ARTISTIC RESEARCH: BEING(S)

Lerchenfeld 75

Mit dem Start des ersten PhD in Art Practice-Programms im April diesen Jahres markiert die HFBK Hamburg einen neuen Schritt in der institutionellen Verankerung künstlerischer Forschung in Deutschland. Das Programm versteht sich als rein künstlerisch-praktische Promotion, in der neue Perspektiven auf inter- und transdisziplinäre Fragestellungen entwickelt werden. Im Fokus steht die Frage, wie durch künstlerische Prozesse Formen von Erkenntnis entstehen können, die über klassische Wissenschaftsformate hinausgehen. Neun Stipendiat*innen forschen in den kommenden drei Jahren zu dem Thema »Being(s): Artistic Research in Transformative Contexts of Health«. Sie untersuchen mit den Methoden der Künste, wie die tiefgreifenden gesellschaftlichen, politischen und technologischen Dynamiken der Gegenwart Begriffe und Vorstellungen von Gesundheit, Körper und Leben auf planetarer Ebene umgestalten. In dieser *Lerchenfeld*-Ausgabe stellen wir die Forschungsprojekte der Stipendiat*innen vor und sprechen mit den betreuenden Professor*innen Angela Bulloch, Simon Denny, Omer Fast und Adina Pintilie über ihre eigene forschenden Praxis. Sophie Witt unterstreicht in ihrem Beitrag das gesellschaftliche Potenzial künstlerischer Forschung und Sara Hillnhütter führt Beispiele für künstlerische Projekte an, die sich explizit gesellschaftspolitisch positionieren. Edna Bonhomme nimmt die Covid-19-Pandemie zum Anlass, über das Verhältnis von Krankheit und (institutionellem) Rassismus nachzudenken. Hanne Loreck beschäftigt sich mit der Künstlerin Ketty La Rocca, während Nora Sternfeld das »Verlernen« als Bestandteil einer kritischen künstlerischen Praxis hervorhebt. Ergänzt wird dieser Diskurs durch ein Kapitel aus Susan Sontags *Krankheit als Metapher* (1978), das eindringlich zeigt, wie sehr unsere Zuschreibungen an Krankheiten kulturell geformt sind – und wie stark diese Bilder unser individuelles Erleben, unsere Gesellschaft und unsere medizinischen Narrative beeinflussen. Die Beiträge dieser Ausgabe zeigen auf unterschiedliche Weise, wie künstlerische Forschung Fragen aufwirft, Perspektiven verschiebt und bestehende Deutungsmuster hinterfragt. Ohne dabei eindeutige Antworten liefern zu müssen, eröffnet sie Denk- und Erfahrungsräume, die für gegenwärtige gesellschaftliche Auseinandersetzungen relevant sind.

5 Autor*innen und Mitwirkende

6 Gesundheit – künstlerisch, geisteswissenschaftlich?
Sophie Witt betont die Rolle von Kunst in Bezug auf Gesundheit

14 Being(s)
The new PhD in Art Practice fellows Michal BarOr, Johannes Büttner, Pablo Torres Gómez, Tang Han, Maria Ignatenko, Viki Kühn, Helene Kummer, Dariia Kuzmych and Ruxin Liu introduce their research projects

31 Artistic research as social practice
Sara Hillnhütter in conversation with HFBK-Professors Angela Bulloch, Simon Denny, Omer Fast, and Nora Sternfeld about the different aspects of artistic research

42 Gesundheit im Archiv der Gegenwart
Sara Hillnhütter stellt künstlerisch-forschende Positionen vor

48 A cinematic laboratory
Adina Pintilie reflects on the artistic research group Politics of Intimacy / The Intimacy of Politics

55 Krankheit als Metapher
Susan Sontag

65 Hand in Hand mit dem Tumor
Hanne Loreck widmet sich der Serie *Craniologia* der italienischen Künstlerin Ketty La Rocca

72 Troubling (Post)colonial Histories of Medicine
Edna Bonhomme on the racist medical structures within epidemic crises

81 Der Prozess des Verlernens
Nora Sternfeld über das politische Potenzial des Verlernens

90 Der Körper ist politisch
Theresa Weise präsentiert das Werk der HFBK-Absolventin Annegret Soltau im Rahmen zweier aktueller Ausstellungen

97 Immer etwas zu feiern
Die Ausstellung *On Festivity* im ICAT war eine Übung in Festlichkeit, wie Katrin Krumm in ihrer Besprechung feststellt

104 Freundschaftsdienste
Eva Königshofen resümiert das Symposium *Cine*Ami*es*

110 Filmische Beziehungsweisen
Jana Pfort bespricht die begleitende Ausstellung mit Videoinstallationen im ICAT

115 Reading List

118 Nachruf Andrea Klier

119 Impressum

Edna Bonhomme is a historian of science, culture writer, and journalist based in Berlin.

Angela Bulloch is Professor of Time-based Media at HFBK Hamburg.

Simon Denny is Professor of Time-based Media at HFBK Hamburg.

Omer Fast is Professor of Film at HFBK Hamburg.

Fellows of the PhD Program in Art Practice at HFBK Hamburg: Michal BarOr, Johannes Büttner, Pablo Torres Gómez, Tang Han, Maria Ignatenko, Viki Kühn, Helene Kummer, Dariia Kuzmych, Ruxin Liu

Sara Hillnhütter ist Referentin für künstlerische Forschung an der HFBK Hamburg.

Eva Königshofen arbeitet in den Bereichen Dramaturgie und Vermittlung und schreibt vorwiegend über Film.

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

Hanne Loreck ist Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaft, Gender Studies an der HFBK Hamburg.

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

Adina Pintilie is Professor of documentary film at HFBK Hamburg.

Susan Sontag war US-amerikanische Kulturkritikerin und Autorin.

Nora Sternfeld ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg.

Theresa Weise ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin.

Sophie Witt ist Professorin für Literaturwissenschaft, Wissenskulturen und Interdisziplinarität und seit 2024 geschäftsführende Direktorin des Instituts für Liberal Arts & Sciences der Universität Hamburg.

G E S U N D H E I T

–

K Ü N S T L E R I S C H ,

G E I S T E S -

W I S S E N S C H A F T L I C H ?

S o p h i e W i t t

Wie lässt sich über Gesundheit sprechen, ohne in nostalgische, esoterische oder reaktionäre Denkmuster zu verfallen? Angesichts pandemischer Erfahrungen, planetarer Krisen und technischer Umbrüche wirft unsere Autorin grundlegende Fragen zur politischen, kulturellen und epistemischen Konstruktion von Gesundheit auf – und plädiert für eine künstlerische Forschung, die Gesundheit als dynamisches Beziehungsgefüge statt als statischen Idealzustand versteht

Michal BarOr, *What do you see?* (WIP); Filmstill

DIE LETZTE LONGLIST des deutschen Buchpreises wimmelt von Heilssuchen, Überlebensstrategien und Widerstandsoptionen. Das ist kein Zufall, denn mindestens einige der Bücher sind während der Pandemie entstanden.[01] Gesundheit als »philosophische Frage« zu denken,[02] ist natürlich nicht neu, hat aber seither Konjunktur. »Schmerzen« seien »Chiffren«, enthielten den »Schlüssel zum Verständnis der jeweiligen Gesellschaft« und dürften nicht allein der Medizin überlassen werden, fordert Byung-Chul Han 2020.[03] Und Giorgio Agamben beklagt zeitgleich in einem Gastkommentar in der Neuen Zürcher Zeitung die im Pandemiemanagement neuerlich virulent werdende Trennung in Körperliches und Geistiges – dass »wir die Einheit unserer Lebenserfahrung, die immer zugleich körperlich und geistig ist, in eine bloß biologische Einheit einerseits und in ein affektives und kulturelles Leben anderseits aufgespalten haben.«[04]

Diese parteiische Gegenüberstellung aktualisiert ein altes medizinkritisches Narrativ und das Motiv einer angeblich auf René Descartes zurückgehenden Aufteilung in *res cogitans* und *res extensa*.[05] Agamben zitiert den Theologen und Medizinkritiker Ivan Illich, der in *Medical Nemesis. The Expropriation of Health* von 1975 die These vertritt, dass die moderne Medizin seit dem 18. Jahrhundert als »medicalization of life« im Kern eine Enteignung von Körpern und deren Gesundheit sei. Illich beruft sich auf Michel Foucaults *Naissance de la clinique* (1963) und übernimmt aus dessen Erzählung den Einschnitt, den die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bedeute;[06] namentlich: die Verbreitung der pathologischen Anatomie mit ihrer ›Entschleierung‹ des Körperinnenraums und damit die Entstehung eines rational-wissenschaftlichen Umgangs mit Krankheit, der schließlich in die Geburt der modernen Klinik münde, die sich der »Verflüchtigung der Krankheit in einem korrigierten, organisierten und überwachten

01 https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2024/#tab-longlist [Zuletzt abgerufen: 09.06.2025].
02 Georges Canguilhem, *Gesundheit – eine Frage der Philosophie*, hrsg. u. aus dem Franz. übers. v. Henning Schmidgen, Merve, Berlin 2004.
03 Byung-Chul Han, *Palliativgesellschaft. Schmerz heute*, Matthes & Seitz, Berlin 2020, S. 7.
04 Giorgio Agamben, »Zum Zusammenbruch der Demokratie«, in: *NZZ*, 15.04.2020, unter: https://www.nzz.ch/feuilleton/coronavirus-giorgio-agamben-zum-zusammenbruch-der-demokratie-ld.1551896 [Zuletzt abgerufen: 09.06.2025].
05 Ivan Illich, *Medical Nemesis. The Expropriation of Health*, Calder & Boyars, London 1975.
06 Vgl. Illich, *Medical Nemesis*, S. 109f.

Maria Ignatenko, *false movements*, 2024, work in progress; Filmstill

Milieu« verschreibt.[07] Illich spricht natürlich nicht über die COVID-19-Pandemie – aber in den nachhallenden (oder ausstehenden?) Debatten um den Umgang mit der Pandemie schwingen dessen Motive nach, insbesondere die Sehnsucht nach einer ›eigentlichen‹ Gesundheit, die aus den Köpfen, Herzen und Händen von Individuen und Gemeinschaften enteignet würde.[08]

Foucault hat Illich daraufhin den Vorwurf des »Bukolismus« gemacht (= Idealisierung einer sogenannten ›Natur‹) und der damaligen Gegenwartskrise die lange Geschichte der »Somatokratie« entgegengehalten. Und tatsächlich sollte deren Grundeinsicht unabdingbarer Startpunkt jeder künstlerischen und/oder geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gesundheit sein: dass Körper nicht ›natürlich‹ und niemals neutral gegeben sind, sondern »unmittelbar im Feld des Politischen« stehen; dass, in Foucaults Worten, die »Machtverhältnisse […] ihre Hand auf ihn [den Körper, Anmerkung der Autorin]«

07 Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, S. Fischer, Frankfurt/M. 2016, S. 49. Vgl. zur Einordnung Illichs Condrau, Flurin/Carsten Timmermann, »Ivan Illichs Medical Nemesis und die Medizingeschichte«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 8: Gesundheit*, Zürich 2012, S. 179-188.
08 Vgl. die Analyse der sogenannten Querdenkerszene: Carolin Amlinger/Oliver Nachtwey, *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2022, bes. S. 247-297.

legen, etwa, indem sie »von ihm Zeichen [verlangen]«.[09] Die Pandemie, so würde ich behaupten, hat neuerlich die Frage aufgeworfen, inwiefern wir über unsere Körper verfügen (tun wir nicht) und ob diese zum Hort eines ›eigentlichen‹, ›ursprünglichen‹ und damit überzeitlich ›wahren‹ Lebensbegriffs gemacht werden können (können sie nicht).[10]

Aber wie lässt sich dann – individuell, gesellschaftlich, planetar – nach Gesundheit fragen? Wie lassen sich die offensichtlichen Fallstricke umgehen: dass man das Interesse für Fragen der (wiedererlangten) Ganzheit im harmloseren Fall für esoterisch, im schlimmeren Fall für anachronistisch oder sogar reaktionär halten mag. Schon lange gehört, wie etwa in Gilles Deleuze' *Zeit-Bild Kino* (1985), der Abgesang auf Figuren des Ganzen zum links-intellektuellen Habitus: »Wir glauben nicht mehr an ein Ganzes, auch nicht an ein offenes Ganzes.«[11] Das Ganze scheint so gänzlich eine Denkfigur der Moderne zu sein – überholt und erledigt in Relationen, Netzen, Rhizomen, Assoziationen, »Verkettungen und Vermittlungen«, so Deleuze im selben Zuge.[12] Aber eine solche Geste der Erledigung wiederholt den Modus des Totalen, der im Ganzen impliziert ist, und verstellt die Möglichkeit, die jeweiligen Allusionen ans Ganze in ihren symbolischen, epistemologischen oder politischen Funktionen situiert in den Blick zu nehmen.

Geisteswissenschaften und Künste teilen – jedenfalls so, wie ich sie verstehe – die grundlegende Annahme der *Dargestelltheit* aller Rede und allen Wissens – so etwa vom Ganzen. Diese Feststellung ist nicht nur historisch und theoretisch relevant, sondern auch politisch: Als *Einheits*denken hat das Ganze im nationalpolitischen Gewand neuerlich Konjunktur und begegnet in der Globalität von Pandemien oder Klimawandel. Statt als quasi-naturgeschichtliches Faktum rückt Ganzheits*wissen* die Frage nach den diskursiven, rhetorischen sowie verkörperten Hergestelltheiten, nach den subkutanen Faszinations- und Verdrängungslagen und den epistemischen und politischen Herausforderungen in den Blick.[13]

Gesundheitsdefinitionen entbehren bereits während des gesamten 20. Jahrhunderts der Ausrichtbarkeit an Normwerten – der sich

09 Michel Foucault, »Krise der Medizin oder Krise der Antimedizin?«, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2001-2005, Schriften III, 54 – 76.

10 Vgl. Jule Govrin, *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität*, Matthes & Seitz, Berlin 2022.

11 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], übers. v. Klaus Englert, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1997, S. 273f.

12 Ebd.

13 Vgl. Sophie Witt, »Einleitung: Ganzheitswissen?«, *Body Politics 10* (2022), Heft 14, S. 6-14.

Vivi Kühn, *Getting over it*, 2024

Krankheitsbegriffe als messbare Störungen von Lebensvorgängen verdanken. Sie bilden vielmehr politische, mithin utopische Orientierungspunkte.[14] Während »Krankheit« vornehmlich individuelle Körper und/oder Psychen adressiert, richtet sich »Gesundheit« spätestens seit ihrer berühmten Definition durch die WHO (1948) auf den

14 Vgl. Georges Canguilhem, *Gesundheit – eine Frage der Philosophie*, hrsg. u. aus dem Franz. übers. v. Henning Schmidgen, Merve, Berlin 2004; Cornelius Borck, *Medizinphilosophie zur Einführung*, Junius, Hamburg 2016.

»Zustand des vollständigen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlergehens«.[15] Schon 1948 waren in diese Forderung »alle« eingeschlossen, eine ontologische, epistemologische und politische Herausforderung, die sich angesichts diverser planetarer Akteure noch deutlich verschärft. Die Rede von »Artistic Research in Transformative Contexts of Health« ruft also 2025 zunächst einmal eine ganze Reihe sehr grundsätzlicher Fragen auf: Was bedeutet es, Gesundheit in einem weiten Sinne zu fassen und historisch sowie mit Blick auf unsere Gegenwart und mögliche Zukünfte zu erforschen? Was heißt es in historischer Perspektive für Individuen und Gemeinschaften »gesund« zu sein? Welche Körper- und Gesellschaftskonzepte liegen der Wahrnehmung von Gesundheit im 20./21. Jahrhundert zugrunde? Um welche planetaren Dimensionen wird der Gesundheitsbegriff in Zeiten des Klimawandels erweitert? Wie verändern technische Entwicklungen wie künstliche Intelligenz oder Robotik Körper- und Gesundheitswissen und dessen Anwendungsfelder? Welche bio-, technik- und umweltethischen Fragen lassen sich anschließen? Und schließlich: Welche adäquaten – und vielleicht multimodalen – Zugänge zu Denken, Wissen, Handeln und Leben stehen uns zur Verfügung?

Künstlerische Verfahren können experimentelle und relationale Beschreibungskategorien eröffnen, um komplexe, konflikthafte und sich wandelnde Lebensbedingungen sinnlich, kritisch und transformativer zu erfassen – insbesondere im Kontext gesellschaftlicher Krisen und planetarer Fragilität. In dieser doppelten Funktion – als Reflexion normativer Ordnungen einerseits und als Entwurf alternativer Zukunftsmodelle andererseits – leisten Geisteswissenschaften und Künste einen eigenständigen Beitrag zur Analyse und Gestaltung gesellschaftlicher Transformationsprozesse. Sie machen neue Bezugssysteme sichtbar, in denen Gesundheit nicht als statischer Zustand, sondern als dynamisches Beziehungsgeflecht zwischen Menschen, nichtmenschlichen Akteuren, materiellen Bedingungen, Technologien und Ökologien verstanden wird. Sie können kritische Rekonstruktion und Reflexion, kreative Gestaltung und öffentliche Intervention sein – so dass künstlerische Forschung, sofern sie sich mutig aus den (fensterlosen) Hallen der Akademien, Galerien, Museen wagt, zum sozial-transformativen Aktionslabor werden kann, das durch partizipative Aktionsforschung, community-basierte Ko-Kreation und künstlerische Interventionen aktivistische Impulse setzt und konkrete Wandlungsprozesse initiiert.

15 Vgl. Ilona Kickbusch, »Der Gesundheitsbegriff der Weltgesundheitsorganisation«, in: *Gesundheit — unser höchstes Gut?. Schriften der Mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Berlin/Heidelberg 1999, S. 275 – 286.

Zur Ausleuchtung der vielschichtigen Dimensionen, soviel steht fest, ist ein transdisziplinärer Zugang gewinnbringend. Konkreten ›Heilungsaussichten‹ und vorschnellen Heilsversprechen ist dabei allerdings womöglich grundsätzlich zu misstrauen – nicht zuletzt, um nicht die Tatsache von Leid und Gewalt zu rasch aus dem Blick zu bekommen: »Unter der bekannten Geschichte Europas läuft eine unterirdische. Sie besteht im Schicksal der durch Zivilisation verdrängten und entstellten menschlichen Instinkte und Leidenschaften. Von der faschistischen Gegenwart aus, in der das Verborgene ans Licht tritt, erscheint auch die manifeste Geschichte in ihrem Zusammenhang mit jener Nachtseite, die in der offiziellen Legende der Nationalstaaten und nicht weniger in ihrer progressiven Kritik übergangen wird. […] Der Körper ist nicht wieder zurückzuverwandeln in den Leib. […] Die Leistungen der Zivilisation sind das Produkt der Sublimierung, jener erworbenen Haßliebe gegen Körper und Erde, von denen die Herrschaft alle Menschen losriß. In der Medizin wird die seelische Reaktion auf die Verkörperlichung des Menschen, in der Technik auf die Verdinglichung der ganzen Natur produktiv«,[16] erinnern Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* (1947). Aus den Verdinglichungsfallen weiß auch ein anderer Marx-Leser, Ailton Krenak, keinen generellen Ausweg – aber er hält an dem Projekt der Gesundung fest: »We need to reforest our imagination, and thus, perhaps, we can reconnect with a poetics of urbanity that restores the power of life instead of constantly repeating what the Greeks and Romans did [= violating, Anmerkung der Autorin]. Let's build a forest, hanging gardens amid urban life, where there can be a little more desire, joy, life, and pleasure, rather than tiles covering streams and rivers. After all, life is wild and also blossoms in cities.«[17] Vielleicht wird Gesundheit künftig weniger durch ihre Definition als durch die Frage bestimmt sein, wer sie wie, wo und mit wem verhandelt – eine offene Herausforderung für künstlerisches, theoretisches und politisches Handeln gleichermaßen.

Dr. Sophie Witt ist Professorin für Literaturwissenschaft, Wissenskulturen und Interdisziplinarität und seit 2024 geschäftsführende Direktorin des Instituts für Liberal Arts & Sciences der Universität Hamburg sowie stellvertretende Sprecherin des Fachbereichs für Philosophie. Zu ihren Forschungsgebieten zählen unter anderem die britische und amerikanische Literatur, insbesondere um 1900, sowie Literatur & Medizin, Medical Humanities (historisch & systematisch).

16 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno,»Interesse am Körper«, in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947], S. Fischer, Frankfurt/M. 2011, S. 246 – 250, hier S. 248 f.

17 Ailton Krenak, »Cities, Pandemics, and Other Gadgets«, in: ders: *Ancestral Future*, Polity 2024. S. 24 – 43, hier S. 43.

B E I N G (S)

Since April 2025, nine students have formed the first group of the newly established PhD in Art Practice program at the HFBK Hamburg. On the following pages, the fellows present their research projects

Dariia Kuzmych, *From conversations about similarity of pain*, 2024

Dariia Kuzmych: *Temporalities of recovery* (working title)
Supervision: Prof. Kader Attia (HFBK Hamburg) and Prof. Dr. Sophie Witt (University of Hamburg)

Annihilating war and expansive terror of Russia have been transforming the artistic practice of Ukrainian artists. Generally, I am interested in art boundaries and transitions, in translating art into actions with tangible effects. My project explores the lived experiences of people after combat actions, those who were at the frontline and have been sustaining the line with their own bodies. They have multiple visible and invisible injuries. Their bodies are maimed, and they have been undergoing incessant psychological distress. Their wounds, losses, and grief have been inscribed in the biography of their resistance, in the structure of their own self. In my project, alongside war veterans, I study the temporalities of Russo-Ukrainian war as they manifest in individual recovery paths. The coexistence of annihilating and reconstructive processes within these paths reflects the specific character of abrupt changes caused by war. How does time reveal itself through human action, the body, and its transformation? What is written in people's bodies when they risk themselves against expansive terror? History is etched into missing limbs, into a contraction of combat experience absorbed by the body. The time's nature discloses itself through ruptures, losses, pain, renewal, recovery, and restructuring—through the onset of the new. Abrupt changes disrupt the old order and let a new one emerge. The routine of recovery and transformation—its wonders and losses—spills out in tiny gestures, in phrases, in actions of redefinition towards the usual roles of one's own body while adapting to prostheses. I'm interested in those bridges into a new reality, the forecast of transformation: a joke, an unforeseen gesture, an unexpected, which could be uncovered only in such conditions. I've been building the project's framework through participative workshops with war veterans to tackle these dimensions of traumatic experiences through interdisciplinary lectures in collaboration with psychologists, followed by discussions, drawing, image-making, and reflections on own and group general themes: How can an image provoke a transformative experience? How can images created with others serve as departure points for such experiences? How can images facilitate self-restructuring? How can one's experiences be represented without flattening the pain of others? How can they not only be represented but reimagined and transformed? At which moment can symbolic or processual encounters become transformative, accumulating through images? The project, as it tries to account for those experiences emerging at the threshold of the pains' inexpressibility and its craving to be expressed, requires patience for learning from beyond by witnessing steps from vain to emergence. Inevitably, it raised the question of who can speak on whose behalf.

Helene Kummer, *eintagsfliege gestell zwei*, 2024, installation view Projektraum Rochade Karlsruhe; Photo: Lukas Giesler

Helene Kummer: *More-Than-Human Drama* (working title)
Supervision: Prof. Jeanne Faust (HFBK Hamburg) and Prof. Dr. Sophie Witt (University of Hamburg)

Cartoon characters and screen creatures are always involved in our encounters with animals. Whether consciously or unconsciously, they influence, confuse, and distort our ideas and knowledge about

the lives and ways of non-human animals. While the »Bambi effect« describes, among other things, an increased sensitivity to wild animals and a rejection of hunting in response to cute cartoon characters, productions such as *Finding Nemo* (2003) and *Rascal the Raccoon* (1977) had the opposite effect. The affection for the main characters led to a demand for live clownfish and raccoons as pets, which had real consequences for the animal groups and the health of entire ecosystems. These specific, but also less obvious, examples of media-induced animal popularity and the accompanying misconceptions form the basis of my artistic research. »Both scientific and popular thought tend towards the conclusion that there are ultimately single answers to single questions. What is intelligence? Who possesses it? Where do they fit into our rigid structures and hierarchies of thought and dominion? Perhaps—whisper it—this just isn't how the world works.«[01] Not only films but also scientific studies, cosmologies, and »world-making projects«[02] shape our relationships with mice, forests, and seeds. Many of these research findings and fictions feature the subjectivity of more-than-human[03] life merely as entities subordinate to humans, exploiting their resources, unique skills, and appearances to instrumentalize them as puppets and props for anthropocentric narratives. This double invisibility further alienates us from the ecological interdependencies that form the basis for collective survival.[04] »But awareness of the sensuous existence of other life forms doesn't have to involve big ideas or actions. How about just visiting your local garden center to smell the plants?«[05] This doctoral project focuses on the medium of animated film and examines the dramaturgical, linguistic, and aesthetic forms of the animal, as well

01 James Bridle, *Ways of Being: Animals, Plants, Machines: The search for a Planetary Intelligence*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2022.

