

L e
r ch

Newsletter der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Juni 2013

e n f²⁰

e l d

HFBK



Editorial

Mit einem von Prof. Wim Wenders kuratierten Langfilm-Programm und Kurzfilmen von 18 Studierenden, die eigens zu diesem Anlass produziert wurden, beteiligte sich die HFBK Hamburg im Mai am Evangelischen Kirchentag in Hamburg. Das Foto von Wenders und seiner künstlerischen Mitarbeiterin Luise Donschen entstand am Eröffnungsabend am 2. Mai 2013 im Metropolis Kino. In dem Kästchen befinden sich die 18 Jerusalem-Kreuze, die den jungen Filmemacher/innen von den Kirchentags-Organisator/innen zum Dank überreicht wurden.

Aus Anlass der großen Retrospektive von Prof. Werner Büttner im ZKM in Karlsruhe veröffentlicht Lerchenfeld den Text von Wolfgang Ullrich, Professor für Kunsttheorie und Medienphilosophie an der HfG Karlsruhe, „Apelles, Werner Büttner und die Schlagfertigkeit“. Für einen reflektierten Umgang mit „Kreativität“ plädieren die HFBK-Studenten Tilman Walther und Steffen Zillig in einem Interview zu ihrem Projekt „Galerie BRD“. Ein interessantes Gespräch führte Lerchenfeld außerdem mit Christiane Blattmann und Jannis Marwitz über die „Betongalerie“, ein radikales Experiment zur Kunst-Präsentation im öffentlichen Raum.

Das dem Heft beiliegende Poster wurde diesmal von der Performancegruppe „Klunker“ gestaltet. Es zeigt den installativen Teil ihres Projektes „Willkür“, für das die fünf Studentinnen aus der Klasse von Prof. Michaela Melián im Mai mit dem Bundeskunstpreis ausgezeichnet wurden. Auch darüber berichtet dieses Heft im Hochschul-Teil.

Postkarten an die Filmgeschichte, Eröffnungsabend, Wim Wenders und Luise Donschen; Foto: Imke Sommer

INHALT

PROJEKTE

- S 5 **Der Pappenheimer – John Bock im Kunstverein in Hamburg**
- S 7 **Betongalerie – Türme der Hoffnung. Die Initiator/innen im Interview**
- S 10 **Auflauf der Fassaden – Dritte Ausstellungskooperation der HFBK Hamburg mit der Bundeskunsthalle**
- S 15 **Spectra Vision – Prof. Anselm Reyle als Kurator in Berlin**
- S 16 **Lord Byron 2021 – Eine Ausstellung zur Krise in Europa**
- S 17 **Interview: Kunst muss uncooler werden – Zum Konzept der Galerie BRD**
- S 19 **Steffen Zillig: Wir können unserer Zeit nicht länger mit losgelösten ästhetischen Ideen begegnen**
- S 22 **Wolfgang Ullrich: Apelles, Werner Büttner und die Schlagfertigkeit**
- S 24 **Dokumentarfilmwoche Hamburg – Ein Rückblick**

POSTER

**ABBILDUNG: KLUNKER (TOMMA BROOK, FRANZISKA KABISCH, ANNA MIEVES, ALICE PERAGINE, ZUZA SPYCZAK VON BRZEZINSKA)
AUSSTELLUNGEN, ERÖFFNUNGEN, VERANSTALTUNGEN, FILM, BÜHNE, AUSZEICHNUNGEN, FESTIVALTEILNAHMEN, AUSSCHREIBUNGEN, PUBLIKATIONEN**

Hochschule

- S 25 ***Neue Gastprofessorin: Ruth Scheel***
- S 26 ***Bundeskunstpreis für HFBK-Performerinnen***
- S 27 ***HFBK-Filmpreis 2013 vergeben***
- S 29 ***Neuer HFBK-Channel auf Realeyz.tv***
- S 29 ***Kunstförderung Christa und Nikolaus Schües 2013***
- S 30 ***Ankündigung: 100 Jahre am Lerchenfeld***
- S 31 ***Nachruf auf Tim Stüttgen***

P

r

oje

k

t

e



John Bock während des Filmdrehs in der Installation *Der Pappenheimer*, Installationsansicht, Kunstverein Hamburg, Foto: Fred Dott/Kunstverein Hamburg

John Bock, *Der Pappenheimer*, 2013, Installationsansicht, Kunstverein Hamburg; Foto: Fred Dott/Kunstverein Hamburg; Courtesy Anton Kern Gallery, New York



Der Pappenheimer

John Bock studierte bis 1997 bei Franz Erhard Walther an der HFBK Hamburg. Heute ist er Professor für Bildhauerei an der Akademie für Bildende Künste Karlsruhe und hat nach großen internationalen Auftritten seine erste Einzelausstellung in Hamburg. Britta Peters über sein dekonstruktivistisches Labyrinth, in dem alles zum Schluss doch noch zusammenwächst

Krankenhausassoziationen lassen sich beim Betreten von John Bocks Installation *Der Pappenheimer* im Kunstverein kaum zurückdrängen: Man fährt in einem schmucklosen Aufzug eine Etage hinauf und wird dort in einem weiß getünchten Flur wieder ausgespuckt. Gnadenlos führt der schmale Weg auf eine von diesen sperrigen, durchsichtigen Plastikschleusen zu. Da muss man durch, umdrehen ist nicht vorgesehen. Noch eine Schleuse. Es beginnt zu stinken. Die Wände sind so weiß, dass die Luft flirrt. Gut, in einem modernen Krankenhaus sieht es heute anders aus, aber das Gefühl ist das gleiche: Was auch immer hinter den schier endlosen Gängen auf einen zukommen mag, folgt einer unausweichlichen Logik. Kein Platz für Empfindsamkeiten, die werden am Empfang abgegeben. Lustigerweise muss man auch beim Besuch von Bocks Ausstellung vorab eine Erklärung unterschreiben. „Wenn es sein muss, holen Sie die anderen Organe

BRITTA PETERS

gleich mit raus ...“ Nein, natürlich nicht. Hier geht es nur darum, für den Aufenthalt Eigenverantwortung zu übernehmen.

Vieles in Bocks erster Hamburger Einzelausstellung ist anders, als man es von dem 1965 im schleswig-holsteinischen Gribbohm geborenen Künstler kennt. Im Gegensatz zu seinen überwiegend krabbelnd erfahrbaren, gebauten und gebastelten Szenerien des alltäglichen Horrors, die stets mehrere Ein- und Ausgänge besitzen, verfügt der temporäre Aufbau im Kunstverein über ein vergleichbar klares Konzept. Die Gänge führen jeweils in kleine Räume, in denen verschiedene Dinge passieren. In der beschriebenen, antiseptischen Atmosphäre entsteht Stück für Stück eine Videoinstallation.

In der ersten Station pumpen zwei Gebläse ein Geruchsgemisch aus Mais und Weichspüler in die Luft. Durch eine Glasscheibe sind zwei herkömmliche blaue Tonnen mit Schläuchen zu sehen, mehr nicht. Kein Glibber, kein Brodeln, auch das eher ungewöhnlich für Bock, der bei Franz Erhard Walther sein Diplom absolviert hat und Ende der 1990er Jahre zunächst als Lecture-Performer bekannt wurde. „Großes Theater für kleine Nase“, kommentiert der Künstler seine Erfindung und erinnert an John Waters großartig-geschmacklosen Film *Polyester*, der Anfang der 1980er Jahren im Odorama-Verfahren gezeigt wurde. Die Zuschauer erhielten zu den Vorstellungen Rubbelkarten mit verschiedenen Duftstoffen darauf, unter anderem die Note „Kotze“.

In der zweiten Station werden in einer minimalistischen Rauminstallation von kleinen Dingen – „Kleindot tot sods“ im John Bock

Sprech – kleine Sounds abgenommen: Kugelschreiber klicken, eine Plastiktüte bläht sich auf, ein Kaffeebecherdeckel klappert zart auf dem Boden. Ein paar Schleusen weiter filmt eine Kamera den Kopf von Donald Sutherland aus einem Buch über Fellinis *Casanova*-Verfilmung, dessen Seiten sich durch eine Spezialkonstruktion leicht bewegen. Später kommt der titelgebende *Pappenheimer* hinzu, eine halbfertige Steinskulptur, die Bock im Garten der Staatlichen Akademie für Bildende Künste Karlsruhe gefunden hat, wo er seit 2004 Bildhauerei lehrt. Den Kopf der Skulptur bedeckt ein Pappkarton, den farbige Lichter im Inneren der Schachtel in eine Art Ein-Mann-Disko verwandeln. Hier wird ebenfalls gefilmt.

In einem kreisrunden Saal am Ende des Parcours – im Kreissaal? – fließen auf einem kleinen Monitor schließlich alle Elemente zusammen: Der Geruch, der Sound und der Kopf von Donald Sutherland, der mit weit aufgerissenen Augen in der steinernen Augenhöhle des *Pappenheimers* herumwackelt. Das schummerige Licht und die Aufhängung des Monitors lassen an Endoskopiebilder denken, gleichzeitig tritt die Beschäftigung mit dem Medium Film in den Vordergrund. Bocks Installation basiert, wie er sagt, auf einer „Splitting-Idee“, auf dem Versuch,

alle Elemente eines Films in ihre Bestandteile zu zerlegen. Als Antwort auf die allgegenwärtige digitale Entstofflichung und Gleichmacherei funktioniert das tatsächlich sehr gut. Den deutlichsten Hinweis in Richtung dieser Lesart gibt der Einsatz der Duftstoffe: Geruch ist eine durch und durch analoge Sinneserfahrung.

In dem gesamten Setting wird auch eine neue Videoarbeit von John Bock entstehen. Der künstlerische Aufbau dient also gleichzeitig als Kulisse – in diesem Fall nicht nur für den neuen Film, sondern am Eröffnungsabend auch für eine Performance der Schauspielerinnen Lisa Müller-Trede, mit der Bock seit einigen Jahren zusammenarbeitet. Ein Risiko dieser Doppelfunktion könnte darin bestehen, dass das spätere Ausstellungspublikum quasi nur noch die „Reste des Buffets“ erlebt und sich alles andere erzählen lassen muss. Dieses Problem hat *Der Pappenheimer* zum Glück nicht. Die Ausstellung kann alles, Bühne sein, Krankenhaus-Trauma-Bewältigungstherapie, kleine Filmschule und später vielleicht – großes Kino.

Noch bis 30. Juni 2013

John Bock

Der Pappenheimer

Der Kunstverein, seit 1817.

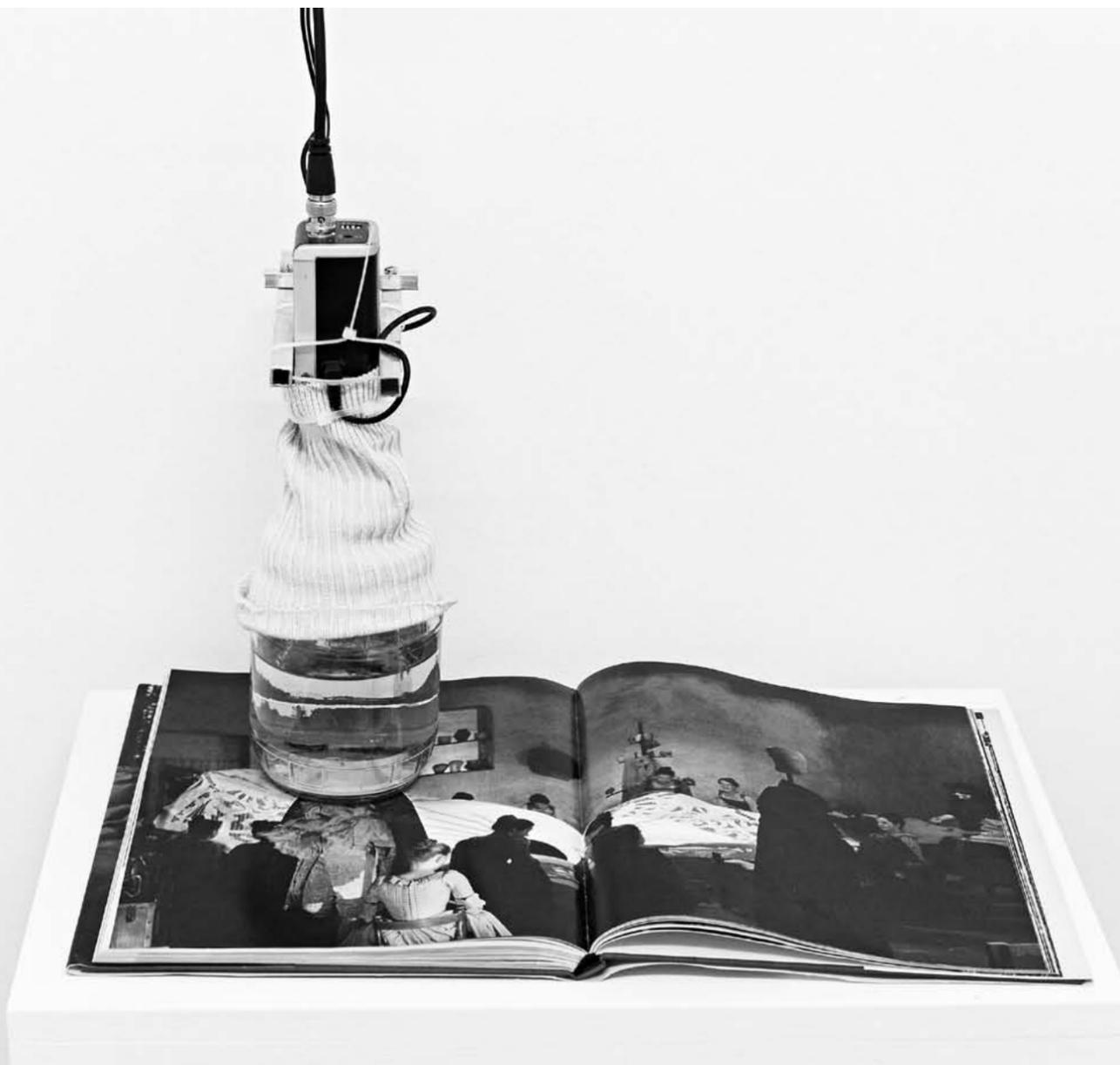
Klosterwall 23, Hamburg

www.kunstverein.de



John Bock, *Der Pappenheimer*, 2013, Installationsansicht, Kunstverein Hamburg

John Bock, *Der Pappenheimer*, 2013, Installationsansicht, Kunstverein Hamburg



John Bock, *Der Pappenheimer*, 2013, Installationsansicht, Kunstverein Hamburg; Fotos: Fred Dott/Kunstverein Hamburg; Courtesy Anton Kern Gallery, New York

Betongalerie – Türme der Hoffnung

Mit der „Betongalerie – Türme der Hoffnung“ verlegten Christiane Blattmann und Jannis Marwitz 18 Monate lang künstlerische Prozesse in den öffentlichen Raum. Lerchenfeld sprach mit den beiden ehemaligen HFBK-Studierenden.

Eine Hundewiese in Hamburg St. Pauli, begrenzt von der Reeperbahn und Wohnhäusern aus den 50er Jahren – die Betongalerie war wie ein Satellit in einer eher kunstfernen Gegend. Was war die Idee dabei?

Türme der Hoffnung: Ausgangspunkt war nicht dieser spezielle Ort, sondern dass wir einen Raum wollten, der nicht dem konventionellen Ausstellungsraum entspricht. Der Gedanke war, ein Zwischending zu schaffen, einen Raum, der gleichzeitig so etwas ist wie ein Sockel und gar nicht mehr klar ist, was der Umraum und was schon Inhalt des Raumes ist. Die Struktur sollte räumlich zu begreifen, aber nicht zwangsläufig ein Raum sein. Das hat dazu geführt, dass man das „Draußen“ auch mit gedacht hat. Wir haben ursprünglich überlegt, an einen Ort zu gehen, der nur sehr schwer erreichbar ist, beispielsweise außerhalb von Hamburg, um zu sehen, was das für Fragen aufwerfen würde. Für St. Pauli sprach, dass da relativ viel zusammenfließt. Wir wollten definitiv an einen Ort, der hoch frequentiert ist, aber von sehr unterschiedlichen Besuchern – oder auch Nicht-Besuchern.

Die Offenheit der Struktur spiegelte sich auch in dem Programm, das sich von da an über eineinhalb Jahre entwickelte. Wie habt ihr eure Rolle dabei gesehen? Wie stark habt ihr eingegriffen?

T.d.H: Nachdem wir diese Gedanken in den Raum gestellt hatten, versuchten wir uns zurückzunehmen, weil wir neugierig waren, was das für eine Eigendynamik entwickeln kann. Für uns bestand auch ein Reiz in dem Unberechenbaren, Ausstellungen in so einem Rahmen zu machen. Schon die erste Ausstellung setzte da noch eine Ebene drauf, weil sie innerhalb der offenen Struktur eine weitere offene Struktur entstehen ließ. Die Künstler hatten ihrerseits im Vorfeld weitere Künstler eingeladen und ein dreitägiges Programm konzipiert, bei dem spontan und kurzfristig weitere Teilnehmer dazukamen. *To Good To Be Camp* griff „Camp“ Wortspiel-artig auf. Der Gedanke der beiden Künstler war, dass jeder, der Teil des Camps ist, eine Einlage bringen kann, sei es eine Performance oder einen musikalischen Beitrag, eine Hütte zu bauen oder einfach nur Gegenstände mitzubringen.

Gab es auch ganz klassische Ausstellungen, war das überhaupt möglich?

T.d.H: Relativ selten. Eigentlich nur dann, wenn sich die eingeladenen Künstler für dieses Format entschieden haben. Peppi Bottrop, ein Maler, der als zweiter Künstler zu Gast war, hat Fliesen mit Zeichnungen angebracht, die man während der Ausstellung ersteinern konnte. Das war schon ein Versuch, Bilder an der Wand zu zeigen, aber innerhalb der Parameter, die dort gegeben waren, die es schwer machten, dort beispielsweise Leinwände zu präsentieren.

