte wie Armut und Mangel in den Fokus. Die vor den Bildern in einer Reihe abgestellten Gefäße schließlich stammen aus dem Sudan, zu Zeiten von Globalisierung aber sind sie wohl nahezu überall auf der



Soyon Jung, *Die Herrschaft des Konkreten (5 Euro)*, 2023. Courtesy die Künstlerin und Jahn und Jahn, München / Lissabon



Sabine Mohr, *Das dritte versuchen, das Eine finden*, 1985, © VG Bild-Kunst, Bonn 2025;  
Hintergrund: Parastou Forouhar, *The Eyes*, 2018. Installationsansicht Kunsthaus Hamburg 2025;  
Foto: Antje Sauer

Welt zu finden und überführen so das Geschehene ganz konkret in das Hier und Jetzt Hamburgs.

Sabine Mohr (HFBK-Absolventin bei Prof. KP Brehmer und Prof. Dietrich Helms) setzt besagtes Konzept des »inklusive, vielstimmigen Miteinanders« in ihrer Arbeit *Das Dritte versuchen, das Eine finden*, 1985 auf so konzeptionelle wie spielerische Weise um. Zwischen zwei gegenüber montierten, schablonenartig dargestellten Händen hat die Künstlerin rote Fäden gespannt. An traditionelle Handarbeit erinnert diese Installation ebenso wie an ein postmodernes NETworking. So will die Arbeit zu einem gemeinsamen kreativen Handeln und einem friedvollen Spielen aufrufen. Gleichzeitig aber verhindert die kluge Arbeit, die fest installiert ist und kein neues Arrangieren der Fäden erlaubt, jedwede Interaktion mit den Besucher\*innen und bedenkt so gleichzeitig die Blockierungszusammenhänge, die bis heute verhindern, dass »jeder Mensch ein Künstler ist« (Joseph Beuys). Bereits 1985 hatte Sabine Mohr während ihres Studiums an der HFBK an der von Robert Fillious kuratierten Biennale des Friedens teilgenommen. Ihre aktuelle Arbeit befindet sich auf der Wandtapete *The Eyes*, 2018 von Parastou Forouhar, auf der mit zarten Linien gezeichnete, geschundene Körper und übergroße Augen zu sehen sind. Die Arbeit der in Teheran geborenen Künstlerin und Aktivistin schaut so die Betrachter\*innen gleichsam an und fordert diese zur Reflexion über Gewalt und Leid auf – nicht nur im Iran.

Ähnlich skeptisch blickt Soyon Jung auf die derzeitige politische Situation. Die Absolventin der HFBK Hamburg (Diplomabschluss bei Prof. Jutta Koether) zeigt ihre Radierungen *Herrschaft des Konkreten (10 Euro)*, 2023. Am Design des 10 Euro-Geldscheins angelehnt stellt diese Arbeitsreihe Zeichnungen fiktiver Bauwerke vor. Genauer: filigrane Strichzeichnungen von modernen Brücken, noch genauer: von zu Ruinen gewordenen, eingestürzten Brücken. Der Euro, der als gemeinsame Währung aller Mitgliedsstaaten der Europäischen Union durchaus als konkret-pragmatisches Symbol eines ökonomischen Miteinanders angesehen werden kann, erfährt so eine radikale Umwertung: Die zunächst gebauten Brücken erweisen sich als brüchig und heute nicht mehr passierbar. Die Idee einer modernen Interessengemeinschaft, die als Gruppe gestärkt solidarisch an einem Strang zieht, scheint angesichts der derzeitigen »Krisen« ad acta gelegt.