02 »World-making projects« describes how humans and non-human beings create new worlds together through fragile, unpredictable, and collaborative processes, often in the midst of ecological and social crises. (cf. Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, 2015.

03 The term »more-than-human world« refers to a way of thinking that seeks to overcome the separation between humans and nature. It was first introduced in 1996 by David Abram in *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World*. Today, the term has gained popularity through James Bridle's *Ways of Being* (see note 01), among others.

04 Anna Tsings concept of »collaborative survival« describes how different species, including humans, create new possibilities for life through mutual dependencies and cooperation in uncertain environments characterized by destruction and precariousness in order to survive together. (cf. note 2)

05 Timothy Morton, *Being Ecological*, MIT Press, 2018.

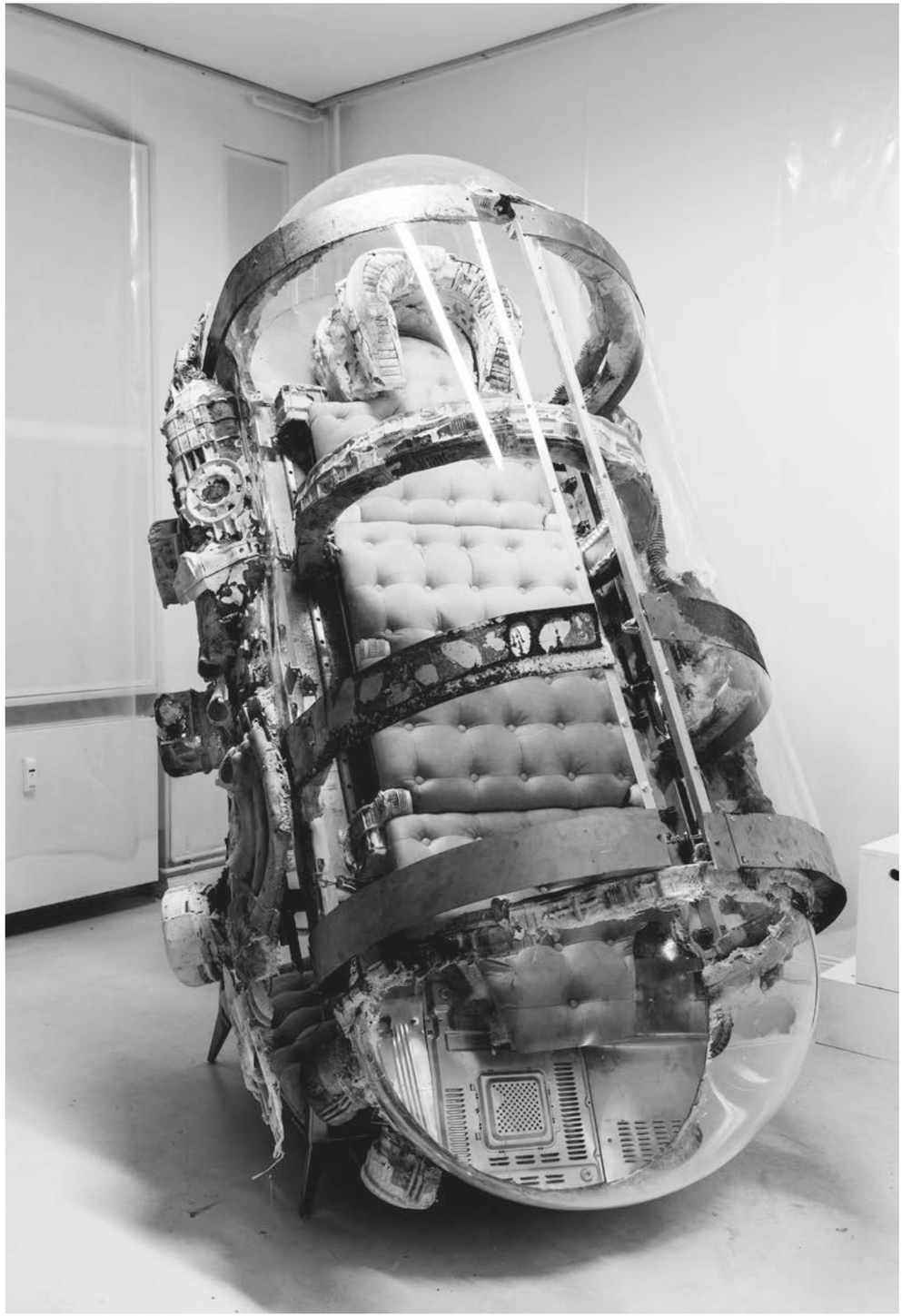
as the respective media-specific modes of play. Following in the footsteps of popular animal characters, many unexpected encounters, stories, and connections can be found. These dialogues and surprising interconnections form the framework for a series of cinematic and installation works that bring together the potentials and practices of documentary film (observing, listening, recording) and 3D animation (extracting, imagining, embodying). »In order for animals and their agency to become visible in history, it makes sense to ›give them stories‹ and tell their stories.«[06] Following Jessica Ullrich and Alexandra Böhm, the project also experiments with the idea of helping animal characters achieve a rebellious self through compassionate and responsible storytelling. The associated ambivalent dynamics of anthropomorphism[07] and anthropocentrism are accepted as a welcome challenge for artistic research at the margins of rational scientific logic.

Johannes Büttner: *Longevity* (working title)
Supervision: Prof. Simon Denny (HFBK Hamburg) and Dr. Steffen Köhn (Aarhus University)

My artistic research project investigates a growing community of longevity activists whose ambition is to overcome the biological limitations of human life and defeat death through advanced medical science. These actors—entrepreneurs, biohackers, scientists, venture capitalists—mobilize financial and intellectual resources to fund experimental research projects worldwide. Notably, they rely on blockchain-based mechanisms for funding, governance, and community-building, combining biotechnological ambition with decentralized technological infrastructures. Blockchain here is not merely a financial tool, but also an organizational framework to bypass traditional regulatory structures and accelerate innovation. Because many treatments envisioned by this community—gene editing, anti-aging pharmacology, cryonics, mind-uploading—lack legal sanction or face prolonged approval processes, the movement seeks new legal and territorial configurations. These include free private cities, special economic zones, and extraterritorial enclaves, where governance is defined by private contracts and market relations. The aspiration is not only to advance biomedical innovation, but to experiment with alternative societal arrangements shaped by libertarian and anarcho-capitalist principles. Methodologically, the project combines

06 Jessica Ullrich, Alexandra Böhm (eds.), *Tierstudien*, Neofelis, 16/2019.

07 »Anthropomorphism« refers to the humanization of animals for purposes such as entertainment.



Johannes Büttner, *MedBed*, 2023; Photo: Frank Sperling, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Maria Ignatenko, *false movements*, 2024, work in progress; Filmstill

participatory field research and observational cinema with an innovative film-within-a-film structure. The protagonists are not only observed but also invited to co-create a fictional narrative, developing a parallel script that dramatizes their imagined futures. This process is organized through a Decentralized Autonomous Organization (DAO), which serves as both conceptual and operational infrastructure. The DAO allows participants to collectively propose, vote on, and shape the creative direction, embedding blockchain-based decision-making into the production. This approach explores how decentralized models might function in collaborative artistic contexts and how they mirror the governance experiments within the longevity community. The final film is displayed using obsolete cryptocurrency mining rigs repurposed as media players. Each rig contributes a fragment of the overall video, resulting in fragmented playback, stuttering, and varying image quality. The rigs communicate over a local network, assembling a composite of all data processed by each unit. This presentation mode highlights the interplay between speculative technological visions and material infrastructures.

Maria Ignatenko: *In Praise of the Whip**
Supervision: Prof. Adina Pintilie (HFBK Hamburg)

*In Praise of the Whip** is an artistic exploration that encompasses cinematic practice, film theory and social work. It explores possibilities of radical reconfiguration of erotic arousal, imagination and

transgression, through an aesthetic and political lens. The main focus of my research is the experience of the body as a »surface« inscribed with traces of landscapes, political acts, and intimate wounds. These traces require close examination. They hold more evidence than any archive and more articulated sensation than any confession. This experience is unique to each individual and bound to the mystery of their body. What attracts me is how radical materiality, corporeality can become an image of film. I ask myself if it is possible to create a cinematic space where the transgressive experience of the body can be located and transformed through the work of imagination. I wonder how to bridge the narrative structure of the film and erotic desire in its affective, rebellious, non-structured, but intimate form. As part of my PhD project, I am conducting research focused on how the body changes when facing different social, cultural, and political landscapes. I am interested in the experience of a body situated in the rupture between desire and impossibility of realizing it. One of the main participants in my project, Lertulo (which means »a person who can do everything« in Esperanto), is a non-binary person, a professional builder, and a model. They are in a complex relationship with their body and desires. Lertulo construct and transform their body through interactions with building materials that require extraordinary physical strength from them. These materials literally shape Lertoulo, as well as the political landscape, which plays its own repressive, constraining role. On the other hand, as an actress and model, Lertulo has a completely different virtual experience, devoid of a material component. For me, as a filmmaker, it is an experience of perceiving another person in his otherness, his radical separateness. What does this virtual (cinematic) experience offer to Lertulo? And how can it be analyzed within the framework of our collaborative process? I am currently at the beginning of my research, which is intended to include several parts and interwoven narrative lines. I hope that during the program I will be able to shape my own artistic research methodology and to develop it through cinematographic practice.

Michal BarOr: *The ethical and poetical healing potential of the photographic—ethnographic archive. The case of the ›The Man and His Work Center‹ at Eretz Israel Museum*.
Supervision: Prof. Omer Fast (HFBK Hamburg) and Dr. Hagit Keysar (Bezalel Academy Bethlehem)

This project seeks to develop a comprehensive investigation into the power dynamics involved in the processes of collecting, archiving, and presenting historical and ethnographic nomadic photographs,

Michal BarOr, *Ruins 2*, 2023, footage from the Archive »The Man and His Work Center«

which directly or indirectly shape national and colonial consciousness. Exploring historical collections in my birthplace of Palestine-Israel through the prism of settler colonialism allows me to see hidden stories that haunt our collective memories and present. An increasing number of studies have analyzed the history and present of the State of Israel through the lens of the settler colonialism paradigm.[08] In settler colonial processes, a group of migrants takes control of a space populated by an indigenous group, gradually shifting the demographic balance in favor of the settlers through mechanisms of dispossession, expulsion, or elimination. The »logic of elimination« of the indigenous population—namely, their replacement by settlers and the appropriation of their land—is a critical component of settler colonial projects aimed at permanent settlement. The research site of this project is the ethnographic photo collection housed at the »Man and His Work Center« in the Eretz Israel Museum. The collection includes photographs of workers, traditional tools, and ethnographic objects, most of which depict indigenous Palestinians—a fact unacknowledged in the collection or exhibits. In doing so, the museum and the collection simultaneously take part in constructing a Zionist state-building narrative or »returning to work the land« while masking and silencing the narratives of this land's previous inhabitants—Palestinian

08 Areej Sabbagh-Khoury, *Colonizing Palestine: The Zionist Left and the Making of the Palestinian Nakba*, Stanford Studies in Middle Eastern and Islamic Societies and Cultures, Stanford University Press, 2023.

Pablo Torres Gómez, *Earths's Ears*, 2025; Photo: Pablo Torres Gómez

land workers. My focus will be on the photograph as an object open to multiple interpretations—considering its subject, materiality, cataloging, and status within the museum. I am interested in exploring how photographs created for one purpose can in fact preserve a diversity of stories and cultures. That is, how the photograph, enlisted for the colonial narrative, can, through a renewed reading, also tell the indigenous story. I propose a multi-faceted approach to this inquiry. This includes conducting research that critically reads the »Man and His Work Center« and its collections through colonialist theories, thereby addressing the dual narrative in the preservation and erasure of Palestinian agrarian culture. In parallel, I will undertake a documentation project to capture the cataloging process by curators working with unannotated photograph boxes. The editing will emphasize the discrepancies between the images and the narratives imposed upon them, questioning how archives construct knowledge. Furthermore, I will engage in artistic practice by recontextualizing archival photographs through a photo-based installation. Finally, although the collection is housed in a Zionist museum, I aim to conceptualize a display space, be it official or private, that allows the collection to be exposed to diverse narratives and researchers. Through these strategies, the research seeks not only to uncover hid-

den narratives but also to foster dialogue toward reconciliation with the traumas of the past, as a means to healing.

Pablo Torres Gómez: *Volumetric Ecophonies. Desedimenting Echoes in Deep Time*
Supervision: Prof. Rajkamal Kahlon (HFBK Hamburg) and Prof. Dr. Yvonne Wilhelm (ZHdK)

»(...) these voices are, in fact, sediments that we are called to auscultate and unearth, to question and subvert [which] not only reveal the persistence of the past [but also] its accumulation within futures that begin with us right now.«—Cristina Rivera Garza, *Escrituras Geológicas, 2022*[09]

To conceive geology as a form of Earth writing is to recognize it not as a field of neutral description, but as a mode of inscription—one that organizes material reality, temporal experience, and planetary life through specific regimes of power and knowledge. As Kathryn Yusoff argues, the classification of matter has historically operated through geographic dislocation, severing land, place, and personhood from their relational entanglements.[10] Along this line, the origins of geology (and its consolidation as a colonial and racialized practice) are inseparable from a regime of material power that underpins extraction, dispossession, and settler modes of land apprehension. What, then, are the material writing practices of geology, and how have they contributed to the erasure of other modes of planetary sense-making? How might we reflect on the environmental origins of political violence by examining the ways geology inscribes certain earths while displacing others? How can we begin to engage with the suppressed relationalities, temporalities, and territorial imaginaries that geology has rendered silent? Drawing on Cristina Rivera Garza's practice of desedimentation, *Volumetric Ecophonies* is a process of unsettling and unlearning modern geological imagination. It does so by engaging with the subterranean as a space where silenced voices and marginalized imaginaries endure as sedimented temporalities through matter's permanence. These are experiences of pasts and futures that hold possibilities for relational modes of co-existence beyond geology's flattening plateau. Working across translocal geographies—specifically between Germany and the so-called »mining corridor« in northern Colombia—, the process follows the trajectories and frictions of coal, copper, and gold. As extensions and feral agents of subterra-

09 Cristina Rivera Garza, *Escrituras Geológicas*, Iberoamericana, 2022, p. 14 [translation by the author].
10 Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis: Minnesota University Press, 2019, p. 2.

Ruxin Liu, *A Kind of Lesbian Desire*, 2024, Screenshot

nean relations, these minerals carry the weight of extraction, displacement, and contested ecological life. *Volumetric Ecophonies* borrows the notion of ecophonies from the ancient medical practice of auscultation, in which internal resonances of the body are perceived through the modulation of the voice. The process crafts sound-based interfaces that propose listening as a medium for earthly sense-making, auscultating and activating exchanges with the material, affective, and political formations silenced by extractive regimes. In doing so, it shifts engagement from logics of quantification to modes of resonance that attend and attune with the frictional, porous, and interdependent dynamics through which subterranean Earths resound.

Ruxin Liu: *conversational objects*
Supervision: Prof. Rajkamal Kahlon and Prof. Dr. Jesko Fezer (both HFBK Hamburg)

My method begins with organizing workshops that use negative affects and emotions as guiding tools to explore and examine what

is often avoided, prioritizing minoritarian perspectives, particularly from a queer feminist viewpoint, while maintaining a ground of commonality. The starting point of the workshop is shame. On an individual level, shame is an affect that prevents people from speaking; on a larger scale, shame mediates between the self and the community. It is an unavoidable part of the process of identification. In this sense, it can be used as an aesthetic tool to renegotiate consensus. Thus, it has the potential to reorganize space and redefine what the space can hold. The workshops are a response to my personal desire to go beyond the limits of private conversations with friends, which are constrained by limited resources and boundaries. By expanding these private discussions into workshops and collaborating with communities across Germany and beyond, we can uncover new perspectives together. In the workshops, we analyze the functioning of power, work through internalized oppression and cynicism, challenge conventional notions of difference as separative or as an excuse for maintaining the status quo, and challenge the idea that the conflict it generates is necessarily highly intense and disruptive. By slowing down these conversations, the workshops open up space for allyship and aim to restore genuine hope and empowerment. Some workshops are documented to capture the energies of the workshops. This documentation offers a new vision of empowerment—one that acknowledges bodily experiences and emotions as a starting point of knowledge. It also serves as a reflective tool, giving what has been discussed in the workshop another opportunity to be processed. Beyond the role of moderator and listener, it creates the position of observer. It also opens up a new space for viewers to become potential participants and collaborators. Content-wise, it contributes to the workshop's conceptual development, mapping out potential discursive fields where concrete socio-political issues can be addressed. Based on the documentary footage, other media such as 3D animation will be added to introduce a subjective layer, combining to transform overlooked sensations into shared knowledge. In general, I'm interested in developing an open process and space for thinking and feeling with others, where reflection is structurally enabled—where community work can be connected with the personal, the boundary between participatory experience and collaborative experience is blurred, and transformative experience can be communicated and thus made possible.

Tang Han, *Rhizoming Wind: Forecasting*, 2025; Filmstill

Tang Han: *Rhizoming Wind*
Supervision: Prof. Angela Bulloch (HFBK Hamburg) and Prof. Dr. Sophie Witt (University of Hamburg)

Rhizoming Wind focuses on the plant Gastrodia elata to tell a story of how knowledge, plants, climate, and bodies encounter each other. Gastrodia elata is a saprophytic perennial herb in the Orchidaceae family, characterized by its lack of roots and green leaves, which renders it unable to perform photosynthesis. Instead, it survives symbiotically with the fungus Armillaria mellea, relying on fungal hyphae to invade decaying wood and provide the nutrients essential for its survival. In Traditional Chinese Medicine (TCM), the rhizome of Gastrodia elata has been employed for centuries to manage »diseases of wind,« such as strokes, headaches, and other neurological disorders. Wind is considered the most elusive and mobile of the Six Evils, often combining with other elements to cause wind-related illnesses. How can we understand and define this more-than-general »wind« that resides within the body? From an essential TCM perspective, the human body is viewed as an open system, constantly interacting with both external and internal environments. It is approached as a black box—receiving inputs and generating outputs—where interactions with the environment form a complex, dynamic system, a kind of cybernetic mechanism. As early as the Huangdi Neijing, literally the Inner Canon of the Yellow Emperor, there are mentions of the »Five Movements and Six Qi« which is a theory that links climate and periodic life-cycle phenomena, connecting nature, humans, and disease mechanisms—climate, phenology and syndrome are mutually promoted. Inspired by Gilles Deleuze's and Félix Guattari's concept of non-hierarchical, interconnected knowledge systems, this research traces the imaginative trajectory of wind through a rhizomatic methodology. It investigates how this external force might enter the human body, disrupt its internal equilibrium, and how plant-based interventions—such as Gastrodia elata—may assist in its expulsion. It's also about the dynamic balance between internal (body) and external (climate) environments. Rather than seeking specific targets, treatments, and therapies, how might we center systemic, holistic or preventative views and mindset as strategies to avert crises? As Donna Haraway articulates in her book *Staying with the Trouble:* »It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories.«

Viki Kühn: *Violence Against Women—Trauma Processing in Art and Film*
Supervision: Prof. Angela Schanelec and Prof. Adina Pintilie (both HFBK Hamburg)

In my research project, I explore the representation and processing of violence against women in moving images, with a special focus on traumatic experiences within intimate relationships. My aim is to investigate how artistic media can be used to make trauma visible and open new ways of communication. I examine how authenticity and reconstruction contribute to trauma processing and what possibilities reenacting real experiences offer for reinterpreting the past. A central concern of my work is to make the physical and psychological effects of violence visible and tangible. I critically engage with common ideas of healing as well as physical and emotional well-being, questioning how these concepts can be expanded and rethought in a society undergoing significant change. I understand health not merely as a medical condition, but as a culturally shaped and complex

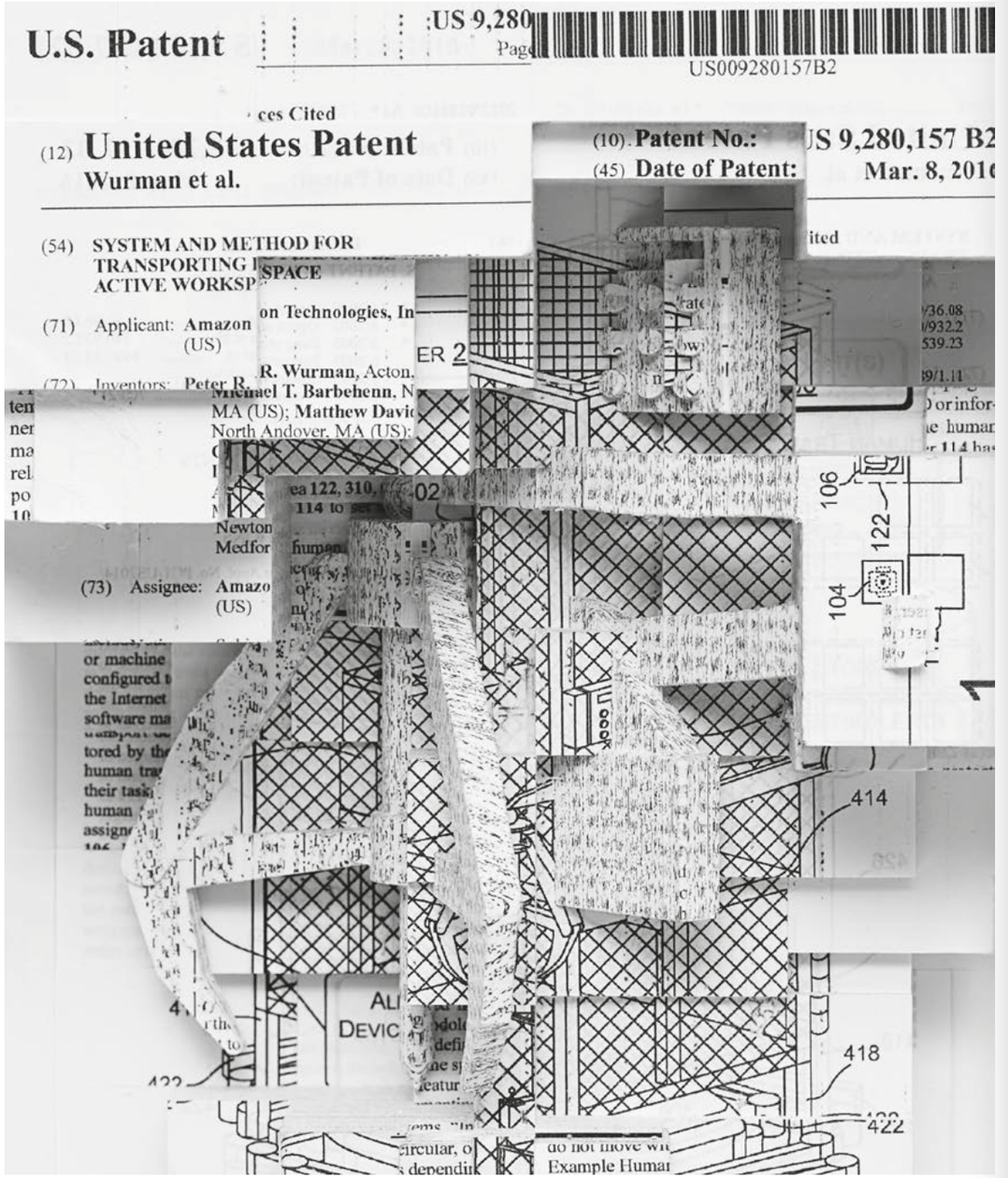
Vivi Kühn, *noch mehr*, 2025; Filmstill

concept. My interdisciplinary approach combines film practice with theoretical reflection, aiming to create artistic spaces where traumatic experiences can be worked through and renegotiated. Through this perspective, I seek to develop new frameworks that reveal the often hidden traces of violence against women and contribute to a broader understanding of health. Furthermore, I am interested in how art—especially through film—can address social power structures and deeply rooted systems of violence against women. My goal is to open aesthetic and discursive spaces where wounds can be named without exploitation, and where healing is understood as an open, multifaceted process. With this research project, I want to raise awareness of the impacts of violence against women while also strengthening artistic forms of expression that go beyond mere documentation and hold transformative potential.

ARTISTIC RESEARCH AS SOCIAL PRACTICE

Angela Bulloch, Simon Denny, Omer Fast, Nora Sternfeld and Sara Hillnhütter

An interview with professors Angela Bulloch, Simon Denny, Omer Fast, Nora Sternfeld on artistic research at the intersection of institutions, responsibility, and social change



Simon Denny, *Document Relief 3 (Amazon Worker Cage patent)*, 2019; Photo: Nick Ash

Sara Hillnhütter Since we began our PhD in Art Practice study program in April, we'd like to talk with you about how practice-based art, or so-called artistic research, contributes to collective knowledge production both inside and outside the academy. Maybe we can start with short statements from everyone. Very generally: What do you understand by artistic research, and what role does it play in your work?

