



feinen Gesichts, die zierliche Gestalt mit der schlanken Mitte, die sich aus der kleidsamen Tracht vortheilhaft abhebt, beweist, daß auch sie, gleich ihren Schwestern, von der Natur begnadet ist und würdig genug, den schönen Reigen anzu-



Fig. 331. Rückansicht von ... (Phot. Edm.)

Papua.

die mächtigen tropischen Waldriesen mit dem grünen Mantel die gewaltigen Gebirgsberge schon lange von helläugigen Seefahrern und erstiegenen Schneegipfel in ewig schneebedeckten ragen.

Die Tiere stehen im Zeichen des Regenwaldes des Kanguruhs; die Tropenwelt vertreten die Fauna und Flora.

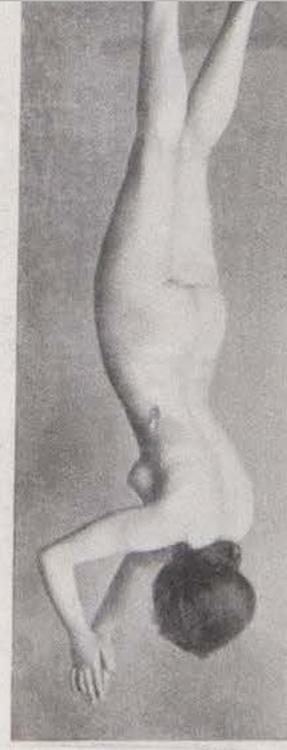
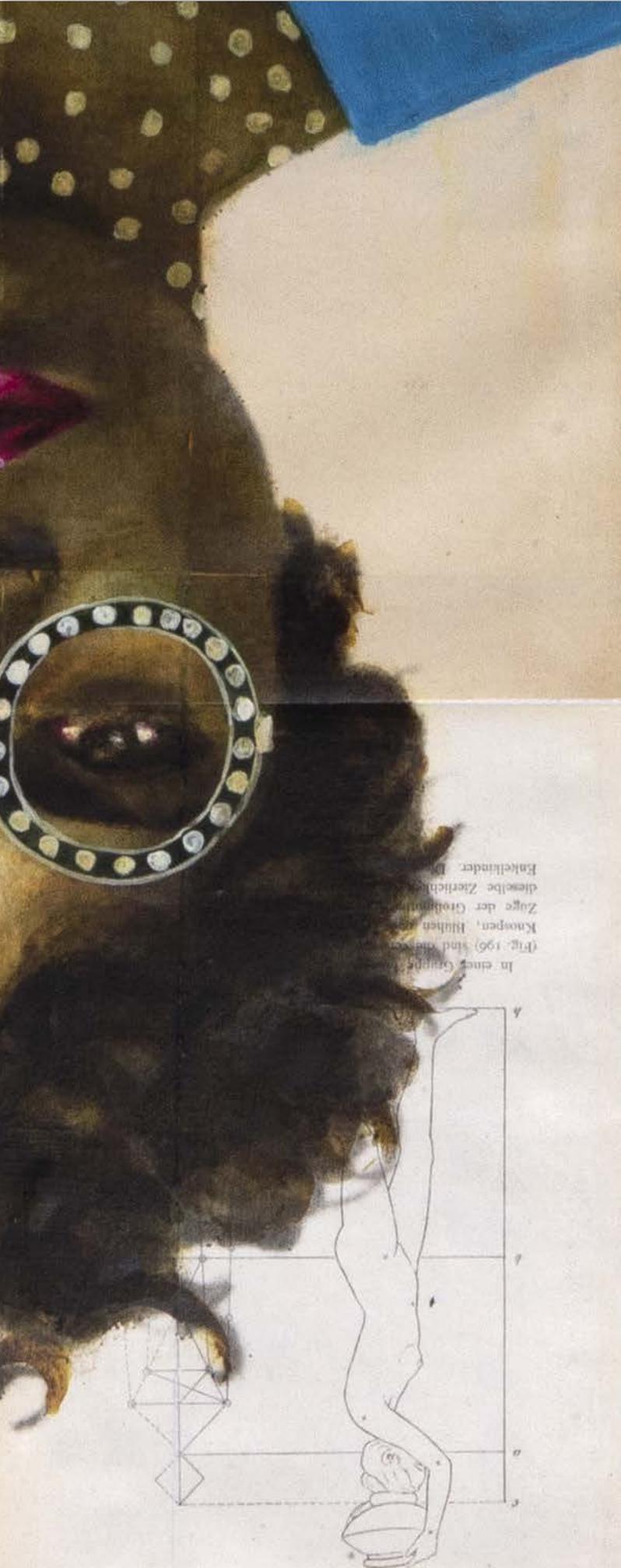
Die Menschen, die dieses geheimnißvolle Land sich zeigen und feindlich vor den Eindringern zurück, als ob sie ausrufen: „Hier ist nicht meine Stunde“, schlägt, sobald die ultramarinen Länder, Deutschen und Engländer, greifen. Männer und die jungen Mädchen, die Frauen türten ihre Lenden mit rothen

Ein mythisches Bild von drei Papuanen in ihrer natürlichen Umgebung hat mir in Djimbi aufgenommen (Fig. 34). Und sich die schlanken, muskelkräftigen, heimischen Palmenwald ab, in der sie schön oder auch nur hübsch

Auch ihnen hat Virchow ein sehr geschmackvolles Mädchen (Kandaze¹⁾) ein sehr geschmackvolles betrachten dieses Mädchen als niederen Typus, und namentlich der Extremitäten zum Rumpf. Die Extremitäten übereinander entsprechend der Rassen. Kandaze ist 158 cm einen zierlichen Fuß. An die die Nägel weiß. Der Fuß Körpergröße. Das Kolon von europäischer Bildung, die sind die breite und niedrige und wichtigen Lippen

¹⁾ Vgl. Ranke, Der Mensch

des Beckens verschmälert und fast männlich geformt. Rumpfes stehen im Verhältnis die Schuldbreite 30 cm Taille 20 cm die Hüftbreite 30 cm betragen. Die Verhältnisse zusammen den gut geformten kleinen Brüsten geben der Gestalt einen sehr jugendlichen



Die Gliedmaßen sind an ihren Ursprüngen besonders kräftig; man beachte, wie breit der rechte Arm nach aus der Achsel hebt, wie rund und voll die Oberschenkel in den Hüften sich abzeichnen; dabei sind die Handgelenke und die Knöchel sehr fein und schlau, so daß die vier Gliedmaßen sich gleichmäßig vollendet formen, wie man sie in niederen Kreisen fast niemals antrifft.

Von großer Schönheit sind die kleinen Hände und Füße. Dieser Körper ist einer der schönsten, die in diesem Buche besprochen worden sind, aber gibt uns das vorzüglichste Bild des Weibes stets neue Rätsel zu lösen.

Aus dem Land der nordischen Schönheit grüßt zum Abschied ein Mädchen aus Smaland (Fig. 334), indem es die großen freunliche Augen mit der Linken befeuchtet.

425

Skandinaviern.

eine, die nicht viele körperliche Vorzüge hatte. Hülsech waren alle, und sehr viele schon. In Reinheit der Made und Körperproportionen war sie schon. In Reinheit der Made und Körperproportionen war sie schon. In Reinheit der Made und Körperproportionen war sie schon.



Fig. 326. Kopf eines Mädchens aus Västman (Schweden). (Prof. Ellström)



In einem Körper... diese Zierlichkeit... Knospen, Hüften... (Fig. 196) sind diese... in einer Gruppe... Kaskelinder...

DIE
**RASSENSCHÖNHEIT
DES WEIBES**

VON

PROF. DR. C. H. STRATZ

ZEHNTE UND ELFTE VERMEHRTE AUFLAGE

MIT VIER TAFELN UND 578 TEXTABBILDUNGEN



STUTT GART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1920

Editorial

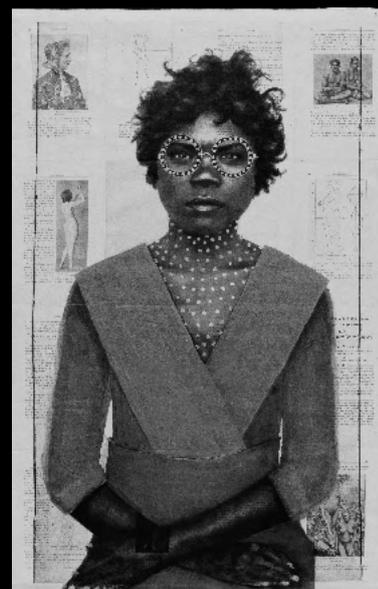
Wer spricht? Wer übersetzt? Wer malt welches Motiv? Wer wird gezeigt, wer nicht? Diese Fragen bestimmen seit einiger Zeit die öffentlichen Debatten – mitunter stehen sich scheinbar unversöhnliche Positionen gegenüber. Identität ist zu einem umkämpften Begriff geworden. Aber: „Der Bezug auf Identitäten und Identifizierungen ist nicht nur eine empirische Notwendigkeit. Identitätspolitik vertritt den Standpunkt, dass er auch eine politische Notwendigkeit ist.“ (Sussemichel/Kastner) Identitätspolitische Fragen spielen in der Kunst und damit auch an der Kunsthochschule eine wichtige Rolle. Deshalb widmen wir uns im Rahmen einer *Lerchenfeld*-Ausgabe diesen Fragen und Themen.

Den visuellen Rahmen bildet die von Rajkamal Kahlon, zum Wintersemester 2021/22 neu berufene Professorin für Malerei/Zeichnen, gestaltete Bildstrecke. Auf den acht Seiten, die dieses Mal als Poster angelegt sind, gibt sie einen Einblick in den diversen Bilder- und Referenzkosmos ihrer Arbeit. Sowohl Janice Mitchell als auch Werner Büttner und Wolfgang Ullrich blicken in ihren Beiträgen auf zurückliegende Debatten im Kunstbetrieb. Und es wird einmal mehr deutlich, wie unterschiedlich die Sichtweisen und Deutungen sein können – je nach Betrachtungsstandpunkt. Gerade in der Vielfalt der Meinungen liegt für uns ein Potenzial. Wie Kunstvereine und Kunstinstitutionen mit den identitätspolitischen Fragestellungen umgehen, wie sie sowohl ihr Programm als auch ihr Publikum diversifizieren und welche Rolle Klassismus spielt, wird in gleich mehreren Interviews und Beiträgen reflektiert.

Außerdem erscheint uns das *Lerchenfeld* ein geeigneter Ort, die zahlreichen studentischen Projekte und institutionellen Initiativen zu Wort kommen zu lassen, die sich in den letzten Jahren an der HFBK Hamburg gebildet haben. So weisen die Gleichstellungsbeauftragten auf Erfolge und Herausforderungen ihrer Arbeit hin; das Kurator*innenkollektiv Cake&Cash spricht über ihre Erfahrungen nach einjähriger Gestaltung des Galerieprogramms; die Critical Diversity AG stellt sich und ihre Arbeit vor; ausgehend von der Studierendeninitiative 3RD-SPACE werden Lehrende zur Diversität des Lehrangebots befragt; die Initiator*innen der Experimentellen Klasse und des Projekts hhintersection resümieren ihre nun abgeschlossene Arbeit. Neben den erzielten Erfolgen, formulieren die Studierenden auch Kritik an der Hochschule: Ihnen geht es zu langsam, viele Aspekte sehen sie noch nicht berücksichtigt oder Strukturen seien zu intransparent. Auch für diese Rückmeldung war die Ausgabe wichtig und hilfreich. Denn wir können die anstehenden Aufgaben nur gemeinsam angehen. Den hoffnungsvollen Ausblick formuliert Kae Tempest in ihrem einleitenden Essay: „Das Verbundensein ist keine Künstler:innen vorbehaltene Domäne, aber Kunst ist eine gute Möglichkeit, um zu verstehen, was uns jener andere Ort bringt, an dem unsere Gemeinsamkeiten beginnen.“

Inhalt

- 4 Essay
Aufbauen
Kae Tempest
- 8 Es ist ein langer Weg
Bärbel Hartje, Ingrid Jäger, Heike Mutter, Anja Steidinger, Julia Mummenhoff
- 14 Diskriminierungskritik
Critical Diversity AG, Ronja Lotz
- 18 Make Work Visible
Cake&Cash Curatorial Collective (CCCC), Leonie Pfennig
- 22 Assembling/Disassembling the Curriculum
3RD-SPACE, Jesko Fezer, Astrid Mania, Annika Larsson, Ingo Offermanns, Nora Sternfeld, Seda Yıldız
- 24 „Der Tyrann braucht zerbrochene Seelen“
Susanne Leeb über Rajkamal Kahlon
- 29 Diversity Blues
Janice Mitchell
- 33 „Es gibt kein Recht auf unverletzte Gefühle“
Wolfgang Ullrich im Gespräch mit Werner Büttner
- 38 Traum von identitätsfreier Teilhabephilosophie,
Michaela Ott
- 44 Ethical Responsibility in Curating
Tobias Peper, Jennifer J. Smailes, Bettina Steinbrügge, Seda Yıldız
- 49 Das Museum als transkulturelle Zukunftswerkstatt
Johanna Wild
- 52 Gespielte Gleichheit?
Maurin Dietrich, Gloria Hasnay, Steffen Zillig, María Inés Plaza Lazo
- 59 Experiment diversity
hhintersection, Experimentelle Klasse
- 65 Perspektivwechsel weltweit
Eike Pockrandt
- 69 Ein lebendiges Archiv
Beate Scheder
- 72 The Kids Are All Busy
Anne Meerpohl
- 77 Eine Erzählung gegen klassische Narrative
Jens Balkenborg
- 79 Harte Tür
Raphael Dillhof
- 82 Alles im Flow
Julia Mummenhoff
- 85 Reading List
- 87 Impressum



Fotoessay
Rajkamal Kahlon

Aufbauen*

Kae Tempest

The background features a complex, abstract composition of overlapping organic shapes. A prominent white line curves across the upper portion of the image, separating the text from the lower graphic elements. The shapes are rendered in various shades of gray, from deep black to light gray, creating a sense of depth and movement.

In diesem Buch geht es um das Verbundensein. Darum, wie uns das Eintauchen in Kreativität hilft, uns gegenseitig näherzukommen und unser Selbstbewusstsein zu stärken. Wie wir durch ein feineres kreatives Verbundensein Mitgefühl entwickeln und tiefere Beziehungen zur Welt aufbauen können.

Mir ist bewusst, dass schon die Forderung nach Verbundensein und Allgemeingültigkeit in einer Zeit so großer Spaltungen problematisch ist. Ob es um *Black Lives Matter* oder *All Lives Matter*, um *Trans Rights* oder *TERF Rights*, Impfgegner:innen oder Impfbefürworter:innen geht, wir leben in einer Zeit, in der man Stellung beziehen muss. Es steht einiges auf dem Spiel. Mit der Forderung nach Zusammenhalt riskiert man, den notwendigen Kampf für Grundrechte und -freiheiten zu relativieren. Dabei gibt es gute Gründe dafür, warum sich Schluchten zwischen uns aufgetan haben.

Ich glaube nicht, dass »unsere Unterschiede keine Rolle spielen« oder wir alle gleich sind. Mir ist klar, dass wir in verschiedenen sozialen, historischen, ökonomischen und politischen Zusammenhängen stehen und sich diese Unterschiede sehr auf unser Leben auswirken. Ich denke aber auch, dass es unter der Ebene unserer direkt gelebten, überlieferten und über Generationen hinweg weitergereichten Erfahrungen – unterhalb unserer einzigartigen Kulturen und Identitäten – eine Gemeinsamkeit gibt, und ich glaube, dass wir über Kreativität Zugang dazu finden.

Kreativität fördert das Verbundensein. Und das Verbundensein mit einem wahren, unbequemen Selbst erlaubt es uns, Verantwortung dafür zu übernehmen, wie wir andere beeinflussen, anstatt blind, abgekoppelt und wie benommen von einem Tag zum nächsten durchs Leben zu gehen, aus jeder Begegnung mitzunehmen, was wir können, ohne weiter zu denken als an *mein Überleben, das Überleben meiner Kinder, mein Überleben, das Überleben meiner Kinder*.

Im Verlauf der folgenden Kapitel werde ich über die Vorzüge der Kreativität schreiben, der Musik, des Theaters und von Zusammenkünften, aus denen ein Gefühl des Verbundenseins entsteht. Mir ist bewusst, dass Menschen erschwingliche Wohnungen, sichere und gerechte Arbeitsbedingungen, eine funktionierende Gesundheitsversorgung, frische und schadstofffreie Lebensmittel, sauberes Wasser und ein Lebensumfeld, in dem ihre Kinder gewaltfrei aufwachsen können, dringender brauchen als Gelegenheiten, Konzerte zu besuchen oder bei Theaterstücken mitzuwirken. Aber ich sehe auch, dass Menschen neben der Befriedigung dieser Grundbedürfnisse spielen, kreativ sein, reflektieren und Energien freisetzen müssen – und das ist immer schon so gewesen.

Anhand der folgenden Begriffe werde ich meine Vorstellungen erläutern: Kreativität, Verbundensein und kreatives Verbundensein.

Kreativität ist die Fähigkeit zu staunen und der Wunsch, auf das zu reagieren, was uns verblüfft. Oder einfacher gesagt, jede von Liebe getragene Handlung ist kreativ. Jede Form des Machens. Meistens ist Kunst damit gemeint, aber tatsächlich lässt sich der Begriff auf alles beziehen, was Aufmerksamkeit, Geschick und Erfindungsgabe verlangt. Kreativität ist beispielsweise nötig, um sich gut zu kleiden. Kindern Geschichten zu erzählen. Eine Fensterbank

zu streichen. Einer geliebten Person volle Aufmerksamkeit zu schenken.

Verbundensein ist das Gefühl, in der Gegenwart zu landen. Wenn man vollkommen vertieft ist in das, was eine:n beschäftigt, und auf alle Einzelheiten des Erlebens achtet. Es zeichnet sich aus durch ein Bewusstsein der eigenen Winzigkeit im Großen und Ganzen. Dem Gefühl, an einen bestimmten Ort zu gehören. An genau diesen hier. Egal ob »hier« gerade in Aufruhr ist oder Ruhe herrscht, Freude oder Schmerz.

Kreatives Verbundensein ist der Einsatz von Kreativität, um Verbundensein zu erreichen und sich mit denjenigen, die den Moment mit einem teilen, in einen Raum größerer Verbundenheit zu begeben.

Es könnte sein, dass Künstler:innen sich eher einer anderen, tieferen Welt verbunden fühlen. Aber eigentlich kennen das alle, die schon mal meditiert oder gebetet haben, Sterne betrachtet, ein wichtiges Essen für geliebte Menschen zubereitet haben, die geschlagen haben oder geschlagen wurden, etwas mit den eigenen Händen gebaut oder, weil ihnen nichts anderes übrig blieb, eine Lehre gemacht haben. Alle, die schon mal in jemandes Diensten standen, ehrenamtlich tätig waren, an den Rande des Wahnsinns gerieten, Grenzerfahrungen gemacht haben, eine schwierige Tatsache akzeptieren oder sich selbst zurücknehmen mussten, und alle, die sich schon mal große Mühe für andere gegeben haben. Das Verbundensein ist keine Künstler:innen vorbehaltene Domäne, aber Kunst ist eine gute Möglichkeit, um zu verstehen, was uns jener andere Ort bringt, an dem unsere Gemeinsamkeiten beginnen.

Wenn ich von »der Leser:in« spreche, meine ich damit möglicherweise die Person, die sich mit Text, Musik oder Kunstwerken beschäftigt, aber auch diejenige, die sich auf Freund:innen, Fremde, Geliebte und die Welt um sich herum einlässt. Die Leser:in ist das Tor, das sich öffnen muss, um die Bedeutung einzulassen.

Wenn ich von »der Autor:in« spreche, meine ich die Urheber:in eines Textes oder einer Musik, aber auch die Autor:in von Erfahrungen. Das in dir, was das Narrativ deines Daseins erzeugt und ständig auf der Suche ist nach einem Strang, der stark genug ist, dich über die unbeschriebenen Seiten eines Tages in den nächsten zu ziehen.

James Joyce hat einmal zu mir gesagt: »Im Besonderen ist das Allgemeine enthalten.« Ich wusste den Ratschlag zu schätzen. Er hat mich gelehrt, dass ich umso bessere Chancen habe, dich in deinem »Besonderen« zu erreichen, je mehr ich auf mein eigenes achte.

Seit zwanzig Jahren stehe ich jetzt am Mikrofon, will unbedingt sprechen und gehört werden. Im Lauf der Jahre habe ich viele Räume betreten und gedacht, *Oh Mann, ich weiß nicht, wie das heute Abend funktionieren soll*. Ich hatte das Gefühl, beurteilt zu werden. Das Gefühl, die falsche Person für den Anlass zu sein. Umgekehrt habe ich das Publikum angesehen und beurteilt. Ich stand vor Menschen, von denen ich wusste, dass es nicht »meine Leute« waren, und ich dachte, *Ihr und ich, wir werden das auf keinen Fall zusammen hinbekommen*. Aber ich wurde ein ums andere Mal widerlegt.

* Textauszug aus: Kae Tempest, *Verbundensein*. Aus dem Englischen von Conny Löscher.

© Kae Tempest, 2020.
© Suhrkamp Verlag Berlin 2021

Zwanzig Jahre habe ich mit einem Stift in der Hand verbracht. Mich zwanzig Jahre lang intensiv mit der Kunst des gesprochenen Wortes befasst. Alles, was ich gesehen habe, habe ich durch den Filter meiner Kreativität gesehen; sie war meine wichtigste Lebensaufgabe.

Ich werde hier über das Schreiben, Lesen und Auftreten sprechen, weil ich weiß, dass es wahr ist. Darauf werde ich ganz besonders eingehen, aber gleichzeitig werde ich auch über umfassendere Themen sprechen, darüber, wer wir sind, wie wir leben und wie wir uns anderen gegenüber öffnen.

Mitgefühl ist, wenn man nicht vergisst, dass jede:r eine eigene Geschichte hat. Viele Geschichten. Und daran denkt, Raum zu schaffen, um sich die Geschichte anderer anzuhören, bevor man die eigene erzählt.

10

Ich liebe Menschen sehr. Jedes Mal, wenn ich kurz vorm Durchdrehen bin, bekomme ich wieder einen klaren Kopf, wenn ich bewusst auf die Menschen achte, denen ich täglich begegne.

Ja, ich schreibe für andere wie mich. Andere, die nirgendwo reinpassen, nie reingepasst haben. Für Dykes wie mich. Die begriffen haben, dass es nichts bringt, überhaupt irgendwo reinpassen zu wollen, und schließlich ihren eigenen Weg finden mussten.

Andere, denen die Welt nicht scheißegal ist.

Andere, die zuerst die Schönheit entdecken und nicht anders können, als auch das Blutvergießen zu sehen.

20

Andere, die zuerst das Blutvergießen sehen und nicht anders können, als auch die Schönheit zu entdecken.

Außerdem aber auch für jene, die immer reingepasst haben.

Denen alles scheißegal ist.

Die nirgendwo Schönheit sehen.

Und das Blutvergießen noch weniger.

Die alles nur umreißen und die Zeit totschiessen.

Menschen, die meine Überzeugungen teilen, und andere, die sie für total absurd halten.

30

Für alle. Immer. Ganz egal was.

40

Es ist ein langer Weg *Bärbel Hartje, Ingrid Jäger, Heike Mutter, Anja Steidinger*

Personell wie auch inhaltlich sind die Bereiche Gleichstellung und Diversität an der HFBK Hamburg in Bewegung. *Lerchenfeld* hat die Ansprechpartnerinnen zu einem Roundtable-Gespräch gebeten, um Bilanz zu ziehen und Ausblicke zu geben



Obwohl die Prüfungen Ende Juni 2021 auf Hochtouren liefen, nahmen sich Ingrid Jäger, Anja Steidinger, Heike Mutter und Bärbel Hartje Zeit für ein Gespräch über ihre Arbeitsgebiete. Ingrid Jäger ist seit 2001 Leiterin der Keramik- und Gipswerkstatt und von 2007 bis Dezember 2020 Gleichstellungsbeauftragte gewesen. Ihr Abschied in den Ruhestand bildete einen wesentlichen Anlass für dieses Treffen. Ihre Nachfolgerin ist Dr. Anja Steidinger, die seit Oktober 2020 die Professur für Kunstpädagogik, Lehramt an Grundschulen innehat. Heike Mutter, Professorin für Anfängerbetreuung im Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie, ist seit 2007 stellvertretende Gleichstellungsbeauftragte. Bärbel Hartje, Mitarbeiterin in der Abteilung Kommunikation und Vernetzung, hat vor etwa einem Jahr zusammen mit Patricia Ratzel (in Elternzeit) den Arbeitsbereich Diversität übernommen.

Lerchenfeld: Vielleicht sollten wir am Anfang klären, seit wann es das Amt der Gleichstellungsbeauftragten gibt, was es beinhaltet und warum es im Hochschulgesetz verankert wurde?

Ingrid Jäger: Adrienne Goehler hat das Amt der Frauenbeauftragten, wie es anfänglich noch hieß, 1989, zu Beginn ihrer Präsidentschaft (1989-2002) an der HFBK Hamburg eingeführt. Eine der ersten Frauenbeauftragten war die Filmprofessorin Helke Sander. Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre wurden diese Stellen aufgrund der massiven politischen Forderungen der Frauen an den Universitäten und Hochschulen eingeführt. Es ging um Geschlechtergerechtigkeit und um die Besetzung von Professuren mit Frauen. In den 1990er Jahren erfolgte in Hamburg die Umbenennung in Gleichstellungsbeauftragte.

Lf: Welche Ausgangssituation habt ihr – Heike und Ingrid – 2007 vorgefunden, als ihr angefangen habt? Welche Handlungsfelder oder welchen Handlungsbedarf gab es und worauf konntet ihr aufbauen?

Heike Mutter: Ich war ja noch gar nicht so lange an der Hochschule und bin da so hineingerutscht. Es lag damals viel brach, weil die Stelle schon mehr als ein halbes Jahr nicht besetzt war. Unsere Vorgängerinnen hatten ihr Amt niedergelegt, als in einem Berufungsverfahren alle drei ausgeschriebenen Professuren an Männer vergeben wurden.

IJ: Ich war schon vorher regelmäßig in der Frauen-Vollversammlung, an der alle lehrenden Frauen der HFBK Hamburg teilnehmen. Sie schlägt die Gleichstellungsbeauftragten vor, die dann im Hochschulsenat jeweils für drei Jahre gewählt werden. So war ich bereits involviert und habe mich dann entschieden, das Amt zu übernehmen. Die höchste Priorität hatte für uns beide, zu den Berufungsverfahren zu gehen, möglichst zu zweit und immer gut vorbereitet zu sein. So ist es mit der Zeit gelungen, den Frauenanteil an der HFBK Hamburg auf 46 Prozent zu erhöhen. Ein Ziel, das wir auch deshalb erreicht haben, weil die Hochschulleitung unser Anliegen



unterstützt hat. Dieser Rückhalt ist sehr wichtig.

Lf: 2019 nahm die HFBK Hamburg im Hochschulranking nach Gleichstellungsaspekten zusammen mit der KHM Köln den Spitzenplatz ein. Lässt sich ein solcher Status auf Dauer halten?

IJ: Leider nein. Inzwischen sind wir bei den Professuren wieder bei 38 Prozent. Es ist immer schwierig mit diesen Rankings, weil sich das Verhältnis ständig ändert. Wenn an einer so kleinen Hochschule wie der HFBK Hamburg ein, zwei Professuren an Männer vergeben werden, dann verschieben sich die Prozentzahlen sofort.

HM: Es kommt bei der Beurteilung der Geschlechter-Verhältnisse auch immer sehr auf die Perspektive und den jeweiligen Bereich an. Eine Zeitlang waren die Grundlagen-Professuren, die als Äquivalent zu Juniorprofessuren an Unis niedriger dotiert sind als die Stellen der Eckprofessorinnen, mit fünf Frauen und nur einem Mann besetzt. Positiv gelesen bedeutet dies, dass die Hochschule vermehrt den Frauen den Einstieg in die Lehre ermöglicht. Da es aber auch darum geht, Anfängerinnen nicht nur in fachlicher Hinsicht, sondern auch beim Ankommen und Einfinden in der Hochschule zu unterstützen und eine solche „Care“-Aufgabe gerne den Frauen zugeschrieben wird, könnte diese Überzahl auch negativ gelesen werden. Aktuell sind wir im Grundlagenbereich aber wieder ein in vielerlei Hinsicht gemischtes Kollegium. Aus der Perspektive der acht Studienschwerpunkte ergibt sich wieder ein anderes Bild: In der Hälfte von ihnen (Film, Bildhauerei, Grafik/Typografie/Fotografie, Design) lehrt jeweils nur eine Frau. Dazu kommt bei zweien ein Missverhältnis bei der Verteilung auf Eckprofessuren und der Grundlagenprofessuren. Es gibt aber auch zwei Schwerpunkte, die mehrheitlich weiblich besetzt sind (Theorie und Geschichte, Zeitbezogene Medien) wie auch der Studienschwerpunkt Malerei/Zeichnen durch die Berufung von Rajkamal Kahlon.

Lf: Welche Strategien hattet ihr?

IJ: Wir hatten vor allem den Grundsatz, dass wir bei einem gravierenden Konflikt in einer Berufung nicht zurücktreten werden. Es sind ja trotz allem demokratische Entscheidungen, die in Berufungskommissionen fallen. Wir waren nicht immer glücklich damit, mussten aber das Ergebnis akzeptieren. Ich habe auch nie ein Veto eingelegt, was bewirkt hätte dass das gesamte Verfahren noch einmal aufgerollt worden wäre. Wenn die Berufungskommission in einem ausgeglichenen Geschlechter-Verhältnis (ausgeglichen heißt, mit einer Abweichung von höchstens 60 zu 40 Prozent) besetzt war, die vorgeschriebene Anzahl an Bewerberinnen eingehalten wurde und über Einwände diskutiert wurde, was ja durch unsere Anwesen-

heit bezeugt war, ist das Verfahren korrekt gelaufen. Unsere Einstellung war, sich nicht komplett zu überwerfen mit der Hochschulleitung und den Kolleginnen, die alle viel Arbeit in das Verfahren hineingesteckt haben. Aber das ist schon auch eine Gratwanderung.

Lf: So wie ich euch beide verstehe, dann kommt es ja auch darauf an, eine andere Kultur und ein Bewusstsein für Gleichstellung an der Hochschule herzustellen. Also ein ständiges Gespräch, denn wenn es in der Berufungskommission oder in den Berufungsverfahren zu schwierigen Situationen kommt, dann ist es ja eigentlich schon zu spät.

HM: Das ist richtig. Aber das Vetorecht verleiht der Stimme der Gleichstellungsbeauftragten trotzdem Gewicht. Ich kann mich gut erinnern, dass man mit einem Verweis auf das Vetorecht Diskussionen anstoßen und die Entscheidungsfindung noch einmal besonders beeinflussen konnte.

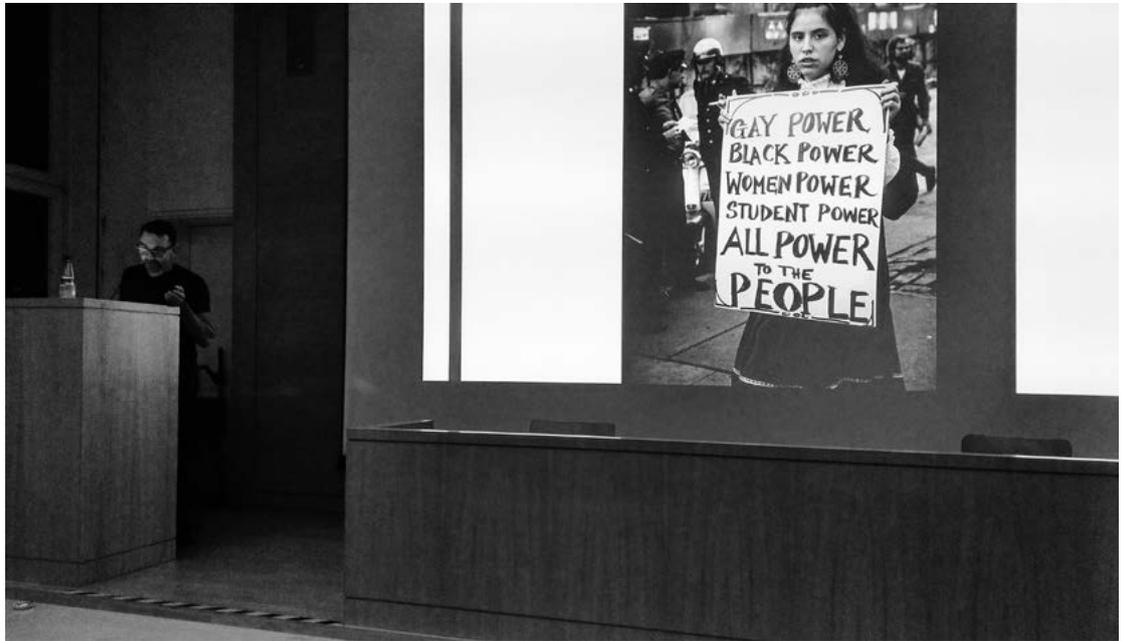
Lf: Ein weiteres Handlungsfeld in der Gleichstellung ist die Vereinbarkeit von Familie und Beruf oder Studium. Ihr habt in dieser Hinsicht viel erreicht, so dass die HFBK Hamburg 2014 zum ersten Mal das Zertifikat zum Audit familiengerechte hochschule erhielt. Was für Erfahrungen habt ihr gemacht?

IJ: Was wirklich lange gedauert hat, war eine sinnvolle Kinder-Notfallbetreuung für studierende Eltern einzurichten. Wir hatten 2014 zunächst eine Kooperation mit einem Dienstleister begonnen, der bei Bedarf qualifiziertes fürsorgendes Personal zu den Familien nach Hause schickt. Das Angebot wurde aber sehr wenig bis gar nicht genutzt.

HM: Offensichtlich war es eine zu große Hemmschwelle, dass es ein externer Anbieter war, und Eltern ihre Kinder im Krankheitsfall lieber einer Person anvertrauen, die sie kennen. Nun probieren wir es anders: Studierende Eltern und Promovierende können eine Bezuschussung von 200 Euro pro Semester, im Abschlussemester sogar 300 Euro für Kinderbetreuungskosten in Anspruch nehmen, wenn sie außerhalb der Regelbetreuungszeiten zum Beispiel an einer für ihr Studium wichtigen Hochschulveranstaltung teilnehmen wollen oder in Prüfungsvorbereitungen stecken. Natürlich auch, wenn die Kinder krank sind und deswegen nicht in die Kita gehen können. An der Hochschule für Musik und Theater funktioniert dieses Prinzip gut.

IJ: Als praktische Maßnahmen haben wir gleich zu Beginn unserer Amtszeit den Eltern-Kind-Raum eingerichtet, der so ausgestattet ist, das er als Treffpunkt, aber auch als Rückzugsort und Ruheraum dient, in dem Eltern und Kinder auch schon mal Schlaf nachholen können. Es folgte die Ausstattung der Mensa mit Kinderstühlen. Dann haben wir gemeinsam mit Studierenden des Studio Experimentelles Design von Jesko Fezer die

→ Auch die Veranstaltungsreihe Folgendes/FolgenD* von Prof. Heike Mutter widmet sich regelmäßig queeren und feministischen Themen in unterschiedlichen kulturellen Kontexten. So auch 2019 mit einem Vortrag von Lorenzo Fusi, der vor dem Hintergrund der eigenen Biografie die Forderung nach inklusiven Kuratieren formulierte.



Kinderinsel konzipiert, die während der großen Ausstellungen den Kindern von Mitarbeiterinnen wie Besucherinnen die Möglichkeit bietet, sich künstlerisch zu betätigen – mit wechselnden Themen und Materialien zu jeder Ausstellung. Dabei werden sie von Studierenden betreut.

HM: Darüber hinaus geht es außerdem ganz allgemein um die Frage, wie man hier physischen und gedanklichen Raum schafft für Kinder und ein Bewusstsein dafür, dass es überhaupt studierende Eltern gibt.

Lf: Was unter Gleichstellung zu verstehen ist, haben wir nun umrissen. Aber was bedeutet im Verhältnis dazu Diversität?

Bärbel Hartje: Ingrid und Heike haben schon länger darauf hingearbeitet, dass der Gleichstellungsbereich ausgebaut werden muss, weil alleine Geschlechtergleichstellung nicht ausreichend ist, wenn es darum geht, eine allgemeine Chancengleichheit für alle Menschen herzustellen. Und so wurde der Bereich Diversität eingeführt und in dem Verwaltungsbereich Kommunikation und Vernetzung der HFBK Hamburg verankert. Dies erfolgte vor dem Hintergrund, dass Merkmale einer diversen Kultur wie beispielsweise Perspektivenvielfalt oder Internationalität an der HFBK bereits gelebt werden, dies aber wenig sichtbar kommuniziert wird. Zum andern wird künftig über Veranstaltungsangebote eine diversitätsorientierte Hochschulkultur weiter ausgebaut.

Lf: Wie sieht denn bei der Diversität die gesetzliche Verankerung aus?

BH: Das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz (AGG) gibt es seit 2006, also auch schon seit 15 Jahren. Und das ist für jeden Arbeitgeber bindend. Als öffentliche Institution eine diversitätsorientierte Hochschulkultur zu entwickeln bedeutet Programm, Personal und Publikum genau anzuschauen, wie divers dieses aufgestellt ist. Wie divers ist

unser Lehrangebot? Welche Diskurse verfolgen wir hier und wie offen werden sie geführt? Wie erweiterungsfähig sind die Diskurse? Wie viel Diversität gibt es bei den Hochschulmitgliedern? Und wie divers ist das Publikum, das zu unseren Ausstellungen, Symposien, und Vortragsreihen kommt? Wir müssen uns fragen, ob in diesen Bereichen Menschen strukturell benachteiligt werden und ob Ausschlüsse stattfinden. Das Komplex an dieser Aufgabe ist der Umgang mit Identitätsmerkmalen, für die es keine formale Erfassung gibt, beziehungsweise diese – wie im Fall von Geschlecht – nicht ausreichend ist. Es geht um unterschiedliche kulturelle und soziale Herkunft, sexuelle Orientierung, Glaubensrichtungen und Weltanschauungen, physische oder psychische Dispositionen und wie offen Menschen sind, diese zu benennen.

Lf: Also im Grunde ist der Arbeitsbereich Diversität eine Erweiterung und Ergänzung der Gleichstellung?

BH: Es ist eine logische Weiterführung der Gleichbehandlung, dass man zum Beispiel nicht nur auf die Gleichstellung von Frauen und Männern schaut, sondern anerkennt, dass es mehr als diese zwei Geschlechter gibt und versucht, dem gerecht zu werden.

Lf: Wie hängt diese Aufgabe mit eurer alltäglichen Arbeit an der Hochschule zusammen?

BH: Zu meinem Arbeitsfeld gehört unter anderem die Organisation von Ausstellungen und Veranstaltungen. In diesem Rahmen begleite ich Projekte, die Diversität zum Thema haben und initiiere gerade ein Workshopprogramm zur Diversitätssensibilisierung für alle Hochschulmitglieder. Die Erfahrung zeigt, dass gerade in Diskriminierungsfällen oder in Situationen, wo Studierende sich ungerecht behandelt fühlen, die Betroffenen nicht wissen, an wen sie sich wenden können. Daher ist es unsere Aufgabe, in unserer all-

täglichen Arbeit klarer darzustellen, wer in welcher Situation ansprechbar ist und die Kontakte herzustellen zu den Gleichstellungsbeauftragten und anderen vom Senat gewählten Vertrauenspersonen. Ein wichtiger Schritt war, alle Informationen zum Thema Diversität an der HFBK Hamburg und auch zu Hilfsangeboten auf der HFBK-Webseite im Überblick zusammenzufassen. Dort ist unter anderem auch die Richtlinie gegen geschlechtsbezogene Diskriminierung und sexuelle Gewalt veröffentlicht und alle Ansprechpersonen mit Kontaktdaten gelistet.

