









Lerchenfeld

60

Editorial

„The best art school is a warm room.“ Dieser Feststellung, die dem Künstler Claes Oldenburg zugeschrieben wird, würden wir uns in dieser Einfachheit vielleicht nicht unbedingt anschließen, aber sie trifft einen wahren Kern. Denn der warme Atelierraum ist für viele Künstler*innen, das zeigt die Lerchenfeld-Befragung unter Lehrenden, Studierenden und Absolvent*innen, ein wichtiger oder ein Sehnsuchts-Ort. Und daran mangelt es eigentlich immer, auch an einer Kunsthochschule.

Aber nach mehr als 40 Jahren intensiven Bemühens wird für die HFBK Hamburg nun ein lang gehegter Traum Wirklichkeit. Mit dem neu eröffneten Ateliergebäude erhalten die Studienschwerpunkte Malerei/Zeichnen, Bildhauerei und Zeitbezogene Medien endlich die dringend benötigten Atelierräume für Master-Studierenden. Es braucht einfach Raum für eigene Ideen, zum Denken, für Kunstproduktion, Ausstellungen und als Depot. Das neue Atelierhaus vereint all diese Funktionen in einer zurückhaltenden Form. „So viel Zweck wie möglich, so viel Architektur wie nötig“ beschreibt es der Architekturkritiker Till Briegleb mit Blick auf die formulierten Anforderungen an den Architekten Bernhard Winking, der den internationalen Architekturwettbewerb 2017 gewann und den Neubau realisierte. Mit seinem Entwurf setzte sich Winking gegen namhafte Architekturbüros Caruso St. John Architects (London), Kühn Malvezzi (Berlin), Brandlhuber+ (Berlin) oder Dominikus Stark (München) durch – was vielleicht auch daran liegen mag, dass er als ehemaliger HFBK-Professor ein tiefes Verständnis für künstlerische Produktionsprozesse mitbringt. Denn die Bedürfnisse der zukünftigen Nutzer*innen waren von Anbeginn der Planungen größer als der Wunsch nach einem weiteren *Signature Building*.

Der Raum selber wird in dem nun fertiggestellten Atelierneubau zum Ermöglicher der Kunst: „Minimalismus fungiert als neutraler Hintergrund, der keine Spuren ästhetischer Vorprägung hinterlassen will.“ Die Studierenden sollen die Freiheit haben, „alles zu tun, was sie möchten. Wände und Böden müssen jede Form durch Kunst gerechtfertigter Angriffe ertragen können, sei es durch Bohrer, Farben, Hitze oder Kunststoff.“ Äußerlich fügt sich das neue Gebäude scheinbar organisch an den benachbarten, von Fritz Schumacher entworfenen Backsteinbau – und sorgt trotzdem durch leichte Verschiebungen für eine ästhetische Setzung. Durch schräge Einfassungen der Fensteröffnungen werden ständig wechselnde Lichtstimmungen auf der Fassade erzeugt, was die ansonsten geschlossene Form des Kubus öffnet, auflockert und Bewegung erzeugt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Verwendung von teilweise „schrägen“, sowie unregelmäßig geformt und gefärbten Backsteinen. Dadurch bildet sich auf der Fassade eine Art „ungegenständliche Malerei“ ab, die sowohl als Kontrast zum historischen Hochschulgebäude von Fritz Schumacher als auch als zeitgenössische Aktualisierung gesehen werden kann: „Die dezente Abweichung als Ausweis selbstbewusster Kollegialität bestimmt das Entwurfskonzept.“

Die Eröffnung der neuen Räume ist Anlass, um in dieser Lerchenfeld-Ausgabe einen Blick auf die vielfältigen

Räume für und in der Kunst zu werfen: Wir berichten über die Neuausrichtung der HFBK-Galerie, Nina Möntmann öffnet die sozialen Räume in der Kunst von Renée Green, Raimund Bauer befragt das Konzept des leeren Raums im Theater, Anika Meier zeigt die Möglichkeiten des digitalen Raums für Künstler*innen auf, Raimar Stange plädiert für eine „Kunst für Alle“ im öffentlichen Raum, Nikolaus Bernau widmet sich dem zentralen und doch vernachlässigten Kunstlager und Raphael Dillhof begibt sich auf einen Rundgang durch ausgewählte Off-Räume Hamburgs.