In die Ausstellung integriert ist zudem der Open Call: Mail Art. Wie auch schon bei Robert Fillious Biennale des Friedens wird zur Einsendung von Mail-Art-Kunstwerken in Form von Postkarten angeregt, dieses Mal unter der Fragestellung »Was ist eine Politik der Liebe?«. Nach Einsendung werden diese Arbeiten dann in der Ausstellung neben den kuratierten Werken gezeigt – ganz im Sinne von

Robert Filliou öffnet sich so das Kunstfeld, die kunstbetrieblich sonst ach so geliebte Trennung von »professioneller« und »amateurhafter« Kunst<sup>03</sup> wird relativiert, endlich tendiert man hier zu einem inklusiven Kanon einer Kunst für und von Allen.

Begleitet wird die Ausstellung von einer digitalen Publikation, die Studierende der Klasse Digitale Grafik konzipiert und umgesetzt haben. Die Online Publikation überzeugt schnell durch ihre so spielerische wie benutzerfreundliche Oberfläche, die über die Ausstellung hinausreichende Rubriken wie »Kontexte«, »Biennale des Friedens«, »Intro«, »Konnektivität« und »Künstler\*innen« anbietet. Weitere Installationsansichten oder ein Raumplan der Ausstellung würden das umfangreiche Angebot zusätzlich erweitern.

Raimar Stange lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin. Er schreibt für diverse Kunstmagazine im In- und Ausland und kuratiert immer wieder Ausstellungen zu Themen wie Klimakatastrophe, Postdemokratie oder Rechtspopulismus.

30.11.2024–2.2.2025  
*Politics of Love*  
Kunsthau Hamburg  
kunsthauhamburg.de  
Kuratiert von: Dr. Belinda Grace Gardner, Anna Nowak  
Künstler\*innen: Amna Elhassan, FAIRY BOT (Jon Frickey, Thies Mynther, Sandra Trostel), Robert Filliou, Parastou Forouhar, Monilola Olayemi Ilupeju, Soyon Jung, Tilman Küntzel, Lulu MacDonald, Nicholas Odhiambo Mboya, Sabine Mohr, Frieda Toranzo Jaeger u.a.  
Digitale Publikation: <https://politics-of-love.kunsthauhamburg.de/>  
Gestaltung und Programmierung: Sarah Iller, Maja Redlin, Leoni Voltz (Klasse Digitale Grafik, Prof. Konrad Renner und Prof. Christoph Knoth)

03 Diese Trennung wurde bis vor Kurzem auch dazu instrumentalisiert, eurozentristische Kunst der Kunst des Globalen Südens als überlegen zu behaupten.

Ü B E R

L Ü C K E N

U N D

M A S S S T Ä B E ,

B I L D E R

U N D

K R E I S L Ä U F E

J a n a P f o r t  
& R a p h a e l D i l l h o f

Im Dezember 2024 veranstaltete Pia Stadtbäumer aus Anlass ihres bevorstehenden Abschiedes zusammen mit Martin Boyce (beide Professor\*innen für Bildhauerei an der HFBK Hamburg) das international besetzte Symposium »Der Elefant im Raum – Skulptur heute«. Von den zweitägigen, intensiven Gesprächen über aktuelle Fragen und Entwicklungen im Bereich der Bildhauerei berichten unsere Autor\*innen



Pia Stadtbäumer eröffnet das Symposium »Der Elefant im Raum – Skulptur heute« in der Aula der HFBK Hamburg; Foto: Josefine Green

2. Dezember 2024

Jana Pfort

»Es waren die Lücken der bildnerischen Erzählung, die mein Interesse auf sich zogen«, stellte Pia Stadtbäumer in ihrer einleitenden Rede fest. Von den fragmentierten Giebelfiguren der griechischen Aphaia über die Darstellung Daphne und Apollos durch den Bildhauer Bernini hin zu den gefilmten Raumerprobungen Bruce Naumans zeichnete sie die fein nuancierten Einflüsse auf ihre frühe Auseinandersetzung mit der Skulptur und dem menschlichen Körper nach. Seit Stadtbäumers eigener Studienzeit in den 1980er Jahren hat sich das Medium vielfach gewandelt und ausdifferenziert. In diesem Sinne nahm das Symposium zum Ende ihrer über 20-jährigen Lehrtätigkeit eine multiperspektivische Annäherung an die zeitgenössische Skulptur vor.