Wie haben die unterschiedlichen Öffentlichkeiten reagiert, die in St. Pauli zusammentreffen?

T.d.H: Wir wussten, dass wir am Anfang Geduld brauchen würden, weil die Betongalerie nicht wie etwas daherkommt, das auf den ersten Blick gefällt. Unsere Intention war nicht, jemanden vor den Kopf zu stoßen, aber auch nicht besonders gefallen zu müssen. Die ersten Reaktionen der Anwohner waren nicht durchweg ablehnend, aber eher ablehnend. Wenn in St. Pauli etwas neu gebaut wird, dann freut sich zunächst niemand so richtig. Ich kann mir allerdings vorstellen, dass es auch woanders kritisch aufgenommen worden wäre. Dann hat sich über eine gewisse Zeitspanne für die Leute gezeigt, dass da immer wieder Unterschiedliches passiert. Darauf hatten wir ja spekuliert, dass etwas, von dem wir noch nicht wussten, was es sein wird, sich über einen gewissen Zeitraum entwickelt. Und jetzt, wo es auf den Abriss zugeht, sagen die Leute: Das könnt ihr doch nicht machen!

Than Hussein Clark, *The Photographers Tragedy Part I*, Performance, Betongalerie, Mai 2012; Foto: IM



Gab es Situationen, bei denen sich dieser Stimmungswandel besonders zeigte? Kam das, als die Darbietungen theatralischer wurden, beispielsweise mit Than Clarks „Photographers Tragedy“?

T.d.H.: Ich kann das nicht an einem bestimmten Punkt festmachen. Es gab, wie du schon sagtest, Veranstaltungen, die vielleicht durch ihre Theatralität das Publikum für sich gewannen. Die Reaktionen bewegten sich aber keineswegs nur zwischen den Polen „einen Zugang finden“ oder „keinen Zugang finden“. Es war durchaus so, dass insbesondere bei den Eröffnungen immer wieder Passanten ankamen, die über die Sache diskutieren wollten.

Und die Medien-Öffentlichkeit? Mit der Boulevardpresse habt ihr ja einschlägige Erfahrungen gemacht?

T.d.H.: Das war eigentlich ganz lustig, weil die Morgenpost eines Tages auf der Titelseite ein Foto von der Betongalerie im Regen brachte, mit der Schlagzeile: „Raten Sie mal, was das ist?“ Auf der dritten oder vierten Seite kam dann ein doppelseitiger Bericht über uns und Kunst im öffentlichen Raum mit dem Tenor: „Das soll Kunst sein!“ Da wurde natürlich auch das Budget thematisiert, aber reduziert auf „Schaut mal, dieses graue Ding hat jetzt so und so viel Geld gekostet“.

War eine solche Reaktion nicht beinahe zu erwarten?

T.d.H.: Sie war im Spektrum von Reaktionen angesiedelt, die wir bereits kannten. Etwas, das sich zur Disposition stellt und öffentlich zugänglich ist, wirft solche Fragen eher auf als ein Ausstellungsraum. Drei Tage später wurden wir gefragt, ob wir uns nicht zu den „Anschuldigungen“ äußern wollten. Es war klar, dass da nur eine neue Schlagzeile entstehen sollte. Vermutlich haben die gehofft, dass wir uns aufregen. Der Artikel „Jetzt reden die Beton-Künstler“ fiel dann entsprechend knapp aus.

Ihr habt gesagt, dass ihr selber neugierig wart, was passiert, wenn man so etwas wie die Betongalerie anderthalb Jahre lang im öffentlichen Raum betreibt. Was ist euch aufgefallen?

T.d.H.: Es gibt Dinge, mit denen wir nicht in dieser Vehemenz gerechnet haben. Das waren vor allem die Reaktionen aus dem Publikum. Hier war es vor allem schwierig, sich auf einer uns gewohnten begrifflichen Ebene auszutauschen, was im Kunstkontext als ganz normal vorausgesetzt wird. Wir würden sagen, dass es sich gelohnt hat, ins Ungewisse zu gehen, weil die Zusammenarbeit mit den Leuten, die wir eingeladen haben, sehr intensiv war. Man muss anders zusammenarbeiten und sich anders aufeinander verlassen. Diese Improvisationsbereitschaft, die man sich angewöhnt und auch angewöhnen muss, die ist eine gute Erfahrung gewesen, aber manchmal auch eine Kraftprobe.

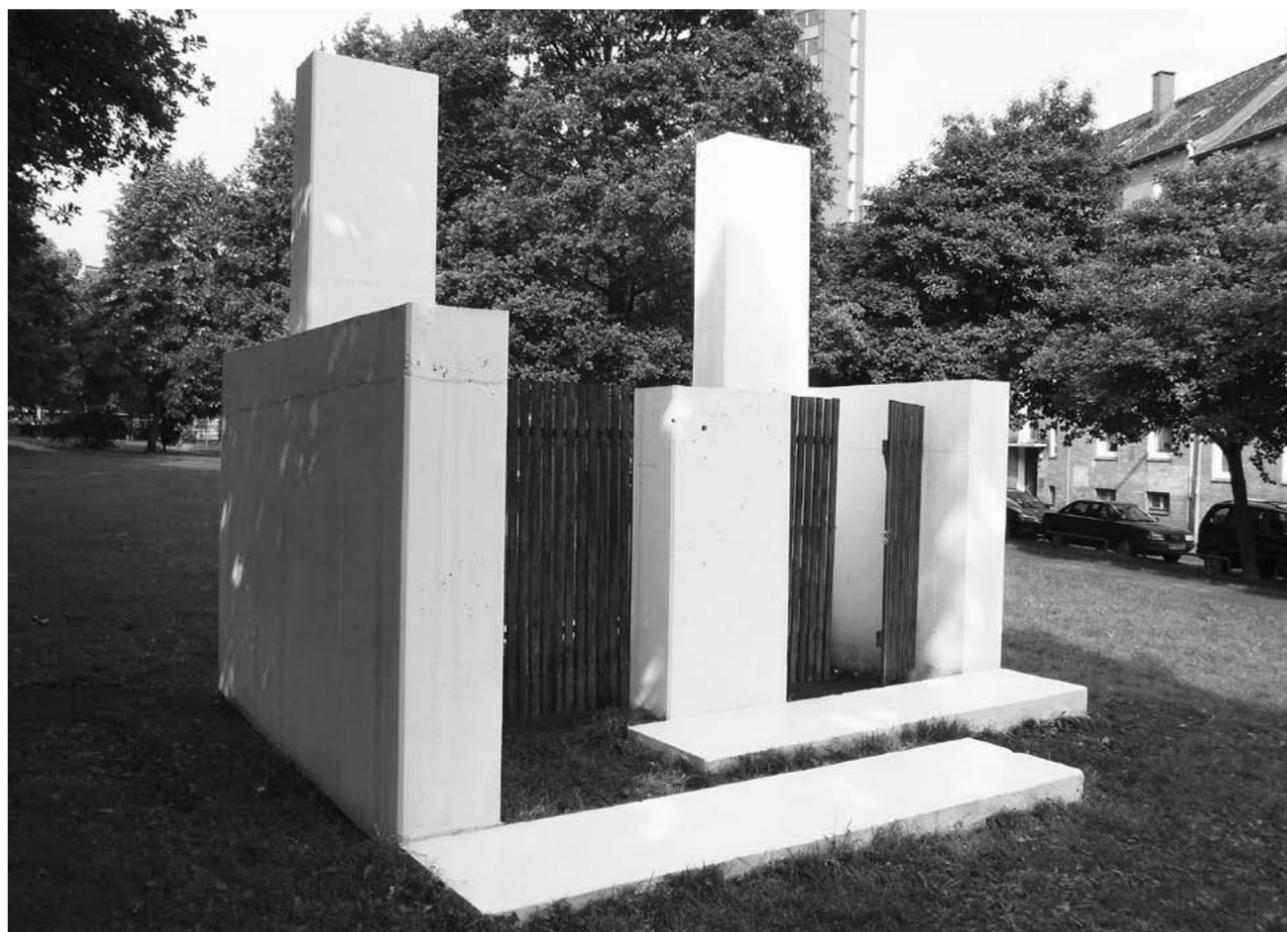
Konntet ihr etwas über das Funktionieren oder Nicht-Funktionieren von ephemeren Ausstellungen lernen?

T.d.H.: Es ist auf jeden Fall kein Konzept dabei herausgekommen, wie man so etwas macht. Keine Quintessenz, die am Ende steht - so war es schließlich auch nicht angelegt. Die Bereitschaft der Künstler, sich auf so eine Art von Flüchtigkeit einzulassen, von Vergänglichkeit, von etwas, das manchmal nur im Moment der Eröffnung passiert und dann nur als Relikt sichtbar bleibt, und dann immer noch der Gefahr ausgesetzt ist, dass es verschwindet. Das hat auch eine schöne Art des Loslassens von Dingen beinhaltet.

Ein interessanter Punkt. Ihr habt durch diese besondere Form des Ausstellens nicht nur euch selbst, sondern auch die Arbeiten der Öffentlichkeit ausgesetzt und dadurch angreifbar gemacht.

T.d.H.: Nicht nur die Arbeiten sind ungeschützt, sondern auch der Arbeitsprozess.

**To Good To Be
Camp, Tausch-
bibliothek,
Betongalerie,
Oktober 2011;
Foto: Türme der
Hoffnung**



**Felix Boekamp,
Blockade,
Betongalerie,
Sommer 2012;
Foto: Türme der
Hoffnung**

Kam es denn zu Zerstörung oder Diebstahl?

T.d.H: Nur Kleinigkeiten, im Großen und Ganzen nicht. Möglicherweise liegt das an der Unsicherheit, was das Ganze denn sein sollte. Wenn man Dinge zerstört, dann ist es einfacher, wenn man weiß, was sie sind und darstellen. Dieses Nicht-Zuordnen-Können, das hat die Sache auch auf eine gewisse Art und Weise geschützt.

Die Tendenz, die angestammten Räume zu verlassen, in die Öffentlichkeit zu gehen, ist in der bildenden Kunst nicht neu. Wo würdet ihr euer Projekt in diesem Kontext ansiedeln?

T.d.H: Es war von Anfang an wichtig, dass es sich als Projekt nicht verortet, beispielsweise in einer Form von Institutionskritik. Weil wir das Gefühl hatten, dass die Sache, wenn sie so festgeschrieben wird, genau die Offenheit verlieren würde, die uns daran gereizt hat. In der Konzeption lag uns nichts daran, den Ausstellungsraum oder den öffentlichen Raum zu kritisieren, um diese Freiheit aufrechtzuerhalten. Nichtsdestotrotz konnten wir uns dem natürlich nicht verwehren, in dem Maße, wie das die eingeladenen Künstler zulassen wollten oder auch damit gearbeitet haben.

Könnt ihr euch ein Experiment vorstellen, das die Betongalerie fortsetzt, und wie würde das dann aussehen?

T.d.H: Was man jetzt schon sagen kann: Es ist keine Betongalerie II in Planung ...

www.betongalerie.com

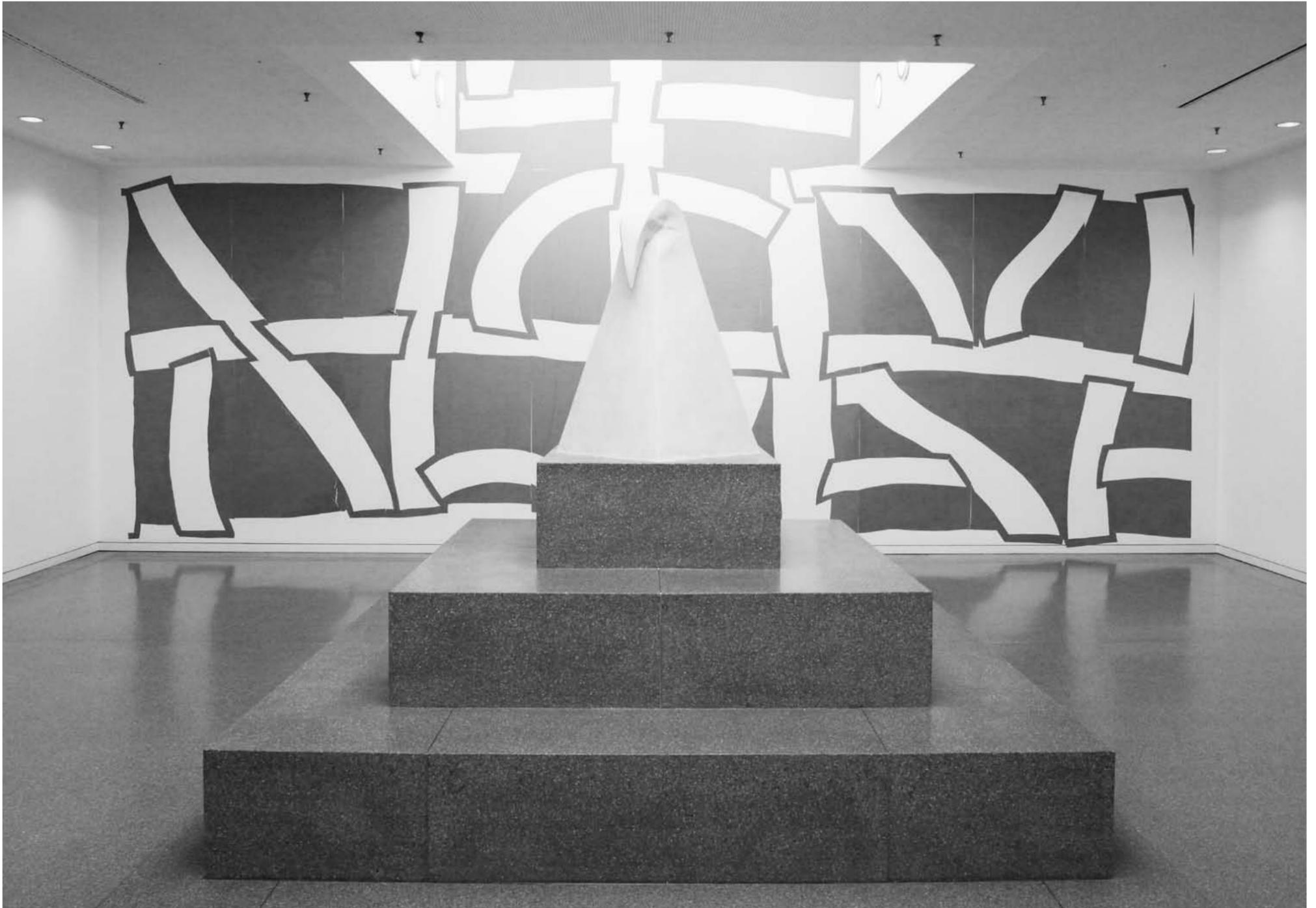
Das Gespräch mit Christiane Blattmann und Jannis Marwitz führte Julia Mummenhoff am 13. April 2013 in Hamburg



Raphael Linsi, Friedemann Heckel, *JUICE UND ARCHITEKTUR*, Betongalerie, Herbst 2011; Foto: Türme der Hoffnung

Than Hussein Clark / Lily Keal, *The Photographers Tragedy part II*, Performance, Betongalerie, Mai 2012; Foto: JM





Franz Dittrich, *ARS INVINAE*, 2013, Kleister, Packpapier

Philip Pichler, *Michel*, 2013, Gips, Styropor

Vor dem Echoraum nimmt Franz Dittrich mit einem großflächigen Wandbild den Lichtschacht ein. Die tapezierte Fachwerk-Ornamentik unterstreicht die Statik des Gebäudes und entpuppt sich außerdem als verschlüsselte Schrift. Die Spitze der fest installierten Stein-Pyramide ist durch eine Manipulation von Philip Pichler umgebogen, ihre strenge Geometrie schmilzt dahin. Die Spitze taucht in der Architektur der Bundeskunsthalle als wiederkehrendes Element der CI auf und wird hier substanziell in Frage gestellt. Der Titel der Arbeit, *Michel*, nimmt Bezug auf eine Karikatur aus dem Vormärz, in der nach der gescheiterten Revolution die Mütze des deutschen Michel schlaff vom Kopf hängt.

Auflauf der Fassaden

Im Mai eröffnete die dritte Ausstellung im Rahmen der zweijährigen Kooperation der HFBK Hamburg mit der Bundeskunsthalle in Bonn. Das Konzept erarbeiteten Gina Fischli, Rebekka Seubert und Susanne Stroh im Seminar für Kuratorische Praxis und Theorie bei Prof. Martin Köttering. Im Folgenden führen die Kuratorinnen anhand von Fotos durch die Ausstellung

Auflauf der Fassaden! Das Fundament kommt in Bewegung, der Glaube an das Feste wird aufgeweicht, der an das Weiche verfestigt. In einer Ausstellung, die künstlerische Positionen um das Thema der Aneignung von Raum und Architektur vereint, fressen sich die Arbeiten in Wände, verflüssigen Gemäuer, schneiden Fassaden auf und beset-

REBEKKA SEUBERT, SUSANNE STROH

zen, zumindest für den Moment, das Untergeschoss der Bundeskunsthalle in Bonn. Durch das wechselseitige Wirken von Mensch und Architektur prallen die Gegensätze von Gestein und Beweglichkeit aufeinander. Undefinierte Zwischenzustände gewinnen heute an Relevanz, Zweifel an starren Strukturen bahnen sich ihren Weg durch Denk- und Handlungsräume. Parallel dazu macht die technische und wirtschaftliche Entwicklung vielerorts Gesellschaften zu Nomaden. Aus Bewegung als Dauerzustand kann das Bedürfnis erwachsen, sich über etwas Greifbares zu vergewissern, das statisch diesem Kreisel entgegensteht. Etwas, das es erlaubt, einen Platz zu behaupten und sich seine Umgebung anzueignen.