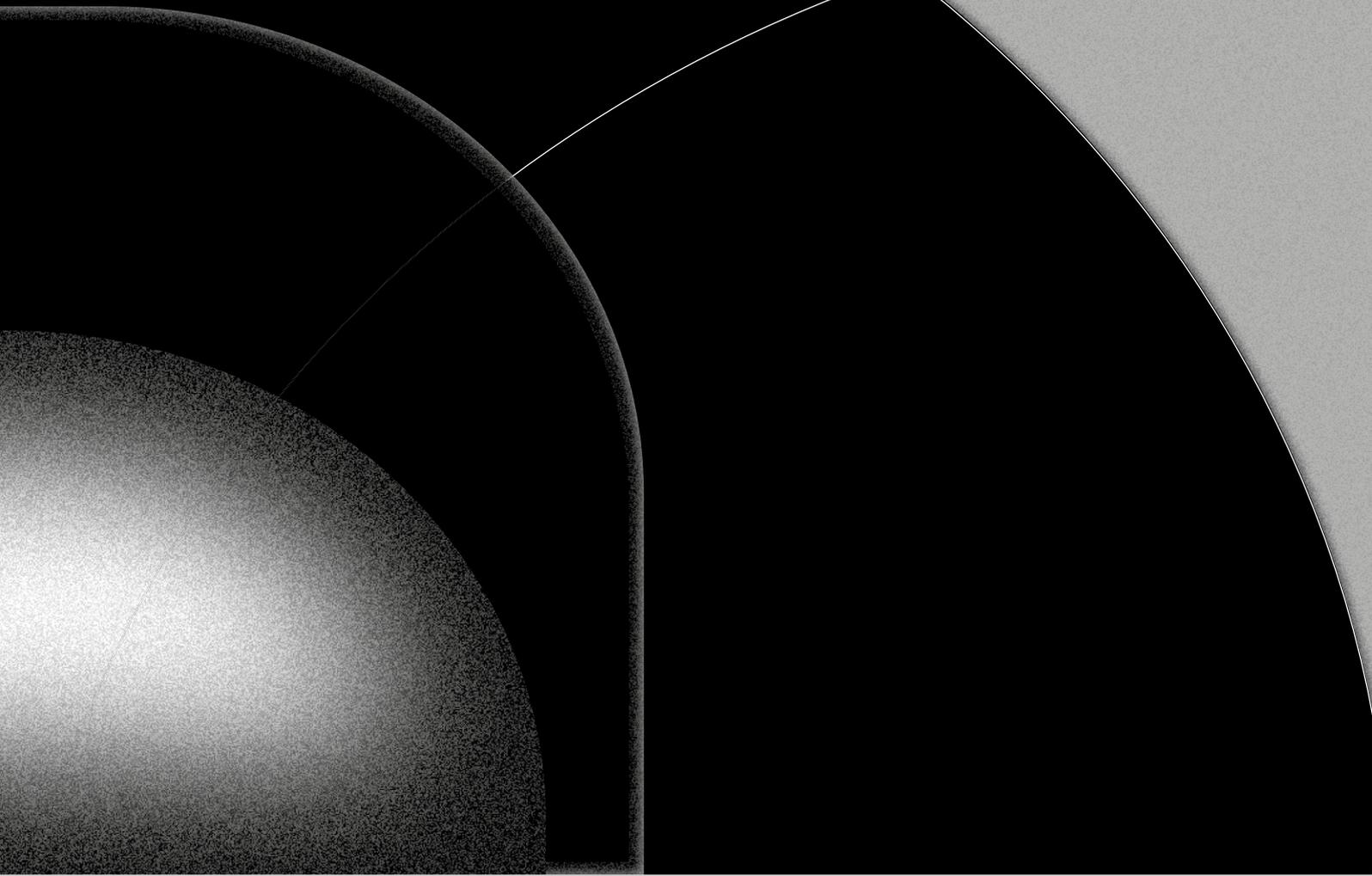
Inhalt

- | | | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|---------------------------------------------------------------------------------|
| 4 | Verschiebung ins Schräge <i>Till Briegleb</i> | 45 | Grand Tour ins Off <i>Raphael Dillhof</i> |
| 8 | The place to be <i>Michael Beutler, Angela Bulloch, Gerrit Frohne-Brinkmann, Annika Larsson, Jessica Leinen, Pia Stadtbäumer, Mirjam Walther</i> | 49 | This is their Suture <i>Julia Mummenhoff</i> |
| 13 | Immer weniger allein <i>Marie Pietsch</i> | 53 | Conditions of a Necessity <i>Carmela Thiele</i> |
| 18 | So können wir (nicht) arbeiten! <i>Merlin Reichart</i> | 57 | I'm Angry, Just Not Sure About What <i>Ronja Lotz</i> |
| 22 | Die Hochschulgalerie als Membran <i>Julia Mummenhoff</i> | 60 | Magdalena und der große Kunstverein <i>Lisa Alice Klosterkötter</i> |
| 26 | Mehr als nur ein Lagerraum <i>Nikolaus Bernau</i> | 64 | Sie haben uns ein Denkmal gebaut <i>Nina Lucia Groß und Magdalena Grüner</i> |
| 30 | Der leere Raum <i>Raimund Bauer</i> | 69 | Reading List |
| 33 | Dezentrierte Räume <i>Nina Möntmann</i> | 71 | Impressum |
| 37 | Comeback: „Kunst für Alle“ im öffentlichen Raum <i>Raimar Stange</i> | | |
| 41 | Digitale Wände für die Kunst <i>Anika Meier</i> | | |



Fotoessay
Klaus Frahm, Tim Albrecht

Verschiebung ins
Schräge
Till Briegleb



Kunstschaffende sind ja alle ein bisschen schräg. Da darf es auch ihre Bildungsstätte sein. Sogar räumlich. Denn die HFBK Hamburg liegt gar nicht am Lerchenfeld, sondern am Eilbekkanal, jedenfalls wenn man die geometrische Ausrichtung zur Grundlage nimmt. Fritz Schumachers Hochschulkomplex steht exakt parallel zur Uferstraße, dagegen leicht schräg angewinkelt zum Vektor seiner Postadresse. Geschätzte 5 Grad Abweichung besteht zwischen der Längsachse der Westfassaden und der Bordsteinkante. Das fiel bisher kaum auf, weil direkte Nachbargebäude als Maßstab fehlten. Aber damit ist es jetzt vorbei. Absichtlich vorbei. Die Passage zwischen dem Nachkriegsflügel des Hauptgebäudes und dem großen neuen Atelierhaus nördlich davon bildet einen klar akzentuierten Trichter, der die Achsenverschiebung deutlich macht.

10

Denn das von Bernhard Winking entworfene und jetzt eröffnete Gebäude, das endlich die überaus beengte Platzsituation für Master-Studierende entlastet, richtet sich mit seiner Schauseite exakt an der Hauptstraße aus. Und durch diese subtile Umorientierung ist der Leitgedanke der Gestaltung, der sich durch die architektonischen Entscheidungen dieses Neubaus dekliniert, sofort präsent: Die dezente Abweichung als Ausweis selbstbewusster Kollegialität bestimmt das Entwurfskonzept.

Im Wettbewerb, den dieser Hamburg über Jahrzehnte mitprägende Architekt 2017 gewonnen hatte, gab es auch einige Vorschläge, die sich dem Ensemblegedanken deutlich weniger verpflichtet fühlten: Laubengänge im Stil italienischer Bogenarkaden, helle vertikale Betonkaskaden, die an Kulturpaläste des Brutalismus erinnerten, oder Zitate einer historischen Industriearchitektur, die mit sichtbarem Stahlskelett, ausgestellten Treppentürmen und gläsernen Sheddächern die Metapher „Kunstfabrik“ für das Erweiterungsgebäude schlagartig wachgerufen hätten.

20

Aber das unausgesprochene Juryprotokoll der damaligen Entscheidung folgte eben der Maxime: So viel Zweck wie möglich, so viel Architektur wie nötig. Und damit schieden ästhetisch vielleicht prägnantere Entwürfe aus – zugunsten eines Architekten, der als langjähriger Professor an der HFBK Hamburg, als diese noch eine Architekturabteilung besaß, die organischen Bedürfnisse für diesen ersehnten räumlichen Befreiungsschlag verinnerlicht hatte. Der deswegen mehr die familiäre Ähnlichkeit zu den Bauvorfahren des Ensembles formulierte, als die optische Zäsur einer künstlerischen Absetzbewegung, die eine neue Epoche formulieren möchte. Und der außerdem bewusst den Kompromiss akzeptierte, dass die Radikalität des geforderten Programms die Spielräume für das freie Entwerfen stark einengen musste.

30

Grundriss und Höhe bis zum letzten Zentimeter voll ausreizen, die Wandfläche so maximieren, dass nur die allernötigsten Fensterbreiten die Hülle öffnen, das waren die Wünsche der zukünftigen NutzerInnen. Und außerdem verlangte das Innere eine Form, die es der Jugend in ihrer Anleitung zum individualistischen Wirken erlaubt, alles zu tun, was sie möchten. Wände und Böden müssen jede Form durch Kunst gerechtfertigter Angriffe ertragen können, sei es durch Bohrer, Farben, Hitze oder Kunststoff. Die perfekte Antwort auf all diese Wünsche wäre natürlich die minimal poröse Schachtel mit der geringst vorstellbaren Verkehrsfläche und der nackten neutralen Robustheit als Oberfläche. Doch echter Bunkerbau ist in Deutschland eben nicht mehr so populär.

40

Da die Ansprüche an ein optimal nutzbares Ateliergebäude für die Bereiche Malerei, Bildhauerei und Zeitbezogene Medien also qua Programm zu einer massiven und verschlossenen Erscheinung führen würde, bestand die Herausforderung für die Architekten darin, das Ansprechende durch Akzente zu erzielen. Die „Verschiebung ins leicht Schräge“ diente Winking und seinem Projektarchitekten Frank Weitendorf dabei als leitendes Motiv. Und da reicht manchmal auch ein Winkel von 1,43 Grad. Denn so wenig kippt die Backsteinfassade überall dort aus der Horizontalen, wo sie zu den zwei schmalen Fenstern pro Atelierraum hinleitet – die in den Raumecken platziert sind, um keine kostbare Wandfläche sinnlos zu verglasen.