Das rahmende Panel des ersten Tages – »Skulptur und Kontext« – öffnete zunächst einen Raum für das Wechselverhältnis der Skulptur und ihrer Umgebung. Als erste Referentin stellte Katinka Bock ihre Arbeit in einem poetischen Zusammenspiel von Wort und Bild vor. Es gehe um Erfahrungen zwischen Raum und Zeit, um Fragen des Maßstabs und um Entscheidungen, sich einer Sache zuzuwenden und einer anderen nicht, um Übergangsformen. Der Kontext ist meist integraler Bestandteil ihres Werks, so auch in *Parasite Fountain* (2017). Aus dem Mund eines in Bronze gegossenen, an der Wand eines Gebäudes befestigten Welses, tröpfelt Wasser. Was nicht auf den ersten Blick erkennbar wird: Der Fisch zieht sein Wasser aus einem benachbarten Brunnen. Anstatt die Flüssigkeit – im Sinne eines geschlossenen Kreislaufes – wieder an den Brunnen abzugeben, fällt sie jedoch auf den darunterliegenden Gehweg. Der Fisch wird zum Parasiten, der eine einseitige Beziehung zu seiner Umgebung pflegt. In der Arbeit materialisiert sich eine Lücke – ein Übergang von einem System in ein anderes.

Formen des Übergangs finden sich auch in der Arbeit von Tarik Kiswanson. Seine Familie emigrierte aus Jerusalem ins schwedische Exil, wo Kiswanson aufwuchs. Stark verwoben mit der eigenen Biografie steht seine Arbeit in Austausch mit Erfahrungen von Exil, Traumata und Entwurzelung. Als »carriers of silent histories« bezeichnet er Objekte, die sowohl in Verbindung zu individueller Erinnerung als auch übergeordneten Zusammenhängen stehen können. So lassen sich zwei in Kunstharz gegossene Stifte mit auslaufender Tinte zugleich als Verweise auf imperialistische Machtgefüge und auf Kiswansons Familiengeschichte lesen. *The Rupture* (2024) zeigt einen Onoto Fountain Pen, der seinerzeit von Winston Churchill und der Britischen Militärelite zum Unterzeichnen von Verträgen genutzt wurde. In *The*

*Accident* (2023) verweist ein Kugelschreiber auf die Reise von Kiswansons Mutter ins schwedische Exil. Sie hatte den Stift den gesamten Weg über in ihrer Jackentasche behalten.

Gabriel Kuri strukturierte seinen Vortrag in Form kurzer Untereinheiten, die das Medium Skulptur in einem Netz von Beziehungen verorteten. Mit der Überschrift »sculpture and social organization as context« stellte er seine Arbeit *items in care of items* vor, die 2008 für die 5. Berlin Biennale entstand. Unterschiedlich große, gebogene Metallplatten wurden im Erdgeschoss der Neuen Nationalgalerie zum Träger für Jacken, Taschen oder Regenschirme. Damit greift die Arbeit in die institutionellen Abläufe ein und bietet den Besucher\*innen eine Möglichkeit zu interagieren. Zuvor muss laut Kuri zunächst eine Vertrauensbasis geschaffen werden, die auf klar verständlichen Regeln basiert. Austauschbeziehungen und Warenwerte werden in seiner Praxis in eine Kreisbewegung zwischen greifbarer Realität und Abstraktion gesetzt und in Form von Maßstabsverschiebungen und neuen Ordnungsprinzipien lesbar.

