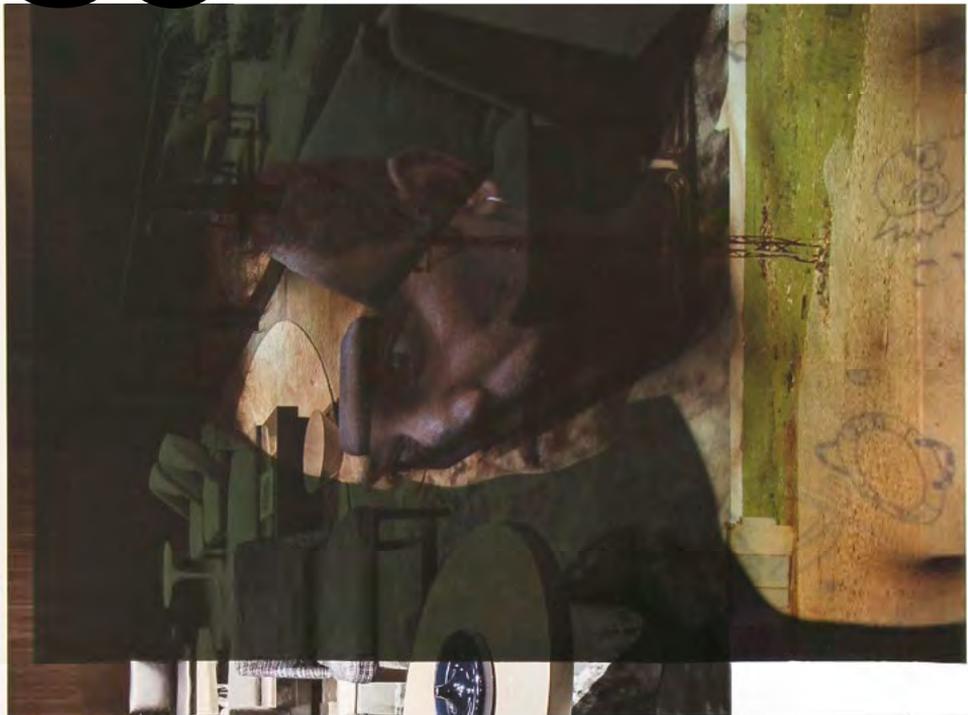


Lerchenfeld 39



107



201



What is your greatest fear?
Being hit by my mother.
Young Kitty, 9



To: ADAM BLOOMBERG
C/O VIA FERRAREZZA
31050 CATENA DI LILLORBA (T.V.)
ITALY

From: NINDASIYE RONTIEN
ST 24 (27) - BL 11 - PL 12
C/O PANTECOST SWEDISH
P.O. Box 200 NSARA
TANZANIA

Date: 17th November 2000

Subject: To inform and submit complaints.

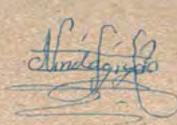
Dear sir,

I write you this letter in order to inform and submit my complaints.

As you know it, we were together in this camp and after your departure, I have gotten many problems. I risked to be killed three days. My enemies have written me a tract in order to inform me that they will kill me when they come at home with their knives and stones to kill me but God protect me. I am obliged to change lodging every day in order to assure my security. I have lost a family and my brothers are killed in Burundi. I am orphan and it is not possible to continue my studies. I am very afraid that I will be killed. My problems are known in the protection but they informed that it is not easy to find solution for me. I have to wait. My proposition to you is to help me to leave this country. You can look for me someone who can be my correspondent and who can help me. I wish you again that you will write to me, to be left in contact with me. I wrote a letter for your group may be you will know how I got problems. You can explain my problems in many O.P.S in order to help me. Excuse me to write many mistakes. You know that I speak French better than English.

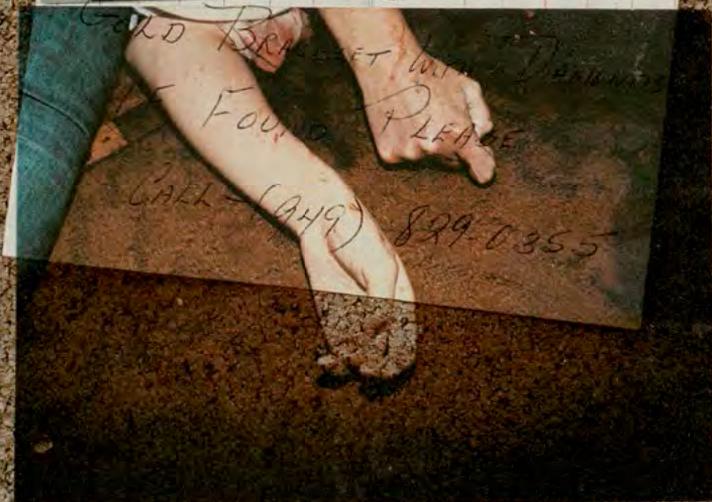
I would like to finish this letter but I did not forget to thank you in all that you do for me and to wish you the peace and good luck.

Yours truly NINDASIYE RONTIEN



P.S. You can see...

GEDURENDE DIE MAAN

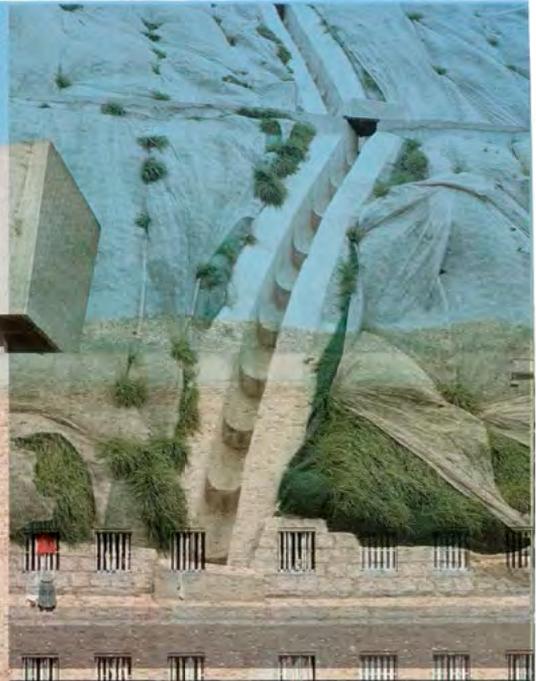
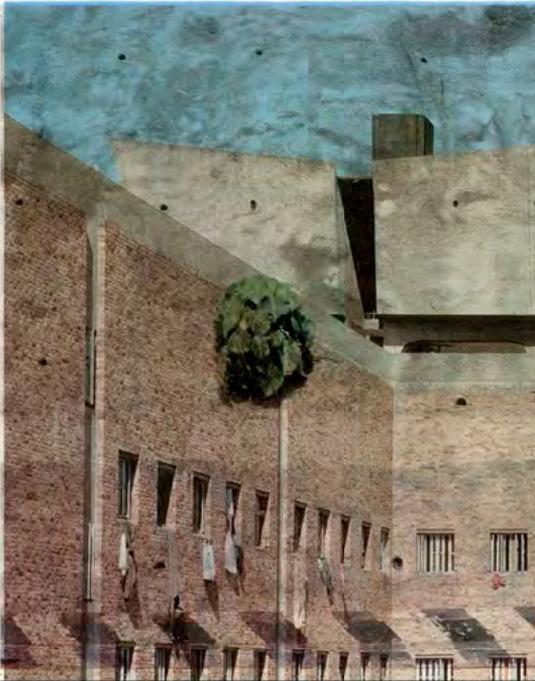


OLD BEACH ET WILSON
- FOUND PLEASE
CALL - (414) 829-0355

... ..

INCORPORATED





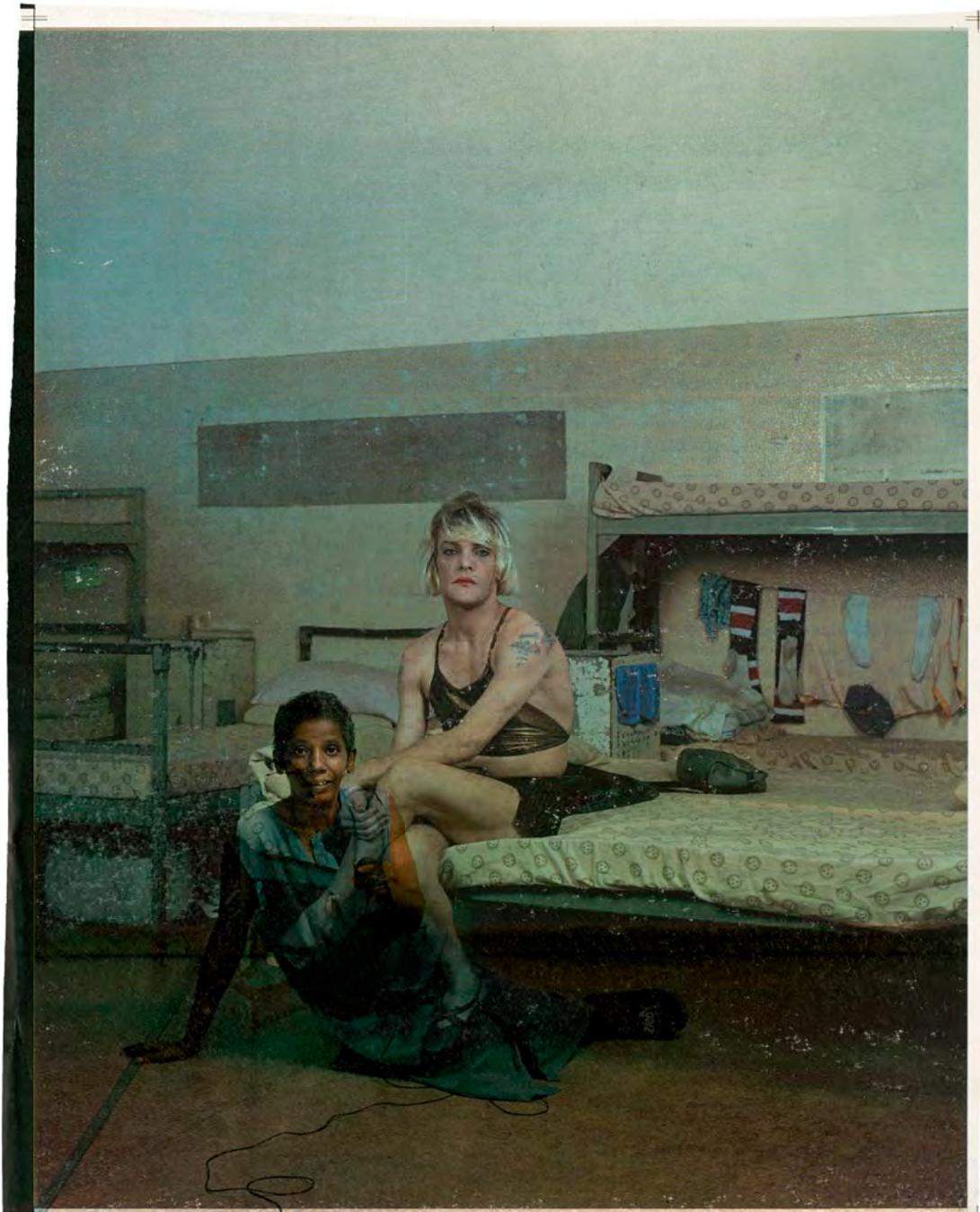


I remember Burundi. We had chickens. We lived in a grass house. In school I learned that in ancient times in Burundi they wore grass skirts.
Simon, 14 (right)



LOST 1/3/01
GOLD BRACKET WITH DIAMONDS
IF FOUND PLEASE
CALL (907) 829-1305

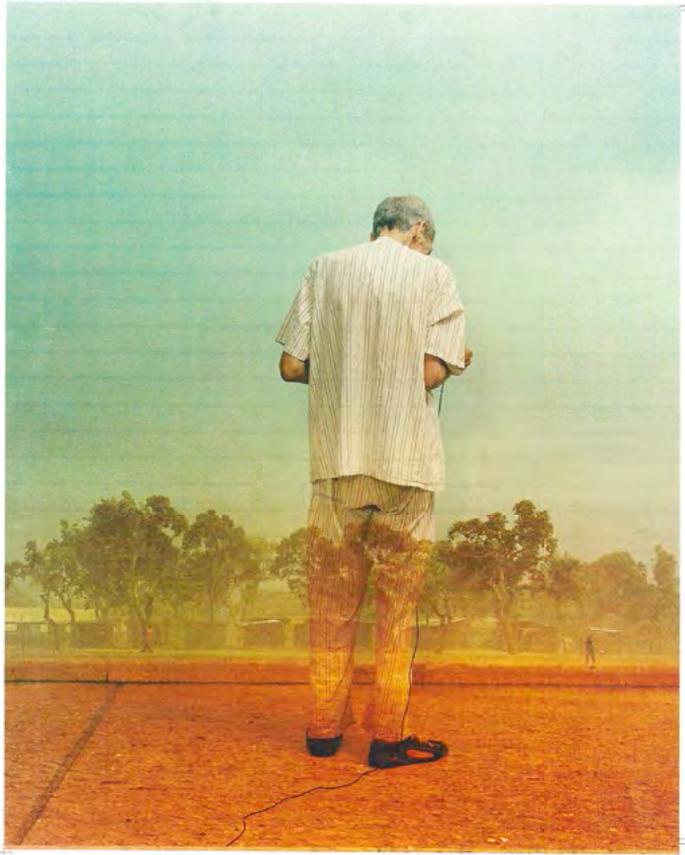






How did it feel to win the war?
Like kissing a girl for the third time.

San Francisco, 82, retired, traveling solo again.



»Scarti«, 2013

Our photography series *Ghetto* (2003) was published by Trolley Books. It documented twelve contemporary gated communities, and was photographed entirely on large format colour negative. The book took three years to produce and is now out of print.

Scarti di avviamento is the technical term at the printers in Italy for the paper that is fed through the printing press to clean the drums of ink between print runs. This by-product is usually destroyed once the book is printed. But during the printing of *Ghetto*, the scarti – Italian for scraps – were saved and stored away by publisher Gigi

Giannuzzi. Following his untimely death in December 2012 these scarti were discovered.

The twice-printed sheets reveal uncanny and often beautiful combinations. Yet, in truth, they are nothing but a series of little accidents.

The »Scarti of the Scarti« are new artworks from the printing of the new book »Scarti«. This time the images in the book were printed on top of an Italian furniture catalogue, which the artists then cut up and selected. In doing so, the work shows the possibility of potential infinite repetition of accidental yet uncanny imagery.

*Adam Broomberg &
Oliver Chanarin*

KLAUS BIRNSTIEL:
PERMANENTE REVOLU-
TION: EINIGE KNAPPE
ANMERKUNGEN ZUR
GEGENWART, ZU DEN
MEDIEN, ZUR KUNST – UND
ZUR KÜNSTLERISCHEN
FORSCHUNG¹

Was ist heute? Wo sind wir, was sind wir, und wer sind wir? In welcher Gegenwart leben wir, recht eigentlich gesagt? Hört man sich um auf der sogenannten Straße, sei es die Straße des multimedialen Hauptverkehrs oder sei es die Seitenstraße der akademischen Wegelagerei, so ist schon seit den fünfziger oder sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts immer wieder deutlich zu vernehmen, dass wir in einer Medien-Gegenwart leben, und nicht nur ein großer Teil der (selbstredend ebenfalls medial organisierten) Kulturindustrie, der Presse und der audiovisuellen Medien, sondern auch ein ganzer akademischer Kleingewerbebezweig, auf dessen Firmenschildern noch immer die Namen Herbert Marshall McLuhans und Friedrich Kittlers prangen, ist damit beschäftigt, uns Kindern des Medienzeitalters eben dieses Zeitalter der Medien zu erklären.² Die Frage aber, in welcher (Medien-) Gegenwart wir eigentlich leben, sie wird, ernsthaft, heute nicht mehr gestellt.

1 Der vorliegende Essay beruht auf einem Vortrag, den der Verfasser am 21. April 2017 auf dem Symposium »Media Revolutions« an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg (20.–22. April 2017) gehalten hat. Die Vortragsform wurde weitgehend beibehalten.

I. (Medien-) Gegenwart

In welcher Medien-Gegenwart also leben wir? Grammatikalisch gesehen, handelt es sich beim Begriff der Medien-Gegenwart um ein rechtsköpfiges Kompositum, also eines, bei dem »Gegenwart« das zentrale

Lexem ist und »Medien« lediglich ein Modifikator. Etwas schlichter gesprochen, lässt sich die Frage nach der Medien-Gegenwart nur vernünftig stellen, wenn wir zuerst die Frage nach der Gegenwart stellen, von dort aus nach den Medien fragen, und dann wieder danach, wie diese Medien zu dieser Gegenwart beitragen. Erneut – und nicht zum letzten Mal: in welcher Gegenwart leben wir? Jede Kulturphilosophie, die den Anspruch erhebt, auch nur irgendetwas Relevantes zur Lage der Dinge zu sagen, müsste diese Frage doch gerade und ganz besonders heute nicht nur je ganz neu stellen, sondern auch zu beantworten versuchen. Es befremdet sehr, zu sehen, wie wenig Antworten die aktuelle Philosophie auf die Frage nach der Gegenwart geben kann, beziehungsweise wie wenig sie überhaupt bereit ist, die Frage zu stellen, doch lassen wir das beiseite. Dass unsere Gegenwart eine Gegenwart der Medien ist, diese Annahme ist nun keine wirklich neue mehr. Ausgehend von den Medientheoretikern der fünfziger, sechziger, siebziger und achtziger Jahre, von Marshall McLuhan über Jean Baudrillard bis hin zu Friedrich Kittler, hat insbesondere der deutschsprachige Diskursbetrieb die Geburt und den raschen Aufstieg einer hochernsten akademischen Disziplin erlebt, die sich als

2 Dass Kind-sein in der Moderne keineswegs die Valenzen von Reinheit und Unschuld tragen muss, die unserer Vorstellung von Kindheit gemeinhin eingeschrieben sind, ist nachzulesen bei Peter Sloterdijk: Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne, Berlin 2014.

Medien-Wissenschaft um die Absetzung von der hermeneutischen Tradition bemüht hatte – und zugleich immer wieder, wenn auch mit schlechtem Gewissen, von der Integration in eben diese Tradition geträumt hat.³ Die Frage aber, was Medien sind, was sie wollen oder sollen, und was sie mit Gegenwart zu tun haben, kann diese Disziplin kaum stellen – sie ist dafür auf die Philosophie verwiesen, auf den Weitblick einer theoretischen Imagination, die sich östlich des Rheins noch immer selten findet. In welcher Gegenwart also leben wir? Pointiert auf diese Frage zu antworten, hat vor wenigen Jahren der französische Philosoph Michel Serres versucht; in einer kleinen Schrift hat der Denker im Greisenalter der ganz jungen Generation, den »kleinen Däumlingen«, wie er sie nennt, den Kindern des digitalen Zeitalters, die wie selbstverständlich mit elektronischen Medien-Apparaturen hantieren, ein Denkmal zu setzen versucht. Im Blick auf die junge Mediennutzergeneration unterstreicht Serres dabei besonders den Bruch, der unsere Gegenwart von einer vorherigen, anderen Gegenwart trennt – die heute schon septatönige Vergangenheit ist. Er schreibt: »Ohne daß wir dessen gewahr wurden, ist in einer kurzen Zeitspanne, in jener, die uns von den siebziger Jahren trennt, ein neuer Mensch geboren

3 Vgl. Friedrich A. Kittler: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1980, S. 7–14.

worden. Er oder sie hat nicht mehr den gleichen Körper und nicht mehr dieselbe Lebenserwartung, kommuniziert nicht mehr auf die gleiche Weise, nimmt nicht mehr dieselbe Welt wahr, lebt nicht mehr in derselben Natur, nicht mehr im selben Raum.«⁴ »Körper«, »Lebenserwartung«, »Kommunikation«, »Welt«, »Natur«, »Raum«: nimmt man Serres' dringlich formulierte Überlegungen ernst, dann lässt sich der Wandel leicht anschaulich machen, dekliniert man die Reihe der Begriffe einmal durch. Der »Körper« der Gegenwart ist ein Körper, der die allermeiste Zeit des Tages von irgendeiner Form flüssiger Technik umgeben ist, vom akustischen Weckersignal am frühen Morgen bis in den steten Kommunikationsfluss der E-Mails, Nachrichtenkanäle, Navigations-Apps und dergleichen mehr hinein; damit ist das Technische und Mediale nicht nur Teil, sondern Bedingung auch des Körperlichen in unserem Alltag geworden, wie es vor kaum zwanzig, dreißig Jahren nicht vorstellbar schien. »Lebenserwartung«: schon die technisch-biotechnischen Errungenschaften des Industriezeitalters haben – zumindest in der westlichen Welt – zu einer glatten Verdopplung der Jahrzahl menschlicher Lebenserwartung geführt. Zwar hat sich dieser Prozess seither scheinbar abgeschwächt und ver-

4 Michel Serres: Erfindet euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation. Aus dem Französischen von Stefan Lorenzer, Berlin 2013 [EA 2012], S. 15.

langsam – und scheint auch mit 90 oder 100 Jahren an eine Grenze zu gelangen, deren weitere Verschiebung fraglich ist. Erst die flüssige Technik der Gegenwart aber hat sich daran gemacht, die innere Ordnung dieser Lebensjahre – Kindheit, Jugend, mittleres und hohes Alter – zunehmend einzuebnen. Hör-, Seh- und andere Hilfen gleichen Altersdefizite aus, und die Reproduktionsmedizin macht die Frage der Zeugung von Nachwuchs zu einem Problem und einer Möglichkeit mehrerer Jahrzehnte statt weniger jugendlicher Jahre. »Welt«, »Natur« und »Raum«: Die Veränderungen der Lebenswelt, die der über achtzigjährige Académicien Michel Serres rückschauend beschreibt, sind tatsächlich von so fundamentalem Charakter, dass sie sich kaum in einem Satz beschreiben lassen. Für Serres ist es vor allem der Wandel der akademischen Kultur, also seines professoralen Habitats, der ihn beeindruckt – liegt doch über Academia mit einem Mal nicht mehr der jahrhundertalte Staub der Buchkultur, sondern der allgegenwärtige, immer ein bisschen zu grelle Schein der Displays, das Gegenlicht der Bildschirme, in deren Widerschein wir lesen, denken und leben. Technische Medien bestimmen den Alltag der kleinen Däumlinge, mit und in ihnen leben und arbeiten, lieben und leiden sie.

Legen wir Michel Serres' kleine Schrift zum Andenken der kleinen Däumlinge beiseite und gehen wir weiter. Medialisierung, Verallgegenwärtigung des Medialen ist jedenfalls vielleicht keine ganz originelle, wohl aber eine zutreffende Analyse unserer Gegenwart, in der die alten Ordnungen von Raum und Zeit an ihr Ende gelangt sind. In welcher Gegenwart also leben wir? Die Omnipräsenz des Medialen ist ihre wesentliche Bestimmung. Um aber Rolle, Funktion und Chance der Medien in der Gegenwart näher in den Blick zu bekommen, benötigen wir, wie ich weiter oben angedeutet habe, noch einige andere Elemente einer Beschreibung der Gegenwart – und besorgen sie uns im Konzept einer sogenannten »breiten« Gegenwart, wie es der Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker Hans Ulrich Gumbrecht vor wenigen Jahren zu entwickeln versucht hat.⁵ Im Gegensatz zu den Menschen der Moderne nehmen wir die Vergangenheit nicht mehr als etwas wahr, das wir beständig hinter uns lassen, einer offenen Zukunft voller Handlungsoptionen sicheren Tritts entgegenschreitend. Die Zukunft erscheint uns nicht mehr so optimistisch offen, sondern dunkel und unvorhersehbar, während die Vergangenheit uns beständig begleitet, ja, die Gegenwart mit ihren Archiven und Artefakten zu über-

5 Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart, Berlin 2010.

fluten erscheint. War die Gegenwart für den Menschen der Moderne ein unmittelbar kurzer, flüchtiger Moment des Übergangs von der Vergangenheit in die Zukunft, wie Baudelaire schreibt, so verbreitert sie sich nun gewissermaßen nach hinten und nach vorn: die Vergangenheit ist nicht vergangen, sondern beständig ko-präsent, und die dunkle, verschlossene Zukunft hat immer schon bereits begonnen. Dadurch verliert die Gegenwart die ihr innewohnende Bestimmung des Transitorischen: sie wird breiter, indem sie Vergangenheit und Zukunft, das Nahe und das Ferne, mit umgreift. Technische Veränderungen wie die Beschleunigung des Reiseverkehrs, der selbst entlegene Räume näher aneinanderrücken lässt, oder eben auch die zunehmende mediale Integration menschlicher Gemeinwesen sind Teil dieser Entwicklung und tun ihr Übriges zu ihr.

Gumbrechts Rede von einer »breiten Gegenwart« hält Implikationen bereit, die wir hier nur kurz streifen können; sie legt unter anderem nahe, dass ästhetische Präsenzeffekte und das Körperliche überhaupt in ihr einen wesentlich höheren Stellenwert erhalten als in der auf abstrakten Sinn fixierten Moderne. Entscheidend für meine eigenen Überlegungen aber ist der Gedanke von der Ko-Präsenz diversester

Phänomene im breiten Raum der Gegenwart. Der moderne Chronotop der historischen Zeit, mit ihrer Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ist recht eigentlich ein hierarchisch strukturierter Raum gewesen: die Zukunft regiert über Gegenwart und Vergangenheit, das Urbane über das Ländliche, das Männliche über das Weibliche, das Sinnhaltige über das nur Schöne, das Technische und Mediale über das Natürliche – und über das Technisch-Mediale seinerseits herrscht der empirisch-rationale Mensch mit seinen Begabungen des Wahrnehmens und Erkennens. Die breite Gegenwart aber, mit ihrer gleichzeitigen Präsenz des Vergangenen, des Zukünftigen und des Gegenwärtigen, stellen wir uns weit weniger als Raum der hierarchischen Ordnung vor, sondern eben als Raum der Ko-Präsenz: ganz verschiedene Agenten, menschliche und nicht-menschliche, natürliche und technische, sind hier am Werk, Belebtes und Unbelebtes existiert gemeinsam, ehemalige Subjekte und subjektivierte Objekte durchqueren diesen Raum;⁶ Rationales steht neben Irrationalem, Sinnhaftes und Ästhetisches bestehen zusammen. Die Bewohner und die Inhalte der breiten Gegenwart sind nicht mehr hierarchisch vernetzt, sondern, wie Deleuze und Guattari gesagt haben wür-

6 Auf die Rechte der nicht-menschlichen Agenturen hat wiederholt Bruno Latour hingewiesen, vgl. Bruno Latour: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Aus dem Französischen von Gustav Rößler, Frankfurt am Main 2001 [EA 1999].

den, rhizomatisch – ein Kosmos der Dinge mit je eigenen Rechten tut sich auf, und die Hierarchien von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von rational und ästhetisch, von männlich und weiblich, von technisch und natürlich geben einen Raum lateraler Kombinatorik frei, ein Universum medial integrierter, freier Verknüpfung, in dem alles mit allem verbunden werden kann und verbunden werden muss.⁷

II. Medien

Was aber hat ein solcher Begriff von Gegenwart, halb Diagnose und halb Prophetie, nun mit dem zu tun, worum es hier eigentlich gehen soll, nämlich Medien, revolutionären Medien und Medienrevolutionen? Dass die sogenannten »neuen« Medien, mit ihren Optionen der Vergegenwärtigung und der Inszenierung von gemeinsamer Präsenz, gewissermaßen die Geburtshelfer der breiten Gegenwart gewesen sind, habe ich schon angedeutet. Wenn meine Intuitionen zur breiten Gegenwart lateraler Verknüpfung auch nur halbwegs zutreffen, dann ergeben sich daraus aber auch vielfältige weitere Implikationen zur Frage der Medien und des Medialen. Versuchen wir einige Annäherungen – griechisch und in Schlaglichtern: Medien als technische zu begreifen, ist

7 Gilles Deleuze, Félix Guattari: Rhizom. Aus dem Französischen von Dagmar Berger, Berlin 1977 [EA 1976].

einstmals der denkerische Königsweg der jungen Disziplin der Medienwissenschaften gewesen. Gegen die Sinnfixierung der interpretierenden Disziplinen setzten sie die Logik des Transistors, Schaltkreise schienen ihnen wichtiger als Ideensysteme, Apparaturen bedeutsamer als Gehirne und Algorithmen von höherem Interesse als Gedanken. So naheliegend es erscheint, die Technikgeschichte als Faszinationsgeschichte zu schreiben, so wird schon an den Arbeiten des späten Friedrich Kittler anschaulich, dass eine Medienphilosophie, die es ernst meint, nicht umhin kommt, nach der »Wahrheit der technischen Welt« zu fragen – also einer heideggerschen Linie zu folgen, die sich weniger für die technischen Einzelheiten als für ihre ästhetischen und philosophischen Chancen interessiert.⁸ Nicht die Technik der Medien ist es, die uns heute beschäftigt, sondern die Dispositive, noch einfacher, die Lebensweisen, die sie ermöglicht. Medien sind von menschlichem Interesse, nicht weil sie aus technischen Apparaturen zusammengeschaubt sind, sondern weil sie Möglichkeiten öffnen, die ohne sie nicht oder anders bestehen würden; als τέχνη (téchne) verstanden, eröffnen technische Dispositive Erfahrungs- und Handlungsräume, die vorher nicht oder nicht so gegeben waren.