Jeweils zwei dieser zurückgenommenen Öffnungen pro 125 Quadratmeter großem Kunstsaal sorgen innen für Tagesatmosphäre, bei den seltenen Hamburger Stunden ohne Wolken sogar für grelles Streifenlicht, das wie eine Sonnenuhr durch den Raum wandert. Ansonsten benötigen die vier identischen Räume pro Stockwerk keine weitere Attraktion. Eine Rippendecke aus Sichtbeton, in deren Schlitzen die Heizung und die Lichtleisten untergebracht sind, erzeugt noch einen gewissen Rhythmus als Raumcharakteristikum. Aber schon die Durchgangstüren an den Außenseiten, die als Fluchtweg dienen, wirken wieder rein zweckdienlich, auch wenn die Zirkulation längs der Fassade bei Atelierrundgängen auch ihren ganz speziellen Reiz entwickeln mag. Außerdem befindet sich in den Räumen nur noch eine Stahlspüle mit Schlammfangbecken, eine Toilette, sowie ein kleiner Stauraum. Minimalismus als neutraler Hintergrund, der keine Spuren ästhetischer Vorprägung hinterlassen will.

Doch Raum als Ermöglicher von Kreativität spielt in dieser Architektur nicht nur durch reine Zurückhaltung eine Rolle. Im Zentrum des Komplexes öffnet sich ein nahezu quadratischer Luftraum unter einem giebeligen Oberlicht, der nicht nur Helligkeit ins Gebäude bringen soll. Gefasst in feine Rippen geländer aus Stahlstäben, die mit einer Leiste aus geölter Eiche haptisch schön abgeschlossen sind, fördern diese Einschnitte eine lärmende und direkte Kommunikation durch das ganze Haus. Natürlich weiß niemand ob Mal- und Medienabteilung wirklich miteinander reden wollen, wo im Hauptgebäude die Türen der Klassen eigentlich immer geschlossen sind. Aber lässig gelehnt an diese invertierte Relling ist die Option zwischengeschosslichen Austausches hier geboten wie sonst nur noch im Haupttreppenhaus des Schumacher-Baus.

Ein wenig erinnert diese offene Mitte an den luftigen Kern von Oswald Mathias Ungers Galerie der Gegenwart am Glockengießerwall, aber ohne die ehrfurchtgebietende Strenge und Verschlossenheit. Wie dort können auch in diesem Freiraum vertikale Kunstwerke, welche die Deckenhöhe von vier Metern überschreiten wollen, platziert werden. Außerdem verbindet die fehlende visuelle Barriere im Atrium die produktiven Ebenen mit dem Galeriegeschoss im Parterre. Die zwei Ausstellungssäle mit einer Gesamtfläche von 357 Quadratmetern sind so stets atmosphärisch durchtränkt von dem Geschehen in den Ateliers. Der Hauptraum der Galerie wiederum vermittelt an der Straße durch sein großes Panoramafenster Tag und Nacht etwas vom Innenleben des Kunstprojektbrüters an die Passantinnen. Darunter befindet sich übrigens auf 250 Quadratmetern noch das Archiv der HFBK.

Dieses Schaufenster zur Stadt, das eine kommunikative Fensterbank aus

Eiche besitzt, ist von außen tatsächlich der einzige, aber sehr attraktive Hinweis darauf, dass die Kunst sich hier nicht gegen die Wirklichkeit verbarrikadiert, sondern einlädt, am Vorgang ihrer Entstehung teilzuhaben. Und um den tragischen Eindruck zu vermeiden, der Kubus mit seinen großen Geschosshöhen und kleinen Fensterschlitzten sei vielleicht das Gebäude eines Selfstorage-Anbieters, genügte eine dezente Verschiebung im Fassadenmaterial. Die hier verwendeten Ziegel sind nicht glatt und einfarbig, wie es bei der Riemchenhaut eines Renditeobjektes mit Sicherheit der Fall wäre.

Die Klinker an diesem Atelierhaus sind vielmehr echt schräg. Und zwar so schräg, dass die Vertreterin der Sprinkenhof AG, die als städtischer Bauherr die Qualitäts- und Kostenkontrolle zu verantworten hatte, überzeugt war, Herr Winking und Herr Weitendorf hätten sich von ihrem Wittmunder Lieferanten Schrott andrehen lassen und ungesehen vor die Dämmung geziegelt. Denn die extra für die rege Lebendigkeit der Fassadenflächen ausgesuchten Steine haben Beulen, produktionsbedingte Rillen, Trennsandanbackung, unregelmäßige Kanten, überbrannte Kantenabplatzungen und alle möglichen anderen interessante Deformierungen.

Und flatterhaft bunt, teilweise mit metallischem Glanz ist diese Sortierung im wilden Verband auch noch, die Frank Weitendorf mit viel Kompositionswillen und manchem Abriss und Neuaufbau hat händisch von polnischen Mauern rund um das Haus setzen lassen. Die vier sanft geknickten Fassadenbänder mit gegenläufiger Ausrichtung, die dem Atelierhaus seine feine Dramaturgie wechselnder Lichtstimmungen schenken, sind durch diese Form ungegenständlicher Malerei mit Klinkersteinen fein veredelt – und baudermatologisch mit dem Chilehaus verwandt. Denn die schillernden Häute der schönsten Hamburger Backsteinarchitekturen, die das Bauen in der Stadt zum Zeitpunkt der Gründung der Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld bestimmten, finden sich in dieser Verkleidung mit Charaktersteinen modern erneuert. Die Liebe der expressionistischen Filigranentwerfer zum Handwerk beseelt auch dieses Mauerwerk in zeituntypischer Weise. Sogar ein Versprechen gegen die Abriss-und-Neubau-Haltung heutiger Wachstumswirtschaft lässt sich aus dieser Ziegel-Notation herauslesen. Diese Verkleidung, so Frank Weitendorf, kann 200 Jahre halten, und auch länger.

Gemeinsam mit der dezenten Asymmetrie im Verhältnis zum Haupthaus, die dadurch noch verstärkt wird, dass das Ateliergebäude hinten über die Fassadenlinie hinaus lugt, ist das System „schräg“ hier also wirklich konsequent, aber subtil über die meisten Aspekte dieses Entwurfs entwickelt worden. Der Kunst, der es dienen soll, entspricht dieser Bau als Beispiel einer sehr hanseatischen Idee von Schönheit.