In ihrer Abfolge gaben die drei sehr unterschiedlichen künstlerischen Ansätze eine Idee, auf welche verschiedenen Weisen die Skulptur mit sich wandelnden Kontexten in Beziehung treten kann. Nach einem Paneltalk mit den drei Referent\*innen, der sich stärker auf vereinzelte Nachfragen konzentrierte als eine Diskussion anzuregen, sprachen zum Abschluss des ersten Tages Thomas Demand (Professor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg) und Anna Viebrock über ihre Arbeit als Bühnenbildnerin, die neben dem Theater auch im Ausstellungskontext erfahrbar wird. In Vorbereitung einer gemeinsamen Ausstellung mit Thomas Demand und Alexander Kluge in der Fondazione Prada in Venedig war Viebrock nach Halberstadt gereist, um – wie es für ihre Praxis üblich ist – zu fotografieren. Damit sie die Person Alexander Kluge besser verstehen lerne, näherte sie sich fotografierend dessen Geburtsort an und nahm damit ebenfalls eine Untersuchung eines



Thomas Schütte, Ulrich Look und Julian Heynen zum Abschluss des Symposium; Foto: Josefine Green

spezifischen Kontexts vor. Auf einem der Fotos, die Demand mit anderen Abbildungen für das Gespräch zu einer Slideshow arrangiert hatte, blättern Schichten von Farbe und Tapete von einer Häuserfassade. Neben der physischen Recherche sind es jene über die Jahre gesammelten Bilder, die für Viebrock zur Referenz ihrer späteren Bühnenbilder werden. Diese synthetisieren verschiedene Realitäten, um »sich etwas auszudenken, dass es so nicht gibt«.



Anna Viebrock im Gespräch mit Thomas Demand; Foto: Josefine Green

3. Dezember 2024

Raphael Dillhof

Die sprichwörtlichen Elefanten im Raum: Bezog sich der Titel des Symposiums auf sonst wenig diskutierte, unsichtbare Probleme der Bildhauerei, kann die Metapher am zweiten Symposiumstag auch im Hinblick auf die Schwergewichtigkeit der behandelten Themenkomplexe gelesen werden. Mit »Space« und »Body« widmeten sich zwei Panels zunächst den mitunter zentralen Problemfeldern der Bildhauerei.

Wie geht man mit dem Raum um, der die Skulptur umgibt? Mit dem Ausstellungssetting, das den Rahmen jeder Kunstbetrachtung bildet? Unter diesem Aspekt gaben zunächst Raphaela Vogel, Thea Djordjadze und Jason Dodge Einblicke in ihre ganz konkrete Praxis: Raphaela Vogel sieht die Auseinandersetzung mit dem Raum gern als Herausforderung, wenn sie etwa eine Skulptur auf die maximale Tragfähigkeit der Aufhängungsvorrichtung hin auslegt, unterscheidet aber trennscharf zwischen ihren Bezügen: Ist es der konkrete Ausstellungsraum, auf den sie sich bezieht, oder ein symbolischer Ort – der vielleicht ganz woanders liegt? Jason Dodge spricht vor allem von Zwischenräumen und Endpunkten, die er in seiner Praxis fruchtbar machen will: Wo hören Skulpturen, Ausstellungen auf, wo fangen

diese Räume an und wo enden sie? Dies sind für ihn wichtige Ansatzpunkte, wobei auch der Faktor Zeit eine große Rolle spielt: Wie ändert sich ein Ort, was passiert in der Zukunft mit den Werken? Fragen, die auch für Thea Djordjadze wichtig sind: Für sie ist die Geschichte eines Ortes – der zeitliche Faktor – stets genauso präsent wie der Raum. So oder so: »Es gibt keinen neutralen Ort«; für alle drei Künstler\*innen müssen die sichtbaren und unsichtbaren Bedingungen ihrer Räume in jeder Ausstellung mit einbezogen werden.