Noch bis 6. Oktober 2013

Auflauf der Fassaden

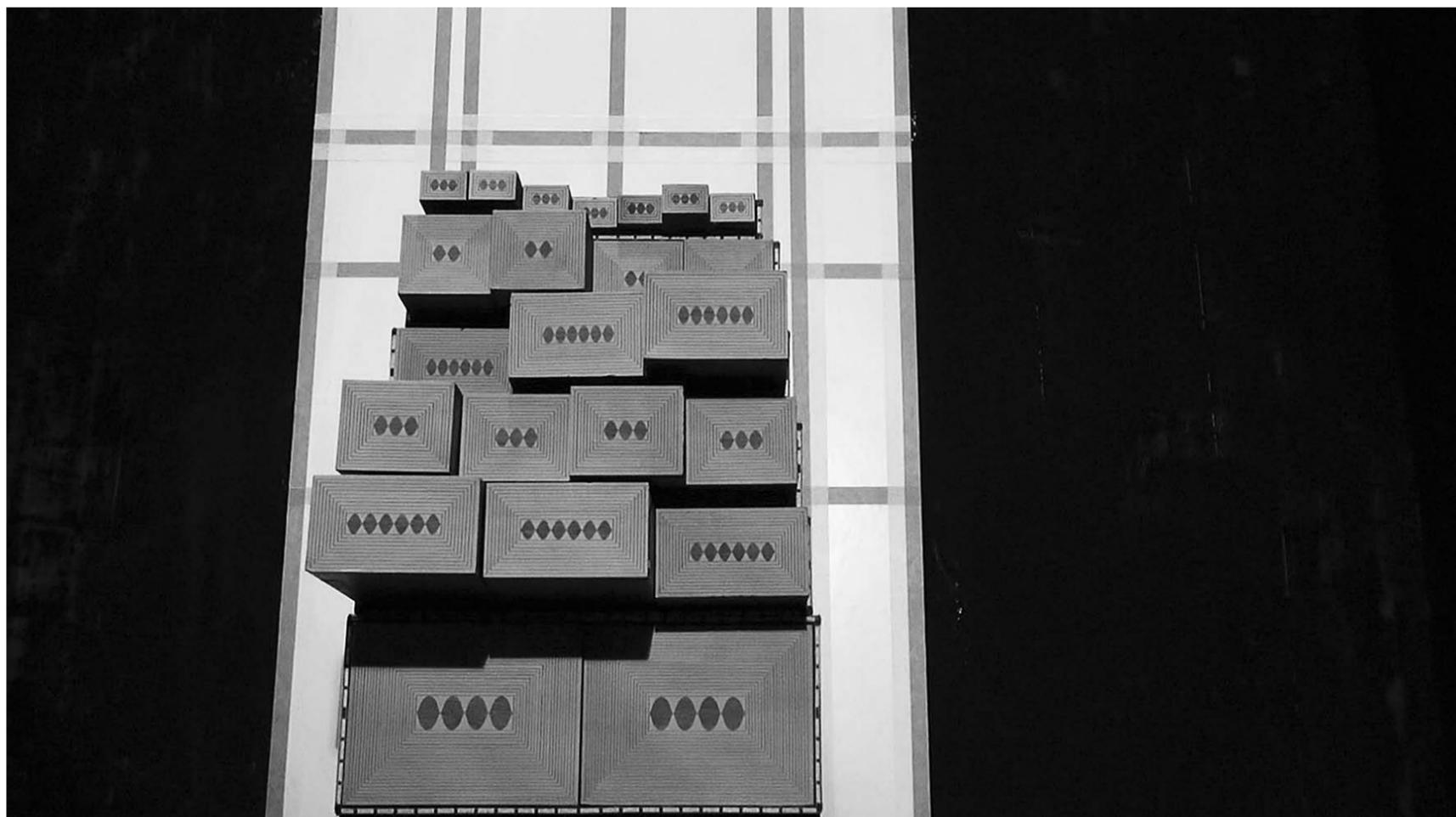
Katja Aufleger, Christiane Blattmann, Franz Dittrich, Jens Franke, Stefan Hauberg, Suse Itzel, Yannick Kaftan, Stefan Mildenerger, Philip Pichler, Oliver Schau, Akin Sipal, Aleen Solari
Kuratiert von Rebekka Seubert, Susanne Stroh und Gina Fischli

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland

Friedrich-Ebert-Allee 4, Bonn

www.bundeskunsthalle.de

GINA FISCHLI



Suse Itzel, *fallen Fallen traps*, 2013, Video
Das im Pyramidenraum platzierte Video *fallen, Fallen, traps* von Suse Itzel dreht sich ebenfalls um die Transformation eines Gegenstandes. Der nachgebaute Josef-Hoffmann-Schrank aus der Wiener Werkstätte wird gemeinsam mit seiner filmischen Umgebung animiert, in Bewegung versetzt und zum Einsturz gebracht.



Stefan Mildnerberger, *Fence* #25 und *Fence* #56, 2013,
2 x 2 C-Prints
An der gegenüberliegenden Wand verknüpft Stefan Mildnerberger für seine Bildserie *Fence* jeweils zwei ikonische Bauten unterschiedlicher geographischer Herkunft. In digital erstellten Fotocollagen wird ihre vermeintliche Einzigartigkeit als kalkulierte Macht-Architektur entlarvt.



Christiane Blattmann, *Rotierende Interieurs*, 2013, Keramik, Gips, Stoff, Metall auf Kork
Die Installation von Christiane Blattmann befindet sich im zweiten Ausstellungsraum und gleicht in Zitaten aus Architektur und mittels konkreter Baustoffe wie Metall, Gips, Kork und Textil, einem landschaftlichen Arrangement. Mauern sind hier aus Stoff, handgeformte Keramikstäbe markieren Orte am Boden und Gipsmodule, die an Architekturmodelle erinnern, sind in einem ruinösen Zwischenzustand. Die halb ausgerollten Korkbahnen dienen hierfür als Sockel und verschieben in ihrer minimalen Schiefecke die Raumachse um einige Grad.



Jens Franke, *New Town*, 2013, Video
In seiner Video-Arbeit begleitet Jens Franke den Bau eines Stadtviertels in Shanghai, welches vom deutschen Architekturbüro Albert Speer und Partner im westlichen Stil entworfen wurde. *New Town* dokumentiert die Diskrepanz von Idee und Wirklichkeit des Städtebaus.



Suse Itzel, Stefan Hauberg, *Die Vergewisserung über die Steine*, 2013, Video-Installation
Die Vergewisserung über die Steine ist eine Performance, die Suse Itzel und Stefan Hauberg für das Regiepult im Echoraum als Video-Arbeit produziert und ortsspezifisch umgesetzt haben. In dem Film stehen sie sich auf dem Museumsvorplatz, verhüllt und mit Gitterschilden geschützt, gegenüber und bewerfen sich abwechselnd in festgelegter Bewegungsabfolge mit Steinen. Die Installation läuft auf mehreren Bildschirmen und weckt Assoziationen an einen Überwachungsraum.

Yannick Kaftan, Akin Sipal, *Deprem Meprem*, 2013, Video-Installation

Den Film *Deprem Meprem* über eine Familiengeschichte zwischen Gelsenkirchen und Istanbul haben Yannick Kaftan und Akin Sipal für die Ausstellung in eine Video-Installation auf zwei Bildschirmen umgewandelt. Eine Leinwand zeigt im Videoloop die schwankende Perspektive auf Istanbul von einer Bootsfahrt über den Bosphorus. Auf der zweiten Leinwand läuft der knapp 45-minütige Film in Filmtableaus aus Stadtansichten und Interviews: Die Fassade des Familienhauses in Istanbul wird über Erzählungen mit Hoffnungen und Leben gefüllt.





Katja Aufleger, *Contemplating*, 2013, Video

In ihrer Video-Arbeit *Contemplating* stellt Katja Aufleger 360 Posen aus Kindler's Malerei-Lexikon in einer Studio-Situation nach. Mit zwei Sockeln als Hilfsmittel erstarrt das Modell in fotografischen Standbildern zur Statue. Die Platzierung in der Flucht des Gangs erinnert an die Position von Skulpturen in klassischen und klassizistischen Gebäuden.

Oliver Schau, *Tärnö 7*, 2013, Installation auf dem Museums-Vorplatz
Die Stühle, die durch Gewichte an die Laternen auf dem Vorplatz der Bundeskunsthalle gebunden sind, können durch die einzelnen Besucher zum Sitzen herangezogen werden und rutschen nach der Benutzung mechanisch über den Kiesboden an den Laternenpfahl zurück. Die Installation bricht die geometrische Struktur der Anordnung von Laternen und Bäumen auf dem Vorplatz auf.



Aleen Solari, *Gehaltene Skulpturen*, 2013, Performance, diverse Materialien

Auf der gesamten Ausstellungsfläche lässt Aleen Solari in einer temporären Installation am Eröffnungsabend eine Gruppe von Performern zu Sockeln für ihre „Gehaltene Skulpturen“ werden. Während der restlichen Ausstellungsdauer bleiben die Skulpturen vom Träger verlassen im Raum zurück.

SPECTRA VISION

Anselm Reyle, Professor für Malerei an der HFBK Hamburg, hat in Berlin eine Ausstellung kuratiert. Mit dabei sind auch Studierende aus seiner Klasse.

Die Einladung, eine Ausstellung bei Hidari Zingaro Berlin zu kuratieren, kam vom Gründer der Galerie, Takashi Murakami. Murakami, der auch als Kurator international bekannt ist (*Superflat*, 2000), hat zunächst in einer Serie von Ausstellungen Kunst, Kunsthandwerk und Subkultur aus Japan in Berlin vorgestellt, nun will er den Horizont der Galerie erweitern – zum Beispiel durch den Austausch mit jungen in Deutschland lebenden Künstlerinnen und Künstlern. Reyles Ausstellung soll der Auftakt sein.

Reyle hat, so der Einführungstext zu *Spectra Vision*, kein bestimmtes Thema zum Leitbild gemacht, sondern Künstler/innen ausgesucht, deren Arbeit ihn „beunruhigt“. Beunruhigt deshalb, weil er sie „in dieser Form, Intensität und Konsequenz“ vorher nicht gekannt habe. Allen Arbeiten liegt eine gewisse Direktheit oder Unmittelbarkeit zugrunde, sei es formal oder konzeptuell.

Drei der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler sind aktuelle oder ehemalige Studierende aus Reyles Klasse an der HFBK Hamburg: Aleen Solari, J.E. Oldendorf und Lukasz Furs. Aleen Solari verbindet in ihren Arbeiten die Mittel und Möglichkeiten der Installation und der Performance. Die gezielt für eine Installation gecasteten Darsteller, fast immer Laien, werden dabei zu eigenständigen Bildträgern. Nach Berlin war Solari mit zwei Hamburger Schwestern und einem zurzeit in Hamburg lebenden Luxemburger angereist. Die Drei hatten die Aufgabe, sich am Eröffnungsabend während des Berliner Gallery Weekends in Solaris Installation sichtlich zu langweilen. „+6 for the performance with the hot people in the gallery looking bored... When art mirrors life, when life mirrors art, it's profound“ kommentierte der Blog *Berlin Independents Guide*. J.E. Oldendorf, der im Februar 2013 bei Anselm Reyle Diplom gemacht hat, zeigt Arbeiten, mit denen er über Kunst und zugleich über seine Rolle als „globaler“ Künstler reflektiert. Zum einen die an in Südostasien übliche Eimer-Duschen angelehnten *Bucketshowers*, bei denen in der Schwebe bleibt, ob sie Skulpturen, mobile Zimmerbrunnen, volkstümliche Gegenstände oder Nutzgegenstände sind. Zum anderen Leinwände aus der Serie *Real Action Painting*, die als vermeintliche Malerei auf einem indischen Holi Festival entstanden. Lukasz Furs gestaltete einen ganzen Raum mit einer architekту-

ral gemusterten Tapete, Schwarzlicht und einem wilden Cocktail voller Anspielungen. Kraftvoll und selbstbewusst geben die Positionen dieser Ausstellung sich gegenseitig Feuer. Bei aller Massivität kommt im Zusammenspiel Tiefe und Ernst zum Vorschein.

Noch bis 20. Juni 2013

Spectra Vision

Aleen Solari, Lukasz Furs, J.E. Oldendorf u. a.

Kurator: Anselm Reyle

7. Juni 2013, 18 Uhr Katalog-Release und Performance

Hidari Zingaro

Dieffenbachstraße 15, Berlin

www.hidarizingaroberlin.de



Aleen Solari, *Wall*, 2013, Performance/Installation; *Spectra Vision*, Courtesy of Hidari Zingaro, Berlin



Anselm Reyle (hinten, Mitte) mit Lukasz Furs, J.E. Oldendorf, Aleen Solari (neben Reyle, von links) und weiteren Künstlerinnen und Künstlern bei der Eröffnung, *Spectra Vision*, Courtesy of Hidari Zingaro, Berlin



J.E. Oldendorf, *Bucket Shower*, 2013, *Real Action Painting* at the Holi Festival Vrindavan, India, 2012; *Spectra Vision*, Courtesy of Hidari Zingaro, Berlin



Lord Byron 2021, Embros Theater in Athen;
Foto: Patrick Alt



Lord Byron 2021, Ausstellungsansicht mit Time Flushing (Streuer) von Christiane Blattmann; Foto: Patrick Alt

LORD BYRON 2021

Der ehemalige HFBK-Student Patrick Alt hat in Athen eine Ausstellung zur Krise in Europa organisiert. Im Mai fand sie statt, finanziert durch Crowdfunding. „Lord Byron 2021“ steht dafür, sich aus der Dichterklause zu erheben und – so wie Lord Byron 1821 – sich auf den Weg zu machen. Patrick Alt über Motive des künstlerischen Engagements

Athen, 1821. 2013. Die Stimmung ist explosiv. Es verrottet alles. Die Eliten haben versagt. Der Finanzkrieg verläuft durch die Körper der zukünftigen Kinder. Gerechtigkeit ist zum hohlen Pathos verkommen. Die Schuldenkrise. Die Finanzkrise. Die Währungs- und Bankenkrise. Die Saatkrise. Die Wasserkrise. Die Staatenkrise. Alles ist bankrott. Vieles erglänzt noch immer im Hohlraum smarterer Phones. Weniges bleibt rein und leuchtet in die Vergangenheit und die Zukunft aus einem kristallinen Jetzt. Die Ohnmachten werden stärker. Migräne und Kapillardepresseion. Spaltungen. Verwaltungen. Spaltungen. Wachsende Ertragsgebirge, die uns begraben. Die Verwertungen sind weiter

PATRICK ALT

gegangen. Die Lagergrenzen wurden verschoben, sie liegen in unsichtbarer Ferne. Die Gebiete sind in neuer Hand. Die fressenden Spiralen des SUV-Denkens sind verworrener denn je. Sie ringeln sich zum Himmel durch den metropoliten Feinstaub. Die Ästchen zu finden, ist schwer. Die ADHS-Epidemie der Künstlermenschen, wenn sie nicht von den Falschen missbraucht werden, ist die letzte Chance. Einige Künstler machen sich auf den Weg und stehen bald in einer anderen Zukunft. Lord Byron 2021.

Athens, 1821. 2013. The atmosphere is charged. Everything is decaying. The elites have failed. The financial war takes its toll on tomorrow's children. Fairness has deteriorated into hollow pathos. The debt crisis. The financial crisis. The currency crisis. The banking crisis. The seed crisis. The water crisis. The state crisis. Everything has gone bankrupt. Much still gleams in the hollow of smart phones. Few things remain pure and illuminate the past and the crystallised Now that is the future. Impotence intensifies. Migraines and capillary depression. Rifts. Bureaucracies. Fissures. Perpetually growing mountains of revenue bury us beneath them. Exploitation has proceeded unabated. Camp demarcations have shifted into the invisible distance. Others now control these areas. The greedy SUV mentality spirals in yet more convoluted ways. It

ascends twirlingly into the sky through the metropolitan smog. To find the fine branches is challenging. The ADHD epidemic amongst the artistic represents a last chance, unless they are taken advantage of. Several artists set off and find themselves in another future. Lord Byron 2021.

16. bis 20. Mai 2013

Lord Byron 2021

Christiane Blattmann, Lilia Kovka u. a.

Kuratiert von Patrick Alt

Mavili Collective at Embros Theatre Athen

2 Riga Palamidou Straße, Athen

<http://mavilicollective.wordpress.com>

<http://www.startnext.de/lordbyron2021>

<http://lordbyron2021athens.tumblr.com>

Kunst muss un-cooler werden

„Kreativität abrüsten“ hieß die erste Ausstellung der Galerie BRD. Lerchenfeld sprach mit den Mitbegründern und HFBK-Studenten Steffen Zillig und Tilman Walther

Die Galerie BRD ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden, die Adresse ändert sich mit jeder Ausstellung. Sie ist kein Ort, sondern ein Konzept. Wie ist es entstanden?

Tilman Walther: Die Galerie BRD hat sich aus einer Gesprächsrunde von Leuten aus dem Hochschul-umfeld entwickelt, die sich seit gut zwei Jahren trifft. Da ging es um Kunst, Ausstellungen, Bücher, Texte – Arbeitsgespräche, wenn man so will. Und wenn man die ganze Zeit über Kunst und Kunstbetrieb diskutiert, auch darüber, wie und was man vielleicht anders machen könnte, liegt es nahe, selbst tätig zu werden und so etwas wie eine Produzentengalerie zu gründen.

Produzentengalerie? Weil ihr als Künstler die Galerie betreibt? Ihr versteht sie ja nicht als kommerzielle Galerie...?