8 Die Formulierung ist angelehnt an den Titel des Aufsatzbandes von Friedrich A. Kittler: Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin 2013.

Forschungen zum Zusammenhang von Technik und Mensch-Maschinen-Hybridisierung, wie sie unter vielen anderen die österreichische Philosophin Karin Harrasser unternommen hat, haben gezeigt, dass die alte Idee der »Erweiterung« menschlicher Fähigkeiten durch Technik das Herausfordernde gegenwärtiger Technik nicht mehr greift.⁹ Denn die Technik der Gegenwart füllt zunehmend weniger die Lücken in der anthropologischen Grundausstattung an sich selbst verzweifelnder Mängelwesen, sondern stellt dieser Grundausstattung neue, ehemals unvorstellbare sensorische Möglichkeiten zur Seite, gesellt den hergebrachten menschlichen Erfahrungsräumen neue bei und erschließt und bewirtschaftet grundsätzlich neue und andere Vermögen als die bisher bekannten. Angesichts der unhintergehbaren Omnipräsenz netzbasierter elektronischer Anwendungen tritt die Technikphilosophie heute in einen Denkmoment ein, in dem technische Innovationen nicht mehr als Versprechen einer zu gewinnenden Zukunft erscheinen, sondern als einfache gegenwärtige Gegebenheit. Aus der menschheitsgeschichtlichen Prophetie der technischen Erlösung wird deshalb die Frage nach der alltäglichen Lebenskunst – einem technikphilosophischen Ethos also, welches unser Sein in der technischen

9 Karin Harrasser: Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen, Bielefeld 2013.

Welt beschreibt, bestimmt und begleitet. Das Interessante, das Herausfordernde an der Technik liegt dabei viel weniger in ihren technischen Einzelheiten, sondern dass sie als τέχνη ein produktives Tun, ein poietisches Tun ermöglicht. Nicht Reproduktion, nicht Nachahmung (μίμησις) scheint die innere Zieldrift flüssiger Medientechnik zu sein, nicht die fragwürdige Abbildung einer ebenso fraglichen Wirklichkeit, sondern Ergänzung, Veränderung bestehender Wirklichkeiten. Die ποίησις (poiesis) des Medialen, sie lässt sich nicht aus den Schaltkreisen extrapolieren; aus den Programmiersprachen von heute rechnen wir nicht hoch auf die Ästhetik von morgen. Die ästhetische Chance der Gegenwart, sie liegt gerade in der Nicht-Ableitbarkeit des kommenden Artefakts aus der gegenwärtigen technischen Gegebenheit, dem Riss und dem Sprung, den die Medien bedeuten. Beschreiben lassen sich nicht die medialen Artefakte, die es noch gar nicht gibt, sondern allenfalls das poietische Brodeln und Kochen des Medialen, die Wandlungen und Wendungen der medialen Ursuppe gewissermaßen, aus der Neues entsteht und in der Neues wieder eingeschmolzen, umgeschmolzen wird zu einem wiederum neuen Neuen. Eine Beschreibung der ποίησις von medialen Dispositiven, der schöpferischen Möglich-

keiten ihrer Anlagen, lässt sich, so will es scheinen, überhaupt erst erreichen in der πράξις (praxis) dieser ποιήσις, in ihrer konkreten Aktion also. Apparate und ihre Funktionalitäten zu beschreiben ist sinnlos; Apparate in die Hand zu nehmen und zum Laufen zu bringen, ihre Weisen des Hervorbringens, ihre poetische Praxis also gleichsam mitlaufend zu erproben und zu kommentieren, scheint hingegen eine näherliegende Umgangsform. Diese Umgangsform trägt den Namen Kunst.

III. Kunst

Die Kunst der flüssigen Medientechnik ist, so will es scheinen, damit keine der anzu-staunenden Artefakte mehr. Sie ist eine Welt der ποιήσις und der πράξις, eine Welt des Tuns und nicht nur der Schau. Die Kunst der Medienwelt, dieser Medienwelt der breiten Gegenwart, ist nicht die Kunst der vollendeten Form, des scharf geschnittenen Bildes oder der lyrischen Verdichtung. Sie ist einfach Prosa: ein endloser Medientext, ein Gewebe aus Zeichen und Formen, eine Verschlingung, die nach Belieben aufgelöst, fortgeführt, um- und weitergeschrieben werden kann. Die Ästhetik, welche die medialen Dispositive unserer breiten, lateral vernetzten Gegenwart nahelegen, kann ihrer inneren Anlage

nach nur eine Ästhetik sein nicht des Stillstands und der Stillstellung, sondern einer dauernden Bewegung. Das Revolutionäre der Medienrevolutionen liegt dabei gerade darin, dass sie ihre Errungenschaften beständig selbst untergraben, indem sie sich selbst unausgesetzt unterlaufen und erneuern. Ihre Bewegungsform ist die permanente Revolution, so wie sie Trotzki begriffen hatte: kein Übergang von einem stabilen Zustand zum anderen, kein Rasen auf einmal erreichten technischen Plateaus, sondern eine fortlaufende Umwälzung, ein beständiges Zerstören und Erneuern, ein *Stirb und werde!* planetarer Dimension.¹⁰

IV. (Schluss, und pro domo sua:) Künstlerische Forschung

Dass die Prosa der Medienwelt ein versatile ästhetisches Dispositiv darstellt, einen medialen Endlostext also, der zu ebenso endloser Fortschreibung einlädt, habe ich versucht darzulegen. Fortschreibung aber impliziert immer auch fortgesetztes Lesen, ein Entziffern der Medienschrift, ein Sehen ihrer Bilder und ein Hören ihrer Klänge. In den alten Hierarchien der Moderne begriff sich das Lesen der Schriften, das Sehen der Bilder, wie wir Kulturwissenschaftler es betreiben,

10 Leo Trotzki: Die permanente Revolution, Frankfurt a.M. 1981 [ED 1929]. Johann Wolfgang von Goethe, Selige Sehnsucht. In: Goethes Werke, Gedichte und Epen II, Hamburger Ausgabe, München 1998, S. 18–19.

selbst als Prozess mit eindeutigen Vektoren: alles Lesen war darauf ausgerichtet, den Dingen ihren Sinn abzunehmen, den ästhetischen Dingen ihre Bedeutung abzuziehen – und das Ästhetische selbst anschließend zu verwerfen. Nach der Interpretation bleibt vom Kunstwerk selbst nichts mehr übrig; die Interpretation konsumiert das Kunstwerk restlos, und im endlosen Palaver der Kulturwissenschaften sind fortan nicht mehr die Werke der Kultur und der Kunst selbst von gesprächsstiftendem Interesse, sondern nur noch die Feinheiten der Interpretationstexte und ihrer Auslegung.¹¹ Im hermeneutischen Modell der Moderne verstand sich die Entzifferung der Artefakte als Akt der Verdichtung, der Kondensierung auf ihr Sinn-Konzentrat, als chirurgische Freilegung eines idealen Kerns, bei der alles das, was als »Hülle« betrachtet wird, eben auch als »Hülle« abgestreift und verworfen werden kann. Die breite Gegenwart der Kopräsenz der Dinge, der Medienobjekte und ihrer lateralen Verknüpfung aber erfordert ganz andere Entzifferungspraktiken als das objektivistische, verzehrende Lesen der Moderne mit seinen Hierarchisierungen und Ausschlüssen. Die kulturwissenschaftliche Forschung in der breiten, lateralen Gegenwart müsste daher weit eher so funktionieren

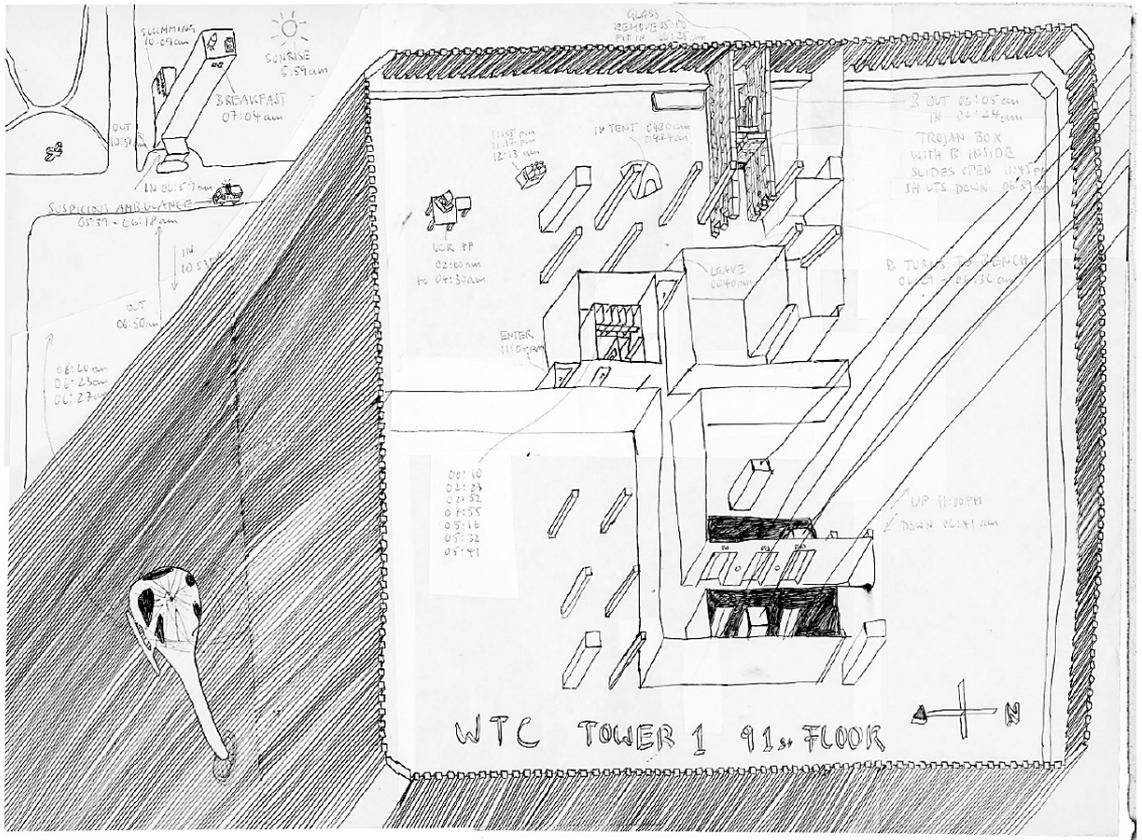
11 Vgl. Susan Sontag: Gegen Interpretation [ED 1964]. In: Dies.: Kunst und Antikunst, München 1980, S. 9–18.

wie die Kunst selbst, beziehungsweise wie ein Teil der Kunst und des Umgangs mit ihr – als »künstlerische Forschung« nämlich, wie das seit einigen Jahren genannt wird. Im Gegensatz zu den Forschungs- und Diskursroutinen der hermeneutischen Praxis nimmt künstlerische Forschung keinen distanzierenden Abstand zu den Dingen der sie umgebenden Welt ein, sondern begibt sich mitten in die Dinge hinein, nimmt Kontakt auf und verbindet sich mit ihnen, ist selbst erprobend und ausprobierend. Die Beschreibung des medialen Lebens unserer breiten Gegenwart verzichtet zunehmend darauf, zwischen Medien und Nicht-Medien, zwischen Akteuren und Nicht-Akteuren, Subjekten und Objekten zu unterscheiden. Wir alle sind Teil der prosaischen Medienwelt, wir agieren in ihr und werden von ihr agitiert, wir stricken mit an der medialen Textur, die die Oberflächen des Planeten umspannt, uns durchquert und affiziert. Was wir brauchen, um in dieser Gegenwart zu leben, ist weniger eine Kritik der Medientechnik als ein Ethos des Digitalen – Vorschläge für eine Lebensweise in der breiten Mediengegenwart also, für das tagtägliche Agieren in ihr. Dass die Lebensweise in der breiten Gegenwart der Medien produktive, poetische Lebensweisen nahelegt, ästhetische Lebenspraktiken nahelegen

scheint und Leben und Ästhetik damit auf eine gänzlich neue Art und Weise einander näherkommen, das ist die letztendliche Pointe, die zu bedenken lohnenswert sein könnte.

Dr. phil. Klaus Birnstiel (geb. 1983) ist wissenschaftlicher Assistent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel/CH. Zuletzt erschien von ihm »Wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Eine kurze Geschichte des Poststrukturalismus« (Paderborn 2016).

KUNST, POLITIK UND DIE ÄSTHETIK DER PROVOKATION



Die turbulenten Verhältnisse, von denen national und international die Rede ist, haben die Kunst vielerorts aus einem Dornröschenschlaf geweckt. Michael Diers setzt sich 29 mit einigen künstlerischen

schon Aktionen der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart auseinander

In der letzten Zeit wird die Frage, ob der Kunst grundsätzlich eine politische Dimension eigne oder diese jedenfalls in Krisenjahren von ihr dringend zu fordern angelegen sei, auf verschiedenen Ebenen wieder intensiv diskutiert. Zu nennen wären hier ausgewählte Aktionen der Künstlergruppen Gelitin (Österreich, gegründet 1993), Chto Delat (Russland, gegründet 2003), Pussy Riot (Russland, gegründet 2011), Voina (Russland, gegründet 2005), Wermke/Lein-kauf (Deutschland, gegründet 2004) sowie des Zentrums für Politische Schönheit (Deutschland, gegründet 2008), die in der Öffentlichkeit kritisch beäugt und mit Ikonoklasmus- und Vandalismus-Vorwürfen bedacht wurden. Den genannten Künstler*innen-Kollektiven ist gemeinsam, dass sie mit einigen ihrer spektakulären Auftritte im öffentlichen Raum heftige Debatten und politische Reaktionen bis hin zu Zensur, Verboten und Strafverfolgung ausgelöst haben. Zugleich wurde immer auch darüber diskutiert, ob es sich dabei (überhaupt) um Aktionen der Kunst oder um politische Demonstrationen und Provokationen gehandelt habe.

Selbstverständlich ist die Frage nach Kunst oder Politik nicht zuletzt ausschlaggebend dafür, wie diese Arbeiten eingeschätzt und eingeordnet werden können. Die Freiheit der Kunst, gelegentlich auch als Narrenfreiheit apostrophiert, steht dabei vielfach einer – tatsächlichen

oder vermeintlichen – Rechtsverletzung gegenüber. Ohne diese Grenzüberschreitungen allerdings, so die Akteure, könne heute kaum mehr wirksam in einer weitgehend von Medien bestimmten Öffentlichkeit erfolgreich auf Missstände aufmerksam gemacht werden. Kunst, so heißt es immer wieder in den Verlautbarungen, müsse den klassisch verbürgten und verbrieften Schutzraum, sprich die Galerien, Museen oder Ausstellungshallen, hinter sich zurücklassen, wenn sie ein anderes und erweitertes Publikum und dadurch größeren Nachdruck erreichen wolle.

Zu diskutieren, welche ästhetischen, künstlerischen und politischen Strategien die einzelnen Gruppen nutzen, und konkret danach zu fragen, welcher Begriff von Kunst und Politik den Aktionen zugrunde liegt und welche Funktion den Aspekten Ikonoklasmus und Vandalismus im Einzelnen zukommen, ist Aufgabe von Kunstkritik und Kunstgeschichte. Es geht um Fragen der politischen Ikonographie und Ästhetik, nicht zuletzt auch vor der Folie der die Gegenwart erschütternden Akte mutwilliger (Kultur-)Zerstörung, wie sie durch Taliban- oder IS-Kämpfer seit einigen Jahren an der Tagesordnung sind (Buddha-Statuen/Bamiyan, Ruinenstadt Palmyra). Wichtig ist diese Diskussion auch deshalb, weil es gilt, den Begriff der Kunst mit jenem der Politik abzugleichen und danach zu

fragen, wie Kunst mit Politik (und Recht) heute zusammengeht (oder zusammengehen kann) oder auch, wie sie an diesem Zusammenstoß und Konflikt scheitert. In der deutschen Presse sind viele Aktionen als »Artivism« diskreditiert worden, indem man ihnen den Kunstcharakter aberkennt, ohne dass genauer danach gefragt wurde, ob nicht der klassische Begriff der Kunst angesichts zahlreicher drängender globaler Fragen und Probleme wieder einmal »erweitert« (Joseph Beuys) werden müsste. Andererseits lancieren Museen inzwischen Künstler*innen, deren Werke kaum als politische Arbeiten zu bezeichnen sind, ebenso werbewirksam wie offenbar in der Sache unbedacht als »Terror Artists« (»Wermke/Lein-kauf – Terror Artists«, Ausstellung im Kunstmuseum Bonn 2016).

Die einzelnen Gruppen und Aktionen verfolgen unterschiedliche künstlerische oder politische Ziele und bedienen sich verschiedener künstlerischer Mittel oder ästhetischer Strategien. Das *Tertium comparationis* stellt häufig eher die Reaktion staatlich restringierter Öffentlichkeit dar, die – irritiert, konsterniert und provoziert – umgehend nach polizeilichem Eingriff, politischen Maßnahmen und Sanktionen verlangt. Es gilt daher, Kriterien zur Differenzierung zu finden.

Als die österreichische Künstlergruppe Gelatin/Gelitin 2000 durch ein Stipendium im New Yorker World Trade Center Quartier nehmen konnte, hat sie den Aufenthalt genutzt, um ihre Aktion *The B-Thing* zu planen und auszuführen. Gegen das strikte Verbot der Hausordnung haben sie mit heimlich eingeschmuggelten Werkzeugen und Baumaterialien eines der

Fenster geöffnet, um dort für kurze Zeit an einem frühen Morgen einen gezimmerten hölzernen Balkon herauszuschieben, der Reihe nach einzeln auf diesen Balkon zu treten und sich von einem eigens bestellten Hubschrauber in luftiger Höhe fotografieren zu lassen. Die Aktion blieb zunächst unbemerkt, als allerdings wenig später die Nachricht davon die Runde machte, war man zunächst allseits entsetzt und entrüstet: Wie konnte es gelingen, die zahlreichen Sicherheitsmaßnahmen und -kontrollen zu überwinden? Wie sollte dieser Akt des eigensinnigen »Exhibitionismus« und »Expositionismus«, der allein auf ein Bild abgestellt war, eingeordnet und bewertet werden? Als Provokation? Als künstlerischer oder terroristischer Akt? Erst durch das rasch veröffentlichte Künstlerbuch (*The B-Thing*, Köln 2001) hat eine breitere Öffentlichkeit von dieser Aktion erfahren. Ungläubig staunte man über die Dreistigkeit der Akteure, oder aber man bezweifelte die Tat, weil man sie für fingiert hielt. Die Diskussion und Rezeption änderte sich umgehend nach den terroristischen Anschlägen vom 11. September 2001. Jetzt erschien die Aktion, die bis dato auch als respektloser Schabernack und Übermut einiger jugendlicher Künstler gewertet werden konnte, in einem deutlich anderen Licht und wurde rückblickend, je nach politischer Couleur, mit diversen an den Haaren herbeigezogenen Unterstellungen (Mitglieder eines ausländischen Geheimdienstes etc.) belegt. Bis heute tauchen im Internet dazu immer wieder neue Kommentare und wilde Spekulationen auf.

Ausgangspunkt bildete die Idee einer Mutprobe, die zu einer Art fo-

(Bild rechts)
Wermke / Lein-
kauf, *White
American
Flags*, 2014



tografischem Künstlergruppenpor-
trät führte. Im Rückblick jedoch lie-
ferte die Aktion unfreiwillig so et-
was wie einen Vorschein auf 9/11,
so dass lange Zeit in den USA,
traumatisiert wie man war, darüber
nicht mehr ohne Entsetzen oder
auch nur *sine ira et studio* gespro-
chen wurde.

Eine jüngere Aktion der bei-
den deutschen Künstler Matthias
Wermke und Mischa Leinkauf hat
hingegen weitaus größeres Auf-
sehen erregt. Im Juli 2014 fand –
wieder in New York – ihre Aktion
White American Flags statt. In der
Nacht zum 22. Juli erklimmen die
sportlich trainierten Aktionskünst-
ler die beiden Pylone der Brook-
lyn Bridge, entfernten die riesi-
gen US-Flaggen und hissten statt-
dessen zwei gleich große weiße,
im Muster von Stars and Stripes
strukturierte Fahnen. Als dieser
Flaggentausch kurz darauf ent-
deckt und als Angriff auf das Ho-
heitssymbol des Staates gewertet
wurde und die Nachricht wie ein

Lauffeuer die Runde machte, war
die Aufregung allseits groß. Die
Medien überschlugen sich mit Be-
richten. Man fragte und fahndete
nach den (Atten)Tätern und blieb
mehrere Tage ratlos, wie es dazu
kommen konnte, dass hier wieder
jemand den Sicherheitskordon an-
scheinend spielend überwunden
hatte. Und wieder stand die Frage
im Raum, ob es sich um eine Ter-
rorattacke gehandelt haben könn-
te. Kurze Zeit später haben sich
die Künstler, in der Zwischenzeit
unerkannt wieder nach Deutsch-
land zurückgekehrt, selbst an die
Presse gewandt und sich zu der
Tat – einem international aufsehen-
erregenden »Bildakt« – bekannt.
Weit davon entfernt, mit einer solch
heftigen medialen und politischen
Reaktion gerechnet zu haben, ver-
suchten Wermke/Leinkauf, in der
Zwischenzeit von den Justizbe-
hörden auf die Fahndungsliste ge-
setzt, ihre Aktion ausschließlich als
Kunstaktion zu präsentieren und –
unter Druck – zu rechtfertigen. Un-

ter dem Titel *Symbolic Threats* (2015) liegt eine filmische Dokumentation der bisweilen hysterischen (Medien)Reaktionen auf diese Aktion vor.

In beiden Fällen handelt es sich um *Kunstaktionen*, die nicht primär aus klassisch bilderstürmerischen Motiven oder Interessen erfolgten, in der Öffentlichkeit jedoch umgehend als ikonoklastische und vandalistische Akte eingestuft wurden, weil sie ebenso prägnante wie emine[n]te Tabu- und Grenzverletzungen vorgenommen haben. Dass im Fall der *White American Flags* die Kunstgeschichte mit den Flaggen-Gemälden von Jasper Johns laut Aussage der Künstler explizit Pate für ihre Aktion gestanden hat, ist im Hinblick auf den gewandelten bzw. erweiterten Kunstbegriff durchaus von Belang.

Beide Aktionen sind nicht als politische Statements geplant gewesen, aber in dem gesellschaftlichen und historischen Kontext, in dem sie stattgefunden haben, politisch virulent geworden. Eine andere Aktion wie zum Beispiel der Auftritt der Punk-Band Pussy Riot in der Christ-Erlöser-Kirche in Moskau am 21. Februar 2012 war von vornherein regierungs- und kirchenkritisch gedacht und löste entsprechende Proteste und Sanktionen aus. Vor dem Hauptaltar der Kirche sangen die jungen Frauen in charakteristisch farbenfroher Verkleidung ein Punk-Gebet gegen die Allianz von Kirche und Staat. Der Auftritt, der wegen des Eingreifens von Sicherheitskräften nur 41 Sekunden währte, fand als bearbeiteter Videomitschnitt im Internet virale Verbreitung. Ähnlich politisch intendiert war eine (Bild-) Aktion der russischen Voina-Grup-

pe, die am 14. Juni 2010 auf den Asphalt der Liteiny-Zugbrücke in St. Petersburg einen *Giant Galactic Space Penis* malte, ein Bild, das als Schmähung (»Fuck you«) des russischen Geheimdienstes FSB gemeint war. Auch in diesem Fall gingen die Bilder und das zugehörige Künstlervideo wiederum in Windeseile um die Welt. Selbstverständlich wurde staatlicherseits umgehend gegen die Mitglieder der Gruppe ermittelt. Andererseits wurde die Aktion einige Monate später in Moskau mit einem Preis des National Centre for Contemporary Arts bedacht, »demonstrating the Russian art world's current appetite for protest«, wie der Guardian kommentierte. Auf diese Weise wurde versucht, die politische Kritik mit dem Lasso der »schönen Künste« einzufangen und zu neutralisieren. Und die Kritiker einer Kunst, die sich politisch versteht, sehen darin keinen Sonderfall, sondern meinen, darin die Regel zu erkennen, dass Kunst nicht über ihren eigenen Schatten springen sollte, weil die Gesellschaft nur darauf warte, sich an dieser symbolischen Form der Systemkritik zu weiden.

Dr. Michael Diers ist Professor für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK Hamburg.

Der Beitrag steht im Zusammenhang mit einem Forschungsprojekt, das der Verfasser von Ende September 2017 bis Ende März 2018 als Gastwissenschaftler am Getty Research Institute des Getty Center in Los Angeles durchführen wird. Ausgewählte Literatur zum Thema findet sich in der Reading List auf Seite 98.

TRANSLATION AND THE UNIVERSAL



Im Anschluss an die
Konferenz »Situated in
Translation: Global Media
and Cultural Practices«
(18.–20. Mai 2017, siehe
Tagungsbericht ab S. 87)

34 sprachen Michaela Ott

(Bild links)
Souleymane
Bachir Diagne
bei seinem
Vortrag; Foto:
Imke Sommer

und Sophie Lembcke mit dem Philosophieprofessor der Columbia University Souleymane Bachir Diagne über neue Konzepte in der Begegnung von Nord und Süd und über afrikanische Philosophie

Michaela Ott: Lieber Souleymane, ich möchte noch einmal an Ihren Vortrag *Translation and the Universal* anschließen und einige Aspekte genauer beleuchten. Welche philosophischen Konzepte halten Sie für sinnvoll, um die Differenz zwischen dem globalen Norden und Süden aus (post)kolonialer Perspektive zu denken und dabei deren Beziehung möglichst zu enthierarchisieren?

Souleymane Bachir Diagne: Für mich sind es die Begriffe der Lateralität und Reziprozität des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty, die ich für wichtig erachte und gerne erneut in Umlauf bringen möchte, um das Wahrnehmungs- und Wertschätzungsgefälle zwischen dem globalen Norden und Süden in Richtung Gleichrangigkeit zu verschieben. Reziprozität meint gleichrangige Wechselbeziehung, Lateralität ein räumliches Nebeneinander des Verschiedenen auf gleicher Ebene. Außerdem bin ich davon überzeugt, dass wir anstelle des Begriffs Authentizität

besser von Bewegung sprechen sollten und von einer Treue zu sich selbst, die sich mittels und in Bewegung realisiert.

MO: Was ändert sich in horizontalisierten Begegnungen gegenüber vertikalen Begegnungsweisen?

SBD: Horizontalisierung bedeutet, dass sich die Begegnung auf Augenhöhe vollzieht und jeweils neu ausgehandelt werden muss, da sie von Übersetzung abhängig ist und immer auch zu Missverständnissen führt. Diese müssen jedes Mal neu geklärt werden, wenn hierarchische Verhältnisse vermieden werden sollen. Es geht also um das Erstellen eines Immanenzplans, in dem sich Ebenen ineinander verschränken und nicht übereinander schichten, wie Gilles Deleuze sagt.

MO: Wie können wir heutige menschliche Subjektivierungen denken, wenn wir von einem starken Authentizitäts- und Autonomiebegriff Abschied nehmen wollen?

SBD: Wichtig ist zunächst

(Bild rechts)
am Rand der
Konferenz;
Foto: Imke
Sommer

die Vermeidung dessen, was ich Readymade-Kontraste nennen möchte, vorgegebene Kontraste, seien es solche der Hautfarbe, der Sprachen, der Kultur. Es stimmt nicht, dass die Unterschiede zwischen Afrika und Europa unüberwindlich sind. Allerdings gibt es unterschiedliche Schwerpunktsetzungen. Der senegalesische Dichter und Politiker Léopold Sédar Senghor geht davon aus, dass jemand zu einer vollen Person nur dank der Unterstützung einer Gemeinschaft werden kann. Das lässt sich heute angesichts der modernen Kleinfamilienstrukturen nicht mehr aufrechterhalten. Wenn ich mir aber junge Studierende aus den USA ansehe, die nach Senegal kommen und sich ihrer Individualität rühmen, dann fällt mir auf, dass sie alle dasselbe T-Shirt, dieselben Sneakers und Jeans tragen und nicht merken, wie stark sie selbst von kulturellen Kontexten geprägt sind. Wir sollten daher die starken Gegensatzbildungen fallen lassen; in Gegensätzen von Gemeinschaft und Individuum zu denken ist eine unzulässige Vereinfachung.

MO: Wenn wir also menschliche Subjektivierung anders denken wollen, würde es dann Sinn machen, Teilhabe in ihrer Doppelbedeutung als aktive Partizipation einerseits und unfreiwillige Vereinnahmung andererseits zu denken? Sollten wir den Begriff des Individuums durch jenen der Dividuation ersetzen, wie ich in meinem letzten Buch vorgeschlagen habe, der die Zweiseitigkeit von affirmierter Teilhabe und nicht-gewählter Zu- und Aufteilung wiederzugeben sucht? Finden Sie den Begriff überflüssig, da wir das Gemeinte möglicher-

weise im Begriff der Partizipation ausdrücken können?

SBD: Mir gefällt die Bezeichnung Dividuation, weil sie uns daran erinnert, dass der Begriff Individuum als »Ungeteiltes« eine Verneinung, die Verneinung des Teilens, mit ansagt. Ich finde Dividuation günstiger als Partizipation, da das Werden stärker betont wird, während im Begriff der Teilhabe schon eine konstituierte Person vorausgesetzt wird, die dann teilhat »an« etwas. Dividuation mit der Endung -ion verweist auf Prozesse, auf solche des Anders-Werdens und neuer Konstellationen des Ineinander.