IJ: Als Gleichstellungsbeauftragte fordern wir seit Langem, dass es eine externe psychologische Beratung geben sollte, die speziell auf die Situation an der Hochschule eingeht. Das denkt man vielleicht bei Gleichstellung und Diversität nicht unmittelbar mit, aber es spielt oft in Situationen eine Rolle, in denen es um Diskriminierung geht.

BH: Das erlebe ich aber nicht als das eigentliche Problem. Es gibt ja mit der Beratungsstelle des Studierendenwerks eine externe sozial-psychologische Betreuung für alle Hamburger Hochschulen. Dass sie rechtlich und finanziell über das Studierendenwerk läuft, dient dazu, eine übergeordnete Neutralität zu gewährleisten. Sie ist eine erste Anlaufstelle, kein Therapieplatz. Der Anspruch, hier in allen Aspekten der eigenen Studiensituation verstanden zu werden, scheint mir deshalb auf einem Missverständnis zu beruhen. Jede Person, die eine psychologische Betreuung benötigt, hat nach einer ersten Beratung die Schwierigkeit, sich eine passende Therapeutin zu suchen. Was aber für mich immer deutlicher wurde ist, dass Menschen im Diskriminierungsfall, im Falle einer Auseinandersetzung mit anderen Studierenden, mit Lehrenden vielleicht auch mit Verwaltungsmitarbeiterinnen, unter den möglichen Ansprechpersonen nicht immer die richtige Vertrauensperson für sich finden. Und da gebe ich dir recht, dass wir versuchen müssen, eine neutrale Person zu finden oder eine Gruppe von Personen.

Lf: In welchen Formaten tauschen sich die mit Gleichstellung und Diversität befassten Personen miteinander aus?

BH: Die Lenkungsgruppe Diversität, zu der die beiden Gleichstellungsbeauftragten und ich gehören, sowie Ingo Offermanns, der als HFBK-Vizepräsident für den Bereich Diversität verantwortlich ist, trifft sich einmal im Monat beziehungsweise dreimal im Semester, immer im Rhythmus der Senatsitzungen. Wir sprechen dann nächste Schritte miteinander ab und berichten uns gegenseitig aus unseren Aufgabenbereichen. Darüber hinaus gibt es regelmäßige Arbeitsgruppentreffen, der Vertreterinnen unterschiedlicher Statusgruppen der Hochschule, die sich auch im engeren und weiteren Sinne mit Diversität beschäftigen. Also auch die Gleichstellungsbeauftragten des Technischen-, Bibliotheks- und Verwaltungspersonals (TVP), die Beauftragten für Menschen mit Beeinträchtigung, die Leitung des International Office sowie Studierendenvertreterinnen. Durch diesen Austausch können wir uns gegenseitig unterstützen.

Lf: Was ist geplant, um die Gesamtheit der Mitarbeiterinnen der Hochschule noch mehr für das Thema zu interessieren und zu sensibilisieren?

BH: Zusammen mit einer studentischen Hilfskraft entwickle ich zurzeit ein offenes Workshopangebot, das sich an unterschiedliche Zielgruppen wie Studierende, Professorinnen, Werkstatteleiterinnen und Mitarbeiterinnen richtet und einerseits die Diversitätssensibilisierung fördert, andererseits auch Empowerment sein kann für Leute, die Diskriminierung hier erfahren. Es sollen möglichst viele Aspekte von Diversität aufgegriffen werden – gleichzeitig müssen wir eine sinnvolle Struktur finden, die möglichst viele Teilnehmerinnen anspricht.

Lf: Es gibt an der Hochschule auch studentische Initiativen, die dieses Thema aufgreifen. Arbeitet ihr mit ihnen zusammen?

BH: Mit der Critical Diversity AG sind wir von Anfang an in Kontakt gewesen. Wir tref-



Informationen zum Thema Gleichstellung und Diversität an der HFBK Hamburg:
<https://hfbk-hamburg.de/diversity>

← Blick in den Eltern-Kind-Raum in der HFBK Hamburg; Foto: Lukas Engelhardt

fen uns regelmäßig alle drei Wochen, um uns auszutauschen. Wir geben uns gegenseitig Tipps zu Veranstaltungen, Texten, Workshopmöglichkeiten und ich erfahre über die AG mehr über die Bedürfnisse, virulenten Themen und auch Konfliktsituationen hier in der Studierendenschaft.

Lf: Anja, du hast, bevor du an die HFBK Hamburg kamst, in Barcelona gelebt und künstlerisch viel in Kollektiven gearbeitet. Welche Erfahrungen hast du dort bezüglich Gleichstellung und Diversität gemacht?

Anja Steidinger: Wir haben in Barcelona ein Kollektiv gegründet, Enmedio. Enmedio heißt auf Deutsch inmitten, aber auch dazwischen. Und auch Medium. Wir waren tatsächlich sehr divers aufgestellt. Das war die Herausforderung mit ganz unterschiedlichen Kulturkreisen, Herangehensweisen an Kunst und Protestkultur ein Kollektiv auf die Beine zu stellen. Gleichstellung im Sinne von Frauengleichstellung zu Männern war in der Gruppe immer ein sehr unbeliebtes Thema. Es ging eher darum, mit Identitätspolitiken zu arbeiten, sich punktuell genau zu diesen Konflikten und Problemen zu treffen und das, was uns alle spaltet, auch in unterschiedlichen Kämpfen, dann zusammenzuführen. Wir haben versucht, Zwischenräume herzustellen. Und das ist etwas, dass ich nach wie vor sehr wichtig finde, die Frage danach, wie wir Solidaritäten und Allianzen herstellen können. Es geht um das Im-Gespräch-Bleiben, um nicht zu fraktionieren und sich auf eigene Territorien zurückzuziehen. Es geht in manchen Momenten aber auch um das Abwägen, ob Trennungen oder Spaltungen beispielsweise als Schutzraum für bestimmte Personengruppen notwendig sind, um neue Perspektiven entwickeln zu können – es gibt keine allgemeine Formel.

Lf: An solche Erfahrungen anknüpfend bist du jetzt seit einem halben Jahr Gleichstellungsbeauftragte. Hast du schon Vorstellungen, was du gerne erreichen würdest in nächster Zeit?

AS: Ich habe meine Professur und drei Monate später auch mein Amt mitten in der Corona-Krise angetreten. Es wurde sehr schnell klar, dass wir nicht alle gleichgestellt sind in einer Krisensituation, dass insbesondere Studierende mit Kindern viel größeren Belastungen durch die zusätzliche Kinderbetreuung ausgesetzt sind und dass sie sehr vereinzelt und isoliert sind. Heike und ich haben versucht, sie zusammenzubringen, um über ihre Probleme zu reden und dann gemeinsam zu überlegen, wie sie überwunden werden könnten. Die Vernetzung der Studierenden mit Kindern wurde durch die Pandemiesituation akut. Ein anderes Projekt, das mir langfristig vorschwebt, knüpft an die von Heike und Ingrid entwickelte Kinderinsel an. In meiner Klasse, der Klasse_Grund_Schule arbeiten wir an einem Projektraum

für Kinder, der von der bestehenden Grundstruktur der Kinderinsel ausgeht. Mehr wird aber noch nicht verraten, es soll ja eine Überraschung sein.

HM: Eigentlich wäre es auch ein schönes Projekt, mehr männliche Studierende für das Studium der Grundschulpädagogik zu interessieren...

AS: Genau. Grundschulpädagogik gilt nach wie vor als Fürsorgearbeit, die erstaunlicherweise immer noch den Frauen zugeschrieben wird. Eine Arbeit, die schlechter bezahlt wird. Es liegt auch daran, dass es immer noch eine falsche Vorstellung von Kunstpädagogik und speziell von Kunst an Grundschulen gibt. Es geht ja nicht um „Basteln“ nach Vorlagen, sondern darum, künstlerische Entwicklungsvorhaben gemeinsam mit Kindern zu entwerfen, um auf diese Weise gerade auch selbstständiges Denken und Arbeiten erfahrbar und lernbar zu machen.

BH: Dabei besteht so ein Bedarf an Grundschullehrer*innen, dass eigentlich längst Anreize geschaffen sein sollten, auf Grundschullehramt zu studieren. Auch durch eine finanzielle Angleichung.

IJ: Es wird immer mit der kürzeren Ausbildungszeit argumentiert. Auch bei uns ist das Studium der Grundschulpädagogik auf drei Jahre angelegt, während das allgemeine Bachelor-Studium vier Jahre umfasst. Ich finde, das ist kein gültiges Argument. Grundschullehrer*innen müssen endlich angemessen bezahlt werden. Wahrscheinlich würden sich dann auch mehr Männer für das Studium entscheiden.

Lf: Also da haben wir zum Ende des Gesprächs einen großen Handlungsbedarf aufgedeckt. Und jetzt möchte ich dich, Ingrid, noch einmal abschließend fragen, was du dir in Bezug auf dein Arbeitsgebiet für die Zukunft wünschst?

IJ: Ich möchte die Chance nutzen, noch einmal meine Freude auszudrücken. Es gibt sicher noch viel zu tun, aber ich sehe, dass das mit den drei Kolleginnen in sehr guten Händen ist. Es ist, wie wir festgestellt haben, eine zähe Arbeit und es muss weitergehen. Gleichstellung und Diversität sind Arbeitsfelder, die sich ergänzen und in denen es unglaublich viel zu tun gibt. Aber ich sehe das jetzt auf einem guten Weg.

Diskriminierungskritik

Critical Diversity AG

Im Sommer 2020 formierte sich an der HFBK Hamburg eine Gruppe Studierender, aus der die Critical Diversity AG entstanden ist. *Lerchenfeld* sprach mit Vertreterinnen der AG: *Saskia Ackermann, Sevda Güler, Rahel grote Lambers und Charlotte Perka*



can you only *break the rules*
if you made them?

22/23

critical
diversity
HFBK

Lerchenfeld: Was ist die Critical Diversity AG, wie seid ihr organisiert und wie kam es zu dem Namen?

Saskia Ackermann: Am Anfang haben sich Studierende informell organisiert und in Kleingruppen aufgeteilt. Da relativ schnell klar war, dass die Gruppe durch hochschulpolitische Arbeit die Strukturen der Institution verändern möchte, haben wir uns als Referat des ASTA gegründet. Dabei haben wir uns auch den Namen gegeben. Mit dem Begriff Critical Diversity möchten wir uns von dem gängigen Verständnis von Diversität abgrenzen, das eine internationale Vielfalt meint anstatt einer machtkritischen Perspektive auf gesellschaftliche Ungleichheiten.

Charlotte Perka: Critical Diversity ist außerdem ein Name, den es in einer Studierenden-Initiative an der Universität der Künste Berlin schon gab. Für uns ist eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Begriff wichtig, da er sehr gut für neoliberale Zwecke und gerade an Hochschulen auch für Internationalisierungsprogramme benutzt wird. Dagegen wollten wir uns mit dem Namen positionieren und deutlich machen, dass wir ein kritisches Verständnis von Diversität haben.

Rahel grote Lambers: Im Moment arbeiten wir in einer Kerngruppe von circa zehn bis zwölf Studierenden. Die Anzahl variiert aber auch sehr stark während des Semesters. Wir möchten aber, dass die Struktur der Gruppe bestehen bleibt, auch wenn viele von uns Abschluss machen und danach nicht mehr da sind.

CHP: In der Gruppe ist es uns wichtig, dass wir transparent machen, aus welcher Position wir sprechen. Deshalb möchten wir auch hier so beginnen. Ich bin Charlotte und benutze das Pronomen sie. Ich bin weiß und von Rassismus nicht betroffen. Ich spreche aus einer privilegierten Situation, auch dadurch, dass ich einen akademischen Familienhintergrund habe. Für mich ist es ein andauernder Lernprozess, wie ich aus dieser privilegierten Position sprechen kann, wie und wann es notwendig und sinnvoll ist und wann störend.

SAM: Ich bin weiß, eine Frau und privilegiert aufgewachsen. Mir war lange nicht bewusst, dass Klassismus trotzdem ein wichtiges Thema für mich ist. Ich habe das nie so wahrgenommen, weil mein Vater gut verdient. Aber unser Haushalt ist kein akademischer im klassischen Sinne. Ich habe erst spät in meinem Studium verstanden, dass es eine Hürde ist, wie ich Zugang zu Diskursen habe oder zu der Art, wie man an der Hochschule spricht.

Sevda Güler: Ich würde mich als queer bezeichnen. Meine Eltern kommen aus der Türkei, dadurch habe ich schon früh Erfahrungen mit Rassismus gemacht. Ich bin in einem nicht-akademischen Haushalt bei

einer alleinerziehenden Mutter aufgewachsen. Und ich bin die Erste in der Familie, die Abitur gemacht hat und studiert. Bis ich jedoch verstanden habe, dass es nicht normal ist, gesagt zu bekommen, wie gut mein Deutsch sei, und ich gemerkt habe, dass das zum Teil rassistische Äußerungen sind, hat es ziemlich lange gedauert. Zusammen mit Saskia engagiere ich mich auch im Netzwerk für Diskriminierungskritik an deutschsprachigen Kunsthochschulen.

RGL: Mein Pronomen ist sie. Ich bin weiß und nicht von rassistischer Diskriminierung betroffen, habe einen akademischen Hintergrund und würde deshalb sagen, dass ich aus einer sehr privilegierten Position heraus spreche und das versuche, mitzudenken. Ich bin von Anfang an bei der Critical-Diversity AG und froh, Teil der Gruppe zu sein, da mir die Zusammenarbeit in der Gruppe sehr gefällt. Mir ist es wichtig, dass wir uns mit möglichst vielen Diskriminierungserfahrungen auseinandersetzen und Betroffenen zuzuhören. Gleichzeitig versuche ich darauf zu achten, als privilegierte Person nicht zu viel Raum einzunehmen. Deshalb ist es uns in der Critical Diversity AG wichtig zu reflektieren, wie sich die Gruppe zusammensetzt, wer sich äußert oder wer wie viel Raum einnimmt. Da gibt es auch bei uns noch viel zu lernen.

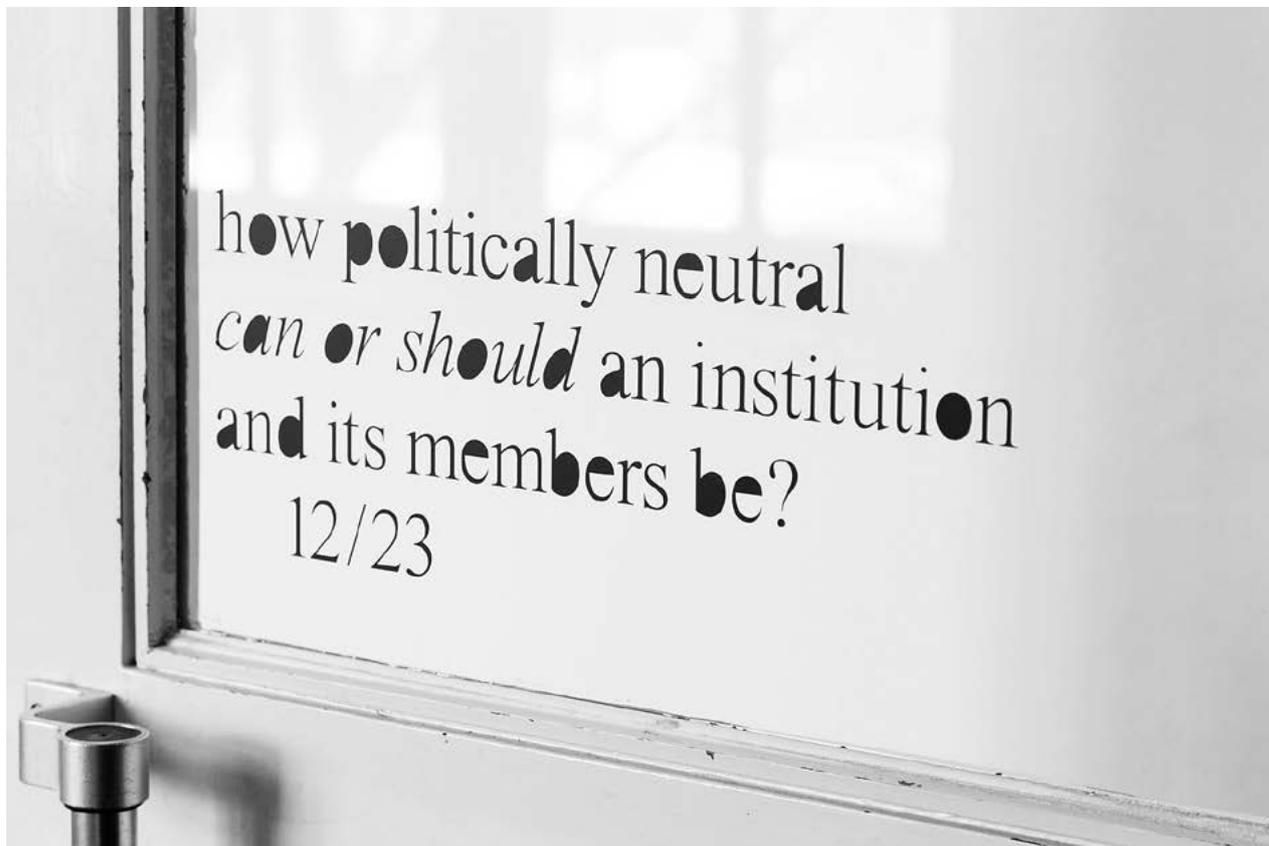
CHP: Das finde ich auch für das heutige Gespräch wichtig. Die Critical Diversity AG hat eine andere Zusammensetzung als wir vier, die jetzt dieses Gespräch führen. Ich denke, es liegt bereits eine Aussage darin, dass mehr weiße Personen Zeit und Energie für eine eher repräsentative Aufgabe aufbringen können, als Persons of Color.

SAM: In der Critical Diversity AG engagieren sich viele weiße Studierende. Damit mussten wir uns auseinandersetzen und müssen das auch weiterhin, denn dadurch sind weiße Stimmen sehr dominant und andere Positionen werden verdrängt.

Lf: Wie versteht ihr Diversity?

SAM: Ich spreche selten von Diversity, weil ich es schwierig finde, aufzuzählen, welche Personen man berücksichtigen oder involvieren möchte. Das funktioniert meiner Meinung nach nicht, weil Menschen durch Begriffe oder Gruppierungen nie vollständig erfasst werden können. Mit der Critical Diversity AG versuchen wir darauf aufmerksam zu machen, wo es Diskriminierungsstrukturen gibt und wie sie abgebaut werden können. Das bedeutet, dass man permanent daran arbeiten muss, Menschen unterschiedlicher Identitäten, Identitätsmerkmale oder Herkunft im weitesten Sinne Zugänge zu schaffen, zum Beispiel zur Kunsthochschule.

RGL: Ich würde mich Saskia anschließen, dass es schwierig ist, Diversity zu definieren. Mir ist besonders die Arbeit mit und an den Strukturen der Hochschule sowie der Aufbau



und die Stärkung einer diskriminierungskritischen Praxis wichtig.

Lf: Wie beeinflusst euer künstlerisches Schaffen die Arbeit in der Critical Diversity AG und vice versa?

SEG: Ich habe zuerst an der Kunsthochschule Kassel studiert. In Kassel wurde 2006 Halit Yozgat vom NSU ermordet und ich habe angefangen, mich sehr intensiv damit zu beschäftigen. Das war der Beginn meiner heutigen Art künstlerisch zu arbeiten, die sich mit gesellschaftskritischen und politischen Themen auseinandersetzt. Während dieser Zeit habe ich viel über strukturellen Rassismus gelernt, auch weil ich mich in Aktionsbündnissen engagiert habe. Am Ende war ich mir nicht sicher, ob es gut ist, bei den politischen Arbeiten meinen Namen zu nennen. Ich war schon sehr allein mit meinen Ängsten und Alpträumen, dass irgendwelche Kasseler Nazis vor meiner Tür stehen würden. Damals war ich oft überfordert, auch weil es keinen Austausch gab. Irgendwann musste ich davon Abstand nehmen.

SAM: Für mich hat das Engagement in politisch-pädagogischen Kontexten immer eine große Rolle neben dem Kunststudium gespielt. Das waren aber lange zwei getrennte Felder für mich. Die Critical Diversity AG hat mir geholfen zu verstehen, wie wichtig die politische Organisation und Bildungsarbeit auch in der Kunst ist. Ich stelle die Trennung von künstlerischer, politischer und organisatorischer Arbeit immer mehr in Frage. Inzwischen würde ich sagen, dass die Arbeit in der Critical Diversity AG Teil meiner künstlerischen Arbeit ist. Darin beschäf-

tige ich mich mit Formen kollektiver und selbstorganisierter Praxis. Viele meiner Freundinnen wollen die Welt mitgestalten. Aber wir haben keine Lust, in Parlamenten zu sitzen, weil die Art der Arbeit uns überhaupt nicht entspricht. Die Frage ist also, wie wir anders zusammen handeln und uns organisieren können.

Lf: Wie hilft euch die Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Diskriminierungskritik an Kunsthochschulen?

SEG: Saskia und ich sind Teil dieses Netzwerks und gleichzeitig Teil der HFBK Hamburg und der Critical Diversity AG. Das befruchtet sich in alle Richtungen. Wir besprechen viel von dem, was in der anderen Gruppe diskutiert wurde und umgekehrt. Wir waren bei diversen Veranstaltungen eingeladen und konnten diesen sehr großen Erfahrungsschatz einbringen.

SAM: Gerade am Anfang hat es sehr geholfen, uns im Netzwerk mit Personen von anderen Hochschulen über deren Erfahrungen austauschen zu können. Das Netzwerk ist aber selbst auch noch in der Findungsphase. Aktuell sind wir dabei, uns mit einer Initiative von Studierenden und Lehrenden aus Leipzig in Verbindung zu setzen und überlegen, wie wir all die Gruppen an Kunsthochschulen miteinander vernetzen können.

CHP: Der Grundgedanke der Vernetzung ist auch hier elementar. Einfach um zu erkennen, dass es keine singulären Probleme in Institutionen sind, sondern es sich um strukturelle Probleme handelt, die diese Institutionen verbinden. Es liegt an den großen Systemen, in denen wir alle miteinander ver-

knüpft sind. Diese Erfahrung, aber auch das Wissen darum, dass es viele andere Menschen gibt, die sich mit Themen wie Machtmissbrauch oder sexualisierter Gewalt auseinandersetzen, ist für mich sehr wichtig und wertvoll.

Lf: Die erste Aktion, mit der ihr 2021 zur Jahresausstellung an der HFBK Hamburg in Erscheinung getreten seid, waren 23 Fragen, die ihr auf die Glasflächen der Flurtüren angebracht habt. Was hatte es damit auf sich?

SAM: Auf den „Institutional Questionnaire“ sind wir über das Netzwerk Diskriminierungskritik gestoßen. Es wurde von Martha Schwindling, Marlene Oecken, Lotte Meret Effinger, ehemalige Studierende der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, ursprünglich als Instagram-Stories entwickelt und ist jetzt als PDF frei zugänglich. Wir fanden die Fragen sehr treffend und wollten eine Auswahl daraus in die Hochschule bringen. Ran Altamirano aus der Klasse Grafik von Prof. Ingo Offermanns hat dann für uns das Design der Schrift übernommen.

CHP: Es ging auch darum, die Türen als Durchgangsort aktiv zu bespielen. Dieses Durchgehen als einen physischen Akt zu verstehen und das kritische Befragen der Institution mit der Architektur des Gebäudes zu verbinden.

SAM: Hier stoßen wir übrigens auf diese Trennung von politischer und künstlerischer Arbeit: Zur Jahresausstellung durften die Fragen angebracht werden, aber zur Graduate Show sollen sie wieder entfernt werden, damit die Türen potenziell frei sind für andere künstlerische Arbeiten oder Projekte. Wir passen uns also der Logik an, wie an der Hochschule Kunst präsentiert wird. Das ist vielleicht auch wichtig, um an einer Kunsthochschule Sichtbarkeit zu schaffen.

RGL: Wenn man es als künstlerische Arbeit oder als die künstlerische Praxis der Critical Diversity AG beschreibt, stellt sich für mich auch die Frage der Relevanz oder wie viel Platz wir einnehmen, den wir gar nicht einnehmen sollten. Weil es auch andere Studierende gibt, die vielleicht ähnliche Themen ansprechen wollen. Es ist immer eine Frage der Raumeinnahme und wie laut man dadurch ist.

Beim Netzwerk Diskriminierungskritik engagieren sich (ehemalige) Studentinnen, Professorinnen, freiberufliche Dozentinnen an Kunst- und Gestaltungshochschulen. Das vollständige Institutional Questionnaire-Dokument mit allen Fragen ist hier online abrufbar: <https://padlet.com/camillagoecke3/7fdgndzknhq7vda>
Für die Mailingliste: diskriminierungskritik_kunsthochschulen-subscribe@lists.riseup.net

Interview: Ronja Lotz

alle Abbildungen:
23 Fragen des *Institutional Questionnaire*, grafisch umgesetzt von Ran Altamirano auf den Türgläsern der HFBK Hamburg zur Jahresausstellung 2021; Fotos: Charlotte Spiegelfeld

Lf: Welche Veränderungen stehen noch auf der Agenda der Critical Diversity AG?

CHP: Wir haben uns zuletzt intensiv mit den Beratungsstrukturen in der Hochschule beschäftigt. Wie können Beratungsstrukturen für Studierende mit Diskriminierungserfahrungen, aber auch für sonstige Problematiken aussehen? Dabei fragen wir uns auch, wie diese Strukturen unabhängig von hochschulinternen Strukturen organisiert werden können. Eine Vertrauensperson, die gleichzeitig Professorin oder Professor ist, nimmt eine Machtposition ein, wodurch die Gesprächssituation beeinflusst wird. Wäre es nicht sinnvoller, eine Vertrauensperson zu haben, die eben nicht noch eine andere Position innehat? Können wir eine studentische Unterstützungsstruktur schaffen? Und wie könnte man diese Zeit überbrücken, in der es keine Beratungsstrukturen gibt?

SAM: Außerdem fordern wir, dass es regelmäßig und möglichst verpflichtend, diskriminierungssensibilisierende Workshops an der Hochschule gibt. Gerade wenn wir von Rassismus sprechen, braucht es weiße Menschen, die sich auf diesen Prozess des Anerkennens und Verstehens einlassen. Außerdem fordern wir grundsätzlich mehr Transparenz. Als wir mit unserer Arbeit angefangen haben, wussten wir überhaupt nicht, wo wir ansetzen können. Es braucht mehr Zugänglichkeit zu allen Hochschulstrukturen, vorgelagert zu der Frage, wie wir auf Diskriminierung reagieren können.

CHP: Wichtig ist uns auch eine Zero-Tolerance-Politik. Alle, die in Situationen sind, in denen Diskriminierung passiert, sind verantwortlich, einzuschreiten. Ich denke hier zum Beispiel an Prüfungssituationen, in denen die Macht-beziehungsweise Abhängigkeitsverhältnisse sehr deutlich werden. Außerdem finden wir es notwendig, dass die Stelle der Gleichstellungsbeauftragten zu einer vollen Stelle ausgebaut wird, die öffentlich ausgeschrieben wird. Wir denken, dass eine externe Person wichtig ist, um gemeinsam mit der Hochschule kritisch und produktiv an den bestehenden Strukturen zu arbeiten, sie zu reflektieren und zu verändern.

Make Work Visible

Cake&Cash

Curatorial Collective

Das feministische Kollektiv *Cake&Cash*, gegründet von HFBK Studentinnen, hat in den vergangenen zwei Semestern den Galerieraum der HFBK Hamburg kuratiert. Nun zieht das Kollektiv in den Kunstverein Harburger Bahnhof. *Leonie Pfennig* sprach mit ihnen über Institutionskritik aus der Institution, aktivistische Arbeit und fehlende Räume





Leonie Pfennig: Wer steckt hinter Cake&Cash und wie habt ihr euch gegründet?

Cake&Cash: Es fing damit an, dass wir uns bei einer Semestereröffnung darüber unterhalten haben, wie unzufrieden wir mit vielen Aspekten des Hochschulbetriebs sind und wie gut es wäre, die Online Gallery der HFBK für feministische Projekte zu nutzen. Aus dieser Idee heraus haben wir uns gedacht, warum nicht gleich die physische Galerie übernehmen, und so haben wir offiziell angefragt und einen Projektvorschlag für zwei Semester eingereicht – noch vor der Pandemie. Unser Hauptanliegen war, den Raum zu besetzen und innerhalb seiner Galeriefunktion anders zu nutzen: als FLINTA*-Only Space. Uns war es wichtig, die Arbeits- und Produktionsbedingungen zu thematisieren, die mit der Gestaltung eines Semesterprogramms mit Ausstellungen, Input, Lesekreisen oder Vorträgen zusammenhängen.

LP: Noch während des ersten Semesters habt ihr ein feministisches Vernetzungsfestival zusammen mit der Hochschule für Gestaltung Offenbach auf die Beine gestellt.

C&C: Das war eine richtige Schnapsidee – die immer größer wurde. Am Anfang sollte Pop & Squat noch physisch vor Ort stattfinden, was coronabedingt nicht ging. Am Ende war es genau richtig und sinnvoll, es digital um-

zusetzen, weil Kunststudierende aus ganz Deutschland teilnehmen konnten, es war unglaublich bereichernd. Wir hätten nie gedacht, dass es möglich ist, so einen Safe Space digital herzustellen.

LP: Wie wurde eure Arbeit an der Hochschule aufgenommen? Habt ihr offene Türen eingetornt oder seid ihr auf Widerstand gestoßen?

C&C: Der Präsident Martin Köttering war sehr offen dafür. Ein einzelner Mitarbeiter hat das Gespräch mit uns gesucht, was auch ziemlich konstruktiv verlief. Wir haben aber auch erfahren, dass es intern viel Unverständnis gab, das aber leider nicht direkt an uns herangetragen wurde. Diese Diskussion hätten wir uns gewünscht und gerne geführt und darüber gesprochen, warum es für uns wichtig ist, diese Galerie so zu führen. Wir hätten gehofft, damit auch mehr Kommiliton*innen auf die Füße zu treten. Tatsächlich haben wir viel Zuspruch von cis-Männern bekommen, die es völlig richtig fanden, einmal nicht gemeint zu sein.

LP: Warum ist euch das so wichtig, was war euer Beweggrund?

C&C: Dieser Galerieraum repräsentiert für uns Machtstrukturen im Kunstbetrieb. Wir brauchten einen Raum, um darin in Ruhe zu arbeiten, diese Strukturen zu hinterfragen – für uns als Gruppe als auch mit anderen Kommiliton*innen – und unsere Arbeit sichtbar zu machen. Für ein Semester cis-Männer auszuschließen ist im Gesamtbild auch nur ein Tropfen auf den heißen Stein.

LP: Nun konnte euer Programm, vor allem was geplante Ausstellungen und räumliche

← POP&SQUAT – Online-Festival für feministische Vernetzung an Kunsthochschulen; Foto: Annika Grabold

↑ *What Comes Before the Show*, Ausstellung in der HFBK-Galerie während der Jahresausstellung im Februar 2021; Foto: Annika Grabold



Leonie Pfenning ist freie Autorin, Redakteurin und Lektorin in Köln. Sie ist Mitgründerin der feministischen Initiative *And She Was Like: BÄM!* e. V.

Das Cake&Cash Kollektiv wurde von den HFBK StudentInnen Lola Düvell, Annika Grabold, Paula Hoffmann, Laura Mahnke, Anne Meerpohl, Farina Mietchen, Joana Owona und Juno Rothaug gegründet.

- ← *What Comes Before the Show*, Ausstellung in der HFBK-Galerie während der Jahresausstellung im Februar 2021; Foto: Annika Grabold
- Büro der vom CCCC gegründeten *Grind&Shine Inc.* im Kunstverein Harburger Bahnhof, Juli 2021; Foto: Fred Dott

Interventionen betrifft, nur online stattfinden. Hat dies auch positive Effekte mit sich gebracht?

C&C: Das Kollektiv hat sich in der Form erst kurz vor Beginn der Pandemie gegründet, wir hatten nur wenige physische Treffen und die ganze Aufbauarbeit und Erarbeitung der Infrastruktur (was rückblickend einen großen Teil unserer Arbeit eingenommen hat), lief digital. Durch die Vernetzungsarbeit bei dem Festival hatten wir uns eine gute Präsenz an Kunsthochschulen in ganz Deutschland aufgebaut und es konnten auch Studierende von anderen Hochschulen an unseren HFBK-Veranstaltungen teilnehmen, was offline sicher anders gewesen wäre. Der Zugang war verhältnismäßig niedrigschwellig und nicht ortsgebunden. Durch das Festival hatten wir sowohl einen sicheren als auch spaßmachenden Raum aufgebaut. Das hat uns für das Online-Semester bestärkt. Man kann auch vor dem Computer sitzend eine gute Community haben.

LP: Was ist eure Bilanz der feministischen Vernetzung unter den Kunsthochschulen, findet diese überhaupt statt?

C&C: Für uns gibt es eine stabile und nachhaltige Verbindung nach Dresden zu dem Kollektiv *Female Intervention*, mit denen wir viele Kooperationen machen. Und es gibt immer wieder positive Rückmeldungen von Menschen, die auf dem Festival waren und Verbindungen die darauf zurückgehen. Aber es ist schwer, wenn man sich nicht sehen kann, es bräuchte dafür eine viel regelmäßiger Form von Treffen, online und offline.

LP: Aktivistische Arbeit ist sehr zeitintensiv und meist schlecht bis gar nicht bezahlt. Wie funktioniert das bei euch konkret, wie entlohnt ihr eure Arbeit? Und welche Forderungen ergeben sich daraus?

C&C: Wir arbeiten alle ohne Bezahlung, es gibt Geld von der Institution, das wir aber nicht für unsere eigenen Honorare nutzen,

sondern wir finanzieren damit das Programm. Uns war es von Anfang an wichtig, alle Menschen, die wir zum Beispiel als ReferentInnen einladen, zu bezahlen. Und tatsächlich ist das eines unserer Hauptanliegen: Wie kann man die kuratorische als auch künstlerische und theoretische Praxis, die wir nicht voneinander trennen, sondern als Arbeit bezeichnen, in einen Wert übersetzen und daraus Wert schöpfen? Wir sind zutiefst in diese Strukturen eingebettet und haben damit zu kämpfen, es sind unermüdliche Aushandlungsprozesse – wie viel Zeit und Arbeit können wir alle investieren, um unsere aktivistische Arbeit voranzutreiben? Wir wollen Arbeitsbedingungen herstellen, unter denen wir gerne arbeiten möchten, und übernehmen uns trotzdem dabei, das ist ein langer Prozess. Im besten Fall können wir unsere Arbeit für Cake&Cash auch irgendwann auszahlen.

LP: Was heißt das konkret für die Arbeitsbedingungen aus eurer Sicht als Studierende an einer Kunsthochschule?

C&C: Was wir schaffen wollten und uns für unsere Arbeit aufgebaut haben, ist ein Netz, auf das man sich verlassen kann – jede von uns kann einen Schritt zurücktreten, wenn andere Dinge wichtiger sind, und wird aufgefangen, wir können uns aufeinander verlassen, uns gegenseitig bestärken, um Rat fragen und begreifen uns als KomplizInnen. Wir haben ein Sicherheitsverhältnis geschaffen, in dem wir nicht in Konkurrenz zueinander treten. Das sind Arbeitsbedingungen, die es auch auf größerer Ebene bräuchte und die an einer Kunsthochschule nicht gelebt und gelernt werden. Da wird die Arbeit im Kollektiv oft als Ablenkung von der eigenen Arbeit und Karriere gewertet. Die meisten von uns waren zu Beginn des Studiums sehr verloren und auf sich gestellt. Viele Kunsthochschulen und auch die HFBK Hamburg sind immer noch in dieser romantischen Er-

zählung verhaftet, die an Geniefiguren festhält, nur dass es jetzt noch einen neoliberalen Selbstverwirklichungs-Schwenk hat. Und gleichzeitig möchte man mit dem Kunstmarkt und der „Wertschöpfung“ durch Kunst bloß nichts zu tun haben. Dieses Ellenbogendenken, das wir schon zu Schulzeiten internalisieren – du musst es alleine schaffen – das wollen wir überwinden und zu einem Umdenken gelangen.

LP: Springt dieses Umdenken auch auf die Ebene der Lehre über?

C&C: Für die Theorielehre können wir das schon feststellen, besonders, was die Professorinnen betrifft. Da hat sich die Erzählung unserer Meinung nach bereits geändert und auch der Kunstmarkt und die damit verbundenen Problematiken wird sehr ernsthaft besprochen. In der Praxis ist es sehr abhängig von einzelnen Personen, die meisten davon sind Einzelkämpferinnen und werden das auch immer bleiben.

LP: Zu Beginn eurer Arbeit habt ihr einige Fragen formuliert. Unter anderem heißt es da: „Wie können wir uns damit abfinden, Reformerinnen in einem kaputten System zu sein? Können wir das? Wie schaffen wir ein Bewusstsein dafür, dass die derzeitigen Arbeitsbedingungen an Kunsthochschulen enorme Ausschlüsse produzieren?“ Habt ihr darauf Antworten gefunden?

C&C: Wir haben uns Menschen eingeladen, die zum Beispiel zu Klassismus, Rassismus und anderen intersektional feministischen Themen arbeiten. Uns ging es darum, gemeinsam über die Strukturen zu reflektieren und aufzuklären und für uns selbst eine Position und ein Verhalten in diesem Gefüge zu finden. Der erste Schritt bestand darin, den Raum zur Diskussion zu öffnen, um dann eine Institutionskritik aus der Institution heraus zu formulieren. Wir als Studierende haben zwar eine Verantwortung dafür, wen wir einladen und wem wir Raum bieten, aber wir sehen unsere Aufgabe vor allem darin, die Institution dafür zu kritisieren, dass sie sehr ausschließend ist und zu wenig dafür tut, diese Ausschlüsse zu reflektieren und abzubauen. Diese Arbeit muss auf anderer Ebene stattfinden.



LP: Was bleibt von Cake&Cash an der HFBK Hamburg?

C&C: Eine sichtbare Spur ist unsere Wandzeitung, die noch an der Außenwand des Galerieraums zu sehen ist, mal sehen, wie lange noch. Ein paar von uns sind auch noch an der Hochschule immatrikuliert und es gibt die Überlegung, einige Formate und Veranstaltungen vor Ort zu organisieren, und vielleicht wird es auch noch einen aktivistischen Abschluss geben. Es ist gut, dass wir im Hochschulumfeld anfangen konnten, aber wir sind auch froh, nun an anderer Stelle weiterzumachen, da es extrem anstrengend ist, in der Institution zu arbeiten und zu studieren, die man gleichzeitig kritisiert. Ein Abstand tut gut. Die Veranstaltungen, die wir jetzt über den Kunstverein Harburger Bahnhof machen, verstehen sich trotzdem als Angebot für die Studierenden.

LP: Wie sieht die Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Harburger Bahnhof konkret aus?

C&C: Der Kunstverein hat uns eingeladen, den Bar-Raum bis April 2022 kuratorisch zu bespielen. Unser Projekt steht unter dem Titel *Grind & Shine*. Unser Hauptthema, an dem wir uns dort „abarbeiten“ werden, ist der Topos der Selbstverwirklichung. Dazu haben wir Künstlerinnen eingeladen, die Vitrinen des Kunstvereins zu gestalten. Durch unsere Lesekreise haben wir uns mit dem Thema intensiv beschäftigt und anhand der Texte einen Fragebogen entwickelt, den wir den Künstlerinnen mit der Einladung zukommen lassen, der das Fundament für die Arbeiten in den Vitrinen sein kann. Parallel dazu gibt es ein Programm mit Inputs, Lesekreisen und anderen Veranstaltungen. Und wenn es die Corona-Lage erlaubt, würden wir gerne ein regelmäßiges Zusammenkommen organisieren, einen physischen Stammtisch für unsere Community.