Steffen Zillig: Nein. Es geht uns ja nicht darum, Arbeiten zu verkaufen. Galerie meint hier etwas zwischen Produzenten- und Programmgalerie. Eine Galerie also, die sich einer bestimmten Programmatik verschreibt und aus einer bestimmten Haltung heraus Kunst publiziert, die sie als wichtig und relevant erachtet. Insofern hat der Galeriebegriff bei uns auch ein minimalutopisches Moment, im Sinne von: So könnte eine Galerie sein.

Vielleicht geht es auch weniger um die Galerie als um den Kunstbegriff, der sich über diese Galerie herauskristallisieren soll?

T.W.: Absolut.

Zum Konzept gehört auch der Verzicht auf Eröffnungen. Stattdessen gibt es erste Öffnungstage ohne Getränke. Eure Flyer sind schwarz-weiß mit langen Texten auf der Außenseite. Was steckt hinter dieser Straight-Edge-Haltung?

T.W.: Das ist etwas, das wir schon lange mal machen wollten. Natürlich waren wir uns nicht sicher, ob die Leute trotzdem kommen würden, aber die Reaktionen auf dieses „Downgrading“ waren überraschend positiv. Es geht ja auch nicht darum, dass eine Vernissage grundsätzlich schlecht wäre. Wir haben ja selbst schon viele fantastische Abende auf Eröffnungen verbracht. Und wir sind – Gott bewahre! – auch nicht generell gegen Bier, Sekt und guten Wein. Wir hatten als Gruppe nur das Gefühl, dass die Kunst an solchen Abenden schnell zur Dekoration amüsanten Geplauders wird.

S.Z.: Vernissage ist ja stellenweise schon Synonym für Vorglühen. Der Verzicht darauf folgt aber weniger einer Straight-Edge-Haltung als dem schlichten Gedanken: Man könnte es ja mal wieder anders machen. Tatsächlich waren wir dann mit dem ersten Tag sehr zufrieden, aber genauso mit dem zweiten, dritten und vierten, weil auch da noch Besucher kamen. Das kann auch damit zusammenhängen, dass es eben keinen Eröffnungs-event gab, den man verpassen konnte, sondern eine Ausstellung mit zweieinhalb Wochen Laufzeit.

Und diese Ausstellung erfordert eine bestimmte Aufmerksamkeit ...

T.W.: Ja, genau. Es mag auch am Raum gelegen haben – der ja recht ernst, ein wenig unbehaglich und grau daherkam –, dass die Leute enorm ruhig und konzentriert waren. Die sind zum Reden sogar meistens wieder rausgegangen, und auch das oft erst nach anderthalb Stunden in der Ausstellung. Tendenziell bestärkt mich das darin, es beim nächsten Mal auch so zu machen. Es könnte wirklich helfen, größere Konzentration auf die Kunst zu lenken.

S.Z.: Das ist natürlich eine ziemliche Herausforderung, weil die Ausstellung eben auch entsprechend konzentriert sein muss. Es gibt eben keine Party und keinen DJ, der die Besucher anschließend wieder versöhnen könnte.

Der Titel der ersten Ausstellung lautet „Kreativität abrüsten“. Wie ist das zu verstehen? Gemeint ist vermutlich der von Richard Florida geprägte Kreativitätsbegriff ...

S.Z.: Grundsätzlich lässt sich die Kreativität wohl nicht abrüsten, nicht gänzlich – ich wüsste jedenfalls nicht, wie das aussehen sollte. Geholfen wäre uns schon mit einem reflektierteren Umgang mit ihr. Auch und gerade innerhalb der Kunst. Mal abgesehen davon, dass Künstler ja selbst nicht gern von Kreativität sprechen, weil das doch eigentlich eher so ein Hobbykunst-Begriff ist.

Aber auch, weil der Begriff „Kreativität“ in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr zu einer relevanten Kategorie für die Arbeitswelt geworden ist. Andreas Reckwitz spricht in dem Text, den ihr auf eurem Ausstellungsflyer veröffentlicht, von einem Kreativitätsimperativ. Demnach vereinnahmt das kapitalistische System Kreativität, die stete Produktion von etwas Neuem, präziser: von etwas ästhetisch Neuem. Kann man sich als Künstler/in dieser Vereinnahmung entziehen? Ist die Konsequenz daraus, dass man als Künstlerin oder Künstler nicht mehr kreativ sein soll? Wenn ja, welche Aufgabe bleibt dann den Künstler/innen?

S.Z.: Zum ersten Punkt: Es gibt kein Entkommen. Kunst und Künstler haben das oft genug probiert: Alternativen spielen, der Materialität entsagen, gar nichts produzieren usw. – all das gab es ja. Aber der Kapitalismus kriegt dich immer. Wenn er nicht dich kriegt, dann deine Ideen und deine Attitüde. Wir suchen aber gar nicht das *ganz Andere*. Wir haben nicht *das Gegenmodell*. Wir nennen uns Galerie, wir arbeiten innerhalb des White Cube, und wir hängen auch einfach mal Bilder an die Wand, wenn's Sinn hat. Für uns sind diese Dinge jedenfalls nicht prinzipiell vergiftet. Worauf es uns ankommt, ist ein gewisser Ernst, der die Abläufe verlangsamt und uns als handlungsfähige Reflektionsinstanzen zurück ins Spiel bringt.

Kreativität abrüsten, Mai 2013, Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Korpys/Löffler und Thomas Demand; Foto: Johannes Bendzulla



Vielleicht lässt sich den Fantasien einer florierenden Kreativwirtschaft ja mit einem bestimmten Verständnis von Kultur begegnen. Nicht im Sinne von bürgerlicher Arriviertheit, aber eben auch nicht länger als ästhetische Zwischenmahlzeit innerhalb stadtplanerischer Gesamtpakete. Nach dem Motto: „Lass uns da mal noch ein kleines Kulturprogramm zusammenstellen und die leere Fabrikhalle bespielen“. Und am Ende legt wieder der DJ auf. Nein, tatsächlich Kultur als derjenige Ort, an dem die Gesellschaft über sich ins Nachdenken kommt.

T.W.: Die Kreativwirtschaft, von der die Kunst jetzt ein Teil sein soll, gibt es ja noch gar nicht so lange.

S.Z.: Einer von Reckwitz' zentralen Punkten ist ja, dass allerorten Neues produziert wird, ohne dass dieses Neue, wie in der Moderne noch, mit einer Fortschrittsidee verbunden ist. In der Postmoderne reizt das Neue allein seiner Neuheit wegen. Es ist anders als das Vorherige, aber ob tatsächlich eine Verbesserung erreicht wird, ist nicht mehr wirklich relevant. Ähnlich in der Kunst. Wenn dort heute von Positionen die Rede ist, meint man: „auf die und die Art produziert der oder die halt ihre Kunst“ oder „für dieses oder jenes interessiert der oder die Künstlerin sich halt“. Wir glauben aber, eine Position muss sich mit einem tatsächlichen Anliegen gemein machen. Nur so lässt sich das Neue wieder mit Bedeutung beladen, mit Inhalten, mit tatsächlicher Veränderung. Ich will die Kunst nicht instrumentalisieren für gesellschaftliche Programme, aber dass es so etwas gibt wie ein ästhetische Anliegen und Überzeugungen. Ich glaube, es wäre in vielen Bereichen, nicht nur in der Kunst, wichtig, sich Überzeugungen zu erarbeiten und zu kommunizieren. Sich zu streiten um Programme und sich zu revidieren, wenn sie scheitern. Besser so als sich immer in der Sicherheitszone des Vagen zu halten, damit nur ja nichts anbrennt.

Wie spiegelt sich eure Haltung in der Ausstellung oder zum Beispiel auch in der Künstler/innen-Auswahl wider?

T.W.: Johannes Bendzulla zum Beispiel gehört selbst zur Gruppe. Er hat sich mit der ganzen Thematik schon seit Längerem auseinandergesetzt und insofern hat seine Wandarbeit auch ziemlich gut in die Problematik einführen können. Was ich an der Arbeit mag, ist der Verzicht auf all dieses Verspielte, auf das, was irgendwie ästhetisch knallt. Es geht aber nicht darum, aus dieser Trockenheit, die sich ja durch die ganze Ausstellung zieht, unser ästhetisches Superprogramm zu formulieren...

S.Z.: Interessanterweise war das auch nicht so geplant. Wir hatten zwar den Ausstellungstitel „Kreativität abrüsten“, wir hatten den aber gar nicht so verstanden, dass die Ausstellung nun möglichst trocken und nüchtern werden soll. Das hat sich erst aus den jeweiligen Einzelentscheidungen beim Aufbau so entwickelt.

T.W.: Dass man weglässt, was nicht notwendig ist. Dass man die Dinge eben nicht noch auf ein fancy Metallgestell draufstellt, wenn es keinen Sinn ergibt, kein inhaltlicher Mehrwert entsteht.

S.Z.: Was die Anzahl der Künstler angeht, bestand schnell Einigkeit darüber, dass man nicht über sechs, sieben Arbeiten hinausgeht, damit tatsächlich auch so etwas wie eine ästhetische Verdichtung zwischen den Arbeiten entstehen kann. Wir wollten eine Dramaturgie, aus der heraus sich am Ende auch eine Gesamttenenz lesen lässt. Es gibt natürlich unterschiedliche Schwerpunkte. In meiner Arbeit etwa steht die Frage von Identität und Identitätsbildung, die heute stark mit Kreativität verknüpft ist, im Vordergrund. Bei Korpys/Löffler ist es zum einen das Zeitgeschehen, die jüngere deutsche Geschichte, insbesondere die des Neoliberalismus der Schröder-Ära. Hans-Olaf Henkel, der Protagonist ihres Films, war einer der zentralen Lobbyisten, die während dieser Zeit den Sozialabbau salonfähig gemacht haben.

T.W.: In dem Ausstellungskontext ist Hans-Olaf Henkel auch deshalb wichtig, weil er sich selbst als „kreativen Kopf“ begreift. Er spricht in der einen Szene davon, dass die ganzen Revolutionäre von damals nun Maßanzüge tragen und selbstzufrieden im Bundestag säßen, während er der eigentliche, tätige Revolutionär sei.

S.Z.: Ich glaube, es ist auch ein Vorteil, wenn man als Künstler eine solche Ausstellung organisiert. Ich hoffe zumindest, dass man das der Ausstellung ansieht. Es sind nur wenige Positionen, die da wirklich hinein- und zusammenwachsen konnten. Ich glaube, das geht nur, wenn man es so klein und kompakt hat.

Würdet ihr sagen, die Ausstellung hat etwas Zwingendes?

S.Z.: Ich hoffe doch. Nehmen wir die Akustik: Die deutliche Schwere des Sounds meiner Arbeit, die sich im Raum verband mit der jovialen Begeisterung von Hans-Olaf Henkel für sich selbst. Das kann sicher auch anstrengen, auch nerven...

Meine Wahrnehmungsorgane waren in der Ausstellung jedenfalls voll gefordert!

S.Z.: Sehr gut!

T.W.: Das ist eine wichtige sinnliche Komponente der Ausstellung. Ich persönlich finde den Ton weniger anstrengend, aber bei mir erzeugt er so ein unglaubliches Unbehagen im Ganzen.

S.Z.: Ja, die Ausstellung sollte genau dieses zwingende Moment hervorrufen. Nicht, dass sich da nur ein paar Leute einfach das nächste heiße Thema vorgenommen haben und das nun irgendwie und halbwegs professionell abarbeiten. Es geht um eine tatsächlich vorhandene Dringlichkeit, um ein drängendes Problem in dem wir, insbesondere die Kunst, gerade stecken. Also nicht so: „Ja, da kann man auch mal eine nette Ausstellung zu machen – beim nächsten Mal machen wir wieder etwas anderes.“

Euch sind die Texte, die ihr auf den beiden Flyern veröffentlicht habt, offensichtlich sehr wichtig.

S.Z.: Das war natürlich auch eine Entscheidung. Es wurde heiß diskutiert, ob man wirklich den Text auf die Außenseiten der Flyer druckt und die Bilder auf der Innenseite versteckt. Aber es ist auch ein Signal, dass Texte eben für uns kein bloßes Mittel sind, um leere Katalogseiten zu füllen.

Ich stelle es mir schwer vor, weder plakativ noch vage zu sein.

S.Z.: Ist es auch. Auf der einen Seite des Spektrums hat man das, was man vielleicht Parolenkunst nennen könnte, also die Selbstüberschätzung der Kunst als handelnde Politik. Auf der anderen Seite hat man die postkonzeptualistische Dachlatte, die Referenzen variiert, denen gegenüber sie keine Haltung mehr einnehmen mag. Die Bedeutung ist eingeschlafen, sie träumt nicht mal mehr. Kunst aber muss da sein, wo geträumt und gedacht wird.

Wir haben ja schon darüber gesprochen, dass es nicht um eine Verweigerung von Kreativität geht. Aber es erstaunt, dass ihr den Raum mit Hilfe der Kreativgesellschaft bekommen habt, an der kritisiert wird, dass sie den problematischen Kreativitätsbegriff von Florida vertritt?

T.W.: Im Gegenteil, ich finde es eigentlich ziemlich wichtig, gerade bei dieser Ausstellung. Die Kreativgesellschaft ist ein Kind dieser Zeit. Wir haben lange mit Egbert Rühl, dem Leiter der Hamburger Kreativgesellschaft, gesprochen, weil wir wissen wollten, was sich die Stadt Hamburg davon verspricht, so ein Projekt wie die BRD zu fördern.

S.Z.: Das Dankbare an der Reckwitz-Lektüre ist doch, dass einem klar wird, dass man als Künstler sowieso Teil des Problems ist. Schon allein dadurch, dass man sagt, ich bin Künstler. Ich entwickle immer mehr Sympathien für Künstlerhasser. Schließlich sind wir die absolute Speerspitze von Gentrifizierung und Kreativitätsimperativ. Wir sind genau so blöd oder nicht blöd wie die Kreativgesellschaft.

T.W.: Daher wäre es, glaube ich, falsch zu sagen, mit euch haben wir nichts zu schaffen.

Mir kommt es allerdings so vor, als wäre die Tendenz, Kunst und Widerstand einzugemeinden, in Hamburg so stark wie in kaum einer anderen Stadt. Schorsch Kamerun hat das einmal auf den Punkt gebracht, als er darüber sprach, dass selbst die Initiative „Not in My Name Marke Hamburg“ inzwischen auf den Marketingseiten der Stadt auftaucht.

S.Z.: Vielleicht hilft es, wenn man Kunst wieder ein bisschen uncooler macht. Ausstellungen ohne Vernissage, todlangweilige Flyer mit langen Texten. Im Grunde geht dann doch nur jemand hin, der sich auseinandersetzen möchte. Und darum geht es doch, nicht darum, einer coolen Party einen künstlerischen Vorlauf zu geben. Vielleicht ist das unser Beitrag zur kreativen Abrüstung. Das, was man machen kann innerhalb des Dilemmas, in dem doch die Allermeisten von uns stecken: Alle brauchen Fördergelder.

T.W.: Es war gar nicht so unsere Angst, dass die Kreativgesellschaft uns eingemeindet, weil wir längst eingemeindet sind. Daher erschien es folgerichtig, mit ihnen zu reden und eben nicht zu tun, was man von Kunst doch eh erwartet: kreative Subversion.

S.Z.: Subversion ist spannend und unterhaltsam, das kann man viel besser vereinnahmen. Weil es so viel lauter, bunter und spektakulärer ist als eine gute Ausstellung. Subversion ist eine Premiumstrategie der Aufmerksamkeitsökonomie: Schaut mal, da passiert etwas Unerwartetes, da wird irgendwas zum Einsturz gebracht! Wow!

T.W.: Das Subversive ist hinfällig, wenn es alle von einem erwarten.

S.Z.: Aber nicht nach medialen Kriterien, wenn es darum geht, wie man Aufmerksamkeit erregen kann, da ist immer Subversion. Subversion ist fantastisch.

Was werden die nächsten Stationen räumlich wie auch inhaltlich sein? Kann man das jetzt schon sagen? Werdet ihr auch in andere Städte gehen?

S.Z.: Berlin hat angefragt, die wollen uns haben... Im Ernst: Eigentlich ist die Galerie ja eine Runde, die sich ab und zu trifft, in verschiedenen Konstellationen diskutiert und kritisiert. Unsere Arbeiten und die Arbeiten anderer. Irgendwann wird sich schon wieder etwas aufdrängen. Dann werden wir uns wieder an eine Publikation machen – vielleicht auch mal ohne Ausstellung. Und wenn die Bedingungen da sind, werden wir auch eine Ausstellung machen.

T.W.: Höchstwahrscheinlich in Hamburg. Es gibt eigentlich keinen Grund, so etwas woanders zu machen. Hier kann man gerade enorm gut arbeiten, gerade weil der klassische Kunstbetrieb derzeit relativ abwesend ist. Aber es gibt keinen Turnus, wir können jetzt nicht sagen: In einem halben Jahr ist die nächste Ausstellung.

S.Z.: Wir wollen keine Ausstellungsmaschine werden.

Das Gespräch mit Tilman Walther und Steffen Zillich führten Andrea Klier und Julia Mummenhoff am 10. Mai 2013 in Hamburg

Kreativität abrüsten, Mai 2013, Eingang des temporären Ausstellungsraumes; Foto: Johannes Bendzulla



Wir können unserer Zeit nicht länger mit losgelösten ästhetischen Ideen begegnen

Steffen Zillig, Promovend an der HFBK Hamburg, anlässlich der Ausstellung „Kreativität abrüsten“ in der Galerie BRD

Musste denn die kleine Werkschau von Franz Erhard Walther in der Hamburger Kunsthalle derart museal geraten? Wo man sich sonst immer so ins Zeug legt, auch den Altgedienten irgendeine Aktualität abzutrotzen. Die Ausstellung selbst gibt bald zu verstehen, warum das im Falle Walther ziemlich abenteuerlich geworden wäre. Es ist die sentimentale Pointe dieser ansonsten betont nüchternen Aufreihung von Dokumenten und Werkstücken: Die Art der Auseinandersetzung, die Form des Diskurses, wie ihn Walther und Kollegen pflegten – sie selbst ist museal geworden. Fast skurril wirkt eine kurze Filmsequenz: Walther rollt eines seiner Stoffstücke aus und führt „Handlungen“ an ihm durch. Er schreitet Taschensegmente am Rande des Stückes ab und schiebt seine Füße zwischen den Stoff. Die Aufnahme aus dem Jahr 1972 zeigt den Künstler bei einer Demonstration für Besucher der Documenta 5. Interessanter noch ist die anschließende Befragung durch das Publikum, der Walther mit aller Entschiedenheit entgegnet: „Das können sie so nicht sagen!“ oder „Diesen Unterschied müssen Sie sehen!“ Es schien ihm ernst zu sein mit seinem Programm – nicht weniger ernst schien die Verwunderung der Fragesteller.