The place to be

Warum ist das Atelier immer noch ein Ort, mit dem sich Künstler*innen identifizieren? Welchen Einfluss hat es auf die jeweilige künstlerische Praxis und wie sieht das ideale Atelier aus? Lerchenfeld befragte Lehrende, Absolvent*innen und Studierende





Pia Stadtbäumer (Professorin für Bildhauerei): „Das Atelier ist ein besonderer Ort. Es ist Denk- und Proberaum und es ist der Ort, an dem meine künstlerischen Arbeiten entstehen. Es ist ein Raum der Privatheit, der auf seine Art intimer als meine Wohnung ist. Hier nehme ich Abstand zur Öffentlichkeit und überlasse mich der eigenen Zeitökonomie, den Experimenten und dem Scheitern. Ein Ort der Hingabe und der Konzentration. Ich bin eine klassische *studio-based artist*. Deshalb ist der Raum, in dem ich meine Skulpturen und Vorhaben plane, elementar. Er ist lichtdurchflutet und hat die Größe, die ich für meine Arbeiten brauche. Schreibtische, Bücher, Rechner et cetera in einem Teil, Werkstatt, Lager und einen großen Hof. Sehr wichtig sind eine gute Atmosphäre und eine gute Organisation. Das gelingt nicht immer und manchmal versinkt das Atelier im Chaos. Es gibt Phasen der Ideen und Recherche, Phasen des Experiments und Phasen der Realisierung. Das ist ein ständiges und fragiles Ineinandergreifen, nicht voneinander zu trennen und erlaubt nicht jederzeit Öffentlichkeit. Für meine Arbeit brauche ich diesen Ort jenseits von Öffentlichkeit und Verwertungslogik, um frei denken und unabhängig handeln zu können. *Studio Visits* als Möglichkeit von Austausch, Gespräch, Fragen und Kennenlernen, sind beidseitig wichtig und können interessant und eine Freude sein. Mein Atelier ist aber kein Marketingelement, das Atelier als analoge oder digitale Verlängerung des Instagram-Accounts interessiert mich nicht. Ich plädiere eindeutig für Konzentration.“

Mirjam Walther (Klasse Prof. Jutta Koether): „In meinem Freundeskreis erlebe ich es nicht so, dass der Trend zu einem eigenen Atelier geht. Vielleicht besteht bei einigen der Wunsch, aber meist ist es finanziell unmöglich. Oft muss sich erstmal zusammengetan werden, um für Immobilien mit bezahlbaren Mietpreisen, wie zum Beispiel Zwischennutzungen zu kämpfen. Daniel Buren nennt in seinem Text das Risiko der Manipulation des Kunstwerks durch die Installation in Museum oder Galerie und den Verlust der „Wahrheit“ eines Kunstwerks, das einmal seinem Entstehungskontext enthoben ist. Ich glaube nicht an ein autonomes und authentisches Kunstwerk, das seinen Ort aus sich selbst heraus bestimmt. Die Institutionskritik hat Ausstellungsräume ihrer vermeintlichen Neutralität enthoben und die Installationskunst hat den objektivistischen Werkbegriff entgrenzt. Den Wunsch nach einer präzisen, ortsspezifischen Bestimmung der Arbeiten kann ich trotzdem oder gerade deshalb gut verstehen, weil künstlerische Arbeiten und Betrachtungspositionen in verschiedenen Kontexten verschiedene Bedeutungen annehmen. Dementsprechend ist es mir sehr wichtig, diverse Präsentationsformen, die sich an unterschiedliche räumliche Gegebenheiten anpassen, bereits im Studio zu erproben. Das ideale Studio besteht für mich aus einem möglichst leeren, neutralen Raum für diese Experimente, neben meinem Arbeitsplatz, der auch mal chaotisch werden kann. Ich schätze ungezwungene, spontane Arbeitsbesprechungen, wie sie unter Freundinnen in Gemeinschaftsateliers auftreten, sehr. Da ich vorzugsweise großformatig arbeite und mir dabei der Blick aus der Entfernung wichtig ist, wünsche ich mir einen möglichst großen Raum, den ich mir realistisch nur geteilt leisten kann.“

← Blick in das Atelier von Jessica Leinen im Gängeviertel; Foto: privat

↑ Das Bildhauer-Atelier K14 im Lerchenfeld-Gebäude der HFBK Hamburg; Foto: Klaus Frahm

Angela Bulloch (Professor of Time-based Media):
“The main reason to have a studio at all is for the storage of works, to keep them for the future and to preserve an archive, although the studio does also give me a present tense place to meet with all the different people that help me to manufacture, photograph, plan, program, organize, administrate and pack my works. I also need a private space for testing out ideas and to make final decisions about works. Having a studio gives an artist time to look at, live with, present to others and to think about the works they are making. I think this is what attracts people to visit artist’s studios—a chance to see the ‘thinking’ of the artist, to witness the process in action. Much of the organizing, planning, researching and administrative side of studio life happens on digital platforms these days, which makes it possible to conduct this kind of work anywhere there is a good internet connection. We are not bound to the same 9-5 daily work rhythm either. The collapsing boundaries between the private and public life of an artist can be very complicated to negotiate. Having a physical studio space helps with that.”

Annika Larsson (Professor of Time-based Media):
“My Berlin studio is connected to my apartment, and with the years it has become quite difficult to draw an exact dividing border between them. Daytime my studio serves as an office, research- and playground, in the evenings often as a social space for events, concerts and dinners, and at night as an editing room. I rarely shoot my films or videos in that space. 20 years ago, I used to think that my computer and the internet were the only studio spaces I needed. I remember even saying something in the style of “the outside [of the computer] is too slow”. Well..., I value slowness more today. And although I still work mostly in front of the screen I have more and more an urge to get offline—to that different spacetime of the physical world. There is also a very attractive disorderly order of all the stuff lying around in the studio that I don’t want to be without. So, I am working towards bringing some of that unruliness to the digital realm too. But when it comes to meetings with people I will try to continue to keep my computer off, as they are always better in the physical world, always.”

Jessica Leinen (HFBK-Absolventin):
Ich komme ins Atelier und es ist eine Müllkippe.
Ich komme ins Atelier und es ist ein Büro.
Ich komme ins Atelier und es ist eine Robbenaufzuchtstation.
Ich komme ins Atelier und es ist eine Kneipe von gestern.
Ich komme ins Atelier und alles summt und ist ein bisschen dumm.
Ich komme ins Atelier und es ist eine Bibliothek.
Ich komme ins Atelier und es ist ein Orchestergraben.
Ich komme ins Atelier und muss erstmal frühstücken.
Dann neues Spülmittel kaufen.
Ich komme ins Atelier und es ist ein schrulliges Operettenhaus. Die Entführung aus dem Figaro, nachgestellt von Knetkugeln, Bleistiften und Gummimatten. Ich will wieder gehen.
Ich komme ins Atelier und es ist eine geheime Grab-



- ← Annika Larsson in ihrem Atelier arbeitend; Foto: privat
- ↓ Atelierräume im Lerchenfeld-Gebäude der HFBK Hamburg; Foto: Klaus Frahm



kammer.

Ich komme ins Atelier und die Dinge befehlen sofortige Maßnahmen; sonst Remmidemmi.

Ich komme ins Atelier und es ist eine Baustelle, auf der nur noch drei Tage Zeit sind.

Ich komme ins Atelier und es ist eine Anstalt für Materialerprobung.

Ich komme ins Atelier und alles hat recht.

Ich komme ins Atelier und es ist ein Shoppingparadies. Gleich kommen die Gäste.

Ich komme ins Atelier und bin auf Arbeit.