Auch im zweiten Panel zum Thema Skulptur und Körper spielte Sichtbares und Unsichtbares eine Rolle: Obwohl »Body« zunächst an die klassische figurative Plastik denken lässt, wird der damit gemeinte menschliche Körper im Werk von Nicole Wermers, Julia Phillips und Alexandra Bircken gerade durch seine Abwesenheit thematisiert. Wenn Nicole Wermers etwa in ihrem Vortrag auf ihre Arbeit bestehend aus an Stühle genähte Jacken verwies, die wie Platzhalter, stellvertretend für Menschen stehen, oder erzählte, wie sie die architektonischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen interessieren, die wiederum auf den Körper einwirken, ihn lenken und einschränken. Oder wenn Alexandra Bircken, die in ihrem Modestudium in London den Körper ausgiebig studiert hat, ihre Objekte oft von Kleidungsstücken oder Protektoren ausgehen lässt, aber auf den Körper als Träger selbst dabei meist verzichtet. Und auch bei Julia Phillips sind Griffe, Masken, Fußabdrücke und medizinische Instrumente bevorzugtes Mittel, den Menschen in ihrer Kunst zu referenzieren. Warum so abstrakt? Gesichter, Geschlechtsmerkmale, konkrete Hautfarben würden schnell zu sehr festlegen, zu konkret werden, so Phillips im anschließenden Gespräch. Und doch ist der Mensch zentraler Fluchtpunkt in ihrem Werk, wichtig auch als Identifikationsangebot für die Betrachtenden. Und, wie Nicole Wermers hinzufügte, sei der Körper schließlich ideale Metapher für größere, gesellschaftliche Themen. Und natürlich landet man im Kontext des Körpers am Ende auch in kunstgeschichtlichen Diskursen. So zitiert Wermers in jüngerer Zeit klassische weibliche Liegefiguren oder Bircken verweist mit einem zerbrochenen Pferd auf Reiterstatuen. Die stets im Kopf präsente Kunstgeschichte ist gerade in diesem Komplex oft der Elefant im Raum.

Der Verweis auf die Kunstgeschichte schlug die Brücke in den dritten Beitrag, bei dem Bettina Uppenkamp (Professorin für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK Hamburg) einige Aspekte im Werk des Barockbildhauers Gian Lorenzo Bernini aufgriff und so die historische Perspektive in die Gegenwartigkeit brachte. Uppenkamp zeigte, wie Bernini seine Apollo und Daphne-Gruppe erst durch das Umschreiten der Betrachter\*innen beinahe filmartig in Bewegung

setzte und wie subtil er dabei Affekt und Emotion einsetzt. Dabei wurde klar, dass Fleischlichkeit, Flüchtigkeit und Fragment im Marmor genauso Ausdruck finden können wie in der zeitgenössischen Skulptur. Und dass der menschliche Körper sowie das Festfrieren eines Moments in der Zeit die Bildhauerei nicht erst heute, sondern schon seit Jahrhunderten plagt.

Das abschließende Panel galt Thomas Schütte, dessen Jahrzehnte umspannendes, von Brüchen und Wendungen geprägtes Werk sämtliche Fragen des Tages innewohnen, von der Architektur über den Körper bis zur Zeitlichkeit. Ohne Angst vor markigen Sprüchen plauderte Schütte aus seiner Atelierpraxis, wobei der Künstler das von Julian Heynen und Ulrich Loock moderierte Gespräch von seinem konkreten Werk hartnäckig immer wieder auf die ganz profanen Rahmenbedingungen seiner Arbeit zurückführte: Dass etwa Leihverträge oder die Grenzen des eigenen handwerklichen Geschicks sein Werk mindestens genauso formen, wie die Beziehung zur Kunstgeschichte oder konzeptuelle Ideen; eine Tatsache, die schon Jason Dodge im ersten Panel anklingen ließ, wenn er über Museums-Regelkataloge sinnierte, die seine Ausstellungen stets entscheidend mitprägten.