LP: Ihr seid mit deutlich formulierten Fragen angetreten, die sich natürlich nicht in einem Jahr beantworten oder gar lösen lassen. Habt ihr dennoch Veränderungen beobachtet?

C&C: Wir haben sicherlich ein paar Steine angestoßen oder weitergerollt. Wir hatten in dem Sinne keinen Forderungskatalog, den wir abarbeiten wollten, dadurch haben wir auch keine konkreten Handlungen erwartet. Wir freuen uns, dass es einen Diskurs und offensichtlich auch intern unter den Mitarbeitenden eine Diskussion gibt. Außerdem sind wir nicht alleine. Auch andere Gruppen arbeiten an der HFBK Hamburg zu ähnlichen Themen. Wir haben nicht erwartet, dass Forderungen erfüllt werden, nur weil wir sie stellen. Mal sehen, vielleicht werden wir zum Abschluss ein Thesenpapier an die Tür plakattieren!

Assembling/ Disassembling the Curriculum *3RD-SPACE*

How diverse is the curriculum of the HFBK Hamburg? This was the question behind an intervention by the student group 3RD-SPACE for the HFBK lecture timetable in the summer semester of 2021. Seda Yildiz not only talked to the group, but also posed this question to HFBK professors

Arriving. In which rooms do we stay? Who is part of our group and how do we get into conversation? What is a studio and what should it look like so that we feel like staying there? In a class-like association we will ask ourselves many questions and perhaps find some answers. Above all, we will reflect and discuss our own artistic approaches and projects together. A lively presence and willingness to discuss is required.

Grundlagenveranstaltungen

How to deal with topics nobody wants to read?
Di 11.00 – 13.00, 14-routine (only online)
Start: 06.04.2021
Register under: 3rd-spacet@hfbk-hamburg.de

Together with the Kalimat magazine and the founders of Futuress, we are looking at publishing projects, which are mostly online and deal with topics that are non-eurocentric.

Futuress is an online magazine and community space for design politics. We understand design as an expansive social and political practice, examining the objects, systems, and structures that shape our lived realities. As a queer intersectional feminist platform, Futuress strives to be a home for the histories, people, and perspectives that have been—and still often remain—underrepresented, oppressed, and ignored. We publish original reporting and critical writing.

Kalimat is an independent, media production organisation committed to providing an outlet for open expression for Arab creatives worldwide. It aims to be an open outlet for expression and to increase participation within the cultural/creative scene, providing a platform for Arab creatives to engage in thought and action around ideas, people and business—challenging the status quo.

**Futuress/
Kalimat Magazine
Workshop**

In April 2021, the HFBK Hamburg members received an e-mail from 3RD-SPACE, a student-organized negotiation space, with a special version of the lecture timetable (*Vorlesungsverzeichnis*). 3RD-SPACE created an alternative curriculum similar to the one the HFBK administration sends out each semester, with a more diverse, inclusive, and participative learning program. The group explains their motivation behind the intervention as “a demand for diverse, Eurocentric teaching and learning opportunities to decentralize structures and content, as well as to present students’ aspirations for knowledge production and transmission from a plurality of perspectives.”¹

The suggested curriculum included BIPOC design history, non-Eurocentric art movements such as Afrofuturism, critical examination of racism in film production, and political and social conflicts in indigenous contexts, among other topics. Complementary to the history of Western art, seminars focusing on diverse narratives such as the Russian contemporary art scene and the role of émigré cultures in design and architecture aim to expand the canon. Workshops on open expression, anti-discrimination, and the possibilities of spaces for people with special needs strengthen the practice through collaboration.

“Diversity of positions is essential in our debating chamber. We see opposition and confrontation as valuable catalysts for the emergence of new spaces,” says 3RD-SPACE. The group invites anyone interested to join the discussion to work on questions relating to teaching and learning methods, as well as the diversification and decentralization of these structures. “The problem is not that there is something missing in the curriculum that has to be filled in order to be complete. The curriculum reflects the position of the institution itself; it is part of a colonial, racist, discriminatory education bureaucracy, which has as its aim the quantification, regulation, and alignment of our lives in terms of time and space. Through the lecture timetable, we could reflect on the position of the HFBK Hamburg and its involvement in deconstructing colonial and discriminatory structures,”² says the group, underscoring the urgency of the matter.

3RD-SPACE has further structural demands to enhance diverse perspectives: transparency in financial management, the selection of professorships and courses, and the right of students to take an active role in decision making. The group also notes that student projects should be able to get funds from the university without a need to justify themselves to a jury, such as the *Freundeskreis*. And, last but not least, they ask for recognition of the already existing diversity at the HFBK Hamburg in the multilingual, diasporic student body, as well as the knowledge and capability of the staff taking care of the building, as opposed to the mainly German- or English-speaking administration and teaching faculty.

Besides student voices, how does the teaching faculty reflect on the existing curriculum and diversity at the HFBK Hamburg and identifies what is missing? I ad-

ressed this question to some professors from different departments.

Dr. Nora Sternfeld, Professor of Art Education
When I think about diversity in relation to a lecture program, I think about the need to learn from different lines of thought and different positions. I think of a good art school as a place which resonates within and through the artistic and intellectual differences that are discussed and expressed there. When I think about diversity in relation to the existing exclusions and inequalities, I’m not sure if I’m satisfied. I would rather propose to talk about these inequalities and exclusions, about their structural dimensions (and about the need for structural change in society and in the school), about equality and solidarity, about social struggles, alternatives, and counter-cans. I think that the HFBK Hamburg is a place where this can happen. And I’m personally looking forward to working with colleagues, students, artists, educators, and researchers to imagine this school and to work toward it together.

Jesko Fezer, Professor of Experimental Design
Indeed, one could say that the HFBK Hamburg is quite diverse. But in relation to what? In relation to the design profession, to other universities, to a kindergarten, a factory, or a supermarket? Despite all efforts, the institution obviously does not represent the diversity of society out there. Probably no art school has ever adequately represented society. Art schools are by definition exclusive spaces. I think we could get a better understanding of their exclusivity if we look at the diversity of the cities surrounding our academic islands. In particular, the barriers to access for people with different migration backgrounds (which in Hamburg mostly refer to Turkey, followed by Poland, Afghanistan, Syria, and Russia) as well as from working-class households or with a non-academic educational background should be given greater consideration. How can we make our school more porous?

Annika Larsson, Professor of Introduction to Artistic Working Methods
There are some initiatives, but I think more work toward diversity and anti-discrimination could be done. Apart from the projects (*Cake&Cash* Curatorial Collective, Heike Mutter’s *Folgendes*, the seminars by Hanne Loreck, Astrid Mania, Michaela Ott, Anja Steidinger, Nora Sternfeld, and Michaela Melián), my seminar series “Non-knowledge, Laughter and the Moving Image” as well as Alice Peragine’s “Approximates” seminar both incorporate queer positions and perspectives, and connect these to intersectional standpoints and practices through guest speakers, student works, films, and texts. There is always a risk that diversity just becomes a topic or about representation, and that discriminatory norms and hierarchies can stay intact. To take diversity seriously, it also needs to include practices that lead to structural change. I believe that having a more diverse faculty would be one important step in the right direction.

Dr. Astrid Mania, Professor of Art Criticism and Modern Art History
In my capacity as an art historian, I am by default entan-

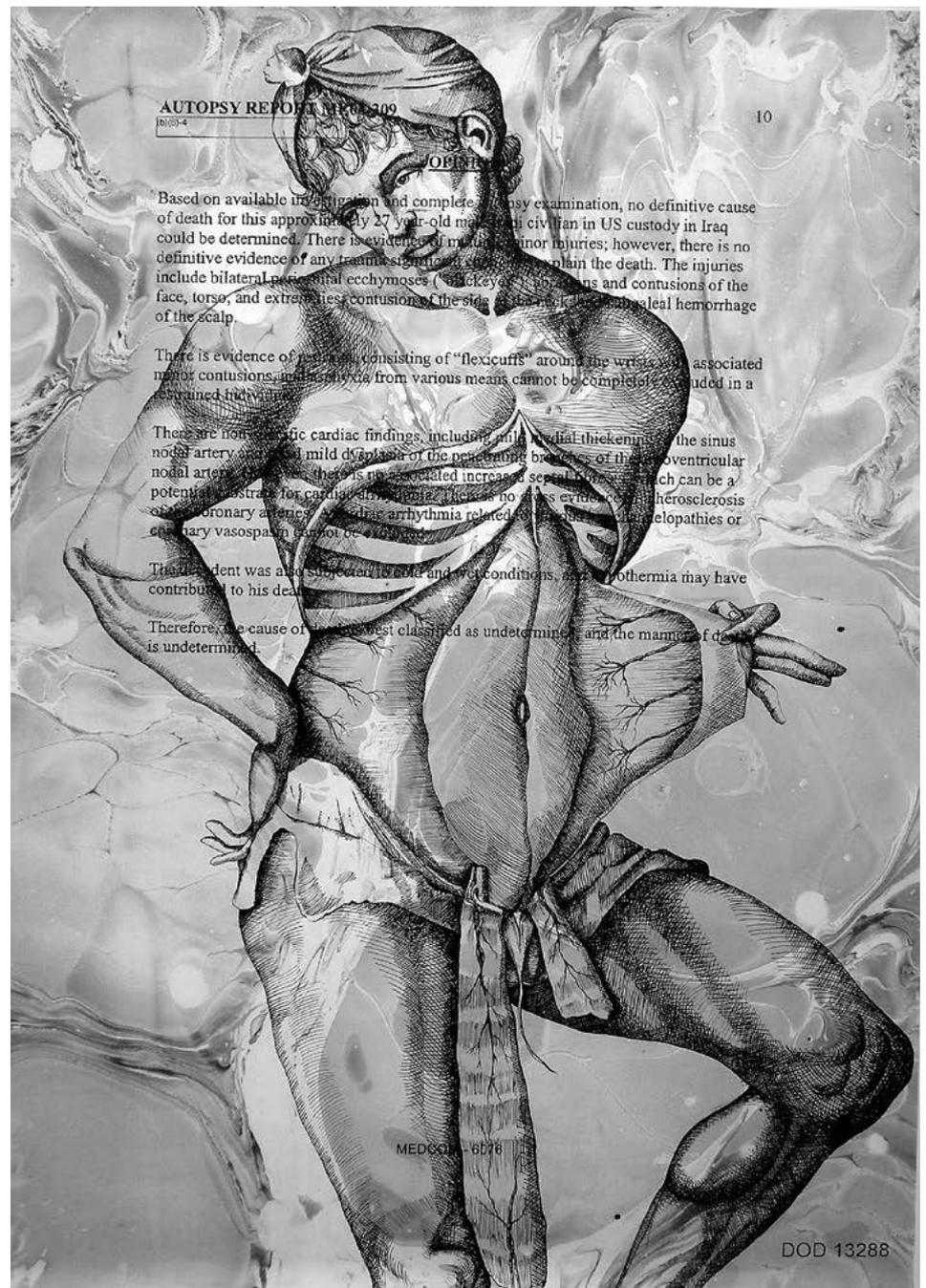
← Excerpt from the alternative lecture timetable, proposed by the group 3RD-SPACE, April 2021.

[1] 3RD-SPACE in e-mail-correspondence with the author in July 2021.

[2] Ibid

„Der Tyrann braucht zerbrochene Seelen“¹ Susanne Leeb über Rajkamal Kahlon

Die neue Professorin für Malerei/Zeichnen an der HFBK Hamburg arbeitet mit dem Bildmaterial des Kolonialismus und adressiert Rassismus ebenso wie Schwarze Selbstermächtigung

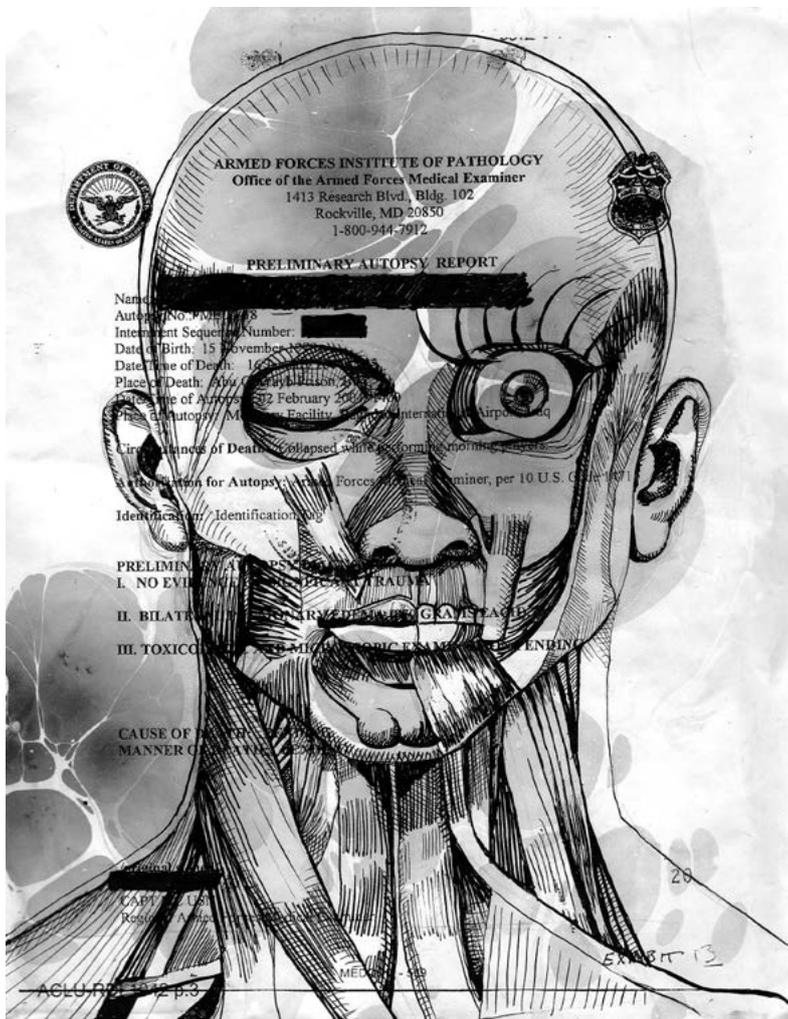


Galt es im 20. Jahrhundert zunächst den Kunstbegriff von der Malerei als Königsdisziplin oder als „Leitmedium der Autonomisierung und Substanzialisierung von Kunst“² zu befreien, wurde sie gleichzeitig zur Warenform der Kunst schlechthin. Kritisiert zudem als vornehmlich männliche Domäne und als der Ort, an dem sich ein genialischer Habitus formieren kann, ist sie entweder als künstlerisches Medium radikal abgelehnt worden, zur feministischen Praxis umgewidmet worden oder in der Kunst selbst zum Untersuchungsgegenstand geworden: Malerei als Diskurs über Malerei oder Malerei als Dispositiv nach dem vermeintlichen und überwundenen Ende der Malerei. Aufgeladen mit Geschichte, ist jedër, die oder der sich mit ihr befasst, vor die Herausforderung gestellt, ihr etwas abzugewinnen. Und gleichzeitig ist sie eine basale Praxis. So unmöglich es aber ist, sich als Künstlerin nicht in dieser Geschichte zu situieren, so bewusst und gezielt sind dann auch die Ansätze, die sie mit ihren je eigenen Qualitäten zunächst und vor allem als eine spezifische Technik verwenden, um mit ihr eine künstlerische Aussage zu treffen, die nur so getroffen werden kann. An dieser Stelle kommt die Arbeit von Rajkamal Kahlon ins Spiel. Ihr Einsatz kommt von einem Ort, der die westliche Geschichte der Malerei dezentriert und im Sinne einer aus ihr bis dato herausgeschriebenen Geschichte reartikuliert. Während sie zwar Bilder von James Ensor, Watteau, Alfred Pinkham Ryder, Leon Golub oder Philip Guston, sowie die Ikonografien und Kompositionen von Historienmalerei und Porträts studiert hat, sind es auch Künstlerinnen wie Dorothy Iannone, Lubaina Himid oder Kara Walker, deren Studioassistentin sie war, oder Glenn Ligon oder Kerry James Marshall, die alle wichtig für sie waren und sind, und die in ihrer Kunst auf je andere Weise das Problem des Rassismus sowie Schwarzer Selbstermächtigung adressieren.

Ein weiterer Strang ihrer Kunst – und natürlich werden sich die Stränge kreuzen –, sind die Zeugnisse von Gewalt, die westliche (Bild-)Archive durchziehen und die die politische Gegenwart immer wieder aufs Neue prägen. Kahlon befasst sich vornehmlich mit Dokumenten der europäischen Kolonialgeschichte sowie der Imperialgeschichte der USA, die nicht nur von den ethnologischen und historischen Museen beherbergt werden, sondern auch antiquarisch erhältlich sind oder, wie die Autopsie-Protokolle aus Guantanamo, Gegenstand der Serie *Did you kiss the dead Body* (2012)³, im Internet abrufbar sind, und die in ihren vielfältigen Verzweigungen die politische Gegenwart prägen.

„Anthropology without humanism“ hat der Historiker Andrew Zimmerman jenen Zweig der Anthropologie genannt, die im imperialen Deutschland den Begriff der Rasse geprägt und propagiert hat⁴ – qua begrifflicher Klassifizierungen, vermeintlich wissenschaftlichen Fotografien, Körpervermessungen bis hin zu Völkerschauen, deren spiritus rector der Hamburger Zoodirektor Carl Hagenbeck war. Von dieser Geschichte zeugen eine Unzahl an Büchern mit Titeln wie *Die Völker der Erde*, *Die Rasseschönheit des Weibes* oder, im US-amerikanischen Kontext, *The Passing of the Great Race*. All diese Veröffentlichungen hatten Anteil an der Verbreitung dieser den Kolonialismus mittragenden Wissenschaft, an deren Durchsetzung deutsche Forscher maßgeblich beteiligt waren. Während Museen vor die Aufgabe gestellt sind, mit diesem Erbe umzugehen,

- [1] Gilles Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin 1988, S. 22.
- [2] Vgl. dazu: Helmut Draxler, „Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen“, in: *Texte zur Kunst* Nr. 77 (März 2010) (Themenheft: Painting is not the Issue), S. 39–45.
- [3] Vgl. <https://www.didyoukissthebody.com/> [zuletzt aufgerufen am 25.8.2021].
- [4] Andrew Zimmerman, *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago 2001.
- [5] Auch Kahlons Serie *Die Völker der Erde* ging eine solche Einladung voraus und zwar am Weltmuseum Wien unter der damaligen Direktion von Barbara Plankensteiner, die jetzt das MARKK in Hamburg leitet.
- [6] Interview mit Rajkamal Kahlon von Manan Ahmed, in: *Rajkamal Kahlon. Doppelbilder/ Double Vision*, Mirjam Oesterreich und Reinhard Spieler (Hgg.), Ausstellungskatalog. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Bielefeld 2012, S. 24–27, hier: S. 26.
- [7] Vgl. dazu z.B.: Anette Hoffmann (Hg.) *What We See. Reconsidering an Anthropometrical Collection from Southern Africa: Images, Voices, and Versioning*, Basel 2009.
- [8] Statement der Künstlerin zu ihrer Arbeit *Did you kiss the dead body?*, siehe: <https://www.didyoukissthebody.com/about2> [zuletzt aufgerufen am 25.08.2021].
- [9] Kahlon verweist in diesem Zusammenhang auf das Buch von Nikhil Pal Singh, *Race and America's Long War*, Berkely 2017.
- [10] Rajkamal Kahlon, „Love and Loss in the Ethnographic Museum“, in: *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe*, hrg. von Wayne Modest et al., Leiden 2019, S. 100–109, hier: S. 103; Kahlon bezieht sich hier auf ihre Arbeit *Do You Know Our Names?* (seit 2017), für die sie ebenfalls Reproduktionen aus dem Buch *Die Völker der Erde* bearbeitet, diesmal im Porträtformat.
- [11] Deleuze, *Spinoza*, a.a.O., S. 160.
- [12] https://hkw.de/de/programm/projekte/2021/the_white_west_iv/start.php [zuletzt aufgerufen am 14.09.2021].
- [13] Norman Ajari, „Decolonial Iconoclasm“, Vortrag auf der Konferenz „The White West IV: Whose Universal?“, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 10. Juli 2021, organisiert von Kader Attia, Anselm Franke und Ana Teixeira Pinto. https://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_178867.php, min: 46:44 - 1:13:20 [zuletzt aufgerufen am 25.08.2021], hier: ca. min 1:11-1:15.
- [14] Vgl. Susanne Leeb, „Idioms: Die Kleinen ‚k's der Kunst / Idioms: The minor ‚a's of Art“, in: *Texte zur Kunst* 108 (Dezember 2017), S. 32–55, hier: S. 37.
- [15] Ruth Stamm, „Rajkamal Kahlon: *Die Völker der Erde* (People of the Earth) (2017 onward)“, in: *Museums, Transculturality and the Nation State*, hrg. von Susanne Leeb und Nina Samuel (im Erscheinen).
- [16] Zuerst wurde diese Unterscheidung von Hortense Spillers in ihrem Text „Mamay's Baby, Pappas Maybe. An American Grammar Book“ [1987], in: *Black White, and Color: Essays on American Literature and Culture*, Chicago 2003, S. 203–229 eingeführt. Vgl. dazu ausführlicher: Alexander Weheliye, *Habeas Viscus. Racializing Assemblages, Bipolitics and Black Feminist Theories of the Human*, Durham, London 2014, v.a. Kap. 2 „Bare Life: The Flesh“: „If the body represents legal personhood qua self-possession, then flesh designates those dimensions of human life cleaved by the working together of deprivation and deprivation.“ (S. 39).



dessen Kategorisierungen indiskutabel und obsolet sind – und immer wieder sind es Künstlerinnen, die dazu eingeladen werden, sich diesem kolonialen Archiv anzunehmen⁵ –, lautet eine andere Frage, wie weit diese Bilder und die dahinter liegende Epistemologie bis ins Heute reichen. In einem Interview sagt Rajkamal Kahlon, dass der 11. September 2001 derjenige Moment war, „der all diese Dinge an die Oberfläche brachte – die Stereotypen, die Vorurteile, den Rassismus, die Fremdenfeindlichkeit [...] Die Sprache der Texte des 19. Jahrhundert umgab mich überall in der Mainstream-Presse – Ideale der Aufklärung wie Freiheit, Demokratie und Zivilisation als Teil westlicher Identität versus Barbarei, Wildheit, Irrationalität und Primitivismus als den östlichen Körper und die östliche Landschaft definierend.“⁶

Von der Beschämung, die diese Praxis produzierte, gibt es Dokumente, in denen die Personen ihren Protest formulierten.⁷ Es ist aber auch beschämend, sich diese Bilder anzuschauen, für die Personen als bloßes Material behandelt wurden, um obskure Theorien westlicher und weißer Suprematie zu propagieren oder einen sexualisierten Exotismus mit wissenschaftlicher „Objektivität“ zu kaschieren – und beschämend nicht nur, weil man selbst in dieser Geschichte steht, sondern weil man immer wieder zur Zeugin oder schlimmstenfalls zur Komplizin historischer wie gegenwärtiger Bloßstellungen wird. Und so stellt sich die Frage: Wie eine persönlich empfundene Betroffenheit wieder in eine öffentliche Artikulation überführen, sie auf diese Weise teilbar zu machen und als eine gemeinsame Frage zu behandeln? Dies ist ein weiterer Einsatz der Malerei und der Zeichnungen von Rajkamal Kahlon; weniger eine Arbeit an Archiven im Sinne einer historischen Recherche, sondern ein gemeinschaftliches Abarbeiten an Bildern – gemeinschaftlich im Sinne der Adressierung. „As an artist, part of my logic is that the documents perform a second stage of violence to the body that has already experienced incarceration and death, further subjected to dismemberment and scrutiny. The documents are contained within an archive, which serves a secular memorial function, erasing rather than helping us to remember these excesses of power.“⁸ Kahlon setzt diese Dokumente wieder in die Welt und versetzt sich dabei selbst in die Lage einer Bezugnahme, durchaus auch als Selbstbehauptung gegen diese Gewalt im Sinne von Widerständigkeit.

In den USA aufgewachsen, in Berlin lebend und gleichzeitig mit vielen Geschichten identifiziert, der Kolonialgeschichte Indiens, der Geschichte der Sklaverei und dem Genozid an den amerikanischen First Nations, befindet sich Rajkamal Kahlon an einer Schnittstelle sich kreuzender, ungleicher und von Gewalt geprägter Geschichten, derer sie sich annimmt.

A Brief History of Afghanistan lautet der Titel einer Arbeit aus der Serie *Double Take* (2010), produziert während der langen Besetzung und „Befreiung“ Afghanistans⁹ und einige Zeit vor der Fassungslosigkeit, die momentan alle beschäftigt. Und dieser Text ist in genau dem Moment im August 2021 geschrieben, in dem das Ultimatum der Taliban für die Evakuierung nichtafghanischer Staatsbürgerinnen und afghanischer Ortskräfte, die mit den USA und westlichen Mächten zusammengearbeitet haben, abläuft. Die Bundeswehr ist gerade vollständig abgezogen, kurz nachdem der IS den ersten

↑ Rajkamal Kahlon, *The teeth appear natural and in good condition*, 2012 (From the series: *Did you kiss the dead body*)

Anschlag mit zahlreichen Toten am Flughafen von Kabul verübt hat.

Es ist häufig ein Problem in der künstlerischen Bearbeitung jüngster Geschichte und politischer Ereignisse, dass diese drückender, größer sind, als dass eine einzelne künstlerische Arbeit eine adäquate Beantwortung sein kann. In diese Kluft, in die jedër impliziert ist, gilt es aber hineinzuspringen. „Painting opens up intuitive non discursive horizons where poetic beauty and anarchic humor can confront coercive power.“¹⁰ Dies ist eine Möglichkeit. Ihre Weise der Wiedervorlage ist es, was die beiden Stränge zusammenbringt. In zahlreichen Serien, die eher ein Arbeiten *an* etwas sind als ein Werk *über* etwas, praktiziert sie diese Weise der malerischen und zeichnerischen Begegnung. Ihr Material ist meistens Gouache oder Acryl, wasserbasierte Farben, die sehr unterschiedlich handhabbar sind, opak, transparent, leuchtend, blass, tief, flächig – je nachdem, was sichtbar bleiben und was verdeckt werden soll. Der körperliche Bezug, den Malerei und Zeichnung auf ihre Weise ermöglichen durch die Nähe zum Gegenstand, als durchaus auch körperliche Tätigkeit, in der Materialqualität von Flüssigkeit, durch die Geschichte der Figuration, durch Mimesis, wird von ihr auf verschiedene Weise hergestellt: mit der Arbeit an Porträts, qua ausgeschnittener, lebensgroßer Figuren, sogenannte *Cut Outs*, mit denen sie an die Kunst von Lubaina Himid anschließt, die wiederum seit den 1980er Jahren im Rahmen des *Black Art Movement* aktiv ist und deren Schablonen die Ausstellungsräume regelrecht bevölkern. Oder die eingesetzte Technik ruft selbst, etwa im Fall der Marmorierung des Papiers in ihrer Serie zu den Autopsie-Protokollen, unverkennbar die Assoziation an fleischliches Gewebe hervor. Körper, so eine Definition, zeichnen sich durch die „Macht zu affizieren und affiziert zu werden“¹¹ aus.

Nicht jede ihrer Serien ist von dem oben beschriebenen anarchistischen Humor durchzogen. Sicher aber die Serie *Die Völker der Erde* (seit 2017), für die sie ein in mehrfachen Auflagen erschienenenes Buch des Zoologen (!) Kurt Lampert von 1900ff zerlegt und dessen Einzelseiten übermalt. Die Fotografierten werden re-individualisiert, ihnen wird ein Gesicht zurückgegeben, ohne Anspruch auf Realismus, aber mit dem Anspruch, aus den Typisierten wieder Personen zu machen, ihnen eine wie auch immer fiktive Identität zu geben. Kahlons durchscheinende Übermalungen entheben sie ihrer rassistischen Markierung und streichen gleichzeitig die Gewalt heraus, denen die Personen unterlagen. Sie exorzieren die sexuellen Phantasien, mit denen ihre Körper belegt worden sind, sie bedecken nackte Körper, geben den Personen qua wiedererkennbarer Attribute einen Platz in der Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts (poppige Kleidung, #BlackLivesMatter-Plakat, US-amerikanischen Flagge u.v.a.), lassen sie als Personen erscheinen, die über militante Gegenwehr verfügen oder schlicht als solche, die jeder und jede sein könnte. Es geht dabei um die Möglichkeit einer empathischen Bezugnahme auf jene, mit denen keine Begegnung mehr stattfinden kann, die nicht mehr gekannt werden können, aber die, anonym beziehungsweise anonymisiert, durch ihre Bilder präsent sind. Es ist eine Arbeit an Geistern und Heimsuchungen und Traumata als psychisches und realpolitisches Faktum. Wie der Philosoph und African Studies-Wissenschaftler Norman Ajari kürzlich in

einem Vortrag im Rahmen der Konferenz „The White West IV: Whose Universal“ betonte – zwei Arbeiten von Rajkamal Kahlon eröffnen die Internetpräsenz dieser Veranstaltung¹²: „The fundament of racism [...] is not about hating other groups, it is not about discriminating other groups“ – all das sei natürlich Bestandteil des Rassismus – „but its roots are about producing race, not the black or jewish, but producing the white race as pure and superior.“¹³ Die epistemische Gewalt dieser Abbildungen und Texte wird mit einer Geste beantwortet, die eine andere Beziehung zu den Fotografierten etabliert, eine persönliche Beziehung des Respekts und der Solidarität, eine rückwirkende Kontaktaufnahme.¹⁴ Der „vermeintlichen wissenschaftlichen Objektivität“ dieser Bücher wird mit „radikaler Subjektivität“¹⁵ begegnet. Subjektivität, wie sie der Malerei oft anhaftet oder ihr zugeschrieben wurde, ist hier allerdings kein Rückzug oder ein Beharren auf einem Individualismus, sondern ein offensiver Einsatz, der die imaginäre Begegnung mit diesen auf diese Weise wieder singularisierten Personen zu einer für alle Betrachter*innen anschließbaren Möglichkeit macht.

„Gewalt“ schreibt sich so einfach als Begriff. Ihre Erfahrung ist aber immer, auch in ihrer psychischen oder strukturellen Dimension, eine körperliche. Die *Black Studies* haben die Unterscheidung zwischen „body“ und „flesh“ eingeführt, um der Verdinglichung und Entrechtung einen Namen zu geben.¹⁶ Wird sie nur hingegenommen, dann weil die vermeintlich sichere Warte der Zuschauer*in diese Haltung ermöglicht. Diese Bequemlichkeit gilt es für Rajkamal Kahlon herauszufordern, qua Malerei und Zeichnung, um allererst und überhaupt dazu in ein Verhältnis zu treten. Ihre Arbeiten sind bisweilen täuschend spielerisch, „täuschend“, weil unbequem.

Wie Gilles Deleuze sinngemäß sagte: Wir haben schon immer eine Welt verloren. Daher ist nicht die Verbesserung der Welt der Modus des Umgangs, sondern Affirmation, was nicht heißt, zu beschönigen oder etwas gut zu finden, sondern anzunehmen und zu konfrontieren.

Prof. Dr. Susanne Leeb unterrichtet zeitgenössische Kunst an der Leuphana Universität Lüneburg.

→ Dana Schutz, *Open Casket*, 2016; © Dana Schutz. Courtesy of the artist and Petzel, New York

Diversity Blues

Janice Mitchell

Auch wenn sich das Bewusstsein für Diversity und Dekolonialisierung in den Kunst-institutionen verändert, ein Blick auf die aktuellen Kunst-Debatten zeigt, wie lang der Weg noch ist



In den letzten Jahren werden die Forderungen nach mehr Diversität beziehungsweise nach der Dekolonialisierung von Kunst und Kultur in Deutschland immer lauter. Während man in den Vereinigten Staaten diese Diskussionen bereits seit fast 50 Jahren führt, stehen diese Themen in Deutschland und Europa noch nicht so lange im Fokus der Öffentlichkeit. Aber ähnlich wie in den USA, versucht man auch hier diese Forderungen in die Realität umzusetzen. Museen richten ihre Sammlungspräsentationen neu aus und versuchen sich vom klassischen Kunstkanon wegzubewegen, hin zu einer Präsentation, die ein umfassenderes und vielfältigeres Bild der Geschichte der Kunst zeigt. Man sammelt bewusst mehr *artists of color* sowie Arbeiten von queeren oder weiblichen Künstlerinnen, Themen wie Körperlichkeit, Gender, Identität oder Migration werden in Ausstellungen thematisiert, man lädt aktivistische Initiativen und Kollektive zu Performances, Veranstaltungen und Diskussionen ein. Jedoch sind viele dieser Projekte und Initiativen nicht auf langfristige Änderungen angelegt, die bis in die Strukturen der Institutionen selbst dringen. Damit möchte ich nicht sagen, dass sie keine Beiträge zu den Debatten um Diversität und Repräsentation leisten, sie ändern jedoch nichts an den Strukturen in den Häusern selbst, noch ist es zu einem tieferen Verständnis dieser Themen in den Kunstinstitutionen selbst gekommen, wie viele der Kontroversen in der Kunstwelt in den letzten Jahren zeigen.

So sahen sich viele Kunstinstitutionen wieder und wieder mit Kritik und Protesten konfrontiert, die genau dies anprangerten. Hierzu gehört natürlich auch das Humboldt Forum in Berlin, sowie verschiedenen Institutionen in den Vereinigten Staaten und Großbritannien. Vor allem das Whitney Museum und die Whitney Biennale haben eine lange Geschichte von solchen Kontroversen.

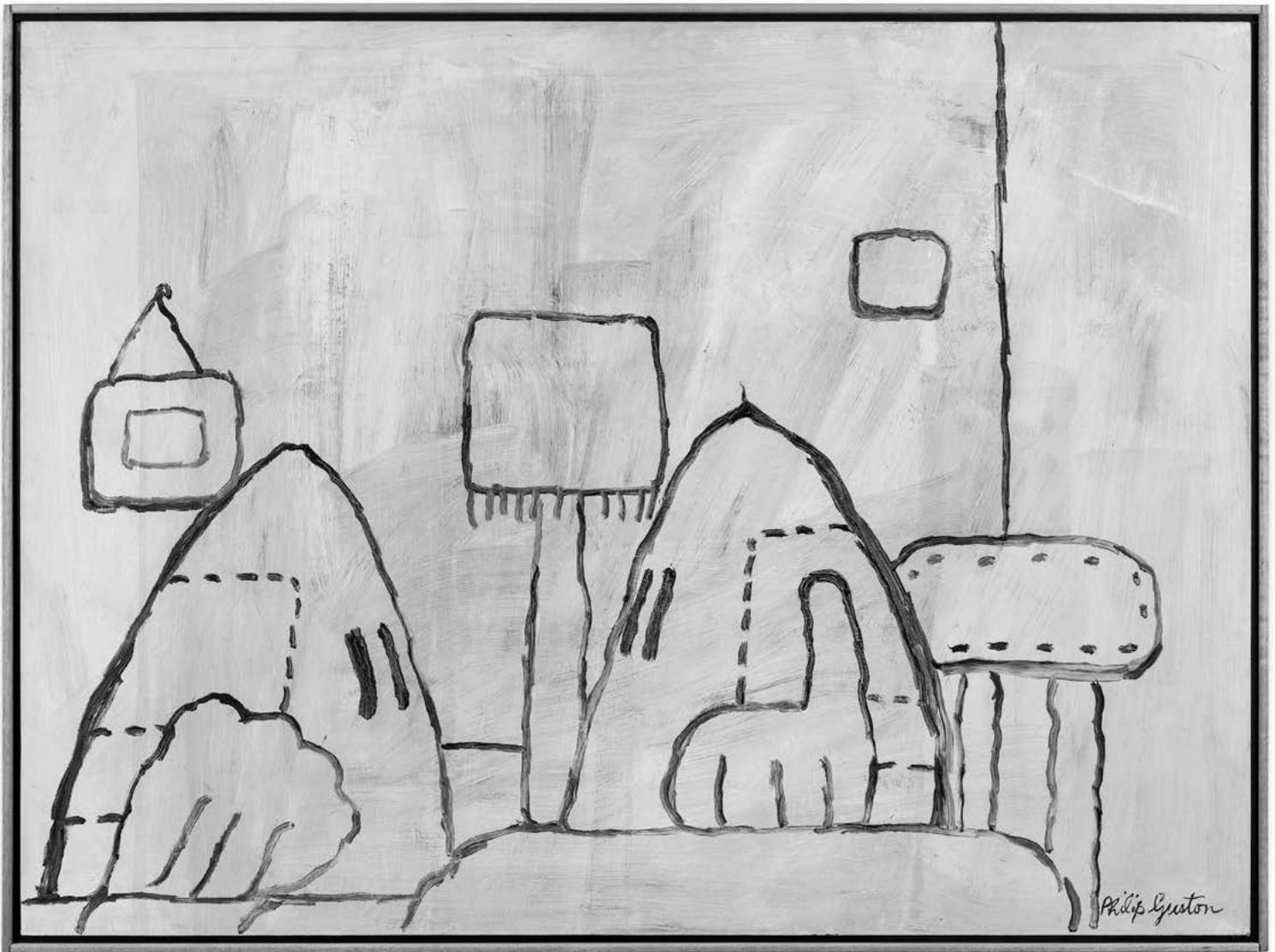
So zog im Jahr 2014 das Kollektiv HOWDOYOU SAY MINAFRICAN? seine Teilnahme an der Biennale zum einen wegen der mangelnden Repräsentation Schwarzer Künstlerinnen zurück, aber auch weil eine der Schwarzen Künstlerinnen, Donelle Woolford, sich als ‚alter ego‘ des weißen Künstlers Joe Scanlan entpuppte. Kuratiert wurde die Biennale von drei weißen Kuratorinnen, die sich der wahren Identität von Woolford bewusst gewesen waren.¹

Die größte Kontroverse richtete sich gegen das Gemälde *Open Casket* von Dana Schutz bei der Whitney Biennale 2017. Ausgelöst durch die Proteste der Künstler Parker Bright und Patrice Lumumba sowie durch den offenen Brief Hannah Black², in dem sie die Entfernung und Zerstörung des Gemäldes forderte, entbrannte eine Diskussion, die weit über die Vereinigten Staaten hinausging. *Open Casket* basiert auf einem Foto des 14-jährigen Emmett Till bei seiner Beisetzung. Till war 1955 von zwei weißen Männern ermordet worden, weil er angeblich mit einer weißen Frau „geflickt“ haben soll. Tills Mutter hatte bei seiner Beisetzung auf einen offenen Sarg bestanden und gab auch Medien Zutritt zur Trauerfeier, damit die Welt sah, was ihrem Sohn angetan worden war. Kaum jemand unterstützte Blacks Forderung nach der Zerstörung des Gemäldes und auch stellte kaum jemand Schutz` Recht infrage, sich dieses Themas anzunehmen und es bildlich umzusetzen, doch fanden viele, dass sich Schutz eben nicht genügend mit den historischen Hintergründen des Fotos auseinan-

dergesetzt hatte. Man stimmte Black zu, dass Schutz` Gemälde eine Aneignung dieser immer noch sehr schmerzhaften Episode Schwarzer Geschichte darstellte. Dies wurde vor allem durch den abstrakten Charakter des Gemäldes verstärkt; ihm lag keine ehrliche und ernstgemeinte Auseinandersetzung mit diesen Themen aus der eigenen Perspektive zugrunde. Dieser Eindruck wurde durch Schutz selbst verstärkt, als sie sagte: „I don’t know what it is like to be black in America, but I do know what it is like to be a mother. Emmett was Mammie Till’s only son. The thought of anything happening to your child is beyond comprehension.“³

Den Kuratorinnen der Philip Guston Retrospektive waren die Reaktionen auf *Open Casket* bestimmt noch gut in Erinnerung als sie im September 2020 die Verschiebung der Ausstellung bekannt gaben. Organisiert von der National Gallery of Art in Washington, D.C., dem Museum of Fine Arts Boston, dem Museum of Fine Arts, Houston und der Tate Modern in London, war die Ausstellung bereits aufgrund der Corona-Pandemie um ein Jahr verschoben worden. Die erneute Verschiebung löste heftige Kritik aus, ein offener Brief mit fast 3.000 Unterschriften verurteilte die Verschiebung scharf.⁴ Als Grund gaben die Organisatoren an, dass sie nicht glaubten, dass jetzt, angesichts der aktuellen gesellschaftspolitischen Situation weltweit, der richtige Zeitpunkt für eine solche Ausstellung sei. Sie wollten die Zeit vielmehr nutzen, ihr Ausstellungskonzept entsprechend zu ändern und um dies zu erreichen, müssten sie zusätzliche Stimmen berücksichtigen.⁵ Auch wenn es nicht konkret formuliert wurde, im Mittelpunkt stand die Angst der Institutionen vor den Reaktionen der Besucherinnen, vor allem vor den Reaktionen nicht-weiblicher Besucherinnen auf eine Serie von Gemälden aus Gustons Spätwerk, die Karikaturen des Ku-Klux-Klans zeigt. Sie befürchteten, dass Gustons Werke fehlinterpretiert werden könnten beziehungsweise gaben sie indirekt zu, dass sie sich nicht in der Lage fühlten, diese Werke auf eine zeitgemäße Art und Weise zu kontextualisieren. Auch wenn es enttäuschend ist, dass dies nicht bereits zu Beginn der Ausstellungsplanung erfolgte, ist es dennoch ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung, zu erkennen und öffentlich zuzugeben, dass man als kuratorisches Team, welches ausschließlich aus weißen Personen besteht, nicht in der Lage ist, das Werk Gustons auf eine zeitgemäße Art und Weise zu vermitteln. Die Verschiebung macht jedoch auch unmissverständlich deutlich, dass ein struktureller Wandel in den Kultur- und Kunstinstitutionen der Vereinigten Staaten längst überfällig ist, und dass dieser Wandel über das Ausstellungsprogramm hinausgehen und die Institution als Ganzes einbeziehen muss.