Gerrit Frohne-Brinkmann (HFBK-Absolvent): „Die gemeinschaftlichen Atelierräume der HFBK Hamburg waren für mich während des Studiums eine Bereicherung. Das Teilen der Studios wurde allerdings nie hinterfragt – was wäre auch die Alternative gewesen? Erst rückblickend denke ich, dass die schützende Hülle der Institution dieses produktive Nebeneinander ermöglichte. Die Ausstellungspraxis nach dem Studium fordert eine andere Form von Öffentlichkeit, man ist ungefragt oder unerwartet mit Fragen und Kritik konfrontiert. Das eigene Studio ist für mich – beziehungsweise den Entwicklungsprozess neuer Werke und Ausstellungen – der notwendige Ort der Ungestörtheit.“

Michael Beutler (Professor für Bildhauerei): „Je nachdem, wie sich die künstlerische Praxis gestaltet, sind wir ja nicht ganz allein mit der konzeptionellen und prozessualen Entwicklung von Ideen und Werken. Wir brauchen oft ein beständiges Umfeld aus Dingen und Menschen, um aktiv zu werden. Das Atelier bietet dafür den Rahmen und ist aufgrund der sehr individuellen Inhalte natürlich auch ein sehr persönlicher Ort. Ich kenne keine Künstler*innen, die ohne diesen Ort auskommen. Ich habe ein Atelier. Dennoch passiert der größte Teil der Arbeit von einer Idee bis zur Realisation an anderen Orten. Ideen sind diesbezüglich sehr frei und entstehen oft auch gerne während eines Gesprächs mit anderen Menschen. Die Produktion einer Installation wird dann vor Ort in dem Ausstellungsraum selbst realisiert. Eigentlich bräuchte ich also kein Atelier und hatte tatsächlich einige Jahre keines. Dennoch bestand immer die Sehnsucht nach einem unabhängigen Ort zum Experimentieren. Seit es diesen Ort gibt, wurden hier Ausstellungen vorbereitet und verwaltet, neue Techniken erprobt, Arbeitsprozesse vertieft, Materialien gesammelt und es wurde stets auch an dem Atelier selbst gebaut. Dennoch sehe ich diesen Ort eher als einen Nebenschauplatz an, als ein Refugium oder organisatorisches Organ. Meine künstlerische Praxis ist weiterhin eng mit der Auseinandersetzung mit Situationen außerhalb des Ateliers verwoben. Das Ideale an einem beliebigen Atelier spiegelt sich in der Zeit, die ich darin verbringen kann. Das meint hier sowohl das private Atelier als auch die Ausstellungshäuser und -orte, die ich nicht selten wie Ateliers nutze, um hier in situ Arbeiten zu realisieren. Die festgelegte Zeit, die ich an einem solchen Ort verbringen kann, definiert das Möglichkeitsspektrum, welches das Wesen des Werkes betrifft und schafft somit eine Konzentration, die ich in meinem eigenen Atelier nicht habe. Die Arbeit in meinem Atelier ist entsprechend offen, ungenau und unfertig, während die Atelierarbeit in den Ausstellungskontexten sehr viel klarer, fokussierter und dann mit dem Beginn

einer Ausstellung auch abgeschlossen ist. Neben der räumlich-zeitlichen Ausgewogenheit ist es natürlich ein großer Vorteil, wenn der Raum in architektonischer Hinsicht auch qualitativ ertragbar nutzbar ist. Hat der Raum selbst eine Identität, so lässt sich sehr viel freier damit umgehen und darin arbeiten. Da habe ich gewiss einen bestimmten Anspruch an das Licht, den Fußboden, die Deckenhöhe, die Öffnung zu einem Außen. Werkstätten, zum Beispiel, sind Orte, in denen ich mich grundsätzlich gerne aufhalte, alles ist bereits da, was ich brauchen könnte und ich kann direkt mit dem Werk beginnen, ohne erst noch Rahmenbedingungen schaffen zu müssen. Andererseits sind Ateliers von Reise-stipendien oft schöne Räume, die aber keine Ausstattung haben. So braucht es auch hier einfach Zeit, um einzuziehen und den Raum künstlerisch nutzbar zu machen.“

→ Malerei-Atelier im Gebäude Lerchenfeld 2 um 1914; Foto: Franz Rompel

Immer weniger allein

Marie Pietsch

Die Ateliergemeinschaft ist ein komplexes Gefüge: sie kann bewusst gewählt oder erzwungen sein, ermuntern oder nerven. Sie kann aber auch eine grundsätzliche Bedingung für das künstlerische Arbeiten sein. Eine Sicht auf die Dinge, die sich in einer Vielzahl von Stimmen erweitert



Nicht zwingend ist das Atelier der Ort, an dem die Idee entsteht. Vielleicht würden wir uns das wünschen, dass die Idee berechenbar wäre und dann käme, wenn wir an unseren Eiermannischen, in der Nähe einer Heizung und eines Waschbeckens unter Nordlicht sitzen. Tatsächlich kennen wir alle jene Szenen, in denen wir in der U-Bahn einen Passagier anstarren, an den wir uns danach nie mehr erinnern werden, auf dem Fahrrad eine Ampel überfahren, in einer Ausstellung stehen, ohne etwas zu sehen oder in der Intimität einer verrauchten Kneipe jemandem das Wagnis der Zukunft (eine Idee) ins Ohr schreien.

Wahrscheinlich ist das Atelier, sofern es noch nicht zum Repräsentationsraum zwischen der Privatheit der Wohnung und dem Offiziellen einer Ausstellung geworden ist, ein Ort des Übergangs, beziehungsweise eine Ankunftshalle. In diesem Übergang bewegt sich das zarte Hirngespinnst in etwas Handfestes. Ähnlich fragil wie die Ideen sind auch die Menschen, die in den Ateliers arbeiten. Schließlich befinden auch wir uns mit unseren Impulsen und Gedanken, die sich zu Handlungen formulieren, in Situationen stetiger Veränderung. Die Ateliergemeinschaft bezeugt unsere Unsicherheit, jenes Wagnis, das noch nichts weiter ist als – vielleicht – ein guter Einfall.

Im Gemeinschaftsatelier jedoch entsteht in der Wahrnehmung der Anderen kaum Geborgenheit, sondern eher eine schnittige Öffentlichkeit. Schließlich ist der Blick der Anderen immer auch eine Bestandsaufnahme, einfach nur dadurch, dass jemand auch wahrnimmt, dass etwas (nicht) passiert. Ein Triumph oder wie etwas gelingt, wird genauso geteilt wie das Scheitern, die Unmöglichkeit einer Umsetzung. Die Verzweiflung lässt sich kaum kaschieren. Und wenn nicht in direkter Teilhabe, so offenbart sich das Geschehen im Atelier immer über die Spuren, die der Raum natürlicherweise trägt, denn er ist ja ein Atelier und keine WG-Küche, die vielleicht einige Morgen später einmal aufgeräumt wird. Es ist ein eigentümliches Treiben, in dem wir das eigene Arbeiten in Präsenz der Kolleginnen ausloten.

Noch auf der Suche oder während des Findens geben wir uns in der Gesellschaft preis. Wir werden eben bemerkt als die, die wir sind beziehungsweise sein wollen. Das kann unangenehm sein, aber auch sehr schön. Vielleicht entsteht im gegenseitigen Beobachten über die Jahre eine Vertrautheit, in der die Lösung für ein Problem häufig schon in einer einzigen Bemerkung zu finden ist.

Und natürlich ist diese Öffentlichkeit des Ateliers in einer Kunsthochschule erzwungen. Die Autorität der Ausbildungsstätte beugt sich über unsere Schultern, um sich dem Prozess zu vergewissern. Zunächst einmal sollen wir alle als Individuen in der leeren Möglichkeit der Räume etwas ganz Neues entwerfen. Schließlich ist die Freiheit des Hochschulateliers nicht bedingungslos und birgt ihrerseits auch unberechenbare Parameter. Wir sind Nomaden zwischen Tischplattenkampf und Malerrolle, der halbjährlichen Metamorphose des Arbeits- in einen Ausstellungsraum unterworfen. Die Dinge dürfen verweilen, aber nur für eine bestimmte Zeit. Es lohnt sich kaum, ein Regal anzuschrauben und am besten hat man alles mit Rollen versehen. Wird etwas Verliehenes jemals zurückkehren? Wird dieser Keks morgen noch hier sein, wenn er zum Frühstück eingeplant ist?