MO: In meinem Verständnis müsste sich die Person letztlich als eine Multividuation begreifen, da sie vom Moment ihrer Geburt an an verschiedenen Vorgaben wie Sprachen, Gewohnheiten, Affekten, kulturellen Mustern, aber auch im biologischen Bereich an Nicht-Menschlichem partizipiert. Sollten wir den Begriff auch in Richtung kultureller Dividuation vorantreiben, davon ausgehend, dass auch Kulturen heutzutage nicht mehr individuell, sondern durchkreuzt sind von verschiedenen kulturellen Strömungen und zahllosen Einflüssen?

SBD: Für mich wäre das sogar die einzig mögliche Bestimmung von Kultur, da sie ja fortgesetzten Neukompositionen untersteht. Vielleicht verweist sogar der Begriff der kulturellen Komposition, den der karibische Dichter Edouard Glissant geprägt hat, noch zu stark auf isolierte Momente, während Dividuation die Idee unabschließbarer Bewegungen und anderer Aufteilungen und Teilhaben in sich trägt. Ein solches Konzept wäre



auch für die Selbstbestimmung Europas wichtig. Denn Europa allein auf seine jüdisch-christlichen Wurzeln zurückzuführen und alle anderen Einflüsse zu unterschlagen, ist atavistisch. In einem allgemeineren Sinn müsste man davon sprechen, dass eine offene Gesellschaft in

gewisser Weise notwendig wurzellos, abstammungslos ist bzw. ihre »Wurzeln« kontinuierlich vervielfacht.

MO: Ich denke auch, dass sich das europäische Selbstverständnis freimachen sollte von seinen Mythisierungen und Phantasmen,

etwa jenen, dass die europäische Kultur in Griechenland ihren Anfang genommen hat, wobei übersehen wird, dass die Griechen u.a. Erben der ägyptischen Kultur und mithin Einflüssen ausgesetzt waren, die einem anderen Kontinent zugeordnet werden.

SBD: Die Vorstellung einer historischen Abfolge nach dem Schema Griechenland – Rom – Heiliges Römisches Reich deutscher Nation ist ein großes Phantasma. Man muss sich von solchen Vorstellungen geschlossener und organischer Kulturkörper verabschieden, um Personen, die nicht dieselbe Sprache sprechen und anderen Religionen angehören, ebenfalls teilhaben zu lassen.

MO: Die Vorstellung von kulturidentischen Reichen ist besonders kontraproduktiv, wenn wir sehen, dass sich der Islamische Staat (IS) in seinen Online-Publikationen »Rumaniya/Rom« nennt und sich genau in diese Tradition als soundsovieltes Rom einschreibt, wo wir in ihm doch den größten Feind europäischer Werte erblicken sollen.

SBD: Das ist umso absurder, als der IS seinerseits muslimische Identitätspolitik macht...

MO: Wie gehen Sie selbst mit Ihrer Identität um, wo Sie doch zwischen der senegalesischen, der französischen und der US-amerikanischen Kultur leben und sich zwischen den verschiedenen Sprachen bewegen?

SBD: Ich mag meine Situation als Reisender zwischen diesen Sprachen und Kulturen, da ich damit etwas über Identitätsversteinerungen lerne. Heute findet man solche auch im akademischen Bereich, in dem das Recht zu sprechen zugeteilt wird, z.B. »Du musst

schwarz sein, um über schwarze Kultur sprechen zu dürfen«. Damit bringen wir nur Inseln des Wissens, epistemische Brüche und mangelnde Transversalität des Wissens hervor und eben genau jene Probleme, die uns heute im politischen Bereich heimsuchen. Es sollte auch nicht unter dem Vorzeichen politischer Korrektheit darum gehen, etwa westliche Autor*innen durch nicht-westliche zu ersetzen; vielmehr wären kritische Zugänge zu der eigenen Disziplin wichtig und die Fähigkeit, sich zwischen Sprachen zu bewegen.

MO: Ich würde heute jede Entität, Personen ebenso wie Kulturen, als Vielschichtigkeit begreifen wollen, da ihr Verständnis von den Beobachtungsweisen, den Skalierungen, der Rahmung usw. abhängt – ein Thema, um das es bei der Konferenz »Situating in Translation« ebenfalls gegangen ist. Ob man Personen als abgeschlossene Größen oder als nur mühsam kohärenzbildende Wesen versteht, hängt u.a. davon ab, ob sie aus anthropomorphem Blickwinkel oder unter dem Mikroskop betrachtet werden.

SBD: Das trifft auch auf die Theoriebildung zu, die aus der wechselseitigen Befruchtung von Nord und Süd und aus der Verschiebung von Blickwinkeln hervorgehen soll. Ich lese Henri Bergson postkolonial, obwohl er niemals diese Bezeichnung verwendet hat. Für mich ist die Idee der Dauer entscheidend – auch für das afrikanische Selbstverständnis –, da sie einen kreativen Umgang mit Zeit ermöglicht, die Ablösung von einer festgelegten Vergangenheit und die Möglichkeit, darüber zu entscheiden, welcher Zukunft wir

zudenken wollen. Das wäre meine Art Afrofuturismus.

MO: Was sagen Sie zu dem Terminus Afropolitanismus, den Achille Mbembe als Bezeichnung für das Ineinander kulturdifferentener Räume und Zeiten geprägt hat?

SBD: Im Moment klingt er utopisch, aber wir brauchen vielleicht Utopie. Leider sehen wir in Südafrika, wo Achille Mbembe lebt, mehr Identitätszuweisungen als afropolitane Ineinander. Er verwies jüngst darauf, dass Afrika mittlerweile dabei ist, chinesisch zu werden, wie China im Gegenzug afrikanisch wird.

Sophie Lembcke: Was bewirkt das Internet im Hinblick auf die Idee des Afropolitanismus?

SBD: In der Tat verändert es die Frage der Übersetzung, da der permanente Austausch auf Facebook oder Instagram auch Körperbilder kommuniziert und global überträgt, so dass das Reisen unter Umständen eine Wiederbegegnung mit dem Selben wird.

SL: Ja, Hipster-Szenen in Berlin ähneln jenen im südafrikanischen Johannesburg. Kleidercodes werden zwischen gewissen urbanen Kontexten kommuniziert, ich kann sie als solche entziffern. Wer aber kann sich auf diese symbolischen Ebenen beziehen? Und wie viele hegemoniale Regeln und wie viel Konsum nehmen wir damit in Kauf? Es gibt erneut zwei Sichtweisen auf diese Art Teilhabe: Wir begrüßen sie einerseits, und gleichzeitig beunruhigt sie uns.

SBD: Selbst die Tatsache, dass Afrikaner*innen einen anderen Zugang zum Tanz und zu anderen Tanzstilen hatten, scheint nicht mehr zu stimmen. Die großstädtische Jugend hat sich diese Tanz-

stile angeeignet, die man wie das Voguing früher den Afrikaner*innen zuschrieb.

MO: Für mich wäre das ein weiteres Argument für Dividuation, da es einerseits von kontinentübergreifender Teilhabe an ästhetischen Codes, Körpersprachen, Musikvorlieben usw. erzählt, andererseits aber auch von Unterschieden. Das scheint erneut eine Frage der Ebenen zu sein: Nach Außen mag vieles ähnlich aussehen, de facto aber verbinden sich die Codes mit unterschiedlichen Geschichten, verschiedenen ökonomischen Verhältnissen, die gewisse harte Unterteilungen nicht obsolet werden lassen.

SBD: Es ist ein Paradox, dass die Ähnlichkeit letztlich die Ungleichheit verlängert. Die Personen teilen dieselben Wünsche, obwohl sie über sehr ungleiche Mittel verfügen. Früher waren die Wünsche kulturell definiert, heute dagegen teilst du sie mit unzähligen Vielen im digitalen Raum, besitzt dasselbe iPhone, dieselben Bilder, und doch ist die Möglichkeit der Befriedigung dieser Wünsche höchst different.

MO: Was ist für Sie afrikanische Philosophie?

SBD: Die Geschichte der afrikanischen Philosophie beginnt mehr oder weniger mit dem zweiten Weltkrieg. Sie begann mit philosophischen Lesarten anthropologischer Befunde; später gab es dann das, was man Ethnophilosophie nennt, in der lokale und sprachgebundene Denkweisen untersucht wurden, jene der Yoruba-Logik beispielsweise. Ab den 1970er Jahren wurde dieses Denken in Kollektivgrößen zurückgewiesen und das Philosophieren an

das besondere Engagement und die Verantwortung des Einzelnen gebunden. In der Gegenwart dominiert eine pragmatische Sichtweise, da die Probleme andere geworden sind. In den 1980er Jahren wurde Afrika als der Kontinent kritisiert, der die Menschenrechte vergessen hat. Heute gibt es eine Debatte darüber, was »African human rights« sind. Mittlerweile gibt es auch ernsthafte Überlegungen zur Kunst und zu der Frage, was uns die künstlerischen Formen erzählen. Sie werden nicht mehr an den Kult gebunden, wie in früheren Zeiten. Heute gibt es afrikanische Philosoph*innen, die, weil in Frankfurt ausgebildet, der Kritischen Theorie nahestehen. Afrikanische Philosophie ist also das, was die Philosoph*innen der verschiedenen Länder tun, unter Berücksichtigung der Probleme Afrikas. Ich diskutiere in meinen Büchern zum Beispiel das Verhältnis zwischen Ontologie und Ästhetik oder Zeitkonzepten, wie wir sie hier erörtert haben, oder die Frage der Menschenrechte. Afrikanische Philosophie widmet sich afrikanischen Fragen wie etwa jener des Verhältnisses von Oralität zu Schrift. Jacques Derridas Ausführungen zum Thema erscheinen in Afrika in einem anderen Licht. Ubuntu war, bevor es ein philosophisches Konzept wurde, zunächst ein Wort: es meint »gemeinsam Mensch werden«. Vor dem gegenwärtigen Hintergrund hat es eine zugespitzte Bedeutung bekommen: Wie können wir unsere Vergangenheit anerkennen und zugleich ein zukunfts zugewandtes Handeln entwickeln? Wie können wir von dem Gegebenen ausgehen und es analysieren und zugleich nach vorne schauen?

Ubuntu ist heute ein operationales Konzept für »transitional justice« geworden. Jeder, der darüber im juristischen Bereich schreibt, bezieht sich auf diesen Begriff. Und er geht als Name einer Software um die Welt, ohne dass die Anwender*innen wissen, dass er aus einer Bantusprache kommt.

MO: Sie reichern also philosophierend die alten Fragestellungen an und verschieben sie?

SBD: Ja, Afrika ist eine Art und Weise, das Universelle zu verkomplizieren.

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

Sophie Lembcke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund Übersetzen und Rahmen und promoviert an der HFBK Hamburg bei Michaela Ott und Hanne Loreck.

»BIS GESTERN HABE ICH NICHT GEWUSST, DASS ICH SPIELE DRAUF HAB!«



Ullrich Kriest stellt den Kollektivfilm »Dazu den Satan zwingen« vor, der von HFBK-Filmstudierenden unter Leitung Robert Bramkamps entstand und Anfang Juni Premiere in Berlin feierte

Immer diese Echo-Effekte! Am Rande der Veranstaltung »Es funktioniert! – Debatte über die Qualität im deutschen Film«, die 2015 in der Berliner Akademie der Kün-

ste abgehalten wurde, resümierte ein Gast, er habe das, was hier gerade vorgetragen wurde, bereits 1993 auf einer ähnlichen Veranstaltung mit annähernd densel-

(alle Bilder)
Dazu den Satan zwingen,
D 2017; Film-
stills

ben Worten verhandelt gehört. Er erntete zustimmendes Gelächter¹. Eine andere Referentin auf derselben Veranstaltung erinnerte daran, dass der kommerzielle Erfolg von Sönke Wortmanns *Der bewegte Mann* (1994) zu einer Hausse in Sachen Drei-Akt-Dramaturgie, Script-Consulting und Businessplänen geführt habe. Deren Wirkung bringt Jahrzehnte später Jutta Brückner auf den Punkt: »Die unheimliche Unmündigkeit des Zuschauers bildet sich ab im flachen Terrain des psychologischen Erzählkinos mit seinem Verismus.«

1997 veröffentlichte der in Hamburg lebende Musiker Knarf Rellöm sein Album *Bitte vor R.E.M. einordnen* auf Alfred Hilsbergs »What's So Funny About«-Label². *Bitte vor R.E.M. einordnen* war eine mutige, poly-stilistische Offenbarung, ein Bündel voller Pop-Referenzen zwischen The Buggles und E.L.O., zwischen Dylan und Dexys. Der elfte Song auf diesem Album war ein etwas lärmiger, auf der Stelle tretender Blues-Rock mit dem schönen Titel *Ihr seid immer nur dagegen, macht doch mal bessere Vorschläge*, womit denn auch schon der Text dieses Songs formuliert wäre, gäbe es nicht als Refrain gewissermaßen einen Chor, der auf die Aufforderung schlicht, aber stetig »Nö!« antwortet. Diskurs-Pop made in Hamburg: darf man etwas nur dann kritisieren, wenn man im Gegenzug gleich etwas »Konstruktives«, »bessere Vorschläge« in die Diskussion einbringen kann? Nö! Rellöm verweigerte sich dieser Strategie einer Immunisierung gegen Kritik. Was aber, wenn man nicht nur über »bessere Vorschläge« verfügt, sondern diese sogar in Form einer vielleicht nicht generell

besseren, aber zumindest einer alternativen Praxis in Form eines Produkts vorlegen kann? Etwa in Form eines Films mit dem Titel *Dazu den Satan zwingen*³.

»Offensiv Experimentell« lautet der Name einer Initiative des Studienschwerpunkts Film an der HFBK Hamburg. Im Dezember 2013 fand ein zweitägiges Treffen in der HFBK statt, um sich kritisch und konstruktiv über die seit Jahren verheerenden Produktionsbedingungen der Film- und Fernsehlandschaft in Deutschland auszutauschen und über Alternativen und/oder eine Verbesserung der Rahmenbedingungen zu verständigen.⁴ Es gab eine Reihe von Grundsatzreferaten und vielerlei Diskussionen, die zum Teil auch filmisch dokumentiert wurden und somit als diskursives Material für den Film *Dazu den Satan zwingen* produktiv gemacht werden konnten. »Offensiv experimentell« inventarisierte die eingeeilten Mechanismen, die zu einer fast alternativlosen Film- und Fernsehlandschaft geführt haben, in der wie am Fließband immer gleiche Konsensfilme produziert werden, deren Quotenerfolge die Zurichtung der Seh-Erwartungen der Zuschauer dokumentieren und die Entstehung von alternativen Risikoproduktionen verhindern⁵. Als zensurierende Faktoren fungieren dabei die Schriftform (Anträge, Drehbücher etc.) und die Formatierung der Programmplätze. Für sich selbst funktioniert das System prächtig und frei von Legitimationsdruck (»Kulturauftrag«); Hilfe scheint nur noch von außen denkbar und möglich. Gefordert ist dabei auch eine systemtheoretisch unterfütterte Institutionenkritik, deren Subtext



hier auf den Namen Doris J. Heinze bzw. »Marie Funder« hört. Das »System Heinze«⁶ ist eine höchst aufschlussreiche Mischung aus Korruption, Machtmissbrauch, Vetternwirtschaft, Selbstüberschätzung und intellektuell-ästhetischer Hybris, die gewiss nicht nur beim NDR vorzufinden ist. Es geht dabei (auch) um künstlerische Ambitionen, gepaart mit einer institutionellen Macht-Position, um sie, wengleich (noch) unter Pseudonym, auszuleben und auch realisieren zu können. »Es ist ein bisschen wie bei Milli Vanilli. Man bewegt die Lippen und hört Musik. Irgendwann glaubt man, dass man singt«, beschreibt Christoph Hochhäuser in *Dazu den Satan zwingen* die Crux möglicherweise mehrfach begabter Fernsehredakteure, die die Nähe zur Kunst auf »künstlerische« Abwege führt.

Eine andere Metapher (neben dem »System Heinze«) dafür, wogegen sich die Initiative »Offensiv Experimentell« richtet, ist der retro-realistische Canyon⁷. Ein tie-

fer Einschnitt in der aktuellen Film- und Fernsehlandschaft, geschaffen durch eine spezifische Produktions- und Förderlogik und von den Füßen derer, die dieser Produktions- und Förderlogik gefolgt sind. Es ist ein tiefer Canyon, der keine Seitenausgänge hat, der keinen Blick mehr auf die Wirklichkeit erlaubt und der vor allem den Blick auf das Feld der Möglichkeiten aus den Augen und Ohren verlorren hat. Retro-Realismus, so heißt es an einer Stelle im Film, ist eine Schwundform der Fiktion, die einer Dramaturgie folgt, nach der man buchstäblich die Uhr stellen kann. Weil vom Fernsehformat *Tatort* hier noch die Rede sein wird, sei nur daran erinnert, dass es unter *Tatort*-Aficionados gängige Münze ist, dass derjenige, der vor 21.30 Uhr noch als Hauptverdächtiger gelten muss, sich ganz sicher nicht als Täter erweisen wird. Die Lage ist also nicht nur ernst, sondern auch stabil, weil seit Jahrzehnten bestens eingespielt. Kann man Bewegung ins Spiel bringen, indem man die



»Achillesferse« des Systems offenlegt? Kann man Dynamik durch Verhandlungen erzeugen? Früh heißt es in *Dazu den Satan zwingen*: »Wir müssen einen Botschafter finden, den wir in den Canyon schicken können, um zu verhandeln!«

Um im Bild zu bleiben: Es handelt sich um einen Botschafter, der aus dem dünn besiedelten Feld der Möglichkeiten stammt, von dem die Bewohner des Canyons vielleicht gerade noch ahnen, dass es das geben könnte. Dietrich Kuhlbrodt ist sicherlich die Idealbesetzung für diese Rolle des Botschafters, dessen erste Aktion darin besteht, eine weitere Zahlung der Rundfunkbeiträge zu verweigern. Was heute Rundfunkbeitrag heißt, hieß früher einmal Rundfunkgebühr. Als ausgebildeter Jurist, der seit 1965 bei der Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg beschäftigt war und seit 1968 als Staatsanwalt in Hamburg, hat Kuhlbrodt schon in trüben Gewässern gefischt. Seit 1957 publiziert er an prominenten Orten Filmkritiken, ist also auch mit der Rede über Filme vertraut. Zu-

gleich hat er als Schauspieler mit Vlado Kristl, Christoph Schlingensiefel und Lars von Trier gedreht, hat folglich hinreichend Erfahrungen im Feld der Möglichkeiten gesammelt. Aktuell ist er auch als Opa 16 Teil des subversiven Künstler- und Musikerkollektivs HGich.T. Kuhlbrodt, der in *Dazu den Satan zwingen* einmal davon spricht, dass es von zentraler Bedeutung sei, über verschiedene Identitäten zu verfügen, dient dem Film als Medium, Zeitzeuge, Schauspieler, Experte und schließlich auch als leicht überforderter Gewährsmann dafür, dass es einen anderen, »vernünftigen« *Tatort* geben könne. Als Anwohner schwärmt er zudem noch von »seinem« Hamburg, fernab von Elbphilharmonie und Tourismus, und kann vor Ort daran arbeiten, die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation durchlässig zu machen. Handelt es sich bei *Dazu den Satan zwingen* also einerseits auch um ein vielschichtiges »operatives Portrait« des Dietrich Kuhlbrodt, so soll der Film gleichsam auch das »Portrait einer Operation« (Untertitel) sein, die in mehrfacher Hinsicht, in Theorie und Praxis eine filmpolitische und filmästhetische Intervention und Reflexion darstellt. Das klingt anspruchsvoll und sperrig, ist aber in seiner Vielschichtigkeit und in der Vielfalt der erzählerischen Mittel höchst unterhaltsam und dem Zuschauer augenzwinkernd zugewandt. *Dazu den Satan zwingen* mischt Fiktives, Experimentelles und Dokumentarisches, ist Polit-Thriller und Gerichtsfilm, Animations-, Musik- und Porträtfilm, ein Making-Of einer etwas anderen *Tatort*-Folge und schließlich auch noch ein Making-Of seiner selbst. Er ist Ausdruck des Wun-

sches nach einer »Bildwende« und zugleich der um Ideen nicht verlegene Prototyp von dessen Einlösung⁸.

Bevor nun die Bäume der Utopie »Bildwende« in den Himmel schießen, sei darauf hingewiesen, dass es *Dazu den Satan zwingen* bei allem »Élan vital«, aller Kreativität und allem Witz durchaus nicht an Realismus mangelt. Das »System Heinze« hat sich flexibel gezeigt. Es hat sich verjüngt und gleichzeitig die Pensionsansprüche angehoben. Es gibt sie ja, die Zuschauer, die sich mit Formaten wie *Rund um den Michel* bestens bedient fühlen. Die sich nichts Besseres vorzustellen wissen. Hier keine radikale Veränderung zu fordern, entspringt, so Produktionsleiter Robert Bramkamp (Professor für Experimentalfilm an der HFBK Hamburg), einem Ethos der Pflege. Wem wäre damit gedient, die Ü60-Zuschauer mit innovativen Realitätsvorstellungen ihrem Leben zu entfremden? Allerdings gelte: »Es käme billiger, mehr alte Filme zu wiederho-

fordert scheint, überlegen »langjährige Bewohner des Canyons« vorausseilend, ob es nicht besser wäre, das Experiment abzubrechen und zum Konventionellen zurückzukehren – solange das Budget es gestatte. Wenn Botschafter Kuhlbrodt schließlich vor Gericht obsiegt, gratuliert ihm die Vorsitzende RichterIn mit dem Hinweis auf die nächste Instanz und der Einschätzung, sie habe sich mit ihrem überraschenden Urteil vielleicht etwas zu weit aus dem Fenster gelehnt. Mit Rückschlägen ist folglich immer zu rechnen. Aber die Zeit drängt, denn »Retro-Realismus«⁹ ist auch Gewöhnungssache. Das letzte Wort haben diesmal noch Die Sterne: »Ich hab gedacht, ich hätte jemand getroffen, der verantwortlich wär, und ich hätte gefragt: ›Was ist denn nun mit meiner Generation?‹ und der hätte gesagt: ›Pech gehabt! Ihr seid ja nun mal wirklich viel zu spät, jetzt weiß ich nicht, ob überhaupt noch was geht. Jetzt stellt euch alle einfach mal hinten an, ich geh nach vorn und sehe nach, ob ich was machen kann.«¹⁰

Ulrich Kriest arbeitet als freier Kritiker, Übersetzer und Publizist. Er veröffentlichte als (Mit-)Herausgeber, Herausgeber und Autor Buchbeiträge zu Harun Farocki, Rudolf Thome, den Coens, Hitchcock, Genre- und Abenteuerfilm und Global Pop. Seit 2009 kontinuierlich Lehraufträge zur Jazz- und Popgeschichte, zur Poptheorie, zur Kultursoziologie und Kulturkritik. Lebt in Weil im Schönbuch bei Stuttgart.



len, als sich immer wieder neu zu wiederholen!« Die Entscheidung, auf Qualität statt auf Quote zu setzen, erfordert Mut, weil mit Scheitern und Misserfolgen zu rechnen ist. Als Regisseur Kuhlbrodt während der *Tatort*-Dreharbeiten über-

Endnoten:

1 Vieles von dem, was hier verhandelt wird, findet sich auch schon in: Alexander Kluge (Hrsg.): Bestandsaufnahme: Utopie Film, Frankfurt a.M. 1983. Überhaupt nehmen die späten Kinofilme und frühen Fernseharbeiten Kluges allerlei Überlegungen vorweg, die im Rahmen von »Offensiv experimentell!« wieder aufgegriffen werden. Weiterlesen könnte man auch hier: Jacques Rancière: Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film, Berlin 2012.

2 Ladies Love Knarf Rellöm: *Bitte vor R.E.M. einordnen* (WSFA, 1997)

3 Zum Filmtitel vgl. Johann Rist (1607 – 1667), *Ermuntere dich, mein schwacher Geist*, 7. Strophe: Brich an, du schönes Morgenlicht, Und lass den Himmel tagen; Du Hirtenvolk, erschrecke nicht, Weil dir die Engel sagen, Dass dieses schwache Knäbelein Soll unser Trost und Freude sein, Dazu den Satan zwingen Und letztlich Friede bringen.

4 Vgl. http://www.hfbk-hamburg.de/projekte/index.php/hfbk_projekte/projekt_view/10622. Alle Vorträge und kurze Filme über Propaganda finden sich auf www.realez.de

5 Ergänzt und unterfüttert wurde und wird diese Entwicklung etwa noch durch den Niedergang der Programmkinos, die Mode der »Feel Good«-Arthaus Movies, die Privatisierung der Beschäftigung mit Filmgeschichte durch DVDs, das Verschwinden von Retrospektiven im Fernsehen und auf Filmfestivals und die Tendenz unter Filmkritikern, im Sinne des Publikums das Wort »Filmkunst« pejorativ zu gebrauchen. Vgl. beispielsweise

Filmkritiken zu neueren Filmen von Ulrich Köhler, Angela Schanelec oder auch Terrence Malick.

6 Vgl. hierzu <https://martin-compart.wordpress.com/2012/07/18/stammtischgegrole-hurra-doris-j-heinze-ist-wieder-da/>

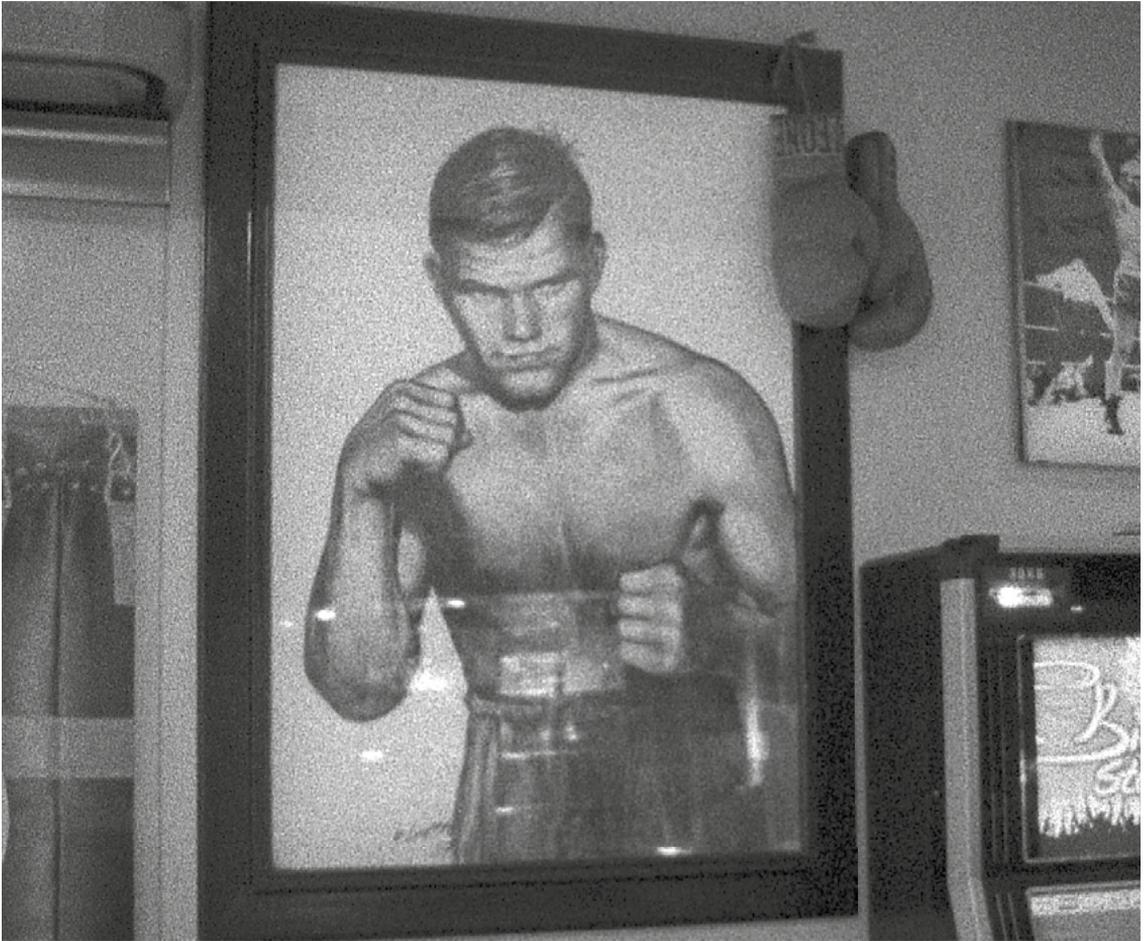
7 Entdeckt wurde der retro-realistische Canyon 2010 von Robert Bramkamp. »Abschied vom Retrorealismus«, Grußvortrag auf dem 6. Bundeskongress. Grenzüberschreitungen. Neue europäische Netzwerke, digitale Vertriebswege und intermediale Communities, 19.–21. November 2010, Hamburg. Dokumentation Bundeskongress, Seite 7–5, www.kommunale-kinos.de/dokumente/dokumentation_buko2010.pdf

8 *Dazu den Satan zwingen* steht nicht allein da. Durchaus aus vergleichbaren Motiven und mit vergleichbaren Ergebnissen forschen etwa Filme von Max Linz (*ich will mich nicht künstlich aufregen*, 2014) oder Julian Radlmaier (*Selbstkritik eines bürgerlichen Hundes*, 2017). Erinnert werden sollte in diesem Zusammenhang auch noch an die kritischen Essayfilme zum Thema von Dominik Graf: *Es werde Stadt! 50 Jahre Grimme-Preis in Marl* (2013/14), *Verfluchte Liebe Deutscher Film* (2014–2016) und *Offene Wunde Deutscher Film* (2016/17).