Aber die Kontroversen der vergangenen Jahre haben auch gezeigt, dass sich, zumindest an einigen Stellen, etwas bewegt. Langsam werden eben diese Strukturen und ungleichen Machtverhältnisse auch von Seiten der Kunstinstitutionen selbst kritisch reflektiert. Als die Dakota im Mai 2017 gegen die Aufstellung der Skulptur *Scaffold* von Sam Durant (Gastprofessor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg von 2019-20) im Skulpturenpark des Walker Art Centers protestierten, nahmen die damalige Direktorin, Olga Viso, und der Künstler die Kritik ernst. Für die Dakota ist *Scaffold*, die aus Repliken von sieben bei Hinrichtungen verwendeten Schafotten besteht, keine Kunst, sondern eine schmerz-



↑ Philip Guston, *Plotters*, 1969, Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg; Foto: Henning Rogge

- [1] Felicia R. Lee, <https://www.nytimes.com/2014/05/17/arts/design/racially-themed-work-stirs-conflict-at-whitney-biennial.html> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].
- [2] Hannah Black, <https://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/please-read-share-hannah-blacks-open-letter-to> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].
- [3] Randy Kennedy <https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].
- [4] <https://brooklynrail.org/projects/on-philip-guston-now/> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].
- [5] <https://www.nga.gov/press/exh/5235.html> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].
- [6] Sheila Regan, <https://hyperallergic.com/382141/after-protests-from-native-american-community-walker-art-center-will-remove-public-sculpture/> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].
- [7] Sam Durant, <https://walkerart.org/magazine/a-statement-from-sam-durant-05-29-17> [zuletzt aufgerufen am 14.9.2021].
- [8] Olga Viso, <https://walkerart.org/magazine/learning-in-public-an-open-letter-on-sam-durants-scaffold> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].
- [9] Sheila Dickinson, <https://www.artnews.com/art-news/> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021]. <https://www.artnews.com/artists/a-seed-of-healing-and-change-native-americans-respond-to-sam-durants-scaffold-8454/> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].

liche Erinnerung an eines der grausamsten Ereignisse in ihrer Geschichte: die Exekution von 38 Dakota in Mankato, Minnesota im Jahr 1862, die größte in der Geschichte der USA.⁶ Durant wollte mit dieser Arbeit einen Dialog über die Todesstrafe und die institutionelle Macht in den USA initiieren und in gewisser Weise hat er dies auch erreicht; die Proteste der Dakota haben zu einer Diskussion über die gesellschaftliche Macht von Kunstinstitutionen und deren Rolle in der US-amerikanischen Gesellschaft geführt. Viso und Durant reagierten in öffentlichen Statements auf die Proteste, in denen sie ihren Fehler anerkannten und sich vor allem entschuldigten.⁷ Sie suchten aktiv den Dialog mit der lokalen Dakota-Community, um darüber zu sprechen, wie man nun weiter vorgehen sollte.⁸ Auch nahmen sie die Entscheidung der Dakota, die Skulptur zu zerstören an und Durant übertrug ihnen die Rechte an dem Werk, als Garantie, dass er die Arbeit nicht wieder aufbauen werde.⁹ Die Reaktionen von Durant und Viso zeugen von einem tiefergehenden Bewusstsein für kollektives Trauma, institutionelle Macht, Dekolonialisierung und *white privilege*. Dennoch muss man festhalten, dass diese Situation nicht hätte passieren müssen, wäre die Institution schon zu Beginn des Projekts auf die Dakota zugegangen und hätte sie involviert. Dies hätte eventuell auch bedeutet, dass die Skulptur vielleicht niemals aufgestellt worden wäre.

Auch in der Diskussion um die Restitution von Kolonial-



gütern zeichnet sich in Europa derzeit ein Umdenken ab. 2018 verkündete Frankreichs Präsident Emmanuel Macron die Rückgabe von geraubten Kulturgütern aus französischen Sammlungen an seine rechtmäßigen Besitzerinnen. Auslöser für diese Entscheidung war ein von ihm in Auftrag gegebener Bericht zur möglichen Restitution gestohlener Objekte von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, der im gleichen Jahr veröffentlicht wurde.¹⁰ Nach Frankreich entschlossen sich die Niederlande, Belgien und nun auch Deutschland, endlich diesen Schritt zu gehen und sie haben angekündigt, die Benin-Bronzen an Nigeria zurückzugeben.¹¹ In Deutschland ist dieser Entschluss nicht nur auf die Entscheidung Frankreichs zurückzuführen, sondern ist auch als Reaktion auf die Kritik gegenüber dem Humboldt Forum zu sehen, welches die Sammlung des Ethnologischen Museum aufnehmen wird, zu der auch die Benin-Bronzen gehören. Trotz der geplanten Rückgabe ist weiterhin geplant, dass die Benin-Bronzen im Fokus der Neupräsentation der Sammlung stehen sollen, die am 22. September 2021 im Humboldt Forum eröffnet wird.

Die Diskussion um die Benin-Bronzen geht bis in das Jahr 1972 zurück, als Nigeria ein erstes Restitutionsgesuch stellte.¹² Bis vor kurzem haben sich Deutschland und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz jedoch einem Dialog mit Nigeria verweigert. Man sprach lieber von möglichen Dauerleihgaben¹³ und versteckte sich hinter der Provenienzforschung. Sie ist ein wichtiger Teil der Aufarbeitung von Sammlungsgeschichten und auch ein Weg, Rückgabegesuche zu legitimieren, wenn Besitzansprüche nicht eindeutig nachweisbar sind. Aber im Falle kolonialer Objekte wirkt die Beharrung darauf jedoch manchmal wie eine Infragestellung rechtmäßiger Ansprüche.

Die Diskussionen um Restititionen knüpfen auch an die Debatten zu Diversität, Repräsentation und Dekolonialisierung in der Kunst- und Kulturlandschaft Deutschlands beziehungsweise des globalen Nordens im Allgemeinen an. Die Restitution von geraubten Objekten der Kolonialzeit ist ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung und Teil eines Prozesses, der hoffentlich zu nachhaltigen Änderungen in den Kunstinstitutionen führen wird. Dazu gehört auch, dass sich Institutionen mit ihrer Rolle in der Gesellschaft auseinandersetzen.

Es muss ein Dialog stattfinden, der vor allem durch Zuhören seitens der Institutionen gekennzeichnet ist und in dem Hierarchien und Machtverhältnisse eine untergeordnete Rolle spielen. Mangelnde Diversität lässt sich nicht über temporäre Projekte und Ausstellungen ausgleichen, die sich mit diesen Themen auseinandersetzen. Es braucht nachhaltige Ansätze, die die Strukturen in den Institutionen selbst hinterfragen und diese aufbrechen, denn sonst wird Diversität, Repräsentation und Teilhabe stets oberflächlich bleiben und wir werden immer und immer wieder die gleichen Diskussionen führen müssen.

Janice Mitchell ist Kuratorin und war von 2018 bis 2020 Terra Foundation Collection Research Fellow in American Art am Museum Ludwig, Köln. Dort kuratierte sie die Ausstellung *Mapping the Collection*. Neben amerikanischer Kunst des 20. Jahrhunderts liegen ihre Forschungsinteressen in den Bereichen zeitgenössischer Kunst und postmoderner Theorie. Sie ist Doktorandin am Central Saint Martins in London, wo sie zu Institutionskritik als Kapitalismus- und Neoliberalismuskritik promoviert. Sie lebt in Köln.

↑ Parker Bright, *CONFRONTING MY OWN POSSIBLE DEATH*, 2018

→ Werner Büttner, *Originelle Kopie (Frauenraub nach Goya)*, 2018; Foto: Egbert Haneke

[10] <http://restitutionreport2018.com/> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].

[11] Jörg Häntschel und Sonja Zekri, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/raubkunst-kolonialismus-benin-bronzen-1.5279959> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].

[12] Barbara Wiegand, <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2021/07/benin-bronzen-nigeria-delegation-deutschland-humboldt-forum.html> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].

[13] Susanne Memarnia, <https://taz.de/Debatte-ums-Berliner-Humboldt-Forum/!5733776/> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2021].

„Es gibt kein Recht auf unverletzte Gefühle“

Wolfgang Ullrich im Gespräch mit Werner Büttner

Wie moralisch darf Kunst sein? Und war der politisch unkorrekte Humor der 1980er Jahre möglicherweise diskursfähiger als die heutige Cancel Culture?



Wolfgang Ullrich: In der Malerei gab es in den 1980er Jahren die Neuen Wilden und Bad Painting, was jeweils schon vom Begriff her eine gewisse Aggressivität signalisierte. Aus heutiger Sicht entsteht jedoch der Eindruck, dass gerade diese Aggressivität auch Ausdruck eines gewissen Übermut war, der sich daraus ergab, dass die Verhältnisse in der Kunstwelt damals ziemlich stabil und diese vor allem von starker Homogenität geprägt waren. Die Aggressivität war von Ironie, Humor, Spaß begleitet, und all dies setzte erst recht voraus, dass die Künstler – damals meist Männer – ziemlich genau wussten, wer ihr Publikum ist. Du und deine Mitstreiter, ihr konntet die Pointen im Bewusstsein eines gewissen Einverständnisses setzen. Das wäre heute sicher schwieriger, denn das Publikum und seine Ansprüche sind diverser geworden. Man muss damit rechnen, dass eine Pointe gar nicht verstanden wird – oder dass sie als böse empfunden wird. Aber stimmt meine retrospektive Einschätzung überhaupt? Siehst du diesen Unterschied zwischen damals und heute ebenfalls?

Werner Büttner: Es gibt diesen Unterschied. In den 1960er, 70er und 80er Jahren war eine junge Generation, auch und gerade in der Kunst, damit beschäftigt, die Reste des preußischen Obrigkeitsstaates zu beseitigen. Diese demütigenden Aspekte eines „Untertanenstaates“ und der „Blockwartmentalität“ eines ganzen Volkes sind heute fast vergessen, das war aber damals für uns alle in der Kunstwelt die Triebfeder, daher sieht das im Rückblick so einheitlich aus. Und durch den Kalten Krieg hatte die Westkunst die dankbare Aufgabe, der Bevölkerung hinter dem Eisernen Vorhang eine „Lektion in Freiheit“ zu erteilen, auch diesbezüglich herrschte also Klarheit.

WU: Trotzdem scheint mir die damalige Kunstwelt in Westdeutschland verglichen mit heute recht gemütlich. Erst im Zuge der Globalisierung, wie sie sich seither ereignet hat, sind andere, sehr brisante Probleme präsenter geworden, viele Formen von Unrecht, wie die Unterdrückung von Minderheiten oder das Fortleben kolonialistischen Denkens sind so empörend, dass Spaß und Ironie nicht mehr zu reichen scheinen.

WB: Die 1980er waren nicht nur gemütlich und hedonistisch. Es lief noch das Projekt „Langer Marsch durch die Institutionen“, was mir 1989 mit der Professur gelang. Und schwule und lesbische Netzwerke verschafften sich einflussreiche Positionen in Universitäten und im Kulturbetrieb. Ohnehin sind Fragen, wie die der sexuellen Orientierung keineswegs erst in den letzten Jahren zum Thema geworden. Selbst in den 1920er Jahren war das gerade in Deutschland schon sehr präsent. Es gibt da die schöne Anekdote des Schauspielers Gustaf Gründgens, der, nachdem ihn ein Zuschauer als ‚Schwuchtel‘

beschimpft hatte, die Aufführung unterbrach, an die Rampe der Bühne trat und ins Publikum rief: Wir sind eine Weltmacht! – Das zeugt doch von ganz schön viel Selbstbewusstsein und dem Wunsch, die alten Ordnungen herauszufordern. Ganz ähnlich war's dann in den 1980er Jahren: Die frechen, lustigen, präpotenten Gesten waren im Kern Autoritäten-Bashing.

WU: Deine Professur siehst du also als Teil des 68er-Programms eines „Langen Marsches durch die Institutionen“ – die dadurch ja auch gründlich verändert werden sollten.

WB: Ja, klar. Ganz pragmatisch ging es aber auch darum, mit einem festen Professorengehalt den Unsicherheiten des Kunstmarkts zu entkommen. So ein Karriererudel hält ja immer nur ungefähr zehn Jahre – da sind alle wild und kommen gemeinsam voran, danach trennen sich die Wege und es wird schwieriger für den einzelnen, im Betrieb zu bestehen.

WU: Deine Professur tratst du genau zur Zeit des Mauerfalls an. Blicken wir noch einmal kurz auf dieses Jahrzehnt zurück. Wie nahm man damals in deinem Umfeld eigentlich die Kunst aus der DDR wahr? Gerade du als gebürtiger Jenenser? Und als jemand, der sogar eine Samenbank für DDR-Flüchtlinge eingerichtet hatte?

WB: Die Künstler, die in der DDR verblieben, mussten ziemliche Anpassungsleistungen vollbringen. Sofern da politische Aussagen waren, waren sie hochgradig verschlüsselt und vom Westen aus schwer zu decodieren. Wer weiß heute noch, dass die Platzierung der Zigarettenmarke INKA auf dem Armaturenbrett ein politisches Statement war. Es bedeutete „Immer Noch Keine Ausreise“. Mich selbst interessierte nur Werner Tübke und seine Emigration in den Eklektizismus. Und ein paar unfreiwillig komische Auswüchse des „Proletkults“.

WU: Kommen wir zur Gegenwart. Seit einigen Jahren gibt es ja wieder mehr Debatten über Kunst, die jedoch häufiger den Diskursen aktivistischer, marginalisierter Gruppen entspringen als der Kunstkritik. So bekam zum Beispiel Georg Herold letztes Jahr ziemlich Ärger wegen eines frühen Bildes im Frankfurter Städel, das im Titel das N-Wort enthält. Nicht nur der Titel wurde als beleidigend kritisiert, auch das Bild selbst – vor allem die Art und Weise, wie die Schwarze Hauptfigur mit wulstigen Lippen gemalt ist. Obwohl unstrittig ist, dass Herold hier gerade den Rassismus vorführen wollte, dem Schwarze Menschen ausgesetzt sind, gerät er nun also selbst in den Verdacht, rassistischen Klischees aufzusitzen. Ist der Vorwurf für dich nachvollziehbar? Und wenn man als Maler derselben Generation einen solchen Fall mitbekommt: Geht man im Geiste die eigenen Werke der 1970er, 1980er, 1990er Jahre durch, um zu überlegen, ob da im



↑ Werner Büttner, *Wiedergutmachung* (Magrittes *Le Barbare*, 1940 durch deutsche Bomben auf London zerstört), 2021; Foto: Egbert Haneke



Nachhinein auch etwas als zu naiv, zu unsensibel, zu brachial kritisiert werden könnte?

WB: Georg Herold ist einem der jetzt beliebten Säuberungsexzesse anheimgefallen. Noch schlimmer erging es dem armen Philip Guston, dem man seine Ku-Klux-Klan-Männchen zum Vorwurf machte. Die Reaktion der drei Kunstinstitutionen, die daraufhin letztes Jahr ihre Guston-Ausstellungen absagten, war feige und beschämend. Anonymen Shitstormern ein Zensurrecht einzuräumen, ist nicht hinnehmbar. Ich habe ein paar Werke, die ich in der jetzigen Situation nicht zeigen würde. Es ist zwar dem Charakter nach Selbstzensur, doch möchte ich meine Zeit nicht mit der Diskussion mit selbstgerechten Trotteln verschwenden.

WU: Ja, das Verhalten der Ausstellungshäuser im Fall von Guston war feige und beschämend, allerdings scheint mir das mit Herold nicht vergleichbar zu sein. Kein Mensch unterstellte Guston, mit seinen Ku-Klux-Klan-Figuren heimliche Sympathien für ultrarechte Rassisten zu bekunden oder auch

Werner Büttner war bis zum Ende des Sommersemesters 2021 Professor für Malerei an der HFBK Hamburg. Seine Ausstellung *Last Lecture Show* wird am 14. Oktober 2021 in der Hamburger Kunsthalle eröffnet.

Dr. Wolfgang Ullrich lebt als freier Kulturwissenschaftler und Autor in Leipzig. Er veröffentlicht Publikationen zur Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu bildsoziologischen Fragen und zur Konsumtheorie. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust* (2016), *Selfies* (2019), *Feindbild werden. Ein Bericht* (2020).

↑ Werner Büttner, *Hommage an James Ensor*, 2020; Foto: Egbert Haneke

nur naiv gewesen und zu harmlose Bilder gemalt zu haben. Vielmehr wurde den Institutionen, die die Ausstellung machen wollten, klar, dass sie sich in dem Moment, in dem sie dezidiert anti-rassistische Kunst zeigen und sich mit einer bestimmten politischen Haltung schmücken, fragen lassen müssen, wie es denn in ihnen selbst aussieht: Haben denn alle Stifter, Aufsichtsräte und Sponsoren auch so klar anti-rassistische Biografien – oder würde man da nicht vielleicht sehr unschöne Verwicklungen, gar Beziehungen einzelner Funktionäre zum Ku-Klux-Klan entdecken? Die Museen hatten also schlicht Angst vor weiteren Recherchen. Und davor, dass sie dann vielleicht Gelder zurückgeben müssten oder auf längere Sicht um ihr Image gebracht würden. Da spielt sicher auch eine Rolle, dass es erst kurz davor weltweite Proteste gegen die Unternehmerfamilie Sackler gegeben hat, deren Opioide viele hunderttausend Menschen das Leben gekostet haben und die sich zugleich als Mäzene großer Museen feiern ließen.

WB: Diese Proteste waren völlig in Ordnung. Sie wurden auch nicht auf dem Rücken der Kunst ausgetragen. Eine breitere Diskussion über die Annahme von schmutzigem Geld wie dem der Sacklers fehlt noch. Auch wenn bedürftige Institutionen in diesem Punkt nervös werden.

WU: Bei den meisten Fällen, über die in den letzten Jahren gestritten wurde, wirft man ja wie bei Herold einer Künstlerin oder einem Künstler mangelnde Sensibilität, ja blinde Flecke vor. Die Gegenseite hingegen bezweifelt, dass es gut für die Kunst sein kann, wenn sie so sensibel ist, dass sich niemand davon verletzt fühlen kann. Schränkt das nicht ihre Möglichkeiten ein? Anders gefragt: Gibt es Gründe dafür, dass Kunst auch mal andere als Reiche, Privilegierte verletzen darf?

WB: Es gibt kein Recht auf unverletzte Gefühle. Der Nachweis oder Beweis einer Gefühlsverletzung kann nicht gelingen, kann nur behauptet werden. Unser Rechtssystem würde willkürlich werden.

WU: Es geht aber ja in all diesen Fällen nicht um justiziable Delikte, sie sind also von vornherein kein Fall für die Gerichte. Vielmehr geht es um Höflichkeitsstandards – und um die Frage, ob für die Kunst dieselben zivilisierten Umgangsformen angestrebt werden sollen wie für andere Lebensbereiche auch.

WB: Höflichkeitsregeln können für die Kunst nicht gelten. So etwas wie Volksverhetzung oder Schmähkritik ist in unserem Strafrecht strafbewehrt, aber alles andere muss erlaubt sein.

WU: Den Affekt gegen Höflichkeitsregeln gibt es ja wohl vor allem auch, weil das nach bloßer Konvention und Unterordnung klingt – und damit nach dem Gegenteil von

Kunst. Sie soll ja gerade nicht nur etwas Vorgegebenes befolgen. Und ist deshalb vielleicht sogar in einem höheren Sinne moralisch. Ich denke da auch daran, dass Ulrich Krempel dich schon 1987 in einem Katalogtext als „Moralist“ bezeichnet hat – gerade mit dem Argument, du seist „die eigentlich moralische Instanz, weil [du] die Illustration jeder Lehrsätze vermeide[s]t“. Offenbar gibt es also einen großen Unterschied, ob man Künstler wie Goya, Ensor, Dix als Moralisten bezeichnet oder Politaktivist*innen von heute?

WB: Die von dir genannten Künstler haben Scheußlichkeiten und menschliche Abgründe porträtiert – Politaktivisten warnen nur belehrend unanschaulich davor und schmücken sich risikolos mit der Warnung. Vielleicht darf ich noch einen zarten Appell und eine Lehre aus der Geschichte zur Sprache bringen. Toleranz ist eine Geistesverfassung, die reiner Vernunft ziemlich nahekommt. Wir sollten die Toleranz also preisen und feiern, erzwingen können wir sie nicht. Dies ist auch der Inhalt der Geschichte von der Ehebrecherin und dem famosen Jesu-Wort an die Pharisäer: „Wer unter Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein“. Man greift heute viel zu leichtfertig zu Steinen.

WU: Meinen Katalogtext für deine kommende Hamburger Ausstellung habe ich unter den Titel „Wiedergutmachung“ gestellt, ausgehend davon, dass du eine neue Version eines von der deutschen Luftwaffe im Zweiten Weltkrieg in London zerstörten Gemäldes von Magritte gemalt hast. Dass du selbst von „Wiedergutmachung“ sprichst, zeugt ja von einem hohen Ethos, einem moralischen Bewusstsein – das ich dir und deinem Werk generell attestiere. Ist Kunst also nicht doch ein Vorbild dafür, wie Menschen miteinander umgehen sollten? Ist sie vielleicht doch der Ort, an dem man am ehesten erwarten und hoffen kann, dass alle blinden Flecke überwunden werden? Oder ist das eine uninteressante Hoffnung? Sind derart ‚woke‘ Künstler nur Streber oder aber Aufklärer im besten Sinne des Wortes?

WB: Ich bestaune und akzeptiere das moralische Gesetz in mir und den bestirnten Himmel über mir. Das führt manchmal zu malerischen Denunziationen, ätzendem Spott oder zarten Appellen. Rein aufklärerische Kunst ist schöpferische Totgeburt und verletzend langweilig.

Traum von identitätsfreier Teilhabephilosophie *Michaela Ott*

Was tun, wenn die Grenzen von Identitätspolitiken und (post)kolonialem Diskurs allzu offensichtlich werden? Bericht eines vergeblichen Versuchs



Erkenntnistheoretische Mobilmachung, Konzentrationskonzentration, Hochleistungsartistik in Begriffsarbeit – mit solch anspielungsreichen bis ihrerseits akrobatischen Vokabeln hat Peter Sloterdijk gerne seine Distanz zum westlichen Wissenschaftsbetrieb markiert. Wie andere dezidiert solitär-männliche Theoretiker à la Robert Pfaller oder Frank Böckelmann vom Publikationsorgan *Tumult. Zeitschrift für Konsensstörung*, plädiert er für eine institutionsferne Freiheit des Geistes, die erst jenseits des tradierten Wissens erreichbar sei. Diese speist sich für ihn auch aus bhagwan-inspirierten Lehren, der Ausbalanciertheit des Tao und aus fernöstlichen Gelassenheitstheorien. Gleichwohl bekleidete Sloterdijk zeitweise zwei Professuren an verschiedenen Kunsthochschulen.

Sekundiert wurde diese postbürgerliche Philosophie von Sachwaltern französischer Gelehrsamkeit, die ihrerseits zu den cartesianischen Lehren auf Abstand gingen und in spielerischem Umgang mit dem verbürgten Sprachgut das philosophische Vokabular aufzulockern, zu zerlegen und zu literarisieren trachteten. Allerdings steht diese heute von politisch Rechten und manch Anti-Intellektuellen kritisierte Begriffsakrobatik im Zeichen der Anerkennung verdrängter und unterbelichteter gesellschaftlicher Momente, sei es im Gender- oder im politisch-kulturellen Bereich.

In ihren verschiedenen Unterströmungen erbrachte sie in der Tat eine Verkomplizierung des philosophischen Vokabulars, Theoriekämpfe um einzelne Buchstaben etwa in der Unterscheidung eines kleinen und großen a/A bei Lacan, in der appellativen Anschreibung der „Autres“ und „Autruis“ bei Levinas oder der „différance“ bei Derrida. Wortungetüme wie der Zungenbrecher der „Deterritorialisierung“ in den *Tausend Plateaus* von Deleuze/Guattari verschoben das Feld der Aussagen, brachten den „spatial turn“ mit hervor und siedelten an den gesellschaftlichen Rändern minoritäre Mitmurmelerinnen, Mensch-Tier-Assemblagen und erste Ökologien an. Zunächst schwer verständliche Neologismen wurden alsbald nicht nur von subversiven Aktionsgruppen, sondern von neoliberalen Netzwerken angeeignet, wie etwa das der Botanik entlehene Pilz- und Denkgeflecht des „Rhizoms“. Die sich heute rasant überholenden Schreibweisen der Gender- und Race-Markierung sind Ergebnis dieses auf textliche Differenzierung bedachten Eingriffs ins Sprachmaterial.

Als Anhängerin dieser erkenntniskritischen Begriffsakrobatik habe ich mich selbst in Wortneuschöpfungen ergangen, Begriffsgenealogien rekonstruiert und hinsichtlich ihrer Erkenntnisleistung modifiziert. So habe ich den Vorgang der „Affizierung“ zu einem post-humanen Verbindungs- und Trennungsgeschehen erklärt und die dadurch freigesetzte „(Des-In) Dividuation“ von Personen und anderen bis dahin als individuell verstandenen Größen – auch von Kulturen und Kunstwerken – begrüßt. Als Markierer von Teilung und Teilhabe (im Gegensatz zur buchstäblichen Ungeteiltheit des „Individuums“) verstehe ich „Dividuationen“ als erkenntnisträchtige, wenn auch ambivalente Größen, da sie freiwillige Teilhabe ebenso wie ungewollte Zuteilung und Vereinnahmung bedeuten können. Wie diese Begrifflichkeit verrät, erfolgt die Umbenennung nicht im Sinne elitärer Geschmacksbildung und Elfenbeinturmisierung, sondern gerade gegenteilig – im Dienste der Sicht-/Hörbarmachung sprachlich unterrepräsentierter

Verhältnisse. Afrikanische Philosophen wie der Nigerianer Abiodun Akande oder der Senegalese Babacar Mbaye Diop, denen ich den Begriff der Dividuation vorgestellt habe, waren von ihm im Sinne der Wiedergabe der unscharfen Grenze zwischen Einzelperson und Gemeinschaft in ihren Kulturen angetan.

Wenig erstaunlich, dass ich in Anlehnung an den karibischen Theoretiker Edouard Glissant und dessen Begriffe der Relation und des „Komposit-Kulturellen“ immer stärker die wechselseitige Bedingtheit und ästhetische Interferenz zwischen künstlerischen Praktiken des globalen Nordens und Südens zu erforschen begann, was mich sukzessive dem Exzellenzcluster Africa Multiple der Universität Bayreuth in die Arme trieb. Als Vertreterin dieser Teilhabephilosophie wurde ich zudem als „optimal geeignet“ für das Präsidium der nGbK, der neuen Gesellschaft für bildende Künste in Berlin, angeworben und vom Koordinationsausschuss (KOA) gewählt. Das amtierende Präsidiumsmitglied Ingo Arend lockte mich mit dem Versprechen, Vortragsreihen veranstalten zu können, was mich sofort an die afrikanischen Kolleginnen und an ihre virtuelle Präsenz in Berlin denken ließ. Wäre doch toll, sie auch hier sprechen zu hören und die Kunst- und Theorieszene der Hauptstadt mit unbekanntem Gedankenimport zu bereichern!

Der Kunstverein nGbK zählt über 1000 Mitglieder und wurde im kunstpolitischen Zeitgeist von 1968 gegründet. Alle Entscheidungen werden vom Koordinationsausschuss (KOA), dem Zusammenschluss der Personen, die dort aktuell Projekte realisieren, bei den allmonatlichen Sitzungen basisdemokratisch getroffen. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sieht sich die nGbK gezwungen, sowohl ihren Standort in der überbelegten Oranienstraße Kreuzbergs wie ihren Status als lottogeförderte Institution zu verändern, weshalb das Präsidium für allerhand Beratungstermine im Entwicklungsgremium und für Gespräche mit dem Berliner Kultursenat eingespannt wurde. Als ich nach einem Jahr Engagement für derartige Belange vortrug, dass ich es fruchtbar fände, theoretische Auseinandersetzungen darüber nicht zu kurz kommen zu lassen und mit einem eigenen Vortrag eine Gesprächsreihe zum hochaktuellen Thema des (Post)kolonialen zu initiieren, zu der ich später afrikanische und andere Kolleginnen einladen wollte, reagierte man äußerst verhalten. Mit Ausnahme weniger Personen erklärte niemand dieses Vorhaben für relevant, was mich beizeiten hätte stutzig machen sollen. Der von mir vorgeschlagene Vortragstermin wurde unter Hinweis auf Coronabedingungen mehrfach verschoben. Als ich auf Eigeninitiative im Koordinationsausschuss betonte, dass ich den Vortrag als Eröffnung einer Vortragsreihe und im Übrigen als Gesprächsangebot verstehe und die Diversity-Gruppe ausdrücklich einladen wollte, gab es keinen Begeisterungssturm. Ich fragte daher nach, ob der Vortrag überhaupt erwünscht sei: ein paar Personen bejahten das.

Als schließlich ein Termin gefunden war, der versprach, eine eingeschränkte Realpräsenz in den Räumen der nGbK zu ermöglichen, veröffentlichte ich nach Rücksprache mit Ingo Arend folgenden Ankündigungstext:

„Das (Post)koloniale: eine Herausforderung
Die (post)koloniale Bewegung in Wissenschaft, Kultur und Politik hat offengelegt, dass die europäische

Philosophie und Kunst keineswegs voraussetzungslos, sondern von politischen Herrschaftsansprüchen und kulturellen Kontexten mitgeprägt sind. Sie verraten sich durch historische Annahmen zur Person und ihrer Individualität, zu ästhetischen Konventionen von Kunstproduktion und -rezeption und anderes mehr mitbedingt.

Denkerinnen des globalen Südens fordern daher Anstrengungen zu ‚delearning‘ und zu inkludierender Berücksichtigung ‚anderer‘ künstlerischer Ausdrucksweisen und Selbstverständnisse – verlangen europäische Selbstkritik bis hin zum Engagement für Restitution (Felwine Sarr) und Repair (Kader Attia).

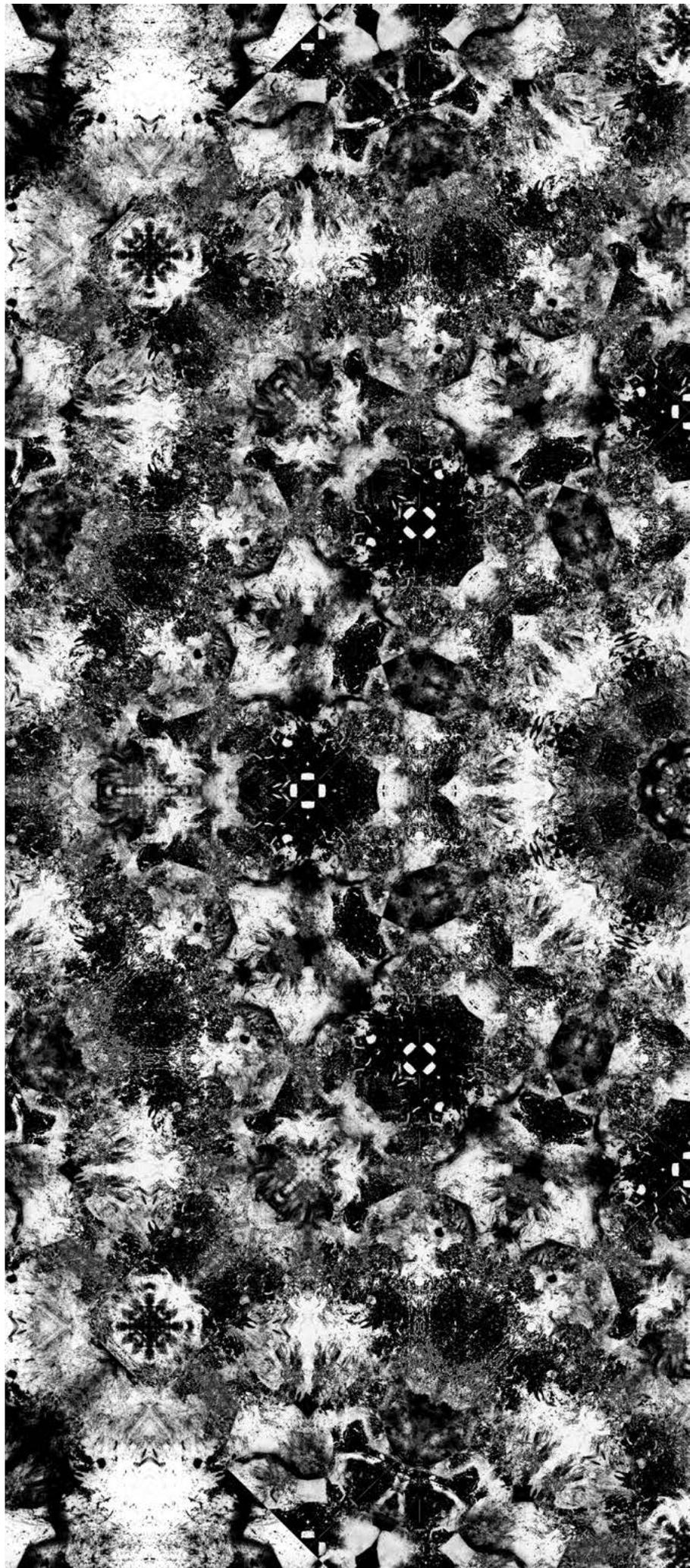
Die Versuche zur Umorientierung schlagen allerdings in entgegengesetzte Richtungen aus: die Forderung, indigene Äußerungen zu integrieren, stößt auf die Ablehnung von Identitätskonstrukten wie ‚Afrikanität‘ oder ‚Negritude‘. Dokumentarisch-fiktionale figurations of Black representation‘ wettstreiten mit Verfahren transkultureller Hybridisierung. Kulturelle Abgrenzung trifft auf Philosophien der Entgrenzung, genialische Individualisierung auf ästhetische Teilhabe und kollektive Dividuation.

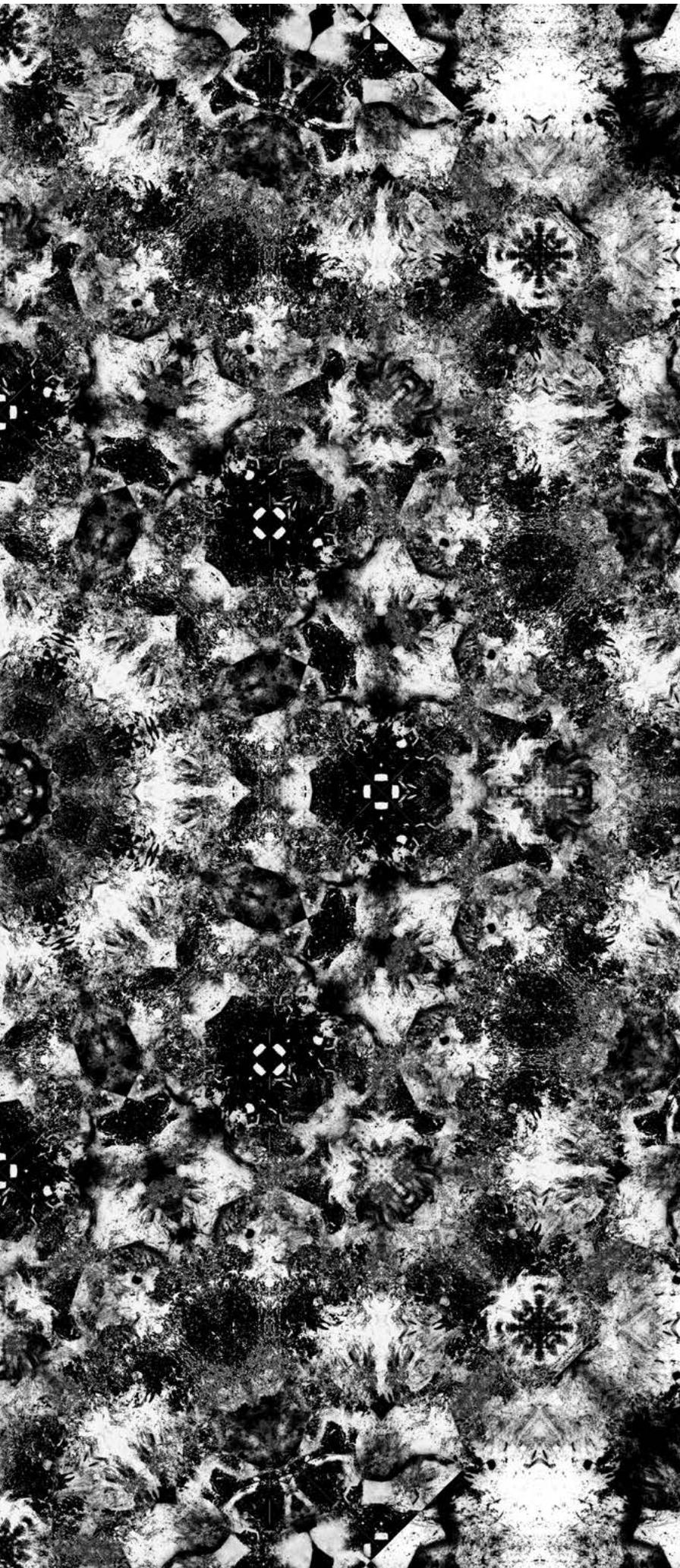
Schon der Terminus des (Post)Kolonialen verrät, dass Kolonisierung nicht aufhört, sondern bloß anders wird. Wie also weiterdenken in diesem wild widerstreitenden Feld?“

Kaum war dieser Text auf der Internetseite der nGbK publiziert, erreichte mich eine E-Mail eines nGbK-Mitglieds, das nicht nur die Tatsache monierte, dass hier eine weiße Person zu „Schwarzen Themen“ sprechen wolle, sondern dass der Text auch „extrem kompliziert“ sei. Angefragt wurde daher, ob nicht zunächst geklärt werden müsse, wie sich die nGbK zu der Möglichkeit, dass hier Personen exkludiert werden könnten, positioniere.