Wir alle haben schon einmal die Tür zum Raum unabge-

schlossen vorgefunden oder wurden unseres Werkzeugs entledigt. Ein materieller Verlust lässt sich da noch entschädigen, aber so manch einer fühlte sich schon eines immateriellen Guts beraubt. Auf der Schwelle sind die Dinge oftmals leicht und kaum definiert, lassen sie sich schneller unter den Arm klemmen, als wenn sie in eine Form gebracht stehen.

Unsere Dinge sind immer einer möglichen Berührung überlassen, sofern sie nicht durch einen Zettel PLEA-SE DON'T TOUCH geschützt wurden. Zu oft schon hat jemand etwas gestreichelt, es einfach in die Hand genommen und unhörbar haben wir „Stopp, noch nicht!“ gerufen. Wir sind einander in unseren Empfindlichkeiten ausgeliefert. Die unterschiedlichen Bedürfnisse prallen als Eigenarten aufeinander oder schmirgeln sich wund über die Zeit. Ist die Musik zu laut? Und wie findet man gleichzeitig jene schlaue Geste, die eine Sache zu einer Arbeit macht? „Wie läuft's?“ wird zum präziseren „Wie geht's?“, weil es doch den Prozess gleich miteinschließt, ohne allzu direkt danach zu fragen, auf welche Stimmung sich in diesem Moment einzustellen ist. Es ist wohl evident, dass wir nicht alle die gleiche Musik, die gleiche Gestimmtheit benötigen. Und so wird das Gemeinschaftsatelier zu einem ständigen Kompromiss. Im besten Fall haben wir gelernt, wie wir miteinander umgehen können.

Privatheit herstellen in einem Raum ohne Wände, Diskretion, Nachrichten schreiben, vielleicht sogar anrufen, Geliehenes immer zurückbringen oder ersetzen, vorher fragen, bevor man Kritik äußert. Umsichtig sein, sodass alle gut arbeiten können. Unter Umständen bügeln sich die Differenzen aus, wenn es unterschiedliche Rhythmen gibt und wir sozusagen aneinander vorbeiarbeiten. Wir verpassen uns. Aber was passiert, wenn jemand, weil sich der Ablauf geändert hat, plötzlich zu einer unerwarteten Zeit im Türrahmen steht. Man wird zum Eindringling, schmerzlich in den süßen Zustand der Ungestörtheit hinein-fahrend.

In Zeiten, in denen wir uns unsere Räume nicht leisten können, weder die Wohnungen noch die Ateliers, ist die Gemeinschaft abseits der Hochschule erstmal Mittel zum Zweck. Es gibt kein bezahlbares Atelier, das unabhängig von irgendeinem kollektiven Arrangement in der innerstädtischen Topologie besteht.

Eine steile These, aber ich habe lange genug gesucht, um sie aufzustellen. Atelierhaus, Verein, geteilte Räume, Werkstätten, Nachbarschaften: Die Umstände erfordern einen Zusammenschluss.

Die Gemeinschaft des Ateliers ist zu einer notwendigen Bedingung für das Arbeiten überhaupt geworden.

Doch selbst wenn wir eigene Räume hätten, würden wir uns nach der Wärme eines geteilten Mittagessens sehnen? Danach, dass uns der Holzhändler kennt und danach einen brillanten Kollegin anrufen zu können, wenn wir vor der Unlösbarkeit einer Umsetzung oder eben der Einsamkeit des Raums stehen würden? Wären wir nicht gezwungen, im eisigen Wind der Umstände stetig neue ökonomische Lösungen zu suchen, dann wäre Gemeinschaft vielleicht keine Notwendigkeit, sondern ein Wunsch. So oder so bleiben wir zusammen. Oder? Wie sähe ein ideales Atelier aus? Unabhängig aller sozialen und ökonomischen Bedingungen?

– Alles hängt sehr mit der Umgebung zusammen. Ich würde die Ruhe, etwas Natur und das Licht vom Land wollen. Wenn Stadt, dann mit guter Verkehrsanbin-



derung und gewisse Infrastruktur drumherum. Garten, oder Hinterhof um mit wenigen Schritten unter freiem Himmel zu stehen. Zugang zu Wasser. Gewerbehof Gemeinschaft, Blick aufs Meer/Wasser, Blick auf die Stadt ...

– Hamburg oder Pott-Nähe: Düsseldorf/Köln. Aber auch Berlin. Irgendwo in einer Großstadt, vielleicht Berlin, vielleicht London, vielleicht Brüssel? Landflucht kommt infrage, wenn die Anbindung in die Stadt unter einer Stunde Fahrtweg liegt. I don't really know what it would look like, but it would definitely be in the city.

– Gut gelegen gibt es ums Eck einen Supermarkt und auch eine gute Bäckerei. Am liebsten hätte ich etwas Warmes zu essen, aber die Mensa im Gebäude hat schon geschlossen. Schade. Also nur etwas Obst und einen Kaffee, das reicht, um noch zwei drei Stunden hier zu bleiben.

– Das Atelier soll sehr angenehm sein, aber es soll nicht unbedingt neben meinem Zuhause stehen. Ich kann gerne jeden Tag von zu Hause rausgehen, um zum Atelier zu gehen. Idealerweise wäre es 10-15 Minuten entfernt von meiner Wohnung. Die Zeit von dort bis zum Atelier ist auch wichtig, um meinen Kopf anschalten zu können für die Arbeit, und um mir etwas Gedanken zu machen.

– Eigentlich hatte ich heute gar keine Lust rauszugehen. Es ist kalt und dunkel. Doch der Weg in mein Atelier ist zum Glück nicht weit und an solchen Schlechtwettertagen kann ich immer noch besser arbeiten, weil man nicht das Gefühl hat, man verpasst irgendetwas. Zuhause bekomme ich zudem Platzangst, wenn ich bis Mittag noch nicht rausgekommen bin.

– Einen Bezug nach außen. Fenster, eine Austrittssituation, vielleicht einen Balkon oder eine Terrasse. Einen Innenhof. Gute Lage, damit man für Gäste einfach zu erreichen ist. In der Nähe des Wohnorts. Im Optimalfall auch einen Außenbereich, in der Nähe von einem Ort, wo man schwimmen kann. Der Raum soll ein Umfeld haben. Und dennoch Rückzugsort und Stille ermöglichen. Das Atelier wäre entweder irgendwo am Stadtrand mit Waldzugang oder im Dachgeschoss mit Lastenaufzug. Gerne zwei Ebenen, so maisonetteähnlich.

– Das Traumatelier für Bildhauerei hätte einen großzügigen Außen- und Innenbereich mit fließendem Übergang. Ein Rolltor und ein Garten mit Bäumen für den Schatten würden es bringen. Der Raum soll eingebunden sein, nicht entkoppelt existieren. Alles ist im Erdgeschoss, gut beheizt und eine große Halle. Und da steht ein großes Gebäude. Der ideale Raum ist groß. Luftig und dennoch zugänglich. Ziemlich abstrakt, aber genauso müsste es sein. Ein Gefühl von Weite muss entstehen können, was es mir ermöglicht, zu der Arbeit Distanz einzunehmen und mit Abstand darauf zu schauen. Es aus den Augen zu verlieren, um sich wieder neu zu nähern. Er braucht verschiedene Zonen, eine formale räumliche Struktur, damit sich Arbeit und Ruhemomente abwechseln können.