Angela Bulloch Well, I always consider myself to be driven by curiosity—basically speaking, having a researching, inquiring mind. For me, it's as natural as breathing, this drive to ask: How does something work? How does it sit in the world? How does it affect me? Can I change it? Why does it look like that? That's how I think about artistic research—it's direct, intuitive, and just part of how I approach things.

Omer Fast I have an ambivalent relationship to the notion of research. I don't consider myself an artistic researcher, but I need to leave the studio and my computer to make my work. When I do that, I enter a liminal space, which brings me into contact with people whose lives or experiences I find interesting. These encounters result in conversations and documentation. It's research in the sense of gathering material, bringing it back, looking at it again, and arranging it in a way that reflects not only the material, but my own response to it.

Simon Denny For me, it's as simple as input and output. Artistic research is anything that comes in—visual, cultural, contextual. That's also how I see it in other practices I'm involved in. What comes in, what informs, is the research part. There are many people producing research, but it's not always framed that way. For example, a painter might be doing aesthetic, political, or analytical research, but it's not always recognized as such. So, for me, anything I take in is research.

Sara Hillnhütter Nora, maybe you can wrap up this round?

Nora Sternfeld I think the specificity of artists doing research today is that people are following their own questions—not ones completely defined by the scientific system. Art is never just what is commissioned. That brings a certain freedom, but also a drive to produce knowledge and forms beyond what's asked for.

Sara Hillnhütter Angela, your work *Rule Series* is a great example of what Nora just described. In that series, you often decontextualize rules, revealing man-made structures and how they control activities to maintain social order. You reflect on this in your work—making implicit premises explicit. How do you pick the objects you work with?

Angela Bulloch It's interesting you mention the *Rule Series*. I've just shown some of them in a group show. I arrive at certain rules by chance or by stumbling into odd contexts—things that stand out to me. I pick them like flowers. I collect rules, make a system, and then work with them in terms of output. I don't just remove the context, I recontextualize them—playing with language and terms, reframing everything. It's like rearranging building blocks within a language and systematic thinking. It's intuitive, but often leads to surprisingly contrasting ideas. Looking at the way a framework appears in a new context can be a very powerful interrogation of the meaning of that set of rules. That's part of my research: playing with recontextualizing ideas into different systems and places.

Sara Hillnhütter Do you develop a new methodology for each object, or is there something continuous in your practice?

Angela Bulloch With the *Rule Series*, it's a linguistic system—and it evolves as my collection grows. That's ongoing since the early '90s. The works with AR Codes (Augmented Response), I've been thinking more from a human perspective, making machine-readable images more interesting for humans—sort of inverting the »usual« systems logic. It's one way of playing with systems and aesthetics, which is also a form of research.

Sara Hillnhütter Omer, how do you combine your visual practice with social criticism?

Omer Fast Very carefully. Nora already spoke about freedom and Angela about decontextualizing material. Since I started leaving the studio to find material for my work, I realized that this freedom (or privilege) requires an ethical and social responsibility. But since I'm not a journalist or a scientist, where there are checks and balances, like peer review processes or fact-checking, the whole dimension of responsibility has to be somehow invented and incorporated into the artistic process. Still, whenever I represent something, I often find that the resulting work is more accurately a misrepresentation, or at least more truly represents my own preconceptions or prejudices.

Omer Fast, *CNN Concatenated*, Installationsansicht Martin Gropius Bau, 2016; Foto: Jensch/Martin Gropius Bau

Sara Hillnhütter Nora, you use the term »un-learning« in your texts and work. What do you mean by that?

Nora Sternfeld I see un-learning as a practice for understanding how knowledge is embedded in power. It means recognizing the power relations that make some people know and others not. Inspired by Gayatri Chakravorty Spivak, unlearning is a deconstructive process. There's a specific deconstructive capacity in an artistic approach. Representation is always a negotiation between what is present and what is not, and artists work with the impossibility of full presence or representation. That's what makes art interesting: the conflict between reality and its representation in the work.

Omer Fast Yes, and especially in the last 20 years, with

social media and the internet, we're much more aware that we're not just representing reality, but actively constructing it. We're not just observers, but participants.

Nora Sternfeld Absolutely. As an art educator, I tell students to see themselves as teachers through the eyes of their artistic practice. This reflexive knowledge—understanding one's own position through working with representation—is something art can uniquely contribute to.

Sara Hillnhütter Simon, can you elaborate on technical apparatuses and how they shape our contemporary notion of knowledge?

Simon Denny Angela and I have discussed this. The historical divisions between virtual and actual—especially in the social media-saturated, online-offline world—are hard to draw now. The virtual becomes very real. This resonates with what Nora and Omer said about constructing reality and the tension between representation and just being or doing. It's hard to separate online from offline, or virtual from real. I feel like I live in many places at once, and technology supports that. I wouldn't necessarily frame that as a critique—I think it's great to be a »multiple subject« across borders and identities.

Sara Hillnhütter All of your work moves between different media—installation, video, browser art. Is materiality also a category for knowledge production?

Simon Denny Absolutely. For example, I'm producing paintings now, but they're not just paintings anymore. They circulate online and become network-based images. A painting is both an experience in a room and a kind of knowledge asset moving through a network.

Sara Hillnhütter Omer, I remember your exhibition *Reden ist nicht immer die Lösung* at Gropius Bau in 2016/17 where you reflected on your experience at the immigration office. You installed a room resembling that office, which reminded me of many transitional structures we move through—airports, cultural thresholds. How do you reflect on these social thresholds?

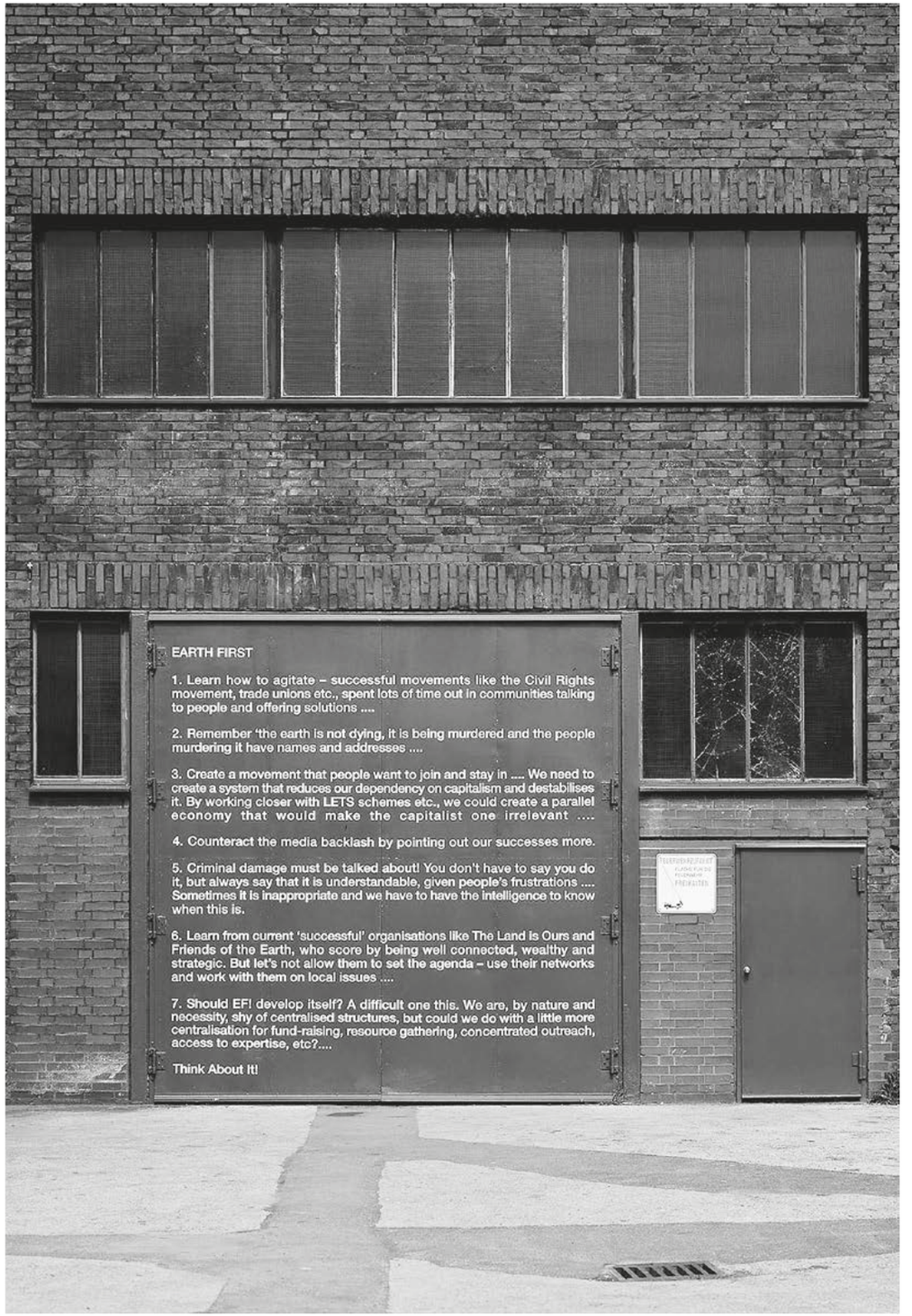
Omer Fast All of us who produce these works, we typically do so for exhibitions in these »temples« of art, right? The exhibition space is like a niche—an appendix to the rest of society. This goes back to Benjamin's notion of the aura in a work of art and what value it offers. What I like about the »temple« and its rituals is that we know we're looking at a facsimile. So, the question of representation is already front and center. In that particular exhibition, I remember feeling panicked when I first saw the space. There were seven rooms, and I thought, »Oh no, if these all end up being black boxes with films inside, not even my mother would survive this.« So, I wanted to refer to spaces outside the exhibition—places where power is negotiated,

where you wait, cross thresholds, and enter systems of authority that govern your life. One of the most successful interventions in the show involved a group of recent arrivals from Syria—people who had dealt with the immigration office. They had all learned »Waiting for Godot« in German, a language they didn't speak. They would enter the space and, without warning, shut down the artwork, and when the audience looked at them, the first thing they said was »nichts zu machen« (»nothing to be done«), which is how the play begins. They then performed this classic avant-garde piece and thereby disrupting the exhibition. It was so unexpected that, at one point, a security guard—who hadn't been briefed—threw them out. In that moment, the institution itself began to police the intervention and the artwork. For me, that was the most real moment of the exhibition, because something actually happened in the »temple«—not just the ritual display of representation, but an actual event.

Nora Sternfeld I think what's interesting here is that the critique of representation is now almost taken for granted, so you can go a step further. But even then, you're not completely in the immediate. Why is it interesting that some Syrians are kicked out of an exhibition? We know Syrians are excluded from many places all the time. What makes it interesting is that you enter a space where something can actually happen—and that you're able to reflect on it as it happens.

Sara Hillnhütter The art work questions and reflects on institutional rules. How can an institution—whether a museum, an art school, or a university—actually respond to this?

Nora Sternfeld I think there's a real achievement in moving from institutional critique to an institution's own capacity for critical action. Like Omer described, it's not just about critiquing the institution, but about the potential for representation to become post-representational—while also recognizing the power relations at play. That's what a contemporary institution could and should be: one that takes critique seriously, not just by turning it into a museum piece, but by using it to drive change. Unfortunately, in many cases—especially under neoliberalism or even growing authoritarianism—institutions tend to absorb critique without changing for the better. So, the question is: How can critique within the museum actually have consequences for the museum itself, especially in a post-representational way? For example, what does it mean if a racist action—like throwing people out—becomes part of an artwork within the museum? What does that mean for the artwork, for the institution, and for the kind of knowledge that can address the reality that such actions are happening in the society right now, and we're witnessing them?



Angela Bulloch, *Earth First*, 2000 (part of *Rules Series)*
Installation view *Arbeit Essen Angst*, Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2001;
Photo: Roman Mensing

Omer Fast — Even if they're niche or privileged spaces, I'd say the »temple« and the theater are important because they're spaces where we know we're looking at representations. There's a kind of safety in that: You won't be harmed, nothing bad will happen to you, beyond having your assumptions challenged. That's the privilege of these spaces, and it's why we make work for them. I exist within this niche, privileged system, where artworks are commissioned for an audience. It's an economic system, too—not just about representation or post-representation, but a small, specialized economy that traffics in representation.

Simon Denny — But is it really possible to keep these rarified systems separate from other economies outside of them today? Can you actually contain that economy as a singular unit, or does it inevitably interact with others? I'm just thinking about my own experience—when I've tried to deploy something strictly within a particular context, with a specific commissioner and an intended destination, I find it increasingly difficult to control how it circulates. Even if you don't want your work published online, for example, or you're not on social media, somehow it still finds its way through other networks and audiences. Personally, I find it almost impossible to control how things circulate now—and honestly, I don't even want to. But even if I did, I think it would be extremely hard.

Omer Fast — I think you are right: The privilege of research in art is that the findings, whatever they are, are presented in a physical space—a social space where people come together to experience them. That surplus value the museum or gallery offers might seem old-fashioned or even outdated, especially since museums have tried to open themselves up to the internet and virtual spaces in recent years. But coming from my own context, I still believe the social contract that these spaces offer—the »temple,« the theater, the art gallery—is fundamentally important for understanding representation. These are social spaces embedded in systems of power and privilege, but precisely because of that, they provide a platform for understanding and mediation—something that's harder to achieve elsewhere, alone, scrolling on your device late at night.

Simon Denny — I also value those environments. Much of my own work is still made for those situations. Just to clarify, I'm not questioning the value of those spaces—they're crucial, and that's why art schools, like the one we all work at, are important places to invest time and energy. They produce a specific kind of value in these unique settings. But at the same time, our work inevitably enters other economies and networks at the same time. Even as we create within these »temples,« our work takes on new roles outside our control. That

doesn't diminish the value of those spaces, but it does mean there are additional ramifications and layers—other economies circulating within, outside, and alongside them. Sometimes they augment or even transform the traditional spaces.

Omer Fast — And of course, exhibitions also happen outside museums and galleries, as they should. But for me, it's about the act of seeing—of seeing together. It's a simple but powerful observation: If I watch something I've just edited alone, I'm not as aware as I am when my wife sits down to watch it with me. The presence of another body changes the whole chemistry of perception. That's why the ritual, the cinema, the exhibition space are important—they're venues for mediating culture and knowledge in a social way.

Simon Denny — But socialization happens on many levels. There are intimate settings and less intimate ones, but there's also this networked socialization happening simultaneously through online pathways. In teaching, we all stress how cultural value is produced socially—it only gains meaning when it's socialized. Private expression is quiet; what resonates is what circulates. And now, there are so many expanding and unexpected channels for meaning-making that add to, or happen alongside, these more local or social experiences.

Angela Bulloch — Because so much is done online now, and so much research happens in digital spaces, I find myself drawn back to the museum—to physically encounter art objects and their values, with other people in the room. That spatial, bodily experience feels even more important now. I really feel the need to return to the »temple,« the museum, because I miss that physical reality. It's crucial not to overlook that: measuring your own human scale against something in the room, surrounded by others. That's an experience I hope we never lose.

Sara Hillnhütter — So, in many ways, producing art is also an experiment for you as artists. To sum up what you've described: You never really know where an image will end up or how it will be received. What role does this experimental status play in your practice?

Omer Fast — It's both a risk and a privilege.

Angela Bulloch — An »experimental« practice is a necessary part of being an artist today. We, as artists need to be ready to take risks in our ever changing world.

Simon Denny — I think these unpredictable economies we've talked about here mean that any kind of output is experimental by context – one simply can't imagine what a gesture does. To embrace that unknown by acting is experimental.

Sara Hillnhütter — The PhD in Art Practice program is titled *Being(s): Artistic Research in Transformative Contexts of Health*, in

which we develop our discussion referring to the concept of »One Health« the WTO published during the first COVID-19 year. The idea is to see medicine as a broader issue that overcomes limits between humans and animals, but understands health as an holistic concept that concerns different social structures and beings on a planet in the Anthropocene. What contribution can artistic research make in this context in your eyes?

Nora Sternfeld — Well, I think again that art can reflect on and intervene in a situation in which life is at stake in many different ways. And I think that artistic research can be both more and less than what the logic of commodification of life would expect. And without knowing what the contribution could be, I dare to suggest that it might go—with its artistic drive to know and to understand differently—far beyond the scope of whatever the commission is.

Angela Bulloch — Human »self-understanding« has developed within the Anthropocene; these paradigm shifts of thinking of health as global, also to value the importance of all life on our planet and beyond, instead of only human life—these shifts in thinking do broaden and alter the context for artistic research profoundly. When the human is no longer the center of all considerations, then we need to change not only the way we think but for whom or what we are thinking. The fact that the research conducted is within and for the interests of human survival, can no longer be considered as »baked in« or as a given assumption as it used to be.

Simon Denny — Johannes Büttner, the PhD candidate that I am working with in this program, is following what supra-legal and extra-territorial spaces like network states mean for health. He is getting embedded in experiments like Prospera (which is a kind of startup state in an agonistic/antagonistic relationship with Honduras). His work is focused on seeing what people seeking to do experimental procedures that are outside of legal umbrellas of many existing states can look like in these new hybrid sovereignty environments. So, to me that speaks directly to which social and legal structures construct what kind of subject—urgent questions within the health context and beyond.

Angela Bulloch and Simon Denny are Professors of Time-based Media, Omer Fast is Professor of Film and Dr. Nora Sternfeld is Professor of Art Education at HFBK Hamburg.

Sara Hillnhütter is Artistic Research Officer at HFBK Hamburg and coordinator of the PhD in Art Practice program.

G E S U N D H E I T

I M

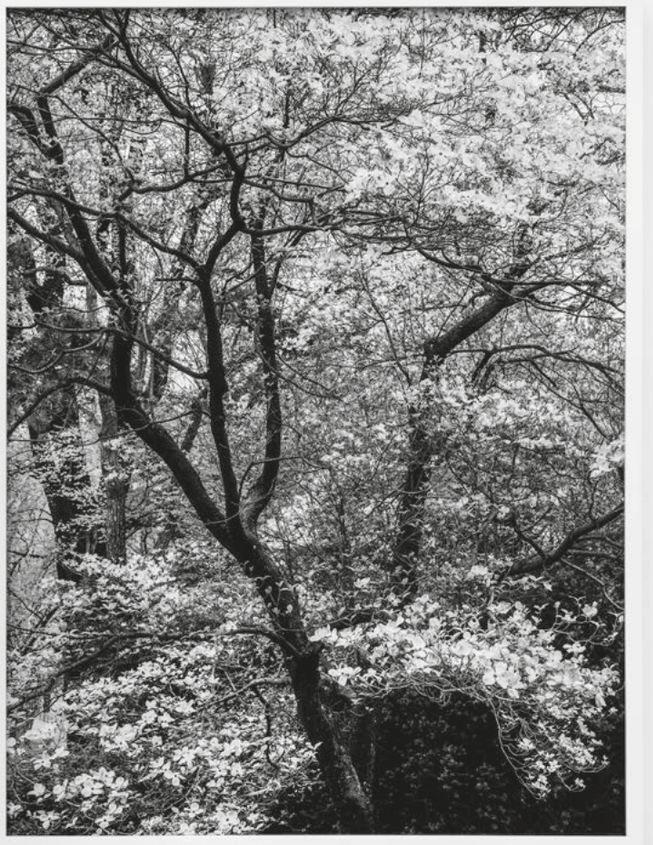
A R C H I V

D E R

G E G E N W A R T

S a r a H i l l n h ü t t e r

Künstlerische Forschung bewegt sich jenseits klassischer Disziplinen – zwischen Archiv, Alltag und ästhetischer Opazität. Künstler*innen wie Allan Sekula, Andrea Fraser oder Forensic Architecture stellen mit ihren Arbeiten nicht nur Fragen nach Wahrheit und Darstellung, sondern auch nach der Rolle von Kunst in gesellschaftlichen und ökologischen Umbrüchen. Und manchmal ist genau das, was nicht auf den ersten Blick als »Kunst« erscheint, besonders wirksam



Trevor Paglen, *Bloom (#79655d)*, 2020, Courtesy Pace Gallery

ROSALIND KRAUSS BEMERKTE, gegenwärtige Kunst hätte etwas »Fotografisches« angenommen. Mit dieser eher diffusen Zustandsbeschreibung markierte Krauss einen ästhetischen Wandel in der Nachkriegszeit. Dabei trat, zumindest vordergründig, die handwerkliche Gestaltung als Bewertungsmaßstab in den Hintergrund. In der Kunstgeschichte tut man sich mitunter schwer mit künstlerischen Projekten, die sich um neue ästhetische Form- und Wissenskonstellationen bemühen. In seinem Text *An Archival Impuls von* 2004 monierte Hal Foster ironisch »Consider a temporary display cobbled together out of workday materials like cardboard, aluminum foil and packing tape [...] like a homemade study shrine, with a chaotic array of images, texts, and testimonials [...].«[01] Foster spricht, neben der ästhetischen Strategie des »archival impulses« in der Kunst, die fehlende Unterscheidbarkeit zu anderen Wissens- und Lebensbereichen an. Sein Text zielt zwar darauf ab, recherchebasierte Kunst theoretisch zu fassen, sprich zu kanonisieren, zeigt aber deutlich mit seinem gedanklichen Einstieg, wie die Welt der Academia auf offene Gestaltungsprozesse in künstlerischen Recherchen blickt.

Den Projekten im Bereich der künstlerischen Forschung ist stets eine institutionelle Kritik immanent, die sich auch gegen eine Historisierung in der Kunstgeschichte stellt. So publizierte die Künstlerin Andrea Fraser 2016 zur ersten Wahl von Donald Trump ein Buch über die Verbindungen von Museen und anderen Kunstinstitutionen in den USA zum Weißen Haus. Fraser zeigt mit ihrer Recherche, die nach dem Motto »follow the money« funktionierte, wie abhängig der Kunstbereich von rechtspopulistischer Politik ist. In die ästhetische Gestaltung wirkt die Recherche als starker formgebender Motor, wie auch bei der Künstler*innen-Gruppe Forensic Architecture, die praxisbasiert, anhand von digitaler Bildanalyse, Daten über aktuelle Kriegs- und Unrechtszenarien sammelt. Bei der Besprechung solcher Projekte kommt stets die Frage auf: Ist das noch Kunst? Tatsächlich stellt die Forscher*innengruppe Forensis (eine Dependence von Forensic Arcitecture in Berlin) im Auftrag von Betroffenen auch Bildmaterial her, das vor Gericht verwendet wird, zum Beispiel über die rassistisch motivierten Morde in Hanau.

Künstlerische Forschung dokumentiert unsere gesellschaftliche Gegenwart. Gerade in dem Durchwandern verschiedener Deutungs- und Verwertungsbereiche liegt ihre ästhetische Wirkkraft. Die Künstlerin Lucy Cotter formulierte, dass Form und Oberfläche, Zeigen und

01 Hal Foster, »An Archival Impulse.«, in: *October*, vol. 110, 2004, S. 3–22, hier S. 3. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/3397555. [zuletzt abgerufen: 13.6.25]

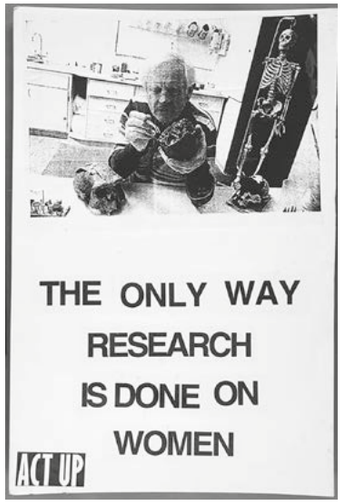
Allan Sekula, *Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angelos harbor. San Pedro, California from the series »Fish Story«*, November 1992, Museum of Modern Art, New York

Verstecken das eigentliche Handwerkszeug von Künstler*innen ist. So schreibt sie prägnant: »representation affects thought.«[02] Das heißt auch außerhalb der erwartbaren Kontexte für Kunst verliert ein Werk nicht den Kunst-Status: »Artist use artistic criteria to establish the parameters and form of their research. Artistic research is thus not separable phenomenon from art itself.«[03] In dem von Cotter herausgegebenen Sammelband *Reclaiming artistic research* (siehe auch unsere Reading List auf S. 116) reagiert sie auf die Vereinnahmung der künstlerischen Forschung für vermehrt akademische Belange.