Ich war irritiert: Weil ich zu den kulturpolitischen Konzepten der Négritude und Afrikanität Ausführungen machen und an ihnen die bereits vor fast 100 Jahren begonnene Auseinandersetzung zu Schwarz und Weiß erläutern wollte, wurde mein Recht zu sprechen unter Verweis auf Hautfarbe und mögliche Farbenblindheit in Frage gestellt? Dabei wäre es doch um eben diese Problematik gegangen: Hatte doch der Martinikaner Aimé Césaire, der mit dem Senegalesen Leopold Sédar Senghor im Paris der 1930er Jahre den Begriff der Négritude lancierte, später, wie andere Theoretiker, etwa Frantz Fanon, darüber geklagt, dass der Begriff ethnozentrisch sei: Er schließe zahlreiche Persons of Color aus, weil sie, wie etwa Personen aus der Karibik, nicht schwarz genug seien. An ihm entlang hätte ich daher gerne die historischen und systematischen Ambiguitäten und Fallstricke jeder Identitätspolitik erläutert, auch die Tatsache, dass Fragen des (Post)kolonialen nicht erst seit gestern erörtert werden.

Seit Sartres einschlägigen Vorworten ab 1948 reißt die Frage der möglichen Beteiligung „Anderer“ an den globalisierten Sprachen des Westens und seinen ästhetischen Normen nicht ab. In Südafrika wurde mir die absteigende Bewertungsliste der Hautfarben zwischen Weiß, Schwarz, Gelb und Schwarzgelb und die damit verbundene Gewalt vorgestellt – angesichts der um sich greifenden Identitätspolitik sehe ich derartige Unterscheidungen jetzt auf Europa zukommen, wenn nicht sofort eingesehen und herausgestellt wird, dass wir alle





komposit-kulturelle Personen sind.

Noch bevor ich meine Kenntnisse und Bedenken mündlich erläutern konnte, wurde ich also von Identitätsfragestellungen eingeholt. Zudem schlug ein weiterer Inklusionsimperativ zu: Der Text, in verständlichen deutschen Sätzen formuliert und in der rhetorischen Figur der Entgegensetzung noch plakativer gemacht, wurde der wissenschaftlichen Abgehobenheit bezichtigt. Ich hörte anti-intellektuelle Vorbehalte heraus und wollte einwenden: Es wird in der freien Rede alles verständlicher werden; außerdem wird es Gelegenheit zum Nachfragen und zu weiteren Erläuterungen geben. Und doch brummte ein gehöriger Widerwille in mir, der mich einwenden ließ: Manches lässt sich nicht, siehe oben!, in der einfachen Sprache wiedergeben. Wir haben uns nicht umsonst um Ausdifferenzierung von Vokabeln bemüht. Und sollte das heißen, dass weiße Frau sich nicht mehr mit anderen Kulturkonzepten befassen und darüber Auskunft erteilen darf? Ist die Frage der Affizierung durch andere Kulturen und der Erkundung ihrer Philosopheme nicht relevanter als die Farbe der Haut? Diese und andere Einsprüche machten mich ungehalten und alles andere als diskussionsbereit.

Gleichwohl versuchte ich zunächst, wie vorgeschlagen wurde, eine Person of Color als Kommentatorin zu finden; nachdem ich bereits eine nGbK-Kollegin vergeblich angefragt hatte, klopfte ich bei vier weiteren Personen an. Da diese merkten, dass sie eine Ergänzungsfunktion übernehmen und ‚das Andere‘ repräsentieren sollten, sagte verständlicherweise niemand zu.

Ich kontaktierte auch drei mir näherstehende Mitglieder des Vereins, um sie, ungehalten, wie ich war, um Rat zu fragen – die beiden Frauen bekundeten sich von den Vorgängen erschreckt, der angeschriebene Mann bedeutete mir, dass ich die nGbK wohl mit einer „Antrittsvorlesung zwangsbeglücken“ wolle und im Übrigen auf der Seite der Rechten gelandet sei. Strategischer Essentialismus sei frei nach Gayatri Spivak das Gebot der Stunde – von seiner Notwendigkeit im hiesigen Kontext bin ich nicht überzeugt. Dagegen fiel mir die Aussage des senegalesischen Philosophen Souleymane Bashir Diagne ein, dass Europa dabei sei, sich auf einen gefährlichen Tribalismus zuzubewegen.

Da auch von Seiten der Geschäftsführung keine Gesprächspartnerin gefunden wurde, schlug man vor, im Koordinationsausschuss darüber zu beraten, wie ich meinen Vortrag anlegen solle. Das aber ging mir dann doch zu weit, roch nach Geringschätzung und Zensur. Ich fand es äußerst befremdlich, dass im Sinne der aktuellen Verortung eines sich kunstpolitisch verstehenden Vereins, auch seines Hineinwirkens in den Stadtraum, ein aktuelles Selbstvergewisserungsangebot abgewiesen wird. Zudem stieß mir auf, dass die ökonomische Gesamtverantwortung für den Verein beim Präsidium liegt, sein Angebot indes, einen relevanten gedanklichen Input zu liefern, nicht gewürdigt wird. Nach ein paar Tagen pfingstlicher Bedenkzeit sagte ich meinen Vortrag ab und kündigte via E-Mail an alle Mitglieder meine Präsidiumsmitgliedschaft auf.

Die nGbK antwortete etwa zwei Wochen später mit einem Brief ausgewählter KOA-Mitglieder, in dem bedauert wurde, dass ich die Erörterungszeit bis zum angesetzten Vortragstermin vorzeitig beendet und den Klärungsprozess im KOA nicht abgewartet hatte. Man warf mir eine „fehlende Sprecher_innenpositionierung

und Repräsentanz von Schwarzen Menschen“ vor: „Auch wenn Postkolonialismus alle Menschen betrifft und insbesondere Wissen von BIPOC wichtig ist, so wurde im Ankündigungstext explizit über Schwarzsein gesprochen. Auch wurde an der akademischen Sprache Kritik geübt, die jedoch nicht von allen geteilt wurde“. Betont wurde zudem, dass es viel Gesprächsbereitschaft gegeben hätte, von der indes im Vorfeld nichts zu spüren war.

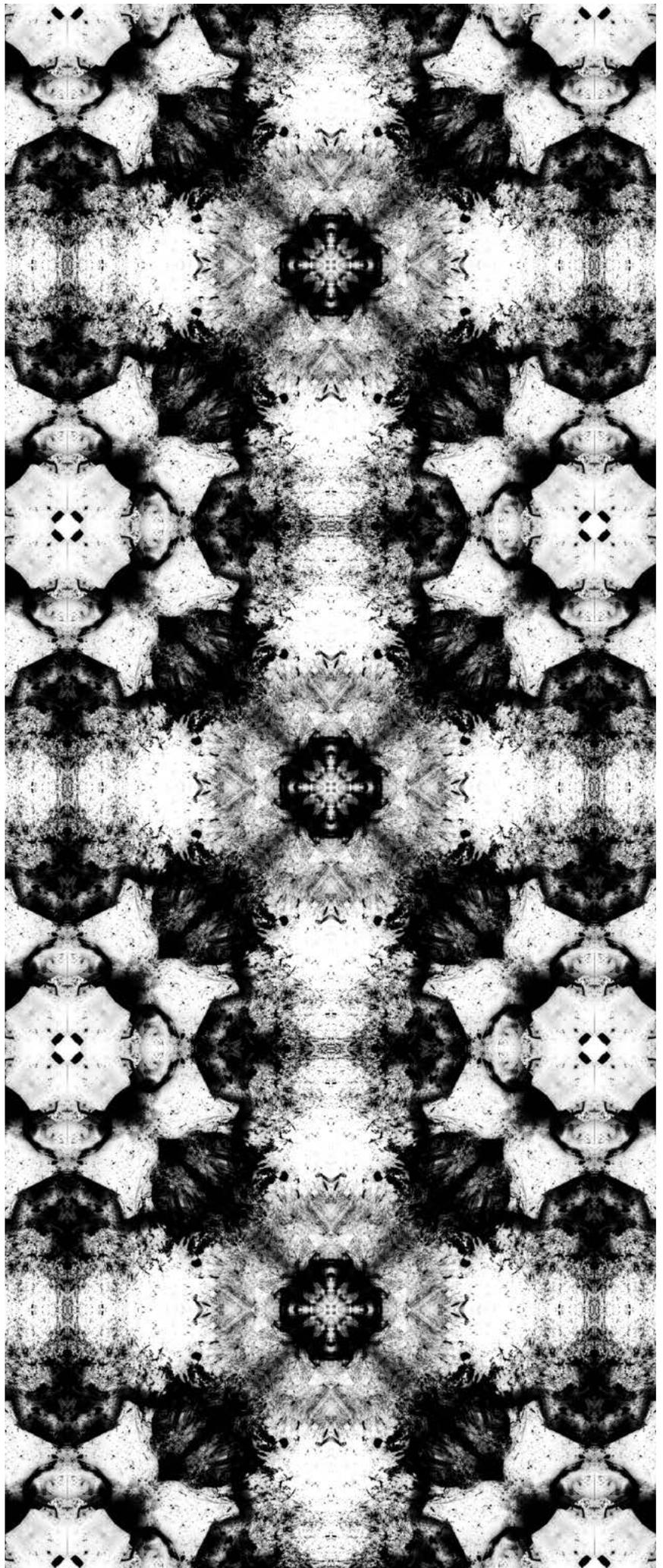
Die nGbK hat recht, wenn sie beanstandete, dass ich die in der E-Mail geäußerte Kritik „nicht als Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit dem Thema gesehen (habe) und von daher einer mangelnden Gesprächsbereitschaft“ gleichkam. In der Stereotypie der Kritik (weiße, akademische Sprecherinposition) sah ich keine Grundlage für eine gehaltvolle Auseinandersetzung. Vielmehr hätten alle in der nGbK seit meiner amtlichen Selbstvorstellung wissen können, dass ich mich seit Jahren mit der Kritik der westlichen Philosophie befasse und um die Integration von Stimmen aus dem globalen Süden bemüht bin; ein erinnernder Hinweis von Seiten der Geschäftsführung hätte genügt. Nur was die Angelegenheit der Finanzen betraf, war man bereit, über eine Veränderung der Satzung nachzudenken.

Ich sah mich noch einmal gezwungen zu antworten, da symptomatische Nicht-Unterscheidungen meiner Ansicht nach so nicht stehen bleiben duften. Ich wies darauf hin, dass ich an KEINER Stelle über „Schwarzsein“ sprechen wollte (das auch nicht gewagt hätte), sondern über von Senegalesen und Martinikanern geprägte kulturpolitische Konzepte und an ihnen entlang jene Problematik hätte eröffnen wollen, die uns bis heute und jetzt mehr denn je beschäftigt. Ich wies darauf hin, dass ich sogar bei afrikanischen Kollegen rückgefragt hatte, ob jedermann/jedefrau über diese historischen Begriffe zu sprechen berechtigt sei...

Heute würde ich zudem den Einwand vorbringen, was denn von BIPOC, also von (neben Black) Indigenous People of Color in Deutschland zu lernen sei? Zeigt nicht bereits diese Kombination von Buchstaben, dass sie mehr Ausschlüsse als Einschlüsse produziert? Eine neue Art Rassismus, sagt der chinesische Poet Lian Yang dazu.

Das Irritierendste an diesem Vorgang war für mich, dass sich außer der Künstlerin Cornelia Sollfrank und zwei HFBK-Promovendinnen niemand bei mir gemeldet hat, geschweige denn explizit dafür eingetreten ist, dass die Lecture stattfinden soll. Das Erschreckende dabei: Unter dem (post)kolonialen Vorzeichen scheint sich niemand mehr aus der Deckung zu trauen, da an jede Regung weißen Sprechens ein Rassismus-Vorwurf geknüpft werden kann. Unter dem Zeichen der neuen Identitätspolitik laufen wir, so scheint es, auf eine Epoche angstbesetzten Schweigens und der Infragestellung unserer selbstreflexiven Differenzierungsbemühungen zu.

Was lernt sich daraus? Nachdem ich mich etwa ein halbes Jahrhundert lang mit anglophoner Musik, französischer Differenzphilosophie, anderskulturellen Lehrinhalten und (post)kolonialen Fragestellungen, mit Besuchen arabischer und afrikanischer Filmfestivals und Bienalen in Tunesien, Burkina Faso, Senegal, Südafrika, Dubai und Sharja möglichst verändert und darüber auf unterschiedlichen Textniveaus publiziert habe, darf ich erleben, dass ich mit einer „weißen“ Hautfarbe gleich-



gesetzt und als nicht aussageberechtigt zurückgewiesen werde.

Dass ich mir eine zweite, buntscheckige Haut qua Affizierung mit französischem Kindsvater und ukrainischer Lebenspartnerin, mit chinesischen, koreanischen, afghanischen, iranischen und ugandischen Studierenden und Freundschaften mit Personen aus Kenia, Nigeria, Senegal, Burkina Faso oder Indien zugelegt und mich zu einer individuellen Sprecherin auszuformen versucht habe, interessiert dabei nicht.

Bildungsinhalte werden nun umso mehr zurückgewiesen und delegitimiert, je weniger bekannt ihre Darlegungen sind. Hegel oder Arendt ob ihrer Thesen zur Geschichts- beziehungsweise Weltlosigkeit der Afrikaner oder Kant ob seines Vorurteils gegenüber Irokesen zu kritisieren, ist schnell und wohlfeil getan. Das westliche Selbstverständnis, seine ausgefeilten und doch dissonanten Denkwürfe zu durchleuchten, gegebenenfalls zu dekonstruieren, vor allem aber zu erweitern und inklusiver zu formulieren, bedarf differenzierter Geschichtsverständnisse, anderer Blickwinkel und skrupulöser Begriffsarbeit. Wie die Kulturtheoretikerin Rey Chow sagt, ist heute jede Kultur von der europäischen, und sei es als abzulehnendem Modell, mitgeprägt: Von daher gilt es, die jeweilige Hybridisierung, die unfreiwillige Überformung oder parodierte Amalgamierung, den Ausdruck von Wut auf Jahrhunderte der Überfremdung herausarbeiten und in seiner Bedeutung für das Bekannte zu evaluieren.

Der westlichen Philosophin kommt damit die Aufgabe zu, das kulturell Antrainierte mit anderen Gesellschafts- und nicht-individuellen Personenverständnissen zu konfrontieren, die wechselseitige Bedingtheit und Distanznahme zu beleuchten und die mitenthaltene Gewaltverhältnisse zu denunzieren. Dazu aber bedarf es des Rückgriffs auf überkommene Denkwerkzeuge, auch wenn wir diese im Prozess der Umwertung über Bord werfen können. Zu viel steht auf dem Spiel, um den Konflikt auf der Ebene von Hautfarben zu führen, differenziertes Sprechen zu verunglimpfen und *ethnic profiling* zu befördern. Unumgänglich erscheint dagegen, uns allesamt als Mischwesen zu begreifen, die an verschiedenen Welten zugleich nicht-reibungslos partizipieren, und ihr „together apart“ in möglichst gleichberechtigte und zukunftssträchtige Denkakrobatik zu überführen.

Ethical Responsibility in Curating *Tobias Peper, Jennifer J. Smailes and Bettina Steinbrügge*

How can a cultural institution such as a Kunstverein become more diverse? A panel discussion led by Seda Yildiz



In his talk titled “The Future Begins Today,” professor of sociology Boaventura de Sousa Santos, who has contributed to recognizing plural ways of knowing, remarks that all the previous centuries have started not with January 1, but some event that transforms social life in that century. And the twenty-first century started now, with the pandemic, because it is a new phenomenon that shows us a different type of interaction between humans and nature that at least people in the global north are not used to.¹

From this understanding of time, it is interesting to bring back the institutional history of the Kunstverein, as it is a special form of institution that needs to question its position in today’s society. Founded in the early nineteenth century, Kunstvereine were intended to be cultural forums for the emergent bourgeoisie. This not only means a space for the presentation of art, but transformation of a “society of taste.” Thus, the notion that “Kunstvereine cultivate an understanding of democracy which is important for the preservation of a vibrant and diverse cultural heritage”² needs to be discussed in depth.

The aspect of diversity refers to variety, the inclusion of individuals representing more than one national origin, color, religion, socioeconomic stratum, or sexual orientation. Within this frame, could we say that a Kunstverein, as a civic institution, embraces diversity? Do the choices represented by Kunstvereine reflect our society? A Kunstverein, like every other institution, is not a neutral place. It has its own subjectivity through its staff. And curating, above all, is a process of selecting and decision making. For this reason, therefore, these choices must be questioned. Following Boaventura de Sousa Santos’s line of thought, one could ask if the discriminatory approach of the nineteenth century has left behind yet, given the unfortunate reality that the art world remains a stronghold of straight, white males whose patronage, curation, and art making result in a hierarchy that extends its dominance into museum collections and exhibitions.³ In *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Maura Reilly draws attention to this power structure. Yet curating, as she points, offers a possibility to “challenge dominant discourses and advocate a different art world by reconfiguring cultural representations and raising visibility for those who have been excluded from it.”⁴

Seda Yıldız: To what extent is creating a diverse program crucial in your practice and for your affiliated institution? I am mainly referring to raising visibility for the artists—LGBTQA, women, people of non-Western origin, BIPOC—and also artistic practices that remain secondary, such as socially engaged art.



←↑ Der blinde Fleck., exhibition view *The Blind Spot: Bremen, Colonialism and Art*, Kunsthalle Bremen, 2017; photo: Marcus Meyer Photography

- [1] Public lecture by Boaventura de Sousa Santos, <https://www.youtube.com/watch?v=JjPOgxd2KrQ> [last visit: 03.09.2021].
- [2] Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine: “The Idea and Practice of Kunstvereins,” <https://kunstvereine.de/en/pressemitteilung/the-idea-and-practice-of-kunstvereins-included-in-to-the-federal-register-of> [last visit: 03.09.2021].
- [3] Maura Reilly: *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Thames & Hudson, 2018.
- [4] Ibid.
- [5] I would like to extend my gratitude to Jennifer J. Smiles for her thoughtful and sensitive stance in pointing out that these discussions are too often led by groups of predominantly white, positioned people, and therefore she would prefer to use this space for her answers to interview professionals who might experience forms of discrimination themselves. However, it was my conscious choice to address this question to the white positioned professionals to examine what their take on this matter is, as institutional positions in Germany are often held by them.

Tobias Peper: I am not a fan of building categories like gender, sexual identity, or skin color into antagonisms. These are external circumstances that people are not responsible for, nor should they be used to judge people. But I agree, the art field is structurally characterized by subjective decisions and selection criteria that very quickly lead to exclusions. It is important to recognize the privilege of decision-making power and to handle it responsibly. We all have our own perspective because of our background, upbringing, and experiences. There is nothing wrong or reprehensible about that. But it is essential that we are aware of this and act accordingly, listen to each other, and ask questions. That's what my work is about, thinking about and naming our own limits. I can only speak and act from my perspective. No matter how hard I try to expand it, there will always be blind spots in my own knowledge. It's important to me to collaborate with people who have a different view, to expand and diversify the Kunstverein's program. That's one of the reasons I invited the Cake&Cash Curatorial Collective to help shape the Kunstverein's program for a year. They have moved from the HFBK gallery into the Kunstverein's bar and activate the bar as a place of exchange and discussion with monthly events. We are united by feminism. At the same time, as a gay man, I can of course speak about certain issues in a more limited way than FLINT* persons. I am also incredibly happy that we have become part of the Ministry of Culture and Media's INTRO grant program for refugee artists. Since August, Babak Radmehr has been working here in a one-year position to create an open workshop program working with dance and performance on topics such as terrorism and the persecution of FLINT* people. Again,

sharing experiences and different perspectives will be a core aspect.

Bettina Steinbrügge: For us, it is a very important task. Nothing will be done easily or quickly, but we are working on it. I won't go into numbers, but we started with giving female artists equal opportunity, without discussing it. Then we tried to change the inherent structure of the team and open up to diversity. That is still not perfect, but a lot has changed already, especially the discussions in the team itself. Diversity in the program is very important for us. But there are many aspects that make up a program, especially in an institution that has been in the city for more than 200 years. We try to be aware and consider all the questions and raise visibility for artists who have been overlooked. I think our track record with the program is not so bad. We try to constantly work on our awareness, as a team and as an institution. But we don't make it a big topic. We don't want to discuss it all the time. We would like to make it a matter of course.

Jennifer J. Smalles ^[5]: Creating diverse programs is crucial, because our institutions need to adapt in order to stay relevant and survive in the long term. This is important to acknowledge, because when we as a museum approach certain groups for a collaboration—be they artist, activists or, migrant self-organizations—it makes a huge difference if we “graciously” offer them part of our “sacred” space and exposure and expect them to be grateful or if we make transparent that we have at least as much to gain in the process as they do. This opens a different field of negotiations about resources, how work is valued and paid for, who has authorship, etcetera. This is the point when change can shift from being symbolical to being structural. We are testing out different strategies





and learning about how exclusionary our choices can be. For example, for certain temporary projects, committees of external experts were created. For the exhibition *The Blind Spot: Bremen, Colonialism and Art*, which opened in 2017, the show's curator and researcher Julia Binter worked with a group of Black professionals from Bremen who are active in academia, arts, and politics to tackle the danger of reproducing racist continuities. For a current project, *Building Bridges*, which is aimed at creating accessible art education tools for our collection, we are working with a group of experts who represent different advocacy groups of people with disabilities. These are strategies to include perspectives that are currently not represented in the institution without requiring them to be trained as art professionals. It is harder to create a diverse program when looking at time periods prior to 1900, because art education and the art market were even more exclusive and restrictive. There are many strategies to tackle that problem. At the Kunsthalle Bremen, we are trying to find ways to intervene in permanent collections from a contemporary perspective, mixing historical and contemporary positions, trying to fill in gaps or at least make them visible. There have been approaches to work more collectively on exhibitions in order to create more space for discussion. I think this is not the fastest way, but I believe you can't change institutions without bringing along the people who shape the process.

SY: How could a Kunstverein commit to the engagement of civil society and preservation of a diverse cultural scene, moving a step beyond the bourgeois conception of art?

- ← *Grind&Shine Inc.* by Cake&Cash, Installation view Kunstverein Harburger Bahnhof, photo: Fred Dott
- ↑ *CARNIVALESCA – What Painting might be*, Installation view with works by El Hadji Sy, Semiha Berksoy, Kunstverein in Hamburg, 2021, photo: Fred Dott

TP: I think that Kunstvereine indeed have a special role to play when it comes to using art to pose questions about how we live together and to generate a diverse art landscape. This is certainly first of all due to the fact that Kunstvereine are in themselves an extremely diverse concept. In addition to the large, professionally run institutions, one must not forget that many of the more than 300 Kunstvereine are run in part by volunteers and are not located in urban centers. That is an immense advantage of this institution. Kunstvereine are at the forefront when it comes to bringing discourses, topics, and themes of the contemporary art world to the broader masses. "Broader masses" is, of course, a relative term. Nevertheless, the diversity of their locations alone makes it possible for Kunstvereine to ensure that cultural and artistic diversity is lived out even in decentralized locations. And I think Kunstvereine should bear a responsibility or awareness for the fact that our social structure has changed and will change in the future—simply by the nature of the association, which I think is great. That makes them a place for cultural participation. All people can become members. And thus play a part in maintaining these places and helping to shape them, because it's not just about the artistic program, but also about the people who come together here and communicate with each other. For this, of course, an appropriate program must be designed that appeals to as many people as possible.

BS: We discuss this through our program in itself by constantly redefining what the Kunstverein is and what it could be. We also function as an indicator of society, which is why the Kunstverein has changed throughout its existence. We have long moved beyond the bourgeois conception of art, but we also have to explain this to the bourgeoisie. Likewise, we are open to both sides, and if we can be a transmitter, then I would consider this a success. It's not an easy task. A Kunstverein is already a meeting place of different social and cultural backgrounds, but this could be much stronger. We can only work on it at a slow pace, so this development is accompanied by many clichés and fears, from people on all sides. We have to do a better job of inviting all sides to participate. I personally have a major ethical responsibility, and I make mistakes. It's a process, and I hope I will get better.

JJS: In my view, the differentiation between a range of art institutions and the focus on different profiles is something very productive. It is important that there are art institutions that give a greater focus to a local or emerging scene and institutions that focus on more established positions. It would be dishonest to expect the Kunsthalle to be anything other than an institution committed

to a bourgeois conception of art. Being bourgeois is a part of our historically developed core identity, our institutional structure as one of Germany's biggest Kunstvereine. This is part of our attraction to a broad audience, but also comes with a whole set of exclusions that have to do with taste, distinction, classism, etcetera. However, I see it as our responsibility to acknowledge that the society we are functioning in is changing and that in order to be open and relevant for very diverse audiences, we have to keep adapting. This includes taking a conscious and visible stance against all forms of discrimination, finding ways to counteract forms of exclusion in our own structures, critically self-examining our modes of functioning, sharing resources and continuing to question our formats and narratives. As well as engaging in an active exchange with different actors and being open to the critiques they offer us. Because institutions like ours will never be representative of all forms of culture or art. It's important to diversify on a more structural level, to make sure that self-organizations and institutions committed to a post-migrant approach to culture get the funding they need to work on a professional level.

Bettina Steinbrügge has been director of the Kunstverein in Hamburg and honorary professor of theory and history at the HFBK Hamburg since 2014. Previously she was curator of contemporary art at the 21er Haus in Vienna, guest curator at La Kunsthalle in Mulhouse, and from 2009 to 2011 director of the Halle für Kunst in Lüneburg.

Tobias Peper has been director of the Kunstverein Harburger Bahnhof since February 2021. Previously, he worked for five years at the Kunstverein in Hamburg, where he curated exhibitions with FORT, Cana Billir-Meier, Hannah Perry, Matheus Rocha Pitta and Prem Sahib, among others. Before he completed his traineeship at the Migros Museum für Gegenwartskunst in Zurich and studied art history, sociology and German philology in Cologne. Peper publishes regularly on contemporary art. He is currently preparing the first monograph by Lerato Shadi.

Jennifer J. Smalles is research associate for cultural diversity at the Kunsthalle Bremen. She studied cultural studies and curatorial studies in Hildesheim, Warsaw and Leipzig. She worked among other at MOCA Cleveland, Ohio and Museum für Neue Kunst, Freiburg. From 2016-18 she was co-director of the Kunstverein Harburger Bahnhof.

Seda Yıldız studies with Prof. Dr. Astrid Mania, Prof. Valentina Karga and Prof. Jesko Fezer at the HFBK Hamburg. She is a curator and art writer based in Hamburg. Her socially engaged practice is inspired by thinking across disciplines including art, music, design, literature, cinema, and activism. www.yildizseda.com

→ *Hey Hamburg, kennst du Duala Manga Bell?*, Ausstellungsansicht MARKK, 13. April 2021 – 31. Dezember 2022; Foto: Paul Schimweg

Das Museum als transkulturelle Zukunftswerkstatt *Johanna Wild*

Können ethnologische Museen zu Orten der Beschäftigung mit den akuten Folgen von Kolonialismus und Rassismus werden? Das ehemalige Museum für Völkerkunde in Hamburg, jetzt Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt, versucht es



In den gegenwärtigen Debatten zur Aufarbeitung des kolonialen Erbes nehmen Museen mit ethnologischen Sammlungen eine zentrale Rolle ein. Rund 150 Jahre nach ihrer Gründung werden ihre Relevanz und die notwendigen Kriterien für ihre zukünftige Daseinsberechtigung widersprüchlich bewertet. In Hamburg wurde die Neupositionierung des damaligen Museums für Völkerkunde 2017 mit dem Amtsantritt von Prof. Dr. Barbara Plankensteiner als neue Direktorin eingeleitet. Damit reihte sich Hamburg in eine umfassende Umbruchphase ethnologischer Museen in Europa ein, die um die Jahrtausendwende angestoßen wurde und die sich bereits in mehreren, institutionenübergreifenden EU-Projekten zur Zukunft dieser Museumssparte niedergeschlagen hat.¹

Das Museum, das inzwischen den Namen Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK) trägt, ist ein durch Ambivalenz geprägter, umstrittener Ort. Das herrschaftliche Museumsgebäude, die Reste der staubig anmutenden Stereotype festschreibenden alten Dauerausstellung, die Untiefen der nur ansatzweise erschlossenen Sammlungsgeschichten und die enge historische Verflechtung des Hauses mit der Produktion kolonialen und rassistischen Wissens erscheinen zuweilen erdrückend. Und doch bietet sich das MARKK durch seine globalen Sammlungen, durch die es unauflöslich mit Menschen in aller Welt verbunden ist, als Ort an, an dem eine selbstreflexive Beschäftigung mit den andauernden Folgen von Kolonialismus und Rassismus vorangetrieben werden kann. In diesem Kontext wird das Museum zugleich als Ort der Aufarbeitung des kolonialen Erbes verstanden und zu einer Begegnungsstätte für Fragen kultureller Diversität umdefiniert, in der bisher marginalisierten Perspektiven Raum gegeben und Beziehungen neu ausgehandelt werden können. Die Museumsarbeit ist von der Hoffnung angetrieben, dass ein tiefgreifender Umstrukturierungsprozess möglich ist und das MARKK im 21. Jahrhundert zu einem dynamischen, postkolonialen Ort transkultureller Begegnungen und kritischer Reflexion werden kann. Einige Aspekte der eingeleiteten Veränderungsprozesse am MARKK und ihre Relevanz für unsere durch Migration und Vielfalt geprägte Gesellschaft, sollen hier in ihren Grundzügen skizziert werden.

Museale Repräsentationen

Vor Beginn der Neupositionierung im Jahre 2017 prägte noch ein „Reise um die Welt“-Konzept die regional ausgerichtete Dauerausstellung des damaligen Museums für Völkerkunde. Besucher*innen waren eingeladen, in die „entferntesten Winkel der Welt einzutauchen“, wobei Objekte aus den Sammlungen als authentifizierende Requisiten in eine scheinbar zeitlose Kulissenarchitektur integriert waren.² Als solches trug das Museum aus eurozentrischer Perspektive zur Konstruktion „der Anderen“ bei und bediente dabei primär die vorherrschenden Sehnsüchte seines Hamburger Publikums, statt Wissen über die Lebensrealitäten in anderen Teilen der Welt zu vermitteln. Wichtiges, langfristiges Ziel der Neupositionierung ist eine barrierefreie Modernisierung des denkmalgeschützten Gebäudes nach zeitgemäßen Ausstellungsstandards und die anschließende Installation einer noch zu erarbeitenden, neuen Dauerausstellung. Obwohl die Konzepte dieser zukünftigen Sammlungspräsentation noch nicht fertiggestellt sind,



wird die regionale Aufteilung einem Ansatz weichen, in dem die Verflechtungsgeschichten unserer durch Migration und Vielfalt geprägten Gesellschaften verankert sind und koloniale Machtgefälle, die bis heute fortwirken, thematisiert werden. Ebenso sollen die ausgestellten Sammlungen so weit wie möglich hinsichtlich ihrer Provenienzen aufgearbeitet und durch eine objektzentrierte Präsentation gewürdigt werden, die eine Wertschätzung ihrer Schönheit und des in ihnen enthaltenen Wissens ermöglicht. Die Dinge werden dabei nicht mehr als materielle Stellvertreter für die Menschen und Kulturen verstanden, die sie einst herstellten. Stattdessen werden sie als offenes Wissensarchiv herangezogen und aus diversen Blickrichtungen betrachtet, die ein Verständnis aus dem Herkunftskontext, ihre historischen Verflechtungen, künstlerische Zugänge und ihren Stellenwert in unserer heutigen Gesellschaft miteinschließen.

Zusammenarbeit und Vielstimmigkeit

Um diese Multiperspektivität zu gewährleisten, ist die Zusammenarbeit mit verschiedensten Akteur*innen der Stadtgesellschaft und darüber hinaus unerlässlich. Zwei Förderlinien der Kulturstiftung des Bundes haben erste dafür benötigte Strukturen geschaffen. Durch die Initiative für ethnologische Sammlungen wurde die Einrichtung des Zwischenraums umgesetzt, der als experimenteller Ausstellungsraum und Interaktionsfläche Einblicke in die laufende Planungsarbeit hinter den Kulissen ermöglicht. Hier werden Publikum und externe Expert*innen dazu angeregt, die Veränderungsprozesse mitzugestalten und ihre Ideen zu offenen Fragen der Planungsarbeit einzubringen. Über einen Zeitraum von drei Jahren ermöglicht diese Förderlinie den Aufenthalt von drei kuratorischen Forschungsfellows und drei Kunstresidenzen am MARKK, deren forschende und/oder künstlerische Beschäftigung mit den Sammlungen in die laufende Dauerausstellungsplanung einfließt. Als Bindeglied zwischen den Herkunftsgesellschaften der Sammlungen und dem Museum, werden die Fellows für die Dauer ihres Aufenthaltes in das kuratorische Team des MARKK integriert. Doch um langfristig den eurozentrischen Blick in der Planung der Programmatik des Hauses zu brechen, muss das Museum einen noch viel



umfangreicheren Veränderungsprozess durchlaufen. Durch die Förderlinie 360° - Fonds für die Kulturen der neuen Stadtgesellschaft wurde eine Kuratorin für Outreach eingestellt, die im Rahmen einer vierjährigen Projektstelle die herausfordernde Aufgabe hat, mit dem Museumsteam auf eine Diversifizierung von Personal, Programm und Publikum hinzuarbeiten. Denn nur durch ein diverses Team wird es dem MARKK möglich sein, Ausstellungen, Veranstaltungen und Vermittlungsangebote zu planen, die den Perspektiven und Interessen unserer vielfältigen Gesellschaft entsprechen und deswegen relevant sind. Durch eine Überarbeitung der Hausordnung, Workshops zur Sensibilisierung der weißen Belegschaft für Rassismen und die eigenen Privilegien, und regelmäßige Netzwerktreffen für Mitarbeitende mit Rassismuserfahrungen, sollen die Voraussetzungen für eine Arbeitsatmosphäre geschaffen werden, in der eine produktive Zusammenarbeit erst möglich wird. Wie sich diese kollaborativen und kritischen Ansätze in Ausstellungen niederschlagen, ist zum Beispiel in der neuen Sonderausstellung *Hey Hamburg, kennst Du Duala Manga Bell?* erfahrbar, die für ein junges Publikum und Familien anhand der Lebensgeschichte des Widerstandskämpfers Rudolf Duala Manga Bell die Themen Kolonialismus und Rassismus aufzeigt. Die Ausstellung, die in enger Zusammenarbeit mit der Urenkelin und weiteren Angehörigen der Familie Bell erarbeitet und in der Planungsphase durch einen Beirat kritisch begleitet wurde, präsentiert neben Sammlungs- und Archivbeständen künstlerische Positionen aus Hamburg und Douala, die sich mit den Themen der Ausstellung auseinandersetzen. Der kuratorische Forschungsfellow Richard Tsogang Fossi, der aus Kamerun zu Gast am MARKK war und als Co-Kurator an dem Projekt mitwirkte, beschäftigte sich mit den Provenienzen der Duala-Sammlung des MARKK und erfasste alle für die Geschichte relevanten Archiv- und Sammlungsbestände in Deutschland.

Transparenz, Onlinestellung der Sammlungen und Restitutionsen

Die Arbeit mit den Sammlungen bildet den Ausgangspunkt der Museumsarbeit und Kooperationen mit Wissenschaft, Herkunftsgesellschaften, Künstlerinnen und verschiedenen Gruppen der Gesellschaft sind unabdinglicher Bestandteil ihrer Erforschung und Präsentation. Aus diesem Grund hat die Zugänglichkeit der Samm-

lungen – sowohl vor Ort in einem neuen, fachgemäßen Depot, als auch digital über ihre Online-Stellung – für die Zukunft des Museums oberste Priorität. Neben dem laufenden Inventurprojekt zur sukzessiven, digitalen Verstandortung und fotografischen Dokumentation der Sammlungen, nimmt das MARKK an einem Pilotprojekt zur Erfassung und digitalen Veröffentlichung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten teil, das im Oktober 2020 von der Kulturpolitik verabredet wurde. Langfristiges Ziel ist die Schaffung eines zentralen, bundesweiten Zugangs zu digitalisierten Sammlungen, während zugleich in Zusammenarbeit mit Herkunftstaaten, -gesellschaften und der Diaspora in Deutschland Standards und Suchkriterien zur Erfassung der Sammlungen erarbeitet werden. Parallel laufen am MARKK zwei Forschungsprojekte zur Aufarbeitung der Sammlungsprovenienzen: eine Projektstelle, die den Zusammenhang der Entstehung früher Sammlungen aus Ozeanien und Westafrika mit Netzwerken des Hamburger Welthandels untersucht und ein Forschungsprojekt zu NS-Raubgut. Das Museum vertritt eine offene Haltung gegenüber Restitutionsanliegen und befürwortet, dass unrechtmäßig entzogenes Sammlungsgut restituiert wird. Das prominenteste Beispiel sind dabei die höfischen Kunstwerke aus dem Königreich Benin, die nun – so wurde es auf einer Spitzenkonferenz mit Kulturministerinnen und Museumsvertreterinnen am 29. April 2021 entschieden – nach langjähriger Vorbereitung voraussichtlich ab 2022/23 zurückgegeben werden sollen. Denn erst durch die

Anerkennung vergangenen Unrechts und die Wertschätzung der künstlerischen und kulturellen Beiträge in den historischen Sammlungen werden die Grundvoraussetzungen geschaffen, um die Zusammenarbeit mit den Urhebergesellschaften und ihrer Diaspora zu ermöglichen und so für eine gemeinsame Zukunft Sorge zu tragen.

Dr. Johanna Wild begleitet seit 2018 als persönliche Referentin der Direktorin und Kuratorin die Neupositionierung des Museums am Rothenbaum. Als Kunsthistorikerin treibt sie insbesondere die Frage um, ob und wie zeitgenössische künstlerische Praxis zu einem Dekolonialisierungsprozess der Institutionen beitragen kann.
<https://markk-hamburg.de>

- ← Blick in die Dauerausstellung *Indianer Nordamerikas*, MARKK 2008 (inzwischen abgebaut); Foto: Paul Schimweg
- ↑ Veranstaltung im *Zwischenraum* des MARKK, 2019; Foto: Öncü Gültekin

- [1] Das MARKK nimmt am vierten Projekt dieser durch das Creative Europe Programm der EU mitfinanzierten Partnerschaft ethnologischer Museen teil. Siehe: <https://takingcareproject.eu/>.
- [2] Zitat auf der ehemaligen Webseite des Museums für Völkerkunde Hamburg

Gespielte Gleichheit? *Maurin Dietrich, Gloria Hasnay und Steffen Zillig*

Die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse und wie die zu Diskriminierungen führen kann, wird in Diskussionen über Diversität oft vernachlässigt. Das Thema spielt an Kunsthochschulen und in Kunstinstitutionen aber eine wichtige Rolle, wie *María Inés Plaza Lazo* im Interview herausstellt



María Inés Plaza Lazo: Der Diversitätsbegriff wird heute vor allem vom Zentrum aus definiert: Die, die Macht haben, sagen, was divers ist und formulieren, wo sich diese Randpositionen mit sich selbst beschäftigen. Kunst erlaubt kleine Öffnungen und Auswege aus dieser Hegemonie. Was ist in diesen kleinen Öffnungen eurer Meinung nach möglich? Wie lässt sich die Beziehung zwischen Diversität und Klasse differenziert formulieren? Steffen, du hast dich im Rahmen deiner Dissertation diesem Thema gewidmet.