– Ein großer Raum, der von allen genutzt werden kann, wenn man mal für etwas mehr Platz braucht, Veranstaltungen und so. Viel Raum, hohe Decken. Höhere Decken und neutraler Boden. Arbeitsfläche ab 40 Quadratmeter, sodass man gleichzeitig auch einen Lagerplatz darin einrichten kann und sich verschiedene kleine Werkstattstationen darin befinden können. Ein großer

↑ Historische Fotos von Arbeitsräumen im Lerchenfeld 2; Fotos: Franz Rompel



Lagerraum neben dem Atelier. Also, I don't like walls to be put up. The space should remain open. The viewing lines between each other remain open, that makes it easier to talk to each other. I like an open space, an energy, a warmth.

– Es ist immer warm im Atelier. Das ist gut, ich mag es nicht, wenn beim Arbeiten dicke Pulli-Ärmel im Weg sind. Theoretisch könnte ich sogar meine Schuhe ausziehen, sauber genug ist es dafür auch, aber das lasse ich, sonst wird es noch zu gemütlich zum Arbeiten.

– Tageslicht scheint mir sowieso sehr wichtig, am besten von oben. Viel Licht. Große Fenster (viel Sonnenlicht). Gute Beleuchtung. Viel, viel Licht, aber auch die Möglichkeit 100 Prozent abzudunkeln. Bei konstantem, nördlichem Streulicht. Neutrales Licht, Tageslicht, Tageslichtlampen. Es gibt viel Licht von oben und eine natürliche Tageslichtsituation wären wunderbar. Hell, wandhohe Fenster über Eck. Das ideale Atelier hätte viel Tageslicht.

– ... einen Tisch, einen Stuhl. Heizung, Strom, Wasser. Es sollte beheizt werden können, über ausreichend Stromanschlüsse, sowie über Wasseranschluss/Waschbecken verfügen. Es gäbe ein Keramikwaschbecken mit Fettabscheider, eine kleine Küche und auch ein Bad mit Dusche. Abluft, Heizung, Waschbecken. Auf einer Hochebene kann man übernachten, wenn's mal länger wird. Hohe Decken, drei große weiße Wände, ein größerer Eingang, Betonboden mit neutraler Farbe, alle Arbeitszeuge und Maschinen, die ich brauche. Box für Musik. Eine kleine geteilte Bibliothek. Ein Bereich zum Empfangen von Gästen, Bürobereich, Fotostudio für Dokumentation, Lagerbereich, so viel wie möglich auf Rollen, zwecks Flexibilität und Anpassung. Schnelles Internet, viele Stromanschlüsse, Luftdrucksystem mit Kompressor, Rolltor. Die Einrichtung müsste komplett auf Rollen sein. 6x2 Meter große Tischfläche. Bei Bedarf sollte alles so schnell wie möglich zusammenklappbar oder modular in einer Ecke verstaubar sein, sodass der Raum in zehn Minuten leer wäre. Ähnliches gilt für die Nutzbarkeit der Möbel und Schränke, am besten wären sie weiß und so gebaut, dass die Dinge darin optisch verschwinden und perfekt geordnet sind. Viele Pflanzen! Dann noch ganz viel „Nerdkram“: Eigener Serverraum/Renderfarm, LED-Wand und Greenscreen Studio, flexible Lichttechnik, aber das ist vielleicht zu konkret.

– Und eine Holz- und Metallwerkstatt nebenan. In einem kleinen Nebenraum steht noch eine CNC-Fräse. Eine Küche, ein Bad und ein kleiner Garten.

– Es gibt diesen Zeitpunkt, nach einer warmen Mahlzeit, an dem ich am liebsten eine halbe Stunde schlafen würde. Irgendwann bringe ich mal eine Matratze oder ein Sofa hierher, dann kann ich mich einfach kurz erholen, anstatt energielos vor mich hinstarren und auf den Koffeinkick zu warten.

– Es gibt gemeinschaftlichen Platz für Austausch von Gedanken und Tools, aber es ist auch eine produktive, faire, den verschiedenen Bedürfnissen entsprechende Arbeitsstimmung, die nicht im privaten Wohnzimmer-Modus versackt. Angenehme Stimmung, vielleicht ein gutes Sofa. Ruhe und Sauberkeit, teilweise dreckig. Ruhe zum Denken, aber genau so soll man auch zu jeder Tages- und Nachtzeit Lärm machen dürfen. Und man könnte so laut und so leise sein, wie man sich gerade fühlt. Ich bin froh, heute ins Atelier gekommen zu

sein, und habe nicht das Gefühl, ich müsste jetzt schnell wieder in mein schönes Zuhause, denn hier ist es auch schön, hell und warm und ich treffe meistens jemanden und kann trotzdem arbeiten. I like to walk into a studio and feel an energy in there. And I think that energy, in part, comes from a history of the building. It doesn't necessarily have to have wooden floors, but the window fittings... the small details that you can feel, that other people studied there and made works in that building. I'd like to have that sort of energy.

– Wenn viel Platz, dann auch ein gemeinschaftliches Atelier, aber tendenziell eher ein Einzelatelier mit direkter Nachbarschaft. Dann ließe es sich in geselliger Gemeinschaft mit zwei bis drei KollegInnen in luftigem Raumvolumen (inklusive Laufkatze) frei denken und produzieren. Es gibt genügend Platz für fünf bis zehn Personen. Das perfekte Atelier bietet Arbeitsplatz für mich und (feste) andere Personen, die unterschiedliche Interessen, Arbeitsweisen und Skills haben. In der Hochschule: mit guten AnsprechpartnerInnen. Nachdem Studium wäre es mit einer Katze.

– Als ich ankomme, ist auch schon jemand da. Wir begrüßen uns, ich ziehe meine Jacke aus und meinen Pullover. Ich fange direkt an, wir reden ein bisschen, nach einer Weile wird es still, alle im Tun vertieft. Ja zur Gemeinschaft, aber in abgetrennten Räumen, wo man seinen Raum auch abschließen kann. Aber heute ist das Atelier voll, wir sind zu fünft, und ich schaue kaffeeschlürfend ein bisschen, was die anderen machen, schnappe etwas frische Luft und, heiter von der kleinen Pause, schalte ich die Musik an. Alle sind einverstanden und so geht's auch ganz leicht weiter. Andere Menschen, die im gleichen Gebäude (oder Raum) arbeiten und die sich auf eine Art als Gemeinschaft verstehen, mit der man sich austauschen kann, manchmal gemeinsam essen kann, abwechselnd für alle kochen. Ein Atelierraum ist nicht nur ein Arbeitsort für mich, sondern auch ein Ort, an dem Menschen zusammenkommen und Diskurse stattfinden. Es ist auch ein Ort des gemeinsamen Essens, Rumhängens und Unsinnreibens. Ein Ort des Austauschs: ob Kaffee, Schokolade, Meinungen oder Werkzeug. Also ein Ort des Alltags. Neben grundsätzlichen Dingen wie Licht, geraden Böden, Platz für einen Tisch und etwas drum herum, Strom, Internet und vielleicht eine kleine Kaffeeküche, sind es vor allem die Menschen, die auch dort arbeiten. Es kann noch so ein Wahnsinnraum sein, wenn ich mich dort nicht wohlfühle und kein Austausch stattfindet, ist er nicht gut.