Eine Arbeit wie Allan Sekulas *Fish Story* (1995), die 2002 auf der Documenta 11 gezeigt wurde, verdeutlicht, wie komplexe Konstellationen von menschlicher Arbeit, Lebensmittelindustrie und Welthandel zusammenhängen, ohne diese Themen explizit zu machen. Gesundheit als ökologisches und humanistisches Konzept wird hier wie nebensächlich evident. Aus der Konstellation von Sekulas Fotografien ergibt sich eine gedankliche Iteration zwischen den Handelsschiffen, den Menschen, die darauf arbeiten, den Fischen und dem Ozean. Die Arbeit geht weit über die ihr zugrunde liegende Beobach-

02 Lucy, Potter (ed.), *Reclaiming Artistic Research*, Hatje Cantz, Berlin, 2019, S. 10.
03 Ebd., S. 12.

tung und Recherche hinaus, ihr dokumentarischer Charakter endet nicht in fotografischer Kontingenz oder pädagogischen, lösungsorientierten Reflektionen. Vielmehr bietet sie ein Beispiel dafür, wie Künstler*innen Recherche präsentieren, ohne dem Publikum Hinweise und Interpretationen zu liefern. Es werden bewusst Leerstellen erzeugt und Dinge im Ungreifbaren gelassen. Epistemische Opazität gehört zu künstlerischer Forschung, wie das vielbeschworene »Sichtbarmachen« gesellschaftlicher Machtverhältnisse.[04] Die Beiläufigkeit ästhetischer Aspekte kann dabei als Tarnung, als Trojanisches Pferd begriffen werden, mit dem sich bildende Künstler*innen in andere gesellschaftliche Sektoren begeben.



ACT UP, The Only Way Research Is Done on Women, 1992 – 1995, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library (Digital Collections)

1946 definierte die Weltgesundheitsorganisation Gesundheit als »Zustand des vollständigen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlergehens und nicht nur das Fehlen von Krankheit oder Gebrechen«. Die Gesundheit »aller«, stellte eine wirkmächtige Definition dar, ein universales und fortschrittliches Konzept, das über Nationen- und Kulturgrenzen hinweg Gültigkeit besitzen sollte. Universelle Konzepte haben häufig den Nachteil, dass sie essentialistisch wirken und den technischen Machbarkeitsglauben befördern. Wie viele Wissensbereiche untersteht auch unser Gesundheitssystem einer »epistemischen Politik«[05], welche soziale Minderheiten benachteiligt.[06] Bereits während der AIDS-Epidemie wurde deutlich, dass Gesundheit ein soziales Privileg ist. Bei dem Erreger, der das AIDS-Syndrom auslöst, handelt es sich um eine Zoonose, also einen Virus, der von Tieren auf den Menschen übertragen wurde. Lange vor der Corona-Pandemie wurde damit das Konzept von Gesundheit als ein menschliches Privileg fraglich, aber die Pandemie des COVID-19 Erregers hat für kranke wie für gesunde Menschen gleichermaßen deutlich gemacht, dass Medizin eine sozio-politische Struktur ist, die nicht allein die Lebenswelt kranker Menschen bestimmt. So publizierte die WHO im Jahr 2020 als Reaktion auf die Pandemie einen neuen Gesundheitsbegriff,

04 Vgl. Olga Schubert, Carmen Weisskopf, Domagoj Smoljo (!Mediengruppe Bitnik) in conversation with Felix Stalder, »Curatorial Research – Opacity and Criticality from the Inside. Technology, Trans-Cultural Encounters and the Planetary Scale.«, *jar-online.net*, 29.12.2024, https://doi.org/10.22501/jarnet.0074 [zuletzt aufgerufen: 13.6.25]

05 Brooke Ackerly (Hrsg.), »COVID-19: Shifting Paradigms«, in: *International Feminist Journal of Politics*, 2020, Jg. 22, Nr. 4, S. 453 – 455, https://doi.org/10.1080/14616742.2020.1796363 [zuletzt aufgerufen: 13.6.25]

06 Mandy Mungler, Gonza Ngoumou, »Unlearn Medizin«, in: Emilia Roig, Alexandra Zykunov, Silvie Horch (Hrsg.), *Unlearn Patriachy #2*, Ullstein, Hamburg Berlin 2024, S. 262 – 286.

der sich auf ökologische Bedingungen bezieht: »One Health is an integrated, unifying approach that aims to sustainably balance and optimize the health of people, animals, and ecosystems. It recognizes the health of humans, domestic and wild animals, plants, and the wider environment (including ecosystems) are closely linked and interdependent. The approach mobilizes multiple sectors, disciplines, and communities at varying levels of society to work together to foster well-being and tackle threats to health and ecosystems […]«.[07]

Während des Lockdowns im Mai 2020 beobachtete Trevor Paglen, wie vor seiner Haustür die Bäume blühten. Die Natur schien sich vielerorts von menschlichen Aktivitäten zu erholen. Bezogen auf diese Erfahrung generierte der Künstler die Serie *Bloom* mit Hilfe eines Algorithmus, der in den japanisch anmutenden Strukturen aus Blüten, Blättern und Ästen Vanitas-Motive, wie Totenköpfe, versteckte.

Welcher systemischen Begrenzung die traditionellen Wissensdisziplinen unterliegen, und wie schwer sie sich tun, gegenwärtige Prozesse auf dieser Erde zu beschreiben, zeigt sich an dem Beispiel aktueller, planetarer Veränderungen. Unter dem Konzept des Anthropozän wurde besonders im Kulturbereich die ökologische Veränderung dokumentiert. Die Internationale Geowissenschaftliche Union stimmte 2024 allerdings gegen die Aufnahme des Begriffes in die offizielle stratigrafische Zeitskala, mit dem Argument, es gäbe weltweit keine einheitliche Nachweisbarkeit. Die Hauptbegründung bestand darin, dass der zeitliche Rahmen für eine Einordnung in die Struktur der Erdzeitalter in der Geologie fehle, das Anthropozän zu kurz und zu gegenwärtig sei.

Künstlerische Forschung gelingt an vielen Stellen, was konventioneller Wissenschaft aufgrund der disziplinären Zusammenhänge verschlossen bleibt. Das »archival thinking« von Künstler*innen über disziplinäre und kulturelle Grenzen hinaus, gestaltet Wissensproduktion basierend auf Praxis und Alltagserfahrung. So gelingt es mit Strategien wie humorvoller Verfremdung oder epistemischer Opazität zwischen hybriden Materialien und Inhalten, mit offener Iteration und metonymischer Bedeutungsproduktion, ein Archiv der Gegenwart zu gestalten.

Sara Hillnhütter ist Referentin für künstlerische Forschung an der HFBK Hamburg. Zuvor hat sie Kulturprojekte im Kunstverein nGbK, Berlin, umgesetzt und war wissenschaftlichen Mitarbeiterin an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main sowie an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo sie 2025 mit einer Arbeit zur Geschichte der Preußischen Meßbild-Anstalt (1885-1921) im Fach Kunstgeschichte promoviert wurde. Ihre thematischen Schwerpunkte sind die Entgrenzung der Künste im Zeitalter der Moderne und Bilder in der Wissens- und Technikgeschichte.

07 Adisasmito WB, Almuhairi S, Behravesh CB, Bilivogui P, Bukachi SA, et al., »One Health: A new definition for a sustainable and healthy future«, in: *PLoS Pathog* 18(6), 2022, https://doi.org/10.1371/journal.ppat.1010537 [zuletzt aufgerufen: 13.6.25]

A

C I N E M A T I C

L A B O R A T O R Y

Adina Pintilie/
Anne Meerpohl

Since its creation in 2022 the artistic research group Politics of Intimacy / The Intimacy of Politics (ARPI), has developed as a transdisciplinary space for embodied artistic research practices of intimacy within the moving image. The initiator Prof. Adina Pintilie talks about the different aspects of their work

Ilias Merabiha, *A Compassionate Protocol*; research visual, 2025

EMERGING FROM PINTILIE'S decade-spanning, multi-platform cinematic research on intimacy and contemporary body politics, ARPI has developed as an experiential laboratory that brings together young artists from across the world, with diverse cultural and socio-political backgrounds. The cinematic form is not merely a vehicle for representation, but a relational and epistemic space for investigating how intimacy—both on a personal and political level—is shaped, negotiated and mediated through the moring image. On the fluid boundary between lived experience and cinematic imagination, between the personal and the political, the present-day conundrums and trans-generational legacies, the group's work supports emerging filmmakers in articulating a (filmic) language for their experiences and themes, in developing their own artistic voice, personal methodologies and forms of collaboration. A maieutic, process-oriented approach, where cinema becomes a tool for research, for »un-learning« and »re-learning«, for self-discovery and meaning-making, for transformation and growth.

Anne Meerpohl What was your interest or impulse to initiate the ARPI artistic research group at HFBK Hamburg and what parameters were decisive for you?

Adina Pintilie The artistic research group Politics of Intimacy / The Intimacy of Politics (ARPI) looks into how research through the language of cinema can foster vibrant, unconventional approaches that go beyond the prescriptions of standardized filmmaking. How to mentor young artists without conforming to what film schools, the industry, or society would define as »a good film«. How to cultivate instead the capacity to create personal authentic cinematic forms, new understandings of reality, and new languages, emerging from the artists' different worldviews, backgrounds, poetic sensitivity and frameworks of knowledge. The body of the artist as a living-breathing archive is central to the ARPI methodology, grounded in embodied and participatory processes, where cinema becomes a space of unlearning and reimagining. A space where reality and film merge in unexpected, hybrid languages of imagination. Where bodies remember, and memory becomes methodology. Where intimacy becomes political terrain. Where the camera is not an instrument of control, but a tool for inquiry—somatic, conceptual, porous. Where freedom is possible—the freedom to experiment, to fail, to transgress, to not fit expectations. ARPI emerged as an organic extension of the methodologies I have been developing in my own practice over the past decade—methodologies that look at cinema not as a tool for representation, but as a site of inquiry, a somatic and conceptual »experiential laboratory«, investigating the ways we relate to one another, to our

Merle Morze, *Et Incarnatus Est;* research visual, 2025

own bodies, and to the systems of meaning that shape our experience of intimacy. The methodology we employ is process-based, dialogic, and often emotionally demanding. It includes work with filmic reenactments, body memory, psychosomatic practices, trauma-informed frameworks, and the poetics of the camera as an extension of the body. Mentoring, in this context, means the creation of a space for a shared, open-ended process—often arduous and challenging—through which the artist discovers and develops their own authentic language. Not what a »good film« should be, but what their particular voice at this particular moment urgently needs to express, to share. At a time when bodily autonomy, freedom of expression, and the right to be seen on one's own terms are under renewed attack by rising authoritarian ideologies and normative regimes, ARPI's research emerges from a sense of urgency, reclaiming cinema as a protected space for articulating that which resists normativity and commodification. Creating a space for unlearning dominant cultural scripts and for rehearsing new modes of being-together, it challenges binary thinking and opens up a space where ambiguity, contradiction, and embodied knowledge are valued as generative forces.

Anne Meerpohl How do you see the experimental potential of artistic research as a vehicle for exploring intimacy and its politics? And what role does cinema and its forms, labels and understandings of the medium play in this?

Adina Pintilie Artistic research through the cinematic form

Bo Friedrich, *On Tress And Loss;* research visual, 2025

offers a radical space for rethinking intimacy not merely as a private affective realm, but as a political and epistemic practice. A cinematic laboratory where artists unlearn conventional narratives and explore how intimacy can become a terrain of resistance, that allows us to reclaim the body as a source of knowledge. The ARPI process is grounded in lived experience, not as a source of anecdotal content, but as a site of methodological and epistemological urgency. Participants engage with their personal experiences through experimental formats and filmed assignments, such as memory re-enactments, staging reality, somatic exercises etc. Through what we call the ›emotional montage‹ and shared editing sessions, ARPI allows cinematic form to emerge from the intersubjective field, rather than imposing predetermined narratives onto bodies and feelings. The participants' lived experiences are not raw material to be sculpted into representational form, but epistemic fields in themselves—what Paul B. Preciado might call »somato-political texts«, shaped by gendered, cultural and societal norms. The camera functions here not as a mere recording device, but as a relational prosthesis, an interface of touch and perception—a »cyborg sensorium«, in Donna Haraway's terms, that co-constructs meaning in real time and allows »situated knowledge« to be articulated and shared. Cinema in this framework moves beyond genre constraints and formal expectations, creating fluid spaces that combine non-fiction, performance, animation, speculative fiction, installation. It is not a mere method of representation, it becomes a way of thinking, sensing, and inhabiting the world.

Helena Kuhn, *I Can't Sleep;* research visual, 2025

Anne Meerpohl You describe parts of your methodological framework as a »sort of experiential laboratory, where the cinematic imagination often functions as a safe space, a protective structure«. How do these structures and spaces look like? Could you share a glimpse into your work and process?

Adina Pintilie The »experiential laboratory« refers to a protected, process-oriented field in which personal, often pre-verbal materials—memory, pain, fantasy, desire—are activated and reshaped through the camera's gaze, collective witnessing, and embodied practice. In this framework, another core methodology is what we call the »witnessing camera«—a cinematic device that acts not only as a technical tool, but as a relational interlocutor, a co-participant in the research process. It records not just the unfolding scenes, but also the act of filming itself, creating a meta-cinematic feedback loop. This mise-en-abîme structure mirrors Lacan's concept of the mirror stage: a moment when the subject first recognizes their own image and begins to form a sense of self through external reflection. In ARPI, the witnessing camera functions similarly, allowing participants to see themselves being seen. This reflective gaze creates a space where internalized narratives around shame, trauma, or norms can be confronted and re-scripted. The witnessing camera is never neutral; its gaze is affectively attuned, negotiated in relation, and grounded in

care. It generates a safe, dialogic environment where vulnerability is not only protected, but becomes a generative force for self-understanding. Rather than fixing meaning, the camera holds the space open—inviting reflection, transformation, and the reclamation of authorship. In this way, it operates as a contemporary cinematic mirror stage: a practice of embodied witnessing that enables artists to renegotiate their own visibility, relate anew to the gaze of the other, and construct fresh forms of subjectivity through film.

Anne Meerpohl What questions of collaboration and collectivity appear in the research practice?

Adina Pintilie Collaboration is at the core of ARPI methodology. It is not limited to logistical coordination or technical assistance—it is the very method through which knowledge is produced, challenged, and transformed. Each participant in ARPI works on their own artistic research process, but just as crucially, they also contribute in-depth to the work of their colleagues. This reciprocal engagement creates a generative ecology where projects do not evolve in isolation, but in symbiotic relation to one another. Through this structure, a profound, process-based understanding of the others' inquiries emerges. Participants become not simply peers, but co-researchers and artistic companions. These relationships foster not only cross-pollination of methodologies, but also long-term artistic alliances and care structures that extend beyond the laboratory setting. This collaborative mode of working also reframes how we understand the cinematic crew. In ARPI, crews form organically and horizontally—there are no fixed hierarchies or instrumental divisions between »director«, »technician«, or »performer«. Instead, each person involved brings their sensitivity and artistic agency into the process. Cinematographers, editors, performers, and sound designers contribute to the work with their own artistic languages, alongside the director. This model fosters what I would call a »network of care«. The group becomes a living-breathing organism where practices of emotional holding, active listening, and mutual encouragement are central. Artistic risk is made possible precisely because the space is shared—because participants know they are supported not only technically, but affectively. My own work has always been grounded in the belief that deep intimacy and political reimagination are only possible in the presence of safety. ARPI extends this into a pedagogical and artistic ecosystem, where the cinematic process becomes a rehearsal for new forms of collective being.

Adina Pintilie is Professor of documentary film at the HFBK Hamburg and initiator of the artistic research group Politics of Intimacy / The Intimacy of Politics (ARPI). Her work as a visual artist and filmmaker has been presented at Berlinale; Venice Biennial; Museum of Modern Art, New York; Institute for Contemporary Art, London; Locarno Film Festival; Centre for Fine Arts, Brussels; Migros Museum of Contemporary Art, Zurich; Württembergischer Kunstverein Stuttgart; KINDL Center for Contemporary Art, Berlin; among others.

ARPI artists: Helena Aljona Kuhn (Germany/Kazakhstan), Kai Jou Liao (Taiwan), Bo Friedrich (Germany), Catalina Gonzalez Gonzalez (Colombia), Kristina Savutsina (Belarus), Merle Morze (Austria), Luis Kurschner (Germany), Morgana de Mello dos Santos (Brasil), Ilias Merabiha (France), Jona Dohr (Germany), Marko Grba Singh (Serbia), Ayala Berger (Israel), Johan Richter Olsson (Sweden), Laurine von Bötticher (Germany/Dominican Republic), Yaela Gottlieb (Peru), Katja Izmestyeva (Russia), Maria Ignatenko (PhD Art in Practice) (Russia)

KRANKHEIT
ALS
METAPHER

Susan Sontag

(nur in der
gedruckten Ausgabe)

SUSAN SONTAG,

Krankheit als Metapher (Kapitel 7, S. 54–62)

Aus dem Englischen von Karin Kersten und Caroline Neubaur

© 1978 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

H A N D

I N

H A N D

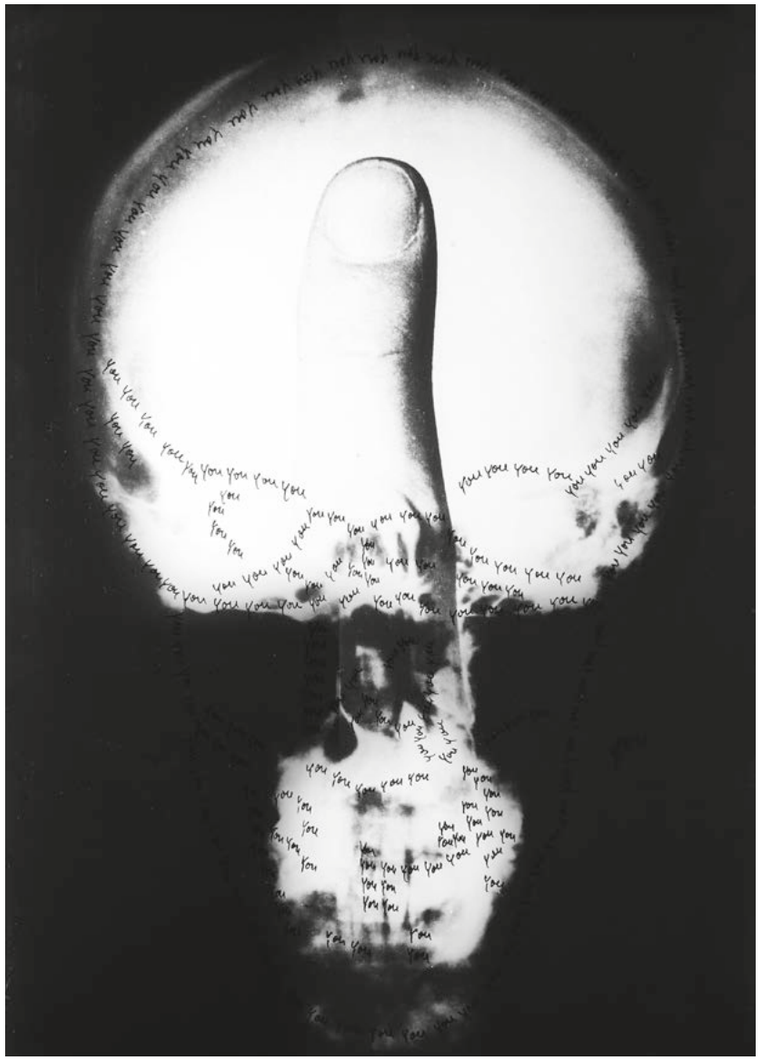
M I T

D E M

T U M O R

Hanne Loreck

Wie lässt sich Krankheit sichtbar machen – jenseits medizinischer Diagnostik, jenseits stereotype(r) Frauenbilder? Die italienische Künstlerin Ketty La Rocca verband in ihrer Bildserie *Craniologia* (1972/73) persönliche Erfahrung, künstlerische Sprache und visuelle Kritik zu einer eindringlichen Auseinandersetzung mit Subjektivität, Körper und Verletzlichkeit



Ketty La Rocca, *Craniologia*, 1973; Courtesy Estate Ketty La Rocca & Kadel Willborn, Düsseldorf

DIE FOLGENDEN ÜBERLEGUNGEN führen in die jüngere Kunstgeschichte zurück, aus der heute digitalen in die analoge Bildproduktion. Sie haben weniger mit dem Verhältnis von Gesundheit und Artefakten im Allgemeinen zu tun als vielmehr mit einer einzelnen künstlerischen Position, die Bild, Wortsprache und Krankheit visuell in ein spezifisches Verhältnis gesetzt und dabei nicht *über* Krankheit, sondern *von* ihr *informiert* erarbeitet wurde: Ketty La Rocca, 1938 in La Spezia geboren, starb bereits 1976 in Florenz an den Folgen einer Tumorerkrankung, die 1965 diagnostiziert worden war. Heute zählt die Künstlerin mit ihren Fotografien und Collagen, ihren Skulpturen, Videoarbeiten, Performances und Schriften zu den wichtigen Protagonistinnen der italienischen Neo-Avantgarde und der zeitgleichen feministischen Bildkritik.

Meine Fallstudie gilt Ketty La Roccas Bildserie *Craniologia*, übersetzt Kraniologie[01], von 1972/73. *Craniologia* besteht aus Radiografien ihres Kopfes samt Halswirbelsäule aus unterschiedlichen Perspektiven, die sie mit Aufnahmen von Handhaltungen doppelbelichtet und zudem mit dem sich wiederholenden Wort »you« beschriftet auf Acrylglas übertrug. Als junge Frau hatte sie in der Radiologie gejobbt; nun arbeitete sie mit medizinischem Untersuchungsmaterial, aus dem Expert*innen auf eine Erkrankung schließen können, während die Bilddokumente für den Laien wenig von der gefährdeten Existenz transparent machen. Denn eine Röntgenaufnahme des Schädels macht Knochenstrukturen sichtbar, »sagt« aber wenig über sein Inneres aus. Malignes Gewebe von Weichteilen lässt sich eher in einem anderen, zu Beginn der 1970er Jahre entwickelten Bildgebungsverfahren, der Computertomografie (CT), erkennen. So entsteht einerseits der merkwürdige Eindruck, die verschiedenen Handmotive, mit denen Ketty La Rocca den Röntgenfilm überblendete, zeigten das Kopfinnere. Die Formationen der Hand – ein Handteller, ein einzelner ausgestreckter Finger, eine geballte Faust von der Handinnenfläche her gesehen, – sind es, die den Schädel anstelle der Hirnwindungen füllen würden.

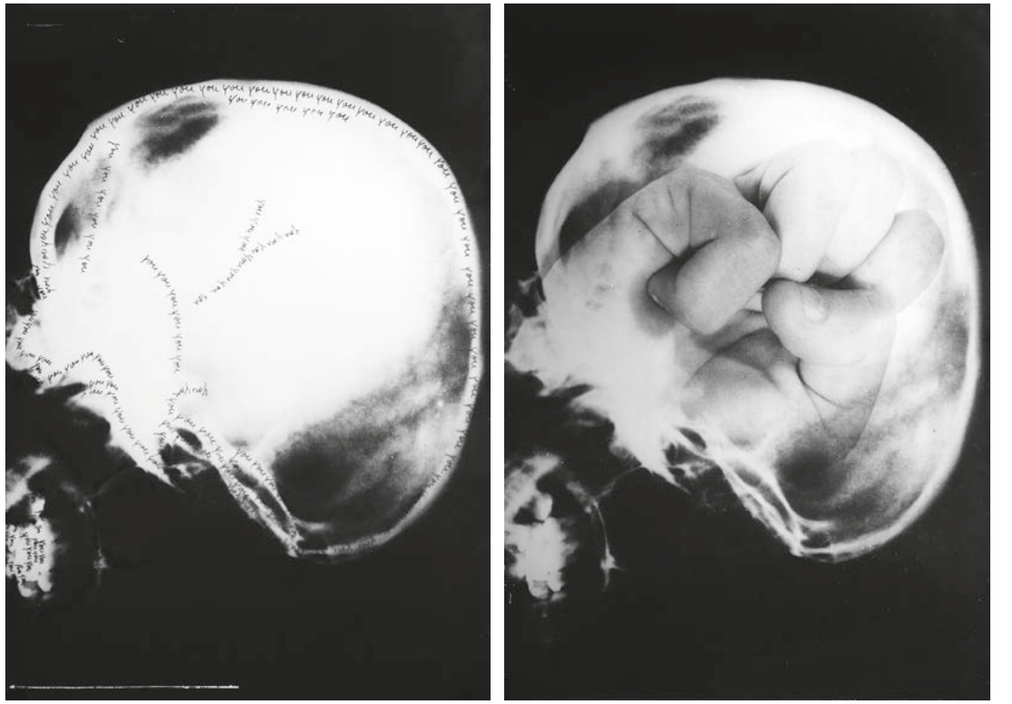
01 Als insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts praktizierte Wissenschaft von den stammesgeschichtlichen und ethnischen Unterschieden der Schädelformen hatte die Kraniologie oder auch Schädellehre Anschluss an Anthropologie und Phrenologie. Historisch betrachtet handelt es sich dabei um zwei wissenschaftliche Disziplinen, die mit ihren visuellen, analog fotografischen Untersuchungsreihen die vermeintlichen Beziehungen zwischen Körpern, ihrer Anatomie und psychosozialem Verhalten medizinisch, psychologisch, ethnisch und polizeistaatlich organisiert haben. Archive mit kraniologischem Material beinhalten physiognomische Fotografien, aber auch Schädelformen und Totenmasken, die in ihrer Funktion zu rassifizieren und sozial sowie sexuell zu stigmatisieren eine wesentliche politische Rolle spielten.