9 Vgl. den Eintrag »Retrorealismus« im WIKI Innovatives Filme Machen, <https://ifm.hfbk.net/mediawiki/index.php/Retrorealismus>

10 Die Sterne: *Das Weltall ist zu weit* (V2 Records, 2004)

ABENTEUER DOKFILMWOCHHE



Die 14. Dokumentarfilm-
woche Hamburg im April
2017 verknüpfte verschie-
dene Welten und Doku-
mentarfilmer*innen-Genera-
tionen. Teil des
Programms waren wieder
47 zahlreiche Beiträge von

Studierenden und Ehemaligen der HFBK Hamburg

Wangi-Wangi, Wakatobi: Zwei Frauen lenken ihr Paddelboot durch die belebte Wasserstraße einer indonesischen Inselgruppe. Die vorn im Boot sitzt, blickt in die Kamera und erzählt, dass es zunehmend schwieriger wird, vom Fi-

beitet hier erst seit wenigen Tagen.

Mehrere tausend Kilometer liegen zwischen den beiden Frauen. Der Höhenunterschied zwischen den Drehorten beträgt mehr als 3.000 Meter. Und nicht zuletzt ist es die Zeit, die die Frauen vonei-



schen zu leben. Neuerdings kreuzen hier auch größere Schiffe, die ungleich größere Mengen anlanden. Das schränkt ihre eigenen Verdienstmöglichkeiten ein.

Kurz darauf, im Hochland Ecuadors, am Fuß des Chimborazos: Auch hier schaut eine Frau direkt in eine Kamera. Sie berichtet von den Mühen der Kartoffelernte. Die Frau ist Tagelöhnerin. Für ihre Arbeit erhält sie nur Pfennige. Von den Kartoffeln, die sie erntet, wird sie einige behalten dürfen. Wie viele das sind, weiß sie noch nicht. Sie ar-

nander trennt. Rund 20 Jahre Abstand liegen zwischen den Filmaufnahmen, die doch vor allem zeigen, wie viel die beiden Frauen in ihrer wirtschaftlichen Bedrängnis miteinander verbindet.

Die erstbeschriebene Szene stammt aus *Boats*, dem Beitrag Yannick Kaftans zum Austauschprojekt *5 Inseln – 5 Dörfer* (s. Seiten 52–56 in diesem Heft), dessen erster Teil *5 Inseln* bei der Dokumentarfilmwoche in Hamburg seine Europa-Premiere erlebte. Die andere hat der seit den 1960er Jah-

(Bild S. 47)
Arne Körner,
*Der Einzel-
kämpfer*,
2016, 10 Min.;
Filmstill

(Bild links)
Philipp Hart-
mann, *66 Ki-
nos*, 2016,
98 Min.; Film-
still

(Bild unten)
David Reiber
Otálora, *a con-
tinental feast
for the eyes
and ears*,
2016, 17 Min.;
Filmstill

ren in Schweden lebende Regisseur Peter Nestler gedreht: *Pachamama – Unsere Erde* heißt sein Film, der 1995 während einer Reise auf den Spuren indigener Kulturen in Ecuador entstand.

Zum besonderen Reiz der Dokfilmwoche gehörte dieses Jahr die Möglichkeit, zwischen den Zeiten zu switchen – Unterschieden und Ähnlichem nachzuspüren in den jüngsten Hamburger Produktionen und den Arbeiten Nestlers, der zu den »großen alten Männern« des Dokumentarfilms in Deutschland gehört. Ihm war die Retrospektive gewidmet, mit insgesamt 14 Filmen. Sie reichten von den frühen aus den 1960ern, die »weiße Flecken« der BRD-Provinz erhellen – etwa ein Dorf *Am Siel* in Ostfriesland oder mentale Unterentwicklung in Ödenwaldstetten – bis zu *Tod und Teufel*, dem Porträt eines

Arbeit erzählte, die in der Literatur intellektuell doch immer enorm hochgehängt wird. Es sind sehr konzentrierte Werke, deren Beobachtungen sich mit der reinen Anschauung nicht begnügen. Nestlers Kommentare – gründlich recherchiert, essayistisch formuliert und meist selbst eingesprochen – standen im Zentrum einer Begutachtung, der sich der 80-jährige Regisseur bereitwillig unterzog. Denn er will durchaus »Filme gucken als Arbeit« verstanden wissen, was dem Ethos der vier Kuratoren – Rasmus Gerlach, Felix Grimm, Volko Kamensky, Bernd Schoch – ganz und gar entsprechen dürfte.

Die Dokfilmwoche ist nämlich das asketischste aller Hamburger Festivals, was man schon daran erkennt, dass diese »Woche« mit fünf Tagen auskommt. Auch die inter-



schwedischen Kolonialabenturers, 2009 ausschließlich aus zeitgenössischen Fotografien montiert.

Schön war, wie Peter Nestler hier ganz unpräventiös von seiner

nationalen Gastbeiträge wie *Suri-re*, über die wenigen Anrainer eines Salzsees in der Atacama-Wüste, oder *Eldorado XXI*, über Minenarbeiter in den peruanischen Anden,

(Bild unten)
Julia Küllmer,
*Das Ende vom
Lied*, 2016,
45 Min.; Film-
still

waren – bei allem logistischen Aufwand, den sie betreiben – Dokumente einer radikalen Reduktion. Mit extrem langen Einstellungen und teilweise enorm großen Brennweiten standen sie für einen Purismus, der eine »Verunreinigung« ihrer zum (Be-)Staunen anregenden Bilder durch einen Kommentar strikt ablehnt.

Da ist Peter Nestler ein ganz anderes Kaliber. Nie hätte er es unterlassen, in *Boats* beispielsweise die Rezeptur und den Zweck jenes Hautauftrags zu erklären, mit dem sich die indonesische Frau – mutmaßlich – vor einem Sonnenbrand

Dünung der Filmemacher und die Kinobesucher in einer fremden Kultur buchstäblich den Boden unter den Füßen verlieren und die am seegängigen Boot installierte Kamera bewirkt, dass sich der Horizont fortwährend verschiebt, scheint mir programmatisch zu sein für die Hamburger Produktionen. Während Nestlers Filme elliptisch aufgebaut sind und häufig dort enden, wo sie ihren Anfang nahmen, sind die Hamburger Arbeiten – indem ihr Ausgang ungewiss ist – ganz klar dem Genre »Abenteuerfilm« zuzuschlagen.

Das deutete schon der Kurz-



schützt. Und schon gar nicht hätte er darauf verzichtet, Heimathäfen und geschäftliche Verbindungen ihrer Konkurrenten zu nennen. Aber hätte er sich auch – wie Yannick Kaftan für seine Anfangssequenz – in einem klapprigen Boot mit schadhaftem Motor aufs Meer hinausgetraut?

Wie hier nun in der filmischen

film *a continental feast for the eyes and the ears* von David Reiber Otálora an. Mit den visuellen Instrumenten eines Großwildjägers auf der Pirsch versehen, präsentiert der Filmemacher Nachtsichtbilder aus den Hagenbeck'schen »Dschungelnächten«. Vor afrikanischen Rhythmen inszeniert, sind in der »grünen Hölle« des Tierparks

14. Dokumentarfilmwoche
Hamburg
19. – 23. April
2017
mit Philipp
Hartmann, 66
Kinos, 2016,
98 Min.;
Pablo Narezo,
Casi Paraiso,
2016, 56 Min.;
Julia Küllmer,
*Das Ende vom
Lied*, 2016,
45 Min.; Yan-
nick Kaftan,
Anna Walk-
stein, Samuel
Parkes Hein-
richs, Max
Sänger, Marko
Mijatovic, *5 Is-
lands*, 2016,
102 Min.; Rizki
Lazuardi, *East-
man of Mr.
East on East*,
Installation;
David Reiber
Otálora, *a con-
tinental feast
for the eyes
and the ears*,
2016, 17 Min.;
Arne Körner,
*Der Einzel-
kämpfer*,
2016, 10 Min.
u.a.
www.dokfilm-
woche.com

die Nachfahren einstiger Kolonialreisender auszumachen. Deutlich geht der Regisseur auf Distanz zu einem postkolonialen »Zirkus der Sinne«, um mit der Konzentration auf eine Frau, die ein stilles Zwiegespräch mit der animalischen Kreatur führt, eine alternative Ikonografie des Exotischen à la Diane Fossey heraufzubeschwören.

»Weiße Flecken« in der deutschen Kinoprovinz hat Philipp Hartmann erkundet, der mit seinem Film *Die Zeit vergeht wie ein brüllender Löwe* (2013) auf Reisen ging und nun in 66 Kinos von seinen Begegnungen mit Angehörigen des wunderbar-wunderlichen Stammes der Cineasten berichtet. Zwischen Alpirsbach in Baden und Meldorf/Dithmarschen begegnete er freundlichen Individuen, die sich der magischen Praxis des Kinobetreibens verschrieben haben. Hartmanns belebende Teilnahme an ihren Ritualen mündete nun in das filmische Protokoll ihrer kritischen Reflektion moderner Zauberformeln (»Digitalisierung«) und einer professionellen Emphase, die sich dank Hartmanns souveräner Montage und des profunden Kommentars (!) aufs Premieren-Fachpublikum unmittelbar übertrug.

Nicht weniger bewegend: *Das Ende vom Lied* von Julia Küllmer, die die letzten Lebensjahre ihres Großvaters mit der Kamera begleitete. Die Phrase vom Film, der »dem Tod bei der Arbeit zusieht«, konterkariert sie, indem sie sich vom Opa all jene Hilfen und Hilfsmittel vorführen lässt, die ihn noch im höchsten Alter in geistiger oder körperlicher Bewegung halten. Quicklebendig und doch todegeweiht war auch jener *Alter Knacker*, den Dorothea Ratzel und Markus

Fiedler porträtierten: ein passionierter »Schränker« auf St. Pauli, der mit seinen »Brüchen« nicht nur renommiert, sondern auf einer letzten nächtlichen Tour den Filmemachern einmal noch sein Handwerk demonstriert – was einen Bruch mit sämtlichen Genrevorschriften bewirkt und den Dokumentarfilm endgültig in einen Thriller verwandelt.

Jörg Schöning ist Filmredakteur und lebt in Hamburg. Er schreibt Filmkritiken u.a. für Spiegel Online und ist freier Mitarbeiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin, der Nordischen Filmtage Lübeck, der Internationalen Stummfilmtage Bonn und von CineGraph Hamburg.

ZWISCHEN WELZOW UND WAKATOBI



Eine Kooperation zwischen dem Goethe-Institut und der HFBK Hamburg machte ein einzigartiges Austauschprojekt möglich: Im Rahmen von »5 Islands/5 Villages« erkunden Studierende der HFBK Hamburg und der Universitas Indonesia gemeinsam die Realitäten ab-

(Bild links)
Yannick Kaftan, *Boats*,
2016, 14 Min.;
Filmstill

seits urbaner Metropolen. Nach dem Arbeitsaufenthalt der Hamburger Filmstudierenden in Indonesien kamen die indonesischen Studierenden im April 2017 nach Deutschland

Das Meer leuchtet blau, die Sonne scheint am wolkenlosen Himmel, und doch ist kein Idyll zu sehen. Zwei Fischerboote schaukeln auf offener See, eines offenbar manövrierunfähig, das andere zu Hilfe gekommen. Der Fahrer des letzteren raucht erst einmal eine Zigarette und hält mit dem Fuß die auseinanderdriftenden Boote zusammen. Es muss unerträglich heiß sein, denn die Fischer unterhalten sich darüber, dass ihre ökonomische Situation sie zwingt, trotzdem tagsüber zu fischen. Als endlich ein Stück Schlauch gefunden ist, das den Motor wieder flottmacht, und das Boot sich in Bewegung setzt, atmet auch das Publikum im Saal erleichtert auf. Yannick Kaftans 14-minütiger Film *Boats* eröffnete am 21. April 2017 die Premiere der in Indonesien entstandenen Filme von fünf Film-Studierenden der HFBK Hamburg im Rahmen der Hamburger Dokfilmwoche. Ein Jahr zuvor, im Frühjahr 2016, verbrachten Yannick Kaftan, Marko Mijatovic, Samuel Parkes Heinrichs, Max Sänger und Anna Walkstein auf Einladung des Goethe-Instituts

drei Wochen auf jeweils einer der über 16.000 indonesischen Inseln mit der Aufgabe, dort einen Film zu drehen. Betreut wurde das Projekt von Professor Pepe Danquart und dem Filmemacher Bernd Schoch, ehemaliger künstlerischer Mitarbeiter im Studienschwerpunkt Film an der HFBK Hamburg, der die Studierenden auf ihrer Reise begleitete.

Weil jede Insel einen Mikrokosmos innerhalb des riesigen, kulturell äußerst diversen Archipels darstellt, war klar, dass die filmischen Arbeiten nicht mehr, aber auch nicht weniger sein können als subjektive, punktuelle Beobachtungen. Das Bekenntnis zum Nichtwissen und zum unverstellten Blick ist in den fünf Filmen enthalten und überträgt sich auch auf die Zuschauer*innen, die sich ohne mitgelieferte Erklärungen auf etwas einlassen. Dank der Pat*innen, die die Filmemacher*innen begleiteten, der Sprache der jeweiligen Insel mächtig waren und später für die englischen Untertitel sorgten, werden die Zuschauer zu Beobachtern, die versuchen zu begreifen, was sie sehen.

Der Anfangsszene folgt in *Boats* nur noch eine weitere, eine Art weiblicher Entsprechung: Zwei Frauen paddeln am Ufer entlang den Fang zum Markt. Wieder sitzt der Filmemacher mit im Boot und erfährt, dass sie sich keine Illusionen machen, mit dem Verkauf der Fische gut zu verdienen. Ob das stimmt, wird man nicht mehr erfahren, denn der Film endet mit diesem Weg. Im Nachgespräch stellt sich heraus, dass die Protagonist*innen des Films dem nomadischen Volk der Bajau angehören, das besonders unter Restriktionen beim Fischfang leidet.

In dem Dorf Ba'a auf der Insel Rote wird nachts gefischt. Samuel Parkes Heinrichs hat das Warten auf die Rückkehr der Fischerboote mehrere Nächte beobachtet und so verdichtet, dass es in seinem Film wie eine einzige Nacht wirkt. Es herrscht geschäftiges Treiben in fast völliger Dunkelheit. Nur die Taschenlampen und Helmlampen der Arbeiter und Händler, lassen alles, was in ihrem Lichtkegel auftaucht, kurz aufleuchten. Die vorbeihuschenden Schatten reden miteinander, über den schwindenden Fischbestand, die immer weiter entfernt liegenden Fanggründe, über Diebstähle. Generatoren brummen. Ein Betrunkener versucht, dem Filmemacher und seiner Begleitung den Freizeitwert der Insel näher zu bringen: »Warum filmt ihr denn immer nur nachts, es gibt hier doch schöne Strände!« Dann wird es langsam hell, und alle eilen den ersten Fischern entgegen, die mit ihren Booten das seichte Wasser erreicht haben.

Anna Walkstein begleitet in *Bobanehena* eine Familie bei ihren meist gemeinschaftlichen Arbeiten

an Land. Wäsche wird aufgehängt, Früchte geerntet, Kokosnüsse verarbeitet. Herzstück ist die Küche, in der man sich zum Essen trifft und in der die außer-insulare Welt durch eine verschleierte Nachrichtensprecherin auf einem Fernseh Bildschirm vertreten ist. Nur kleine Dinge verraten, dass es doch nicht so alltäglich zugeht. Beim Wäscheaufhängen muss das Ehepaar über Steinhäufen steigen. Und die Küche scheint nur drei Wände zu haben, was sie wie eine Bühne erscheinen lässt. Auf der Insel hat es kürzlich ein Erdbeben gegeben, der Wiederaufbau ist noch längst nicht abgeschlossen, eine Erklärung, die im Film nicht explizit gegeben wird. Und auch hier wird die Beobachterin beobachtet. Von einem kleinen Jungen, der sich beim Gebet der muslimischen Gemeinde zur Kamera umdreht und sie lange und ruhig anschaut.

Selarus Dream von Marko Mijatovic taucht auf einer der ganz im Süden gelegenen Maluku-Inseln in die Parallelwelten der Religionen und des traditionellen Wertesystems Adat ein. Ein Schamane, eine hochbetagte Hebamme, ein evangelischer Pastor und ein Veteran des Krieges zwischen Christen und Molukken erzählen von ihrer Sicht auf Krankheit und Heilung, Spiritualität und Ökonomie, Geburt und Tod. Dabei lässt sich Verdrängtes erahnen. Frei scheint der einzelne Mensch nur in seinen Träumen zu sein, in denen er fliegen kann und über jede Bedrohung siegt. Die Kamera streift auch durch die nächtliche Natur und fängt religiöse Versatzstücke wie eine riesige Jesus-Figur oder eine überdimensionale Kokosnuss auf einem Altar ein, die trotz ihrer Grö-

(Bild unten)
Marko Mijatovic, *Selarus Dream*, 2016,
16 Min.; Filmstill

ße wie flüchtige Metaphern ins Bild genommen werden.

Im Mittelpunkt des Films *Reda Mata* von Max Sänger steht ein Ritual, das auf der Insel Sumba als einem von wenigen Orten erhalten geblieben ist. Priester versuchen, aus Eingeweiden den Willen der Marapu, der Ahnen, zu lesen. Eine Totenfeier beginnt, mit dem aufgebahrten Leichnam und dem Foto der Verstorbenen dem katholischen Ritus sehr ähnlich. Es werden Erfrischungen gereicht. Angehörige bringen Stiere auf den großen Platz. Einer nach dem anderen wird geopfert, bis roter Schlamm den Boden bedeckt. Das sprudelnde Blut und die fallenden Tierkörper wirken wie ein letztes Auf-



bäumen des Lebens vor dem Tod. Und das geht danach weiter: Das Fleisch wird zerteilt, unter den Dorfbewohnern verteilt, zum Teil schon in die heimischen Küchen transportiert. Schließlich wird die Verstorbene in das Grabmonument gebracht, das Tor, durch das die Marapu sie wieder zurück in das Haus ihrer Ahnen bringen werden.

Im April und Mai 2017 kamen die fünf indonesischen Filmemacher*innen Abdurroman Syakbani Nasution, Wahyu Utami Wati, Tunggul Banjaransari, Andrianus Merdhi und Sarwedi Nasution nach Deutschland. Zusammen mit ihren

Hamburger Austauschpartner*innen lebten sie drei Wochen jeweils zu zweit in einem von fünf ausgewählten Dörfern. Anschließend kamen sie in Hamburg wieder zusammen und sichteten gemeinsam im Arbeitszimmer von Pepe Danquart das Material. Abdurroman Syakbani Nasutions erster Eindruck von Leidingen, das unmittelbar an der Grenze zu Frankreich liegt und ursprünglich sogar mit dem französischen Nachbarort eine Gemeinde bildete, waren die leeren Straßen. Und dass man an Türen klopfen oder klingeln muss, um mit Leuten ins Gespräch zu kommen. Das Gefühl, auf sich selbst zurückgeworfen zu sein, spiegelt sich in seinem filmischen Rohmaterial wider. Unter anderem beobachtete er eine mobile Bäckerei, einen Bus, der wie in vielen Gemeinden den Läden ersetzt hat, aber genau wie dieser eine kommunikative Situation schafft. Andrianus Merdhi verschlug es ins niedersächsische Sumte, 90 Kilometer von Hamburg und 35 Kilometer von Lunenburg entfernt. Er hatte von dem knapp 100 Einwohner zählenden Dorf schon gehört. Sumte wurde im November 2015 schlagartig international bekannt, weil es 700 Flüchtlinge aufnahm und das Zusammenleben beispielhaft gelang. Inzwischen ist das noch aus DDR-Zeiten stammende Büro-Areal am Ortsrand, das als Notunterkunft gedient hatte, und auch das ganze Dorf wieder leer. Eine gewisse Odnis ist zurückgekehrt. Diese Gegensätze in der Entwicklung des Ortes interessieren Andrianus Merdhi. Mit dem ehemaligen Bürgermeister des Ortes erkundete er das frühere Sperrgebiet entlang der innerdeutschen Grenze, in dem das Dorf lag.

(Bild unten)
Max Sänger,
Reda Mata,
2016, 18 Min.,
Filmstill

Kern seines Filmmaterials sind Interviews mit verbliebenen Gefluch- teten, die inzwischen eine feste Bleibe im zur selben Gemeinde gehörenden Nachbarort haben. Sarwedi Nasution erlebte bei seinem Aufenthalt in Wildpoldsried ein bayerisches Dorf wie aus dem Bilderbuch: schneebedeckte Berge, Trachten-Kapellen, die Aufstellung des Maibaums und eine goldene Hochzeit. Anders, als er befürchtet hatte, wurde er herzlich aufgenommen. Größter »Kulturschock«: ein elektrischer Schlag an einem Viehgatter. Im Zentrum seines Filmmaterials steht seine Gastgeber-Familie, die eine eigene Brauerei betreibt. Tunggul Banjaransari fühlte sich im brandenburgischen



Welzow fast ein wenig zu sehr um- sorgt – der Besitzer des Hotels, in dem er wohnte, bekundete sogar Absichten, ihn zu adoptieren. Wohl auch bedingt durch das schlechte Wetter, lernte Tunggul Banjaransari die ganze Vielfalt der in der deutschen Provinz geschätzten Alkoholi- ka kennen, zu denen er reichlich eingeladen wurde: Martini, »Pfef- fi« und Vodka mit einem neuartigen grünen Energy-Drink. Letzterer führte zu Schlaflosigkeit und Herzs- rasen, was möglicherweise die ent- standenen Filmbilder beeinflusste. Aus dem Filmstudio Welzow direkt

neben dem Hotel stammt histori- sches Material, das den Kohleab- bau in der Gegend dokumentiert. Tunggul Banjaransari denkt darüber nach, es mit dem selbst ge- drehten Material zu kombinieren und zu konfrontieren.

Wahyu Utami Wati interessierte sich für die Nordseeinsel Pellworm, weil sie wie große Teile Indonesi- ens vom Meer und vom Fischfang beeinflusst ist. Zunächst machte sie dort Bekanntschaft mit dem starken, ihr unbekanntem Wind. Wie die Einheimischen, die auch lieber in ihren vier Wänden blieben, traute sie sich kaum aus dem Haus. Der einzige Polizist der Insel trotzte zwar den starken Böen, wollte sich aber nicht filmen lassen. Schließlich gelang Wahyu Utami Wati aber doch eine Verabredung mit Fi- schern, die sie auf ihrem Kutter mit- nahmen.

Die fünf Filme aus Indonesien sind bereits auf einer DVD erschie- nen und werden in den kommen- den Monaten mehrmals gezeigt. Die Termine und auch das Erschei- nungsdatum der DVD mit den Fil- men aus Deutschland werden auf der Website des Goethe-Instituts bekannt gegeben, [www.goethe. de/ins/id/en/kul/pkt/ind.html](http://www.goethe.de/ins/id/en/kul/pkt/ind.html).

Julia Mummenhoff

VOR DEM SCHNITTPUNKT



Am 26. April 2017 wurde im Hamburger Metropolis Kino der Berenberg-Filmpreis der HFBK vergeben – wie immer im Rahmen der Eröffnung des Screenings der Filme aller aktuellen HFBK-Absolvent*innen. Jurymitglied Alejandro Bachmann
57 über seine Eindrücke

(Bild S. 57)
Steffen Gold-
kamp, *L'été
espéré*,
D/F 2016,
19:37 Min.;
Filmstill

(Bild unten
links)
Paul Spenge-
mann, *About
Falling in Love
and Even Lit-
tle Rub-
ber Ducks*, D
2016, 8 Min.;
Filmstill

(Bild unten
rechts)
Willy Hans,
*Das sata-
nische Dick-
ckicht – ZWEI*,
D 2015,
30 Min.; Film-
still

Das Ergebnis einer Jury-Entscheidung kann man sich als Schnittpunkt dreier Blicke vorstellen, die aus unterschiedlichsten Richtungen auf einen vorab festgelegten Korpus an Filmen fallen. Im Fall des Berenberg-Filmpreises waren das der Blick einer zuletzt vor allem im Fernsehen und kommerziellen Bereich des deutschsprachigen Kinos tätigen Regisseurin und Produzentin (Hermine Huntgeburth), der Blick eines Kurators, Medienwissenschaftlers und Produzenten solch' radikal marktuntauglicher (und großartiger) Filme wie Philipp Scheffners *Havarie* (Peter Zorn) sowie der eines Kurators, Autors und Vermittlers an der Schnittstelle von Dokumentar- und Experimentalfilm (dem Autor dieses Textes).

So mag allen drei Perspektiven eine grundlegende Übereinkunft für die Schönheit, das Bereichernde, die Faszination des Mediums Film zu eigen sein, in ihren spezifischen Ausformungen und Schichtungen aber ergeben sich zwangsläufig Verschiebungen, die sich irgendwo zwischen der Über-

nur sehr dürftig skizziert, betont sei hier einfach erstmal, wie verschiedenen die Blicke auf ein und dasselbe trotz einer erstmal geteilten Leidenschaft sein können.

Die Entscheidung, welcher Film, oder – in diesem Jahr – welche Filme also am Ende mit einem Preis ausgezeichnet werden, ist dieser Schnittpunkt, der mehr ist als der kleinste gemeinsame Nenner, dafür versuchen alle sich der Verantwortung ihrer Aufgabe halbwegs bewussten Jurymitglieder einzusetzen. In jenen Schnittpunkt fielen dieses Jahr Rosana Cuellars *La Llorona* und Willy Hans' *Das satanische Dickicht – ZWEI*, die bereits nebeneinanderstehend die verschiedenen Ursprünge der drei benannten Blicke sichtbar machen. *La Llorona* verhandelt die düstere Legende einer als Geist um ihre von ihr selbst getöteten Kinder wei-



nenden Frau in opulenten, detailvoll ausgestatteten Bildern, in einem Film, der vor allem immersiv in eine Welt hineinziehen möchte und sich dabei auch des 3D-Formats auf souveräne Weise bedient. Diesem Begehren nach einem Film, der über die Macht der Bilder, ihre überbordende Aufladung mit Symbolen und Effekten vor allem zu beeindrucken sucht, steht mit Willy Hans' *Das satanische Dickicht – ZWEI* ein leiser, aber präziser, stellenweise skurriler Blick für Details gegenüber, ein Film, der die

zeugung, dass Kunst widerständig und sperrig sein müsse oder dass sie gefallen solle und Marktpotential aufweisen müsse, verortet. Und auch damit sind die grundlegenden Unterschiede der Perspektiven

(Bild unten)
Rosana Cuel-
lar, *La Llorona*,
MEX/D 2017,
30 Min.; Film-
still

Bilder nicht überfüllt, sondern sie eher entleert und atmen lässt. Was in dem einen der sicher gesetzte Effekt, die Faszination des Mythischen und das Ausspielen aller Möglichkeiten ist, ist in dem anderen die überraschende Perspektive, das Atmen des Realen, die Beschränkung auf das Nötigste. Wo *La Llorona* den Film wie opulente, überbordende Malerei behandelt, die imaginäre Welten zu erzeugen vermag, ist *Das satanische Dickicht – ZWEI* die mit sicherer Hand ausgeführte Skizze, die über die Zeit die Blicke dreier Figuren auf einem integrativen Bauernhof miteinander verknotet, ohne diesen Knoten je ganz aufzulösen.

Die beiden Filme hier in solch' einer dichotomischen Art gegenüberzustellen, kann nur sehr bedingt deren jeweils eigenständige Singularität einer filmischen Vision zum Ausdruck bringen. Im Kontext einer Nachbemerkung zur Jurytätigkeit aber könnte hier deutlich werden, womit eine Jury es im Angesicht der Filme des Jahrgangs einer Kunsthochschule zu tun bekommt: mit einer beeindruckend



vielseitigen, im besten Sinne des Wortes erklecklichen Zusammenstellung möglicher Formen, wie man Film denken und tatsächlich auch umsetzen kann. Und so sehr die beiden prämierten Filme hof-

fentlich einen adäquaten Schnittpunkt zwischen den Blicken der drei Juror*innen und der Vielzahl künstlerischer Ausdrücke artikuliert, so sehr hat man auf dem Nachhauseweg und noch lange danach das Gefühl, dass in dieser Entscheidung nur unzureichend sichtbar wird, welche Filme mir vor dem Zusammentreffen im Schnittpunkt der Blicke begegnet sind, mich angesprungen, ihrerseits einen Blick auf mich geworfen haben und in mir nachgehallt sind.

Nachgehallt ist z.B. die genaue und unaufdringliche Art, mit der Julia Küllmer in *Die Hummeln tanzen nicht* die hauchdünne Linie zwischen dem Miteinander und Gegeneinander, dem Tanzen und sich Anrempeln zweier junger Paare auf Landurlaub zeichnet, ohne das Spezifische der gezeigten Konstellation ausschließlich zu einem Bild unserer Zeit machen zu müssen. Das Verhalten des Menschen in seiner Freizeit wird auch in Steffen Goldkamps *L'été espéré* verhandelt: Aus mehrheitlich großer Distanz skizziert die Kamera nicht die Mikrostrukturen emotionaler und ideologischer Auseinandersetzungen, sondern macht Patterns und Muster sichtbar, die ein Paris-Urlaub mit sich bringt – architektonische (vom Eiffelturm bis zum Bahnhof und dem Park), gesellschaftliche (im Handeln und Verhandeln der Preise für ein ramschiges Souvenir mit den afrikanischen Verkäufern), körperliche (in der Art, wie diese sich in einem Zustand, den man Urlaub nennt und der doch durchzogen ist von der alltäglichen Welt, bewegen, verhalten, ins Verhältnis setzen). »Spare time is a time when we have the chance to do what we like,

a chance to be most ourselves», heißt es in Humphrey Jennings' *Spare Time* von 1939 – das Selbst scheint es in *Die Hummeln tanzen nicht* und *L'été espéré* aber nur als Teil eines Gewebes größerer Ausmaße zu geben, es gibt nichts, aus dem man sich lösen könnte.