Steffen Zillig: Ich untersuche in meiner Dissertation künstlerische Bezüge auf eine von der zeitgenössischen Kunst weitgehend ausgeschlossene Unterschicht. Dabei gehe ich vom künstlerischen Feld als einem kulturell recht homogenen, nämlich bürgerlich formatierten Milieu aus. Zugleich gibt es innerhalb dieses Milieus große materielle Unterschiede. Die Millionärin im Vorstand eines Kunstvereins hat andere Möglichkeiten als ein Kunststudent, der sich mit Nebenjobs über Wasser hält. Trotzdem teilen beide den gleichen kulturellen Raum, spielen das gleiche soziale „Spiel“. Es gibt also durchaus Momente einer angenommenen, „gespielten“ Gleichheit. Ich führe diese Konstellation auf die bürgerliche Geschichte der Kunstinstitutionen zurück, und zwar sowohl auf ihre progressiven, auf Gleichheit zielenden als auch auf ihre konsolidierenden, das heißt statussichernden Anteile. Für die bildende Kunst bedeutet das auch, dass es sich bei ihr weitgehend um ein „bürgerliches Selbstgespräch“ handelt. Dieses „Gespräch“ muss mit Sicherheit diverser geführt werden, doch in Bezug auf Klassenunterschiede ist der Begriff der Diversität vielleicht irreführend. Schließlich ist materielle Ungleichheit auch eine Art von Diversität, aber eben keine erstrebenswerte.

MIPL: Wir sollten zuerst klären, welche Vorstellung von Diversität hier sinnvoll sein könnte.

Maurin Dietrich: Diese Frage war auch ein Ausgangspunkt des Projekts *Not Working – Künstlerische Produktion und soziale Klasse*, das wir 2020 im Kunstverein München realisiert haben. Es hat sich mit den bürgerlichen Anfängen und Kontinuitäten in der Institutionsgeschichte des Kunstvereins auseinandergesetzt. Als ehemals bürgerliche Initiative ist ihm die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft implizit eingeschrieben. Ein zentraler Referenzpunkt war dabei die Ausstellung *Gesellschaft des Geschmacks* der Künstlerin Andrea Fraser aus dem Jahr 1993. Im Vorfeld befragte sie Vorstandsmitglieder des Kunstvereins zu Fragen des Selbstverständnisses und des Geschmacks. Die Antworten arrangierte sie zu einer Audio-Collage, die in den Ausstellungsräumen des Kunstvereins zu hören war, die schrift-



liche Fassung wurde in der begleitenden Publikation abgedruckt. Von den Vorstandsmitgliedern entlehene Werke, die teilweise in der Audioinstallation erwähnt wurden, waren ebenfalls Teil der Ausstellung und der Publikation. Ein weiterer Ausgangspunkt unserer Überlegungen und Gespräche mit den beteiligten Künstlerinnen, Theoretikerinnen und Autorinnen war, inwieweit jede Form, auch die künstlerische, immer auch Terrain für die Verhandlung von Klassenverhältnissen ist. Formensprache ist dabei immer auch lesbar in Bezug auf Privilegien und ökonomische Zusammenhänge, die bestimmten Materialien, inhaltlichen Auseinandersetzungen und Re-präsentationsmodi eingeschrieben sind und sie durchziehen.

Gloria Hasnay: Warum wird künstlerische Produktion von bürgerlicher Seite oftmals fiktionalisiert oder, viel eher noch, idealisiert? Wieso besteht die Annahme, dass „gute Kunst“ aus Krisen- oder prekären Situationen heraus entsteht? Die komplexen Strukturen und Verschärfung sozialer Ungleichheiten – besonders deutlich geworden im Zusammenhang mit der aktuellen Pandemie – haben natürlich auch zu unterschiedlichen Konnotationen des Klassenbegriffes geführt. Der Begriff ist jedoch auffallend abwesend in Diskursen, die eine politische Relevanz und kritisches Potenzial beanspruchen. Wenn er doch zum Thema wird, werden die ökonomischen Disparitäten wiederum allzu oft unbeholfen im gleichen Kontext reproduziert.

MIPL: Für mich ist es wichtig, die Verbindung zwischen Klasse und Racial Diversity an den Anfang unseres Gesprächs zu stellen. Es gibt im Mainstream eine Verengung der Verwendung des Begriffs der Diversität. Welche Sensibilitäten müssen wir an dieser Stelle in Betracht ziehen, um die Schiefelage der sogenannten Minderheiten aufzulösen beziehungsweise die Definition von Diversität in Bezug zu Klasse zu untersuchen. Könnt ihr mir ein paar Beispiele geben?

SZ: In meiner Dissertation bin ich einen Umweg gegangen. Mich haben darin extreme Sozillagen beschäftigt, die nicht in erster Linie durch strukturelle Diskriminierungen vom Kunstfeld ausgeschlossen werden, sondern bereits aufgrund ihrer völligen Mittellosigkeit in Bezug auf gesellschaftliche Teilhabe. Im Vergleich zum 19. und 20. Jahrhundert haben sich Kunst und Bürgerum in vielerlei Hinsicht enorm diversifiziert und tun dies hoffentlich auch weiter. Mit meiner Fokussierung auf die erwähnten extremen Sozillagen, habe ich mir aber eine Konstellation vorgenommen, bei der fast alle Bemühungen um Diversität und Inklusion aus dem Feld der Kunst ins Leere laufen. Denn Unterschicht ist nichts, was man auf der Ebene der Repräsentation von Diversität „integrieren“ könnte – allenfalls lässt sie sich



- ↑ Annette Wehrmann, *DSB für die Zukunft, 1993–96, Not Working – Künstlerische Produktion und soziale Klasse*, Ausstellungsansicht, Kunstverein München, 2020; Foto: Sebastian Kissel
- Arbeiten von Laura Ziegler und Stephan Janitzky, *Ausstellungsansicht, Not Working – Künstlerische Produktion und soziale Klasse*, Kunstverein München, 2020; Foto: Sebastian Kissel

sichtbar machen. Sie bezeichnet nämlich Voraussetzungen und Identitätsmodelle, die es in einer Gesellschaft, die sich auf das Ideal der Gleichheit beruft, gar nicht geben dürfte. Insofern verlangt der Begriff der Unterschicht, Diversität über die bürgerlichen Milieus hinausgehend mit der Frage nach ihren sozialökonomischen Voraussetzungen zu verbinden. Deshalb denke ich, dass man Diversität nicht sinnvoll ohne Gleichheit denken kann – und umgekehrt.

GH: Für das Projekt im Kunstverein haben wir den Klassenbegriff immer intersektional gedacht. Denn es ist deutlich geworden, dass Klasse den Kategorien von ethnischer Zugehörigkeit und Geschlecht nicht nur inhärent ist, sondern diese Kategorien vielmehr bestimmende Elemente von Klassenverhältnissen darstellen.

MIPL: Und welche Sensibilitäten erlauben euch, den Klassenbegriff größer, allgemeiner, für alle inklusiv zu behandeln?

MD: In dem wir ihn für uns aktualisieren und auf ein konkretes Wirkungsfeld, Deutschland 2021, anwenden. Der Kunstverein in München ist eingebettet in eines der teuersten urbanen Gefüge. Leander Scholz beschreibt das sehr gut in seinem Beitrag zum Reader zur *Not Working*-Ausstellung: Er schreibt von der Idee der Klassenmobilität, der Durchlässigkeit, mit der die Generation vor uns aufgewachsen ist. Eine Aufstiegs-geschichte ist immer ein hervorgehobenes, singuläres „Es ist ja doch möglich“; gleichzeitig

ist man isoliert als Schicksal. Ich bete beispielsweise in Vorstandssitzungen immer wieder diese Zahlen runter, dass Deutschland, was Bildungschancen angeht, in der europäischen Studie zu Gleichstellung und Chancengleichheit auf den unteren zwei Plätzen herumdümpelt. Und dass nur ein Prozent der PhD-Studierenden aus nicht-akademischen Haushalten stammt. Die Konfrontation mit diesen Zahlen führt oftmals zu einem großen Unglauben, zumindest innerhalb eines homogen-bürgerlichen Milieus.

MIPL: Ihr arbeitet alle für Institutionen. Was soll in diesen Entscheidungssphären passieren, um genau diesen Mythos von Gleichheit in Deutschland zu dekonstruieren? Welche Arbeit an der Repräsentation müsste stattfinden und was tut ihr in euren führenden Rollen dafür?

SZ: Das bürgerliche „Spiel“ der Gleichheit verdeckt zwar einerseits manifeste Ungleichheit, aber es war in der Geschichte auch immer Hebel für Emanzipationsbewegungen, um tatsächliche Gleichheit einzufordern. Dabei ist es gerade die Unschärfe des Gleichheitsanspruchs, die gewährleistet, dass er sich immer wieder anders scharf stellen und für progressive Forderungen nutzen lässt. Deshalb glaube ich, dass man auch das Ideal von Diversität nicht auf konkrete Kategorien festschreiben sollte. Ich erinnere mich, wie wir bei Aufnahmeverfahren an der Universität angefangen haben, informelle Listen zu



führen, um eine höhere Diversität sicherzustellen. Aber man gerät schnell ins Schlingern, wenn man Bewerberinnen und Bewerber auf bestimmte Merkmale hin kategorisieren will. Es mag sinnvoll sein als Werkzeug, um soziale Muster oder die Beschränktheit der eigenen Perspektive zu hinterfragen, aber ich finde es bedenklich, wenn wir unsere aktuellen Vorstellungen eines diversen Spektrums von Identitäten in einen konkreten Katalog zu überführen. Ich denke, das schließt mehr aus als es öffnet. Und gerade Klassenfragen äußern sich in Hochschulumfeld vor allem dort, wo beispielsweise die einen Studierenden zeitfressende Nebenjobs haben, während andere vom Geld der Eltern leben. Wo junge Absolventinnen mit der Sicherheit Karrieren beginnen, einmal Immobilien zu erben und andere ihrer Existenzangst überlassen werden. Da geht es vielleicht doch erst mal um Umverteilung und weniger um Diversität.

MIPL: Es geht vor allem um die Dekonstruktion struktureller Diskriminierung. Wichtiger als die Umverteilung wäre ein solidarisches Handeln. Denn Solidarität kann zu einem Bewusstsein führen, wie es die Arbeiterklasse einmal hatte, zusammen mit der Kultur, die das Klassenbewusstsein reflektierte. Wie kommt man zurück zu dieser Form von Solidarität, die verbunden ist mit dem Klassenbewusstsein?

MD: Wir müssen den imaginären oder symbol-politischen Raum von realpolitischen Organen und Möglichkeiten der Umverteilung trennen. Solidarität ist für mich ein Begriff, der sich konkret in Organen wie Gewerkschaften oder in der Durchsetzung des Mindestlohns reflektiert.

MIPL: Ich beziehe mich auf den Begriff der Solidarität, wie er im Klassenkampf eine fundamentale Rolle gespielt hat. Diese existiert heute nicht mehr, sie muss fast künstlich generiert werden. Klassenbewusstsein ist auch an einer Hochschule nicht mehr vorhanden, weil eine individuelle Haltung genauso wichtig ist wie ein solidarisches kommunales Agieren.

SZ: Stimmt, dieses Bewusstsein gibt es derzeit so nicht. Ich vermute, wenn, ließe es sich am ehesten darüber herstellen, dass man Gemeinsamkeiten betont, also strukturelle Gemeinsamkeiten von zum Beispiel dem künstlerischen Prekariat und der Prekarität von Paketzustellern. Das wäre aber weniger ein kulturelles als ein politisches Projekt. Denn es ginge um Solidarität unter Milieus, zwischen denen oft eine große lebensweltliche Distanz besteht, die sich gegenseitig vielleicht sogar unsympathisch oder anstrengend finden könnten. Wir sind leider überhaupt nicht mehr geübt darin, politische Projekte so zu formulieren, dass sie nicht nur das Befinden und die Sprache eines bestimmten Milieus bedienen. Hier stoßen

→ *Not Working – Künstlerische Produktion und soziale Klasse*, Ausstellungsansicht, Kunstverein München, 2020; Foto: Sebastian Kissel



auch die politischen Verlautbarungen von Kunstinstitutionen immer wieder an ihre Grenzen. Weil es eigentlich politische Kämpfe erforderte, die sich innerhalb des künstlerischen Feldes nicht mehr in soziales Prestige überführen lassen. In unserer Bubble erwarten wir aber wie selbstverständlich, dass sich unserer „politisches Engagement“ immer zugleich auch in kulturelles Kapital auszahlt: Ein Demobesuch muss immer auch ein gutes Fotomotiv abwerfen und möglichst viele Likes einsammeln.

MIPL: Wie funktioniert die Repräsentation von genau diesen Imperativen auf Leitungsebenen, sowohl in Kunstvereinen, als auch an Kunstakademien? Wie sieht das konkret bei euch aus, wo Lebenswelten und die Theorie des Klassenbewusstseins zusammenkommen?

MD: Gloria und ich sind zum ersten Mal in leitenden Positionen an einer Institution und stehen vor der Aufgabe, ein Team zur Hälfte durch Neueinstellungen zusammenzusetzen. Da gibt es in der Einstellungspolitik in Bezug auf Herkunft, Nationalität und Klassenzugehörigkeit eine gewisse Form der Hilflosigkeit. Konkret sehen wir bei allen Ausschreibungen, dass wir eine fast durchgehend weiße Bewerberinnenzahl haben und sich primär Menschen mit einem akademischen Hintergrund bewerben. Ich habe mich immer gefragt, warum es in Deutschland nicht solche Institutionen wie Creative Ac-

cess gibt? An die britische Agentur können sich Institutionen wenden, um ihr Personal – von den Praktikant*innen bis hoch in Führungspositionen – in Bezug auf Klasse, ethnische Herkunft und Geschlecht zu diversifizieren. Gerade für kleinere Institutionen mit acht bis zehn Angestellten und ohne eine eigene Personalabteilung wäre so etwas wichtig, um jenseits des eigenen Echoraums Mitarbeiter*innen einzustellen.

GH: Dieser Bewerber*innenpool, dieser eigene Echoraum, reflektiert eben nicht die Realität der demografischen Zusammensetzung der Stadt München, die mit circa 30 Prozent einen der größten Anteile an Einwohner*innen mit Migrationshintergrund in Deutschland hat. Das spiegelt sich kaum in gewissen Positionen in kulturellen Institutionen dieser Stadt.

MD: Marcia Tucker, die Gründerin des New Yorker New Museums, hat einmal gesagt: „To change power, you have to be in a position of power“. Dieses Gewicht haben wir über die letzten zwei Jahre mitbekommen. Eine vermeintlich banale strukturelle Veränderung war, dass wir die Anforderungen an Praktikant*innen verändert haben. Bisher mussten die Bewerber*innen einen Bachelor- oder Masterabschluss vorweisen – das haben wir gestrichen und durch den Satz ersetzt, dass ein Interesse an zeitgenössischer Kunst vorhanden sein sollte. Denn man braucht doch keinen Abschluss, um ein Praktikum in

einer Kunstinstitution zu machen. Die Bewerberinnenzahl ist dadurch sofort angestiegen. Aber erst über die Jahre, in denen diese Praktikumsbeschreibung zirkuliert ist, hat sich die soziale Herkunft der Bewerberinnen sukzessive verändert. Das ist nicht eine Sache von Wochen, sondern von Jahren.

MIPL: Das bringt mich zu einem weiteren Beispiel, der Ausstellungshalle Contact in Manchester. Ihr Leiter, Matt Frenton, hat sich gefragt, wie er es schaffen kann, ein diverses Publikum außerhalb seiner eigenen Zielgruppe anzusprechen. Wie schaffen wir es, die Monokultur innerhalb von Institutionen zu brechen? Dazu hat er bewusst das Board der Institution diversifiziert. Er hat Teenager, aber auch Hausangestellten ins Board geholt. Personen, die neue Verbindungen ins Programm bringen, People of Color, Moslems. Aber wir kommen immer wieder auf das Problem der Affirmation von Institutionen zurück, und dass sich die Strukturen viel langsamer ändern als die Diskurse und Gespräche. Wie geht ihr mit dieser widersprüchlichen Beziehung zwischen Inhalt und Struktur um?

MD: Für uns war am Anfang des Projektes *Not Working* klar, dass wir die Widersprüche und die Prekarität, in denen Ausstellungen, Projekte und Kulturinstitutionen oftmals über den Klassenbegriff sprechen, nicht reproduzieren wollen. Wir haben deshalb im Vorfeld einen umfassenden Antrag bei der Kulturstiftung des Bundes (KSB) gestellt, da es uns der reguläre Ausstellungsetat nicht erlaubt hätte, so viele Akteur*innen einzuladen und zugleich fair zu bezahlen. Uns war klar, dass wir dieses Projekt nicht durchführen würden, wenn der Antrag nicht bewilligt worden wäre, da es untragbar ist, inhaltlich Fragen nach Prekarität zu verhandeln und sie gleichzeitig zu reproduzieren. Glücklicherweise wurde der Antrag bewilligt und erst dann haben wir mit der Produktion begonnen. Die Frage bleibt aber, warum das in regulären Budgeträumen einer Institution wie dem Kunstverein München nicht möglich ist, sondern nur über Bundesförderung, die wiederum keine Selbstverständlichkeit für Kunstvereine ist.

MIPL: Wie konkretisiert sich der Unterschied bei der Verteilung von Ressourcen?

MD: Als Gloria und ich 2019 im Kunstverein München angefangen haben, haben wir als erstes eine Ausstellung pro Jahr gekürzt und die Budgets, die normalerweise für vier Ausstellungen eingeplant waren, auf drei Ausstellungen verteilt. Dadurch konnten wir die Honorare und die Produktionsmittel für Künstler*innen pro Ausstellung erhöhen. Kunstvereine sind primär städtisch ko-finanziert. Oftmals ist das aber ein Betrag, der, wie in München, nur die Gehälter der Mitarbeiter*innen deckt, aber kaum mehr für das Programm reicht. Dann gibt es die Förder-

institutionen des Landes und die Kulturförderungen des Bundes.

GH: Eine Auflage der Bundeskulturstiftung ist außerdem, dass man von der Fördersumme Honorare bezahlt. Es gibt aber auch Förderstrukturen, in denen man explizit keine Honorare aus den Drittmitteln finanzieren darf. Das wirft Fragen nach der Gewichtung zwischen Produktion und Produzierenden auf. Zudem stellt es ein strukturelles Problem für kleinere Institutionen dar, die dann Honorare aus den Eigenmitteln finanzieren müssen und dementsprechend limitiert sind. Abseits des Projektes *Not Working* haben wir uns außerdem gefragt, was im Kontext der Stadt München fehlt. Schnell wurde klar, dass das vor allem Raum für künstlerische oder kulturelle Produktion ist, da dieser oft unbezahlbar ist. In diesem Zusammenhang haben wir zwei neue Residency-Formate für Writer und Artists – vor allem für lokale Positionen –, entwickelt und etabliert, was eine andere Form von Umverteilung bedeutet.

SZ: Wenn man sich die Rhetorik der Institutionen heute anschaut, könnte man meinen, das künstlerische Feld sei politischer denn je. Immerhin gibt es mittlerweile ein gewachsenes Bewusstsein um strukturelle Benachteiligungen unterschiedlicher Art – innerhalb des Felds. Keine Frage: Das ist viel wert! Ich beobachte aber auch, dass wir es oft genug mit kultureller Symbolpolitik zu tun haben und nicht zwingend mit einer tatsächlichen Politisierung. Wenn es uns wirklich um die Verhältnisse im Ganzen ginge, sollten wir nicht nur für Diversität in Kunstinstitutionen und Führungsetagen kämpfen, sondern den Diversitätsdiskurs insofern radikalieren, dass wir fordern: Mehr Akademiker in die Altenpflege! Mehr Menschen ohne Migrationshintergrund als Reinigungskräfte! Mehr Besitzbürgerinnen an die Lidl-Kasse! Vielleicht auch: Mehr deutsche Staatsbürger*innen in die Textilfabriken von Bangladesch und die Kobaltminen des Kongo! Konzerne wie Amazon werben zwar mit der Diversität der Arbeiter*innen in ihren Produktlagern, aber diese Diversität ist ja eine spezifische – aus Gründen. Wie viele ungelernete Lagerist*innen oder Altenpfleger*innen haben eigentlich eine deutsche Kunstprofessorin zur Mutter? Diese Dimensionen mangelnder Diversität führt uns die eigene politische Untätigkeit vor Augen: Wer leistet eigentlich realpolitische Arbeit jenseits der kulturellen Bubble? Wer von uns ist in einer Partei engagiert? Wie wahrscheinlich sind Gespräche auf einer Ausstellungseröffnung, in denen es um den aktuellen Mindestlohn ginge oder die Wirksamkeit des neuen Lieferkettengesetzes?

MIPL: Dass, was du dir wünschst, passiert sicherlich nicht auf einer Vernissage, weil das eine neurotische Situation ist, in der ein Be-

Experiment diversity *hhinter*section & Experimentelle Klasse

Two artistic projects by HFBK students have been intensively dedicated to the topic of diversity in recent years and have thus brought important impulses to the university. Time for a résumé





hhintersectio: Marvin Moises Almaraz Dosal, Shira Lewis, Emma Wilson

In 2018, several new hires were made for teaching positions at HFBK Hamburg. We felt the university's decision to overlook one candidate in particular was significant. Due to privacy reasons and data protection, we are unable to name them, though it's likely that those at the university during this time have an idea who we're talking about. For anyone not, we apologize for the unintended air of mystery. Even without a name, we hope we can explain a little of what this choice represented to us.

The hiring process for new professors consists of open presentations by short-listed applicants, a further interview behind closed doors and a vote by a committee of existing staff and two student representatives. Having discussed it afterwards, we know students watched this candidate's presentation with enthusiasm and in some cases honest relief. Their practice blends dance, choreography and art into immersive, bodily experiences, and would have finally introduced a performance perspective to the curriculum. It was a huge disappointment. In addition to a disregard for their artistic approach, the move also preserved the almost entirely white, European demographic of the HFBK teaching staff. Born in the Dominican Republic, the candidate brought with them an experience that was essentially missing from the faculty—it still is. It's true that one hiring decision alone doesn't sum up an institution, nor should any one person be thought of like a magic charm, but this action showed what HFBK's ideas for its future actually were.

At the same time and seemingly in total opposition to this, an application from the Hamburg Ministry for Science, Research and Equality for student-led projects

- ← Folgendes @ hhintersectio: a discussion about plans, motivations and possible collaborations, 2019; photo: Maik Gräf
- ↑ hhintersectio, Estrofem! Lab: Hormone hacking workshop with Mary Maggic, 2020; photo: Maik Gräf

engaging with diversity and heterogeneity was made available through HFBK Hamburg. It is from here that hhintersection, as well as other projects, received its funding. Now then, are you familiar with the figurative function of a fig leaf? It harks back to those biblical times, when Adam and Eve blushed so very deeply after gorging themselves on forbidden fruit and scrambled to cover their new-found disgrace 'down there'. Since then, in Christian God-fearing places at least, the fig tree has been relegated to having its leaves eternally plastered over organs of shame, all in the name of 'perceived modesty'. At the start of the project, Professor Heike Mutter asked if we thought of hhintersection as a fig leaf over HFBK's own lack of action to address the narrowness of its program—to which the answer was, and still is, yes.

The hhintersection project invited contributions in the form of performances and workshops, looking towards positions we felt were missing from the internal curriculum. We wanted to broaden the experience of studying at HFBK Hamburg with a program including radical empathy from performance artist Va-Bene Elikem Fiatsi; nonhuman, nonacademic knowledge-sharing structures developed by Multi-Species Research Group; and 'biotechnical civil disobedience' in Mary Maggic's hormone hacking workshop, just to name a few. We were thrilled to have been able to invite each and every one of the project's contributors, but—niceties aside—all this comes with cracks in the plaster. Nantume Violet, a former HFBK Hamburg student and project collaborator, put this accurately when she said that hhintersection "exists in a space that the university has provided to 'allow' for decision-making by its students. Criticism has been compartmentalized, able to happen there while leaving out the other structures of the university—of the institution at large".* Our invitees were temporary guests at the table, never fully incorporated into the university's agenda. With the delegation of serious issues to students HFBK Hamburg ensures a tick in a box without themselves committing to internal reflection.

These statements should not devalue those who contributed or their work. Guests as well as student-led projects have immense value, the issue is rather their use in place of proactive planning from the institution itself. It is clearly not insignificant that this funding application came at a time when global media attention on equal rights movements was building. HFBK Hamburg, like many other institutions, saw and responded to the growing visibility of concerns about discrimination, racism and inequality—entirely appropriate and certainly better than ignoring it. But while a first step is always necessary, the time for reactive defensiveness has been and gone. Instead of hiding behind projects that likely end with their organizers' graduation, HFBK needs to show it will not just add another leaf if the wind changes. Discussions around inclusivity and equality have long been supported at the safe distance of academic theory and through the buffer of student facilitators, but permanent, contractually secured change is still evaded. It shows the university is evidently not prepared to give up on certain conservative ideals and their comforts.

Over the last years ground appears to have been gained, but the shift is superficial and the drive still comes mainly from students. The position of Diversity/Equality Consultant was introduced, for example, but only



[*] From *An Ephemeral Cooperation; Ghana – Germany exchange* by Nantume Violet. This article describes the collapse of a planned, long-term exchange program between HFBK and the Department of Painting and Sculpture, College of Art, at the Kwame Nkrumah University for Science and Technology in Kumasi, Ghana. The connection between the universities was developed by students in 2019 before being handed over to the universities. The project was ultimately cancelled by HFBK, a decision for which they have yet to give a public explanation. The complexities of the situation - and there are many - are explored in Nantume Violet's article, which will be published in autumn 2021 and available to download from hhintersection.net.



part time as the subcategory of an existing job. From where we sit as recent graduates, it seems the university hasn't embraced the inconvenience of ensuring their students feel represented by their professors and their curriculum. For many reasons it's an immensely difficult issue for HFBK to contend with, but somehow also very easy. Students already know what they need: just ask, but don't expect them to do all the work.

Experiment Klasse

Joke Janssen, ANna Taufest

Die Experimentelle Klasse war ein von Joke Janssen und ANna Taufest geplantes künstlerisch-wissenschaftliches Projekt im Rahmen forschender, experimenteller Lehre und ihrer Qualitätsentwicklung an der HFBK Hamburg. Die Klasse war eine zeitlich begrenzte Projektklasse, die sich gemeinsam und teilweise kollektiv dem Thema Care-Arbeit gewidmet hat. Sie war künstlerisch-wissenschaftlich ausgerichtet und hat in beide Richtungen denkend Arbeiten verwirklicht, die sich einer binären Einordnung verweigern möchten. Die Treffen der Experimentellen Klasse gab es von 2019 bis 2021.

Uns hatten intersektionale und queer-feministische Inhalte an der Kunsthochschule gefehlt. Unsere Erfahrung aus den vorherigen Semestern in der Lehre zeigte, dass bestimmte Themen von den Studierenden vermisst werden, dass sie zu wenig oder gar nicht vorkommen im Kanon der Hochschule. Werden sie in Klassen oder Seminaren angesprochen, werden die Studierenden dafür häufig belächelt, oder sie führen zu Abwertung der entsprechenden künstlerischen Arbeiten – als essentialistisch, als spezifisch, als weiblich et cetera. Als nicht High-Art und mit DIY-Status versehen dann nicht

← Performance by Hot Messiah: Garden opening at Finkenau 42, 2019; photo: Maik Gräf
 ↑ Treffen der Experimentellen Klasse in der Finkenau 42; Foto: Elena Pastor

wirklich wichtig, keine richtige Kunst. Dies sind konkrete Erfahrungen.

Queer-feministische Perspektiven auf den Kunstbetrieb, die eine Kritik an strukturellen Ausschlüssen (race, class, gender, Körper...) in den Blick nehmen und Handlungsfelder ausmachen, die im Opaken liegen oder ganz verdeckt sind, haben uns bei der Vorstellung einer gemeinsamen Klasse interessiert. Nicht das einzelne und individualisierte, sondern das gemeinsame Handeln im Kontext von Kunst war unser Antrieb dabei. Das Schaffen eines Hintergrundes, vor dem die Studierenden auftreten können, den sie sich selber gestaltet haben. Die Fragen, die diesen Hintergrund mitbestimmt und schließlich ergebnisoffen ausgestaltet haben, sammeln sich in einem gemeinsam verfassten Pamphlet der Experimentelle Klasse (nachzulesen im *KANON*).

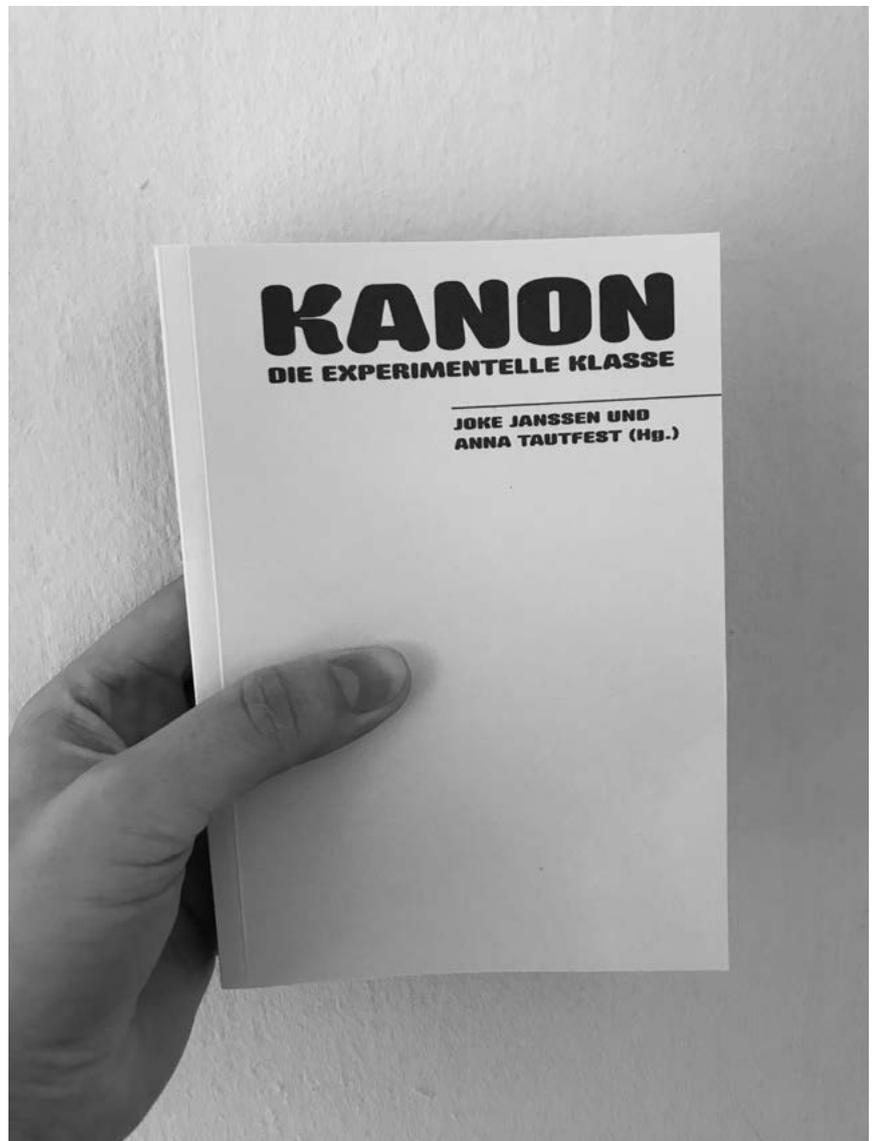
Das Gemeinsame versus Vereinzeln – das galt uns auch in Bezug auf die Lehre. Wir haben uns immer wohler damit gefühlt, aus zwei Mündern zu sprechen und schon im Verfassen beispielsweise des Konzeptes für die Klasse auf eine Widerständigkeit zu treffen, die ein solches Handeln – produktiv – immer mit sich bringt. Zweistimmigkeit formuliert keine einzige Wahrheit und eröffnet Räume, die unmelodiös sein können, sich in keinen wiederholenden Kanon einfügen lassen.

Die Experimentelle Klasse war unsere Utopie. Ihre Umsetzung war wunderbar lehrreich.

Der Schwerpunkt der Experimentellen Klasse lag im gemeinsamen Forschen und Lernen zum Thema Care-Arbeit. Die Studierenden der Klasse haben sich künstlerisch-theoretisch mit Arbeit und insbesondere Fürsorge-Arbeit im Kunstbereich und an der Kunst-Institution auseinandergesetzt. Im Lesen von Manifesten, Besprechen von künstlerischen Arbeiten, durch Workshops mit externen Expert*innen und bei der Besprechung der eigenen, teilweise kollektiven Arbeiten. Das Ergebnis dieser mehrjährigen Auseinandersetzungen wird in verschiedenen künstlerischen Arbeiten nachvollziehbar: Zu den Äußerungen der Klasse gehören ein Pamphlet, verschiedene Stadtraum bezogene Audiowalks, performative Lesungen und schließlich die 2021 im Argument Verlag erschienene Publikation *KANON*, in der die Studierenden einen situativen Punkt setzen.

Die Klasse war eine Idee, sie war ein Raum für gemeinsame bis kollektive Arbeit, für partizipative Projekte, für herrschaftskritisches und machtreflektierendes Sprechen, für ein Arbeiten an Diversität. Die Klasse war und ist eine Utopie und dieses Gefühl, mit allen Ecken und Kanten, mit Nasenstüßern und Wunschträumen hat sich bis jetzt erhalten.

Wir danken den tollen Studierenden der Experimentellen Klasse, ohne die dieses Projekt nichts gewesen wäre: Saskia Ackermann, Christine Lippoldt, Zineb Mahassini, Anne Mayer, Anne Meerpohl, Lara Molenda, Gihong „Kiki“ Park, Charlotte Perka, Mona Rizaj, Cristina Rüesch, Anna-Sophia Unterstab.



<http://www.hhintersection.net>, @hhintersection
www.experimentelle-klasse.de, @experimentelle_klasse, *KANON. Die Experimentelle Klasse*, Joke Janssen und Anna Tautfest (Hgg.), 2021, Argument Verlag

- ↑ Die Buchpublikation *Kanon* der Experimentellen Klasse; Foto: Elena Pastor
- *Open Studios* der Art School Alliance, Juni 2021, Karaoke-Bühne von Naomi Sam (HFBK Hamburg); Foto: Tim Albrecht

Perspektivwechsel weltweit *Eike Pockrandt*

Das Austauschprogramm Art School Alliance der HFBK Hamburg fördert neben der internationalen Vernetzung auch formelle Flexibilität, gegenseitige Empathie, und gelebte Vielfalt



2010 startete die HFBK Hamburg gemeinsam mit der Toepfer Stiftung F.V.S. das internationale Austauschprogramm Art School Alliance (ASA), mit einem seither stetig wachsenden Verbund renommierter internationaler Kunsthochschulen. Zur Feier des zehnjährigen Bestehens war 2020 ursprünglich eine große Ausstellung im Lerchenfeld vorgesehen, mit Gästen aus der ganzen Welt, ehemaligen Stipendiatinnen des Programms, Lehrenden der Hochschulen und Interessierten, die sich für Kunst aus unterschiedlichen Weltregionen, begeistern.

Die Ereignisse des letzten Jahres durchkreuzten dieses Vorhaben und veränderten den Charakter des Aufenthaltes für drei Austauschsemester fundamental: Viele Hamburger Studierende mussten ihren Aufenthalt digital beginnen oder beenden und hatten, wenn sie unter Beachtung strenger Hygienerichtlinien doch die Gelegenheit zur Reise an die Partneruniversität erhielten, große Mühe in den Werkstätten zu arbeiten, Ausstellungen zu besuchen und Professorinnen zu treffen – oder auch nur mit Kommilitoninnen in Kontakt zu treten.

Für die internationalen Studierenden in Hamburg, die zusammen in der ASA-Residenz in der Karolinenstraße wohnen, wurde der Aufenthalt zu einem Sozialexperiment: Einander unbekannte junge Künstlerinnen aus Argentinien, China, Frankreich, Großbritannien, Österreich und den USA ziehen für ein Semester in Studios und leben und arbeiten dort weitgehend auf sich gestellt: Vielfalt ist erst einmal gesetzt, aber wie gestaltet sich unter diesen Bedingungen das Zusammenleben?

In Gesprächen mit den Fellows wird es schnell grundlegend: Neugier habe sie angetrieben am Austauschprogramm teilzunehmen, der Wunsch Unbekanntes zu entdecken und zu lernen. Im täglichen Miteinander sei diese Triebfeder eine gute Grundlage fürs Zusammensein. Entscheidend wäre aber, sich in das jeweilige Gegenüber hineinversetzen zu können, dass man es versteht und er/sie sich auch verstanden fühlt. Die Fähigkeit, Perspektiven zu wechseln und Empathie zu zeigen, gerade in den Alltäglichkeiten, in unterschiedlichen Schlaf- und Kochgewohnheiten, verschiedener Wahrnehmung von Lautstärke, Wärme und Licht, einem anderen Verhältnis von Nähe und Distanz und ganz unterschiedlichen Kenntnissen und Vorlieben des sprachlichen Ausdrucks – das sei Voraussetzung und zugleich Ergebnis einer ASA-Erfahrung.

Zwar lässt sich dieser Zirkelschluss nicht sauber auflösen, offenbart aber dennoch die programmatische Stärke der Art School Alliance, deren Kern Perspektivwechsel und der gemeinsame Austausch darüber sind – im unmittelbaren Zusammenleben wie im künstlerischen Schaffen. Im Fokus steht immer der Prozess. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der in den (*N*)open Studios, einer von den Gästen in Eigeninitiative selbst organisierten, nicht öffentlichen Ausstellung im Februar 2021 gezeigten Arbeiten, offenbaren die Verhandlung des Hamburger Sozialexperiments der jungen Künstlerinnen. Sie greifen Materialien und Gegenstände aus dem gemeinsamen Alltag auf, führen Techniken zusammen, verweisen auf neu entdeckte sowie entwickelte Symbole und Geschichten und die Arbeiten ihrer Mitstipendiatinnen.

Die hohe formelle Flexibilität, mit der die Hochschule das Programm begleitet, trägt einen großen Teil zur





besonderen Atmosphäre des Projektes bei. Die Teilnehmenden können ihre Studienschwerpunkte ganz nach ihren Interessen ausrichten, Professorinnen, Werkstattleiterinnen und die Hochschulverwaltung unterstützen sie bei der Verwirklichung ihrer Ideen und Projekte. Zur persönlichen Unterstützung hat jeder Gast zudem einen Patin, der/die bei der Eingewöhnung in Hamburg unterstützt und im folgenden Semester selbst an einer der zwölf Partnerhochschulen reist. Die Freude am Diskurs und an anderen Perspektiven wird schon bei den Einführungsveranstaltungen deutlich. Für gelebte Vielfalt sorgen die Teilnehmenden dann, ganz im Sinne des Programms, selbst.

Der Ausbau des ASA-Projektes in den nächsten Jahren verfolgt zwei Schwerpunkte. Zum einen gilt es, das Netzwerk mit den zwölf Partnerhochschulen zu festigen. Neu entwickelte Begegnungsformate, wie zum Beispiel ein Austausch von Lehrenden der beteiligten Institutionen, können dazu beitragen. Auch der Ausbau von Ausstellungsaustauschen, bei denen Studierende unterschiedlicher Hochschulen gemeinsam eine Ausstellung planen und mit ihren eigenen Arbeiten umsetzen – ganz wie in der regelmäßigen Kooperation mit dem Goldsmith College der University of London – sind mit den Partnern in Wien und Paris anvisiert. Aber auch gemeinsame Lehrveranstaltungen zu globalen Themen, wie Diversität und Nachhaltigkeit im Kontext der bildenden Künste, sind denkbar und können mit neuen Programmformaten des Erasmus-Programmes umgesetzt werden.