Gerade solche erfrischend ehrlichen Einsichten waren dabei oft die überraschendsten Ergebnisse des zweiten Symposiumstages, die vor allem dadurch möglich waren, dass die Diskussionen aus der Praxis herausgeführt wurden – von und mit Künstler\*innen, nicht Theoretiker\*innen. Und noch ein anderer Elefant im Raum stapfte immer wieder durch die Panels, tauchte mal implizit, mal explizit auf: Auch die Bedingungen des Marktes spielen für die Gegenwart und Zukunft der Skulptur eine Rolle. Musste in Gian Lorenzo Berninis Zeiten etwa hart um die Gunst der Päpste gebuhlt werden, die das Gros aller Kunstproduktion in Auftrag gaben, haben solche Fragen natürlich auch heute noch Auswirkungen auf kreative Entscheidungen. »Wie kamst du dazu, plötzlich nach vielen architektonischen Modellen in den 1980er Jahren plötzlich einen menschlichen Kopf zu machen«, fragte der Moderator Thomas Schütte an einer Stelle. Dazu der Künstler nur achselzuckend: »War ein Auftrag«.

Jana Pfort ist Kunstwissenschaftlerin und Autorin. Sie lebt und arbeitet in Hamburg.

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

2.–3.12.2024  
Symposium: »Der Elefant im Raum – Skulptur heute«  
Mit Beiträgen von:  
Lynhan Balatbat-Helbock, Alexandra Bircken, Katinka Bock, Martin Boyce, Katrina M. Brown, Patrizia Dander, Thomas Demand, Thea Djordjadze, Jason Dodge, Julian Heynen, Tarik Kiswanson, Gabriel Kuri, Ulrich Loock, Julia Phillips, Thomas Schütte, Pia Stadtbäumer, Bettina Uppenkamp, Anna Viebrock, Raphaela Vogel, Nicole Wermers.  
Konzipiert von Pia Stadtbäumer und Martin Boyce.  
HFBK Hamburg  
Die aufgezeichneten Symposiumsbeiträge finden Sie in der Mediathek der HFBK: [mediathek.hfbk.net/](http://mediathek.hfbk.net/)

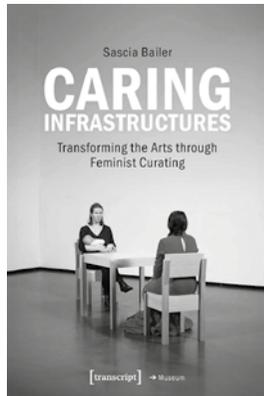
2.–13.12.2024  
Ausstellung: *The Elephant in the Room, in the Room the Elephant*  
Mit Arbeiten von Bildhauerei-Studierenden der HFBK Hamburg: Omid Arabbay, Alexis Brancaz, Michael Bremner, Anna de Courcy, Victoria Stigkjær, Jule Heinrich & Mie Rygh Reianes, Ning Jianan, Raffaele Pola, Pia Pospischil, Charlie Spiegelfeld, Ko Sin Tung, Sudabe Yunesi.  
ICAT der HFBK Hamburg

R E A D I N G

L I S T

Sascia Bailer

*Caring Infrastructures – Transforming the Arts through Feminist Curating*, transcript, 2024



Der Diskurs um Care-Arbeit ist seit einigen Jahren ein fester Bestandteil feministischer, queerer und Institutionskritischer Fragestellungen in Kunst und Kultur, erhielt durch die Corona-Pandemie noch einmal besondere Aufmerksamkeit. Doch wann ist Care nur noch eine Art Token, also eine Symbolfigur und wie ernst meinen es Kunstinstitutionen mit familienfreundlichen, inklusiven Programmen oder Arbeitsbedingungen? Die Kuratorin und Wissenschaftlerin Dr. Sascia Bailer entwickelt in ihrer Publikation eine Handreichung zu feministischen Methoden des Kuratierens und Veränderungen von Infrastrukturen, die versuchen, Care-Arbeit als Ausschlussmechanismus umzudrehen und aktiv Räume für Sorgetragende zu gestalten. Dabei legt sie den Fokus auf konkrete Handlungsbeispiele und kritisiert Repräsentationsgesten, die ausschließlich abstrakt funktionieren und nicht in einer gelebten Praxis verhaftet sind. Eine solche würde Formen der sozialen Transformation voraussetzen, die Künstler\*innen, Mitarbeiter\*innen, Kollaborateur\*innen und auch die Besucher\*innen einer Institution einbezieht und außerdem eine gegenhegemoniale Praxis zu patriarchalen Strukturen darstellt. (AM)

Marius Babias, Achim Könneke (Hrsg.)