Walther wirkt bis heute fest entschlossen: „Meine Stücke dürfen keine Bedeutung in sich tragen. Die entsteht erst im Agieren“, erklärte er kürzlich einer Berliner Kunstillustrierten. „Wenn sie die Bedeutung schon in sich hätten, wäre das konventionell.“ Mit diesem Programm verkörpert Walther das Pa-

radox eines Übergangs. So sehr seine Stücke nämlich einerseits den ästhetischen Bedeutungszug propagierten, so sehr waren sie abhängig von einem Kontext, der ihnen die Schwere der Bedeutung geradezu aufnötigte. Nur verlegte die sich ganz auf diesen Schritt: auf die Negation der künstlerischen Bedeutungsproduktion. Das hatte nichts Relativistisches an sich. Schließlich war der Zug noch gedeckt vom nachhallenden Teleologieversprechen einer Moderne als ästhetischer Befreiungskampf. Die Kunst war vom vermeintlichen Ballast bürgerlicher Konventionen zu befreien, worauf sie in „Handlungen“, „Aktionen“ oder „Performances“ aufgehen sollte, später dann in „Laborsituationen“ und „künstlerischen Angeboten“. Es war ja nicht nur Walther, es war nicht nur die Skulptur, die in den sechziger und siebziger Jahren an ihre Grenzen und über sie hinaus getrieben wurde. Der ästhetische Befreiungskampf beherrschte sämtliche Spielarten der Bildenden Kunst.

Nun käme kaum jemand auf die Idee, sich von den damaligen Motiven großartig zu distanzieren. Wir wähen sie auch gar nicht allzu fern, schließlich ist die Rhetorik der Grenzüberschreitung präsenter denn je. Künstler wollen immer noch und zu allererst mit vermeintlichen „Konventionen brechen“ oder zumindest irgendwelcher Betrachter „Erwartungen unterlaufen“. Und das ungeachtet dessen, dass versiertes Produktmarketing heute genau dasselbe will. Es sind aber längst nicht nur Werber wie Christian Boros, die den Modus der Gegenwartskunst für sich als „größte Inspirationsquelle“ reklamieren. Andreas Reckwitz buchstabiert in *Die Erfindung der Kreativität* das von der Kunst abgepauste *Regime des Neuen* durch erschreckend viele Lebensaspekte: von Produktdesign über Stadtentwicklung zu Arbeitsorganisation und Identitätsbildung. Allerorten auf Maximum gefahrene Kreativität und permanente Innovation im *abgesicherten Modus*. Denn nirgends besteht ja tatsächlich das Risiko von strukturellen Brüchen, wo eine angenehm abwechslungsreiche Schleife sinnlicher Affekte den Laden auf Betriebstemperatur hält. Und eben dieser

Zustand markiert den entscheidenden Unterschied zum Kontext, in dem Walther und Kollegen agierten. Die von ihm für seine Arbeit beanspruchte Bedeutungsflexibilität war noch ganz innerhalb einer modernen Fortschrittsgeschichte zu verbuchen. Was das für die Qualität des Neuen im Diskurs zwischen Künstler und Betrachtern bedeutete – und wie sehr sie sich von der permanenten Innovationsmaschine heute unterscheidet – spiegelt sich im ausgesprochenen Ernst auf beiden Seiten, den die kurze Filmsequenz einfangen konnte. Es ist dieser spürbare Ernst, die eindringliche Überzeugungsarbeit des Künstlers, die offenbare Betroffenheit des Publikums, die irgendwo im Prozess der Professionalisierung von ästhetischer Innovation verloren ging. Wer es noch deutlicher braucht, der kann in der Kunsthalle auch eine von Walthers stählernen „Standstellen“ betreten und die Leere fühlen. Wir kommen nicht umhin: Der Kampf ist vorbei! Schlimmer noch: Es ist gerade eine gewisse Bedeutungsflexibilität, die künstlerischen Arbeiten heute zur Marktreife gereicht. Verzichten sollten sie auf allzu spezifische Symbolik oder gar Bedeutung – gefragt ist vielmehr die prinzipielle Fähigkeit, unterschiedliche Bedeutungen anzunehmen, nach Bedarf. An die Künstler geht die unausgesprochene Bitte, sich nur ja nicht festzulegen. Inhaltliche Indifferenz gehört nicht nur zum Anforderungsprofil des Marktes, sie ist ebenso kennzeichnend für jene kuratortoptimierte „Bestellkunst“, die Nairy Baghramian vor Kurzem in ihrem vielbeachteten Aufsatz *Le Mépris* beklagte. Der gemeinhin beschworene Widerhaken zeitgenössischer Kunst – das Neue – begegnet uns heute als philosophisch leergelaufener Loop, als Dauerschleife ästhetischer Variationen, und die weiterhin ausgerufenen „Regelbrüche“ und „Subversionen“ als verblasstes rhetorisches Dekor.

Heute bereitet die Kunst neubürgerlichen „Entscheidern“ feuchte Träume. Ein besonders gruselige lässt sich rasch ergoogeln: „McKinsey“ + „Careers“ + „Video“. Da rinnt den Unternehmensberatern der blautintige Sabber aus den Mundwinkeln angesichts „der Leidenschaft des Künstlers“, die sie inspiriert „die Welt ein Stück zu verändern.“ Von der sonorig beschworenen Kreativität zum animierten Farbkleck in 3D ist da so ziemlich alles dabei, was Krätze macht. Nun ist jedem, der mit dem sozialen Mikrokosmos der zeitgenössischen Kunst halbwegs vertraut ist, klar, dass stilisierte Farbkleckse wie allein der Begriff Kreativität genügen, den Hochstapler im Milieu zu enttarnen. „Kreativität ist was für Friseure“ hat Gerhard Merz mal klargestellt. So müsste man sich nicht eigens distanzieren, wären die Ebenen der künstlerischen Auseinandersetzung heute nicht soweit ausgehöhlt. So weit, dass an der Grenze zum werbewirksamen Kreativitätspathos nur mehr eine schmale Linie der Distinktion verläuft. Das Problem ist aber nicht, dass heute jeder Friseur ein Künstler ist. Es geht nicht um Distinktion und auch nicht darum, den Begriff der Kunst oder des Künstlers vor der vulgären Ökonomie in Sicherheit zu bringen.

Eher und eigentlich fragwürdig ist diese unerträgliche Leichtigkeit, in der sich die Gegenwartskunst eingerichtet hat. Das von lästigen Bedenken „befreite“ Aufspielen in Produktion und Rezeption, als hätte es dort nichts mehr von Bedeutung, nichts, das den Ernst des Lebens, nämlich einer von ihm getriebenen Auseinandersetzung, lohnte. Als gäbe es tatsächlich weder Anliegen noch Aussagen außerhalb der Formatierung des Neuen, außerhalb ihrer luftigen Kategorien des Interessanten, Überraschenden oder Originellen. Folgerichtig scheint, dass all dies sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur gleichermaßen unerträglichen „neuen Leichtigkeit“ der nun wieder mit unbeschwertem Dummstolz aufspielenden Berliner Republik etablieren konnte. Hier wie dort hat man sich der lästigen Haltung entledigt, seinen Gegenstand als problematisch zu empfinden. Nur bleibt Deutschland genauso ein *Problem*, wie uns auf anderer Ebene die Kunst eines sein muss. Dümmer macht die erschlaffende Skepsis auf beiden Seiten.

Natürlich ist es eine dramaturgisch dankbare Unterstellung, es hätte solche Skepsis einmal in größerem Umfang gegeben. Wir können nur mutmaßen. Wir waren nicht dabei, als Walther sich mit dem Publikum anlegte. Wir schauen nur auf Dokumenten, die mit einem eigenartig fernem Ernst ausgestat-



tet scheinen. Demgegenüber wirkt die Kunst der Gegenwart wie ein beliebiges Spartenprogramm der Kreativwirtschaft. Dem von Reckwitz nachgezeichneten ästhetischen *Regime des Neuen* ziemlich ausgeliefert. Sie hat ihm nicht nur nichts entgegenzusetzen, sie ist ihm noch selbst das ins Versprechen der Innovation gerahmte Vorbild.

Wir müssen uns hüten, ein allzu schwarzes Bild zu zeichnen. Es gibt sie durchaus: schmale Linien der Kritik durch und aus der Kunst heraus – und zehn Jahre nach Erscheinen von Boltanski und Chiapellos *Der neue Geist des Kapitalismus* mögen einige Diagnosen auch endlich an den Rand einer wirklichen Zäsur gesickert sein. Aber noch sind es zu viele Scheingefechte, die ausgetragen werden, die nicht mehr vorhandenen Oppositionen nachjagen oder schlicht die falschen Gegner adressieren. Es gibt eine etwas unscheinbare Arbeit von Thomas Demand, mit der sich dieser Zustand recht gut einfangen lässt. Einen Offsetdruck, den er als Edition für *Texte zur Kunst* anfertigen ließ. Kleinteilig ausgeschnittene, dann abfotografierte Buchstaben zitieren eine Kritik von Gunter Reski für die Webseite desselben Magazins: „unterdrückte wertkonservative Sehnsucht beim neuen wie alten Bürgertum nach gekonnter Handwerklichkeit“ steht da rot auf weiß. Der Satzteil entstammt einer eher beiläufigen Bemerkung in Reskis Text, so dass die Arbeit sich von dessen Argumentation insgesamt entfernt. Aber was sie festhält, ist die leichtfertige Ineinanderblendung des historischen Bürgertums mit dem, was sich vor einigen Jahren selbst zum Neuen Bürgertum erkör. Beide sicher kapitalistische Härtefälle ihres jeweiligen Zeitgeists, haben sie im Grunde wenig gemein – Sehnsüchte am wenigsten. So scheint aus der verkürzten Kritik eher jene in der Kunst noch weithin verbreitete antibürgerliche Grundhaltung zu sprechen, die ihr emanzipatorisches Versprechen längst verloren hat. Es ergeht ihr wie Walthers Auflehnung gegen Konventionen, die es so nicht mehr gibt: Sie taugt als museales Zeugnis vergangener Kämpfe, zu den anstehenden trägt sie wenig bei. Wenn wir dem Neuen Bürgertum beikommen wollen, dürfen wir es nicht länger mit Geschichte durcheinanderwerfen, nicht mit Bourdieus Bourgeoisie oder Webers Protestantismus. Es verstellt den Blick darauf, wie viel vom antibürgerlichen Programm der Gegenkultur der sechziger und siebziger Jahre angekommen ist im Tutorial für gute Kapitalisten. Die Kunst voran.

Zu viel von der Rhetorik der Altgedienten geistert noch durch die Diskurse. Auch das Misstrauen gegenüber Handwerklichkeit, das in Demands fotografiertem Halbsatz anklingt. Sicher, es wäre genauso geschichtsvergessen, Handwerklichkeit wieder obenan auf die Liste der Qualitätskriterien zu hieven. Trotzdem bleibt festzuhalten: Mit ihrem Gegenteil ist auch nichts gewonnen worden. Es wäre vertane Zeit, den alten Punk ein weiteres Mal zum zeitgemäßen Widerstandsmodell upzugraden. Was ist kompatibler mit der vom Kreativitätsdispositiv affizierten Kultur der *self-creation* als DIY? Unter dem Regime des Neuen erscheinen die alten Hoffnungen auf gegenkulturelle Alternativen desavouiert. An Orten wie dem Hamburger Gängeviertel hätten letztlich auch Stadtökonomien à la Richard Florida ihre Freude. Großstädte dulden „alternative Keimzellen“ ja nicht nur für den urbanen Anstrich, sie lernen sie als soziale Innovationslabore schätzen, die neuen Ökonomien vorangehen. Das soll nicht ketzerisch klingen oder die politische Arbeit um das Gängeviertel kleinreden, die ja expli-

zit gegen die Ideologie Floridas argumentiert. Aber Fakt ist, dass wir alle massiv Teil des Problems sind, dass es keine einfachen Alternativen mehr gibt, kein Außerhalb. Kulturelle Milieupflege und politische Lobbyarbeit, wie der jüngst geforderte Mindestlohn für Kulturarbeiter ändern wenig daran. So nachvollziehbar sie sein mögen, so sehr sind sie immer auch Symptome einer kulturellen Selbstgenügsamkeit. Müsste nicht jeder Großstadtkünstler, der die eigene prekäre Lebenssituation als politisches Problem begreift, beim Grundeinkommen landen oder zumindest beim *generellen* Mindestlohn? Der Künstler ist nicht länger ein gesellschaftlicher Spezialfall. Und das müsste doch bedeuten: politisch zu sein immer als Mensch und nicht als Künstler. Es müsste zum eingeforderten Ernst gehören, die Ebenen zu unterscheiden und es sich nicht in der Rolle eines irgendwie „alternativen“ oder „politischen“ Künstlers moralisch bequem zu machen.

An Thomas Demand, so suggeriert sein Offsetdruck, scheint jene in alten Mustern gefangene Kritik einfach abzuperlen. Doch zur Wahrheit gehört auch: Er hat ihr selbst wenig entgegenzusetzen. Steht seine Position nicht vielmehr für die oben kritisierte, multikompatible Programmlosigkeit in der Gegenwartskunst? Das ihm eigene Verfahren der Ästhetisierung politischer Zeitgeschichte vermag jedenfalls kaum, ein eigenes inhaltliches Problem aufzumachen. Das ist im Übrigen der berechnete Kern von Reskis Kritik an Demands Ausstellung 2010 in der Nationalgalerie, der das Zitat des Offsetdrucks entnommen ist: „Während Kunst ja auch so etwas wie eine modifizierte Geschichtsschreibung ausprobieren oder vorschlagen könnte, unterscheidet sich Demands zeitgeschichtliche Bildauswahl in keiner Weise vom

Mainstreamkonsensraster eines ZDF-Jahres- oder Dekadenrückblicks.“ Und zu der verqueren Suche nach Germanness hinter staubbraunem Tüll hat Arne Schmitt vor drei Jahren bereits den notwendigen künstlerischen Kommentar geliefert. Der Offsetdruck von Demand mag eine kluge Arbeit sein, doch auch sie schaut zurück.

Vorne aber dürfen wir der Gegenwart nicht länger mit losgelösten ästhetischen Ideen begegnen. Das ästhetisch Neue ist selbst schon korrumpiert, es hat sich als ultimativer Beschleuniger mit der herrschenden Ökonomie verschwistert. Wir können weder aussteigen noch einfach mitspielen. Es wird darum gehen, das Neue wieder mit Bedeutung zu beschweren. Nicht mit leichten Antworten auf schwere Fragen, sondern in der tatsächlichen Verwicklung mit der Gegenwart. Ein gemeinsames ästhetisches Programm haben wir nicht verfasst. Einig sind wir uns nur darin, dass es einen Kontext braucht, in dem Produktion und Rezeption kein munteres Spiel ist zwischen den Koordinaten des Interessanten, Überraschenden und Originellen. Vielleicht sollte man einfach wieder behaupten, die Kunst wäre so ein Kontext.

Der Text erscheint parallel in der aktuellen Ausgabe von *Kultur & Gespenster*, Nr. 14 (Radio)

STEFFEN ZILLIG



**Kreativität
abrüsten, Mai
2013, Ausstel-
lungsansicht
mit Video-
arbeit von
Steffen Zillig
und Wand-
arbeit von
Zillig/Walther/
Osterried**



**Kreativität
abrüsten, Mai
2013, Ausstel-
lungsansicht
mit Wandarbeit
von Johannes
Bendzulla; Fotos:
Johannes Bend-
zulla**

Philipp Hartmann, *Die Zeit vergeht wie ein brüllender Löwe*, 2013, 76 Min.; Filmstill



Helena Wittmann, *Wildnis*, 2013, 12 Min.; Filmstill

Karsten Wiesel, *Harbour Girl*, 2012, 19 Min.; Filmstill



Dokumentarfilmwoche Hamburg

Im April feierte die Dokfilmwoche Hamburg ihr 10-jähriges Jubiläum. Seit seiner Gründung hat sich das Festival nicht nur stetig vergrößert und erweitert, sondern auch die Verbindung mit dem Filmbereich der HFBK Hamburg intensiviert.

Philipp Hartmanns Film *Die Zeit vergeht wie ein brüllender Löwe* beginnt mit einer Abfolge von Schwarzweiß-Bildern, bei denen sich jeweils von links eine weiße Fläche über das Motiv schiebt, so dass es fast verdeckt wird. Es sind Fotos, die entstehen, wenn ein Analogfilm in die Kamera eingelegt wird. Hunderte davon fand Hartmann im Nachlass seines Vaters. Ein Zuviel an Licht, Fotos vor dem eigentlichen Beginn. Das Zufällige und Unbewusste an ihnen erschien wie eine Befreiung, sagt das Filmemacher-Ich aus dem Off. Danach entfaltet sich der Film als eine kaleidoskopartige Betrachtung der Zeit, als die Dimension, in der sich alles bewegt – zwischen wissenschaftlicher Messbarkeit und subjektiver Empfindung. Nahtlos mischen sich Interviews mit Wissenschaftlern und echtes biografisches Material mit fingierten Erinnerungen, die Hartmann von seinem Filmemacher-Kollegen Jan Eichberg drehen ließ. Ein Spiel mit dem Verhältnis von Identität und Zeit, das sich selbst in der Länge des Films äußert: 76,5 Minuten, eine Minute pro Lebensjahr, das Hartmann statistisch zu erwarten hat. Persönlichkeit, Erinnerung und Zeit ergeben so ein durchaus glaubwürdiges Konstrukt.