Für die Hamburger Outgoings ist es besonders wichtig, das ASA-Programm auch an den Partnerinstitutionen auszubauen, und ähnliche Lebens- und Arbeitsräume für den Austausch zu Verfügung zu stellen. Hier schreiten die Akademie in Wien oder das New-Yorker Purchase-College voran, indem sie mietfreien Wohnraum und Arbeitsplätze für die Austauschstudierenden bereithalten.

- ↑ ASA@work, Blick in den Festivalgarten der Finkenau 42 zum 250. Jubiläum der HFBK Hamburg 2017; Foto: Seren Dal
- ← Goldsmiths-Studierende beim Tutorial mit Prof. Oliver Chanarin; Foto: Patricia Ratzel
- ← ASA Open Studio in der Karolinenstraße, 2019; Foto: Matthew Muir

Zum anderen wird das Netzwerk an sich kontinuierlich ausgebaut. Die Suche nach geeigneten Partnerinstitutionen orientiert sich an zahlreichen Kriterien: Welche ASA-Destinationen sind für die Hamburger Studierenden von Interesse? Welche Kunsthochschulen beteiligen sich an Diskursen, die für unsere Lehre und das künstlerische Schaffen anschlussfähig sind – und welchen Themen wollen wir uns in Zukunft ganz aktiv stellen? Welche Perspektivwechsel wünschen sich die Menschen, die an unserem Hochschulleben teilhaben und es in Zukunft gestalten? Wohin bewegen sich Kunst, akademische Lehre an der HFBK Hamburg und die Studierenden in den nächsten Jahren? Ist unser Netzwerk divers genug?

Die Erweiterung des ASA-Netzwerkes in Weltregionen, die bisher im westlich geprägten Kunstdiskurs unterrepräsentiert waren, wird seit längerer Zeit und mit allem Nachdruck verfolgt. Der Wunsch nach einer gleichberechtigten Beteiligung und Mitgestaltung der bildenden Kunst im globalen Kontext steht auf der einen Seite, der Wunsch der Hamburger, neue Perspektiven erfahren zu lernen und mit Unbekanntem in Austausch und Kontakt zu treten auf der anderen. Die HFBK Hamburg hat mit der baulichen Erweiterung der ASA-Studios in der Karolinenstraße um zwei weitere Plätze zum Wintersemester 2021 einen wichtigen Grundstein für dieses Vorhaben gelegt. Sie wird dabei, wie schon in den vergangenen zehn Jahren, durch die Alfred-Toepfer-Stiftung, die Karl H.-Ditze Stiftung und die Hansestadt Hamburg unterstützt.

Über zehn Jahre Art School Alliance machen deutlich, dass die HFBK Hamburg durch eine Festigung und den Ausbau des Netzwerkes nur gewinnen kann. Die eingeladenen Gäste prägen das künstlerische Umfeld in ihren Klassen, an der Hochschule und im Karolinenviertel entscheidend mit, während zurückkehrende Stipendiat*innen der HFBK Hamburg ihre ASA-Erfahrungen in ihre Arbeiten übernehmen und darüber hinaus wertvolle Erfahrungen für ihr Leben gewinnen konnten. Viele

der durch den ASA-Austausch entstandenen Netzwerke unter den Teilnehmer*innen bestehen weiterhin als internationale Künstler*innen-Plattformen, wie etwa der Verlag Montez Press (<https://montezpress.com/>).

Die Art School Alliance stellt in vielerlei Hinsicht Bausteine für gelebte Vielfalt an der HFBK Hamburg und darüber hinaus bereit.



Eike Pockrandt war bis Ende August 2021 Leiter des International Office der HFBK Hamburg in Elternzeit-Vertretung von Mareike Stolley.

- ↑ Open Studios der Art School Alliance, Juni 2021, Gespräch vor Arbeiten von Cecilia Granara (Beaux-Arts de Paris); Foto: Tim Albrecht
- Talya Feldman, *The violence we have witnessed carries a weight on our hearts*, Ausstellungsansicht, 2021; Foto: Yves Sucksdorff, Jüdisches Museum Berlin

Ein lebendiges Archiv

Beate Scheder

Die HFBK-Masterstudentin *Talya Feldman* fasst die Erinnerung an rechten Terror in Kunst. Für ihre Installation *The Violence We Have Witnessed Carries A Weight on Our Hearts* erhielt sie den Dagesh-Kunstpreis



Das Material für die Arbeit *The Violence We Have Witnessed Carries A Weight on Our Hearts* ist im wörtlichen Sinne zu ihr gekommen. Material könnte als Begriff allerdings in die Irre führen, handelt es sich doch um nichts, was man anfassen oder sehen könnte. Von Sprachnachrichten ist die Rede. Sie erreichten Talya Feldman, Masterstudentin im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien bei Prof. Simon Denny vor allem im Dezember 2020, rund um den Tag der Urteilsverkündung im Prozess gegen den Attentäter von Halle. Feldman trat dort vor Gericht als Nebenklägerin auf, denn als damals, am 9. Oktober 2019, ein bewaffneter Rechtsterrorist die Synagoge in Halle angriff, war sie mit dabei. Sie befand sich dort, um gemeinsam mit den anderen Jom Kippur, den höchsten jüdischen Feiertag zu feiern.

Die Sprachnachrichten nun, die sie im Jahr danach erreichten, kamen von Menschen, die Ähnliches wie sie erlebt haben, von Menschen, die wie sie Betroffene rechtsextremer Gewalt sind, Überlebende von rassistischen und antisemitischen Anschlägen, Angehörige von Opfern, Augenzeug*innen, Initiativen, Unterstützungsgruppen. Gäbe es keine Pandemie, wären sie sehr wahrscheinlich physisch zusammengekommen, um am Tag der Urteilsverkündung füreinander da zu sein. Das war so nicht möglich, also suchten sie sich andere, digitale Wege: „Sie haben uns diese Nachrichten geschickt, weil sie wussten, dass wir sie an diesem Tag brauchen würden“, erzählt Feldman. „Sie wussten das, obwohl wir uns nie persönlich getroffen haben und – was mich betrifft – obwohl ich in vielen der Städte, aus denen diese Menschen kommen, nie zuvor gewesen bin. Es war wichtig zu wissen, dass wir nicht allein waren.“

Später wurde Feldman ihrerseits um persönliche Sprachnachrichten für andere gebeten, für die Hinterbliebenen des Anschlags von Hanau im Februar 2020.

Diese Nachrichten bildeten den Ausgangspunkt für Feldmans Bewerbung für den DAGESH-Kunstpreis, mit dem jüdische Gegenwartspositionen sichtbar gemacht werden sollen, die sich mit Fragen zur Gestaltung eines gesellschaftlichen Wandels auseinandersetzen und für 2021 zum Thema „Wehrhafte Kunst“ ausgeschrieben war. Über Kontakte zu von rechter Gewalt betroffenen Menschen führte Feldman die Sammlung von geteilten Solidaritäts-Nachrichten immer weiter. *The Violence We Have Witnessed Carries A Weight on Our Hearts* konzipierte sie um diese Aufnahmen herum. Die Installation ist der Versuch, den Terror und das Überleben des Terrors in Kunst zu fassen. Feldmans Weg ist dabei kein metaphorischer, sondern ein sehr direkter und das in mehrfacher Hinsicht: was die Art und Weise betrifft, wie die Künstlerin die Audiodokumente einsetzt, aber auch, wie sie damit ihr Publikum anspricht – unmittelbar und mit einem Schwerpunkt auf der Kraft der menschlichen Stimme.

Mit ihrer Idee setzte sich Feldman durch. Die Jury des mit 7.000 Euro dotierten Kunstpreises wählte ihren Vorschlag aus 60 Einreichungen aus. Im Sommer war ihre Installation im Jüdischen Museum in Berlin ausgestellt.

Als Soundquellen benutzte Feldman Android-Telefone, die sie an im Raum verteilte Gerüstnetze hängte, auf die wiederum die geografischen Umriss der betroffenen deutschen Städte gedruckt sind, der Städte, aus denen die Grußworte jeweils stammten und in denen

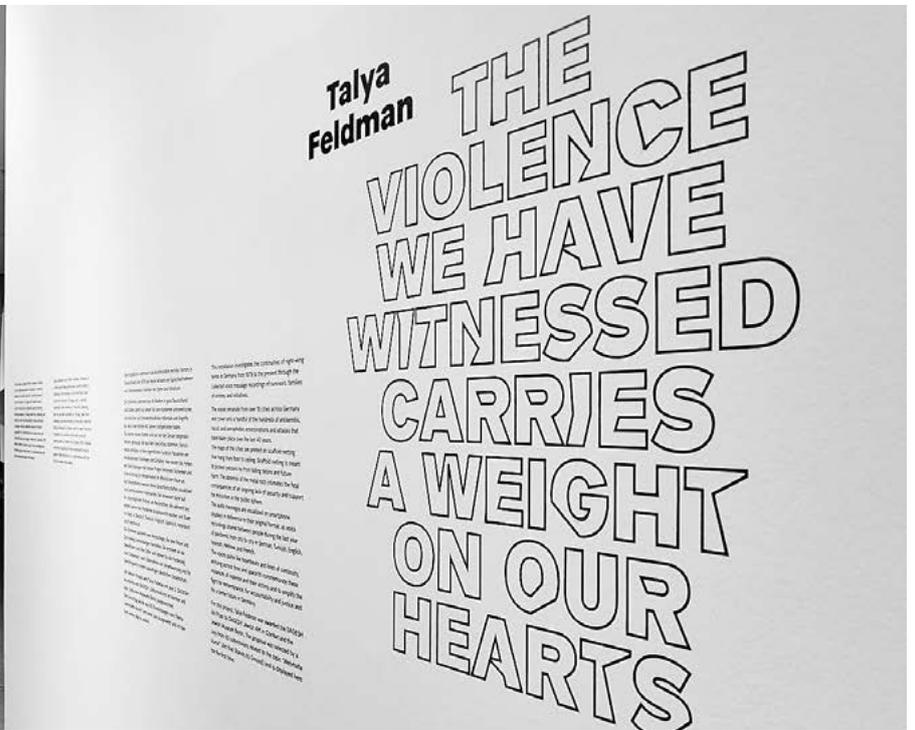
Anschläge verübt wurden. Um 18 Orte handelt es sich, 18 Anschläge also – es ist keine vollständige Liste – über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren. Der erste von ihnen reicht zurück zum 12. August 1979 nach Merseburg in Sachsen-Anhalt, als die beiden kubanischen Vertragsarbeiter Delfin Guerra und Raúl García Paret nach einer rassistischen Hetzjagd durch die Stadt in der Saale ertranken. Der jüngste ist der aus Hanau vom 20. Februar 2020.

Feldman hat versucht, bei den Solidaritätsbekundungen die Aufmerksamkeit ganz auf das zu verlegen, was gesagt wird und wie es gesagt wird, was sich wiederholt, etwa die Beteuerung, niemals zu vergessen, oder wie immer wieder die Rolle des Opfers oder das Wort „Opfer“ verhandelt wird, stets mit der Absicht, beidem die Schwäche zu nehmen. Manches in den Nachrichten ähnelt sich, anderes sticht hervor, bleibt gleich hängen, die Sätze etwa, die die kürzlich verstorbene Holocaust-Überlebende Esther Bejarano im Gedenken an das Attentat von Hanau sagt: „Betroffene werden stigmatisiert und kriminalisiert, aber wir werden dagegen aufstehen, denn Gedenken heißt kämpfen. Würdiges Gedenken heißt kämpfen.“

Gemeinsam kämpfen, könnte man ergänzen. Feldmans Arbeit zeigt, auf welch beeindruckende Weise Betroffene sich untereinander vernetzen, wie sie ihren Schmerz teilen und sich gegenseitig stärken. Es ist ein Netzwerk, das sich über Deutschland hinweg zieht und Menschen miteinander verbindet, die Schreckliches erlebt haben – nur zu passend also, dass Feldman in der Installation Netze benutzt – ein Netz der Solidarität und des Mitgefühls. Auch im Titel der Arbeit hallt dieses nach, im „Wir“ darin, es ist ein Zitat aus einer der Sprachnachrichten.

Für Feldman ist es nicht das erste Mal, dass sie sich mit rechtem Terror auseinandersetzt, eben auch aus ihrer persönlichen Betroffenheit heraus. Für die Jahresausstellung der HFBK Hamburg im Februar 2020 zeichnete sie die Tür der Synagoge in Halle, die der Attentäter nicht durchdringen konnte, jene Tür, die inzwischen selbst in ein Mahnmal umgewandelt wurde. Sie hat die Erinnerungen an Halle in Videoarbeiten thematisiert, auch zuvor schon mit Stimmen gearbeitet. Feldman sucht Bilder, Ausdrucksformen für das kaum Fassbare. Und sie sucht nach Parallelen zwischen den Taten, auch auf globaler Ebene, nach ideologischen oder tatsächlichen Verbindungslinien zwischen Attentaten, denen von Christchurch, Pittsburgh, El Paso oder Utöya. Gemeinsam mit weiteren Künstler*innen und Forscher*innen und





dem aktivistischen Netzwerk NSU Watch hat sie dazu einen Zeitstrahl erstellt.

Die neue Installation verstehe sie in vielerlei Hinsicht als ein lebendiges Archiv, so erklärt es Feldman selbst. „Wenn ich darüber nachdenke, ist es sowohl verheerend als auch kraftvoll. Auf der einen Seite ist da so viel Verlust und Schmerz, aber es gibt auch so viel Stärke und Resilienz – und Widerstandskraft, die sich auf diese Weise manifestiert.“ Die Stimmen beschreiben die Dringlichkeit, nehmen zueinander Kontakt auf, und erkennen an, inwiefern die Geschichten und Schicksale miteinander verknüpft sind. „Wenn wir wirklich auf diese Stimmen hören, auf die Stimmen der Überlebenden und der vom rechten Terror am meisten Betroffenen, auf das, was sie fordern, bekämpfen und erhoffen“ – so glaubt Feldman – „dann können wir eine alternative Zukunft erreichen, eine Alternative zur Gewalt.“ Den visuellen Part der Installation musste sie an die Bedingungen vor Ort und an die doch recht spezielle selbst schon wirkungsvolle Architektur des Jüdischen Museums anpassen. Sowieso hält sich das Visuelle im Vergleich zum Auditiven eher zurück. Die aufgedruckten Stadtumrisse lassen sich auf den durchscheinenden Gerüstnetzen nur schwer erkennen. Verteilt sind diese im Raum ungefähr so, wie die Städte auf einer Deutschlandkarte zu verorten wären. Auch das versteht man nicht unbedingt auf den ersten Blick, sondern nur, wenn man es weiß.

Wichtig ist, sich auf die übrigen Sinne zu konzentrieren, nah ranzugehen und sich von den Stimmen durch die Installation leiten zu lassen. Alles Gesprochene wird nie zur Gänze zu verstehen sein, allein schon aufgrund der verschiedenen Sprachen, und weil sich die Aufnahmen zum Teil überlagern, ein Gewirr bilden, bis sich wieder eine Stimme klar von den anderen abhebt, was deren Wirkung nur noch verstärkt.

Beate Scheder lebt und arbeitet als freie Autorin und Journalistin in Berlin, u.a. schreibt sie für *taz – die tageszeitung*, *Welt/Welt am Sonntag*, *KingKong Magazine*, *Monopol*, Galerien und Kunstkataloge.

21. Mai - 1. August 2021, *The Violence We Have Witnessed Carries A Weight on Our Hearts*, Jüdisches Museum Berlin. Die Installation wird noch in mehreren Städten zu sehen sein, darunter ab Oktober 2021 in Halle.
www.jmberlin.de
<https://dagesh.de>
<https://halle.nsu-watch.info/>

↑ Talya Feldman, *The Violence We Have Witnessed Carries A Weight on Our Hearts*, 2021, Ausstellungsansicht; Foto: Yves Sucksdorff, Jüdisches Museum Berlin

← Talya Feldman in der Ausstellung *The Violence We Have Witnessed Carries A Weight on Our Hearts*, 2021; Foto: Yves Sucksdorff, Jüdisches Museum Berlin

The Kids Are All Busy

Anne Meerpohl

Die HFBK Absolventin *Lisa Klosterkötter* und die Kulturwissenschaftlerin *Elena Malzew* organisierten im Juli 2021 ein umfangreiches Ausstellungs- und Performancefestival und zollten damit der Adoleszenz ein künstlerisches Tribut





Ein ungeschriebenes Blatt sein, das ganze Leben noch vor sich haben, sich in Identitätskrisen befinden, gegen oder für etwas eintreten, Zerrissenheit. Wie fühlt sich Jugend an? Was meint eigentlich „die Jugend von heute“ neben vielleicht der Sorge um Realitätsverschiebungen in sozialen Netzwerken und der Welt des Digitalen? Mit ihrer kuratorischen Arbeit an dem Ausstellungs- und Performancefestival *Gegenwart: Doing Youth* haben Elena Malzew und Lisa Klosterkötter ein eigenes Netzwerk über Hamburg gespannt und ein umfangreiches Programm gezeigt. Vier Tage lang gab es 24 künstlerische Positionen an zahlreichen Orten verteilt in der Stadt zu sehen, die alle in Verbindung mit dem rahmengebenden Thema stehen. Jugendlichkeit, beziehungsweise ihre gesellschaftliche und diskursive Entwicklung, ihre Performanz war auf verschiedenen Ebenen während des Festivals anzuschauen und erfahrbar. Zum einen tauchten immer wieder Codes aus jugendlichen Lebensphasen auf, wie die limitierten und von Nadine Janetzky, einer Schülerin der Manga Zeichenschule Hamburg, gestalteten Energydrinks im Regal eines Kiosks. Immer wieder gab es ein neues Detail zu entdecken, so entpuppte sich zum Beispiel die Kleidung der Kurator*innen als wandernde künstlerische Arbeit oder die Suche nach einem Werk blieb auch einmal erfolglos. Zum wichtigen Begleiter für das lange Wochenende wurde die von Laurens Bauer (Bachelor-Absolvent 2017 bei Prof. Ingo Offermanns) gestaltete Broschüre, die zwischen den Porträts der Beitragenden noch einen Comic bereithielt. In der Einleitung wurde direkt her-

ausgestellt, dass Gegenwart oder Gegenwärtiges nicht festzulegen ist, stets dynamisch und im Wandel. Das Jetzt lässt sich nicht fixieren und ist unmittelbar wieder vorbei, deshalb auch immer ein Blick zurück, etwas Reflexives. „Gegenwart ist ein Ort an dem jede Veränderung beginnt.“

Seinen Auftakt hatte das Festival mit einer Klanginstallation von Keira J Fox am Ort des künstlerischen Heranwachsenden, in der Aula der HFBK Hamburg. Es schrillten verzerrte Töne und Stimmen aus der Halle der Kunsthochschule, zu der die beiden Kurator*innen starke Bezugspunkte haben und *Gegenwart* begann. Die kreischenden Textfragmente einer englischen Aktivistin aus dem 17. Jahrhundert wirkten wie ein Aufruf, ein verfremdetes „How dare you“ aus einer anderen Zeit. Nach einem Imbiss auf der Wiese vor der HFBK von Paula Erstmann (Bachelor-Absolventin 2016 bei Prof. Ingo Offermanns), die das gesamte Programm kulinarisch begleitete, ging es an weitere Orte, die im Kontext von Jugend auch für Stationen des künstlerischen Heranwachsenden in Hamburg stehen können. Es waren unter anderem Off-Spaces, wie das hinterconti vertreten, genauso wie die Hamburger Kunsthalle, der Kunstverein Harburger Bahnhof, ein Spielplatz, die Fensterscheibe eines Blumenladens und an jedem Tag mindestens ein Kiosk in jeweiliger Nähe des Geschehens. Abgeschlossen wurde der erste Tag von Jil Lahr (Master-Absolventin 2019 bei Prof. Anselm Reyle) und Hilma Bäckström mit *The Fountain of Youth*, einer schummrigen und an dekorativen Objekten reichhaltigen Barinstallation im Keller der Neuen Barmbeker Apotheke. (Die beiden Künstler*innen hinter dem Tresen arbeiteten 2016 das erste Mal im Rahmen der HFBK *Hugs*-Ausstellungsreihe in der Karolinenstraße zusammen.)

Der Zeitplan des Festivals hatte vorgesehen, dass die Beiträge ohne Überschneidungen angeschaut werden

← Keira J Fox, *Peine forte et dure*, Aula der HFBK Hamburg, Ausstellungsansicht, *Gegenwart: Doing Youth*, 2021; Foto: Edward Greiner

↑ Hans Hemmert, *level (2m groß sein)*, Kunsthalle Hamburg, Ausstellungsansicht, *Gegenwart: Doing Youth*, 2021; Foto: Edward Greiner

können und einige Ausstellungen über das ganze Wochenende oder noch die kommende Woche geöffnet waren. Viele Arbeiten waren allerdings zeitlich begrenzt und deshalb auf diese Art gegenwärtig: war eine verpasst, war sie nun einmal vergangen. Es galt, zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein, ansonsten wurden die schnell vergriffenen Editionen, wie die mit der Aufschrift „Offline Experience“ versehenen Chipstüten von Ella Fleck mit Inhalt von Paula Erstmann, doch zu einer medialen Erfahrung. Diese Kurzlebigkeit von einigen Installationen hat für unerwartete Momente gesorgt. So hatten sich die Arbeiten *8/19 dynasty* von Aleen Solari (Master-Absolventin 2015 bei Prof. Jutta Koether) diskret in die Einrichtung und Ablagen des Sekos Kiosks auf St. Pauli eingefügt. Auf Nachfrage zeigte der Kioskbesitzer, der spontan die Rolle eines Kunstvermittlers aufgedrückt bekam, die verschiedenen kleinen Keramiken, zum Beispiel in Form eines Schlüsselbundes oder Dosengetränks, auch nach seinem Abbau noch in einer Art Miniaturausstellung im Pappkarton. Dagegen war das Regal in der Hamburger Kunsthalle mit der Arbeit *level (2m groß sein)* von Hans Hemmert akkurat nach den Schuhgrößen Angaben der Differenz zu zwei Metern sortiert. Die aus hellblauem Schaumstoff gefertigten Plateausandalen schufen für alle Besucherinnen eine Art Überbrückung der Abgrenzung zueinander durch Größe und Alter. Das Lachen und Herumstaksen betonte das Erinnern an eine vergangene und allzu präsenze Unbeholfenheit. Wer dabei aus dem Fenster auf die Plattform zwischen den zwei Gebäuden der Kunsthalle geschaut hat, konnte draußen tanzende Jugendliche beobachten, wie sie Choreografien für TikTok aufnahmen, die mit Tapsigkeit nichts am Hut hatten.

Zur Halbzeit des Festivals gab es die Möglichkeit, sich dem Begriff Jugend in Form des von Martin Karcher organisierten Seminars *The Kids are alright – Gegenwart der Jugend, Jugend der Gegenwart* mit anschließender Paneldiskussion mit dem Künstler Hans-Christian Dany (studierte in den 1990er-Jahren an der HFBK Hamburg), dem Soziologen Carsten Heinze und und der Jugendlichen Fatumata als Vertretung ihrer Generation zu nähern. Mit seiner vorangestellten These, dass es sich hier um ein ungreifbares und heterogenes Konzept handele, führte Karcher durch Zitate von Annie Ernaux oder Pierre Bourdieu und die sozialen und ökonomischen Bedingungen, die unter anderem die populären Vorstellungen von Leichtigkeit und Unbeschwertheit bestimmen. In der anschließenden Diskussion wurden zahlreiche Aspekte aufgegriffen, die den Begriff oder das Konzept Jugend tangieren, etwa ihre Widerständigkeit, Politisierung oder ihre Positionierung in aktuellen gesellschaftlichen Umbrüchen. Pluralisierung der Gesellschaft betrifft auch die Jugend, Lebenswege sind weniger linear angelegt und allen wird der hilfreiche Ratschlag mit auf den Weg gegeben „Mach etwas aus deinem Leben“, ob auf Werbeplakaten oder in Social Media-Kanälen. Fatumata betonte, wie enorm wichtig TikTok und Co. für die Artikulation eigener Interessen, relevante Treffpunkte für Abendverabredungen oder einfach nur Unterhaltung sind. Da sie die einzige Teenager-Stimme über das Festival hinweg war, die ausführlich über ihre Sichtweisen auf ihre Generation berichtet hat, lagen ihre Worte wie ein inhaltliches Echo auf dem darauffolgenden Programm.



Gegenwart: Doing Youth
 Elisa Barrera, Aleen Solari, Gerrit Frohne-Brinkmann, Daniel Hopp, Paul Spengemann, Jil Lahr u.a.
 15. – 18. Juli 2021
 www.gegenwart.jetzt
 Ein Projekt von Lisa Klosterkötter und Elena Malzew

- ↑ Hilma Bäckström und Jil Lahr, *The Fountain Of Youth*, Neue Barmbeker Apotheke, Ausstellungsansicht, *Gegenwart: Doing Youth*, 2021; Foto: Edward Greiner
- Aleen Solari, *8/19 dynasty*, Sekos Kiosk, Ausstellungsansicht, *Gegenwart: Doing Youth*, 2021; Foto: Edward Greiner

Lisa Klosterkötter und Elena Malzew wollten mit ihrem Projekt eine Leerstelle für den Standort Hamburg füllen und ein Festival lancieren, das mit seiner Dichte an Beiträgen der Stadt und dem Themenschwerpunkt gerecht wird. Über zwei Jahre haben die beiden an dieser ersten Version von *Gegenwart* gearbeitet, sie aufgrund der Pandemie um ein Jahr verschieben müssen und stattdessen im letzten Sommer in einen eintägigen Prolog als Vorgeschmack auf das Festival umorganisiert. Das erste gemeinsame Thema hatte sich in der Vorbereitung schnell ergeben und mit der Faszination über eine nie enden wollende Adoleszenz ein gemeinsamer Nenner gefunden. Der viel beschäftigten Jugend wird immer wieder ein progressives Potential zugesprochen, was sie mit künstlerischem Arbeiten gemein haben kann.

Das Festival lässt in einem die Frage nachklingen, inwiefern die Kunst es mit dem schnelllebigen Potenzial aktueller Jugendbewegungen oder Trends aufnehmen kann und in welcher Wechselwirkung sie zu aktuellen Veränderungen steht. *Gegenwart* lud dazu ein, sich selbst zu vergegenwärtigen, zurückzublicken, das Narrativ von einem Ort der Möglichkeiten gemeinsam mit dem Hier und Jetzt kritisch zu hinterfragen.



Anne Meerpohl ist Master-Studentin im Studienschwerpunkt Malerei/Zeichnen bei Prof. Jutta Koether und Theorie & Geschichte bei Prof. Dr. Astrid Mania. Sie ist Mitbegründerin des Cake&Cash Curatorial Collective (CCCC), das im Wintersemester 2020/21 und Sommersemester 2021 das Programm der Galerie der HFBK gestaltete und jetzt mit der *Grind&Shine Incorporation* im Kunstverein Harburger Bahnhof gastiert.

Eine Erzählung gegen klassische Narrative *Jens Balkenborg*

Nicht nur die Jury der Filmfestspiele in Locarno findet lobende Worte für den neuen Film des HFBK-Absolventen *Nicolaas Schmidt* – auch unser Autor





Wir sind umgeben von Narrativen. Von Erzählungen darüber, wie etwas war, wie es ist, oder mit der Moralkeule bewaffnet: wie etwas zu sein hat. Und wir sind vor allem auch umgeben von den Vorstellungen darüber, wie diese Erzählungen erzählt werden sollen.

Was für eine Geschichte erwarten wir also nach der Eröffnungssequenz von Nicolaas Schmidts Film *First Time [The Time for All but Sunset – Violet]?* Da flackert eine Montage von alten Coca Cola-Werbespots über die Leinwand, die alle das gleiche abgestanden-archaische Klischee bebildern: eine boy-meets-girl-Geschichte. Die Sonne scheint im romantisch verkitschten Gegenlicht durch Bäume oder über Hügel, alle lachen, pure Lebensfreude, Junge und Mädchen halten Händchen, trinken kalte Cola und küssen sich schließlich. Immer wieder zeigen die zusammenmontierten Werbespots das Gleiche mit leichten Variationen: konformistischer Liebeskitsch in Dauerschleife, *For the very first time* schmalzt es auf der Tonspur passend dazu.

Damit setzt der HFBK-Absolvent (Diplom 2016 bei Prof. Michaela Melián und Prof. Robert Bramkamp) einen produktiven Trigger für alles Kommende seines 50-minütigen Films, der in diesem Jahr auf dem Filmfest in Locarno mit einer besonderen Erwähnung geehrt wurde. Nach der Eingangsmontage, gezeigt im klassischen 4:3-Fernsehformat, wird das Bild breit. Man kennt diesen Effekt aus dem modernen Arthouse-Erzählkino, in Xavier Dolans *Mommy* etwa reißt der Protagonist in einem Akt der Befreiung einmal die Leinwand auf. Es ist, als wolle uns Schmidt sagen: Achtung, jetzt kommt Kino, jetzt erzähle ich euch eine Geschichte.

Es folgen statische Einstellungen von Straßenzügen, in einem Skatepark übt ein Typ einen Kickflip, bevor es hineingeht in die Hamburger U3, die Schmidt mit zwischen Dokumentar- Spiel- und Experimentalfilm changierendem Minimalismus zu einem Assoziationsraum macht. Ein Junge, vielleicht ist er Student, flätzt mit Kopfhörern auf den Ohren in seinem Sitz. Als ein zweiter Junge dazu steigt und sich gegenüber niederlässt, nimmt die Kamera jene Totale ein, in der *First Time* dreiviertel seiner Laufzeit verharrt: wir sehen die beiden Jungs, zwischen ihnen das Fenster, vorne wechselndes Personal aus ein- und wieder aussteigenden

Fahrgästen. Auf der Tonspur ein repetitives Instrumentalstück, auf Bildebene arbeitet Schmidt mit Farbwechseln. Mal wirken die Bilder wie unter einem Sepia-Filter, mal werden sie etwas kühler, sozialrealistischer, mal kitzelt die Sonne im Gegenlicht die Gesichter der Jungs wie in den Werbespots.

Damit nimmt das Erwarten und Warten seinen Lauf. Denn: passieren, zumindest narrativ gesehen, wird in *First Time* nichts. Zwei Jungs in der Bahn, das war's. Und doch passiert viel in diesem oberflächlich gesehenen Nichts. Wir werden auf uns selbst zurückgeworfen, auf unserer Rolle als stiller Beobachter in diesem Film, der auf einer Metaebene das Sehen selbst zum Thema macht. Da sind die Blicke zwischen den Jungs, schüchtern, verstohlen. Wo wollen sie hin, was denken sie? Beide trinken nacheinander Cola aus Flaschen. Bahnt sich etwas an, wird das eine Liebesgeschichte?

Im Hintergrund rauscht Hamburg vorbei, die Landungsbrücke, der Hafen, die Elbphilharmonie. Langsam wird es dunkel in dem Bahnfenster, das in einer solch zentralen Position im Film, der ja selbst das Fenster zu einer Welt ist, eine eigene Geschichte erzählt. Rechts neben dem Fenster hängt ein Poster, »Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit« ist darauf zu lesen – die ausgeschriebene Version des Albums DMD KIU LIDT der österreichischen Band Ja, Panik. Der gleichnamige Titeltrack des Albums geht 14 Minuten, was gut zu *First Time* passt, in dem das Vergehen der Zeit im Proustschen Sinne eine Rolle zu spielen scheint. Die farbigen Flächen, die im Film zwischendurch das gesamte Bild einnehmen, bleiben ebenfalls ein paar Momente länger stehen, als man erwartet.

Nichts ist zeitlich gesehen „kurz“ in diesem Film, in dem Musik zentral ist. Wie ein Mixtape legt sie sich als durchgehender Soundtrack über die Bilder. Auch hier setzt Schmidt Trigger, wenn er später in einer Art Medley bekannte und stark popkulturell aufgeladene Songs wie *Somewhere over the Rainbow* oder *What A Wonderful World* einbaut. Als „Music Movie“ beschreibt der Regisseur seinen Film, und genau das ist *First Time*, und zwar in jenem Sinne des japanischen Musikwissenschaftlers Shuhei Hosokawa. Der hat 1984,



fünf Jahre nach Erscheinen des ersten Walkmans, beschrieben, wie die portablen Musikgeräte als Individualisierungsverstärker unsere eigene Wahrnehmung von vor allem urbanen Kontexten verändern. Wie bei Hosokawas sogenanntem "Walkman-Effekt" lädt die Musik in Schmidts Film die alltägliche urbane Situation auf, oder besser: verwandelt sie in einen eigenen Mikrokosmos. Wie eine Decke legt sich die Musik über die Bilder.

Die Jury in Locarno lobte Schmidts Film als „frechen und humorvollen Kommentar gegen das Mainstream-Kino.“ Das trifft es in einer Zeit, in der das epische Erzählen durch die staffelübergreifenden Serien Renaissance feiert, ziemlich gut. Manche sprechen, ob zu Recht oder nicht, sei dahingestellt, von einem Inhaltismus, einer immer stärkeren Konzentration auf das *Was* einer Geschichte, die das *Wie*, also ästhetische Entscheidungen, hintenanstellt. Diskussionen um einen Netflix-Stil, der viele Eigenproduktionen des Streaming-Giganten ähnlich aussehen lässt, gehen freilich in eine solche Richtung.

Schmidts Film ist nun all das nicht, und das sogar noch mit einem Augenzwinkern: keine Epik, keine narrative Bewegung, ja mehr noch – und das gehört zum Schönsten an *First Time*: die Spannung generiert sich ja gerade aus dem Nichtstun, denn während die Bahn durch Hamburg rattert, bis die gleichen Stationen wieder auftauchen, bis sie also einen Kreis (der Liebe?) gezogen hat, bleiben die beiden Jungs wie fest getackert sitzen. Schmidt zelebriert die radikale kinematografische Reduktion förmlich, *First Time* ist alles andere als konformistischer Kitsch: eine Erzählung gegen klassische Narrative.

Jens Balkenborg arbeitet als freier Kulturjournalist und verantwortet die digitale Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach. Er ist Mitglied im Verband der deutschen Filmkritik (VdFk) und schreibt u.a. für der Standard, epd Film, der Freitag, Frankfurter Allgemeine Zeitung, artechock.de.

- ↑ Alle Abbildungen: Nicolaas Schmidt, *First Time [The Time for All but Sunset – Violet?]*; Filmstills Camillo Ritter, *BERMUDA*, 2021, Rauminstallation am U-Bahnhof Hafencity Universität im Rahmen von THE GATE, IMAGINE THE CITY; Foto: Laura Léglise
-

Harte Tür

Raphael Dillhof

Ein Kunstspaziergang in der Hamburger HafenCity fragt nach dem „Tor zur Welt“ und will Hamburgs Beinamen einem Realitycheck unterziehen





Wer das Tor zur Welt sucht, muss erst an ihnen vorbei: Zwei eindrucksvolle Frauensilhouetten aus schwarzem Metall, bewaffnet und überlebensgroß, stehen derzeit an der Hamburger Shanghai-Brücke Spalier. Ein bisschen seltsam und deplatziert an diesem Nadelöhr, über das man von den Deichtorhallen in die HafenCity kommt, so als würden sie den Übergang in eine andere Welt markieren. Und ein bisschen stimmt das ja auch – gleich im doppelten Sinne. Denn einerseits ist das am Reißbrett geplante Quartier der HafenCity ja tatsächlich ein Paralleluniversum, das mit seinen spektakulären neuen Gebäuden mit dem Rest Hamburgs nur wenig zu tun haben scheint. Und andererseits markiert *Escape from/to Hafencity*, so der Name der Installation des Niederländers Marc Bijl, den Auftakt zu *THE GATE*. Über den Sommer soll dieser von Ellen Blumenstein kuratierte Stadtteilspaziergang die HafenCity mit Kunst bespielen – und nach dem viel beschworenen Tor zur Welt suchen.

Und so betritt man nun, bewaffnet mit Karte und der eigens produzierten Smartphone-App mit weiterführendem Karten- und Audiomaterial das weite Feld der Skulpturen. Kontemplativ, abstrakt, ein bisschen rätselhaft geht es los: Mit Eduardo Basualdo etwa, der mitten auf der geschäftigen Piazza an den Marco-Polo-Terrassen eine einsame Drehtür installieren ließ: *Sonámbula* nennt sich dieses befremdliche Portal ins Nirgendwo, das einem Traum entsprungen sein könnte. Oder Ángela Jiménez Duráns *Faro Adentro*, eine abstrakte, organisch wirkende Skulptur in einem leeren Leuchtkasten des Astor Kinos, der mit seiner drehenden Lampe den Weg ins Innere weisen will.

↑ Svenja Björg Wassill, *SHAPESHIFTERS*, Rauminstallation in der Kasematte, Altländer Straße, im Rahmen von *THE GATE, IMAGINE THE CITY*; Foto: Laura Léglise

Bald aber wird es expliziter, wenn Hamburgs Seefahrtstradition zum Ausgangspunkt künstlerischer Forschung wird: Franziska Nasts Tattoo-Aktionen etwa, bei denen die Künstlerin willigen Besucher*innen nicht etwa Anker, sondern die teils exotischen Pflanzen tätowiert, die die HafenCity begrünen – und so mit der von Seeleuten mitgebrachten Kulturtechnik des Tätowierens spielerisch Schichten von kulturellem Transfer, von Südseebildern, Klischees und realem Austausch überlagert. Am Dar-es-Salaam-Platz verweisen die abstrakten Dreiecksformen des goldenen Relief-Tableaus der Kanadierin Kapwani Kiwanga auf die Handelsschiffe der Tansania-Route und spielen auf die unrühmliche Rolle Hamburgs in der deutschen Kolonialzeit an. Auf diese bezieht sich auch Joiri Minayas Intervention: Sie verhüllt mit bunten Stoffen die beiden historischen Statuen von Vasco da Gama und Amerigo Vespucci, die immer noch wie Schutzheilige auf einer Brücke den Übergang zur Speicherstadt markieren. Womit haben die beiden zweifelhaften historischen Figuren diesen prominenten Platz in Hamburg verdient? Ist die ständige Beschwörung von Entdeckern und fernen Orten gerade im Hinblick auf Hamburgs Rolle im gewaltsamen Afrikahandel nicht geschichtsvergessene Kolonialnostalgie?

Schon dieser erste Teil des umfangreichen, mit viel Liebe zum Detail gestalteten Spaziergangs zeigt: Vor allem die HafenCity selbst bietet viel Reibungsfläche, spielt das Thema des Tors zur Welt immer wieder zurück. Denn beinahe alles, in dem über die letzten Jahre auf dem Grasbrook aus dem Boden gestampften Stadtteil, schreit nach Hafenkult: Von den alten Booten und den historischen Kränen des Museumshafens über die nach Fernweh klingenden Straßennamen von Osakaallee bis Shanghaibrücke, über die Fischreliefs an den Wänden, Piratenschiff-Spielplätzen bis zu der Wellenform der Elbphilharmonie verweist ein ganzes Zeichengewitter auf Hamburgs Rolle als weltoffene Hafenstadt. Dass dieser maritime, visuelle Lärm eine effektive künstlerische Aneignung der Umgebung dafür umso schwerer macht, ist die Kehrseite dieser Medaille. So treffend Minayas Verhüllungen, Kiwangas Tableau oder Basualdos Drehtür auch sein mögen, sie drohen beinahe zu verschwinden in dem von Schildern und Stadtmöbeln übervollen Quartier, neben spektakulären Glasfassaden, absurden Türmen von Musterfassaden oder der Corporate-Kunst vor Firmenzentralen.