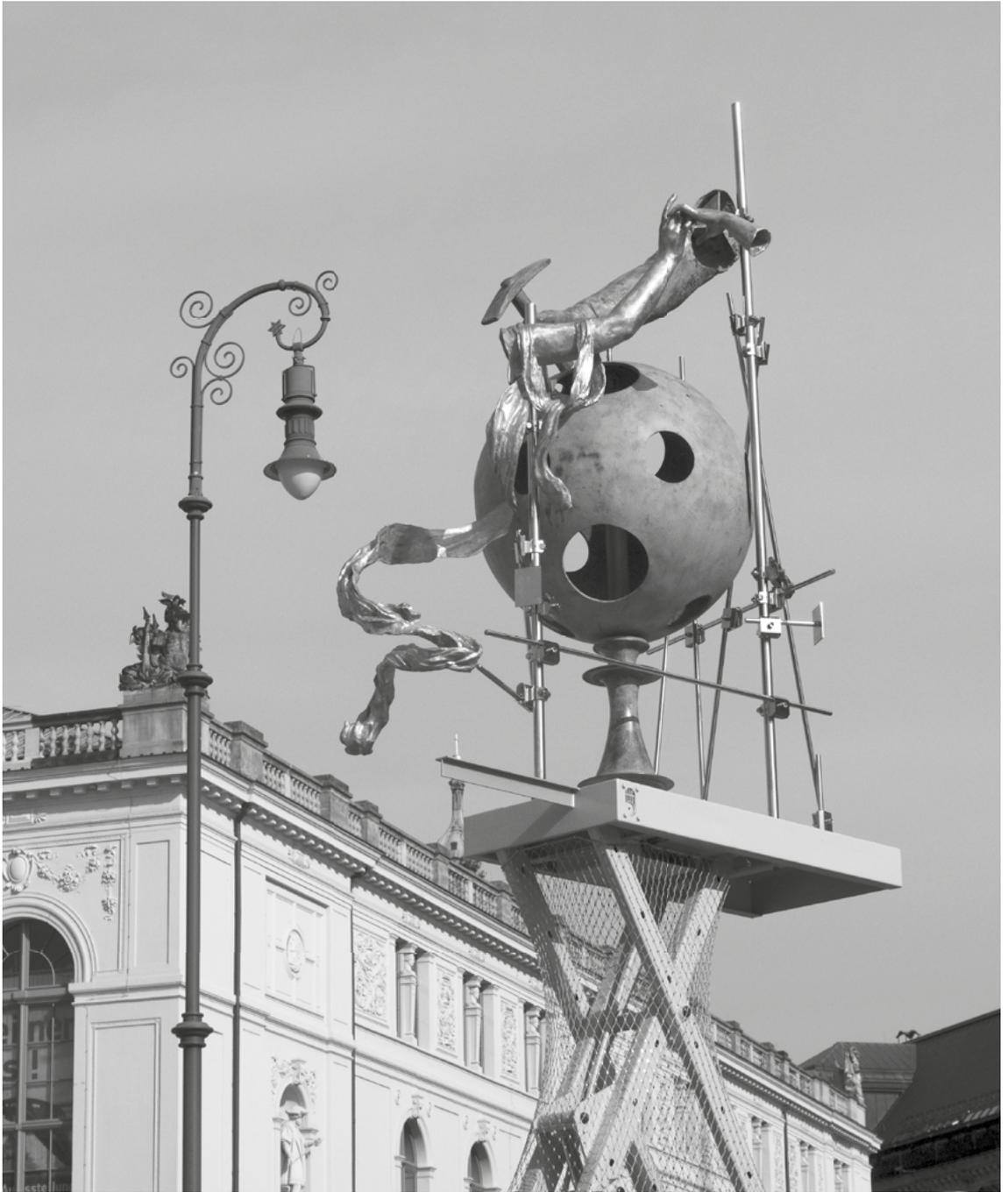
Wird in diesen Filmen das Wiederhallen des Alltags auch im vermeintlich anderen des Urlaubs, der Freizeit sichtbar, wenden sich *About Falling in Love and Even Little Rubber Ducks* von Paul Spengemann und *Spineless Kingdom* von Max Sänger direkt den Realitäten der Arbeit zu. Ersterer, indem er ein Künstleratelier mit der Kamera vermisst, die Oberflächen abtastet, Ecken und Kanten entlangfährt und als Raum aufspannt, um diesen dann durch die Zeit gehen zu lassen, die sich über die Licht und Wetterverhältnisse außen ins Innen einschreibt, so wie auf der Tonspur amouröse Verhältnisse oder Besuche im Stadion aus der Vergangenheit in die Gegenwart rutschen. Der Raum der Arbeit ist hier nicht abgetrennt vom Rest des Lebens, sondern kommt gerade erst durch ihn zu einer Bedeutung, einer Funktion, einer Lebendigkeit. Wirklich fernab des sogenannten Alltags aber findet Max Sänger in *Spineless Kingdom* den in Cornwall tätigen Entomologen Patrick Saunders vor, den er in einem dokumentarisch beobachtenden Gestus zu Wort und ins Bild kommen lässt, bis dessen Rhythmus, dessen Lebenseinstellung, dessen Körperlichkeit im arbeitenden Alltag, in der Natur und nah an den Insekten sich auf die Betrachteterin überträgt. Der Bruch zu einem Leben im Nahverhältnis zu kalt-sterilen Einkaufszentren, in de-

nen wir dennoch gezwungen sind, Mensch zu sein, Mensch zu bleiben, Menschlichkeit zu behaupten, könnte nicht größer sein, wie Nicolaas Schmidt in *Final Stage* deutlich macht: Die von ihm an diesem Unort inszenierte Liebeskummer-Miniatur erschafft in wenigen Einstellungen einen Raum, in dem zwar alles Zeichen, alles Umsatz, alles käuflich ist, an dem der Film als Kunstform aber Reibung erzeugen und kurz vielleicht das Glück des Erkennens dieser Verhältnisse sichtbar machen kann.

Die Jurytätigkeit ist so gesehen vor allem die Möglichkeit, die Vielfalt einer kreativen Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Konstellationen durch den Film und entlang an Filmen zu denken und ansehen zu können, bevor Marktmechanismen und allzu enge Kategorien von gelungen und nicht gelungen diese zum Konformismus reduziert haben. Ein oder zwei Preise können davon nur sehr bedingt erzählen.

Alejandro Bachmann ist Kurator, Autor und Vermittler, er arbeitet als Leiter des Bereichs Vermittlung/Forschung/Publikationen des Österreichischen Filmmuseums.

PRÜFSTAND FÜR DRESDEN



Die Einweihung des
61 »Denkmals für den per-

(Alle Bilder)
Heike Mutter,
Ulrich Genth,
*Denkmal für
den perma-
nenten Neuan-
fang*, 2017

manenten Neuanfang« von HFBK-Professorin Heike Mutter und Ulrich Genth im April 2017 auf dem Dresdener Neu- markt wurde von laut- starken Protesten aus dem Pegida-Umfeld begleitet. Der Autor Holger Birkholz über die Hinter- gründe des Projekts

Erhoben auf vier Meter über dem Bodenniveau, auf einer Plattform versammelt, präsentieren Heike Mutter und Ulrich Genth ein Konglomerat von Fragmenten, das ganz fragil durch ein Gerüst aus Stahlstangen zusammengefasst wird. Eine Kugel mit kreisrunden Ausschnitten zieht im Zentrum dieser Figuration die Blicke auf sich und führt sie sogleich durch sich hindurch, durch die Löcher auf den Himmel. Ein darüber positionierter Arm schwingt einen Hammer, der hin und wieder zum Schlag auf die Kugel ansetzt. Diese Bewegung kommt gleichsam aus dem Nichts, ihr fehlt der Körper. Zwei Hände greifen zärtlich ineinander. Auch sie scheinen ihre Bewegung aus der umgebenden Leere zu entwickeln und ihr eine Richtung zu geben. Eine der beiden Hände geht in einen Arm über. Wo er in einem scharfen Schnitt abbricht, setzt

sich die Dynamik in einer abstrakten Form fort. Als flatterndes Band scheint es triumphal und fröhlich etwas zu umspinnen, das nicht mehr oder vielleicht auch noch nicht vorhanden ist: ein Potenzial, das förmlich in der Luft zu liegen scheint. Es wird erst sichtbar und vielleicht auch greifbar, weil es umrissen wird von dieser lebendigen Struktur.

Die Objekte sind Teilrepliken von Monumenten des Dresdner Kulturbewusstseins: eine vom Kurfürsten aus Elfenbein gedrechselte Kugel aus dem Grünen Gewölbe, die bronzene Trümmerfrau vor dem Rathaus und die drei goldglänzenden Grazien des Mozartdenkmals aus dem Park der Bürgerwiese. Auf dem Neumarkt stehen sie unter all den anderen Simulationen dessen, was Dresden gern wäre, was es aber spätestens seit der Kriegszerstörung von 1945 nicht mehr ist, eine Barockstadt.

Wie aus der Luft gegriffen, haben sich rings um den Wiederaufbau der Frauenkirche all diese Simulationen der barocken Dresdner Identität in der kurzen Zeit seit der politischen Wende von 1989 in Form von Investorenarchitektur materialisiert. Nur wenig ist wirklich historisch, wie die beiden Denkmäler auf dem Platz, zu denen sich das *Denkmal des permanenten Neuanfangs* auch in seinen Pro-

mit der Urkunde der ersten sächsischen Verfassung von 1831. Die Denkmäler feiern sie in ihren Errungenschaften, auch wenn deren geschichtliche Einschätzung inzwischen relativiert wurde.

Die im *Denkmal für den permanenten Neuanfang* zitierte Elfenbein-Kugel ist ein abstraktes geometrisches Motiv, das die Kunstfertigkeit seines Produzenten unter Beweis stellt. Nicht zufällig wurde sie vom Kurfürsten selbst hergestellt. Er beansprucht damit nicht nur handwerkliche Perfektion, sondern im Symbol der Kugel die Staatsmacht in einer zentralistischen Weltordnung. Die darin angelegte Hybris hat nicht zuletzt zur Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg geführt. Das Gegenmodell dazu sind die Menschen, die nach dem Krieg ihre Stadt wiederaufbauen. Es kulminiert im Bild der Trümmerfrau, wie es Walter Reinhold 1953 gestaltet hat. Mutter/Genth deduzieren aus der Figur das Handlungsmotiv: Arm und Hammer. Letzterer, in seiner doppelten Funktion, dient nicht nur dazu, die Ziegel von alten Putzresten zu befreien, sondern auch um festzustellen, ob sie wiederverwendbar sind. Wenn er im neuen Kontext in unregelmäßigen, zeitlichen Abständen auf die Kugel schlägt, dann gemahnt das scheppernde Geräusch daran, die Brauchbarkeit von Weltordnungsmodellen generell zu überprüfen. Auch die beiden anderen Arme stammen von Frauen. In einer an Denkmälern für Frauen armen Welt erscheinen diese meist nur als Allegorien. Als Musen tanzen sie in Hermann Hosaeus' Mozart-Denkmal von 1907 um ein leeres Postament. In ihrer Paraphrase rauben



portionen gesellt. Sowohl Luther als auch König Friedrich August II. von Sachsen stehen hier als Neuerer, der eine mit seiner Bibelübersetzung in der Hand, der andere

1 Zit. n. Internetseite der Stadt Dresden, Amt für Kultur und Denkmalschutz zum *Denkmal für den permanenten Neuanfang*, http://www.dresden.de/de/kultur/kunst-und-kultur/museen_kunst/kunst-im-oeffentlichen-raum/denkmal-fuer-den-permanenten-neuanfang.php, 17.5.2017.

2 Zit. n. Niedergerbrüllt. Denkmal des permanenten Neuanfangs unter Protest eröffnet, in: Dresden Neueste Nachrichten, 25.4.2017, <http://www.dnn.de/Kultur/Kultur-News/Denkmal-des-permanenten-Neuanfangs-unter-Protest-eroeffnet>, 17.5.2017.

3 Steffen Dietrich: Neue Touristenattraktion auf dem Neumarkt, 17.4.2017, <http://www.dresden-stadtteilzeitungen.de/dresden-neumarkt-kunst-denkmal-fuer-permanenten-neuanfang/>, 8.5.2017.

Mutter/Genth der Muse sogar ihren Leib. Was bleibt, ist der Schleier, der umso deutlicher macht, dass hier etwas fehlt.

Das *Denkmal für den permanenten Neuanfang* ist das Ergebnis einer Diskussion, bei der Mutter und Genth auch andere Vorschläge mit der Kunstkommission, einem Sachverständigengremium der Stadt Dresden, erörtert haben: Das *Podium für die Kunst des Protests* wurde unter anderem durch die Beobachtung angeregt, dass sich in Dresden einerseits viele historische Denkmäler aus der Geschichte erhalten haben, und dass es andererseits etliche Protestdenkmäler gab, sowohl aus der Bevölkerung als auch aus der Kunst. Diese sollten auf dem Podium temporär »wiederaufgeführt« werden. Ein anderer Vorschlag war die Rekonstruktion eines Baugerüsts, das auf Canalettos berühmter Dresdenansicht, mit feinen Pinselstrichen skizziert, den Turm der Schlosskirche umspannt, allerdings freistehend an anderer Stelle. Es hätte deutlich gemacht, dass auch die Hofkirche einst neu war, die heute als historisches Erbe verstanden wird. Der Freiraum im nachgebauten »historischen« Baugerüst hingegen hätte die Frage aufgeworfen, auf welche Weise er heute gefüllt werden kann.

Seit 2003 arbeiten Heike Mutter und Ulrich Genth gemeinsam an Projekten für den öffentlichen Raum. Dabei haben sie sich immer wieder mit der inhaltlichen und strukturellen Seite von Denkmälern befasst, ihren historischen Anknüpfungspunkten und ihren gegenwärtigen Funktionsweisen. Sie haben bestehende Monumente bearbeitet und ihre einseitige Wirkungswei-

se aufgebrochen, um sie zu aktivieren und Dialoge zu initiieren. Dabei findet sich immer wieder das Motiv der Beweglichkeit als Bild oder als real umgesetzte Interaktion. Beim *Denkmal des permanenten Neuanfangs* in Dresden wurde die Statue der Trümmerfrau belebt, deren Arm jetzt mechanisch angetrieben zuschlagen und einen Neuanfang einläuten kann. Die Hubbühne mit ihren Hebeln erscheint als Arm, um aktiv der Stadtgesellschaft einen Vorschlag zu unterbreiten.

Die Rezeption des Denkmals polarisiert. Für die Kunstkommission der Stadt Dresden ist es ein »geschickter Kommentar zum Dresden-Mythos«. ¹ Pegida schreit die Arbeit als »Schrott« und »Schande« nieder ², und im wirtschaftsnahen, regionalen Journalismus gilt sie als »neue Touristenattraktion« ³.

Dr. habil. Holger Birkholz ist Kunstwissenschaftler, Konservator am Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, und Privatdozent im Bereich Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden. Er befasst sich mit Forschung, Lehre und Ausstellungen zur Gegenwartskunst, Skulptur und Medienkunst sowie zur Romantik.

AS I TALK I FEEL I AM YOU



In der Ausstellung »time to sync or swim« ließen die HFBK-Absolventinnen Katrin Mayer und Eske Schlüters in der Arthur Boskamp-Stiftung in Hohenlockstedt die subkulturelle Erzählung der

65

(alle Bilder)
Katrin Mayer,
Eske Schlü-
ters, *time to
sync or swim*,
Installationsan-
sicht M.1 Ho-
henlockstedt,
2017; Fotos:
Heiko Karn

Otherkin-Bewegung auf die literarische Fiktion »Orlando« treffen. Jana Seehusen entwirrt für uns das dichte Geflecht der Identitätskonstruktionen

Otherkin: Das sind die Nicht-so-Verwandten, die von einer anderen Art. Nicht »die Anderen« als eine von der hegemonialen Kultur bezeichnete einheitliche Gruppe, sondern selbst viele andere, vielleicht Wesen, die »transethnisch« im Körper einer fremden Spezies leben. Als Sammelbegriff markiert *Otherkin* eine Verwandtschaftszugehörigkeit (»kinship«) zu Tieren, Pflanzen oder fabelhaften Wesen, die nicht bzw. anders (»other«) als Menschen sind. Die Anfänge des *Otherkin*-Konzepts reichen zurück in die 1960er Jahre, als Menschen begannen, sich mit Fabelwesen zu identifizieren und als Elfen (»elvenkind«) zu bezeichnen. Doch insbesondere mit dem Entstehen der Blogging-Plattform *Tumblr* um 2000 kam es zu einer entscheidenden Veränderung. Es entwickelte sich eine subkulturelle, semi-politische Jugendbewegung, die Fragen nach der Konstruiertheit von Identität und Geschlecht aufwirft und dabei bisweilen das identitätspolitische Narrativ der/des Transsexuellen mit global zirkulierenden fiktiven Figuren wie beispielsweise Manga-Charakteren kombiniert.

Mit *Orlando* entwirft Virginia Woolf schon früh, im Jahr 1928, eine Subjektvorstellung, in der Ge-

schlecht als eine gesellschaftlich determinierte Rolle entlarvt wird, ein erzählerisches Spiel, in dem sowohl »Mann« und »Frau« als auch »Androgyn« als überflüssige Manöver markiert werden.

Orlando, die mindestens zwei Geschlechter und vier Jahrhunderte erlebt, und die postanthropozentrischen Selbsterzählungen der *Otherkins* werden in *time to sync or swim* in einem assoziationsreichen und allegorischen Beziehungsgeflecht visuell und akustisch erlebbar. Dabei handelt es sich weniger um einen immersiven Erlebnisraum noch um eine repräsentative Darstellung des *Otherkin*-Phänomens oder eine Nacherzählung von *Orlando*. Vielmehr entwerfen die Künstlerinnen im Arbeiten in und mit dem Raum ein ebenso vierteiliges wie fragmentarisches Setting, das alle möglichen Materialien, Dinge, Zitate und Medien umgreift und darin ganz verschiedene Arten und Weisen des (Selbst)Erzählens aufeinandertreffen lässt.

Die Besucher*innen tauchen in eine Raum- und Soundinstallation ein und folgen einer Stimme, der man sich, sobald man die Funkkopfhörer einmal aufgesetzt hat, kaum mehr zu entziehen vermag. Zwischen Geräuschen wie Ra-



scheln, Knistern, Kratzen oder Pusten und stimmlichen Modulationen, wie sie auch in geführten Meditationen zum Einsatz kommen, fragt diese Stimme bald von rechts, bald von links und umkreisend: »Who am I? What am I? What is the ›I‹?«

Als wäre ihr ›I‹ eine Versammlung verschiedener Bewusstseinszustände, wechselt die Stimme fortan zwischen direkter, indirekter und erlebter Rede unvermittelt die Erzählperspektiven, zwischen Objekt und Subjekt, Ich, Du und Es im Erzählen schwankend. Ausgehend von verschiedenen Praktiken des Erzählens, an denen eine Vielzahl von Metaphern, Mikronarrati-

ven, Bildern und Techniken parallel teilhaben, konzipieren Mayer und Schlüters die Ausstellung als eine poetologische Probebühne. Mit der Aufteilung in eine »akustisch-binaurale sowie eine installativ-materielle ›Spur« laden sie die Besucher*innen nicht nur explizit ein, Beziehungen und Überlagerungen zwischen den Wahrnehmungsebenen im Sehen, Hören und Tasten sowohl mental als auch körperlich herzustellen. Mit der Soundspur provozieren sie zugleich ein fortlaufendes Dissoziieren zwischen Visuellem und Verbalem. Dieses Aufheben von Trennungen greift, wenngleich ins Spielerische gewendet,

Für diese Ausgabe des Lerenfelds gekürzte Fassung des Artikels »IMAGINE ANOTHER TOPOLOGY!«
<http://www.zfmediawissenschaft.de/online/blog/imagine-another-topology-zu-%C2%ABtime-sync-or-swim%C2%BB-von-katrin-mayer-eske-schl%C3%BCters>

time to sync or swim
Katrin Mayer, Eske Schlüters
25. März – 11. Juni 2017
M.1, Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt
www.m1-hohenlockstedt.de

auch zwischen Werk und Betrachter*innen, wenn diese die auf einem Podest dargebotene intelligente Knete verformen oder mit kinetischem Sand experimentieren.

In der begehbaren Installation befinden sich drapierte und ge- lochte Stoffe und bedruckte groß- formatige Papierfahnen neben frei hängenden Spiegel-Objekten und raffiniert gefalteten Kragen-Ob- jekten. Zusammengedacht mit der Referenz *Orlando* erinnern diese möglicherweise an den Film *Or- lando* (1992) von Sally Potter und versetzen uns kurzerhand ins Elisa- bethanische Zeitalter, in dem die- serart Kragen als modisches Ac- cessoire gleichermaßen von Män- nern und Frauen getragen wurden. Wer allerdings weder den Roman noch die Verfilmung kennt, assozii- ert vielleicht nur geschlechtsneu- trale Kostümierungen oder liest die Versammlung verschiedener Wür- fe und Faltungen der allesamt in schwarz-weiß gehaltenen Stoffe und Materialien zusammen mit der sinnlichen Stimme als Fetisch-Ob- jekte. Die Erzählungen von Stim- me und Objekten fordern andau- ernd zum Perspektivwechsel auf, der durch die eigene Bewegung im Raum auch zum Ortswechsel wird, sowohl meiner selbst als auch der in Bewegung gebrachten sprachli- chen und visuellen Codes.

Mit Aufforderungen wie »try to imagine another topology!« ent- werfen Mayer und Schlüters in ih- rer künstlerischen Praxis eine Mög- lichkeit, sich Anderem und Frem- dem zu nähern. Ob in diesem poly- phonen Erzählen etwas wahr oder falsch, faktisch oder ausgedacht ist, spielt letztlich keine Rolle. Denn jedwede Wertung ist von Konven- tionen abhängig, das Erzählen als

Handeln jedoch generiert (s)eine eigene Handlungswirklichkeit. Es ist immer zugleich »making« und »doing«. In *trans_*Formation befind- lich, triggert es alternative Sub- jektvorstellungen. In den Blogs der Social Media-Plattformen zeigt sich Erzählen als ein geteiltes *doing gender*, als ein unaufhörl- iches *doing identity*.

Jana Seehusen, bildende Künst- lerin und Theoretikerin, forscht zu Sprach- und Handlungsweisen des Zwischen, des Dritten und der Verschiebung sowie Un/Sichtbar- keit, Subjekttheorie und Identitäts- politiken, so auch im Rahmen ihres Promotionsprojekts flashforward an der HFBK Hamburg.

OFFENER KUNSTVOLLZUG



(Foto S. 69)
Andreas Słominski, *Lärmschutzwall Wittenberg*, 2017; Courtesy: Salzburg Foundation, Foto: Daniel Biskup

Trotz konzeptioneller Schwächen entdeckt Michael Diers einige beeindruckende Arbeiten in der Gruppenausstellung »Luther und die Avantgarde« in Wittenberg

Den Ausstellungstitel im Kopf, reist man mit einiger Skepsis nach Wittenberg. Indem Luther als kanonischer Ortsheiliger mit dem stark angestaubten Begriff Avantgarde völlig ahistorisch gekreuzt wird, befürchtet man ein kuratorisches und künstlerisches Malheur. Wenn man darüber hinaus noch erfährt, dass die Ausstellung Teil der von der Evangelischen Kirche großspurig »Weltausstellung Reformation« genannten Veranstaltung ist, sieht man die bildende Kunst, die doch spätestens seit 1800 als von jeglicher ideologischen Bevormundung befreit gilt, zurück in die Fänge der Kirche geraten und folglich unter den Druck von Religions- oder gar Glaubensfragen gerückt. Dem ist allerdings und »gottseidank« nicht so. Der werbestrategisch offenbar reißerisch gedachte »Luther«-Titel hält im Wortsinne nicht, was er verspricht. Die Kunst, so zeigt es der Rundgang durch die äusserst umfangreiche Präsentation, zu der mehr als 65 Künstlerinnen und Künstler aus dem In- und Ausland beigetragen haben, bleibt in ihren Gedanken frei, sitzt dafür allerdings, salopp gesagt, im Knast ein, denn die Ausstellung wird im

alten Wittenberger Gefängnis gezeigt, das eigens nach Jahren der Nichtnutzung aufwendig umgebaut wurde. Die meisten Werke werden in den ehemaligen Zellen oder Diensträumen des historistischen Baus gezeigt, die mal größer, mal kleiner sind und vielfach vergitterte Türen aufweisen, einzelne wurden auf Wunsch der Künstler*innen neu angefertigt, in der Regel stehen sie den Besucher*innen aber offen.

Zum Beispiel die *Parzifal*- oder auch *Erztarzan's Zelle*, die HFBK-Absolvent Jonathan Meese mit seinen 95 Thesen zur Rolle der Kunst wand- und bodenfüllend in einem All-over-Stil tapeziert hat. Ein Video begleitet die Zellen-schau und lässt den Künstler persönlich in Erscheinung treten und zu Wort kommen. Meese als rebellischer Prediger, wie man ihn kennt, in sehr konzentrierter Gestalt und Form und politisch eher korrekt. Es zeigt sich schnell, dass die Arbeiten, die sich dem Thema eher verweigern oder sich ihm im besten Sinne spielerisch nähern, die attraktivsten und gedankenreichsten sind. Denn die Gefahr bei einer solchen und verwandten Themen-, Thesen- und Gruppenschauen,

(Bild unten)
Christian
Jankowski,
Casting Jesus,
2011; Filmstill

(Bild S. 72)
Jonathan Mee-
se in seiner In-
stallation
*Erztarzan's
Zelle*, 2017;
Foto: Daniel
Biskup

*Luther und die
Avantgarde*
19. Mai – 17.
September
2017
Altes Gefäng-
nis Witten-
berg
[www.luther-
avantgarde.de](http://www.luther-
avantgarde.de)

schlicht zu illustrieren, ist groß. Das ist insbesondere bei den Werken zu beobachten, die eigens für die Ausstellung entstanden sind. Dort, wo man sich bemüht, den historischen Lutherfaden allzu wörtlich oder bildlich aufzugreifen, gerät manches in die Nähe von Kitsch und Dekoration. Doch dies betrifft nur die Minderzahl. Die Ausstellung versammelt überwiegend Arbeiten, die mit einem geschärften historischen und ästhetischen Bewusstsein die Frage nach den Konsequenzen und aktuellen Auswirkungen der Reformation für das Selbst-, Geschichts- sowie Kunst- und Bildverständnis reflektieren. Hatte Werner Hofmann 1983 in der Hamburger Kunsthalle in einer grandiosen kunst- und kulturhistorischen Ausstellung »Luther und die Folgen für die Kunst« alle wesentlichen Fragen rund um die Macht und Gegenüberstellung von Bild und Wort von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart eindringlich diskutiert, so bleibt die Wittenberger Schau in ihrem intellektuellen Konzept deutlich zurück. Aber indem sie sich ausschließlich auf die Kunst der Gegenwart konzentriert,

gen. Um jenen vielfältigen visuellen Spielraum zu gestalten, der die Betrachter*innen nicht didaktisch bevormundet, sondern über Assoziationen auf eigene Gedanken bringt. Die Gruppenausstellung ist nicht in wenigen Stunden zu »verkräften«, es ist anstrengend, sich mit der Kunst auseinanderzusetzen, aber wer sie nicht ernst nimmt – und das meint zuallererst auch, wer keine Zeit hat –, verfehlt sie. Denn was zum Beispiel bedeutet es, wenn der hohe Gefängnisschlot plötzlich im Sonnenlicht golden gleißt? Dem Gebäude wird an der Spitze ein Glanz aufgesteckt und damit ein Rang verliehen, den man in den alten, vom Zahn der Zeit zerschlossenen Gemäuern nicht vermutet. Die türkische Künstlerin Ayşe Erkmen hat den verrosteten Kastenaufsatz des Schornsteins, der dem Feger bei der Reinigung als Halt gedient hat, abnehmen, reinigen und blattvergolden lassen. Ein kleiner Eingriff mit großen, weithin sichtbaren und glänzenden Folgen. Die Kunst veredelt, aber nicht durch das einzubringende Gold – das ist nur ein Trick –, sondern indem sie Übersehenes sichtbar, ideell anschaulich und zum Emblem macht. »Restoration/Reformation« lautet die Antwort der Künstlerin, wenn sie bündig zusammenfassen wollte, wie ihre Aktion zu verstehen sei. Und Restauration lässt sich im Deutschen wie im Englischen doppelsinnig, sprich technisch und zugleich historisch und politisch begreifen.