Andererseits erscheint die knöcherne Hirnschale als Projektionsfläche, als der Ort für Vorstellungen, für Bilder im weiteren Sinn, vielleicht auch für »Bilder« einer Krankheit. Anders als das Gehirn sind Hände äußerlich, und Gestikulieren spricht eine eigene Sprache (auch jenseits von Gebärdensprache, mit der die Künstlerin sich ebenfalls befasste).

Weder die Verwendung von Händen noch die handschriftliche des »you« wurden für »Craniologia« erfunden. Der visuellen Kommunikation mit ihren fotomedialen Bilderzählungen und ihrer Metaphorik hatte Ketty La Rocca schon lange misstraut. Denn das Bild – so der damalige feministische und massenmedienkritische Diskurs – objektifiziere die Frau, zeige sie als Stereotyp. Aber die Künstlerin hatte auch Zweifel am Begriffssprachsystem, wenn sie feststellte: »Für Frauen ist nun nicht die Zeit für Erklärungen. Sie haben zu viel zu tun, und außerdem müssten sie eine Sprache verwenden, die nicht die ihre ist, die ebenso fremd wie feindlich gegen sie ist.«[02] Daher die Hände. Hände sind nonverbale Kommunikationswerkzeuge; sie können zeigen, berühren, anpacken. Mittels ihrer lässt sich zählen, rechnen, tippen und schreiben. Schließlich sind Hand und handeln (im Sinne von »tun«) etymologisch miteinander verwandt – was auch Schreiben, poetisches wie theoretisches, zu einer Handlung macht.

Wie bloß lässt sich unter diesen Bedingungen »Ich« sagen, wie sich in der ersten Person Singular repräsentieren? Insofern galt das »you« in den 1960er und frühen 1970er Jahren möglicherweise allen Frauen, die versuchten, »das Bild sich selbst gegenüber zu rehabilitieren«[03]: Ich bin auch du. Im visuellen Klischee der Frau ist sich die Künstlerin »ein Muster der Entfremdung«[04], wie sie schrieb. Und ist sie sich nicht ebenso ein »Muster der Entfremdung« im Blick auf das Negativ ihres Hauptes, das von ihr und ihrer Krankheit abstrahiert? Denn auch der Kurzschluss eines radiografierten Schädels mit einem Totenkopf, dem ikonischen Zeichen für die Endlichkeit des Lebens schlechthin, bedient ein Klischee. Die galoppierenden Lettern »you, you, you …« markieren hier einzelne Schädelstellen samt Halswirbelsäule, und das Du-Echo gibt der Szene eine irritierende Konkretion. Bedenkt man ein Subjekt, das sowohl mit den physischen Symptomen, als auch mit der Imagination und den psychischen Folgen seiner lebensbedrohlichen Erkrankung lebt, erscheint das aufgetragene »you«

02 Ketty La Rocca, [o. T.], in: dies., *Supplica per un' appendice. Texte 1962 – 1976*, aus dem Ital. von Anna Möller, Archive Books, Berlin, 2012, S. 19.
03 Ketty La Rocca, *You, you*, 1972 – 73, in: dies., *Supplica per un' appendice. Texte 1962 – 1976*, aus dem Ital. von Katha Schulte, Archive Books, Berlin, 2012, S. 46.
04 Vgl. ebd.

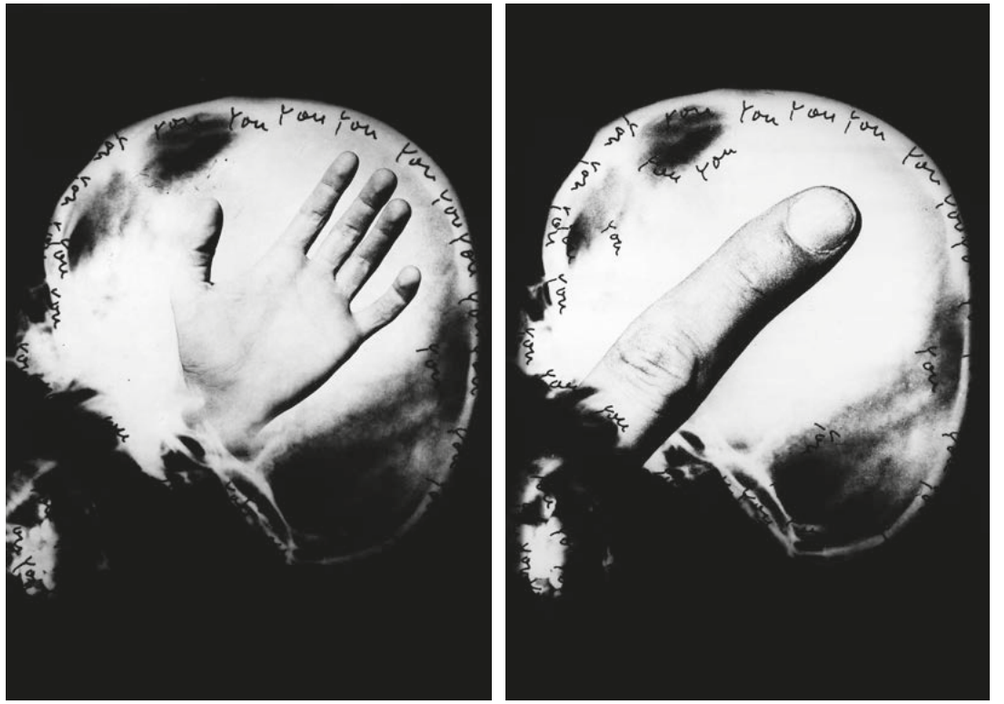


Ketty La Rocca, *Craniologia*, 1973; Courtesy Estate Ketty La Rocca & Kadel Willborn, Düsseldorf

wie eine Öffnung einer geschlossen gedachten Körperoberfläche, werden die einzelnen Buchstaben zu Poren. Simuliert der you-Schriftzug beispielsweise die Kontur der Augenhöhlen auf dem hellen Schädelrund, so betont er die Kontaktorgane, die Augen, die nach außen blicken, ebenso aber für eine Innenschau stehen können. Solche Durchlässigkeit liegt nicht im Abgebildeten, der gleichsam versiegelten Schädeldecke und der Hand-als-Gehirn, sie deutet in Richtung des anderen.

Nach Sigmund Freud definiert sich das Ich vor allem als eine Körperoberfläche im Sinne einer »Grenzoberfläche«. Stiftet die Haut den Zusammenhalt der Physis, so das Ich denjenigen der Psyche. Von einem Ich zu sprechen heißt, sich bei allem inneren Erleben von Verwundbarkeit, von Ängsten und Widerständen, die Handeln, Denken und Fühlen prägen, als eine Figur oder Erscheinung wahrzunehmen. Ohne diese Außenrelation und die vermittelnde Oberfläche ist ein Ich nicht zu denken. Während sich das Medium Fotografie an die Außensicht auf Körper und Körperteile, die Hände beispielsweise, hält, durchdringt die Röntgentechnologie diese Grenze, um ihrerseits an der Dichte von festem Material, an den Knochen, abzuprallen.

»Unter die Haut geht« nun die mehrteilige Serie *Craniologia*, Ketty



Ketty La Rocca, *Craniologia*, 1973; Courtesy Estate Ketty La Rocca & Kadel Willborn, Düsseldorf

La Roccas einzige künstlerische Arbeit, die nicht nur mit einer Ansicht operiert. Überblendet mit einer Handhaltung, wird das unter Haut und Haar Liegende, der Schädel und einige Wirbel, als weißer Schattenriss sichtbar. Damit bleibt die Künstlerin bei einer visuellen Oberfläche, die sich nach außen richtet, bei dem Bild, das sich an jemanden wendet, der es betrachtet, weil sie oder er von ihr »angesprochen« wird. Schließlich ruft jeder bloße Schädel die Assoziation des Totenkopfs hervor. Aber auch diesem Bild schien Ketty La Rocca zu misstrauen, seinen Symbolwert als Klischee von Vergänglichkeit zu hinterfragen. Hier ist dieses Hinschauen nicht das diagnostische eines Mediziners, die Bildserie richtet sich als künstlerische Artikulation eines Ichs an uns Kunstbetrachter*innen. Ich und Du sind nicht kategorial geschieden, folgen wir Ketty La Roccas Worten: »›you‹ bedeutet auch ich«[05]. Innen- und Außenwahrnehmung werden miteinander verschränkt oder, wie Judith Butler in Anlehnung an den französischen Philosophen Emmanuel Levinas sagt: »I am only in the address

05 Ketty La Rocca, *You, you*, 1972 / 73, in: dies., *Supplica per un' appendice. Texte 1962 – 1976*, aus dem Ital. von Elena Zanichelli, Archive Books, Berlin, 2012, S. 47.

to you.«[06] Butler ergänzt: »I am wounded, and I find that the wound itself testifies to the fact that I am impressionable, given over to the Other in ways that I cannot fully predict or control.«[07] Denn gerade in der tödlich verlaufenden Krankheit bin ich mir – auch – eine Fremde. Und befremde ich mich nicht, mit Maurice Merleau-Ponty gesehen, bereits darin, mich zugleich als Berührende und Berührte zu erleben? Bei mehreren Bildserien von Ketty La Rocca reicht eine ausgestreckte Hand ins Bild und könnte imaginär ergriffen werden. Aber es gibt auch Hände, die sich selbst berühren. Der Philosoph schrieb: »Berühre ich meine rechte Hand mit der linken, so hat der Gegenstand rechte Hand die Eigentümlichkeit, auch seinerseits die Berührung zu empfinden. […] Drücke ich beide Hände zusammen, so erfahre ich nicht etwa zweierlei Empfindungen in eins, so wie ich zwei nebeneinanderliegende Gegenstände wahrnehme, sondern eine zweideutige Organisation, in der beide Hände in der Funktion der ›berührten‹ oder ›berührenden‹ zu aIternieren vermögen. […] So überrascht der Leib von außen her sich selbst im Begriff, eine Erkenntnisfunktion zu vollziehen […] und zeichnet also ›eine Art Reflexion‹ auf sich selbst vor.«[08] In *Craniologia* stehen Hand oder Finger sichtlich im Vordergrund, so wie sie aus der Halswirbelsäule herauszuwachsen und auf dem Schädelknochen aufzuliegen scheinen. Die Krankheit lässt sich nicht ertasten, der Tumor sich nicht berühren. Also bleiben die Handgesten ohne einen Gegenstand, eingekapselt wie die Geschwulst im Kopf. In der Doppelbelichtung mit dem Schädel entsteht jedoch visuell ein Hirn-Hand-Interface, und diese metaphorische Überschneidung von Denken und Fühlen wird zusammen mit dem you – Wort für Wort handgeschrieben, wie schon wiederholt betont – zu etwas, das das Individuum sowohl mit sich als auch mit der und dem anderen verbindet. Unter dem Vorzeichen des »-logos« in Kraniologie, diesem Komplott zwischen Visualität und Begriff, beschriftete Ketty la Rocca ihr individuelles Schicksal, ihre Erkrankung, mit den Zeichen einer Durchlässigkeit für das you, das Du. Wie auch könnte sie sich ihrer selbst in dieser Lebenssituation sicher sein? In Kontext der Frage nach der Subjektivität im unheilbar Kranksein lese und interpretiere ich das Anschreiben und Ansprechen eines Du als ein Bezugnehmen auf einen Körper, dessen Körper-Sein über den singulären Körper hinaus- und vom Geteilten von Körpern ausgeht.

Dr. Hanne Loreck ist Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaft, Gender Studies an der HFBK Hamburg, deren Vizepräsidentin sie von 2006 bis 2019 war. Sie publiziert zu aktuellen Kunstpositionen, zur Kunst- und Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, zu Modephänomenen und zur Kulturtheorie mit einem Schwerpunkt auf Fragen von Subjektivität, Sichtbarkeit, Bildlichkeit und Oberflächen.

06 Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, in: Diacritics, Winter 2001, Vol. 31, No. 4, Johns Hopkins University Press, Baltimore, S. 22 – 40, S. 37.
07 Ebd., S. 38.
08 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945; dt. 1966); hrsg. u. übers. von Rudolf Boehm, De Gruyter, Berlin, 1966, S. 116.

T R O U B L I N G

(P O S T)

C O L O N I A L

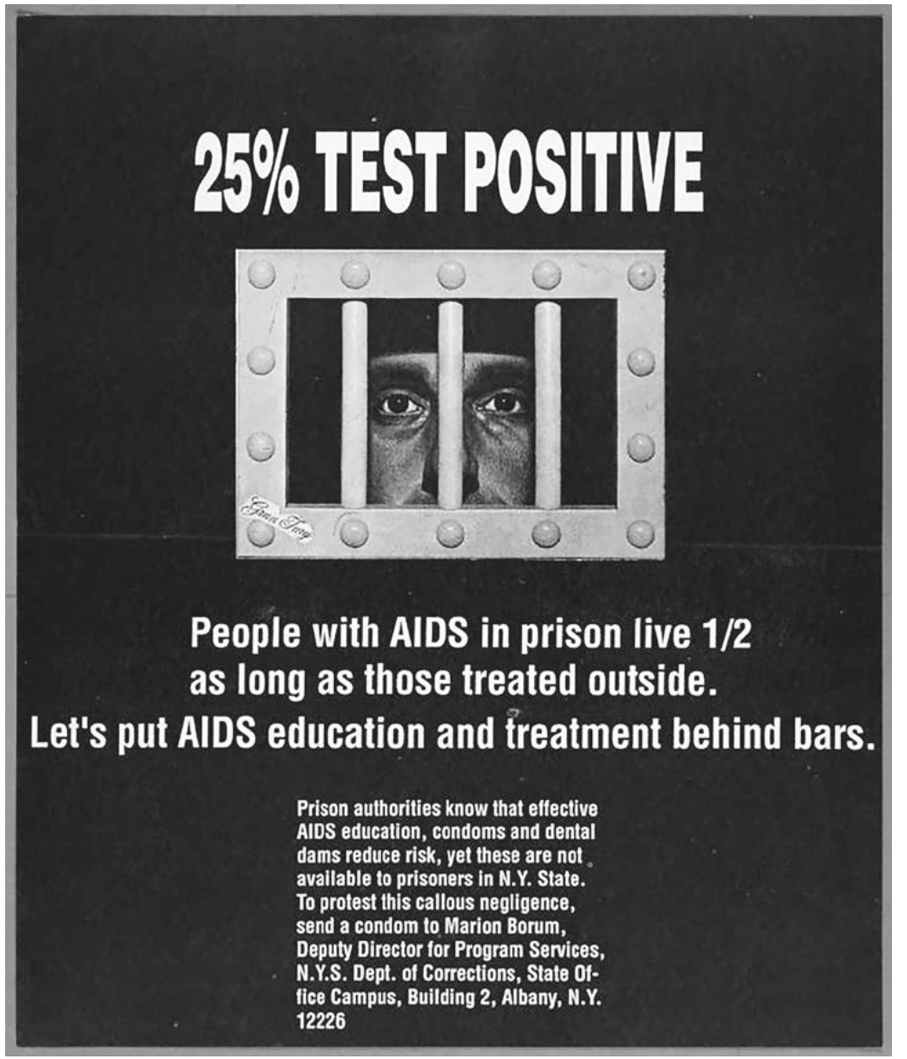
H I S T O R I E S

O F

M E D I C I N E

E d n a B o n h o m m e

This essay weaves personal experience with postcolonial and critical race theory to reveal how the COVID-19 pandemic exposed deep-rooted structures of racialized confinement in the U.S. Through the lens of thinkers like Achille Mbembe and Sylvia Wynter, the text challenges us to confront the colonial legacies and carceral logics that continue to shape life, death, and the very definition of humanity



ACT UP, *AIDS Behind Bars*, 1988, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library (Digital Collections)

IN APRIL 2020, 78 percent of inmates at a state prison in Ohio tested positive for the novel coronavirus; one month later, 70 percent of those incarcerated at the federal prison in Lompoc, California, tested positive.[01] Although they are thousands of kilometers apart, the confirmed cases of coronavirus in these prison populations—with mostly Black prisoners—reveal that the increasing death counts are not an aberration but part of the ongoing tragedy that is built into the prisonindustrial system. Unfortunately, the prisons reused 90 percent of their air, creating a contagious incubator for the hundreds of inmates incarcerated there. The novel coronavirus spreads through the air, so for many people awaiting the end of their sentences their poorly ventilated cells have been sources of contagion.

With 1.5 million people incarcerated in U.S. prisons and Black Americans being disproportionately incarcerated, the spread of the coronavirus pandemic for people living in forced confinement has resulted in prison becoming a »contagious incubator.«[02] As the *Lancet* reported in May 2020, prisons do not have the capacity to contain the virus by isolating those infected; the COVID-19 pandemic has shown how closed environments provide ample opportunity for the virus to spread, often making medical staff and visitors, as well as other inmates, vulnerable to contagion.[03] The conditions in jails are even worse when people are denied adequate cleaning supplies. These facts about the COVID-19 crisis speak to a broader issue about the problems of confinement in a carceral state. During this public health crisis, advocates for incarcerated people, such as the ACLU, have called for the most vulnerable to be released for their own protection and that of those around them.[04] They have also called for further

01 Josiah Bates, »Ohio Began Mass Testing Incarcerated People for Covid-19: The Results Paint a Bleak Picture for the U.S. Prison System«, *Time Magazine*, 22.04.2020, https://time.com/5825030/ohio-mass-testing-prisons-coronavirus-outbreaks/ [last accessed: 9.6.2025] and Richard Winton, »Seventy Percent of Inmates Test Positive for Coronavirus at Lompoc Federal Prison«, *Los Angeles Times*, 9.5.2020, https://www.latimes.com/california/story/2020-05-09/coronavirus-cases-lompoc-federal-prison-inmates. [last accessed: 9.6.2025]

02 Statistica Research Department, »Prisoners in the United States—Statistics and Facts«, 28.1.2020, https://www.statista.com/topics/1717/prisoners-in-the-united-states/ [last accessed: 9.6.2025]

03 Talha Burki, »Prisons Are ›In No Way Equipped‹ to Deal with COVID-10«, *Lancet*, 2.5.2020, https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(20)30984-3/fulltext [last accessed: 9.6.2025]

04 Maria Morris, »Are Prisons and Jails Ready for Covid-19?«, *ACLU*, 6.3.2020, https://www.aclu.org/news/prisoners-rights/are-our-prisons-and-jails-ready-for-covid-19 [last accessed: 9.6.2025]

isolation and better ventilation to prevent more people from becoming infected. At first glance, one might interpret the prison coronavirus outbreak solely as a political question and regard the contagion there as an extension of a failed political system. Yet the conditions of prisoners point to something deeper, and behind these institutions are critical points of analysis for historians of science. One of them is the relationship between forced confinement and enslavement.

For me, as a Haitian-American scholar who has incarcerated family members, the complexities and realities of COVID-19 have hit close to home, consigning my incarcerated relatives to greater health risks and showing how proximity to scholarship does not make one immune from racial (post)colonial realities. For the mostly Black and Brown prisoners in U.S. jails, the coronavirus outbreaks have shown how pernicious a virus can be when there is little initial will to treat the sick. One is reminded of Achille Mbembe's inquiry about the categories of humans when he ponders: »Can the Other, in light of all that is happening, still be regarded as my fellow creature?«[05] Drawing from his work, one way to theorize the power of the COVID-19 pandemic is to see how colonial and racial legacies and geographies create conditions for sovereignty and, ultimately, the »capacity to dictate who is able to live and who must die,« as Mbembe notes (p. 66). While he sketches the genealogies of racism and European colonial insurgencies on the African continent in particular, Mbembe advocates for a global historical approach to understanding postcolonial regimes. *Necropolitics* can offer the history of science deep theory on how racism is a form of technology in general, as well as a moral compass for unpacking colonial and racial terror in particular.

Even with global awareness of these inequalities, the way privileged communities react to various epidemics can be a product of the empathy that extends differentially to the sick and dying, to those who fall under the jurisdiction of the carceral state and those who do not. When the COVID-19 pandemic hit, it warranted a call for action—a global shutdown, albeit one that saw uneven responses. Unfortunately for the poor and disenfranchised—even in Global North countries—the experience of living through epidemics can show how microbial contagions mutate along the open veins of society.

In the current phase of this global pandemic, where COVID-19 is leading people to choose to practice social distancing to prevent its spread, it is not enough to think about racism as an abstract all-encompassing force in the past; rather, as many are showing in protests,

05 Achille Mbembe, *Necropolitics*, N.C.: Duke Univ. Press, Durham, 2019, pp. 2. – 3. Subsequent references to this work are indicated in the text by page number.

ACT UP, *I am out therefore I am*, 1989, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library (Digital Collections)

we must foreground how colonial legacies haunt us today through monuments, statues, street names, and more.

The COVID-19 outbreak brings into focus how unequal mobility was before the pandemic began—and even more so for the incarcerated. Consideration of the health of incarcerated people opens up lots of possibilities for untangling colonial and racist histories—not just in U.S. prisons, but globally. The prison-industrial complex illustrates how inequalities during epidemics are historically rooted and can be further theorized with postcolonial theory and critical race theory. Deep readings and explorations that look at the relationship between slavery, colonialism, and incarceration are not new, but directly integrating this work within the history of science can further enrich the discourse of (post)colonial history of science and medicine. One entry point is Achille Mbembe's reading of Foucault's concept of biopower, which is laid out in Necropolitics. Biopower operates as both a state of exception and a state of siege. Mbembe's text unveils the fault lines of societies that often underlie the hierarchies of the humans they comprise. Incarceration produces an unrepresentable

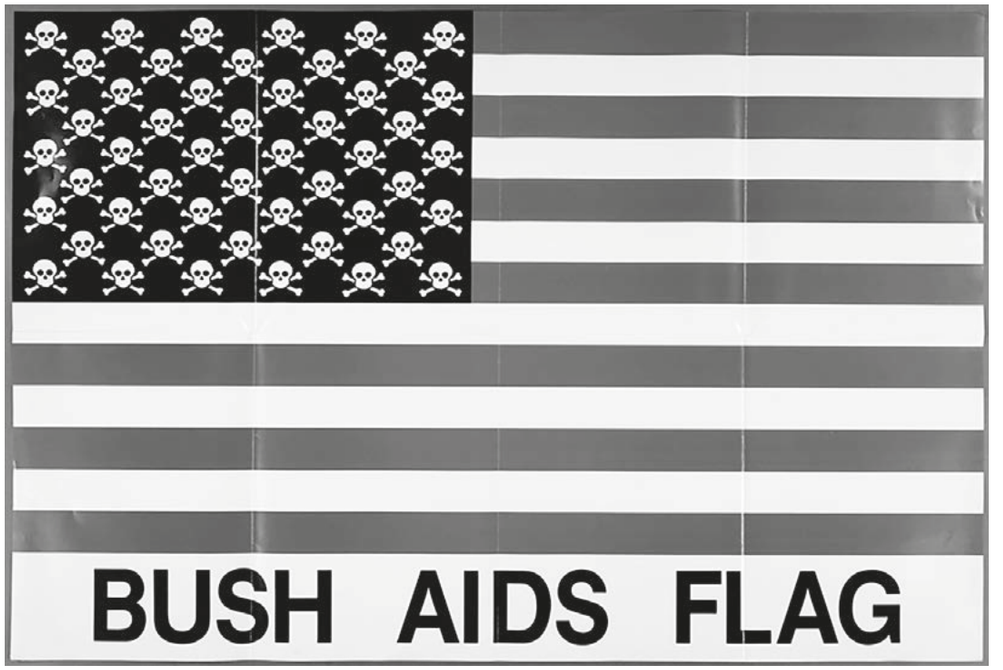
subject that falls outside the standard premises of freedom. The corporeal punishment and confinement of Black people, as Ruth Wilson Gilmore has argued in Golden Gulag, is an extension of slavery and colonialism, but it also calls on and calls forth the amalgamation of capitalist technologies that contribute to the geographies of the carceral state.[06]

This begs the question: Who was able to move before the COVID-19 pandemic and under what conditions? A side effect of the COVID-19 pandemic is showing how ossified borders can become and how the descendants of enslaved people and the formerly colonized are disaggregated; postcolonial critical theory in the history of science and medicine should reflect on these lessons to help us better understand the relationship between power, forced captivity, and pandemics.