Die Zeit vergeht wie ein brüllender Löwe lief als Eröffnungsfilm der diesjährigen Hamburger Dok-

filmwoche und gehört sicher zu den Filmen, an denen sich zeigt, was das Dokumentarische heute ausmachen kann. Anlässlich ihrer zehnten Ausgabe blickte die Hamburger Dokfilmwoche, eines der wenigen auf Dokumentarfilme spezialisierten Festivals in Deutschland, auch auf die eigene Geschichte zurück, verbunden mit der Frage, ob sich anhand der seit 2004 gezeigten Filme Tendenzen im neueren Dokumentarfilm ableiten lassen. Dazu lief ein Sonderprogramm mit zehn Filmen, die auf den vorausgegangenen Dokfilmwochen nachhaltig Eindruck hinterlassen hatten.

Die Präsenz der HFBK Hamburg auf dem Festival hat mit den Jahren deutlich zugenommen. Neben dem Eröffnungsfilm (Philipp Hartmann hat 2007 an der HFBK sein Diplom abgelegt, Jan Eichberg studiert noch an der HFBK) stammten zahlreiche der 51 internationalen Filme, die in diesem Jahr in den Sektionen *direkt*, *Horizont*, *unformatiert* und *Dokland Hamburg* liefen, von Absolvent/innen, Studierenden oder von ehemaligen Professoren der HFBK. Darüber hinaus sind mit Bernd Schoch, dem künstlerischen Mitarbeiter von Prof. Pepe Danquart im Studienschwerpunkt Film, und der Studentin Julia Küllmer zwei HFBKler unmittelbar an der Organisation des Festivals beteiligt.

Timo Schierhorn (Diplom 2009) porträtiert in *1,7* zusammen mit Mathis Menneking die legendäre Hamburger Punk-Band *Slime*, die nach 15 Jahren noch einmal auf Tour geht. Erzählt wird die Geschichte aus der Sicht einer scheinbaren Nebenfigur, des Roadies Erich „Bully“ Berger, dessen tagebuchartige Aufzeichnungen auf einem Diktiergerät den roten Faden des Films bilden. Eine völlig andere Sprache findet der Diplomfilm von Martin Prinoth: *Le Creature del Vesuvio* zeigt das Leben in einem von der Camorra beherrschten Viertel Neapels als essayistische Bild-Text-Montage. Die Tatsache, dass es während der Arbeit an dem Film zu gefährlich wurde, in dem Viertel zu drehen, hatte wesentliche Konse-

quenzen für die ästhetische Form des Films und macht sich indirekt in jeder Szene bemerkbar.

Mit dem Klaus Wildenhahn-Preis wurde in diesem Jahr der französische Filmemacher Vincent Dieutre ausgezeichnet. In seinem Film *Jaurès* blickt die Kamera aus dem Fenster einer Pariser Wohnung in die Fenster gegenüberliegender Gebäude und auf den Kanal, an dem sich Männer aus Afghanistan notdürftig in Zelten eingerichtet haben. Was in der Wohnung geschah und weiter geschieht ist nur zu hören. Durch sich überlagernde Tonspuren verschieben sich die Ebenen zwischen Innen und Außen, der Film entwirft eine disparate Gleichzeitigkeit zwischen dem Autobiografischen im Inneren und den Geschichten der anderen draußen und gibt so der Gleichzeitigkeit des scheinbar Privaten und des Politischen ein neues Gesicht.

11. bis 14. April 2013

10. Dokumentarfilmwoche Hamburg

Mit Filmen von Philipp Hartmann/Jan Eichberg, Gerd Roscher, Akin Sipal/Yannick Kaftan, Karsten Wiesel, Maya Connors/Pablo Narezo/Yasmin Angel, Barbara Gabain, Helena Wittmann, Martin Prinoth, Julia Küllmer, Timo Schierhorn, Mathis Menneking, René Schöttler
www.dokfilmwoche.com

Wolfgang Ullrich: Apelles, Werner Büttner und die Schlagfertigkeit

Anlässlich der Ausstellung "Gemeine Wahrheiten" von Werner Büttner, Professor für Malerei an der HFBK Hamburg, im ZKM Karlsruhe druckt Lerchenfeld den im Ausstellungskatalog publizierten Text von Wolfgang Ullrich. Die Ausstellung ist noch bis 22.9.2013 in Karlsruhe zu sehen; vom 26.10.2013 bis 23.2.2014 in der Weserburg / Museum für moderne Kunst, Bremen.

Um Werner Büttner angemessen einzuordnen, sollte man etwas weiter ausholen. Am besten gleich bis zu einer der bekanntesten Maler-Anekdoten der Antike. In ihr geht es um den Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes. Plinius berichtet davon.¹ Demnach verpassten sich die beiden Maler, als Apelles Protogenes auf Rhodos besuchen wollte. Auf einer zum Bemalen vorbereiteten Tafel, die Apelles im Atelier von Protogenes vorfand, zog er, als Zeichen seines Besuchs, mit einem Pinsel nichts als eine dünne Linie. Allein daran erkannte Protogenes nach seiner Rückkehr, dass Apelles bei ihm gewesen war. Er nahm seinerseits einen Pinsel und setzte in einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in die des Apelles. Der kam tatsächlich nochmals bei Protogenes vorbei, traf ihn wieder nicht an, sah aber dessen Linie in der Linie – und nahm erneut den Pinsel in die Hand: um Protogenes mit einer an Feinheit nicht mehr zu überbietenden Linie zu besiegen, mit der er in einer dritten Farbe dessen Linie durchschnitt.

Über Jahrhunderte hinweg wurde diese Anekdote wieder und wieder interpretiert. Dabei sahen sich die Interpreten vermutlich vor allem dadurch herausgefordert, dass die beiden großen Maler sich mit etwas so Simplem wie schlichten Linien ihrer wechselseitigen Anerkennung versicherten und zu überbieten versuchten. Man konnte, man wollte das nicht glauben – und fing jeweils von neuem damit an, umzudeuten, was bei Plinius steht. Auf diese Weise wurde die Rezeptionsgeschichte der Anekdote zu einem makellosen Spiegel dessen, was zu verschiedenen Zeiten als zentral in der Kunst galt. Bei Lorenzo Ghiberti wurden mit den Linien komplizierte Probleme der Perspektive gelöst²; für Karel van Mander waren es nicht einfach Linien, sondern virtuose Konturzeichnungen, die den Anspruch der Kunst auf Mimesis perfekt erfüllten;³ William Hogarth war überzeugt davon, dass die beiden Künstler sich darin überboten, die ideal geschwungene „line of beauty and grace“ auf den Malgrund aufzutragen;⁴ Guillaume Apollinaire sah in ihnen die ersten abstrakten Künstler, die reine Malerei betrieben.⁵

Was all diese – und zahlreiche weitere – Interpretationen jedoch außer Acht lassen, ist die Situation, in der die beiden Maler tätig wurden. Insofern sie sich darauf konzentrieren, welcher Art die Linien gewesen sein könnten, übersehen sie deren Entstehung, ja die performative Dimension des Wettstreits zwischen Apelles und Protogenes. Sie würdigen überhaupt nicht, wie originell es von ersterem war, auf seinen Besuch – statt mit einer geschriebenen Notiz oder einem typischen Motiv seiner Kunst – einfach mit einer Linie auf einem noch jungfräulichen Malgrund hinzuweisen. Unkonventioneller hätte Apelles kaum agieren können. Sein Genie verriet er also nicht durch die Wahl eines schwierigen oder subtilen Sujets, sondern durch den Witz seiner Geste. Protogenes erkannte den Kollegen allein am Charakter dieser Intervention – und er konnte nicht mithalten. Er war zu überrascht und in Verlegenheit gebracht. Schließlich missverstand er Apelles sogar, fiel ihm doch nichts Besseres ein, als dessen Malerei allein in handwerklichen Kategorien aufzufassen. Daher wollte er einer makellosen Linie eine noch professionellere Leistung entgegensetzen. Das gelang ihm zwar auch, doch brachte er damit nichts Unerwartetes und erst recht nichts Provokantes und Mutiges ins Spiel. Apelles wiederum ließ sich zwar auf den Wettstreit um technische Könnerschaft ein, dies aber wohl nur, weil er wusste, dabei seinerseits einen Endpunkt setzen zu können. (War er gar so raffiniert, die erste Linie genau so breit anzulegen, dass sie einmal und noch einmal, aber kein drittes Mal zu verfeinern sein würde,

schon ahnend, dass Protogenes nichts Besseres einfallen würde als ein handwerkliches Kräfteressen?)

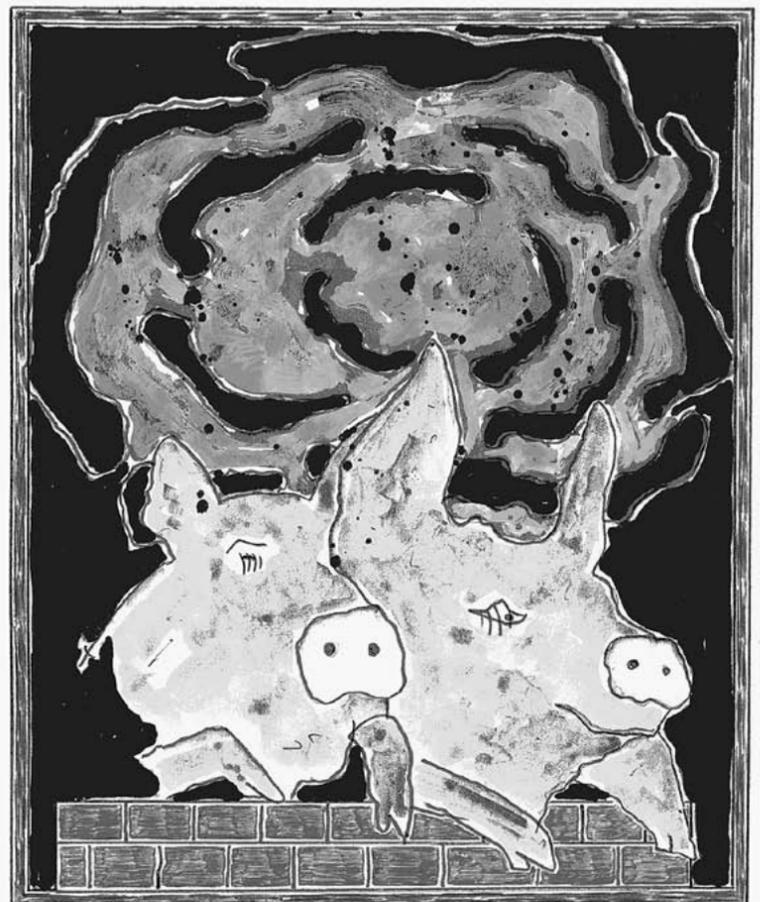
Es wäre absurd, zu glauben, Apelles habe gewonnen, weil er die feinste Linie ziehen konnte. Sein Sieg bestand vielmehr darin, seinen Gegenspieler zu verblüffen und damit auf dessen Schlagfertigkeit hin zu testen. Genau diese Probe bestand Protogenes aber nicht. Und so brauchte Apelles mit seinem letzten Akt den bereits zuvor herausgespielten Sieg nur zu besiegeln.

Um seine Leistung zu würdigen, sollte man sich nochmals eigens verdeutlichen, unter welchen Umständen der Wettstreit ausgetragen wurde. Apelles kam, so berichtet es Plinius, mit dem Schiff nach Rhodos, unternahm also eine größere Reise, voll Neugier auf den Kollegen und Konkurrenten, von dem er schon viel gehört hatte. Natürlich war er enttäuscht, als er ihn nicht antraf – und auch keine Werke von ihm vorfand, sondern nur eine leere Tafel. Diese wurde zudem von einer alten Frau bewacht, gerade um zu verhindern, dass sich irgendjemand daran zu schaffen machte. Doch das brachte ihn vielleicht erst auf seine Idee, sodass sich die Enttäuschung in Form einer Provokation gut abreagieren ließ. Pinsel und Farbe zu nehmen und einen Strich auf die Tafel zu setzen, war durchaus dreist; es drückte sich darin aber genau die Situation aus, in der sich Apelles befand. Er bekundete, allen Anstand hinter sich lassend, ein großes Maß an Schlagfertigkeit.

Dass die Anekdote der beiden Maler niemals in Kategorien von Provokation, Witz und Schlagfertigkeit interpretiert wurde, erscheint kaum vorstellbar. So offensichtlich wirkt alles darauf zugespitzt. Doch musste sich erst ein weiteres Mal das Verständnis und die Praxis von Kunst ändern, um eine solche Interpretation naheliegend und plausibel werden zu lassen. So wie die Erfindung der Zentralperspektive, das Paradigma der „line of beauty and grace“ oder die Idee der Abstraktion zu jeweils neuen Deutungen der alten Anekdote führten, sind es diesmal Künstler wie Werner Büttner, die für einen Wandel im Charakter von Kunst gesorgt haben, der eine weitere Interpretationsmöglichkeit eröffnet. Mit ihm und einigen seiner Generationsgenossen ist gerade

die Schlagfertigkeit zu einer ästhetischen Kategorie ersten Ranges aufgestiegen. Manche bekunden sie in Interviews, andere in coolen, verweigernden oder frech-verstiegenen Formen des Auftretens, wieder andere – so auch Büttner – in ihren Werken selbst. Zwar gab es schon immer Künstler, die nicht zuletzt dank der Originalität berühmt wurden, mit der sie in einzelnen Situationen aufzutreten verstanden und für gelungene Überraschungen sorgten.⁶ Doch noch nie zuvor dürfte das so sehr zum Prinzip der Kunst selbst geworden sein wie seit den 1970er Jahren. So oft Anekdoten quer durch die Zeiten und Disziplinen Spielarten von Schlagfertigkeit dokumentieren, so selten wurde darin etwas gesehen, das eine spezifische Nähe zur Kunst haben könnte. Als Lemma in Lexika zu Grundbegriffen der Kunst und Ästhetik sucht man „Schlagfertigkeit“ bis heute jedenfalls vergeblich, und auch wenn seit geraumer Zeit gerade auch in der Kunsttheorie von einem *performative turn* die Rede sein mag, sind dessen Charakteristika noch nicht wirklich erfasst.

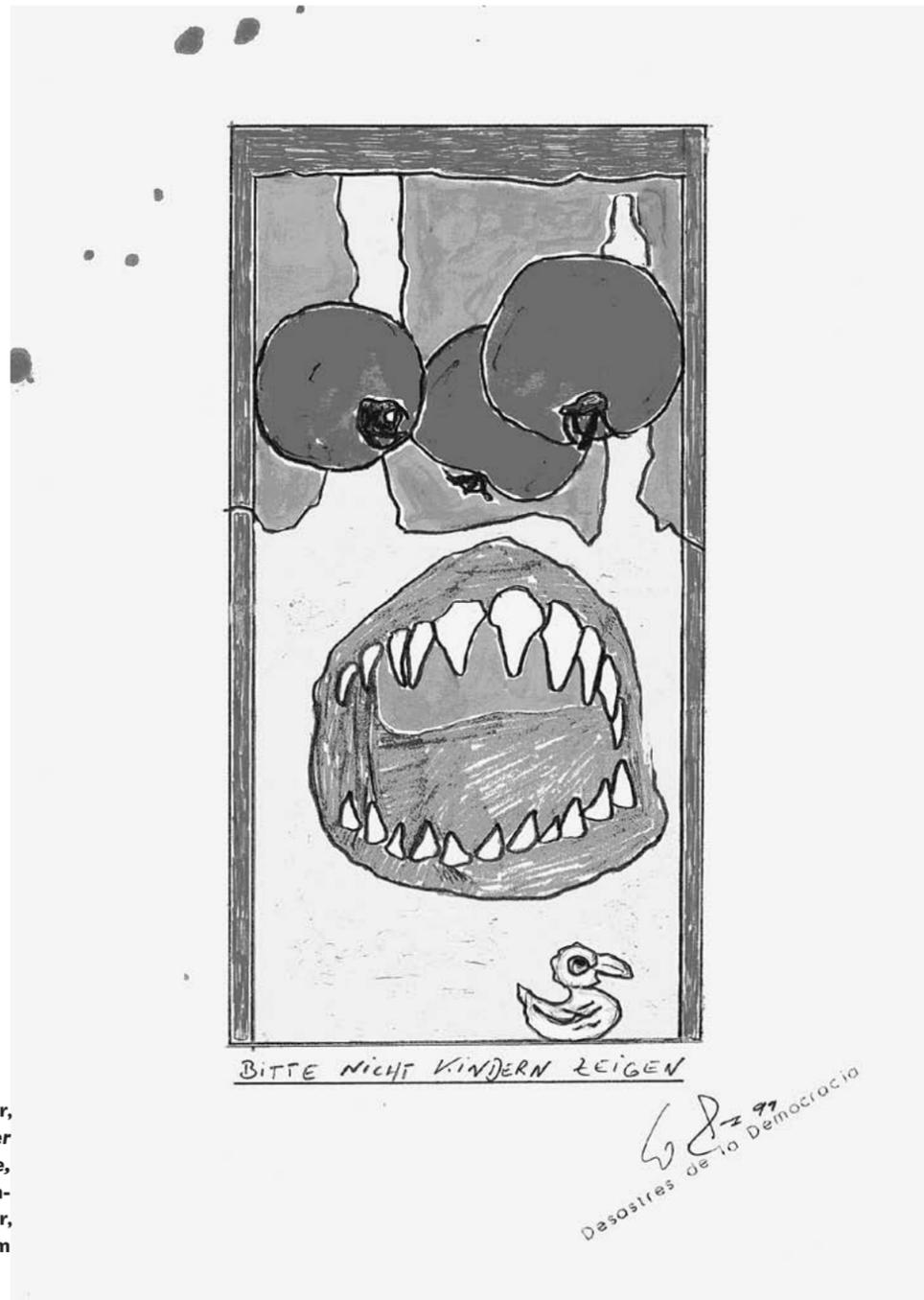
Was aber ist damit gemeint, dass Schlagfertigkeit zu einem Werkprinzip geworden ist? Da sich Schlagfertigkeit als die Fähigkeit definieren lässt, schnell, unerwartet und gewitzt auf eine schwierige und ungewöhnliche Situation reagieren zu können, ja da sie darin besteht, unkonventionell mit etwas Unkonventionellem zurechtzukommen, ist zu klären, inwiefern bei einem Kunstwerk überhaupt zwei aufeinander bezogene Formen von Ungewöhnlichkeit auftreten können. Dafür aber bietet das Werk von Werner Büttner reiches Anschauungsmaterial. Es sind immer wieder Bild und Text in ihrem Verhältnis zueinander, die seine Schlagfertigkeit zur Geltung bringen. Was er malt oder zeichnet einer-



AUF DAS WORT „MENSCH“ GIBT ES IM DEUTSCHEN
KEIN REIM WORT

Werner Büttner,
Schrecken der
Demokratie,
1998, Mischtechnik
auf Papier,
29,8 x 21 cm

G. Büttner
Desastres de la Democracia



Werner Büttner,
Schrecken der
Demokratie,
1999, Mischtech-
nik auf Papier,
29,8 × 21 cm

seits, und wie er es betitelt andererseits, erzeugt beim Betrachter den Eindruck, Zeuge einer fulminanten Demonstration von Pointensicherheit und Provokationslust zu werden. Im Nu gerät man in die Position des Protogenes und staunt über das, was einem vorgeführt wird, froh darüber, dass man, anders als dieser, nicht unter akutem Zugzwang steht, sondern die Schlagfertigkeit des Künstlers einfach bewundern kann.