Ein zentrales Thema der Ausstellung ist die Auseinandersetzung mit der Rolle des Bildes und der Bilder. Dazu tragen die dicht gehängten, schwarzen Jalousie-Gemälde von Tal R bei, aber auch



gelingt es ihr, hervorragende Werke zu versammeln, die das Spektrum der Möglichkeiten der Kunst jenseits des *L'art pour l'art* aufzei-

BOOKS DO FURNISH A ROOM



Katarina Matiasek hat sich die erste öffentliche Präsentation der »Bibliothek für Gesellschaftsdesign« – ein Projekt von 73 Friedrich von Borries und

(Bilder auf S. 73 und S. 75)
Bibliothek für
Gesellschafts-
design, Instal-
lationsansicht
MAK Forum
Wien, 2017;
Foto: MAK /
Georg Mayer

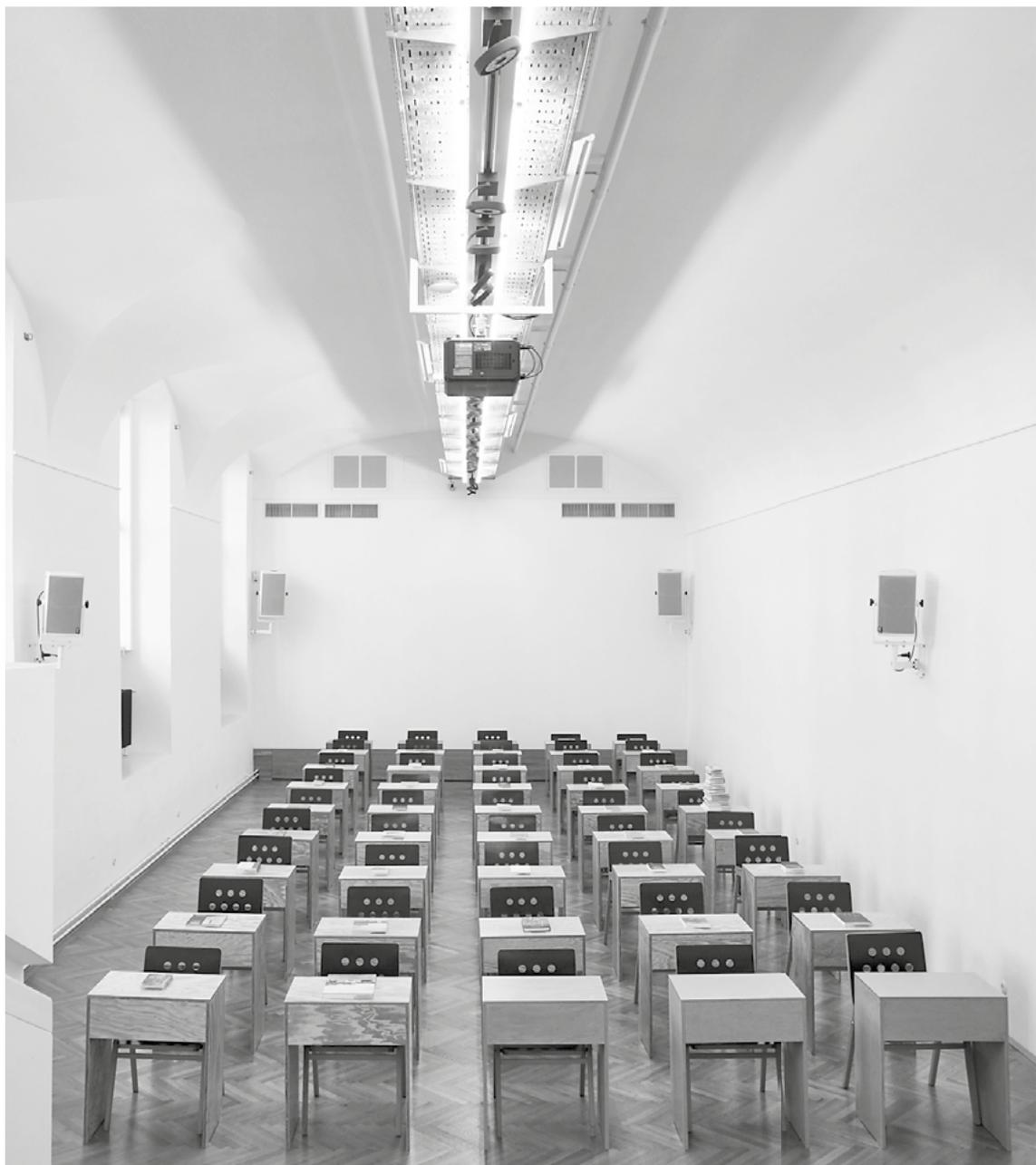
Studierenden der HFBK Hamburg – im Museum für Angewandte Kunst in Wien angesehen und sich eingelezen

Den Begriff »Bibliothek« umgibt gemeinhin eine Aura des räumlich Monumentalen und zeitlich Beständigen. Als umfassende und zu bewahrende Kathedralen des Wissens ringen Bibliotheken in Zeiten von Digitalisierung und Open Access mit der Statik ihrer angestammten Rolle. Im MAK Forum des Wiener Museums für Angewandte Kunst hat eine kleine nomadische Bibliothek erstmals ihre Zelte aufgeschlagen, auf deren dynamische Textur sich gleich mehrere Blicke lohnen: die Bibliothek für Gesellschaftsdesign. Entwickelt von der gleichnamigen Arbeitsgruppe an der HFBK Hamburg, ist diese einem erweiterten Designbegriff verpflichtet, wie er rund um den Studienschwerpunkt Design und den Bereich Designtheorie des Architekten und Kurators Friedrich von Borries verhandelt wird.

Ausgehend von der gesellschaftlichen Verantwortung von Design, hatte man dort den Studierenden nahegelegt, sich während des durchschnittlich fünfjährigen Studiums monatlich jeweils ein einschlägiges Buch anzueignen. Aus den veranschlagten 60 »Nothelfern«, so von Borries, zur Vertiefung in das Verhältnis von Design und Zivilgesellschaft an der Hochschule ergab sich in der Folge auch das

Repertoire der nun entwickelten mobilen Forschungsanordnung. In ihrem Gepäck führt die Bibliothek für Gesellschaftsdesign entsprechend 60 schlichte Lesetische, die je nach Platzangebot vor Ort in unterschiedlicher Anzahl zur Aufstellung kommen und jeweils durch lokal beigeleuchtete Sessel ergänzt werden – in der aktuellen Ausstellung durch den ikonischen Entwurf von Roland Rainer für die Wiener Stadthalle aus dem Jahr 1952.

An ihrer zunächst traditionell erscheinenden Lesesaal-Aufstellung in geordneten Reihen sticht gleich die Farbgebung der Lesetische hervor: die drei vordersten sind in grüner, die drei hintersten in roter Farbe gehalten. Dieses Raster markiert einen Modus der inhaltlichen Bespielung, in welchem der aufliegende Bestand von Büchern seinerseits mobilisiert wird. Für die Premiere der Bibliothek für Gesellschaftsdesign hatten 60 geladene Gesellschaftstheoretiker*innen und Designer*innen jeweils eine Publikation zum Thema empfohlen und dieser ihre Erläuterung sowie ihre eigene Biografie beigelegt. Diese Auswahl bleibt über die Zeit aber nicht auf die Zahl der Lesepplätze beschränkt, vielmehr finden auf den drei grünen Tischen neue Buchempfehlungen von Gästen Eingang in den Lesebestand,



während auf den roten Tischen drei Bücher in den Ausgang geraten.

Zusätzlich dynamisiert ein begleitender Diskurs die in der Bibliothek für Gesellschaftsdesign nur temporär aufliegenden Publikationen. Zu ihrer Eröffnung im MAK Forum wurde daher gleich zur ersten von drei Gesprächsrunden geladen, in welcher Friedrich von Borries und der für den Bibliotheksent-

wurf zeichnende Designer Julian Bühler, ebenfalls Teil der Arbeitsgemeinschaft, das Projekt grundsätzlich vorstellten und drei Gäste, darunter auch Rechtsanwalt und Stiftungsvorstand Ralf Leinemann, dessen Leinemann-Stiftung für Bildung und Kunst die Umsetzung der Bibliothek fördert, ihre überaus unterschiedlich gelagerten Buchvorschläge vor Publikum erläuterten.

(Bild unten)
Eröffnung der
Ausstellung,
Gesprächsrunde mit
Friedrich von
Borries, Heidemarie
Dobner (Globart
Academy,
Wien), Wolfgang
Spiess-Knafl (Next
Generation Impact,
Wien) und Ralf
Leinemann (Leinemann-Stiftung
für Bildung
und Kunst,
Hamburg)

Bibliothek für
Gesellschafts-
design
25. April – 14.
Mai 2017
MAK Forum,
Wien

13. – 16. Juli
2017
Galerie der
HFBK Ham-
burg

Themen wie Bildung, Macht oder Ökonomie wurde sich dabei über einen Bildband zur künstlerischen Utopie (Blume et al.: Black Mountain, 2015), eine historische Anleitung zum Machterhalt (Macciavelli: Der Fürst, 1513) oder eine Recherche zum Geschäftsmodell von Drogenkartellen (Wainwright: Narconomics, 2016) genähert. Zu den ausgewählten Präsenzexemplaren zählen derzeit aber mit dem Koran auch eine zentrale religiöse Schrift, ein Klassiker der amerikanischen Romantik (Thoreau: Walden, 1854) und ein aktuelles Kompendium zum Entwurfsprozess (Rittel: Thinking Design, 2013). Damit will sich die Bibliothek weniger als Kanon denn als Frage danach verstanden wissen, zu welcher Gesellschaft man mit Design beiträgt. Nach der Utopie zu greifen bleibt dann folgerichtig den Bibliotheksbenutzer*innen überlassen.

Dass das Projekt auf wohlthuende Weise ohne Prämissen auskommt, zeigt sich nicht nur an der thematisch sehr breiten Fächerung der einsehbaren Bücher. Auch das eigene Design der Bibliothek nimmt sich zugunsten einer klaren

partizipative Bibliotheksgestaltung erwartet hatte. Es habe anfangs situativere Entwürfe gegeben, so Bühler, letztlich aber habe man sich sogar für eine leicht einengende Ordnung entschieden. Geringfügige Verrückungen in den Reihen der Lesetische durch Benutzung, wie sie schon während des eröffnenden Publikumsgesprächs entstanden, wolle man aber nicht wieder allzu gerade richten.

Die Wahl des strukturierten Zusammenbringens von Inhalten gibt sich, allen Anleihen beim beweglichen digitalen Display zum Trotz, als Hommage an die statische Kulturtechnik des Lesens zu erkennen. Damit ist der Bibliothek für Gesellschaftsdesign eine ausgeruhte und zeitgemäße Engführung von nomadischen und sesshaften Elementen gelungen. Ihre hybride Natur offenbart sich nicht zuletzt in der Spiegelung sowohl ihrer Inhalte als auch der anhaltenden Diskussion darüber auf einer eigenen Website. Die nächste öffentliche Präsentation findet im Rahmen der Absolventenausstellung in der Galerie der HFBK Hamburg statt.

Katarina Matiasek arbeitet an der Schnittstelle von Medienkunst und visueller Anthropologie. Als Künstlerin wie auch als Kuratorin hat sie in zahlreichen Ausstellungsprojekten und Publikationen die Wechselwirkung von Körper, Medien und Archiv untersucht. Dazu hält sie derzeit am Department für Anthropologie der Universität in Wien ein interdisziplinäres Seminar.



Ordnung vornehm zurück – eine Haltung, die zunächst für irritierte Fragen aus dem Wiener Publikum sorgte, welches wohl eine

GRAND TOUR



Alle Großausstellungen des Kunstjahres 2017 sind eröffnet. Wir haben Mitglieder der HFBK Hamburg gebeten, von ihren ersten Eindrücken zu berichten, und gaben ihnen fünf Fragen mit auf den Weg nach Athen, Venedig und Kassel

1. Welche Arbeit hat Sie besonders beeindruckt?
2. Was war der interessanteste Ausstellungsort/Pavillon?

3. Was war die größte Entdeckung/Enttäuschung?
4. Was hat Sie geärgert/gefreut?
5. Was ist der beste Ort zum Auftanken nach dem Kunstparcours?



Venedig Biennale

Michael Diers (HFBK-Professor für Kunstgeschichte)

1. Die Ausstellung von Thomas Demand, Alexander Kluge und Anna Viebrock in der Fondazione Prada, kuratiert von Udo Kitzelmann. Äußerst durchdacht und bestens präsentiert, ein kleines oder richtiger: großes Ausstellungswunder.

2. Der deutsche Pavillon von Anne Imhof, kuratiert von Susanne Pfeffer, sowie die Alighiero Boetti-Schau in der Fondazione Cini, Isola di San Giorgio.

3. Positiv: siehe unter 1. Negativ: die meisten übrigen Pavillons in den Giardini, ausgenommen Frankreich, Schweiz und Kanada.

4. Es gab viel zu viel dekorativ Kunstgewerbliches und Gutgemeintes statt Kunst, vor allem im Arsenale. Ferner: die allzu große Damien Hirst-Präsenz. Positiv: öffentliche Tischgespräche (tavola aperta) am späten Mittag in den

Giardini u.a. mit Kiki Smith, Noah Latham mit Hans Ulrich Obrist und Christine Marcel sowie Franz Erhard Walther. Außerdem: die wunderschönen, individuell aus diversen Stoffen gestalteten Tragetaschen des koreanischen Pavillons.

5. Cantine del vino Già Schiavi, Fondamenta Nani 992, Dorsoduro, vis-à-vis Chiesa San Trovaso. Die Gelateria Nico an den Zattere sowie die Dinner und Partys der gastgebenden Pavillons und Galerien in herrlichen venezianischen Palazzi, zu denen man zwar nicht immer eingeladen war, in die man sich aber mit etwas Geschick und kleinen Tricks einschleichen konnte.

Merle Radtke (Promovendin, Stipendiatin im Graduiertenkolleg Ästhetiken des Virtuellen)

1. Es war nicht nur eine Arbeit, sondern die gesamte Ausstellung *Doing Time* des taiwanesischen Künstlers Tehching Hsieh.

2. Der deutsche Pavillon.

(Bild S. 77)
Karla Black,
*Presumption
Prevails*,
2017; Foto:
Italo Rondinel-
la, Courtesy La
Biennale di Ve-
nezia

3. Hauptpavillon in den Giardini.
4. Eine Arbeit von Marie Voignier in der Hauptausstellung im Arsenale.
5. Bar Al Campanile.

(Bild links)
Anne Imhof,
Faust, 2017;
Foto: Frances-
co Galli, Cour-
tesy La Bien-
nale di Ve-
nezia

Bettina Steinbrügge (Direktorin des Kunstverein in Hamburg und Ehrenprofessorin der HFBK Hamburg)

1. Anne Imhof, *Faust*: Die architektonische und performative Setzung ist stark und eindrücklich. Hinzu kommt eine Vielfalt inhaltlicher Interpretationsansätze, die herausfordern und die einem nicht egal sein können.

2. Eine überraschend grüne Hinterhof-Oase, in der Nicholas Galanin und Oscar Tuazon unter dem Titel *Indian Water* den Native American Pavillon installiert haben. So viel Grün sieht man selten im Stadtzentrum Venedigs. Das Gelände gehört der Universität, und über ihm schwebt der drohende Verkauf. Der irakische Pavillon entwickelt eine beeindruckende Geschichte von der Antike über die Moderne hin zur zeitgenössischen Kunst unter Zuhilfenahme der historischen Architektur, die subtil, aber eindrücklich mit in die Präsentation einbezogen wurde.

3. Vielleicht nicht die größte, aber sicher eine der amüsantesten Entdeckungen: Nathaniel Mellors and Erkka Nissinen im finnischen Pavillon mit ihrer Arbeit *The Aalto Natives*. Der Pavillon von James Richards für Wales (als Kollateral-event) zeigt nach einer imposanten Soundinstallation feine digitale Arbeiten und einen Film, der als Collage verstörend und eindrücklich zugleich ist. Von dem österreichischen Pavillon habe ich zwar bereits im Vorfeld nicht so viel erwar-

tet, dass die Arbeiten aber so derart nebeneinander stehen, ohne kommunizieren zu können, war dann doch schade. Warum darf in Österreich eigentlich nie eine Frau alleine den Pavillon bespielen? Meine lieben Nachbarn, es wird jetzt aber langsam mal Zeit.

4. Negativ: Die kuratierte Ausstellung der Biennale bleibt weit hinter ihren Möglichkeiten zurück und zieht sich auf die klassische Sicht von Werk und Künstlersubjekt zurück, in der viele Arbeiten doch arg didaktisch miteinander verbunden wurden und es an vielen Stellen esoterisch wird. Kunst kann mehr.

Positiv: Geoffrey Farmer, der den kanadischen Pavillon einfach mal in einen Brunnen verwandelt hat und dabei seine autobiografische Geschichte mit der Entstehung des Pavillons verbindet. Darüber schwebt Allen Ginsberg und hat seine Freude. Das ist souverän.

5. Bestes Eis: Danico/Beste Drinks: Hotel Regina/Bestes Seafood: Vini da Gigio/Beste Spaghetti: Ristoteca Oniga

Belinda Grace Gardner (Kunstkritikerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studienschwerpunkt Theorie & Geschichte)

1. In der Internationalen Ausstellung: Unabhängig von den farbstarken *Wandformationen* des Goldenen-Löwen-Preisträgers Franz Erhard Walther, die einem im Arsenal gleich entgegenleuchten, fielen im textilreichen Biennale-Geflecht der Internationalen Ausstellung die filigranen genähten und gestickten Stoffbücher und -bilder von Maria Lai auf, die auch an der documenta 14 teilnimmt, Karla Black's pastellene, zwischen Prä-



senz und Auflösung changierende Skulptur aus Puder und Folie, Edith Dekyndts poetisch-ephemeres Spiel mit Licht und Schatten, Marcos Ávila Foreros kollektives Trommelspiel auf dem Wasser im Film *Atrato*, Alicja Kwades Installation der Wahrnehmungsverwirrung und -hinterfragung, und am zweiten Standort der Ausstellung im Italienischen Pavillon Hassan Sharifs *Supermarket* der anderen Art.

2. Klar, der Deutsche Pavillon von Anne Imhof stach heraus, auch wenn die Performer gerade im Moment der Betrachtung außerhalb des gläsernen Interieurs agierten, des Weiteren: Cinthia Marcelles abschüssig-destabilisierende Installation im Brasilianischen Pavillon, Tracey Moffatts existenzielle Foto- und Videoinstallationen um Erinnerung, Identität, Heimat(-Verlust) (Australien), Sharon Lockharts kollektives Projekt (Polen), Kristine Roepstorffs Garten/Theater (Dä-

nemark), Lisa Reihanas post-koloniales Panorama (Neuseeland), *The Absence of Paths* (Tunesien), wo man sich einen Pass zu einem Land ohne Grenzen ausstellen lassen kann, Geoffrey Farmer (Kanada).

3. Entdeckungen: die Ausstellung *Doing Time* des taiwanischen Künstlers Tehching Hsieh als leise Lebensperformance; die von Udo Kittelmann kuratierte fulminante und faszinierende multimediale Schau *The Boat Is Leaking. The Captain Lied* in der Fondazione Prada unter Beteiligung von Alexander Kluge, Thomas Demand und Anna Viebrock; Alighiero Boetti, *Minimum/Maximum* in der Fondazione Giorgio Cini.

Enttäuschung: Trotz spannender Teilnehmer*innen und künstlerischer Beiträge teilte sich die Internationale Ausstellung nicht so richtig mit; sie blieb seltsam diffus, einige Arbeiten hat man bei erstem

(Bild links)
Alicja Kwade,
Pars pro Toto,
2017; Foto:
Italo Rondinel-
la, Courtesy La
Biennale di Ve-
nezia

(Bild unten)
Geoffrey Far-
mer, *A way out
of the mirror*,
2017; Foto:
Francesco
Galli, Courtesy
La Biennale di
Venezia

Durchgehen glatt übersehen, teils war sie auch zu eng gehängt, dann wieder zu didaktisch und/oder redundant. So blieb die im Titel (*Viva Arte Viva*) angekündigte Feier der Kunst in der Absicht stecken und verpuffte teils.

An manchen Stellen hatte die Ausstellung etwas kaufhaus- oder messeartiges, insgesamt war die Ausstellung zu voll und nicht stringent genug installiert.

4. Schön war, dass zur Eröffnung gerade Vollmond war, der das abendliche Venedig magisch



gen am Wegesrand, Einblicke in bisher noch nicht gesehene Räume: vom Palazzo und Kirchenschiff bis zur Yacht und zur Dachterrasse mit Vollmondblick.

Weniger optimal: der zu voluminöse und zu teure Hauptkatalog, zu wenig Zeit zu haben, um in Venedig alles Interessante sehen zu können (z. B. *Philip Guston and the Poets*), dafür dann aber auf dem Flughafen stundenlang auf den Abflug warten zu müssen ...

5. Neben dem Kiosk am Campo Santa Maria Formosa und dem Garten-Café des Querini Stampalia hat sich (zumindest zu später Stunde) der Tresen von La Mascaretta und eine neu entdeckte kleine Weinbar direkt am Kanal auf der Fondamenta San Severo bewährt.

Documenta 14 in Athen

Merle Radtke

1. Bouchra Khalili, *The Tempest Society*
2. ASFA (Athens School of Fine Arts)
3. Angelo Plessas
4. Die Gelegenheit, Athen kennenzulernen.
5. Kanaria (Keramikou 88)

Belinda Grace Gardner

1. Der Film von Hiwa K (rückblickend auf die eigene Flucht aus der irakischen Heimat, nimmt der heute in Berlin lebende Künstler die Betrachter*in mit auf eine selbst- und weltreflexive Wegbeschreibung, eine intensive, lyrische Auseinandersetzung mit Identität und Erinnerung) im Athener Konservatorium (Odeion); Daniel Knorrs Bücher mit zarten Abdrücken von Athener Abfall am selben Ort und die Sound-Arbeiten des experimentellen Komponisten Jani

anstrahlte, auch wenn durch den Mai-Termin das Wetter nicht so verlässlich sommerlich war wie sonst zu früheren Biennale-Auftakten im Juni. Desgleichen erfreulich: gute Gespräche und Begegnun-

(Bild rechts)
Marta Minujin,
*The Parthenon
of Books*,
2017, docu-
menta 14;
Foto: Roman
März

Christou dort und wo auch immer sie zu hören waren; die wunderbar poetische, zutiefst berührende Kurzfilm-Dokumentation einer Leptra-Kolonie der iranischen Dichterin Forough Farrokhzad(1935 – 1967); die Sternenhimmel von Vija Celmins; Pavel Brailas konservierter olympischer Schnee aus Sochi im EMST – Nationales Museum für zeitgenössische Kunst; Mounira Al Solhs gesammelte Geschichten von Menschen, die ihre Heimatländer verlassen mussten, unter traditionell besticktem Baldachin im Museum für Islamische Kunst (Benaki Museum); Artur Zmijewskis Film über Menschen auf der Flucht in der Hochschule für bildende Künste Athen (ASFA), um nur einige Arbeiten zu nennen.

2. Das Konservatorium (Odeion), in dem schwerpunktmäßig Klang und Musik vielfältig zu Gehör und zur Anschauung kamen; auch das EMST, von dessen Dachterrasse aus ein weiter Blick auf die vielen verschiedenen (baulichen/kulturellen) Epochen Athens inklusive der Akropolis möglich ist.

3. Athen als extrem vielschichtige Metropole, in der sich ein weiter Bogen kultureller Einflüsse spannt und sich sämtliche Themen, die aktuell in Europa verhandelt werden, verdichten, hat sich als ausgesprochen spannender und relevanter documenta-Schauplatz offenbart. Die Ausstellungen, aber auch Performances und Aktionen, die gleichwertig mit ersteren die documenta 14 ausmachen, nehmen die Besucher*innen mit durch die gesamte Stadt von der Antike bis in die aktuelle Gegenwart, von der Akropolis über belebte Marktplätze und öde Industriegebiete bis ans Meer.

4. Sehr erfreulich war, dass zur Eröffnung der d14 im April gerade die Pomeranzen blühten und ihren frühlingshaften Duft verbreiteten, die Abende für Aufenthalte im Freien wohltemperiert waren und der in Gibraltar geborene, in Berlin lebende Künstler Francis Gomila in einem Waschsalon gleich um die Ecke von meiner Pension seine gelungene Geldwasch-Performance startete, die er in Venedig, Kassel und Münster fortgesetzt hat.

5. Die winzige Fußgängerzone in der Nähe der Metro-Station Syngrou-Fix (das EMST ist auch gleich um die Ecke) bot schöne kleine Bars und Cafés, wo man sich niederlassen konnte. Eine atemberaubende Übersicht über die gesamte Stadt bis hin zu Schiffen, die auf dem Meer in der Ferne bei Piräus vorüberzogen, bot der von Wildblumen flankierte Aufstieg zur Akropolis, deren Besuch Anfang April noch ohne allzu viele Mit-Touristen möglich war.

Documenta 14 in Kassel Michael Diers

1. Narimane Maris Film *Le fort des fous*, zu sehen im historischen Ballhaus neben Schloss Wilhelmshöhe, fast 2,5 Stunden in drei Teilen über Kolonialismus, Widerstand und Flüchtlingselend heute in atemberaubend poetischen und dokumentarischen Bildern in einem architektonischen Ambiente der Aristokratie aus der Zeit um 1806, wodurch eine bezeichnende kritische Spannung entsteht.

2. Presseempfang des Oberbürgermeisters im Kasseler Rathaus am 7. Juni für ca. 1 200 geladene (und nicht-geladene) Gäste aus aller Welt, ohne Namenslisten am Empfang, nur kurze Taschen-



kontrolle, dann Getränke und Buffet und Musik frei für jedermann und buntes Treiben nebst Gesprächen auf fast allen Fluren und in den offiziellen Festräumen – eine ebenso freundliche wie großzügige (Willkommens-)Geste und ein weithin spektakulär offenes öffentliches Haus (selbst in Zeiten beklemmenden Terrors)!

3. Das langweilig museal bespielte Fridericianum, das allein durch den aus dem Dach des Zwehrenturms aufsteigenden Dampf und Rauch von Daniel Knorr aktuell gehalten wird. Scheußlich monumental und dekorativ leer im Übrigen der als Wahrzeichen fungierende *Parthenon der Bücher* vor dessen Eingang.

4. Eine Documenta, die völlig kleinteilig zerfasert und oft genug »gut gemeint« mit Kunst verwechselt und die ihre Ideen in einem Dickicht von undurchdringlichem Weltverbesserungsjargon versteckt.

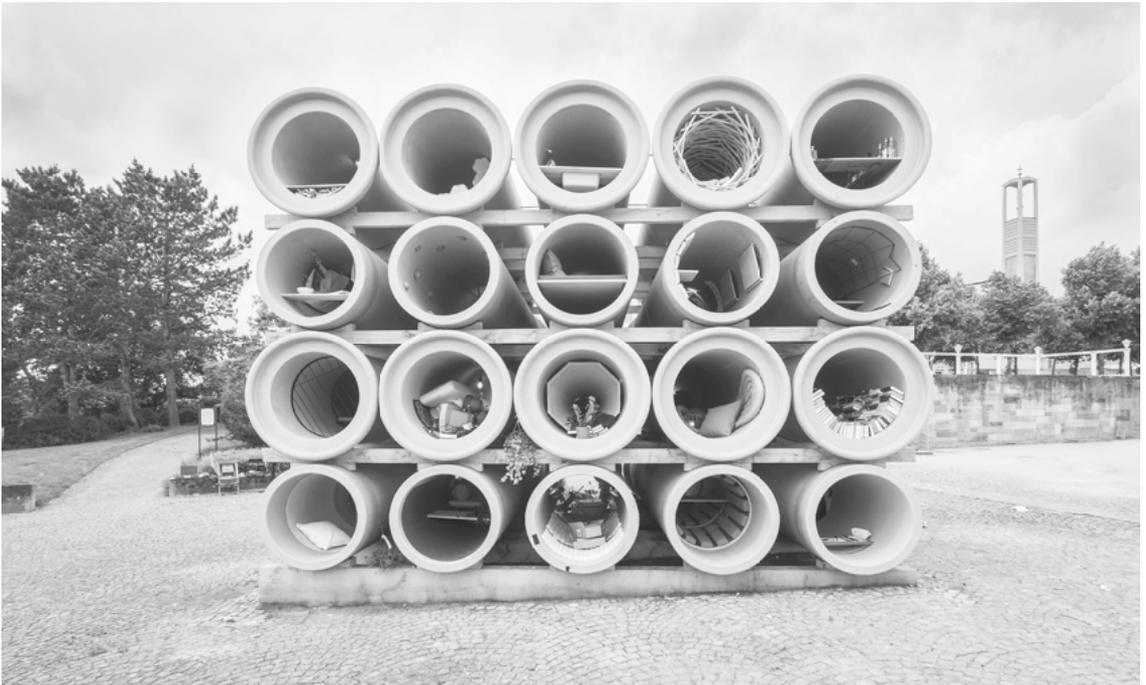
5. Die Buchhandlung Walther König auf dem Friedrichsplatz, der Italiener La Cantina in der Wilhelmshöher Allee sowie vor allem die Abendspaziergänge im Park von Schloss Wilhelmshöhe rund um den Herkules.