The biomedical mosaic of confinement should be unpacked through a decolonial and critical race studies practice that undoes the racial hierarchies of knowledge production. Epidemics such as the current COVID-19 pandemic reveal the ways certain lives are made consequential and others inconsequential, exposing continuities between slavery and incarceration.

Mbembe argues that the »historical account of the rise of modern terror needs to address slavery, which could be considered one of the first instances of biopolitical experimentation« (p. 74). This commitment to deconstructing the humanity of enslaved persons and, by extension, colonized African subjects provides the starting point for determining versions of humanity in (post) colonial contexts. It is, as Mbembe shows in his book, rooted in necropolitics, racialized regimes directly linked to the racialized assemblages of life, a biopolitics that can neatly decipher who counts as human in (post)colonial histories of epidemics. Mbembe aptly unpacks the idea of biopower by turning to Frantz Fanon—a physician and anticolonial thinker who outlined colonialism's relationship to medicine and medicine's relationship to colonialism. Although Fanon focused on French Algeria, many of the themes that emerged in *The Wretched of the Earth* ring true for settler colonialism more broadly. For Fanon and Mbembe alike, the technology of colonialism subjugates the body through health regulations, pseudoscientific notions of eugenics, and related practices. This gesture toward colonial biopolitics does not rest solely on the Algerian case; rather, Mbembe formulates it for the plantations where African Americans tilled the soil. This biocolonial terror, he argues, worked to establish different classes of people and lives on to- day in

06 Ruth Wilson Gilmore, *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*, University of California Press, Berkeley, 2007.



ACT UP, *Bush AIDS Flag*, 1986 – 1997, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library (Digital Collections)

what Michelle Alexander refers to as »the New Jim Crow«.[07] If we apply this analysis to the COVID-19 pandemic in U. S. prisons, then we come to realize that, like the slave plantation, the prison system operates as a form of technology, delimiting and asserting control over mostly Black and Brown bodies by enforcing the social conditions and inequalities that already make them more likely to be sick.

Each postcolonial entity has its own matrix, deeply entrenched in the global hierarchies of power and wealth and often creating new relationships to epidemics that are socially inflicted as well as microbial. One thing to note is that critical race theory builds on postcolonial studies. Critical race scholars have shown that the geographies of the carceral state highlight degrees of freedom and unfreedom, often accenting the discourses of humanity and health. For example, Sylvia Wynter's »praxis of the human«, like Mbembe's necropolitics, troubles the politics of the human and can offer historians of science and medicine a verbal assemblage to articulate the spectrum and capacities of confined subjects. For Wynter, colonial

07 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, New York: Grove, 1963; and Michelle Alexander, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, New Press, New York, 2010.

making is one of the many arrangements that subjugates Black subjects. Her work can be useful for unleashing the power of history writing, in a way that unsettles coloniality and looks closely at human knowledge and science studies.[08] A recent addition to her legacy can be seen in Zakiyyah Iman Jackson's *Becoming Human*, which makes an important contribution to African diasporic cultural studies and shows how anti-Blackness is embedded in Western scientific practice through the »thingification« of Black people.[09] At the core of her work is an attempt to construct an imaginative practice of world building that challenges these power dynamics and hierarchies.

Critical race studies offers a powerful lens on these matters, often highlighting the intersection of race and medicine within the Americas. Samuel K. Roberts, Jr.,'s, *Infectious Fear: Politics, Disease, and the Health Effects of Segregation* presents a historical epidemiology of tuberculosis that also explores the unequal burdens placed on public health by looking at the intersection of segregation and housing.[10] Exploring questions of microgeography and health outcomes is key to understanding epidemiological concerns about race and medicine.

More important, examinations of slavery and the post-emancipation period foreground various structural elements of health, with some scholars showing how medicine encroached on enslaved persons' spaces for living and rest. Deirdre Cooper Owens's *Medical Bondage: Race, Gender, and the Origins of American Gynecology* moves between southern plantations and northern urban centers to reveal how nineteenth-century American ideas about race, health, and status influenced doctor–patient relationships in putative sites of healing like slave cabins, medical colleges, and hospitals.[11] Guiding the reader through spaces of discomfort and ambiguity, Cooper Owens also points out how human bodies that were enslaved and Black became, as Mbembe's work on necropolitics shows, sites of medical experimentation as well.

In recent weeks, various polls have shown that Black Americans

08 Katherine McKittrick, ed., *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, N.C.: Duke University Press, Durham, 2015; and Sylvia Wynter, »Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation– An Argument«, *CR: The New Centennial Review 3*, 2003: pp. 257 – 337.

09 Zakiyyah Iman Jackson, *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World*, NYU Press, New York, 2020.

10 Samuel Kelton Roberts, Jr., *Infectious Fear: Politics, Disease, and the Health Effects of Segregation*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2009.

11 Deirdre Cooper Owens, *Medical Bondage: Race, Gender, and the Origins of American Gynecology*, University of Georgia Press, Athens, 2017.

are, on average, less willing than others to take a COVID-19 vaccine when one becomes available. This is partly because of the history of Tuskegee, one of many visible markers that the U.S. government places little value on Black life. Beyond that, critical race studies scholars are pushing the limits of biopolitics by researching bio-ownership. In *Deadly Monopolies*, the medical historian Harriet A. Washington critically examines how hospitals have created the conditions for people to sign away rights of ownership to their own tissues and the ways that the medical-industrial complex creates a »life patent« for people undergoing surgery.[12]

How can we understand the current COVID-19 pandemic as it plays out in the postcolonial context and among the descendants of enslaved people, the incarcerated, and those who are considered »not quite human«? The contradictions of living through an epidemic under capitalism is that only some illness and only some deaths are documented as mattering—with empathy and resources afforded to those closer to freedom. Reflections on the global pandemic offer historians of science and medicine the chance to trouble the human and unpack the politics of forced confinement. (Post)colonial histories of epidemics can provide the foundation to see sites of contradictions in the carceral state, the opportunity to reveal the origins and trajectories of dis- ease. The interrogation, however, elides the usual political scripts, forcing us to reckon with how some people are treated as human in times of crisis while others are not.

12 Harriet A. Washington, *Deadly Monopolies: The Shocking Corporate Takeover of Life Itself—And the Consequences for Your Health and Our Medical Future*, Penguin/Random House, New York, 2012.

Edna Bonhomme is a historian of science, culture writer, and journalist based in Berlin. She writes cultural criticism, literary essays, book reviews, and opinion pieces. Her writing explores how people navigate the difficult states of health—especially subjects that discuss contagious outbreaks, medical experiments, reproductive assistance, or illness narratives. Edna's writing has appeared in *The Atlantic*, *Frieze*, *London Review of Books* and *The Nation* among others. She recently published her doctoral study *A History of the World in Six Plagues. How Contagion Class, and Captivity Shaped Us, from Cholera to COVID-19* (Simon&Schuster, Dialogue Books and Ullstein Verlag).

The article »Troubling (Post)colonial Histories of Medicine: Toward a Praxis of the Human« was first published in 2020 in the Journal *Isis* 111 (4): pp. 830 – 833.

In her book *A History of the World in Six Plagues. How Contagion, Class, and Captivity Shaped Us, from Cholera to COVID-19*, Edna Bonhomme also examines the AIDS crisis in the US and identifies numerous socio-political similarities in the way the diseases were dealt with. The accompanying images from the activist group Act Up show various awareness and protest campaigns from the 1980s and 1990s.

D E R P R O Z E S S D E S V E R L E R N E N S

Nora Sternfeld

Lernen ist nie neutral, sondern immer mit Macht und gesellschaftlichen Strukturen verflochten. Wer verlernen will, muss sich den eigenen Gewissheiten und den blinden Flecken im Kanon stellen, Machtverhältnisse erkennen und aktiv an ihrer Veränderung arbeiten. Nur wer die eigenen Privilegien und die Geschichten von Ausgrenzung und Gewalt in den Blick nimmt, kann Räume für solidarisches, gemeinsames Lernen und echte gesellschaftliche Veränderung schaffen

Karolin Meunier, *Aller retour et aller. Dialog mit einem Film*, Performance, Internationales Frauen Film Fest Dortmund/Köln, 2024; Foto: Guido Schiefer, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

ES IST SCHWER, sich verlernen vorzustellen. Vor allem weil hier ein erstes Verständnis des Begriffs im Weg steht. Lässt sich denn mächtiges Wissen einfach so hinter sich lassen? Dies kann gleich zu Beginn dieses Textes aus mindestens zwei Gründen verneint werden: Erstens gibt es keinen Weg zurück, keinen Pfad hinter die Geschichte der Macht- und Gewaltverhältnisse, die für das, was wir wissen, verantwortlich sind. Und zweitens ist das mit dem Verlernen sicher nicht einfach. Gerade deshalb lohnt sich eine Auseinandersetzung mit dem Konzept aus der postkolonialen Theorie. Bevor wir uns aber dem Verlernen widmen können, muss Lernen überhaupt erst als Ergebnis von hegemonialen Verhältnissen in den Blick kommen, muss das gelernte Wissen und Können reflektierbar werden.

Wir haben es also beim Lernen nicht bloß mit einer Akkumulation von Wissen und Können zu tun, wir werden dabei gewissermaßen immer auch zu Performer*innen der bestehenden Machtverhältnisse. Wir üben sie ein, indem wir ihr Wissen einsetzen und tradieren, wir können sie aber mit Wissen auch in Frage stellen, es gegen sie verwenden. Diese grundlegende Verbindung von Macht und Bildung beschreibt Antonio Gramsci mit den Worten: »Jedes Verhältnis von Hegemonie ist notwendigerweise ein pädagogisches Verhältnis.«[01]

Dass die Machtverhältnisse so sind, wie sie sind, hat nicht nur mit Ökonomie und Disziplin zu tun, es wurde auch gelernt. Lernen ist also eine ebenso diskursive wie performative Praxis. Wir lernen, was wichtig und was scheinbar unwichtig ist, wie sich Dinge ordnen und unterscheiden lassen, was zusammengehört und was nicht.

Das Wissen, das wir lernen, ist also unterscheidend, und es ist körperlich. Wir lernen uns zu bewegen »wie Männer«, »wie Frauen«, »wie Deutsche«. Und wir lernen, wer »wir« und wer die »anderen« sind und wir lernen mit allem, was wir lernen, sehr viel anderes nicht. Wir lernen also auch, dass nicht jedes Wissen gleich Macht bedeutet (und manche Macht Ignoranz und Dummheit fördert und voraussetzt), welches Wissen Macht bedeutet und was gar nicht erst gewusst werden muss: Wir lernen zum Beispiel, dass manche Sprachen wichtiger sind als andere. So lernen wir, uns damit abzufinden, dass manche Leute, die sieben afrikanische und drei europäische Sprachen sprechen, trotzdem nicht als gebildet gelten und deshalb wundern wir uns weniger, wenn sie keine Papiere erhalten und nirgendwo zu Hause sind.

Ganz in diesem Sinne schreibt die Schwarze Aktivistin und Theoretikerin Araba Evelyn Johnston-Arthur: »Die Schule, das Klassen-

01 Antonio Gramsci, *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, Band 6, Argument Verlag, Hamburg 1994, S. 1335.

zimmer ist mir als Ort grundlegender, mich tiefgreifend herausfordernder Selbstbehauptung und intensivster Auseinandersetzungen in Erinnerung geblieben. Unter Selbstbehauptung verstehe ich in diesem Zusammenhang die vielschichtige Behauptung des eigenen vereinzelten Schwarzen Selbst in einem, wie ich es heute benennen kann, knallweißen Raum«.[02] Für Lehr- und Lernsituationen in heterogenen Gesellschaften mit noch immer weitgehend monokulturellen (konkret weißen, westlichen, nationalen, dominanzkulturellen) Lehrplänen bedeutet dies, dass in jeder Lernsituation manche Wissensformen mehr gelten als andere und manche Ahnungslosigkeit sogar anerkannt wird. Die Kultur- und Bildungsarbeiterin Rubia Salgado schreibt in diesem Zusammenhang:

»Nicht nur das scheinbare/bewusste/unbewusste Wissen über die Migrant*innen müsste reflektiert werden, sondern auch das abwesende Wissen über die Migrant*innen. Damit könnte eine Auseinandersetzung mit einer bestimmten ›privilegierten Distanz‹ zur Realität von lernenden Migrant*innen gewährleistet werden. Es handelt sich dabei um eine spezifische Distanz, die es Lehrenden erlaubt, vieles von und über die Lernenden nicht zu wissen.«[03]

Wir lernen also zu sprechen, zu schreiben, wir lernen uns etwas auszurechnen, zu ordnen und wie wir mit dem Rest, der dabei entsteht, umgehen. So basiert Macht nicht nur auf Wissen, sondern auch auf bewusster und profitabler Ignoranz. In der postkolonialen Theorie wird dieses mächtige Wissen über andere und die damit einhergehende mächtige Ignoranz – dieses »gestattete Unwissen, das sozial belohnt wird«, als »epistemische Gewalt« bezeichnet. Wenn also im Wissen und seinen Ordnungsweisen, seinen Unterscheidungen und toten Winkeln selbst Gewalt liegt und diese noch dazu innerhalb der scheinbar selbstverständlichen Ordnungen nicht in den Blick gerät, dann scheint es doch sehr wichtig, Wege zu finden, um die gelernten Selbstverständlichkeiten zu hinterfragen. Und insofern wir uns deutlich machen, dass Machtverhältnisse mit Lernprozessen in Verbindung stehen, tritt auch vor Augen, dass diese nicht immer so waren,

02 Araba Evelyn Johnston-Arthur, »Jenseits von Integration … Überlegungen zur Dekolonisierung des österreichischen Klassenzimmers«, in: Eva Egermann, Anna Pritz (Hrsg.), *class works. Weitere Beiträge zu vermittelnder, künstlerischer und forschender Praxis*, Löcker Verlag, Wien 2009, S. 113–137, S. 119.

03 Rubia Salgado, »Aufrisse zur Reflexivität«, in: ifa et al. (Hg.), *Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft. Reflexionen einer Arbeitstagung*, Berlin 2012, S. 53–56, S. 57. http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/kunstvermittlung_migrationsgesellschaft.pdf. [zuletzt aufgerufen: 9.6.2025]

Karolin Meunier, *A Commentary on Vai pure by Carla Lonzi*, Postkarte #6, 2024, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

wie sie sind, und auch nicht notwendigerweise so sein müssen. So können sie auch durch ein anderes Lernen verändert werden.[04]

Die Möglichkeit, sich lehrend und lernend mit den Machtverhältnissen im Hinblick auf ihre Veränderung auseinanderzusetzen, bezeichnet Gayatri Spivak als eine ebenso notwendige wie unglamouröse Aufgabe aktueller kritischer Bildungspraxen. Sie prägt in diesem Zusammenhang den Begriff »Unlearning«, denn ihr zufolge gilt es, die mächtigen Unterscheidungen und immer schon gewussten Macht-

04 Vgl. Peter Mayo, *Gramsci, Freire and Adult Education: Possibilities for Transformative Action*, Bloomsbury, London 1999.

verhältnisse aktiv zu verlernen – und zwar von den Rändern her.[05]

So schreiben María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan: »Postkoloniale Pädagogik problematisiert die in das Bildungsprojekt eingebettete gelernte Vergessenheit und Komplizenschaft mit dem imperialistischen und nationalistischen Projekt. Eine Vergessenheit, die dem Künstler und Cherokee-Aktivist Jimmie Durham zufolge eine ›positive destruction‹ vonnöten macht. Ein Nach-vorne-Schauen kann demnach nur gelingen, wenn dieses zeitgleich auch auf das Hier und Jetzt wie auch Gestern gerichtet bleibt. Wer lernen will, Zukunft aufzubauen, muss in die Lage versetzt werden, sich mit der Gewalt des ›So-geworden-Seins‹ auseinanderzusetzen. Wie sind wir zu denen geworden, die wir jetzt zu sein glauben? Welchen Platz besetzen wir in der Welt? Und auf wessen Kosten?«[06]

Nehmen wir diese Fragen ernst, wäre so manche Ignoranz plötzlich gar nicht mehr so profitabel und vielleicht sogar ziemlich peinlich. Aus dem Beispiel wird auch deutlich, dass es sich beim »Unlearning« nicht um eine bloß reflexive Aufgabe handelt. So besteht das aktive Verlernen von Rassismus, Sexismus und anderen mächtigen epistemischen Unterscheidungen nicht nur darin, sich diese vor Augen zu führen und ihre binären Logiken sichtbar zu machen, vielmehr ließe es sich wohl mit den Worten Foucaults als »Aufstand der unterworfenen Wissensarten«[07] beschreiben. Damit meinte er jene epistemischen Kämpfe, die sich mit dem Kanon anlegen und seine gewaltsamen Ausschlüsse insofern sichtbar machen, als sie ihn erweitern und vor allem verschieben. Dies geschieht Spivak zufolge, wenn und weil »die Unterdrückten nicht mehr schweigen und der akademische Kanon durch dekonstruktive und feministische Lesarten irritiert wird.«[08]

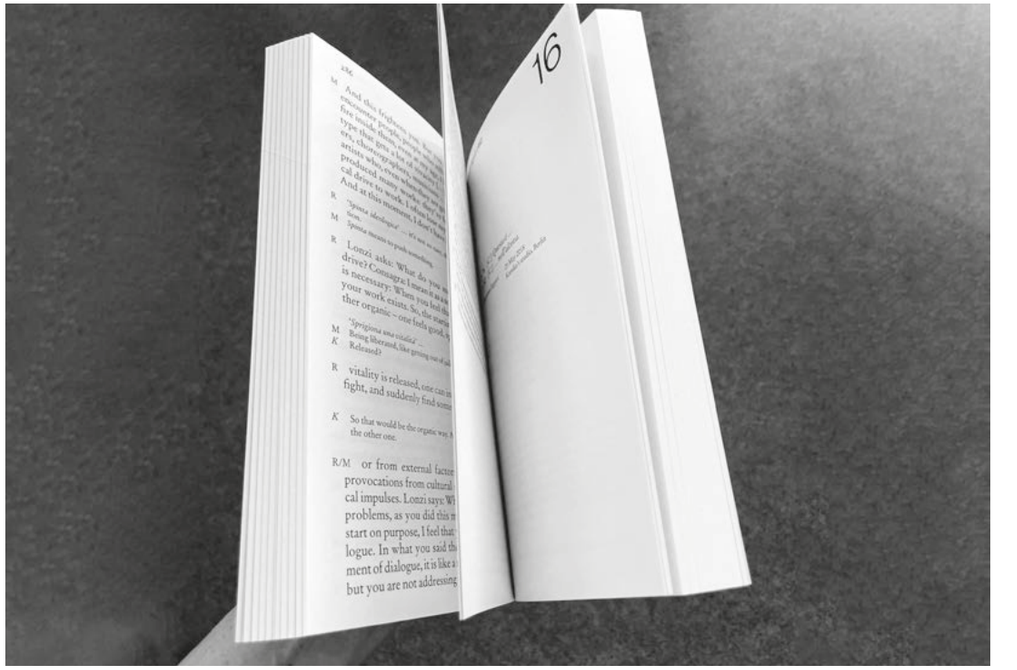
Sprechen wir von »Unlearning« geht es nicht darum, persönliche Lösungsmöglichkeiten zu suggerieren, sondern um Ansätze, die eine

05 In diesem Zusammenhang habe ich viel von Araba Evelyn Johnston-Arthur und der Recherchegruppe für Schwarze österreichische Geschichte gelernt. Vgl. Araba Evelyn Johnston-Arthur, »Jenseits von Integration – Überlegungen zur Dekolonialisierung des österreichischen Klassenzimmers«, in: Eva Egermann, Anna Pritz (Hrsg.), *class works. Weitere Beiträge zu vermittelnder, künstlerischer und forschender Praxis*, Löcker Verlag, Wien 2009, S. 118.

06 María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, »Breaking the Rules. Education and Post-colonialism«, in: Carmen Mörsch et al. (Hrsg.), *documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project*, Diaphanes, Zürich 2009, S. 317-332, S. 324.

07 Michel Foucault, »Vorlesung vom 7. Januar 1976«, in: ders., *In Verteidigung der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 13 – 36.

08 María do Mar Castro Varela, »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und postkoloniale Kritik«, http://www.linksnet.de/de/artikel/20768 [zuletzt aufgerufen: 9.6.2025]



Karolin Meunier, *A Commentary on* Vai pure *by Carla Lonzi*, Künstlerinnenbuch, b_books Berlin, 2025, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen implizieren. Diese Kritik formuliert sich in Solidarität und/oder aus der Perspektive eines Wissens, das schon deshalb den Kanon adressiert, weil es von diesem nicht anerkannt, unterdrückt oder ausgeschlossen wird. In ihrem Buch »teaching community« macht bell hooks klar, dass ein politisches Lernen gegen Rassismus ein Lernen durch und mit anderen, also immer eine kollektive Arbeit an einem »geteilten Wissen«[09] ist. Diese Arbeit hat bell hooks zufolge nicht mit Moral, sondern mit einer Entscheidung (für oder gegen die bestehenden Machtverhältnisse) zu tun, und sie ist als gemeinsame Praxis sicherlich mit Kämpfen und Streiten verbunden, aber auch mit Liebe, Leidenschaft und Hoffnung.

Auch wenn wir in den Niederungen des Alltags und mitten im

09 Vgl. bell hooks, *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*, Routledge, New York 2003. hooks spricht von »shared knowledge«. Ich mag aber die doppelte Bedeutung von »shared« und »divided« des Begriffs »geteilt« im Deutschen in diesem Zusammenhang. Ich beziehe mich dabei auf das Konzept der »geteilten Räume«, wie es in der postkolonialen Theorie in Bezug auf Grenzen und Konflikte thematisiert wird. Vgl. etwa Michael Chisholm, David Smith (Hrsg.), *Shared Space, Divided Space: Essays on Conflict and Territorial Organization*, Taylor & Francis, London/New York 1990.

System nicht den Überblick haben, wie eine Pädagogik aussehen könnte, die tatsächlich eine Veränderung der Verhältnisse und nicht ihre Stabilisierung im Blick hätte, so eröffnet sich dennoch gerade dort ein Handlungsraum, ein möglicher Ort für Politik. Insofern nämlich Machtstrukturen nicht als eindimensionale Blöcke, sondern als Kampffelder begriffen werden, kann auch der Ort des Lernens und Lehrens zum »umkämpften Terrain« werden. Dann geht es einer Pädagogik als verändernder Praxis darum, wie das Sagbare und Denkbare verhandelt und verändert werden, wie »die dominanten Formen des Denkens und Handelns in den weiten und amorphen Kampfarenen der Zivilgesellschaft herausgefordert werden können.«[10]

Neben der aktiven Arbeit am Kanon besteht eine weitere Unterscheidung zwischen reflexiven Ansätzen und dem Konzept des »Unlearning« im Augenmerk auf die performative Dimension, die damit verbunden ist. Es handelt sich eben nicht nur um Ideologiekritik, vielmehr geht es um eine Auseinandersetzung mit dem langsamen – manchmal mühsamen und schmerzhaften, manchmal aufregend-lustvollen – Prozess der Überschreitung und des Abarbeitens der antrainierten Sicherheiten, die die Machtverhältnisse tradieren. Unlearning kann in diesem Sinne als Übung verstanden werden, um langsam und Schritt für Schritt mit den angelernten Praxen und Gewohnheiten der machtvollen Unterscheidung, die sich in Habitus, Körper und Handlungen eingeschrieben haben, zu brechen. Das ist eine ganz schön schwere und unsichere Übung.

Nun sollen hier noch die beiden oben angesprochenen Missverständnisse ausgeräumt werden: Wir können uns Verlernen nicht einfach vorstellen wie auf den Delete-Knopf zu drücken und dann wären mächtige Wahrheitsproduktionen und Herrschaftsgeschichten einfach weg. Das wäre absurd und wahrscheinlich auch ziemlich gut vereinbar mit den Logiken jener mächtigen Diskurse, die sich über Geschichte hinwegsetzen zu können glauben. Außerdem geht es in dem Konzept des »Unlearning«, das Spivak (aus der Perspektive einer postkolonialen Theorie, die Gramscis Hegemonietheorie aktualisiert) prägt, nicht bloß darum, Hegemonie zu vermeiden, sondern vielmehr darum, gegen-hegemoniale Prozesse zu formieren. »Unlearning« bietet also weder die Möglichkeit einer phantasmatischen Rückkehr zu einer Zeit vor den Machtverhältnissen noch die eines eindeutigen Korrekturprozesses. Es geht nicht darum, Gewaltgeschichten durch Aufarbeitung hinter sich zu lassen, es geht vielmehr um andere Geschichtspolitiken und ein anderes Erinnern, in dem Gewaltgeschichten, widerständige Handlungsräume und Befreiungskämpfe im Hin-

10 Vgl. Anm. 4, S. 22.

blick auf eine Veränderung der Gesellschaft benannt werden. In diesem Sinne geht es um ein Lernen, das mächtige privilegierte, ausschließende und gewalttätige Wissens- und Handlungsformen – die wir nicht selten für Bildung und Kenntnisse halten – aktiv zurückweist. Wenn das mit dem Verlernen also gerade nicht in einem einfachen Akt des Loswerdens von Wissen besteht, dann hat es eben mit den langsamen und zähen Prozessen zu tun, die den Alltag des Ringens mit dem Kanon begleiten[11] – Gayatri Spivak beschreibt diese Form der Bildung als das Einweben unsichtbarer Fäden in die bereits vorhandene Textur. Verlernen löst also Gewaltgeschichten nicht auf und es kann sicherlich langwierig und mühsam werden – aber vielversprechend, denn möglicherweise lassen sich mächtige Wissensformen und Handlungsmuster nicht nur analysieren, sondern eben auch in kleinen Schritten verändern.