Konkret: Werner Büttner verblüfft immer wieder damit, dass er etwas zeigt, das für sich rätselhaft, absurd oder auch gänzlich banal erscheint, das zu umschreiben also äußerst schwer fällt oder gar völlig ratlos macht, das er jedoch mit einer einzigen Formulierung souverän ins Geistreiche und Interessante zu wenden vermag. Gerade in seiner über viele Jahre fortgesetzten Serie *Desastres de la Democracia* gibt es viele Beispiele dafür. Da sieht man auf einem Blatt, reduziert auf einige Merkmale wie im Comic, zwei ulkig-doof wirkende Schweine, die auf einer Ziegelmauer hocken. Über ihnen schwebt ein undefinierbares Gebilde, vielleicht ein durchgeschnittener Kohlkopf oder eine etwas grob geratene und daher nicht gerade romantische blaue Blume. Eine abstruse Konstellation, collagenartiges Bad Painting, unbestimmt lustig, aber eben deshalb auch irritierend. Was sollte einem dazu schon einfallen? Wie könnte man das Witzige des Blattes in eine Beschreibung, einen Titel überführen? Wie die Bildvorgabe kontern?

Werner Büttner selbst macht es vor; er findet eine ebenso überraschende wie passende Lösung: „Auf das Wort ‚Mensch‘ gibt es im Deutschen kein Reimwort“, heißt es unter dem Bild. Statt sich auf das Vorgegebene einzulassen und zum Beispiel Schweine zu erwähnen (wie es Protogenes vermutlich gemacht hätte), wechselt Büttner geschickt das Feld. Der Assoziation folgend, wonach Menschen sich oft wie Schweine benehmen, kommt er auf seine eigene Spezies zu sprechen. Und ist dann nicht auch klar, dass man sich auf das Blatt keinen Reim machen kann? Wo sich „Mensch“ doch so schlecht für einen Vers in gebundener Sprache verwenden lässt!

Beweist Büttner hier Schlagfertigkeit, indem er das Unverständliche der Situation dank einer Assoziation auf den Punkt bringt, so überrascht er in anderen Fällen damit, dass er unmittelbar auf den Charakter eines Blattes reagiert. „Bitte nicht Kindern zeigen“ steht unter einer Zeichnung, die tatsächlich dazu geeignet wäre,

Kindern Angst zu machen. Ein großes, weit aufgerissenes Maul mit gewaltigen Zähnen steht im Zentrum, Teil eines Monsters, das nicht harmloser dadurch wird, dass es Tomaten auf den Augen hat. Wie gewalttätig es ist, verraten vielmehr blutrote Spritzer im oberen Teil des Blattes. Ja, hier scheint gerade erst etwas Grausames passiert zu sein. Aber warum sollten Kinder ein solches Blatt – immerhin doch Kunst – überhaupt gezeigt bekommen? Eine gelbe Spielzeugente am unteren Bildrand, ihrerseits niedlich-kindlich gezeichnet, erinnert an Illustrationen in Kinderbilderbüchern. Deshalb mag man darauf kommen, im Sinne der Kinder zu warnen; der Titel führt somit augenzwinkernd weiter, was der Stil assoziieren lässt.

Zugleich jedoch spielt Büttner dabei mit einem der beliebtesten Topoi moderner Kunst. Dass ihre Werke jedes Kind machen könne, dass sie also selbst kindisch-unbeholfen seien, äußert nahezu jeder Gegner der Moderne. Und ist nicht tatsächlich vieles – nicht nur die Ente – ziemlich dilettantisch, was man bei Büttner sehen kann? Zeugen nicht sogar jene roten Spritzer letztlich nur von Ungeschick? Ein solches Blatt zeigt man Kindern also lieber nicht, sonst wäre endgültig klar, dass es sich dabei nicht um Kunst handeln kann.

Nicht selten hat ein Werktitel bei Büttner also mehrere Dimensionen, man kann auf unterschiedlichen Ebenen oder aus mehreren Gründen zugleich lachen. Damit ist die Schlagfertigkeit des Künstlers nur umso größer. Als Rezipient spürt man umso mehr, was man selbst alles nicht kann. Auch wenn man sich dabei ertappen mag, eine Zeichnung etwas läppisch oder unsinnig zu finden, wird man spätestens beim Lesen des Titels klein beigegeben und sich selbst ziemlich dumm, unbeholfen und beschränkt fühlen. (Daher ist auch von Relevanz, dass Büttner die Titel immer direkt auf oder unter die Bilder schreibt; sie nur auf einem Schildchen an der Wand unterzubringen, wäre zu unverbindlich.)

Nur selten einmal dürfte ein Künstler also klarer eine Platzanweisung betrieben haben als Werner Büttner. Während man als Betrachter bei den meisten Werken aus der Geschichte der Kunst über eine Ikonographie oder einen malerischen Effekt staunt und sich nicht eigens Gedanken darüber macht, wie man selbst dieselbe Aufgabe zu lösen versucht hätte, wird man von Büttner stärker involviert. Gerade wer zuerst zu einem eher kritischen Urteil neigt

und sich in einer starken, gar überlegenen Position zu befinden glaubt, wird durch die Schlagfertigkeit des Künstlers zurechtgewiesen – und versteht, wer ein Künstler ist und wer nicht. Aber auch wenn man den Bildern selbst schon einiges abgewinnen kann und etwa die Formenvielfalt oder die Techniken Büttners schätzt, macht seine Schlagfertigkeit verlegen: demütiger als viele andere Fähigkeiten, mit denen sich Künstler hervortun können.

Die Autonomie der Kunst wurde in ihrer Geschichte, die immerhin bis mindestens in die Romantik zurückreicht, wohl nie so selbstbewusst gezeigt wie von Werner Büttner und Vertretern seiner Generation. Die Kultivierung der Schlagfertigkeit als künstlerische Praxis zeugt unmissverständlich davon, dass die Künstler nicht mehr bereit sind, sich in den Dienst fremder Mächte zu stellen; vielmehr reklamieren sie selbst Macht für sich, genau wissend, dass kaum etwas so viel Autorität verschafft (und auch verlangt) wie die Hoheit über das Lachen der Mitmenschen: Wer in der Lage ist, Pointen zu finden und andere zum Lachen zu bringen, wird als überlegen anerkannt. Selbst das Erzählen eines längst standardisierten Witzes kann in einer größeren Runde noch zur Rolle eines Meinungsführers verhelfen (es sei denn, niemand lacht über den Witz). Wer seinerseits gern eine solche Rolle innehätte, muss versuchen, einen besseren Witz zu erzählen. Noch mehr aber zählt Schlagfertigkeit, da sie, anders als ein Witz, nicht gelernt und reproduziert werden kann, sondern sich allein in der Reaktion auf eine spezifische Situation zeigt.

In der Schlagfertigkeit liegt somit sowohl ein Moment des Genialen wie auch eine Portion Aggressivität. Sie ist mehr als eine Technik oder Methode, wird aber mit dem Ziel – oder zumindest der Folge – eingesetzt, andere auf Distanz zu halten. Schon bei Apelles kam beides zum Ausdruck. Seine Geste war verblüffend und unüberbietbar gewitzt, aber sie war auch ein offensichtlich unfreundlicher Akt. Immerhin wurde die von Protogenes vorbereitete und für ihn bewachte Tafel dadurch unbrauchbar gemacht. Doch da dieser nicht in der Lage war, die Schlagfertigkeit des Apelles zu überbieten, war es auch nicht mehr von Bedeutung, ob er sein Bild noch fertigstellen konnte. Als hätte Apelles schon gewusst, dass er den Wettstreit gewinnen würde, lässt sich seine erste Geste auch als ein Durchstreichen interpretieren: als eine Platzanweisung, die den Protogenes aus dem Olymp der Kunst ausschloss. Heute ist es Werner Büttner, der klarstellt, dass eben doch nicht jeder Mensch ein Künstler ist.

Dr. Wolfgang Ullrich ist Professor für Kunstwissenschaft und Medienphilosophie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

noch bis 22. September 2013

Werner Büttner. *Gemeine Wahrheiten*
ZKM, Museum für Neue Kunst,
Lorenzstraße 19, Karlsruhe
www.zkm.de

1 Vgl. Plinius d.Ä., *Naturalis Historia*, XXXV, Kap. 80–84.

2 Lorenzo Ghiberti (um 1450), zit. n. Régine Bonnefoit, „Der Linienwettstreit in der Kunsttheorie von der Antike bis in die Gegenwart“, in: Paul Klee – Kein Tag ohne Linie, Ausst.-Kat., Zentrum Paul Klee, Bern, Museum Ludwig, Köln, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2005, S. 64–70.

3 Karel van Mander (1603), zit. n. Hans van de Waal, „The linea summae tenuitatis of Apelles; Pliny's phrase and its interpretations“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 12/1, 1967, S. 5–32.

4 William Hogarth (1753), zit. n. Bonnefoit, op. cit.

5 Guillaume Apollinaire, „Über den Bildgegenstand in der modernen Malerei“ (1912), in: Hajo Düchting (Hg.): *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905–1918*, DuMont, Köln, 1989, S. 151.

6 Vgl. Eva-Bettina Krems, *Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso*, Beck, München, 2005.

Ho
chsc
hu
le

Ruth Scheel

ist seit dem Sommersemester 2013 Gastprofessorin im Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie an der HFBK Hamburg.

Ruth Scheel studierte von 1998 bis 2002 Visuelle Kommunikation an der Merz-Akademie Stuttgart, anschließend von 2003 bis 2004 Scenography (Post-graduate Studies) am Central St. Martins College of Art London. Dort schrieb sie ihre Master-Thesis zum Thema: *The Cinematographic Apparatus – An investigation of the use of media and strategies of perception in the fields of cinema and live-performance.*

Scheel lehrt an der Hochschule für Gestaltung und Kunst der Fachhochschule Nordwestschweiz. Sie arbeitet als Konzepterin, Kuratorin und Art Director im Bereich Medien im Raum, Film und Szenografie. Ihr Seminar an der HFBK Hamburg, *Der narrative Raum*, lenkt den Fokus auf den Raum als Gestaltungs- und Kommunikationsmedium. Kernaspekte der kuratorischen Praxis, der Raumtypologie und -dramaturgie sowie der Ausstellungstheorie werden hier ebenso vermittelt wie eine kritische Betrachtung des Raums als „Formkategorie“.

Das Seminar richtet sich an Studierende, die daran interessiert sind, in ihren Entwürfen einen eigenständigen Bezug auf den Umgang mit Raum zu entwickeln. Anhand eigener Entwurfskonzepte und räumlicher Interventionen eignen sich die Studierenden Grundkenntnisse und Fähigkeiten der Inszenierung im Raum an.

Ausstellungen und Projekte (Auswahl):

2013: „Schaufensterkultur — inszenierte Warenwelt in Basel“. Thematische Ausstellung im Museum kleines Klingental, Basel

2011: „Bartleby“. Video gezeigt bei „Art Entertainment & Desire“ im Rahmen der 42. Art Basel

2009: „I Would Prefer Not To“. Rauminszenierung (Film, Bleistift, Sprühschnee). Gruppenausstellung in der Galerie Self Service Open Art Space, Stuttgart

2004: „Dimmer“. Live-Performance Back Hill Studios, London

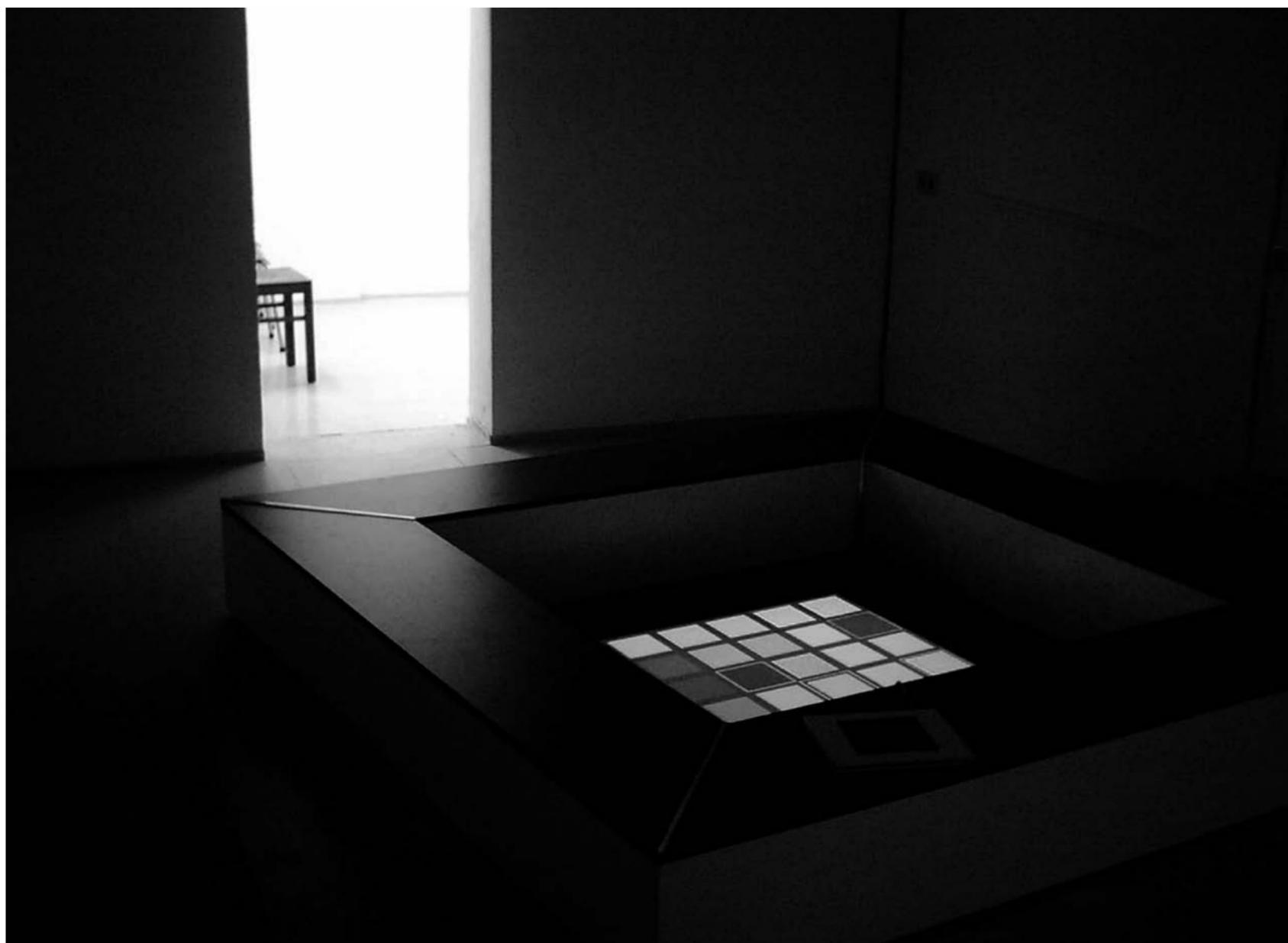
Publikationen (Auswahl):

Schaufensterkultur – inszenierte Warenwelt in Basel. Ruth K. Scheel, Basel: Christoph Merian Verlag 2013.

Der State Grid-Pavillon auf der Expo Shanghai. In: *Plot – Inszenierungen im Raum*, Ausgabe Nr. 6, 2010, S. 56–58.