Belinda Grace Gardner

1. Auch wenn bislang die Struktur noch nicht in Gänze mit verbotenen Büchern gefüllt ist, beeindruckender als erwartet: Marta Minujins *Parthenon der Bücher* vor dem Fridericianum, das letzteres komplett überblendet und dadurch schon mal einen traditionellen zentralen Platz der documenta mit starker Zeichensetzung belegt und optisch aushebelt. Erneut überzeugend: Hiwa K ist mit einer Außeninstallation aus jener Art von Röhren präsent, in denen er selbst auf seiner Flucht versteckt reiste. In der vor der Documenta-Halle situierten Röhrenkonstruktion haben Studierende sich temporär

häuslich eingerichtet. Ebenso: Maria Eichhorns mehrteiliges Projekt zu den von den Nazis konfiszierten Beständen des Kasseler Sammlers Alexander Fiorino (in Athen präsentierte sie ihre ebenfalls spannen-

Weizman (Forensic Architecture) zu ungeklärten Fragen im Fall des NSU-Mordes an Halit Yozgat, der in Kassel ein Internet-Café betrieb, in der Neuen Neuen Galerie (Neue Hauptpost).



de Auseinandersetzung mit Besitzverhältnissen von Gebäuden, die aktuell der Spekulation anheimfallen) in der Neuen Galerie, hier auch eine Wiederbegegnung mit den Sternenhimmeln von Vija Clemens.

Ibrahim Mahamas Jutesack-Umhüllung der Torwache, die koloniale Geschichte und deren Auswirkungen heraufbeschwört; Mounira Al Solhs Evokation der zerstörten väterlichen Bäckerei im Glas-Pavillon an der Kurt-Schumacher-Straße, wo die in Beirut geborene Künstlerin zusammengetragene Oral Histories und gezeichnete Porträts von Migrant*innen zeigt, die sich in Kassel, Athen und andernorts niedergelassen haben; oder die Dokumentation der Untersuchung der *Gesellschaft der Freund_innen von Halit* in Kooperation mit Eyal

2. Besonders interessant und überraschend: die frühere U-Bahn-Station am Kulturbahnhof, wo man unterirdische Installationen, unter anderem die vielteilige Videowand von Michel Auder erleben kann, die koloniale Ausbeutung und Sklavenhandel thematisiert. Ebenfalls die Neue Neue Galerie, vorübergehend im brutalistischen Gebäude der mittlerweile in die Jahre gekommenen Neuen Hauptpost, wo ein Fitness-Studio und diverse Organisationen ihren Sitz haben, und die nahe gelegenen Glas-Pavillons vor dem leerstehenden einstigen Geschäftskomplex Hansa-Haus. Letztere Stationen befinden sich in der Nordstadt, ein von Migranten geprägtes Stadtviertel, wo sich die *documenta 14* gezielt hinbege-

(Bild links)
Hiwa K, *When We Were Exhaling*, 2017, documenta 14;
Foto: Mathias Völzke

(Bild unten)
Narimane Mari, *Le fort des fous*, 2017, documenta 14;
Foto: Fred Dott

ben hat und das sonst eher nicht von Kassel-Reisenden frequentiert wird.

3. Enttäuschend: Nach dem starken Erlebnis der documenta in Athen wirkt die Kasseler Station eigenartig diffus. Trotz spannender Arbeiten neutralisiert die nivellierende Installation an eingeführten Ausstellungsorten der documenta wie der Neuen Galerie oder der Documenta-Halle deren Wirkung teils so sehr, dass man vor lauter Wald die Bäume nicht mehr sieht. Die Kunst zieht wie ein großes Bilderrauschen an den Augen vorbei,



ohne mental hängen zu bleiben. Oft wird nicht ersichtlich, warum das eine neben dem anderen platziert ist. Die Arbeiten sind nur selten miteinander in Dialoge gestellt, stattdessen prallen Eindrücke auf die Betrachter*innen ein, die eine Art optisches weißes Rauschen auslösen.

Die Ausstellung mit bisher noch im eigenen Haus präsentierten Beständen des Athener EMST im Friedericianum funktioniert als Ausstellung hingegen sehr gut, hier sind etliche Entdeckungen gerade bei kontemporären griechischen Künstler*innen zu machen. So beispielsweise das intensive großformatige Seestück des in Berlin ansässigen griechischen Künstlers Dimitris Tzamouranis, das zu einer Serie von Meeresbildern gehört, die von den Koordinaten verunglückter Schiffe ausgeht, auf denen Flüchtlinge vergeblich versuchten, sich Richtung Griechenland in Sicherheit zu bringen.

4. Siehe oben, die Hängung/Installation der Arbeiten an vielen Ausstellungsorten hat deren Betrachtung oftmals erschwert. Gefreut hat mich, dass die documenta sich an Orte Kassels begibt, die bisher weitgehend ausgeklammert wurden, und es, wie schon in Athen, auch in Kassel gelungen ist, packende künstlerische Beiträge zu ortsspezifischen Themen zu versammeln.

5. Da das Wetter zur Preview der d14 etwas unetwas war, eigneten sich Außencafés nur bedingt. Dennoch gelang es, auf einer Bank im Park unterhalb der neuen Grimmwelt eine angenehme Sonnenpause einzulegen, auch die Aue, die diesmal nur wenige künstlerische Arbeiten aufweist, eignet sich für die naturnahe Erholung. Sonst auch das Café Nenninger am Friedrichsplatz, wo man sich an den Tischen hinter dem Haus vom Kunsttrubel ausruhen kann.

MEDIALE REVOLUTIONEN

Vom 20. bis zum 22. April fand an der HFBK Hamburg das vierte der großen Symposien statt, die das Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* thematisch begleiten. Unter dem Arbeitstitel »Mediale Revolutionen« kamen an zwei Tagen Wissenschaftlerinnen, Wissenschaftler, Künstlerinnen und Künstler zu Wort, um die Virtualisierungen zu befragen, die von Verschiebungen im medialen Gefüge der Gegenwart ausgehen.

Begriffe des »Virtuellen« scheinen heutzutage nicht nur aus technologischen Systemen hervorzugehen, sondern hier ihren eigentlichen Ursprung zu haben. Schlagworte einer »virtual reality«, die von den Herstellern digitaler Systeme in Umlauf gesetzt werden, sind allgegenwärtig, und ihr inflationärer Gebrauch hat diese Schlagworte längst zur abgegriffenen Münze gemacht, die von Hand zu Hand geht, ohne noch Bedeutung, geschweige denn analytische Kraft zu haben. Überall wird das »Virtuelle« dem »Realen« entgegengesetzt, wird es als Bedrohung des »Realen« begriffen, als dessen Auflösung gefeiert oder als dessen Zerstörung beklagt. Umso dringender war es dem Graduiertenkolleg von Anfang an, solch technoiden Umklammerungen zu entgehen und daran zu erinnern, dass das

»Virtuelle« ins »Reale« selbst eingelassen ist und eine »ontologische Bestimmung« darstellt, die ihm unveräußerlich ist. Wo ein traditionelles Denken in Beziehungen von Möglichkeit und Wirklichkeit operiert, reflektiert ein Denken des Virtuellen auf dessen Aktualisierungen, die dieses Beziehungsgefüge zeitig unterbrechen und dislozieren.

Die Frage nach den »medialen Revolutionen« erschöpft sich deswegen nicht im Technischen. Sie durchquert die *aísthesis* der Künste ebenso wie Begriffe der Philosophie, ökonomische ebenso wie politische Bestimmungen, Strukturen der Wahrnehmung ebenso wie die Verfassung der »Welt«. Entsprechend weit gefasst



waren die Beiträge, die das Symposium an der HFBK versammelte. Zwar meldete der britische Kunsttheoretiker Peter Osborne, der den Eröffnungsvortrag hielt, aus einer Perspektive »Kritischer Theorie« einige Vorbehalte gegen Versuche an, Begriffe des »Virtuellen« für eine Analyse medialer und ästhetischer Phänomene fruchtbar zu machen. Andere Referentinnen

und Referenten griffen die Fragestellungen des Symposions jedoch produktiv auf und verliehen ihnen zusätzliche Aspekte. Der Mathematiker und Kulturtheoretiker Yuk Hui (Lüneburg) thematisierte Begriffe der *Kontingenz* im Horizont von Problemen, die der Computeralgorithmus freisetzt, der Medientheoretiker Bernhard Dotzler (Regensburg) fragte vor dem Hintergrund von Jean-Luc Godards Film *Alphaville* nach dem gegenwärtigen Stand



des Kampfes von *Lemmy Caution gegen Google Brain*, um die Möglichkeiten und Reichweiten einer kommenden »künstlichen Intelligenz« zu diskutieren. Der Literaturwissenschaftler Klaus Birnstiel (Basel) analysierte die *Prosa der Medienwelt als ästhetisches Dispositiv* (siehe sein Essay auf Seite 9), um darauf hinzuweisen, dass eine Entzifferung dieser Prosa Hermeneutiken verlangt, die zusehends künstlerischen Charakter tragen müssten. Der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen (Wien) machte den zeichentheoretischen Terminus des »Index« für eine Analyse gegenwärtiger popkultureller Strukturen fruchtbar, der Künstler Arnold

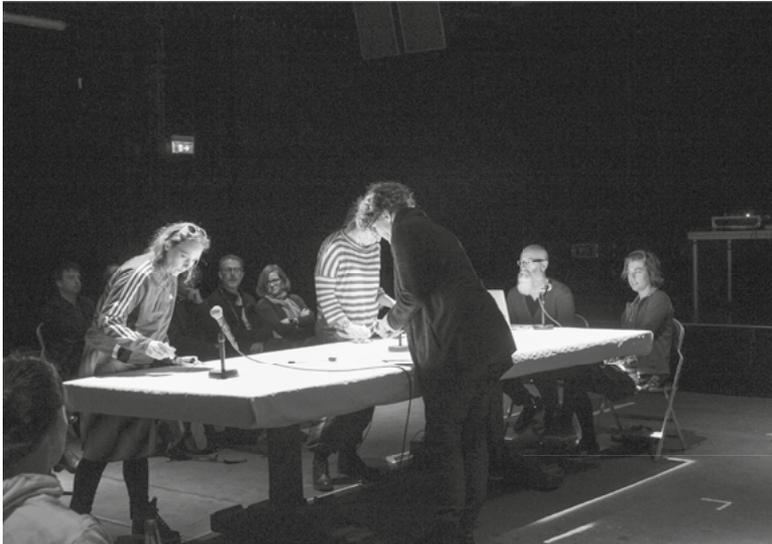
Dreyblatt (Berlin und Kiel) fragte am Beispiel eigener Arbeiten nach dem Verhältnis von *Hypertext und Archiv* und führte dabei in Bezirke einer Virtualität der Erinnerung ein, die sich unter Bedingungen technologischer Datenverarbeitung verschiebt. Die Kunsthistorikerin Kerstin Stakemeier (Nürnberg) thematisierte die Beziehungen von Marx'schen Wertbestimmungen und einem digitalen *Metacode*, in dem sich Probleme des gegenwärtigen Kapitalismus und einer »derivativen Mehrwertproduktion« abzeichnen, um daraus Hinweise auf gegen-

Ein geschlossenes Resümee des Symposiums zu ziehen dürfte unmöglich sein. Zu vielfältig waren die Perspektiven, die sich um sein thematisches Zentrum gruppierten, als dass sie sich zu einem kohärenten Resultat verdichten ließen. Doch weder war das zu erwarten, noch könnte es erwünscht sein. Wo immer nicht technizistisch verengte Begriffe des Virtuellen befragt werden, werden sie sich in Vielheiten entlassen. Worin anders aber könnten »mediale Revolutionen« bestehen, wenn nicht darin, die Kohärenz von Eindeutigkeiten zu sprengen, in denen

SITUATED IN TRANS-LATION

Im Mai 2017 fand an der HFBK Hamburg die Jahrestagung des Forschungsverbundes »Übersetzen und Rahmen« statt. Ein Bericht von Sophie Lembcke
Durch die Annahme, dass Kulturen immer schon durch fortlaufende und reziproke Übersetzungsverhältnisse hervorgebracht werden, sind herkömmliche Theorien der Übersetzung und des Rahmens herausgefordert. Inwiefern sind als westlich aufgefasste Modi dieser Prozesse hegemonial dominant und behindern verschiedenste Ausdrucksweisen? Oder anders gefasst, welche nicht-westlichen Modi sind derzeit übersehen, bleiben ungehört?

Fragen wie diese beschäftigen den interdisziplinären Forschungsverbund *Übersetzen und Rahmen – Praktiken medialer Transformation*, der von der Universität Hamburg und der HFBK Hamburg gebildet wird. An der HFBK leiten Michaela Ott (Professorin für Ästhetische Theorien) und Friedrich von Borries (Professor für Designtheorie) je eines der sieben Teilprojekte, aus denen der Verbund besteht. An der Universität Hamburg sind Performance Studies, Medienwissenschaft, Germanistik und Anglistik unter der Leitung von Gabriele Klein und Claudia Benthien beteiligt.
Für die internationale Jahres-



wärtige künstlerische Artikulationen zu beziehen. Die Kulturwissenschaftlerin Jodi Dean (New York) schließlich fragte nach Notwendigkeiten und Bedingungen, im Zeichen wachsender Antagonismen organisatorische Fragen zu lösen, die auch in der Gründung einer neuen Partei resultieren könnten. Und die Kunsttheoretikerin Anja Kirschner (London) thematisierte Phänomene einer kulturellen Erschöpfung.

bestehende Mächte ihre Hegemonie zu sichern suchen?

Dr. Hans-Joachim Lenger ist Professor für Philosophie an der HFBK Hamburg. Die Vorträge von Prof. Dr. Bernhard Dotzler, Prof. Dr. Klaus Birnstiel und Prof. Dr. Kerstin Stakemeier sind außerdem nachhörbar in einer Sendung von agoRadio, einem Rundfunkprojekt der HFBK Hamburg, unter www.agoradio.de

tagung »Situating in Translation: Global Media and Cultural Practices« vom 18. bis 20. Mai lud jedes Teilprojekt zwei Vortragende ein, aus ihrem Forschungszweig zu den Fragen nach der Situiertheit von Übersetzungen



zu sprechen. Wie die Organisator*innen Astrid Böger (UHH), Michaela Ott (HFBK) und Thomas Weber (UHH) in ihrer Einführung feststellten, gebe es inzwischen innerhalb des Forschungsverbundes die Entwicklung, sich von ausschließlich medienorientierten Ansätzen zu lösen und verstärkt postkoloniale Perspektiven einzubeziehen. Der Fokus der Jahrestagung lag demnach darin, die Situiertheit von transkulturellen Austauschprozessen in globalen Machtverhältnissen zu beobachten.

Die Keynote hielt der Komparatist William Uricchio vom Massachusetts Institute of Technology (MIT), der zentrale, die gesamte Tagung begleitende Fragen aufwarf wie jene nach dem Verhältnis von Algorithmen und Daten, von Netz-Infrastrukturen und gesendetem Content und einer damit einhergehenden Amerikanisierung der Ästhetiken durch ein sogenanntes

»white-washing« der Haultöne durch Instagram-Filter und Normierungen von Spannungskurven in Erzählungen durch das Schnittprogramm Magisto. Auch neue Entwicklungen wie der verstärkte Einsatz von Virtual Reality-Brillen oder Forecasted Rendering werden dies weiter verstärken. In Zukunft »sehen« Algorithmen exakt das, was wir sehen, und senden uns als Augmented Reality einen kuratierten Stream über eine Kontaktlinse direkt auf die Netzhaut. Damit verändert sich unsere Vorstellung von einer als in einem Kon-



text fixierten und aufzeigbaren Rahmung maßgeblich hin zu einer fluiden, situierten Rahmung. Unerfasst, da dieser kuratierte Stream durch solcherart komplexe Algorithmen bestimmt wird, dass sie nicht einmal mehr von den Entwickler*innen überschaut und verstanden sind. Lassen sich derzeitige Rahmungskonzepte zur Machtanalyse noch sinnvoll anwenden, wenn Daten eines Streams nicht nachvollzogen werden können?

Auf Einladung von Michaela

Ott legte der Philosophieprofessor Souleymane Bachir Diagne (Columbia University) seine Überlegungen dar, inwiefern die Annahme eines lateralen Universalismus Übersetzungen provoziere. Nach dem Philosophen Emmanuel Levinas ist der westliche Universalismus vertikal ausgerichtet, bei dem sich in einer Weltordnung »post-Bandung-Konferenz« die westlichen Kolonisor*innen an die Spitze gesetzt hatten – als Legitimation diene ihnen die Aufklärung als Basis der anthropologischen Mission: Die angenommene Selbst-Transparenz ihrer Gesellschaft befähige diese dazu, auch andere Kulturen verstehen und erklären zu können und damit auch fremde Elemente in ihr eigenes Norm- und Maßsystem zu übersetzen. Bachir Diagne widerspricht nicht dem Gedanken, dass es Universalismen gibt, sondern plädiert im Anschluss an Maurice Merleau-Ponty für die Annahme lateraler Universalismen, die im relationalen Verhältnis der Kulturen verortet werden und damit ein transkulturelles Übersetzen ermöglichen, bei dem von jeder Position aus gesprochen werden kann. Bachir Diagne spricht hier auch von einer Co-Präsenz der unterschiedlichen Perspektiven statt eines alles durchdringenden Blickes von oben und betont nachdrücklich das Anrecht auf Opazität und Unübersetzbarkeit (siehe Interview mit Souleymane Bachir Diagne auf den Seiten 34–40).

Der Künstler Kader Attia zeigte Fotos von reparierten Objekten, die er seit vielen Jahren in den Archiven eth-



stellt und dargestellt werden können.

Sophie Lembcke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem Forschungsverbund Übersetzen und Rahmen und promoviert an der HFBK Hamburg bei Michaela Ott und Hanne Loreck.

BERLIN PICKS

Throughout the big variety of exhibitions in Berlin, our writer and former HFBK student Chloe Stead reviews three recent solo exhibitions from Berlin

nologischer Museen sammelt. Ihn fasziniert, dass deren offensichtliche Zusammengeflücktheit nicht den Bruch kaschiert, die Reparatur nicht versucht, die Geschichte ungeschehen zu machen, sondern sichtbar lässt. Er schlägt vor, neben Oswald de Andrades Konzept des Anthropophagismo und Homi Bhabhas Begriff der Mimikry auch das Reparieren als einen Modus der Weltbearbeitung situiert in den postkolonialen Verhältnissen zu untersuchen.

Auf Einladung von Friedrich von Borries hielten zwei Vertreter*innen der Postcolonial Design Group den Abschlussvortrag. Da es in der Designtheorie erst wenige Reflexionen zu globalen Ungleichheitsverhältnissen und deren Einflüssen in und auf Designprozesse gibt, haben sich acht junge Designer*innen aus dem globalen Süden als Kollektiv zusammengeschlossen, um postkoloniale Theorien in die Designforschung einzubringen. Luiza Prado und Pedro Oli-

veira von A-Paredo sprachen über die Antibabypille und Jukeboxes: Im Fokus stehen nunmehr auch die Produktionsbedingungen, das Framework für Entscheidungen im Designprozess und letztlich die Frage, was wird eigentlich designt? Die Pille oder der weibliche Körper? Eine Musikbox oder eine Nachbarschaft?

Abgerundet wurde die Tagung durch eine gemeinsame Barkassentour mit der Hafengruppe Hamburg, die bei hanseatischstem Wetter die Teilnehmer*innen in der Speicherstadt an die Schauplätze der Kolonialgeschichte Hamburgs führte und im Containerhafen deren Fortführung aufzeigte. Im Angesicht der Umschlagplätze des weltweiten Handels mit Metallschrott, Kaffee und Nuklearmüll wurde die Dringlichkeit der Diskussionen in einer Analogie greifbar: Die Kontrolle über die Infrastruktur entscheidet maßgeblich über die Inhalte, die mit ihnen gehandelt, verhandelt, verwickelt, in ihnen situiert herge-

Anselm Reyle at König Galerie

Once a week Berlin's art world is invited to the church-cum-art space St Agnes to ease their tension headaches with a spot of yoga. While I personally can't think of anything worse than stretching in a room of my contemporaries (openings are awkward enough), the newly renovated building, now home to König Gallery, is a fitting place to get in touch with one's spirituality. The dimensions of the first floor gallery space are so awe-inspiring – even after multiple visits – that a heightened awareness of the body (and its limitations) is all but inevitable.

From the inaugural exhibition, artists have been responding to the scale of this stark, Brutalist style building with monumental, site-specific works, and Anselm Reyle is no exception. For *Eight Miles High* he has created three kinetic sculptures, which hang from the ceiling of the building's



18-metre high nave. Through the use of motors, the three objects (a circle, a square and a rhombus) rotate on their axes in slow, hypnotic movements.

Like the practice of yoga, these works encourage quiet contemplation and were no doubt influenced by Reyle's own decision in 2014 to take a break from producing art. His shock exit from the art world was revealed in an interview with *Die Welt* to be a result of the pressure of maintaining his studio, which at one point employed 50 assistants and had monthly costs of up to 800.000 Euro. *Eight Miles High* is only Reyle's third exhibition since this announcement and his second showing new work. A more cynical person than I might accuse Reyle of temporarily withdrawing from the market in order to increase demand upon return. But his new works show signs that regaining the title of 'market darling' might not be his primary concern.

Yes, the sculptures are still big and shiny, but a work

like *Windspiel (square)*, (all works 2017) has more in common with the ›light as subject matter‹ aluminium canvases of ZERO co-founder Heinz Mack than Jeff Koons. That's not to say that Reyle's interest in kitsch has completely disappeared: the starting point of these works was the metal wind ornaments found more commonly at arts and crafts fairs, but it marks a clear shift away from the kind of factory-style mass

production that Reyle previously favoured, into a slower and more reflective practice. *Eight Miles High* is a bold re-entry into the art circuit and one that suggests that, at least for Reyle, there may be life after a professional timeout. *Namaste*.

Andreas Slominski at Galerie Neu

In lieu of a press release, Andreas Slominski's exhibition *transhumanistisch* is accompanied by a poem from the German priest Angelus Silesius. ›The Rose merely blossoms and never asks why: headless of her beauty, careless of every eye.« Written in 1675, it's an interesting choice for an exhibition that opens with two full-sized portable toilets attached above the entrance of the gallery. Are we being challenged to see these porta-loos, which stick out as crass and bold as the ubiquitous McDonald's ›Golden Arches‹, as beautiful? Or is it that they, and therefore Slominski, don't give a damn what we





think of them?

Inside the gallery space the walls are filled with brightly coloured reliefs made from the same plastic as the porta-loos, and which are stamped with religious and artistic iconography. This show at Galerie Neu can be seen as a smaller version of Slominski's toilet takeover of the Deichtorhallen for his solo exhibition *Das Ü des Türhüters* in 2016. While there is clear joy to be taken from seeing a stuffy Hamburg institution turned into the worst part of a music festival, some of the sting is taken out of this display, not least because we have come to expect this kind of trickery from artists on Galerie Neu's roster. It was only in March that Matias Faldbakken and Leander Dønne filled the same space with scaffolding and 2015 when Reena Spaulings displayed their divisive paintings authored by a robot vacuum cleaner. For an audience versed in these irreverent gestures seeing a portable toilet as beautiful as a rose might not be such a stretch.

John Bock at Berlinische Galerie

John Bock's exhibition at the Berlinische Galerie opens with the shack-like structure

Große Erscheinung der ins Licht getretenen TRIEBKREATURE (2014). It looks derelict, but leftovers – a dirty grill, eggshells and empty bottles of egg liquor – suggest it was previously inhabited. Indeed, during the opening performers in face paint used



this space to prepare toast Hawaii (bread with a slice of pineapple) to give out to the audience. I wasn't present, but I've encountered this performance before, and it's unsettling in way that's as deep-seated as the memory of your parents telling you not to accept candy from strangers.

This work highlights a structural problem with *In the Moloch of the Presence of Being*. It was conceived as one giant stage, with eleven separate works and eight videos shown with little-to-no distinction between them, but through the absence of performers during regular opening hours the exhibition often falls flat. For example, in an installation like *Dünnhäutiger Butcher* (2016) (in

which Bock performed at the opening) the combination of objects, such as an architectural model, dirty socks and *Life Magazine* issues with US Grandmaster Bobby Fischer on the cover, is difficult to make any sense out of.

Perhaps for this reason, it's often the video installations that work best. A clear highlight of the exhibition is the gangster chase scene film *Escape* (2013/2014) which the audience is invited to watch from the back seats of a Volvo that's been sawn in half. During the seven-minute film, an injured male character begins to pull out his intestines from a wound in his stomach as his partner drives them away from an unseen threat. He talks to his intestines like a father would to his child before eventually using his raw flesh to choke a man to death who tries to hamper their escape. It's Bock at his best: funny, gruesome and highly self-aware.

Daniel Bauman has spoken recently on the return of the grotesque in contemporary art. »The style,« he writes, »allows them [artists] to address, mock and acknowledge deeply disturbing issues such as war, masculinity, family, the art world or politics, without ever becoming illustrative, didactic or sentimental.« While Bock has undoubtedly earned his place in this tradition, it's interesting to compare his work to younger protagonists named by Bauman, such as Lizzie Fitch and Ryan Trecartin. There are resemblances: the dialogue spoken by the garishly made-up characters in Fitch and Trecartin's vide-

os is often similarly nonsensical, but rather than talking in psychobabble as Bock's grotesques do, their bizarre posturing is based on a contemporary diet of 24 hour news, social media and reality TV. And while Bock could be seen to sometimes mock the archetype of the virile male artist in his performances and videos, Fitch and Trecartin's treatment of gender and racial identity is more fluid. Although issues such as war, family and politics are constant, our fears as a society gradually change to reflect our contemporary situations, something Bock may do well to remember in future exhibitions.

Chloe Stead is a writer and critic based in Berlin. She has been regularly published in frieze d/e, frieze and Spike Art Quarterly.

LEARNING FROM OR DWELLING IN ATHENS

Im Rahmen der documenta 14 war die Klasse von Michaela Melián (Professorin für Zeitbezogene Medien) eingeladen, ein Projekt mit Studierenden der Kunsthochschule in Athen zu realisieren. Yorgos Tobazis berichtet

16. Mai 2017, 16:20 (sent by airport_info@aia.gr) Dear



Mr. Yorgos Tobazis, regarding your inquiry, kindly be advised that due to strike, Suburban Railway and Metro services from/to the Airport will not be available on Wednesday, 17th of May 2017. Public buses will be available from 09:00 to 21:00. Taxis and Regional buses will operate normally. Best Regards; 17. Mai, 19:00 Flug Aegean Airlines nach Athen – kostenlose Getränke, warmes Essen; 18. Mai, 00:15 BUS X95 zum Syntagma Platz – 15 Min. Fußweg ins Hostel; 00:30 Check-in; 10:00 Regen – Check-out – Frühstück im Café – 17 Personen – Streik – Wir kommen nicht nach Hydra; 14:00 Hostel – Check-in II; 15:00 Athener Konservatorium Odeon – Treffen mit Georgios Papadopoulos (Yorgos) – Philosophiestudium in Berlin – deutschsprachiger Guide für die documenta 14 – Mitorganisator des ASFA BBQ Performance Festival – Führung; 20:00 Gemeinsames Abendessen im Seychelles – Yorgos hat reserviert; 19. Mai, 08:30 Sonne – Streik – Gegen Yorgos

Rat verlassen wir Athen Richtung Hydra; 11:00 Busstation Kifisou – 5-stündige Fahrt, vier Taxifahrten, eine Taxifähre; 18:00 Ankunft Hydra – unsere Unterkunft, ein venezianischer Palazzo; 18:30 Die Hausverwalterin Kaliopi begrüßt uns – Zimmeraufteilung – Hausregeln; 21:30 Erste Kochrunde – Essen auf der Terrasse – herrschaftlicher Blick – Retsina, griechischer Weißwein mit harziger



Note; 20. Mai, 10:00 Sonne – Frühstück – Unsere Gastgeber sind noch nicht da; 13:00 Wanderung; 21:30 Gemeinsames Essen auf der Terrasse, Retsina, Werwolf; 21. Mai, 10:00 Sonne; 12:00 Besprechung auf der Terrasse – erste Projektideen – Projektgruppen; 22:00 Gemeinsames Essen auf der Terrasse, Retsina; 23:30 Filmabend im unteren Saal – Antonieta Angelidis *Idées Fixes – Dies Irae (Variations sur le même sujet)*, 1977; 22. Mai, Sonne – Frühstück – Arbeitsrhythmus; 13:00–19:00 Unser Gastgeber Vassilis Vlastaras kommt mit seinen Studierenden; 19:00–22:00 Wir kochen; 22:30 Gemeinsames Essen auf der Ter-

rasse, Retsina – Vassilis Vlastaras bringt griechisches Gebäck – Mein Lieblingstier ist – Unsere Gastgeber trinken keinen Retsina; 23. Mai Sonne – Präsentation im oberen Saal – Projektideen – *Pengyou*; 19:00–22:00 Unsere Gastgeber kochen; 22:30 Gemeinsames Essen auf der Terrasse – trockener Weißwein, griechisches Gebäck, Werwolf; 24. Mai Sonne – drone workshop by Seung-Heon Nam; 22:00 Gemeinsames Essen, Vassilis Vlastaras letzter Abend – Er fragt, ob er von unserem Rotwein trinken darf; 25. Mai Sonne – Drohndreh: Cocktailparty auf der Terrasse / *fineartworkshopenhydra*; 20:00 Gemeinsames Essen in der Souvlaki-Bude – trockener Weißwein – Tanzen; 26. Mai Sonne; 14:00 Abreise nach Piräus – Fahrzeit Fähre: 1,5 Stunden; 17:00 Millerou 43 – Dionysios Zisis, unser neuer Gastgeber, empfängt uns – Off-Space-Betreiber, Freund von Yorgos Sapountzis – Kontakt über Yorgos Sapountzis (DANK!) – Er übergibt uns seine Wohnung im 5. Stock – Dusche/WC/Terrasse/Küche –

2 weitere Wohnungen im 1. Stock mit Balkon/Dusche/WC; 20:00 Wir essen im Viertel – geteiltes Gedeck, trockener Weißwein; 27. Mai Regen; 17:00 Griechisches Filmarchiv – Screening/Talk mit Antonietta Angelidis – organisiert von Rea Waldén (griechisches Filmarchiv) und Anja Kirschner (Künstlerin GB/GR) – Wir treffen Clemens von Wedemeyer und seine Klasse – Die Regisseurin spricht auf sehr beeindruckende Weise über ihr Werk; 20:00 Gemeinsames Essen – Anja Kirschner hat reserviert – trockener Weißwein, gemeinsames Gedeck; 28. Mai, 11:00 Starker Regen – Treffen am EMST/documenta 14 Hauptausstellung – Führung mit Yorgos; 20:00 Soundperformance/ASFA oder Essen in Metaxourgio oder Projektarbeit; 29. Mai Sonne – Wir wissen nicht, dass Paul B. Preciado einen Talk gibt; 30. Mai, 11:00 Treffen am Omonia-Platz – DESTE Foundation – Museum of Cycladic Art – Akropolis; 15:00 Exarchia – Michaela Melián trifft den freien Radiosender Circuits and Currents – Übergabe unserer

Veranstaltungsjingles; 18:00 Athens School of Fine Arts (ASFA) – Opening ASFA BBQ Performance Festival and presentation of the concept by Georgios Papadopoulos, Vassilis Vlastaras and participating artists (Theaterfoyer); 20:00 *GLOSSY on HYDRA* – video work from a performance by Seung-Heon Nam, Mariangela Panagioridou, Anne Pflug, Athina Syntychaki – Singing session of a song by Anne Pflug (Foyer); 20:30 Anne Pflug discusses her project with the public; 22:00 Gemeinsames Essen im Kanella – Yorgos hat reserviert – trockener Weißwein, gemeinsames Gedeck; 31. Mai Sonne; 11:00 Treffen im Benaki Museum Annex; 14:30 Talk mit Michaela Melián in der ASFA (Alte Bibliothek); 18:00 *Club Apéro*, a live-sound performance by Sarah Bohn, Dörte Habighorst, Katrin Köhler, Iason Leavitt, Charlotte Livine (Garten); 19:30 *Super Sensitive Bowel Syndrome*



(*I Got Cool*) – some things need time – a performance by Kristina Batzel, Manuel Funk, Anna Gröger, Jihie Kim, Seung-Heon Nam (Alte Bibliothek); 22:00 Taxiunfall oder Essen bei Baba Ioannis oder in der Souvlaki-Bude – Tanzen in Exarchia; 1. Juni Sonne; 15:00 Treffen mit Dionysios Zisis in der Mil-

lerou 43 – Aufbau; 18:30
Opening at WE ARE BUD's
rooftop bar – we are co-
ming together: a selection
of films, recently realised by
the students of Michaela Me-
lián, Dörte Habighorst, Signe
Raunkjær Holm, Seung-
Heon Nam, Jihie Kim, Katrin
Köhler – afterwards at the
rooftop we are enjoying HO-
LIDAY, a fun interactive per-
formance; 2. Juni, 17:00
bananas i melonas, an on-
going TV series by Sarah
Drath, Janis Fisch, Signe
Raunkjær Holm, Takeo Mar-
quardt, Seung-Heon Nam,
Pia Scheiner (Alte Biblio-
thek) – Abschied von Georgios
Papadopoulos (Yorgos),
Vassilis Vlastaras, Dionysios
Zisis; 3. Juni, 09:00 Leaving
Athens

SIE DÜRFEN SICH ANLEH- NEN!