Dr. Nora Sternfeld ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Sie ist außerdem Co-Leiterin des /ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Mitbegründerin und Teilhaberin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien).

Dies ist eine gekürzte Fassung von Nora Sternfeld: »Verlernen vermitteln«, in: Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Eva Sturm (Hrsg.), *Kunstpädagogische Positionen*, 30/2014, Hamburg 2014. http://www.migrazine.at/artikel/der-langsame-und-zahe-prozess-des-verlernens-immer-schon-gewusster-machtverhaltnisse

Die Künstlerin Karolin Meunier hat 2025 zum Thema »Dialogisches Material« bei Prof. Nora Sternfeld und Prof. Anja Steidinger promoviert. In ihrer Forschung versammelt und reflektiert Meunier verschiedene Verfahren der Bezugnahme und des Gesprächs. Im Zentrum steht ihre künstlerische Auseinandersetzung mit einem Werk der italienischen Feministin und Autorin Carla Lonzi in Form einer experimentellen, dialoghaften Übersetzung. Ein weiterer Aspekt ist die performative Annäherung an eine Reihe von Filmen, bei der Regisseurinnen, Protagonistinnen und Rezeptionsgeschichten gleichermaßen zum Material der transgenerationellen und vielstimmigen Betrachtung werden.

11 Vgl. Nora Sternfeld, »Unglamourous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions?«, http://www.e-flux.com/journal/unglamorous-tasks-what-can-education-learn-from-its-political-traditions/. [zuletzt aufgerufen: 9.6.2025]

D E R K Ö R P E R I S T P O L I T I S C H

T h e r e s a W e i s e

Annegret Soltau studierte in den 1960er Jahren an der HFBK Hamburg. Ihr vielseitiges und explizit feministisches Werk zwischen Body Art, Konzeptkunst und Fotografie wird zurzeit in großen Ausstellungshäusern wiederentdeckt, so aktuell in Karlsruhe und in Frankfurt am Main; wo ihr das Städel Museum eine Retrospektive ausrichtet

Annegret Soltau, *danach (gebären müssen)*, 1978/79 © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

EINE FRAU LIEGT AUF EINEM GLASTISCH mit Tischbeinen aus Stahl. Um sie herum ist nichts, nur ein weißer Hintergrund. Ihre Position gleicht der einer gebärenden Frau, die Beine angewinkelt, die Hände liegen links und rechts mit den Handflächen nach unten auf dem Tisch. Gesicht und Oberkörper werden durch ein weißes Laken verdeckt. Das Schwarz-Weiß-Foto ist an den Stellen ihrer Beine, Füße, des Pos und der Unterschenkel mit einem Riss zerteilt und gleichzeitig mit großen Einstichen und dickem Faden wieder zusammengenäht.

Die Fotoübernähung *danach (gebären müssen)* aus den Jahren 1978/79 von Annegret Soltau, die in der Studioausstellung *Motherhood* in der Staatliche Kunsthalle Karlsruhe gezeigt wird, zählt zu den radikalsten Selbstbildnissen der Künstlerin und leitet gleichzeitig ein zentrales Thema von Annegret Soltau ein: Mutterschaft. Allein, nackt und schutzlos macht Soltau die Archaik des Gebärens zum Gegenstand. Die Vulva ist mit schwarzem und dunkelrotem Garn, das sich über- und untereinander kreuzt, bestickt und suggeriert den Moment nach der Entbindung. Der Blick auf den Intimbereich bleibt verwehrt. Das Garn, ein weiblich konnotiertes Material, fungiert hier als Schutz der Vulva, als Stoff der Heilung im chirurgischen Sinne und gleichzeitiger Fremdeinschreibung in den Körper der Künstlerin.

Die Arbeit ist eine Reaktion auf das weltberühmte Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866) von Gustave Courbet, das im Musée d'Orsay in Paris ausgestellt ist. Das Bild zeigt in Nahsicht die behaarte Vulva einer liegenden, nackten Frau mit gespreizten Schenkeln. Der Rest des Körpers ist, mit Ausnahme des Bauches und einer Brustwarze, nicht abgebildet. Soltau setzt dem Werk eine betont weibliche Sichtweise entgegen. Zwei Abbildungen von Frauen, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Das eine Werk ist von einer Künstlerin, das andere von einem Künstler. Der weibliche Blick auf das Frausein versus der Blick eines Mannes auf eine Frau. Mutterschaft versus Erotik, Laszivität versus Nüchternheit, Female Gaze versus Male Gaze. An diesen gegensätzlichen Bildern lassen sich nicht nur die Geschichte weiblicher Subjektivität und künstlerischer Selbstbehauptung nachvollziehen, sondern auch grundlegende Fragen zur Rezeption von Kunst und Kunstgeschichte anknüpfen – ebenso wie die bis heute fortbestehenden gesellschaftlichen Ungleichheiten und Gewalt gegen Frauen.

Neben der Ausstellung in Karlsruhe, die sich dem Thema der Mutterschaft widmet, zeigt das Städel Museum in Frankfurt am Main Soltaus erste große Retrospektive in Deutschland und stellt dabei eine Verbindung zwischen ihrem künstlerischen Werk und den gesellschaftlichen Entwicklungen her. Soltau ist eine der bedeutendsten

Annegret Soltau, *schwanger*, 1978; Foto: Heide Kratz, Rolf Gönner © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Vertreterinnen der feministischen inszenierten Fotografie, der Body Art und Konzeptkunst. Sie wurde 1946 in Lüneburg als uneheliches Kind geboren. Über Umwege gelangte sie zur Kunst und studierte von 1967 bis 1972 an der HFBK Hamburg bei Hans Thiemann, Kurt Kranz, Rudolf Hausner und David Hockney. Dabei fokussierte sie sich zunächst auf die Technik der Radierung und Druckgrafik.

Ihre Arbeiten wurden in der Vergangenheit oft zensiert – sie waren zu nackt, zu roh, wichen zu sehr vom ästhetischen Konsens ab. Heute werden ihre Werke nicht mehr als Provokation gesehen, sondern als frühe Seismografen eines Diskurses, der erst Jahrzehnte später

Annegret Soltau, *MutterTochterVaterSohn*, 2005; Fotodesign Hefele Darmstadt
Galerie Anita Beckers, Frankfurt/M, © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist: Mutterschaft, Gender, Körperpolitik, die Dekonstruktion von Identität – Soltaus Werk verhandelt all das, lange bevor es zum Mainstreamthema wurde.

Ihr Frühwerk beginnt mit der Linie, welche sich im Laufe ihres Lebens in einen haptischen Faden entwickelt. Die Linie ist bei Soltau nie bloß Form, sondern immer Relation. Sie ist nicht rein ästhetisch oder dekorativ. Sie ist kein Strich auf Papier, der nur im formalen Sinne betrachtet wird, wie in der klassischen Zeichnung oder Grafik. Die Linie stellt bei Soltau Beziehungen her. Sie verbindet, trennt, vernäht, verspannt. Sie ist Ausdruck von Verbindungen, Konflikten, Wunden, Abhängigkeiten, Verhältnissen – etwa zwischen Körper und Gesellschaft, Mutter und Kind, Selbst und Anderen. Dabei ist ihre Kunst immer wieder rückgekoppelt an ihre Identität, mit der sie exemplarisch arbeitet und sich jedem Lebensabschnitt nähert.

Annegret Soltau, *Permanente Demonstration #3, 19.1.1976*, 1976; Foto: Krause & Johansen
Galerie Anita Beckers, Frankfurt/M, © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

So ist in der Radierung *Im Kokon* (1974) ein Frauenoberkörper zu sehen. Während das Gesicht sachte und weich ist, fungiert der gemalte Faden um den Oberkörper herum als eine Art Kokon, der sich über die Haare bis zu den Augen am Körper entlangspannt. Aus den geschlossenen Lidern ragen Fäden wie Spinnenweben heraus und bilden ein Netz, in dem der Körper gefangen wie behütet aussieht. Gleichermaßen verweist es auf Verbindungen mit sich selbst und den anderen – physisch wie psychisch. Mit Spinnengewebe als Material experimentierte Soltau im Jahr 1978. *Material-Zeichnung Spinne – 57* zeigt ein dunkelbraunes Netz, das am oberen und unteren Bildrand über das Papier gespannt ist.. Spinnennetze erfüllen vielfältige Aufgaben: Sie dienen dem Beutefang, bieten Schutz und Rückzugsmöglichkeiten und sichern Fortpflanzung. Bei Soltau wird das Spinnennetz zum vielschichtigen Symbol: Es steht für Bindung und Verstrickung,

Zartheit und Bedrohung, für das Spannungsfeld zwischen Kontrolle und Kontrollverlust. Damit verwandelt sich das biologische Bauwerk in ein starkes künstlerisches und feministisches Motiv.

»Der Körper ist politisch« – ein Satz, der im Kanon feministischer Theorie oft zitiert, aber selten so konkret und kompromisslos erfahrbar wird wie bei Annegret Soltau. Ein Schlüsselwerk in ihrem Œuvre ist ihre erste Performance *Permanente Demonstration – Bewusstseinszustände durch Berührungen realisierter Linien im Raum, auf Körper und Haut*, die sie im Jahr 1976 in der Darmstädter Galerie Kunstwerkstatt aufgeführt hat. Einem Mann und einer Frau aus dem Publikum verband sie mit hauchdünnem, schwarzem Nähgarn die Gesichter. Durch das Verbinden der beiden Geschlechter machte Soltau einerseits das Soziale als ein fragiles, aber spürbares Netz aus Beziehungen und Spannungen sichtbar, und andererseits die Abhängigkeiten von Mann und Frau. Jede noch so minimale Bewegung, gar das Augenöffnen und -schließen, führte bei der anderen Person zu einer Veränderung. Poetisch und verstörend zugleich, unterstrich der Faden die Verbindung von Selbst und Anderem.

Mehr noch als die Performance sollte die fotografische Dokumentation der Performance die Praxis der Künstlerin nachhaltig verändern. Soltaus zentrale Technik ist ebenso ungewöhnlich wie eindrucksvoll: Sie vernäht Fotografien – meist Selbstporträts – mit einem schwarzen Garn, wie eine visuelle Operation am offenen Ich. Fragmentierte Bilder des eigenen Körpers werden zerrissen, neu zusammengesetzt, durchzogen von Fäden, die wie Linien der Erinnerung wirken, die Zerrissenheit zwischen Muttersein und Künstlerin-Sein widerspiegeln, eine Form der Wiederaneignung darstellen. Diese Fotovernähungen, entwickelt Mitte der 1970er Jahre, stehen wie ein Markstein am Beginn einer neuen, radikal weiblichen Bildsprache.

Soltaus Kunst widersetzt sich jeder ästhetischen Glättung. Eine Kunst, die ihren Ursprung im eigenen Fleisch hat. »Ich bin immer von mir selbst ausgegangen«, sagt Soltau selbst. Das ist nicht metaphorisch gemeint, sondern wörtlich: Ihre Haut, ihr Haar, ihre Narben, ihr Bauch werden zum Material für ihre Kunst. Und sie macht daraus keine Apotheose des Selbst, sondern eine topografische Karte weiblicher Erfahrung.

Dieser Körper ist nie nur individuell. Er ist Schnittstelle zwischen Intimität und Öffentlichkeit, zwischen Fürsorge und Kontrolle, zwischen Sichtbarkeit und Scham. Im Zentrum bleibt immer die Frage: Wer bin ich – jenseits von Bildern, Rollen, Erwartungen. Soltaus Werk ist keine Antwort. Es ist eine Frage. Eine sehr persönliche, sehr politische, sehr körperliche Frage: Wer bist du?

Theresa Weise ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin. Sie schreibt unter anderem für die *taz*, *DIE ZEIT* und *Arts of the Working Class*. Sie arbeitete an der SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT und beim Kunstverein in Hamburg. Derzeit ist sie am Städel Museum in Frankfurt/M. tätig.

5.5. – 17.8.2025
Unzensiert. Annegret Soltau – Eine Retrospektive
Städel Museum Frankfurt/M.
https://www.staedelmuseum.de/de/

5.4. – 14.9.2025
Annegret Soltau: Motherhood
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/

IMMER ETWAS ZU FEIERN

Katrin Krumm

Die Ausstellung *On Festivity* im ICAT war eine Übung in Festlichkeit. In Anknüpfung an die Geschichte der HFBK Hamburg, speziell die legendären LiLaLe-Künstler*innenfeste in den 1950er Jahren, entfaltete die Ausstellung entlang von Werken, Workshops und Performances ein Glossar des Feierns

Paula Erstmann, *Probierküche*, 2025, Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

» GASTWIRT SCHICKTE SITTENPOLIZEI ZUM Künstlerfest«, titelte die Zeitung *Bild* am 26. Februar 1968. »Ein Gastwirt hatte an einem Gemälde Anstoß genommen, das in der Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld als Dekoration diente.« Hatten nach 1945 »Arche Nova« (1947) und »SiSaSu« (1949) die Tradition der legendären Hamburger Künstler*innenfeste der 1920er und 1930er Jahre wieder aufgenommen, wurde das »LiLaLe« unter HFBK-Direktor Gustav Hassenpflug ab 1952 zum jährlichen Großereignis. Auch heute ist die Kunstwelt – trotz allem – von rituellen Feierlichkeiten geprägt. Vernissagen, Midissagen, Finissagen, Opening Dinners, die Party bei der Jahresausstellung: Es gibt immer etwas zu feiern.

Ich selbst habe ein zwiegespaltenes Verhältnis zu Feiern. Aufgewachsen in einem protestantisch geprägten Dorf in Süddeutschland, verbinde ich Feste mit unangenehmen Erinnerungen, Zwang und Scham. Besonders an runden Geburtstagen jenseits der 60 lastete die Erwartung auf mir, Gedichte oder umgeschriebene Lieder vorzutragen oder anzuhören. Abgehalten in mit dunklem Holz ausgestatteten Landgasthäusern, lag sowohl die nicht-verhandelbare Erwartung in der Luft, zu performen, als auch dabei den Eindruck zu vermitteln, Spaß zu haben. Heute kann ich diese Form der Feierlichkeit anders einordnen – auch, weil ich diese Momente als Teil eines sozialen Codes anerkenne, der auch zum Feld der Kunst gehört. Rituale stiften einen gemeinsamen Erfahrungsraum. An diesen performativen Charakter der Feier dachte ich, als ich die Performance von Nora Strömer (Studentin bei Prof. Kader Attia) und ihren Performer*innen beobachtete. Alle zehn Beteiligten trugen Shirts aus Nora Strömers T-Shirt-Kollektion *This is my moment I just feel so alive* und hielten Reden, die aus verschiedenen Gründen scheiterten. Zum Abschluss rannte Nora schluchzend aus dem Raum, krümmte sich unter Tränen vor dem Schaufenster des ICAT. In meiner Hand: eine kleine Schale Mantı aus der begehbaren Kochinsel *Schuhe aus bei Mama* von Omid Arabbay (Student bei Prof. Tobias Zielony) und Luzie Katzorke (Studentin bei Prof. Pia Stadtbäumer) in Zusammenarbeit mit Shekeba Arabbay – eine kulinarische Intervention, die in diesem Moment unerwartet Trost spendete.

Kurz nach Ende der Performance strömten die Besucher*innen wieder zu den im Raum verteilten kulinarischen Stationen. Feste sind temporäre Zwischenräume, in denen soziale Normen aufgehoben und gleichzeitig eingeübt werden. Sie erlauben auch, Formen von Gemeinschaft zu proben. In *On Festivity* zeigte sich das besonders im Kontext von Essen. Als zentrales Element des Feierns ist es ein verbindendes

Ausstellungsansicht *On Festivity* im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

Ritual, eine Methode der kulturellen Verständigung und Träger von Erinnerungen. Das gemeinsame Essen diente nicht nur der Nahrungsaufnahme, sondern wurde zum Medium einer rituellen Erfahrung und der performativen Aushandlung von Gemeinschaft. Als Infrastruktur schuf es immer wieder Gelegenheiten des Zusammenkommens. So verteilte sich das Publikum an den verschiedenen kulinarischen Interventionen traubenartig im Raum, etwa um die märchenhaft inszenierten herzhaften Kuchen in Paula Erstmanns *Probierküche* (HFBK-Absolventin bei Prof. Ingo Offermanns).

Parallel dazu aktivierte das Kollektiv Young Valley Soil der HFBK-Absolventinnen Elisa Nessler (bei Prof. Michaela Melián), Francisca Markus (bei Prof. Pia Stadtbäumer), Cristina Rüesch (bei Prof. Jutta Koether) und Elina Saalfeld (bei Prof. Adam Broomberg / Prof. Oliver Chanarin) ein Fragment der Bar-Installation *Fountain of Youth* von Jil Lahr (HFBK-Absolventin bei Prof. Anselm Reyle) und Hilma Bäckström, welche bereits im Rahmen des Projekts *Gegenwart – Doing Youth* (2021) von Elena Malzew und Lisa Klosterkötter in der Neuen Barmbeker Apotheke zu sehen war, mit Salz und Chili umrandeten Gläsern. Mit ihren *Souvenirs of Hard to Swallow* knüpfte das Kollektiv an eine vergangene Performance aus dem Jahr 2024 an. *Hard to Swallow* hatte die Form eines mehrgängigen Mittagessens, das sich

Nora Strömer, *This is my moment I just feel so alive*, 2025, Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

um jene Emotion drehte, die im Kunstfeld tabuisiert wird: Neid. Entsprechend dominierten bittere Geschmacksnoten die Speisen. Die Performance war eine partizipative Einladung, Konkurrenz, Unsicherheit und Ressentiments körperlich zu erfahren und gemeinsam zu verdauen: als kuratorische Geste der Gastgeber*innenschaft, die Bitterkeit nicht verbirgt, sondern gemeinsam schluckt, kaut und am Ende transformiert.

Mark Morris' Installation (Student bei Prof. Simon Denny) *From Our Family to Yours* thematisierte die unsichtbare Arbeit hinter einer Feier. Vermittelt durch Fotografien von Geburtstagstorten erzählt seine Arbeit die Geschichte einer aus Thailand nach Malaysia migrierten Frau, die durch strikte, bürokratische Arbeitsregelungen und Sprachbarrieren Schwierigkeiten hat, ihrer juristischen Tätigkeit nachzugehen. Um weiterhin finanziell für ihre Familie sorgen zu können, gründet sie ein Unternehmen für Auftragskuchen, das sie von zu Hause betreibt. Ihre Wohnung wird zur Produktionsstätte und sie zur zentralen Figur unzähliger Geburtstage, als Möglichmacherin von besonderen Festen. Die Arbeit berührt Fragen nach Selbstermächtigung, vergeschlechtlichter Lohnarbeit, Sichtbarkeit und den Ökonomien des Überlebens sowie Feierns im Exil. Sie zeigt, wie sehr

Young Valley Soil, *Souvenirs of Hard to Swallow*, 2025, Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Anne Meerpohl

Feste auch von unsichtbarer Arbeit getragen werden: von ökonomischen Notwendigkeiten, informellen Infrastrukturen und alltäglicher Sorgearbeit, die nicht zuletzt durch die Figur der Gastgeber*in strukturiert wird.

Die Wandskulptur *The Marrow of my Bones* der Bildhauerin Lulu MacDonald (HFBK-Absolventin bei Prof. Pia Stadtbäumer) nahm die Form eines Festkranzes an. Sie besteht aus einer kreisförmigen Anordnung ineinander gestapelten Geschirrs, dessen leuchtend rote und grüne Tassen, Schüsseln und Teller der Form von Tomaten, Salat- und Kohlblättern nachempfunden sind. Das Geschirr, ursprünglich von portugiesischen Farmarbeiter*innen in den 1970er Jahren auf die

britische Insel Jersey gebracht, begann MacDonald als Teenager zu sammeln. Es sind Objekte, die ihre ursprünglichen Besitzer*innen überlebt haben. Als Zeugnisse migrantischer Geschichte sind sie Ausdruck gelebter Alltagsfeste, scheinbar beiläufige, doch prägende kollektive Momente, die durch die Anordnung des Geschirrs symbolisch wieder aktiviert werden.

Schließlich entdeckte ich an der langen Tafel direkt am Ausgang des ICAT ausgedruckte Fotografien der LiLaLe-Partys, zusammen mit Aufnahmen von HFBK-Rundgängen der letzten Jahre. Eines der Fotos zeigte die ehemalige HFBK-Studentin Ronja Zschoche (bei Prof. Anselm Reyle), besser bekannt unter ihrem Pseudonym Haiyti.

On Festivity entwarf eine Topographie der Gastfreundschaft, die sowohl historische Bezüge innerhalb der HFBK integrierte als auch eine Bestandsaufnahme der vielfältigen Dimensionen von Feierlichkeit bot. Das Projekt verstand Feste nicht bloß als freudige Ausnahmezustände, sondern als Rituale, in denen Zugehörigkeit, Differenz und Machtverhältnisse verhandelt werden; als Orte, in denen Gemeinschaft performativ erzeugt, aber auch konflikthaft erfahrbar wird. *On Festivity* griff diese Ambivalenz auf und ließ das Fest so als einen Ort des gemeinsamen Aushaltens sichtbar werden.

Die Finissage am 25. April 2025 mit einem Künstler*innenfest knüpfte an die Tradition der LiLaLe-Feste der 1950er Jahre an. Hier wurde das gemeinsame Feiern und Essen als performativer Akt der Gemeinschaftsinszenierung verstanden. So wurden auch die vielen kulinarischen Stationen und Werke eingefasst von einer luftigen, der Form nach an ein Festzelt erinnernden Deckenarbeit von Luzie Katzorke und Omid Arabbay: als Element, das Publikum, Gastgeber*innen, Künstler*innen unter sich vereint. *On Festivity* zeigte, wie künstlerische Praktiken Feste als Räume der Gemeinschaft, des Widerstands und der sozialen Transformation denken und ermöglichte damit ein kollektives Aushalten, Verhandeln und vielleicht sogar: Feiern.

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

3. – 27.4.2025
On Festivity
Omid Arabbay, Benyamin Bakhshi, Marie-Theres Böhmker, Café Miao, Paula Erstmann, Jil Lahr, Luzie Katzorke, Julia Koch, Lulu MacDonald, Mark Morris, Pablo Schlumberger, Nora Strömer, Young Valley Soil

Kuratiert von Lisa Alice Klosterkötter und Anne Meerpohl
ICAT, HFBK Hamburg

F R E U N D - S C H A F T S - D I E N S T E

E v a K ö n i g s h o f e n

Das Film-Symposium *Cine*Ami*es* fragte nach den Freundschaften mit, vor und hinter der Kamera und warf einen Blick zurück auf 60 Jahre Filmlehre an der HFBK Hamburg

Elisa Linseisen und Maike Mia Höhne eröffnen das Symposium *Cine*Ami*es – Von der Freundschaft. Mit dem Film* im Filmhaus der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

» WANNA BE MY CINE*AMI*E?«, fragte mich eine Freundin und Kollegin und gemeinsam nahmen wir Platz im neuen Kino im Filmhaus. Der Anlass füllte den Raum: sechzig Jahre Film an der HFBK Hamburg. Verschiedene Generationen von Studierenden, Professor*innen und Ehemaligen waren da, Kolleg*innen, friends und friends of friends, ami*es, frenemies, Kinder, Lovers und Exes – die Beziehungsweisen so komplex gewachsen, wie die Filmklassen in der Institution.