Ruth Scheel



Ruth Scheel,
Lumette,
Interaktives
Musikmöbel,
Galerie Schapp,
Stuttgart 2002

Bundes- kunstpreis für HFBK- Performer- rinnen

Im Rahmen des 21. Bundeswettbewerbs des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) „Kunststudentinnen und Kunststudenten stellen aus“ wurden mit der Performance-Gruppe „Klunker“ erneut HFBK-Studierende ausgezeichnet

Tomma Brook, Franziska Kabisch, Anna Mieves, Alice Peragine und Zuza Spyczak von Brzezinska, alias *Klunker*, aus der Klasse von Prof. Michaela Melián überzeugten die Jury mit ihrer Performance *Willkür*. Die Gruppe erhält einen Anteil von 5.000 Euro des mit insgesamt 20.000 Euro dotierten Bundeskunstpreises, der in diesem Jahr auf vier Preisträger/innen verteilt wurde. Damit ging der Preis zum dritten Mal in Folge an Studierende der HFBK Hamburg: 2011 war Annika Kahrs für ihre Videoarbeit *Strings* mit 10.000 Euro ausgezeichnet worden, 2009 war Wolfgang Fütterer der mit 8.000 Euro am höchsten ausgezeichnete Teilnehmer. Der alle zwei Jahre ausgerichtete Wettbewerb wird vom Deutschen Studentenwerk (DSW) organisiert und seit 1983 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert. Die Preisverleihung fand am 2. Mai 2013 in der Ausstellung aller Nominierten

in der Bundeskunsthalle in Bonn statt. Unter dem Titel *Atlas 2013* zeigten bis zum 2. Juni 2013 alle 56 Studierenden, die von den 24 deutschen Kunsthochschulen für den Wettbewerb nominiert wurden, ihre Arbeiten in der Bundeskunsthalle. Die HFBK Hamburg wurde durch *Klunker* und Yann-Vari Schubert vertreten. Die Jury bestand in diesem Jahr aus Ulrike Kremeier (Direktorin Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus – Brandenburgisches Landesmuseum für Moderne Kunst), Roland Nachtigäller (Künstlerischer Direktor MARTa Herford) und Nicolaus Schafhausen (Direktor der Kunsthalle Wien).

Im Rahmen der Ausstellung zeigte *Klunker* ein umfangreiches Performance-Programm, zu dem sie weitere Künstler/innen eingeladen hatten. Als Setting diente der *Transformer*, eine wandelbare hölzerne Struktur, die auch die Requisiten lieferte.

3. Mai bis 2. Juni 2013

Atlas 2013 – Kunststudentinnen und Kunststudenten stellen aus

Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland
Friedrich-Ebert-Allee 4, Bonn

Tomma Brook/Franziska Kabisch/Anna Mieves/
Alice Peragine/Zuza Spyczak von Brzezinska,
Yann-Vari Schubert u.a.

www.bundeskunsthalle.de

www.klunker.is



Atlas 2013, Arbeiten von Yann-Vari Schubert



Klunker,
Willkür,
2013; Foto:
David Ertl

HFBK-Film- preis

Zum zweiten Mal wurde am 24. April 2013 im Rahmen von „Final Cut“ der HFBK-Filmpreis der Hamburgischen Kulturstiftung verliehen. Ausgezeichnet wurden Il Kang und Bernhard Hetzenauer

Im Rahmen von *Final Cut*, dem jährlichen Screening der mit Unterstützung der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein entstandenen Abschlussfilme, zeigten diesmal neun Diplom- und Master-Absolvent/innen ihre Filme zum ersten Mal auf großer Leinwand – zusammen mit den betreuenden Professor/innen Robert Bramkamp, Pepe Danquart, Udo Engel und Angela Schanelec (Wim Wenders musste kurzfristig absagen), die im Anschluss an die Filme deren Macher/innen vorstellten. Eva Hubert, Geschäftsführerin der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein und HFBK-Präsident Prof. Martin Köttering führten in die Veranstaltung ein. Im Anschluss an das Filmprogramm wurde zu später Stunde der von der Hamburgischen Kulturstiftung finanzierte Nachwuchsfilmpreis verliehen, der in diesem Jahr geteilt wurde: Je 2.500 Euro gab es für den Dokumentarfilm *Und in der Mitte der Erde war Feuer* von Bernhard Hetzenauer sowie den Spielfilm *Seme* von Il Kang. Der Jury gehörten an: Marianne Bergmann (Freie Beraterin für Filmprojekte, bis 2012 Leiterin der Förderabteilung der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein), Dietrich Kuhlbrodt (Filmkritiker, Schauspieler), Sarah Khan (Schriftstellerin, Kritikerin, u.a. FAZ), Timo Schierhorn (Filmemacher, Absolvent der HFBK Hamburg) und Gesa Engelschall (Geschäftsführender Vorstand Hamburgische Kulturstiftung/beratend).



Therese Schneider (Moderation) mit den Preisträgern Il Kang und Bernhard Hetzenauer und den Jurymitgliedern Timo Schierhorn, Marianne Bergmann, Dietrich Kuhlbrodt und Sarah Khan (von links)



Die HFBK-Professor/innen Katharina Pethke, Udo Engel, Robert Bramkamp, Pepe Danquart und Angela Schanelec (von links) bei *Final Cut*; Fotos: Imke Sommer

Final Cut, Inna Knaus, Pepe Danquart (von links)



Final Cut, Juha Hansen, Udo Engel (von links)



Bernhard Hetzenauer porträtiert in *Und in der Mitte der Erde war Feuer* (2013, 80 Min.) die 1912 in Prag geborene deutschsprachige Jüdin Vera Kohn, die nach der Besetzung der Tschechoslowakei 1939 nach Südamerika floh, wo sie sich in Ecuador eine neue Existenz aufbauen konnte. Nach einer mehrjährigen Schauspiellaufbahn in Quito wurden ihre psychischen Krisen unhaltbar. Auf der Suche nach Heilung kehrte sie nach Europa zurück und begab sich im Therapiezentrum des deutschen Gestalttherapeuten und Zen-Buddhisten Karlfried Graf Dürckheim im Schwarzwald in psychotherapeutische Behandlung. Sie erlernte dort seine *Initiatistische Therapie* und kehrte nach drei Jahren geheilt nach Ecuador zurück. In Quito studierte sie anschließend Psychologie, wo sie als über 57-Jährige promovierte. Mehr als 40 Jahre lang arbeitete Vera Kohn als Psychotherapeutin und unterrichtete Zen-Meditation. Sie leistete in Ecuador Pionierarbeit auf dem Gebiet der klinischen Psychologie. In essayistischer Weise erzählt Bernhard Hetzenauer von mehreren Begegnungen mit der fast 100-jährigen Psychologin, in denen sie aus ihrem bewegten Leben erzählt und bei ihrer Arbeit begleitet wird.

Seme – Schlage nicht, um zu gewinnen. Gewinne, dann schlage (2013, 90 Min.) von Il Kang spielt in einem koreanischen Restaurant irgendwo in Deutschland. Über die Art und Weise des Schneidens von Gemüse bricht sich ein unausgesprochener Konflikt zwischen Vater und Sohn Bahn. Der Sohn und seine Freundin verorten sich auf ihre Weise in der deutschen Gegenwart, sie übt sich im Falten von Papierobjekten und Bogenschießen, er bereitet sich auf einen Wettkampf in Kendo, einem asiatischen Schwertkampf, vor, der Dialog zwischen beiden misslingt.

Final Cut 2013: Gonzalo Barahona, *Die Fliege*, 2012, Animationsfilm, Deutschland, 9:40 Min.; Christoph-Mert Hagen, *nach Tokio*, D 2012, Kurzspielfilm, 22 Min.; Juha Hansen, *Der Pfützenträumer* (AT), 2013, Kurzspielfilm, 15 Min.; Bernhard Hetzenauer, *Und in der Mitte der Erde war Feuer*, 2013, Dokumentarfilm, 80 Min.; Benjamin Jakobs, *Presence*, 2012, HD, Spielfilm, 18 Min.; Il Kang *Seme – Schlage nicht, um zu gewinnen. Gewinne, dann schlage*, 2013, Spielfilm, 90 Min.; Inna Knaus *Is This The Real Life?*, 2013, Autobiografischer Dokumentarfilm, 20 Min.; Monika Plura *Cuba Libre* (AT), 2013, Dokumentarfilm, 90 Min.; Martin Prinoth *Beobachtung und Stille*, 2013, Dokumentarfilm, 30 Min.



Bernhard Hetzenauer, *Und in der Mitte der Erde war Feuer*, 2013, Dokumentarfilm, 78 Min.; Filmstill



Il Kang, *Seme – Schlage nicht um zu gewinnen. Gewinne, dann schlage*, 2013, Spielfilm, HD, Farbe, 90 Min.; Filmstill

Realez- Channel der HFBK eröffnet

Die HFBK Hamburg hat jetzt einen eigenen Channel auf realez.tv. Aktuelle und klassische HFBK-Filmproduktionen stehen dort ab sofort als Stream oder zum Download bereit

Der Filmbereich der HFBK Hamburg – mit seinem Alleinstellungsmerkmal, experimentelle Arbeiten, dokumentarische Ansätze und fiktionale Formen gleichermaßen abzubilden – hat hier eine ideale Plattform etabliert, um neben klassischen Vorführungsarten weitergehend mit seinem Publikum in Diskurs zu treten.

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

Daniel Thura
rau, *Orient*,
2013, Öl,
Acryl,
Ölkreide
auf
Leinwand,
180 x
140 cm



Nach- wuchsför- derung der Kunst- stiftung Schües 2013

Die Kunststiftung Christa und Nikolaus Schües stellt seit 2012 jährlich einen Betrag von 6.000 Euro zur Förderung vielversprechende Nachwuchskünstler/innen der HFBK zur Verfügung.

Jeweils im April findet eine Präsentation bildnerischer Arbeiten von HFBK-Studierenden und -Absolvent/innen, die durch Prof. Dr. Michael Diers ausgewählt und vorgestellt werden, vor den Vorstands- und Kuratoriumsmitgliedern der Stiftung im Galerievorraum statt. Nachdem sich im letzten Jahr die beiden Diplom-Absolvent/innen Hiroko Kameda und Martin Meiser das Preisgeld teilten, wurde in diesem Jahr der Master-Absolvent Daniel Thura (Prof. Werner Büttner) für die Förderung ausgewählt. Mit ihm nominiert waren Jonas Brandt, Franz Helffenstein, J.E. Oldendorf, Stefan Pehl, Timon Schmolling, Sebastian Wiegand und Maria Windschüttel.

Prämiert wurde Daniel Thura mit seinem Bild *Orient*, das wie viele seiner Arbeiten ein Reisesujet aufgreift. Seiner Interpretation nach bildet es weniger einen konkreten Ort als vielmehr einen Zustand ab, den ein Reisender in der Fremde empfindet. Die erfahrene Isolation führt zu einem Zwiegespräch mit sich selbst, das Eigene wird zu Bewusstsein gebracht, ein Erkenntnisprozess befördert. Natürlich droht die Gefahr des Irrtums, und der Versuch einer Annäherung kann erfolglos verlaufen und zu Frustration führen. Aber im Glücksfall kann der Reisende einen – wie Daniel Thura es nennt – Zustand philosophischer Einsamkeit erreichen und produktiv werden. Im Grunde wäre das Bild somit als eine Allegorie auf das Wesen der Kunst zu verstehen.



Prof. Robert Bramkamp (Mitte) und Studierende bei der Premiere des HFBK-Realez-Channels; Foto: Eibe Maleen Krebs



Die Mensa der HFBK um 1913 ...

Hundert Jahre am Lerchen- feld

Mit einem dreitägigen Festprogramm feiert die HFBK Hamburg vom 9. bis 11. Oktober 2013 das hundertjährige Bestehen ihres Hauptgebäudes am Lerchenfeld 2.

Der markante Fritz-Schumacher-Bau wurde 1913 fertiggestellt und seiner Bestimmung übergeben. Genau hundert Jahre später leitet ein Festakt im Rahmen der Semestereröffnung am 9. Oktober die Reihe der Veranstaltungen und Symposien zum Jubiläum ein. Deren Höhepunkt und Abschluss bildet am 11. Oktober ein rauschendes Künstlerfest im ganzen Haus. Das vorläufige (und ständig aktualisierte) Programm finden Sie unter: www.hfbk-hamburg.de/100-jahre-am-lerchenfeld

Schreiben Sie uns Ihre Erinnerungen!

Was verbindet Sie mit der Hochschule für bildende Künste am Hamburger Lerchenfeld? Haben Sie dort studiert? Oder dort gelehrt? Haben Sie Ausstellungen besucht, an den Li-La-Le Künstlerfesten teilgenommen? Wir interessieren uns für alles, was Ihnen in den Sinn kommt – Erlebnisse, Fotos, Gedanken, Beobachtungen ...

Postanschrift:
Hochschule für bildende Künste Hamburg
Abt. Kommunikation + Veranstaltungen
Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg

Fax 040/428 989-206
E-Mail: newsletter@hfbk-hamburg.de

100 JAHRE
AM LERCHENFELD



... und im
Mai 2013;
Foto: Imke
Sommer

DIENSTAG Sm/Hi/Exl
Erbisen Meerrettich Suppe * 1,70/2,10/3,-
Italienischer Brotsalat mit Tomaten & Oliven, Rucola & Hirtenkäse 2,50/3,50/4,-
Königsberger Klöße mit Kartoffeln & rote Bete Salat * 3,-/4,-/5,50
gebratene Hähnchenbrust mit Broccoli & Kräuterpolenta * 3,50/4,50/5,-
Möhren Gänseleberquiche mit Salat 2,-/3,-/3,50

Trauer um Tim Stüttgen

Der Performer, Autor und Kritiker starb am 12. Mai 2013 in Berlin

Tim Stüttgen war, nachdem er in London und Berlin Filmwissenschaften studiert hatte, 2005 nach Hamburg an die HFBK für ein Kunststudium gekommen. Ab 2006 fuhr er dazu noch regelmäßig als Postgraduate Stipendiat der Jan van Eyck Academie Maastricht zwischen Hamburg, Maastricht und Berlin hin und her.

Ich habe ihn in dieser Zeit an der HFBK Hamburg, an der ich damals als Gastprofessorin tätig war, als extrem aktiven, produktiven, klugen und streitbaren Menschen persönlich kennen- und schätzen gelernt. Zuvor kannte ich bereits seinen Namen und somit auch seine Texte aus diversen Magazinen, denn er schrieb seit Anfang der Nullerjahre (bis zu seinem Tode) unzählige Texte für die *Jungle World*, *taz*, *Spex*, *debug*, *the Thing*, *Texte zur Kunst*, *Springerin*, *Analyse und Kritik* u. a. über Queerness, Gender Studies, Post-Porn, HipHop, Black Cinema, Postcolonial Studies, Popkultur, Literatur und Kunst.

Während seiner HFBK-Zeit begann er als Timi Mei Monigatti zu performen: So trat er im Rahmen des Projekts SCHUTE KLUB SCHULE, das während der Jahresausstellung 2007 der HFBK durch Hamburg migrierte, am 30. Juni auf der Schute der Galerie für Landschaftskunst und am 2. Juli im Golden Pudel Klub auf. Teil dieser Performance *Precarious Intellect* war bereits das Verlesen von postpornographischen Textfragmenten. Mit dieser Praxis suchte er sein Leben als öffentlicher und veröffentlichender Intellektueller mit einer künstlerischen Praxis zu verbinden. Er wollte nicht unterscheiden zwischen Theorie und Praxis, Theorie war seine Praxis. Im Zentrum stand für ihn immer das Sichtbarmachen marginalisierter Identitäten und Praxen.

2006 organisierte er in Berlin an der Volksbühne das *Post Porn Politics*-Symposium, bei dem es um die Fragestellung ging, inwieweit Pornographie als ein Medium der Emanzipation gedacht werden kann. Zu dieser viel besprochenen Veranstaltung erschien dann 2009 bei b_books der von ihm herausgegebene Reader *Post Porn Politics*.*

Als Performer trat er in seinen *Postpornographischen Politiken*-Trilogien u. a. im Kunstverein Hamburg, Kunstverein Hannover, Kunstverein Braunschweig, KHM-GenderKolleg Köln, Kinky Kong Club Athen, in der Hedah Gallerie Maastricht, beim Queer Festival Copenhagen, bei der (C) lick Me-Netporn-Conference Amsterdam und Transmediale 2013 Berlin auf. Als Theoretiker nahm er an Konferenzen und Veranstaltungen rund um den Globus teil. Einige seiner Texte und Interviews sind glücklicherweise online verfügbar.

Es bleibt zu hoffen, dass seine unveröffentlichten Texte und Arbeiten posthum publiziert und dokumentiert werden können.

Michaela Melián

* *PostPornPolitics*, Symposium/Reader, *Queer_Feminist Perspective on the Politics of Porn Performances and Sex_Work as Cultural Produktion*, Hg: Tim Stüttgen, b_books, Berlin 2009



Impressum

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

Dr. Andrea Klier
Tel.: 040/42 89 89-207
Fax: 040/42 89 89-206
E-Mail:
andrea.klier@hfbk.hamburg.de

Redaktion

Julia Mummenhoff, Sabine Boshamer, Imke Sommer

Autoren dieser Ausgabe

Prof. Dr. Wolfgang Ullrich, Susanne Stroh/Rebekka Seubert/Gina Fischli

Bildredaktion

Julia Mummenhoff, Dr. Andrea Klier, Imke Sommer

Schlussredaktion

Imke Sommer

Konzeption und Gestaltung

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

Poster

Klunker (Tomma Brook, Franziska Kabisch, Anna Mieves, Alice Peragine und Zuza Spyczak von Brzezinska)

Abbildung Editorial

Foto: Imke Sommer

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

St. Pauli Druck

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

Das nächste Heft erscheint Anfang November 2013 als Sonderausgabe zur 100-Jahr-Feier des Gebäudes am Lerchenfeld 2

Die Ankündigungen und Termine sind ohne Gewähr.

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

ISBN 978-3-938158-93-7

Materialverlag 300, Edition HFBK

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