Der Goldene Löwe von Ve-
nedig ging in diesem Jahr an
Franz Erhard Walther, den
langjährigen Professor für
Bildhauerei an der HFBK
Hamburg. Kolja Reichert por-
trätiert einen langsam aus
dem Schatten der Nach-
kriegskunst tretenden Rie-
sen

Was haben die Kommilito-
nen über ihn gelacht in Karl
Otto Götz' Klasse an der
Düsseldorfer Kunstakade-
mie – Sigmar Polke, Gerhard
Richter, Blinky Palermo und
die anderen, als Franz Er-
hard Walther seine Luftkissen

aus Pappmaché zeigte oder
mit den ersten Objekten aus
Stoff ankam wie dem *Stirn-
stück*, einem Kissen an der
Wand, das dazu einlädt, dort,
wo sonst ein Bild hängt, die
Stirn anzulehnen. Aus der
Frankfurter Städelschule hat-
ten sie ihn rausgeschmissen,
und Joseph Beuys machte
sich auch lustig. Dabei be-
weist Walthers eigenwilli-
ges Konzept, nach dem sich
seine *Werkstücke* erst dann
zu Kunstwerken vervollstän-
digen, wenn der Betrachter
mit ihnen interagiert, eine
nachhaltigere Wirkung als
Beuys' ideologische Ver-
lautbarungen und seine mit
Narration und Expressivität
aufgeladenen Filz- und Fett-
stücke.

Niemand verstand damals,
was an Stoffobjekten in lang-
weiligen Farben Kunst sein
sollte. Feierte man nicht
gerade die Auflösung des
Objekts in Fluxus und Hap-
pening? Noch in den Acht-
zignern gähnten viele, als der
mehrfache Documenta-Teil-
nehmer nach vielen trag-,
überstülpt- und hineinschlüpf-
baren Objekten mit seinen
Wandformationen plötzlich

wieder den Rückzug ins Ta-
felbild anzutreten schien.
Was für ein Irrtum: Eher
brachten sie den Raum zum
Schweben. In der von Chris-
tine Macel kuratierten Haupt-
ausstellung der diesjähri-
gen Venedig-Biennale sind
Walthers *Wandformationen*
aus mit Pappe verstärktem
Nesselstoff in leuchtendem
Gelb und warmen Rot- und
Grüntönen ein Höhepunkt
an Eigenlogik und forma-
ler Präzision. Wenn Walther
selbst vorführt, wie man in
den Kabinen oder auf den
stählernen »Standsockeln«
Platz nimmt, ist der Raum
gespannt vor Konzentration,
auch weil hier nicht klar ist,
was eigentlich vor sich geht:
Der dem Lauf der Zeit unter-
worfenen Körper und die über-
dauernden Objekte treffen
sich in einem sonderbaren
Zwischenraum, halb materiell,
halb virtuell.

Manchmal braucht es eben
den historischen Abstand,
um die Tragweite eines
künstlerischen Entwurfs zu
erkennen. Der 1939 gebore-
ne Franz Erhard Walther, der
jahrzehntelang mit aufwendigen
Diagrammen, Zeichnungen





gen und Vorträgen sein Werk gegen Missverständnisse verteidigte, genießt seit etwa fünfzehn Jahren das Glück, der Ernte beizuwohnen. Junge Kurator*innen stehen bei dem Pionier der partizipativen Kunst Schlange, und bei Vorträgen passen die herbeiströmenden Kunststudierenden kaum in die Säle. Der Reigen seiner Retrospektiven macht bis September im Madrider Museum Reina Sofía Station, und in Deutschland sind gerade Arbeiten in einer Gruppenschau in der Heilbronner Kunsthalle Vogelmann und von Anfang Juni an im Ludwig Forum Aachen zu sehen, wo ihm der Kunstpreis Aachen verliehen wird. Nachdem im vergangenen Jahr Walthers von Kellnern des Park Hyatt getragene orangefarbene *Halbierte Westen* zu den Höhepunkten der Manifesta in Zürich ge-

hörten, ist er jetzt zum ersten Mal in Venedig. Dass er direkt den Goldenen Löwen mit nach Hause bringt, ist auch ein gutes Zeichen dafür, dass man sich in der Kunstwelt durchaus auch weiterhin auf Qualität verständigen kann.

Meistens arbeitet Walther am langen Arbeitstisch im lichten Atelier am Fuldaer Klosterberg in mönchischer Ruhe vor sich hin, während seine Exfrau Johanna auch nach fünfzig Jahren in ihrem Studio in der Rhön duldsam an der Nähmaschine seine Entwürfe in Skulpturen übersetzt und seine Frau Susanne in Koordination mit drei Galerien die Geschäfte leitet. Das so geschlechtslos anmutende Werk dieses Mannes verdankt sich entscheidend seinen Frauen, denen er denn auch am Morgen der Preisverleihung dankte.

Anschließend gab der Geehrte in den sonnendurchfluteten Giardini an einer der Tafeln, an denen Biennale-Kuratorin Christine Macel bei Sekt und Tintenfisch-Paella Besucher*innen zu Gesprächen mit den Künstler*innen lädt, Auskunft: wie Jackson Pollock und das Informel ihn zur Erweiterung des klassischen Skulpturbegriffs durch Zeit und Handlung inspirierten. Und wie er in den sechziger Jahren nach New York auswanderte, wo er zwischen Walter de Maria und Robert Morris endlich Verständnis fand. Wie erklärt sich Walther das neue Interesse der nach 1970 Geborenen? »Ich weiß es nicht. Vielleicht spüren die Leute, dass die Malerei erschöpft ist. Jedenfalls fällt mir auf, dass es ein großes Interesse an der Idee gibt, dass ein Werk Handlung enthalten

kann, Aktion.« Dieses Interesse teilt auch die lange Reihe seiner Schüler*innen an der HFBK Hamburg: Martin Kippenberger, Santiago Sierra, Rebecca Horn, Christian Jankowski – alle arbeiteten und arbeiten, und zwar höchst unterschiedlich, am Aufbrechen des Einzelwerks und seiner wechselseitigen Aufladung mit der sozialen Wirklichkeit.

Die Spuren Walthers durchziehen auch diese Biennale: Der in der Hauptausstellung vorgestellte Franz West wollte, dass man seine *Passstücke* in die Hand nimmt, und im österreichischen Pavillon zeigt Erwin Wurm mit seinen *One Minute Sculptures* einmal mehr seine kleinbürgerlich-ordinäre Jahrmarktversion von Walther.

Mit seinem modularen Werkkonzept, in dem jedes Element nur vorläufiger Teil eines nie abschließbaren Werks ist, hat Walther das digitale Orientierungsgefühl vorweggenommen, in dem keine Setzung abschließend ist und Inhalte fortwährend den Kontext wechseln. Damit ist auch Anne Imhof eine Erbin Walthers, deren Installation aus gläsernen Böden, grauen Monochromen, Seifenstücken und E-Gitarre ruhendes Potential ist, bis sie in der Aufführung aktiviert wird. Walther stimmt zu, unter Vorbehalt: Zielen Imhofs Inszenierungen auch immer gleich auf ihr mediales Abbild, so sind Walthers Werkhandlungen in erster Linie nicht für Zuschauer gedacht. Seine Formen sind wie Elemente eines Zeichensystems, die Skulptur, Malerei, Installation, Zeichnung, Handlung und Sprache durchlaufen, ohne je

in einem Medium aufzugehen. Sie beharren auf ihrer sinnlichen Präsenz und stehen zugleich mit einem Bein im Virtuellen, Imaginären. Diese Unentschiedenheit wurde Walther vor fünfzig Jahren noch zum Vorwurf gemacht. Heute ist sie der Grund, auf dem Künstler aufbauen können.

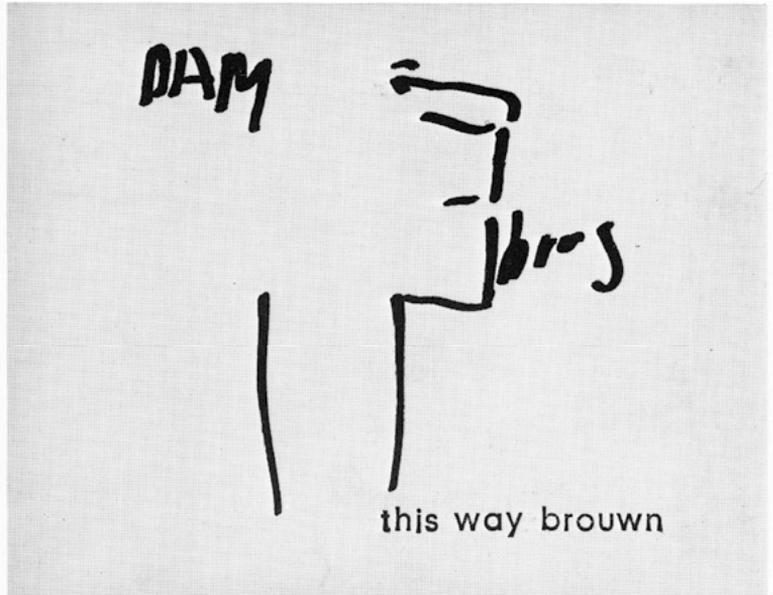
Kolja Reichert arbeitet seit Juli 2016 als Redakteur für Kunst im Feuilleton der F.A.Z.

WOHIN GEHEN WIR, STANLEY BROUWEN ?

»In search of StanleyBrouwn« ist ein Text des niederländischen Schriftstellers und Theaterautors Oscar van den

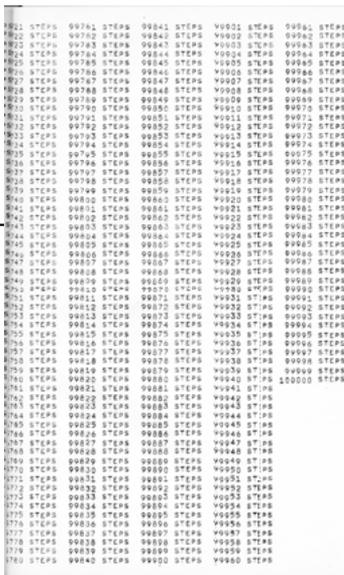
Boogaard von 2014 überschieden, den *FRIEZE* anlässlich des Todes von Stanley Brouwn jetzt noch einmal online veröffentlicht hat. Die Suche nach biografischen Daten, Fotos oder Erklärungen lief bei Brouwn schon immer ins Leere, in den 81 Jahren seines Lebens ging er prinzipiell nicht auf Eröffnungen, ließ sich nicht fotografieren, gab kaum Interviews und stand auch diesmal trotz aller Bemühungen des Autors nicht zur Verfügung. Der tat das Richtige und verstand die Information, die der Künstler damit sehr wohl gab.

In einer Zeit, in der jeder bereitwillig Details zu seiner Person einer digitalen Öffentlichkeit preisgibt, nimmt es sich umso bemerkenswerter aus, dass es jemand schafft, nicht über einen Lebenslauf definiert zu werden. Zu den wenigen bekannten Fakten gehört, dass Stanley Brouwn 1935 in Paramaribo, der Hauptstadt der ehemaligen niederländischen Kolonie



Surinam, geboren wurde und am 18. Mai 2017 in Amsterdam starb, der Stadt, in der er seit 1957 hauptsächlich lebte.

Seine ersten künstlerischen Arbeiten, darunter transparente, von der Decke hängende Plastiksäcke, die mit allen möglichen Arten von Müll gefüllt waren, hat Brouwn später fast vollständig zerstört. In den frühen 1960er Jahren fand er zu der Arbeitsweise, die ihn zu einem wichtigen Protagonisten der aufkommenden Konzeptkunst sowie der *Fluxus*-Bewegung werden ließ. Mit der Serie *This Way Brouwn* wird er bis heute am stärksten identifiziert. Willkürlich sprach er in Amsterdam Passanten an, fragte sie nach dem Weg zu einem bestimmten Ort und bat sie, ihn auf einem Stück Papier aufzuzeichnen, das er mit dem Stempel »this way brouwn« versah. Wusste einmal jemand den Weg nicht, blieb das Blatt leer. Über verschiedene Entstehungsphasen formieren sich die in den *This Way Brouwn* festgehaltenen subjektiven Vorstellungen der einzelnen Passanten zu einem lückenhaften kollektiven Gedächtnis. »Brouwn lässt die Leute die Straßen entdecken, die sie jeden Tag benutzen«, sagte der Künstler, den eigenen Nachnamen wie eine Marke referierend, 1967 in einem seiner seltenen Interviews. Und fügte mit vollem Ernst hinzu, dass dies als Vorbereitung auf den Abschied von der Stadt und von der Erde gedacht sei, vor dem Sprung der Menschheit ins All und der Entdeckung des Weltraums, ihrem eigentlichen Bestimmungsort.



Seit den 1970er Jahren publizierte Brouwn seine Arbeiten in Form von Künstlerbüchern, über die diese auch in ihrer konsequenten Serialität erfahrbar werden, wie etwa *1 step – 10 000 steps* (1972), dessen Seiten jeden einzelnen von 10 000 Schritten in Maschinenschrift aufzählen. Neben seinen großen Museumsausstellungen und der Teilnahme an wichtigen Großausstellungen wie der Biennale in Venedig und der *documenta* 5, 6, 7 und 11 verstand er die Künstlerbücher als fortwährende Ausstellungen. Zuletzt erschien 2013 im Verlag Barbara Wien das von Brouwn im Zusammenhang mit einer Ausstellung in der Sammlung Haubrock, Berlin, gestaltete Buch *Preussische Maasse und Gewichte*, eine Reproduktion des 1851 in Leipzig erschienenen *Taschenbuch der Münz-, Maass und Gewichtsverhältnisse* über das gesamte europäische Maßsystem des 19. Jahrhunderts. Bewegung, die Bewältigung von Distanzen

in Raum und Zeit bildeten die Ausgangspunkte von Brouwns künstlerischer Tätigkeit. Zu ihrer Untersuchung schuf er eigene Maßeinheiten wie die Brouwn-Elle, den Brouwn-Fuß oder den Brouwn-Schritt. Mit diesen unterschiedlichen Maßeinheiten gelang es ihm, Menschen, Gebäude, Räume, Wände, Böden quasi zu porträtieren.

Von 1978 bis 2000 lehrte Brouwn, zunächst als Gastprofessor, ab 1981 als Professor, an der HFBK Hamburg, und es überrascht angesichts seiner Haltung zur Öffentlichkeit, dass seine ehemaligen Studierenden von der erstaunlichen Präsenz Brouwns berichten. Zwar konnte es sein, dass er beim Anblick der erwartungsvoll versammelten Studierenden den Klassenraum auf unbestimmte Zeit wieder verließ. Doch er kehrte immer zurück und war dann in der Lage, sich präzise auf jede Arbeit einzulassen. Dabei beeindruckte er mit einem enormen, viele Gebiete umfassenden, interdisziplinären Wissen und seiner Fähigkeit, maximale individuelle Freiheit zu gewähren. Aus seiner undogmatischen Förderung, von der sich ein auffallend hoher Anteil weiblicher Studierender angesprochen fühlte, gingen Künstlerinnen wie Gisela Bullacher, Mariella Mosler, Wiebke Siem, Annette Wehrmann und Barbara Zenner hervor.

Brouwns auf Immaterialität zielende künstlerische Arbeit hatte in seiner Sammelleienschaft noch eine andere, vielleicht nur scheinbar im Gegensatz stehende Seite. Auch diese erlebten die

Studierenden. Sein Interesse galt wertvollen Antiquitäten ebenso wie einfachen Alltagsgegenständen. Stühle hatten es ihm beispielsweise angetan. Es muss das Interesse für das Wesentliche eines Gegenstandes gewesen sein, das ihn zu dieser fast manischen Tätigkeit angestiftet hat. Und so kam es, dass der nach dem Weg Fragende ständig auf der Suche nach Lager-Möglichkeiten war ...

Julia Mummenhoff

READING LIST

Allen, die noch tiefer in das Themenfeld »Kunst und Politik« (s. Titel-Beitrag ab Seite 29) einsteigen wollen, sei die von Michael Diers zusammengestellte Literaturliste empfohlen

An Literatur zum Thema Kunst und Politik mangelt es inzwischen nicht mehr. Längere Zeit war die Frage nach deren Verhältnis zueinander, nachdem es vor allem in den 1960er und 1970er Jahren wieder einmal intensiv auf der Agenda stand, aus dem Blickfeld einer Kunst und ihrer Kritik geraten, die sich selbstzufrieden, abgekürzt gesagt, mehr mit sich selber als mit gesellschaftlichen Fragen auseinandergesetzt haben. Neben Philosophie (Jacques Rancière, Bruno Latour) und Kunstgeschichte haben insbesondere auch die Künstler und Künstlerinnen das Wort ergriffen, um ihr Konzept einer eingreifenden Kunst zu erläutern.

PUSSY RIOT!

EIN PUNK GEBET FÜR FREIHEIT

NAUTILUS FLUGSCHRIFT

Die russische Künstlerinnen-Gruppe Pussy Riot hat eine Materialsammlung mit Manifest-Charakter zu ihren Aktionen vorgelegt, die unter dem Titel »Pussy Riot! Ein Punkgebet für Freiheit« (Nautilus Flugschrift, Verlag Edition Nautilus, 2012) erschienen ist.

Eine der bekanntesten Protagonistinnen der Gruppe, Nadja Tolokonnikowa, hat unter dem Titel »Anleitung für eine Revolution« (Hanser Verlag, 2016) anschaulich ihre persönlichen und politischen Erfahrungen und Erinnerungen geschildert, einschließlich des weltweit rezipierten, spektakulären Auftritts in der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale sowie der Demütigungen, die sie während des anschließenden Prozesses sowie des zweijährigen Aufenthaltes in einem sibirischen Straflager erfahren hat. Herausgekommen ist ein lesenswerter Bericht und Kommentar über das Russland der Putin-Ära. Neben Darstellungen zentraler Aktionen stehen kluge Reflexionen und gelegentlich auch Aphorismen, darunter auch die Aufforderung »Mach schöne Fehler.« oder »Sorge dafür, dass du das, was du kritisierst, aus eigener Erfahrung kennst. Dann ergreife die Initiative.«



PHILIPP RUCH

WENN NICHT WIR, WER DANN?

EIN POLITISCHES
MANIFEST

LUDWIG

Auch das Zentrum für Politische Schönheit hat ein von Philipp Ruch verfasstes Manifest vorgelegt: »Wenn nicht wir, wer dann?« (Ludwig Buchverlag, 2015). Darin heißt es unter anderem: »In demokratischen Systemen ist das Politische ein Kampf der Worte. Denken wir an Parlamentsdebatten, Ansprachen und Wahlkämpfe. Wenn Politik aber ein Kampf der Worte ist, dann ist sie letztlich das Geschäft der Poesie und Schönheit. Die Sprache [hin-

gegen], die unsere Politiker sprechen, ist mutlos, uninspirierend und leer.« Auch wenn die Kunst selbst eher selten erwähnt wird, wird über den Begriff der Schönheit als Ingredienz nicht nur von Ästhetik, sondern insbesondere auch der Politik die gestaltende Kraft künstlerischer Interventionen ins Spiel gebracht.

Auch ein Klassiker der Literatur zum Verhältnis von Kunst und Politik soll hier nicht unerwähnt bleiben. Im

Kunst und Politik

Über die gesellschaftliche
Konsequenz
des schöpferischen Handelns
von Werner Hofmann

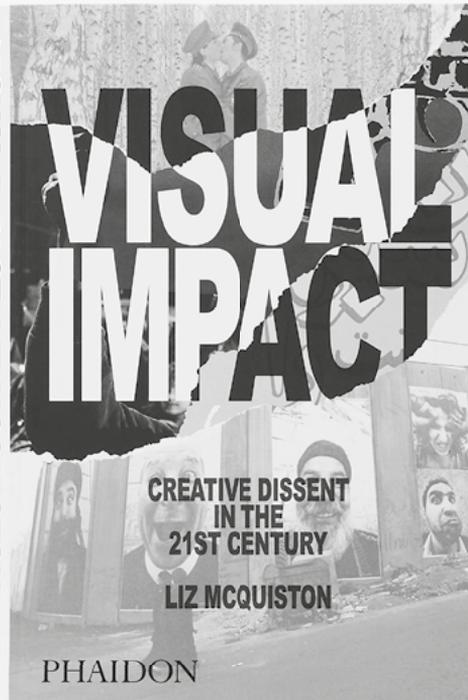
Spiegelschrift 1

Jahr 1969 hat Werner Hofmann, der damals frisch berufene Direktor der Hamburger Kunsthalle, in der Reihe »Spiegelschriften« aus kunsthistorischer Perspektive auf wenigen Seiten ein gedankenreiches, bis heute lesenswertes Memorandum zur Situation der Kunst seiner Gegenwart vorgelegt: »Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns.« Bereits die beiden ersten Sätze des kleinen Bandes sind klar und bestimmt: »Die politische Verantwortung des Künstlers findet ihren Niederschlag in dessen schöpferischer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und den daraus resultierenden Gebilden. Seit etwa zweihundert Jahren drängt diese Tatsache den Künstler in Konfliktsituationen, den Politiker in die Rolle des Zensors oder des Protektors.« Und über die Utopie einer Kunst der Zukunft schreibt er: »Genialität und Intuition reichen dafür nicht aus: sie brauchen das

Bündnis mit den Produktions-
apparaten. Der Künstler die-
ses [neuen] Typs wird die
ästhetischen Reservate der
Museen gegen die öffentli-
chen Bereiche vertauschen.
Er wird dem anachronisti-
schen Unterricht an einer
Kunstakademie die Praxis in
einem Industrieunternehmen
vorziehen. Der Staffeleimaler
wird mehr und mehr in den
Hintergrund treten, ebenso
der Bildhauer, der Piedestal-
objekte herstellt.« Starker,
selbstkritischer Tobak eines
Hamburger Museumsleiters,
den nicht zuletzt die Studen-
tenbewegung – verbunden
mit dem Blick zurück in die
Geschichte politischer Kunst-
bewegungen, darunter die
der 1920er Jahre – auf seine
provokativen kunsttheoreti-
schen Gedanken gebracht
hat.

Wer sich generell einen
Überblick über Formen wi-
derständiger Kunst machen
möchte, greife zu dem Buch
von Liz McQuiston »Visual
Impact. Creative Dissent
in the 21st Century« (Phai-
don, 2015). Hier wird von
Graffiti bis Plakatkunst und
politischer Aktion ein gut
dokumentiertes, reich illus-
triertes und klug kommentier-
tes Kompendium dargeboten,
das wegen seines detaillier-
ten Registers auch als Nach-
schlagewerk taugt.
Und wer sich über jüngere
politische Initiativen eines
Künstlers wie Wolfgang Till-
mans, den man zunächst
nicht in der Rubrik »Künstler,
politisch« vermuten würde,
informieren möchte, besu-
che die Website der von ihm
geschaffenen Berliner Aus-
stellungsstation »Between

bridges« (betweenbridges.
net).
Oder sehe auf der Website
der von dem HFBK-Profes-
sor Adam Broomberg mit-
begründeten Bewegung
»Hands off our Revolution«
(handsofourrevolution.com)
nach, welche Formen politi-
scher Einmischung hier dis-
kutiert werden. Das zentrale
Statement lautet: »Wir sind
eine globale Vereinigung, die
radikale künstlerische Inhal-
te unterstützen und bestär-
ken will. Wir glauben, dass
Kunst hilfreich sein kann, der
wachsenden Rhetorik des
rechten Populismus und des
Faschismus – dem stärker
werdenden Ausdruck von
Fremdenfeindlichkeit, Rassis-
mus, Sexismus, Homophobie
und unentschuldbarer Intol-
eranz – etwas entgegen zu
setzen.«



Impressum
Lerchenfeld Nr. 39, Juli 2017

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff

Bildredaktion
Beate Anspach, Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Imke Sommer

Autor*innen dieser Ausgabe
Alejandro Bachmann, Holger Birkholz, Dr.
Klaus Birnstiel, Prof. Dr. Michael Diers,
Ullrich Kriest, Sophie Lembcke, Katarina
Matiasek, Julia Mummenhoff, Prof.
Dr. Michaela Ott, Kolja Reichert, Jörg
Schöning, Jana Seehusen, Chloe Stead,
Yorgos Tobazis

Fotoessay (S. 01 – 08)
Prof. Adam Broomberg & Prof. Oliver
Chanarin, umgesetzt von Tim Albrecht

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

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Druckerei in St. Pauli

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

Das nächste Heft erscheint im Oktober
2017.

ISBN: 978-3-944954-34-9

Materialverlag 300, Edition HFBK
Die pdf-Version des Lerchenfeld können
Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de/newsletter

(S. 01)
FOTOESSAY: BROOM-
BERG & CHANARIN

(S. 09)
ESSAY: KLAUS
BIRNSTIEL

(S. 29)
ÄSTHETIK DER
PROVOKATION

(S. 34)
TRANSLATION AND
THE UNIVERSAL

(S. 41)
DAZU DEN SATAN
ZWINGEN

(S. 47)
ABENTEUER
DOKFILMWOCH

(S. 52)
5 ISLANDS/
5 VILLAGES

(S. 57)
VOR DEM SCHNITT-
PUNKT

(S. 61)
PRÜFSTAND FÜR
DRESDEN

(S. 65)
TIME TO SYNC OR
SWIM

(S. 69)
OFFENER KUNST-
VOLLZUG

(S. 73)
BOOKS DO FURNISH
A ROOM

(S. 77)
GRAND TOUR

(S. 86)
MEDIALE
REVOLUTIONEN

(S. 87)
SITUATED IN
TRANSLATION

(S. 89)
BERLIN PICKS

(S. 92)
LEARNING FROM
ATHENS

(S. 94)
FRANZ ERHARD
WALTHER

(S. 96)
ZUM TOD VON
STANLEY BROUW

(S. 98)
READING LIST