*Cine*Ami*es* bedeutet, Beziehungsarbeit mit und durch Film zu denken und sowohl Freundschaft als auch Film als politische und ethische Praxis zu begreifen, erklärte Elisa Linseisen (Professorin für Film- und Medienwissenschaft an der HFBK Hamburg), die gemeinsam mit Maike Mia Höhne (Filmemacherin, Kuratorin und HFBK-Alumna) und Jana Rothe (Co-Kuratorin und Film-Studierende an der

Fiona Berg, Arisa Purkpong, Ulrike Gay, Ulrike Zimmermann, Elena Baumeister und Sophie Holzberger beim Panel *feminist elsewheres*; Foto: Jana Rothe

HFBK Hamburg) die Panels und das Filmprogramm des Symposiums zusammengestellt hatte. Gemeinsam sollte darüber gesprochen und nachgedacht werden, wie Beziehungen kinematographisch hergestellt, betrachtet und kritisiert werden können. *Cine*Ami*es* ist aber auch ein Gegenbegriff zur bornierten cinéphilie, der vermeintlich bedingungslosen Liebe zum Kino, die sich den Geniekult des Autorenfilms warmhält und dabei das kollektive Entstehungsmoment fast jeden Films missachtet. Das Symposium betonte hingegen den kollektiven Prozess des Filmschaffens und schlug unterschiedliche Herangehensweisen an die Geschichte des Films an der HFBK vor: In den Panels ging es ums Lernen und Verlernen, ums Gelingen und Scheitern von Gruppenprozessen, um Historisierung der eigenen Legacy und deren kritische Selbstreflexion und natürlich um die Filme selbst. Viel Recherchearbeit muss in die Kuration der Screenings geflossen sein, in denen zahlreiche Arbeiten gezeigt wurden, die in den letzten sechzig Jahren entstanden sind.

1965 wurde die erste Filmklasse an der HFBK gegründet, 1962 hatte sich das Oberhausener Manifest gegen den kommerziellen Film gewandt und entsprechend ging es von Anfang an auch in Hamburg zu – allen Rechtfertigungszwängen zum Trotz.[01] Dass das Filmschaffen an der HFBK seit jeher nicht nur experimentierfreudig, sondern auch dezidiert politisch war, davon war während des Symposiums immer wieder die Rede, das zurecht der feministischen Bewegungsgeschichte besondere Aufmerksamkeit schenkte. Tatsächlich ist die erste Frauengruppe der Hochschule aus der Filmklasse entstanden und die Politisierung geschah gewissermaßen mit der Kamera in der Hand. Der große Streik der Hamburger Hafenarbeiter*innen (1978) wurde begleitet, ebenso wie Filme gegen die Abschaffung des Paragraphen 218, der Schwangerschaftsabbrüche im Strafgesetzbuch kriminalisiert, produziert. Technik wurde sich angeeignet und Video wurde zum Medium der Wahl. Schließlich hatte es den großen Vorteil, dass man es direkt zeigen konnte, was gerade

01 Vgl. Bianca Jasmina Rauch, *Am Anfang war das Kino.*, in: *Lerchenfeld* #74, HFBK Hamburg, 2025, S. 28.

im aktivistischen Kontext sinnvoll war, erzählte Ulrike Zimmermann (Diplomabschluss 1988 an der HFBK Hamburg bei Prof. Gerd Roscher). Als Helke Sander 1981 zur ersten Filmprofessorin der HFBK berufen wurde, wurde damit nicht nur hochschulpolitisch Geschichte geschrieben, auch ihr künstlerischer Ansatz prägte offenkundig die Entwicklung des Filmzweigs der HFBK: Neben dem Experimental- und Dokumentarfilm – die in den 1980er Jahren durchaus in einem Spannungsverhältnis zueinander standen – kam über Sanders Einfluss der Spielfilm hinzu. In den 1990er und frühen 2000er Jahren waren es erneut feministische Gruppen, die einen besonders klugen wie medienkritischen Umgang mit dem aufkommenden Internet und der frühen Netzkunst fanden. Aus einem selbstorganisierten Medienseminar gründete sich das Institut frauen·und·technik, das seine Institutionalisierung mit der Namenswahl schon selbst vorwegnahm. »Ironie war das Mittel der Zeit«, beschrieb es Janine Sack im Panel »Open Threads of Cyberfeminism«. Aus unterschiedlichen Konstellationen heraus entstanden infolge das Künstlerinnenkollektiv -Innen sowie das Old Boys Network (OBN), die mit dem Begriff des Cyberfeminismus operierten, als einem, der sich Festlegungen entzieht und gerade dadurch produktiv bleibt – bis heute. Dass die Dokumentation und Archivierung der feministischen Bewegungsgeschichte und ihren künstlerischen Arbeiten ebenso wichtig sind, wie die Arbeit der Künstler*innen selbst, hat das Projekt bildwechsel zum Glück früh verstanden. Es darf im Kontext der Entwicklung des Filmzweigs an der HFBK keinesfalls fehlen, hat es doch seit seiner Gründung 1979 maßgebliche unbezahlte Archivarbeit geleistet. Ein Schwerpunkt ist und war der feministische und queere Film. Die Videokollektion umfasst mehr als 10.000 Titel.

*Cine*Ami*es* sein, das bedeutet Freundschaftsdienste leisten: beim Dreh unterstützen, Schnittfassungen durchsehen, Krisen abwenden, Fragen nach der Sinnhaftigkeit des Projektes und dem Filmemachen überhaupt ausräumen, aushelfen, ausleihen. Was sich im Studienkontext noch als »Herumexperimentieren« mit DIY-Charme framen lässt, geht weit über die Hochschule hinaus. Ohne Freundschaftsdienste – also ohne die unbezahlte Unterstützung und Mitarbeit von Freund*innen – lässt sich auch nach dem Studium kaum auskommen, das wussten alle im Raum. Stritt man sich in den frühen Jahren der Filmklasse noch um das Filmmaterial auf den teuren Rollen, sind die Produktionsmittel heute einfacher zugänglich, Fördergelder aber nach wie vor knapp und die Konkurrenz groß. Prekarität war neben Kollektivität eines der Schlüsselwörter des Symposiums, schließlich sind die beiden eng miteinander verwoben, macht das kollektive Arbeiten eben auch die Aufrechterhaltung prekärer Strukturen möglich. Das

Label »Kollektiv« ist mittlerweile wiederum selbst zu einem selling point geworden. »Das Kollektiv schafft Abhilfe, wo die Filmförderung versagt«, beschrieb es Eva Könnemann auf dem Panel »Bindungen aus Beton«. Sie sprach von der Utopie und dem Wunsch, durch die gemeinsame Arbeit etwas Gemeinsames erschaffen zu können. Die Realität aber sehe auch so aus, dass Freundschaften daran zerbrächen. Arbeit und Freundschaft können sich auch gegenseitig befruchten und im positiven Sinne transformieren, wurde an anderer Stelle des Symposiums diskutiert. Die produktive Suche nach Instabilität und Offenheit ihrer künstlerischen Praxis, wäre ihr ohne Verankerung in Freundschaften in Arbeitszusammenhängen gar nicht möglich, betonte Helena Wittmann (Master-Absolventin 2014 bei Prof. Angela Schanelec und Prof. Robert Bramkamp). Auf die Frage einer jüngeren Studierenden hin, ob die Verquickung von Arbeit, Freundschaft und Prekarität nicht so abschreckend sei, dass man die eigenen Projekte lieber gleich lassen sollte, war die Antwort der Panelist*innen einstimmig: »Auf keinen Fall, unbedingt weitermachen.«

»Film kann als Hervorbringung einer Poetik der Freundschaft im Wortsinn verstanden werden, nämlich als Herstellung von Freundschaft durch das Herstellen von wahrgenommener Wahrnehmung und damit der Notwendigkeit des Gegenübers«[02], schrieb Bernhard Groß in seinem Beitrag über Filmfreundschaft als ästhetische Praxis. Wahrgenommene Wahrnehmung der letzten sechzig Jahre Film an der HFBK wurde auch beim Symposium hergestellt. *Cine*Ami*es* hat sich dabei als produktiver Begriff erwiesen, um die Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Es machte Spaß, dabei zuzusehen, wie sich hier und da ein wenig Nostalgie erlaubt wurde, und darüber nachzudenken, welche Abgründe und Gräben für die Besprechung auf der Bühne dann doch zu tief sind. Und es war wirklich toll, die Filme auf der großen Leinwand zu sehen. Auch solche, die als Studierenden-Projekte vermutlich nur einmal gezeigt wurden, um dann auf Festplatten und in Clouds zu verstauben. Dabei zeugen sie nicht weniger von der Entwicklung des Filmzweigs und dem Aufkommen und dem Wiederverblassen so mancher Ästhetik, als die bekannteren Filme. Ein Kino gibt es mittlerweile, der Ausbau der Hamburger Filmarchive steht erst am Anfang. Umso wichtiger, dass zweieinhalb Tage lang gemeinsam zurückgeschaut wurde, ohne dabei aus dem Blick zu verlieren, wie es weitergehen kann.

Eva Königshofen arbeitet in den Bereichen Dramaturgie und Vermittlung und schreibt vorwiegend über Film. Sie ist Teil des Teams der Duisburger Filmwoche.

14. – 17.5.2025
*Cine*Ami*es. Von der Freundschaft. Mit dem Film.*
Konzept, Programm und Inhalte des Filmsymposiums: Prof. Dr. Elisa Linseisen, Maike Mia Höhne und Jana Rothe
Mit Beiträgen von Christian Bau, Luise Donschen, Sevda Güler, Helene Kummer, Lene Markusen, Vanessa Nica Mueller, Victor Orozco, Claudia Richarz, Stella Rossié, Priyanka Sarkar, Helena Wittmann, Nana Xu, Yüksel Yavuz, Studierende der Klasse Social Design von Profx. Doro Halbrock u. a.

02 Bernhard Groß, *Filmfreundschaft als ästhetische Praxis*, in: *Lerchenfeld* #74, HFBK Hamburg, 2025, S. 59.

F I L M I S C H E

B E Z I E H U N G S W E I S E N

J a n a P f o r t

Begleitend zum Symposium *Cine*Ami*es* eröffnete im ICAT der HFBK Hamburg eine Ausstellung mit filmischen Arbeiten – statt situiert im Kino, installativ und räumlich gedacht

Pauline Hafsia M'barek, *Glance*, 2017, Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

WÄHREND ICH IN GEDANKEN MIT DEN Worten spiele, aus denen sich der Ausstellungstitel auf der Glasfassade des ICAT der HFBK Hamburg zusammensetzt, bleibt der Blick in den Ausstellungsraum zunächst von Vorhängen verstellt. Die Darstellung freund*innenschaftlicher Beziehungen im Film, an die mich der Titel *Cine*Ami*es* zunächst denken lässt, nimmt einen (wenn auch nicht zentralen) Platz im Gefüge der neun videobasierten Arbeiten ehemaliger Studierender und Professorinnen der HFBK Hamburg ein, die auf Wand und Leinwände projiziert, sowie auf Bildschirmen oder als Bestandteil installativer Settings gezeigt werden.

So ist das Verhältnis der Protagonist*innen in Elisa Nesslers (HFBK-Absolventin bei Prof. Michaela Melián) Videoinstallation *Zusammenspiel* (2023) geprägt von den unscharfen Übergängen zwischen verschiedenen sozialen Rollen. Als eine Freundschaft bezeichnet der Pfleger Hamid sein Verhältnis zu Heidrun, die er rund um die Uhr in deren Wohnung betreut. Dass die enge Beziehung nicht frei von ökonomischen Aspekten wie Geld und Zeit ist, zeigt sich in zunehmend aufbrechenden Konflikten. Auf welche Weise ökonomische Grundlagen auch das Filmschaffen als solches beeinflussen, wird in der Videoarbeit *Waiting for Record* (2017) von Jakob Engel (HFBK-Absolvent bei Prof. Jeanne Faust und Prof. Angela Schanelec) in Zusammenarbeit mit Jamil Jalla deutlich. Die Aufnahmen zeigen Jalla bei der Arbeit als Reinigungskraft in einem Theater. Eigentlich im Filmbereich tätig, wartet er in Deutschland auf den Entscheid seines Asylantrags sowie auf die Möglichkeit, seiner Profession als Schauspieler weiter nachgehen zu können. In dieser Überlagerung verbindet sich der Film zu einer Reflektion über strukturelle Ungleichheiten, die soziale Teilhabe und beruflichen Erfolg – nicht zuletzt im Kunstbereich – bedingen.

Mit formalen Fragen nach Beziehungsweisen der filmischen Form beschäftigen sich die Arbeiten von Jeanne Faust (Professorin für Zeitbezogene Medien), Annika Kahrs (HFBK-Aboslventin bei Prof. Andreas Slominski) und Pauline Hafsia M'barek (HFBK-Absolventin bei Prof. Mari José Burki und Hanne Loreck). In Fausts Videoarbeit *IV* (2005) beschreibt eine Person detailliert ein für die Betrachter*innen nur unscharf im Hintergrund zu erahnendes Bild – ein Still aus dem Film *Irma Vep* von Olivier Assayas. In der wiederholten Beschreibung wird die subjektive Wahrnehmung von Bildern und Sequenzen deutlich, wodurch die Betrachter*innen von Fausts Arbeit auf die eigenen Rezeptionsgewohnheiten zurückgeworfen werden. Das filmische Bild als Illusion einer spezifischen Realität wird auch in Annika Kahrs' Arbeit *Sunset – Sunrise* (2011) enttarnt, indem die kon-

Tanita Olbrich, *Ring*, 2023, Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Jeanne Faust, *IV*, 2005, Eröffnung der Ausstellung im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

templative Betrachtung der Sonne durch die Erweiterung des Bildausschnitts in Form eines Zooms gestört wird. Die romantische Aufnahme stellt sich als eine Projektion auf die Leinwand eines Hörsaals heraus und wird damit zum Bild im Bild. Pauline Hafsia M'barek verwandelt in ihrem Video *Glance* (2017) das Auge – eigentlich Rezeptor des Filmbilds – in dessen Gegenteil, indem dieses in der Arbeit als Spiegel und Projektionsfläche dient.

Der durch Videotechnik vermittelte Kontakt zwischen (vermeintlich) vertrauten Personen wird sowohl in Paul Spengemanns (HFBK-Absolvent bei Prof. Andreas Slominski) *Pocket Call* (2021) aufgegriffen – in dem sich das animierte Innere einer Hosentasche als Ausdruck fehlgeleiteter Kommunikation zeigt – als auch in Moritz Walkers (HFBK-Absolvent bei Prof. Michaela Melián) Installation *Jump!* (2024), in der der Künstler das Phänomen von Ratgebervideos auf Social Media Plattformen re-inszeniert. Walker fordert die Betrachter*innen auf, »in das Bild zu springen«, um persönliche und formale Grenzen zu überwinden. Tanita Olbrich hingegen entwirft in ihrer Arbeit *Ring* (2023) ein Szenario, in dem eine Frau per Überwachungskamera den imaginierten Wohnraum einer Person beobachtet, der sie zuvor in einem Internetforum begegnet ist.

Zuletzt nimmt Yalda Afsah (Professorin für Einführung in das künstlerische Arbeiten - Zeitbezogene Medien) eine Beziehung in den Blick, die über das Zwischenmenschliche hinausgeht. In ihrer Arbeit *SSRC* (2022) zeigt sie das enge Verhältnis eines Taubenzüchters zu seinen Tieren. In der Umgebung von Los Angeles situiert, erzählt der Schwarze Protagonist von der intensiven Beschäftigung mit den Tauben und deren Potenzial, ihn vor Verstrickungen in soziale Konflikte und Kriminalität zu bewahren. Die vielfältigen inhaltlichen und formalen Berührungspunkte der Arbeiten untereinander spannen ein komplexes Beziehungsgeflecht, das die lange Tradition der Erzählung von Freund*innenschaft im Film um eine Untersuchung von Beziehungsweisen erweitert, die sich aus Form, Inhalt und Produktionsbedingungen zeitgenössischer filmischer Praxis im Ausstellungskontext ergeben.

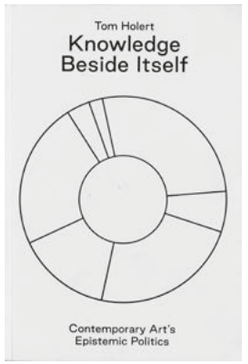
Jana Pfort ist Kunstwissenschaftlerin und Autorin. Sie lebt und arbeitet in Hamburg.

15.5. – 22.6.2025
*Cine*Ami*es. Von der Freundschaft. Mit dem Film.*
Yalda Afsah, Jakob Engel, Jeanne Faust, Annika Kahrs, Pauline Hafsia M'barek, Elisa Nessler, Tanita Olbrich, Paul Spengemann, Moritz Walker
Kuratiert von Anne Meerpohl
ICAT, HFBK Hamburg

R E A D I N G

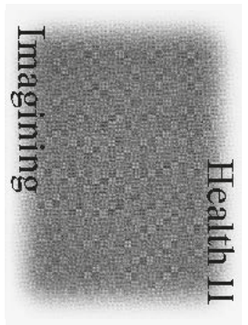
L I S T

Tom Holert
Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics
Sternberg Press, 2020



Tom Holert untersucht, wie zeitgenössische Kunst zunehmend mit Wissenschaften und transdisziplinären Forschungszusammenhängen verflochten ist und dabei als Vermittlerin und Katalysatorin von Wissen fungiert. Er beschreibt eine „Epistemisierung» der Kunst: Künstlerische Praxis wird zunehmend nach ihren Wissensbeiträgen bewertet und ist Teil von ökonomischen Wissenspolitiken, in denen Wissen als Ware und Kapital zirkuliert. Kunstpraktiken nehmen an dieser Wissensökonomie teil, etwa durch Vermittlung, Bedeutungsstiftung oder die Präsentation von Wissen in Ausstellungen. Holert betont dabei die Verflechtung von Wissen und Macht und kritisiert, dass Kunst oft unreflektiert soziale und epistemische Ungleichheiten reproduziert, obwohl sie sich kritisch gibt. Im Buch werden verschiedene künstlerische Ansätze vorgestellt, die alternative Wissensformen entwickeln und sich gegen die Vereinnahmung durch die Wissensökonomie wehren. Holert fordert eine Ethik des Wissens, bei der Forschung und Verantwortung zusammengehören. Künstlerische Forschung soll nicht nur Wissen produzieren, sondern auch kritisch reflektieren, wem dieses Wissen nützt und welche Ausschlüsse es erzeugt. (BA)

Prof. Martin Köttering, Prof. Dr. Ulf Schmidt (Hrsg.)
Imagining Health II
Materialverlag der HFBK Hamburg, 2025



Medizinische Notwendigkeiten begegnen jedem Menschen in verschiedenen Phasen des Lebens. Immer wieder geht es um Vertrauen, Intimität, Sorgen und Verletzlichkeiten. Das Verhältnis von Medizin und Körper haben zwölf Studierende an der HFBK Hamburg künstlerisch-forschend in Form einer Ausstellung untersucht, kuratiert von Sjusanna Eremjan, dessen Ausgangspunkt eine Kooperation zwischen der HFBK Hamburg und dem Centre for the Study of Health, Ethics and Society der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg war. Im Nachklang des Projektes *Imagining Health II* (2023) ist nun der begleitende Katalog erschienen, der die Arbeiten in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit einführenden Texten zum Forschungsprojekt zusammenbringt. Analytische Herangehensweisen und vor allem Beobachtungen zu technologischen Entwicklungen in Medizin und Forschung wurden in künstlerische Beiträge performativer, installativer und konzeptueller Natur transformiert. Dabei haben die Künstler*innen Kyle Egret, Leo Elia, Matthis Frickhœffer, Benjamin Janzen, Jori Kehn, Sebastian Kommer, Andrea

Laušević, Flora Fee Mayrhofer, Christiane Mudra, Juan Ricaurte-Riveros, Lea van Hall und Faun Vium sich Auslotungen emotionaler und physischer Auswirkungen des Körpers von Krankheit und mentalen Herausforderungen gewidmet, die in dem Imaginieren gesundheitlicher Zustände – auch ihrer gesellschaftlichen Bedingungen – mündet. (AM)

Lucy Cotter (Hrsg.)
Reclaiming Artistic Research
Hatje Cantz, 2019

Die Künstlerin, Kuratorin und Autorin Lucy Cotter hat für das Buch zahlreiche Interviews mit renommierten Künstler*innen und Kurator*innen geführt und sie zu ihrem jeweiligen Verständnis von künstlerischer Forschung befragt. Die Antworten sind so vielfältig und aufschlussreich wie ihre Gesprächspartner*innen. Liam Gillick ist der Meinung, dass »research cannot be independently verified unless enacted within the frame of the exhibition«. Oder: »The productivity of inactivity has always been key to artistic practice.« Mit dem Kurator Sarat Maharaj spricht Cotter über das Nicht-Wissen, das Unfertige, Unvollständige und das Scheitern. Maharaj bentont dabei: »The PhD in Fine Art might protect ways of working that could not survive in the market«. Und Rabih Mroué sagt: »I try to push myself into uncomfortable territory and propose ideas that may look playful or banal or naïve but potentially shake up the whole field.« (BA)

Kader Attia, Maria Hlavajova, Wietske Maas (Hrsg.)
Fragments of Repair
BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, 2025

Das Buch thematisiert Reparatur als dekoloniale Strategie im Umgang mit den psychischen, sozialen und materiellen Verletzungen einer von Pandemie, Kolonialismus und Ungleichheit geprägten Welt – ausgehend und bezogen auf das Werk von Kader Attia. Er versteht Reparatur als kulturellen Widerstand und Re-Appropriation. Dabei verweist er auf Praktiken wie das japanische Kintsugi (das Sichtbarmachen von Brüchen in Keramik durch goldene Fugen) oder auf afrikanische Reparaturtraditionen, in denen Reparatur als fortlaufender, sichtbarer Prozess verstanden wird. Attia plädiert dafür, Narben und Brüche sichtbar zu lassen, um das Unwiederbringliche anzuerkennen und daraus Wissen und Widerstandskraft für die Zukunft zu schöpfen. Neben Attia kommen auch Souleman Bachir Diagne, Ruth Wilson Gilmore oder Matteo Pasquinelli zu Wort, die sehr unterschiedliche Sichtweisen und Aspekte von Reparatur hervorheben. (BA)

N A C H R U F

Anfang Mai ist die langjährige HFBK-Mitarbeiterin Andrea Klier nach schwerer Krankheit verstorben.

Die promovierte Kunsthistorikerin hatte seit ihrem Arbeitsbeginn 1999 verschiedene Positionen an der Hochschule inne, unter anderem die der persönlichen Referentin des Präsidenten. Als Leiterin der Abteilung für Kommunikation und Veranstaltungen und des International Office war sie von 2008 bis 2016 auch verantwortlich für die Redaktion dieses Magazins sowie zahlreicher weiterer Publikationen der Hochschule. Gemeinsam mit dem Präsidenten Martin Köttering entwickelte sie das Lerchenfeld von einem intern ausgerichteten, kopierten Newsletter zu einem diskursorientierten Forum.

2016 übernahm sie die Leitung der Bibliothek und des Hochschularchivs und wirkte an der Umgestaltung der Bibliothek zu einem inspirierenden Ort der Aneignung und des Teilens von Wissen wie auch der lebendigen Begegnung mit. Ganz in diesem Sinne konnte unter ihrer Federführung im Oktober 2023 die Extended Library eröffnet werden. Bis zu ihrem Ruhestand im Februar 2024 hat Andrea Klier maßgeblich zur Weiterentwicklung der HFBK hin zu einer weltoffenen, auf den persönlichen Austausch setzenden, strahlkräftigen Hochschule beigetragen.

Wir verlieren in Andrea Klier eine lebenskluge, den Künsten voller Neugier und Wissen zugeneigte Kollegin, deren Wirken an unserer Hochschule spürbar nachhallt.

Dr. Andrea Klier in der Extended Library bei ihrer Verabschiedung 2024

Lerchenfeld Nr. 75, Juli 2025

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

Redaktionsleitung
Beate Anspach
Tel.: (040) 23 85 82-123
beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Redaktion
Sara Hillnhütter
Anne Meerpohl

Autor*innen dieser Ausgabe
Michal BarOr, Dr. Edna Bonhomme, Prof. Angela Bulloch, Johannes Büttner, Prof. Simon Denny, Prof. Omer Fast, Pablo Torres Gómez, Tang Han, Sara Hillnhütter, Maria Ignatenko, Eva Königshofen, Katrin Krumm, Viki Kühn, Helene Kummer, Dariia Kuzmych, Ruxin Liu, Prof. Dr. Hanne Loreck, Jana Pfort, Prof. Adina Pintilie, Susan Sontag, Prof. Dr. Nora Sternfeld, Theresa Weise, Prof. Dr. Sophie Witt

Schlussredaktion
Patricia Ratzel

Bildredaktion
Patricia Ratzel, Tim Albrecht

Konzeption & Realisierung
Jan Dufke, Yoav Perry (Klasse Grafik von Prof. Ingo Offermanns)

Umsetzung
Tim Albrecht

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

Abbildung Cover, Rückseite
Ketty La Rocca, *Craniologia*, 1973; Courtesy Estate Ketty La Rocca & Kadel Willborn, Düsseldorf

Druck und Verarbeitung
Pöge Druck, Leipzig

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

Das nächste Heft erscheint im Oktober 2025

ISSN 2511-2872

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

you