*Die Kunst des Öffentlichen*

Verlag der Kunst, 1998

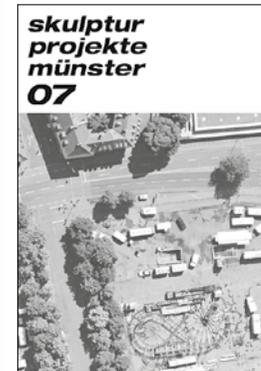


»Thema des Buches ist nicht die »Kunst im öffentlichen Raum« – So schreiben es zumindest die beiden Herausgeber gleich im ersten Satz des Sammelbandes. Vielmehr schlagen sie die Kategorie der »Kunst des Öffentlichen« vor. Denn: »Die Kunst des Öffentlichen sagt den Kultur-für-alle-Utopien der ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ ebenso wie dem rigoristischen Konzept der Site Specificity und den Secondhand-Entlarvungen der Neo Institutional Critique leise Servus, um der Realpolitik der im Kunstfeld neu entstanden Teilöffentlichkeiten Perspektiven zu eröffnen.« Ja, so hat man in den 1990er Jahren noch geschrieben. Und auch wenn sich die vorgeschlagene Begrifflichkeit nicht wirklich durchgesetzt hat, bietet das Buch einen sehr guten Überblick über die damaligen – und bis heute bestehenden Konfliktlinien, stellt wegweisende Kunst-Projekte vor und reflektiert klug die Projektkunst der 1990er Jahre. (BA)

Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hrsg.)

*skulptur projekte münster 07*

Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007

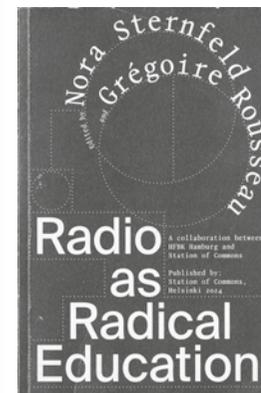


Der Ausstellungskatalog dokumentiert nicht nur sehr ausführlich die Arbeiten im öffentlichen Raum (und deren Entstehungshintergründe), sondern bietet im zweiten Teil auch ein sehr umfangreiches Glossar, das zentrale Begriffe im Kontext der breit geführten Diskussionen über Kunst im öffentlichen Raum erläutert: von A wie Allmende, über I wie Institutionskritik oder S wie Soziale Plastik bis hin zu W wie Wohnraum als Ware. Auch Hamburg bekam mit seinem innovativen Kunst im öffentlichen Raum-Programm einen eigenen Eintrag. Die durchweg von Expert\*innen verfassten Beiträge sind bis heute lesenswert und informativ – nicht nur für Einsteiger\*innen. Den Abschluss bildet eine kommentierte Bibliografie mit ausgewählten internationalen Veröffentlichungen zum Themenkomplex von 1970 bis 2007. Damit ist der Katalog bis heute ein aufschlussreiches Nachschlagewerk. (BA)

Grégoire Rousseau, Nora Sternfeld (Hrsg.)