In vielen Momenten schafft *THE GATE* aber doch Bruchstellen, die das mühsam errichtete Selbstbild des Stadtteils bröckeln lassen. Wenn Marlon de Azambuja mit ihrer Installation *The Cave* Miniatur-Wolkenkratzer aus Betonziegeln in einem Zementsee versinken lässt, wie die abstrakte Zukunftsvision einer untergegangenen Stadt – und damit für einen Moment eine mögliche Zukunft des Quartiers aufblitzen lässt. Wenn Liesel Burisch ihre Hiphop-Videoinstallation im Informationszentrum der HafenCity abspielen lässt, deren Underground-Ästhetik und Trap-Sounds so gar nicht zu den sorgfältig ausgesuchten Werbebildern des Ortes passen wollen. Wenn die Künstlerinnen-Gruppe FORT (Alberta Niemann, Absolventin der HFBK Hamburg und Jenny Kropp, Absolventin der HfK Bremen) ein leeres Raubtiergehege in der S-Bahn-Station Elbbrücken installiert und so die neokoloniale Themenpark-Atmosphäre des Stadtteils noch weiter ins Absurde steigert. Oder wenn der Kanadier Curtis Talwst Santiago hinter einem Per-

lenvorhang den elterlichen Partykeller in Edmonton nachbaut: Gespickt mit Verweisen auf die eigene Migrationsgeschichte, auf kulturellen Transfer, auf westliche Kunstgeschichte und Exotismus verwischt die Installation Raum- und Zeitebenen und macht mit den an die Wand gemalten, abwesenden Schwarzen Protagonist*innen nebenbei vor allem bewusst, wie homogen und weiß das angebliche weltoffene Viertel der HafenCity eigentlich ist.

Deutlich sichtbar macht das vor allem ein Werk. Ein leerer Überseecontainer auf dem staubigen Parkplatz des ehemaligen Cruise Centers ist Spielort für Mark Wallingers Videoprojektion *Threshold to the Kingdom*, das die ankommenden Passagiere eines Londoner Flughafens zeigt, wie sie zu mittelalterlicher Choralmusik die symbolische und ganz konkrete Grenze zwischen Niemandland und Staatsgebiet übertreten. Es ist ein beiläufig gefilmtes Stück Alltag, das in der unerträglich heißen, dunklen Stahlkammer des Containers Assoziationen zu Freihandel und Menschenhandel gleichermaßen aufruft – und damit am ehemaligen Touristen-Terminal klar macht, dass bei der Frage nach dem Tor zur Welt immer auch die Frage gestellt werden muss, wer es überhaupt durchschreiten darf. Dass die bittere Realität des Tors die Grenzen, die sichtbaren und unsichtbaren Schwellen sind, von der es in der HafenCity wie in der westlichen Welt mehr als genug gibt, wo selbst die Schiffsarbeiter, die den Laden am Laufen halten, häufig festes Land nicht betreten dürfen.

Passende Fußnote am Ende: Just am Tag der Eröffnung von *THE GATE* wurde am hintersten Teil der HafenCity ein gigantischer neuer Platz eingeweiht, der mit seinen zum Wasser abfallenden Stufen zu einem zentralen Treffpunkt des Quartiers werden soll. Benannt nach dem Entdecker und Menschenhändler Amerigo Vespucci soll er zumindest mit seinem Namen einen Hauch von Fernweh auf den noch ziemlich gesichtslosen Ort bringen – nur wenige hundert Meter von einer staubigen Brache entfernt, auf der Containerunterkünfte für Geflüchtete stehen. Keine Frage: *THE GATE* macht vieles richtig. Aber ein so pointiertes Bild für die ganze Widersprüchlichkeit des Tors zur Welt – das kann vermutlich selbst der beste Kunstspaziergang nicht bieten.

THE GATE, IMAGINE THE CITY
 FORT (Jenny Kropp & Alberta Niemann), Camillo Ritter, Svenja Björg Wassill u.a.
 Juni – September 2021
 HafenCity Hamburg
<https://imaginethecity.de>

Raphael Dillhof (*1986) schreibt über Kunst und Architektur (über die HafenCity beispielsweise in *dérive N°78*) und war 2018 selbst bei einem Projekt für Ellen Blumenstein beteiligt.

Alles im Flow

Julia Mummenhoff

Mit *Kai Cui*, Leiter der Keramik-Werkstatt und *Ingo Reinhardt*, Leiter der Werkstatt Digitales/Material begrüßte die HFBK Hamburg im Sommer zwei neue Lehrende





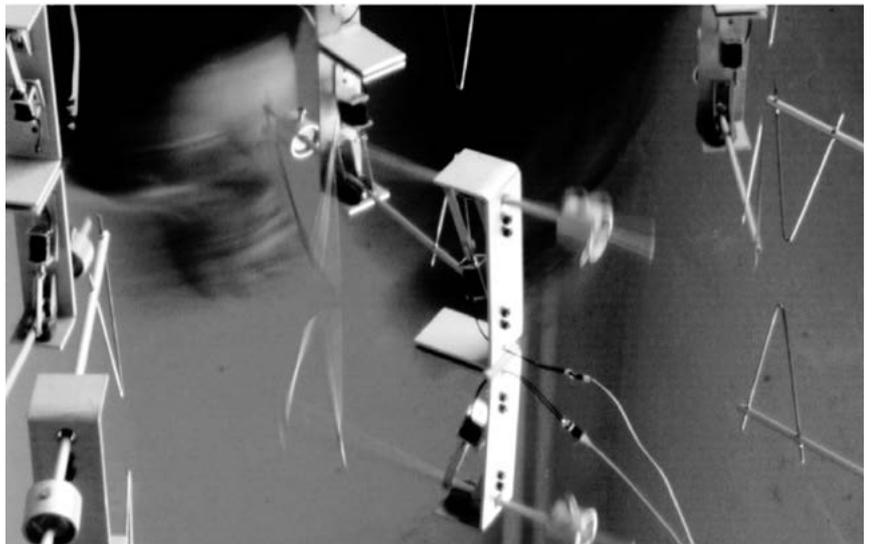
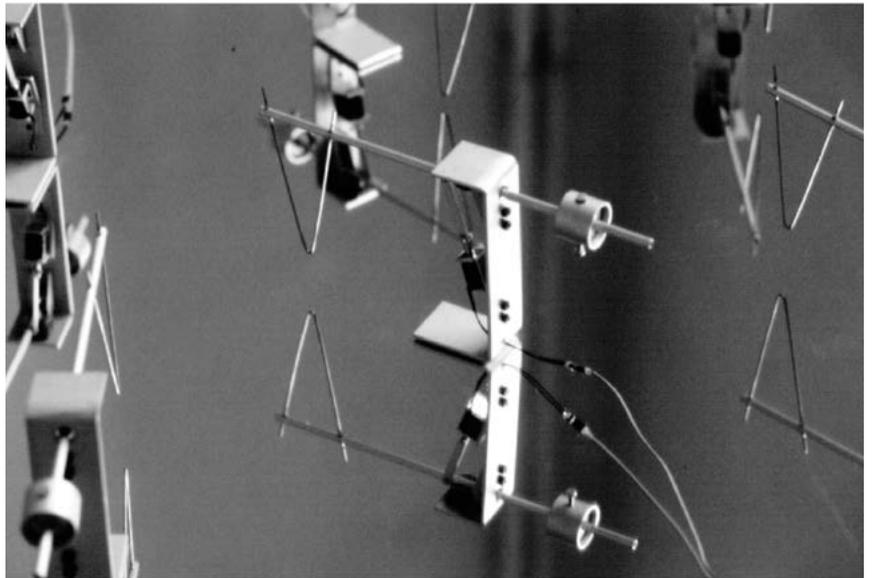
Kai Cui und Ingo Reinhardt haben Einiges gemeinsam: Beide sind Keramiker, beide haben als Teil ihres Ausbildungsweges an der Kunstakademie Düsseldorf studiert, beide haben als Künstler auch eine Affinität zum Design und beide haben professionelle Erfahrung mit komplexen Herstellungsverfahren, Materialien und Material-Kombinationen. Kai Cui, der am 1. August 2021 die Nachfolge von Ingrid Jäger als Leiter der Werkstatt für Keramik und Gips antrat, erlernte im Rahmen seines Bildhauerei-Studiums am Pekinger Institute of Fashion Design Brenn- und Glasurtechniken sowie das Modellieren von Porzellan in der Porzellan-Stadt Jingdezhen. Von 2009 bis 2012 studierte er an der Bauhaus-Universität in Weimar. Hier beschäftigt er sich intensiv mit dem Material Porzellan in Bezug auf Nachhaltigkeit und Recycling. Seine auf der Basis von Verpackungsmüll entstandenen Objekt-Serien wie *Guten Appetit* (2010) oder *Luxus und Müll* (2012) wurden mit dem Graefe Kreativ Preis und dem Hochschulpreis der Bauhaus Universität Weimar ausgezeichnet. Kai Cui realisierte in Weimar außerdem skulpturale Objekte in Kollaboration mit Mitstudierenden in der Produktionsstätte der Porzellanmanufaktur Kahla, die eng mit der Formbau-Werkstatt der Bauhaus Universität Weimar zusammenarbeitet. Nach dem Diplom 2014 zog es Kai Cui dann noch einmal ganz und gar in die Freie Kunst: Von 2015 bis 2019 studierte er bei Katharina Fritsch an der Kunstakademie Düsseldorf, die den Gaststudenten zum Meisterschüler ernannte. Hier bilden Modellier-, Gieß- und Abformtechniken den Schwerpunkt seines Interesses. Für seine großformatigen Wandreliefs wählt er Kunststoffe wie Acryl oder Polyester. Arbeiten wie *Der auf dem Ball liegende Alligator* oder *Trampolin* enthüllen mit der Betrachtung ihre humorvollen und poetischen Geschichten, die gekonnt in der Schwebelage gehalten sind und viele widersprüchliche Deutungen und Lesarten zulassen. Es geht ihm um die Darstellung von Paradoxen, sagt seine ehemalige Professorin. So wird in *Katze und Fisch*, einer Serie von bemalten Teller-Objekten das Verhältnis von Jäger und Beute neu erzählt und buchstäblich „gegen den Strich gebürstet“. In seiner Düsseldorfer Zeit realisierte Kai Cui außerdem in Zusammenarbeit mit dem Leiter der Düsseldorfer Gipswerkstatt, Bernhard Kucken, ein internationales Austausch- und Kooperationsprojekt mit der Universität Liaocheng. Auch für die Stiftung Künstlerdorf Schöppingen betreute Kai Cui Austauschprojekte zwischen Deutschland und China. Für die Werkstatt kann sich der neue Leiter auch ein Austauschprojekt vorstellen – über die Form müsste noch nachgedacht werden.

Die Werkstatt Digitales/Material ist die jüngste aller Werkstätten an dieser Hochschule. Zum Sommersemester 2021 hat Ingo Reinhardt die Nachfolge ihres ersten Leiters Johannes Klever angetreten. Noch viel mehr als alle anderen Werkstätten ist sie ein Ort des Materialtransfers und bildet nicht nur eine Schnittstelle zwischen Digitalem und Material, sondern hier laufen sehr oft Produktionsprozesse aller anderen Werkstätten zusammen. Ausgangspunkt sind Objekte und Formen, die auf verschiedene Arten gescannt oder vollständig am Computer generiert werden. Mithilfe der verschiedenen 3D-Scanner und -Drucker und anderen Geräten entstehen daraus Druckstöcke, Buchcover, Stoff-Zuschnitte, Gussformteile, Gefäße, Modelle, skulpturale Objekte, Teile von Skulpturen, Teile von Möbeln

- ↑ Kai Cui, *Luxus und Müll*, 2012
- ↑ Kai Cui, *Der auf dem Ball liegende Alligator*, 2019, Gipsform, 170 cm x 230 cm
- ← Kai Cui in der Keramik- und Gipswerkstatt; Foto: Tim Albrecht

oder sogar Video-Animationen. Einen solchen Ort der Wandlung als Arbeitsplatz zu haben, war für Ingo Reinhardt schon immer eine Idealvorstellung. Nach seiner Ausbildung zum Energieelektroniker verbrachte er den Zivildienst in der Tischlerei eines sozialen Beschäftigungsprojektes, der in seiner Intensität einer Tischlerlehre gleichkam. Anschließend studierte er von 1995 bis 1997 Keramik und Bildhauerei bei Fritz Vehring und Yuji Takeoka an der Hochschule für Künste Bremen. 1997 wechselte er an die Kunstakademie Düsseldorf in die Bildhauerei-Klasse von Irmin Kamp, die ihren Studierenden größtmögliche Freiheit ließ – auch beim interdisziplinären Arbeiten. Schon während des Studiums hat sich Ingo Reinhardt künstlerisch an der Schnittstelle zwischen Kunst und Theater bewegt. So entwarf er das Lichtdesign und Klanginstallationen für die Produktion *Chickenfodder & Other Fine Stories* der amerikanischen Tänzerin, Choreografin und Performerin Dyane Neiman. Die Klanginstallation *Pick* aus elektronisch steuerbaren Mechaniken war während der Performance im Raum verteilt und wurde von einem Pianisten über ein Keyboard angespielt. In der Ausstellungsversion, die 1998 an der Kunstakademie Düsseldorf zu sehen war, waren alle Mechaniken auf einer Glasplatte zentriert und wurden nach dem Zufallsprinzip von einem Computerprogramm gesteuert. So entwickelte sich in dem Ausstellungsraum eine eigenständige Abfolge von Einzelklängen, Pausen und konzertierten Zusammenklängen. Als er 2001 aus familiären Gründen nach England zog, realisierte Ingo Reinhardt von dort aus weitere Projekte mit Dyane Neiman in Deutschland. Nachdem er eine Stelle als Eventtechniker am Barbican Centre in London antrat und schließlich technischer Leiter eines Großteils der verschiedenen Bereiche des Ausstellungs- und Kulturzentrums wurde, blieb ihm für fast zwei Jahrzehnte nur noch wenig Zeit für freie Projekte und der kreative Fokus verlagerte sich auf die Herstellung von Keramik. Nach der Rückkehr nach Deutschland übernahm Ingo Reinhardt die Leitung der Werkstatt Elektronische Experimente an der HfK Bremen.

Von dort kam er an die HFBK Hamburg. Bei der Betrachtung der Lebensläufe der beiden neuen Werkstattleiter lässt sich erahnen: Künftig werden sich noch mehr Synergien im Werkstattbereich entwickeln – und das nicht nur, weil es in der Werkstatt Digitales/ Material selbstverständlich auch einen Keramik-3D-Drucker gibt.



↑ Ingo Reinhardt in der Werkstatt Digitales/ Material; Foto: Tim Albrecht
 ↑ Ingo Reinhardt, *PICK*, 1998, Klanginstallation, Detail

Reading List



Bernardine Evaristo
Mädchen, Frau etc.
Tropen Verlag, 2021 (Originalausgabe: *Girl, Woman Other*, Hamish Hamilton, 2019)
Voller Humor und reflektiertem Optimismus erzählt Bernardine Evaristo in ihrem mit dem Booker Prize ausgezeichneten Roman von zwölf Schwarzen Frauen zwischen 19 und 93 Jahren, deren Lebensgeschichten sich überschneiden und ineinander verwoben sind. Im Mittelpunkt steht die Dramatikerin Amma, deren schon in den 1970er Jahren verfasstes Theaterstück *Die letzte Amazone von Dahomey* nun endlich in London Premiere feiern wird. Um dieses Happy End eines Erfolges in nicht mehr ganz so jungen Jahren ranken sich die Geschichten der Frauen aus Ammas Kosmos. Sie sind wie Amma lesbisch, queer, trans oder hetero, haben innerhalb ihres Schwarz-Seins unterschiedlichste ethnische Wurzeln und arbeiten als Lehrerin, Bankerin oder als Organisatorin avantgardistischer Festivals. Das Schöne ist, dass die Suche nach Identität, die für sie zwangsläufig Auseinandersetzung mit Gender, Race und Diskriminierung bedeutet, alle zu lebhaften Perspektiven führt. Sie finden sich selbst, andere, sich gegenseitig und eigene Wege sich bereits gekreuzt haben. Die knappe, rhythmische und poetische Sprache Evaristos schafft Raum für alles Mögliche, auch wenn sie ein wenig Zeit beansprucht, um sich einzulesen. Auch den Überblick müssen die Leser*innen selbst behalten, was bei den vielen Perspektivwechseln eine Herausforderung ist – in klassischen Romanen gibt es deshalb einen Anhang mit einer Liste der auftretenden Personen. Aber gerade das durch die gegensätzlichen Einschätzungen oft schwierige Wiedererkennen einer Person, macht einen großen Reiz der Handlung aus. Und so kann es ganz am Ende noch zu einer Wendung kommen, mit der wirklich niemand gerechnet hat.
Jm



Tupoka Ogette
exit RACISM. rassismuskritisch denken lernen
Unrast Verlag, 2017, www.exitracism.de
Exit Racism räumt mit dem Irrglauben auf, Rassist*innen seien nur die anderen. Die Nazis mit Baseballschlägern und Glatzen aus der NPd oder –phänotypisch etwas weniger auffällig – aus der AFD, aber auf gar keinen Fall man selbst. Da regt er sich schon der Unmut in der Magengrube. Ich selbst, Rassistin? Ganz bestimmt nicht! „Happyland“ nennt die Autorin Tupoka Ogette diese naive Weltsicht, in der es für weiße Menschen keine Anfeindungen, Benachteiligungen oder Angriffe im täglichen Leben gibt. Behutsam schärft das Buch den Blick für Rassismus in der deutschen Gesellschaft. Subjektive Erfahrungen werden ganz im Sinne von „Decolonizing Knowledge“ mit wissenschaftlicher Theorie verschränkt, anonymisierte Erfahrungsberichte von Ogettes ehemaligen Student*innen helfen als Logbucheinträge während der Lektüre beim Abgleichen der eigenen Gefühlslage und weiterführende Videos und Texte via QR-Codes informieren zusätzlich auf einer eigenen, zum Buch gehörenden Website. Die langjährige Trainerin und Beraterin für Rassismuskritik und Antirassismus erklärt, wie Rassismus funktioniert und liefert historisches Wissen über die Ursprünge. Denn so viel ist klar, antirassistisches Denken muss trainiert werden. Wem also „andern“ noch kein Begriff ist und wer unbedingt ein „Ally“ werden möchte, dem/der sei das Buch sehr empfohlen. *Exit Racism* ist auch als Hörbuch auf allen gängigen Plattformen verfügbar. Außerdem interessant: der Podcast Tupodcast und Tupoka Ogettes für den Grimme-Online-Award 2021 nominiertes Instagramprofil: @tupoka.o.Rl



Patsy L'Amour LaLove (Hrsg.)

Beißreflexe – Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten, Querverlag, 2017
Nach seinem Erscheinen vor vier Jahren rief das Buch heftige Anfeindungen hervor und löste im Grunde genau die *Beißreflexe* aus, die titelgebend waren. Dass es nun in der fünften, erweiterten Auflage vorliegt, deutet darauf hin, dass eine große Leser*innenschaft sein Rühren an Tabus notwendig fand und findet. Das Buch zeige die „Missstände und Denkfehler in identitätspolitischen Theorien“ auf, so Caspar Shaller 2017 in einer Rezension in der *ZEIT*. Herausgeberin Patsy L'Amour LaLove hat Texte von 29 Autor*innen versammelt, die aus unterschiedlichen Perspektiven Einblicke in queeren Aktivismus, seine Ansätze und aktuellen Formen bieten. Einige davon seien durchaus polemisch abgefasst, räumt LaLove ein. Der Vorwurf, dass die Polemik dominiere, wie auch, dass es dem Buch an analytischem Potenzial mangle, der auch in positiven Kritiken geäußert wurde, lässt sich bei genauer Lektüre nicht halten. Ein großer Teil der Texte widmet sich auf konstruktive Art und Weise widersprüchlichen Aspekten, wie restriktiven Betroffenheitspolitiken, Lustfeindlichkeit und Awareness, die Anti-Homosexualität aktueller queerer Ansätze, Anti-Pinkwashing als Rechtfertigung für Antisemitismus und viele mehr. *Beißreflexe* ruft in Erinnerung, dass der Begriff „Queer“ in seinem Ursprung die Kritik an heterosexueller Normativität meint und das utopische Glück, „dass die sexuell Anderen ohne Angst verschieden sein können“. Niemandem ist geholfen, wenn aus Identitätspolitik autoritäre Normen erwachsen, die am Ende sogar denjenigen schaden, die sie angeblich schützen wollen. Jm



Kanon – Die Experimentelle Klasse, Joke Janssen, ANna Tautfest (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der Experimentellen Klasse; Grafische Gestaltung: Gihong »Kiki« Park, Argument Verlag, 2021
Kanon entstand im Rahmen des auf drei Semester angelegten, von den HFBK-Promovendinnen Joke Janssen und ANna Tautfest initiierten Projektes Experimentelle Klasse. Das Buch spiegelt zum einen die Auseinandersetzung mit queeren, feministischen und intersektionalen Fragestellungen der Klasse und zum anderen die im Rahmen der Klassentreffen und Aktivitäten entwickelten Vorgehensweisen, Gesprächs- und Schreibformate wider. In dem Begriff »Kanon« steckt eine augenzwinkernd hervorgebrachte Behauptung – denn natürlich geht es nicht darum, ein festes Regelwerk aufzustellen. Vielmehr bietet die konsequent durchgehaltene Form eines alphabetisch geordneten Glossars die Möglichkeit, die unterschiedlichen Text-Formen auf eine nicht hierarchische Art und Weise zu gruppieren und sie in verschiedene Leser*innensichtungen aktivierbar zu machen. Dazu gehören theoretische Texte, Erörterungen von Schlüsselbegriffen, die Texte der von der Klasse produzierten Audiowalks, Playlists, Text-Porträts der Beteiligten, Protokolle der

Seminarsitzungen sowie die Aufschlüsselung des Budgets für das Projekt. Gihong »Kiki« Park, der auch einen Text über Fonts beisteuerte, hat für dieses Freude und Erkenntnis bereitende Handbuch ein maßgeschneidertes grafisches Konzept entworfen, das in Form und Farbgebung die Idee des »Kanons« noch einmal aufgreift und zur Diskussion stellt. Jm



Lea Susemichel und Jens Kastner
Identitätspolitiken
Unrast Verlag, 2020

Das Buch widmet sich explizit linker Identitätspolitik und dem linken Vorwurf, „die Kämpfe um Anerkennung kultureller Differenzen würden vom zentralen und universell zu führenden Kampf gegen soziale Ungleichheit nur ablenken“. Susemichel und Kastner zeigen in den elf Kapiteln anschaulich, dass diese Kritik so alt wie die linke Identitätspolitik selber ist, und dass die Argumentationen an vielen Stellen falsch sind. So belegen sie anschaulich, dass die ArbeiterInnenbewegung eine identitätspolitische Bewegung war. Andererseits verstehen sie die Sorge vieler Menschen, dass eine unübersichtlichere Zersplitterung zu einer Spaltung der Linken führt. Gerade weil sie hier eine Mittlerposition einnehmen, ist das Buch empfehlenswert. Die Lösung sehen sie nur in einem radikalen Konzept von Solidarität: „Sie besteht nicht in erster Linie in der Parteinahme für die Gleichen und Ähnlichen, sondern darin, sich mit Menschen zu solidarisieren, mit denen man gerade nicht die Fabrik und das Milieu, das Geschlecht oder die ethnische Zuschreibung teilt.“ Ba



Kübra Gümüşay

Sprache und Sein
Hanser, 2020

Als die Künstlerin Moshtari Hilal und der*die politische Geografin Sinthujan Varatharajah im Februar 2021 auf Instagram über „Menschen mit Nazihintergrund“ sprachen, taten sie genau das, was Kübra Gümüşay in ihrem Buch *Sprache und Sein* beschreibt. Beide KünstlerInnen reflektierten die ihnen von der Mehrheitsgesellschaft auferlegte Bezeichnung „Menschen mit Migrationshintergrund“, emanzipierten sich von den Benannten zu denjenigen, die benennen – und entfachten damit ein teils polemisches Medienecho. Doch vielleicht der Reihe nach. Im ersten Buch der Hamburger Journalistin und Feministin Kübra Gümüşay geht es um Sprache und wie sie unser Denken und unsere Wahrnehmung beeinflusst. Vor allem aber sind es die linguistischen Lücken, die die Machtverteilung innerhalb einer Gesellschaft offenbaren. Wer erklärt die Welt? Wer beschreibt, wer wird beschrieben und wer benennt hier wen? Und was passiert, wenn sich dieses Verhältnis wendet? Gümüşay fasst es so: „In den Momenten jedoch, in denen herrschende Perspektiven und vermeintliche Universalität hinterfragt und angefochten werden, bebt es. Begriffe wie *Mansplaining*, *Alman* oder *alter weißer Mann* erfahren Widerstand, weil sie die Perspektive umkehren: Die Beherrschten bezeichnen die Herrschenden und offenbaren damit nicht nur wie spezifisch und unterdrückend Sichtweisen sein können, die sich als neutral verstehen, sondern verdeutlichen das Prinzip der Zuschreibung selbst.“ Was bleibt: Ein herrlicher Clou von Hilal und Varatharajah um auf antifaschistische Arbeit aufmerksam zu machen und ein großartiges, 206-Seiten starkes Erstlingswerk, das nicht nur dank der zahlreichen, inspirierenden Zitate zum Überdenken der eigenen Sprache anregt. Rl



Mithu Sanyal
Identitti
Hanser, 2021

Wer nach den „klassischen“ Theoriebüchern Abwechslung braucht, dem/der sei der Roman von Mithu Sanyal empfohlen. Auch hier geht es um Fragen der Identität: Darf eine weiße Frau eine Person of Color werden und Postkoloniale Theorie unterrichten? Wenn es nach der Romanfigur Sarah Vera Thielmann beziehungsweise Saraswati geht, unbedingt. Doch ihre Studentinnen, die (mediale) Öffentlichkeit und die Universität sehen das anders. Aus der Sicht der Bloggerin und Studentin Nivedita (Tochter polnisch-indischer Eltern aus Essen) verknüpft der Roman auf sehr unterhaltsame Weise aktuelle Theorie- und Gesellschaftsdiskurse vor den Hintergrund unterschiedlicher Lebenserfahrungen. In der rasant fortschreitenden Erzählung, die die LeserInnen gefühlt in Echtzeit erleben, vermischt Sanyal Fakten und Fiktion sowie Hautfarben zu einem bunten Treiben und hinterfragt in brillanten Dialogen vermeintlich feststehende Gewissheiten.

Am Ende steht man als LeserIn vor der Frage, ob es mit Blick auf „fluide Transgender-Identitäten“ nicht auch Zeit für ein „durchlässiges transrace-Konzept“ ist. Ba

In Erinnerung an Konstantin Kleffel (1943 – 2021)



Nach schwerer Krankheit ist mein enger Wegbegleiter und der langjährige Unterstützer der HFBK Hamburg, Konstantin Kleffel, gestorben. Der Architekt und frühere Präsident der Hamburgischen Architektenkammer war seit 2003 Mitglied und ab 2011 Vorsitzender des Hochschulrates der HFBK Hamburg. In dieser Funktion war er mir seit Beginn meiner Präsidentschaft ein aufrechter Ratgeber und verlässlicher Freund. Mit ihm zusammen konnten viele Projekte – wie der Neubau des Ateliergebäudes – auf den Weg gebracht werden. Darüber hinaus engagierte er sich im Freundeskreis der HFBK Hamburg e.V. maßgeblich für die Förderung von Studierenden und ihren künstlerischen Projekten und verfolgte deren Entwicklungen bis zuletzt.

Prof. Martin Köttering
Präsident

Impressum
Lerchenfeld Nr. 58, September
2021

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff, Ronja Lotz

Bildredaktion
Tim Albrecht, Ronja Lotz, Julia
Mummenhoff

Schlussredaktion
Ronja Lotz

Englisches Korrektorat
Anthony DePasquale

AutorInnen dieser Ausgabe
3RD-SPACE, Marvin Moises
Almaraz Dosal, Jens Balkenborg,
Prof. Werner Büttner, Cake&Cash
Curatorial Collective (CCCCC),
Critical Diversity AG, Maurin
Dietrich, Raphael Dillhof, Prof.
Jesko Fezer, Joke Janssen, Ingrid
Jäger, Bärbel Hartje, Gloria
Hasnay, Prof. Annika Larsson, Prof.

Dr. Susanne Leeb, Shira Lewis,
Ronja Lotz, Prof. Dr. Astrid Mania,
Anne Meerpohl, Janice Mitchell,
Julia Mummenhoff, Prof. Heike
Mutter, Prof. Ingo Offermanns,
Prof. Dr. Michaela Ott, Tobias
Peper, Leonie Pfennig, María Inés
Plaza Lazo, Eike Pockrandt, Beate
Scheder, Jennifer J. Smäiles, Prof.
Dr. Anja Steidinger, Prof. Dr.
Bettina Steinbrügge, Prof. Dr. Nora
Sternfeld, ANna Tautfest, Kae
Tempest, Dr. Wolfgang Ullrich, Dr.
Johanna Wild, Emma Wilson, Seda
Yildiz, Steffen Zillig

Bildstrecke (Umschlag als Poster)
Rajkamal Kahlon
Umschlag außen vorne: *Untitled*
(David Bowie), aus der Serie: *This*
Bridge Called My Back, 2020; Foto:
Billie Clarken

Umschlag innen vorne: Buchcover
Die Rassenschönheit des Weibes
von C.H. Stratz, 1920

Umschlag innen hinten: Diagramm
„Überblick der Zeichen normaler
Körperbildung“, aus: *Die*
Rassenschönheit des Weibes,
1920

Umschlag außen hinten: *Untitled*
(Elton John), aus der Serie: *This*
Bridge Called My Back, 2019; Foto:
Billie Clarke
Poster: Detail aus *Untitled* (Elton

John), aus der Serie: *This Bridge*
Called My Back, 2019; Foto: Billie
Clarken

Konzeption und Gestaltung
Paula Miéville, Leon Lechner
(Studierende der Klasse Grafik
von Prof. Ingo Offermanns)

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Von Stern, Lüneburg

Soweit nicht anders bezeichnet,
liegen die Rechte für die Bilder
und Texte bei den KünstlerInnen
und AutorInnen.

Das nächste Heft erscheint im
Dezember 2021

ISSN 2511-2872

Die pdf-Version des Lerchenfelds
finden Sie unter:
hfbk-hamburg.de/lerchenfeld

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

Wer spricht? Wer malt welches Motiv? Wer wird gezeigt, wer nicht? Identitätsdiskurse sind omnipräsent. Auch das *Lerchenfeld*-Magazin widmet sich diesen Fragen – ausgehend von aktuellen Entwicklungen und Projekten an der HFBK Hamburg.

Mit Beiträgen von Jens Balkenborg, Werner Büttner, Cake&Cash Curatorial Collective (CCCC), Critical Diversity AG, Maurin Dietrich, Ingrid Jäger, Bärbel Hartje, Gloria Hasnay, Susanne Leeb, Janice Mitchell, Heike Mutter, Michaela Ott, Tobias Peper, Leonie Pfennig, María Inés Plaza Lazo, Eike Pockrandt, Beate Scheder, Jennifer J. Smailes, Anja Steidinger, Bettina Steinbrügge, Kae Tempest, Wolfgang Ullrich, Johanna Wild, Seda Yıldız, Steffen Zillig u. a.

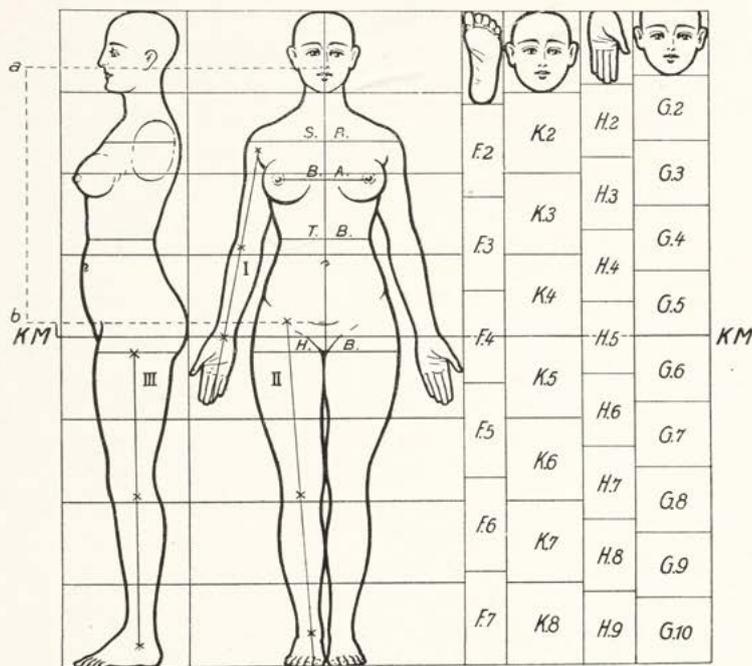


Fig. 1. Wichtigste Maße.

Körperhöhe (170 cm) = 7 Fußlängen = 8 Kopfhöhen = 9 Handlängen = 10 Gesichtshöhen.

SB = Schulterbreite (40 cm).

TB = Taillenbreite (24 cm).

HB = Hüftbreite (55 cm).

BA = Abstand der Brustwarzen (20 cm).

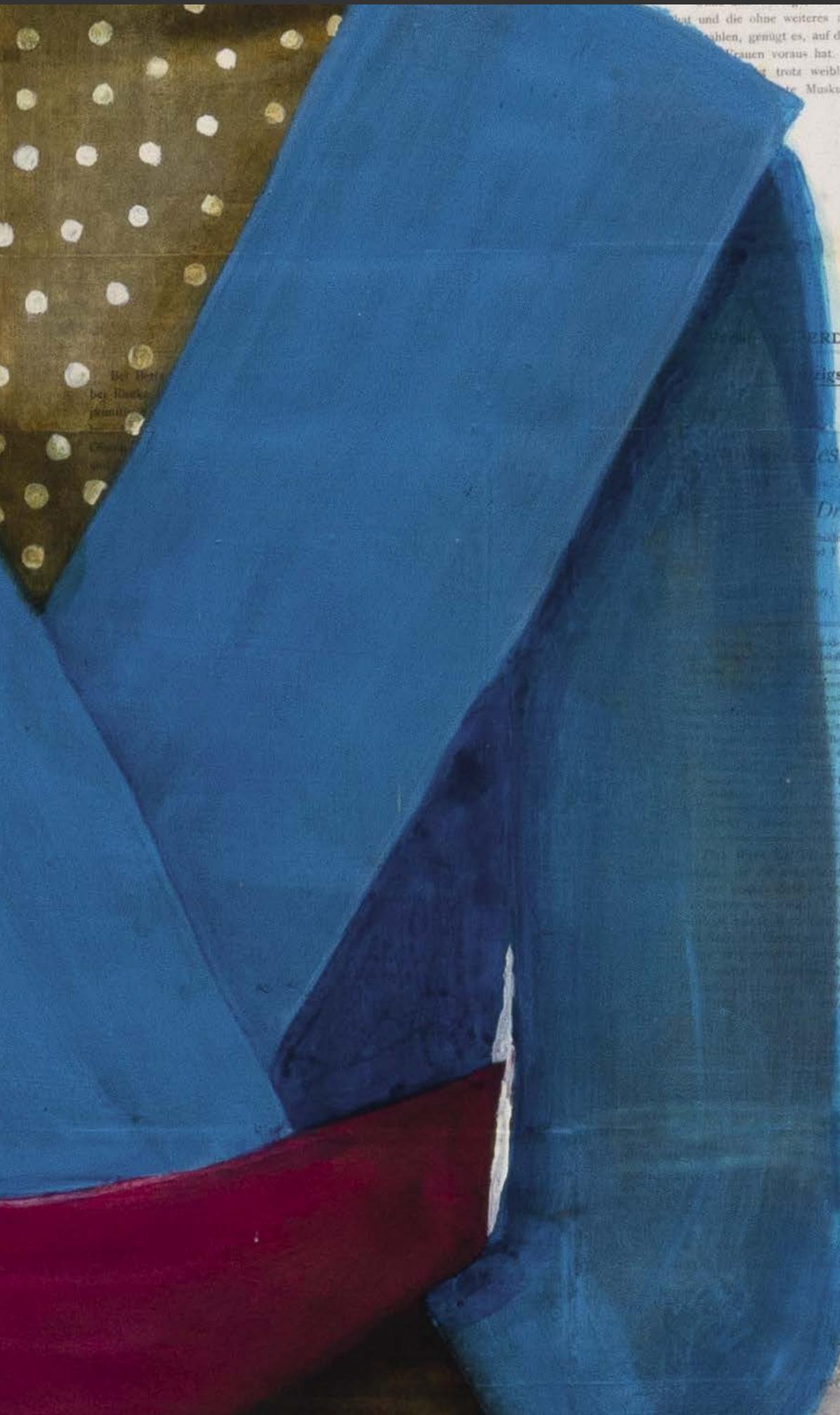
KM = Körpermitte (85 cm) = Pasteursche Tangente.

ab = Wirbelsäulenlänge (Modulus von Fritsch).

I = Merkelsche Linie.

II = Mikuliczsche Linie.

III = Brückesche Linie.



... und die ohne weiteres aus dem Bilde ersichtlich sind, einzeln
... fühlen, genügt es, auf die Schönheiten hinzuweisen, die sie vor
... Frauen voraus hat.
... trotz weiblicher Abrundung und Schlankheit die
... Muskulatur bis in alle Einzelheiten deutlich

... FERDINAND ENKE in Stuttgart.

... zigster Auflage erschien:

Die ... des weiblichen Körpers.

... von
Dr. C. H. Stratz.

... 12 Abbildungen im Text, 6 Tafeln in Duplex-Autotypie
... und 1 Tafel in Farbendruck.

... gr. 8°. 1910.
... in Leinwand gebunden, M. 17.00.

Inhalt:
... I. Die moderne Schönheitsbegriff. — II. Darstellung weiblicher Schönheit in der bildnerischen Kunst. — III. Weibliche Schönheit in der Natur. — IV. Einfluß der Entwicklung der Weiblichkeit auf die Kunst. — V. Einfluß der Entwicklung der Weiblichkeit auf die Natur. — VI. Einfluß von Geschlecht und Lebensalter auf die Weiblichkeit. — VII. Einfluß von Ernährung und Lebensweise. — VIII. Einfluß von Klima und Jahreszeiten. — IX. Einfluß der Kleidung auf die Körperbildung. — X. Einfluß der Körperbildung auf die Kleidung. — XI. Kopf und Hals. — XII. Brust, Rücken, Hüften und Gesäß. — XIII. Oberer und unterer Körper. — XIV. Gliedmaßen. — XV. Stellung der Fäße. — XVI. Stellung der Hände. — XVII. Stellungen des ruhenden Körpers. — XVIII. Stellungen des bewegten Körpers. — XIX. Überblick der gegebenen Zeichen normaler Weiblichkeit. — XX. Störungen in der Kunst und Kunstkritik. Modelle. — XXI. Störungen in der Natur. — XXII. Störungen in der Ernährung und Förderung weiblicher Schönheit. — Sachregister.

... die wärmste Anerkennung ge-
... abgedruckte Besprechung, ausgewählt
... Kritiken, genügen dazut. Das
... Auflagen in wenigen Jahren (die erste
... 1898 ausgegeben) beweist, wie sehr
... für den es bestimmt ist, im
... hat. Es kann daher in seinem
... durch zu Geschenken für Künstler, Kunst-
... für welche Kreise es geschrieben ist,
... werden.

... immernde Haar und hängende
... Mädchen hat feinere Züge, hoch-