*Radio as Radical Education*

Station of Commons, 2024



Im Anschluss an den Lumbung Radio Workshop von Station of Commons und Nora Sternfeld an der HFBK Hamburg entstand die Idee für das gemeinsame, nun vorliegende Buch. Die darin versammelten Beiträge widmen sich unterschiedlichen Radioprojekten als Form radikaler Bildung. So untersucht Anja Steidinger ausgehend von der Radiotheorie von Bertolt Brecht neue Entwicklungen in der Video- und Audioproduktion für Bildungszwecke und Damien Pollard zeichnet die Geschichte des italienischen nichtkommerziellen Kommunal-senders Radio Alice nach. Seda Yıldız und Özge Açıkol sprechen über das Archiv und Radio-Projekt des Istanbul Künstler\*innenkollektivs Oda Projesi in Zusammenarbeit mit den lokalen Nachbarschaften und Julia Stolba berichtet von Radio-Sound-Projekten in Wien in den 1990er Jahren als Formate der Kunstvermittlung. Gestaltet wurde das informative Kompendium von der Grafik-Studentin Maja Redlin, die aus viel Text, wenigen Bildern und noch weniger Farbe ein lesefreudiges Buch gestaltet hat. (BA)

Pfeil Magazine #18

*Body*

Montez Press, 2024



Seit 2012 erscheint das Pfeil Magazine, gegründet von Anja Dietmann (HFBK-Absolventin bei Prof. Andreas Slominski), ein imaginiertes Raum in einem Heft verschlossen, der das Konzept einer Ausstellung in eine Publikation übersetzt. Die erste Ausgabe erschien im Materialverlag der HFBK Hamburg, seitdem wird das Heft von dem von Dietmann gegründeten Verlag Montez Press herausgegeben mit jeweils einem Schlagwort als Leitmotiv für die inhaltliche und formale Zusammenstellung. Die inzwischen die 18. Ausgabe des Magazins *Body* nimmt den Körper nahezu mikroskopisch in den Blick, von Innen und Außen, über Bakterien zum digitalen, archivierenden oder sozialen Raum, in dem sich der Körper bewegt und gesellschaftlichen Normen ausgesetzt wird. Die Gastredaktion übernahm Nina Kuttler (Abschluss bei Prof. Andreas Slominski), mit Beiträgen von Ingrid Jäger, Clara Lena Langenbach, Prof. Dr. Hanne Loreck und anderen. Seit 2016 bilden Julian Mader und Max Prediger (Gastprofessoren der Klasse Grafik 2024–2025) die Artdirektion des Heftes. (AM)

**Herausgeber**

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

**Redaktionsleitung**

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

**Redaktion**

Anne Meerpohl

**Autor\*innen dieser Ausgabe**

Till Briegleb, Luzia Cruz, Judith  
Daduut, Raphael Dillhof, Prof. Dr.  
Isabelle Graw, Prof. Dorothee  
Halbrock, Ferial Nadja Karrasch,  
Prof. Jutta Koether, Felix Kosok,  
Prof. Dr. Oliver Marchart,  
Julia Mummenhoff, Jana Pfort,  
Oskar Piegsa, Prof. Dr. Juliane  
Rebentisch, Christoph Schäfer,  
Raimar Stange, Prof. Dr. Nora  
Sternfeld, Nuriye Tohermes,  
Joanna Warsza

**Schlussredaktion**

Patricia Ratzel

**Bildredaktion**

Patricia Ratzel, Jan Vincent Dufke,  
Yoav Perry

**Konzeption & Realisierung**

Jan Vincent Dufke, Yoav Perry  
(Klasse Grafik von  
Prof. Ingo Offermanns)

**Schriften**

Itera (Samara Keller)  
Remix A (OutOfTheDark)  
Stellar (Pia Schröer)

**Druck und Verarbeitung**

Pöge Druck, Leipzig  
Müller Buchbinderei, Leipzig

**Abbildung auf der Rückseite**

Der Elefant im (öffentlichen) Raum  
in Hamburg; Foto: privat

**Soweit nicht anders bezeichnet,**

liegen die Rechte für die Bilder  
und Texte bei den Künstler\*innen  
und Autor\*innen.

Das nächste Heft erscheint im  
Mai 2025

ISSN 2511-2872

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