– Bezahlbar (sehr abstrakt).
Günstig. Und natürlich keine
Miete, sondern Eigentum.

Marie Pietsch studiert seit 2016 im Studienschwerpunkt Bildhauerei an der HFBK Hamburg.

Der Text ist entstanden mit Beiträgen von KommilitonInnen: Sikker August, Noémi Barbaglia, Naomi Citlali, Marthe Fock, Sevda Güler, Moritz Haas, Conrad Hübbe, Tassja Kissing, Amin Motallebzadeh, Charlotte Perka, Hannah Prinz, Akinori Tao, Harry Thring, Jakob Spengemann und Max Stühlen.

← Bildhauerei-Atelier von Johann Bossard um 1914; Fotos: Franz Rompel

So können wir (nicht) arbeiten!

Merlin Reichart

Vor zwei Jahren gründeten Hamburger Künstlerinnen und Kulturschaffende die Atelier- und Arbeitsgemeinschaft Mundhalle. Der HFBK Master-Student *Merlin Reichart* ist von Anfang an Teil des Projekts und berichtet von den Problemen mit Zwischen-
nutzungen und den Vorteilen der Gemeinschaft



Lerchenfeld: An der Kunsthochschule teilen sich mehrere Kommiliton*innen einen Atelierraum. Nach dem Studium suchen sich viele Absolvent*innen ein eigenes Atelier. Nur wenige gründen Ateliergemeinschaften oder eröffnen kollektive Räume. Du hast zusammen mit anderen Künstler*innen einen Atelier- oder Arbeitsraum in Rothenburgsort (die sogenannte Mundhalle) gemeinschaftlich genutzt, aus dem ihr Ende 2020 ausziehen musstet. Wie entstand die Ateliergemeinschaft und wo befindet ihr euch aktuell?

Merlin Reichart: Das stimmt, nur wirklich wenige eröffnen neue Räume. Die meisten finden auch nur in bereits bestehenden Ateliergemeinschaften einen Arbeitsplatz, mit meist unsicheren oder begrenzten Mietverträgen. Für freischaffende Künstler*innen ist es nahezu unmöglich, in einer Großstadt, ein eigenes Solo-Atelier anzumieten. Unser Projekt hat ähnlich begonnen, aber am Ende dazu geführt, dass wir uns kollektiv organisiert haben und nun zusammen für permanenten Arbeitsraum kämpfen. Die Mundhalle e.G. ist eine Atelier-, Büro- und Werkstatt-Genossenschaft bestehend aus rund 60 Mitgliedern. Unter anderem gibt es in der Halle bildende und darstellende Kunst, Web-, Grafik-, Mode- und Produktdesign, Fotografie, Bühnenbild, Lautsprecherbau, Elektrotechnik, Coden, Korbflechterei, Bootsbau, Mechatronik, es gibt eine Tischlerei und Schlosserei und vieles mehr. Entstanden ist das Ganze aus einer Zwischennutzung in den Räumlichkeiten der ehemaligen Albert Mund GmbH in Rothenburgsort 2019 und 2020. Die 1.800 Quadratmeter große Halle inklusive weiterer Büroflächen konnte damals innerhalb kürzester Zeit von Menschen aus unterschiedlichen Professionen und Gewerken gefüllt werden. Das hat den hohen Bedarf, beziehungsweise den extremen Mangel an günstigem Arbeitsraum für Kreative in Hamburg wieder einmal deutlich gezeigt. Zwischen den Menschen mit ihren vielfältigen Kompetenzen aus den unterschiedlichsten Feldern entstanden unfassbar tolle Synergien und Kollaborationen, und als wir wussten, dass der Vertrag nicht verlängert wird, haben wir uns entschlossen, eine Genossenschaft zu gründen, um das Projekt weiterzuführen. So treten wir nun als juristische Person auf, genießen bestimmte Rechte und Möglichkeiten und können auch selbst größere Immobilien anmieten. Das ultimative Ziel ist, ein Objekt zu pachten oder sogar über einen Kredit zu kaufen, um günstigen, zentralen und vor allem permanenten Arbeitsraum zu schaffen. Bei unserer Protestaktion „So können wir nicht arbeiten“ im September 2020 haben wir mit vielen Künstler*innen und Kreativschaffenden, die im Hamburger Südosten arbeiten, auf unsere untragbare Situation aufmerksam gemacht. Speziell die Stadtteile Hammerbrook

und Rothenburgsort bieten als ehemalige Industriestandorte viele geeignete und günstige Flächen für Ateliers, sind aber gleichzeitig von ambitionierten „Entwicklungsplänen“ von Investoren und der Stadt betroffen, welche die meisten Arbeitsräume ersatzlos verdrängen. Durch diese Aktion wurde die Kuratorin Ellen Blumenstein auf uns aufmerksam. Sie wurde von der HafenCity Hamburg GmbH beauftragt, Kunst in der Hafencity zu veranstalten und sie schlug uns als neuen Standort das leerstehende Cruise Center am Strandkai vor und vermittelte uns den entsprechenden Kontakt.

[Lf] Auch den neuen Ort könnt ihr erst mal „nur“ temporär nutzen. Ihr werdet als Zwischennutzung gesehen. Wie lebt und arbeitet es sich in und mit dieser prekären Situation?

[MR] Wir konnten bis zu unserem Auszug aus der Halle in Rothenburgsort kein neues Objekt finden, das wir für längere Zeit hätten mieten oder sogar kaufen können und auch die Gründung der Genossenschaft war zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen. Bei der Entscheidung, in die Hafencity zu gehen, war klar, dass dies wieder nur eine Übergangslösung ist. Nach langen Verhandlungen mit der HafenCity Hamburg GmbH konnten wir die Halle Anfang 2021 beziehen, allerdings zu schlechteren Konditionen als erhofft und auch wieder nur für eine Zwischenmiete von zwei Jahren. Danach wird dort ein neues, viel größeres Kreuzfahrtterminal gebaut werden. So ein Umzug kostet sehr viel Energie, Zeit und Geld. Hinzu kommt, dass wir uns an dem neuen Ort die nötige Infrastruktur aufbauen und die Auflagen des Vermieters erfüllen müssen. Es ist äußerst undankbar für einen so kurzen Zeitraum, so viel Arbeit aufzuwenden und ständig mit Provisorien leben und arbeiten zu müssen. Allerdings ist es faszinierend zu sehen, wie viel wir in kürzester Zeit auf die Beine stellen konnten. Die Hafencity war nie das Ziel, und die unbeheizte Halle ohne räumliche Trennungen zwischen lauten und leisen Gewerken ist eigentlich völlig ungeeignet. Irgendwie geht es aber doch und der Standort bietet uns eine Bühne, um unserem Anliegen Gehör zu verschaffen. Hier können wir effektiv Öffentlichkeitsarbeit betreiben und Entscheidungsträger*innen für unser Projekt begeistern, da wir die Unterstützung



der Stadt benötigen, um neue Räumlichkeiten zu bekommen. Tatsächlich gibt es bereits einen potentiell permanenten Standort für die Mundhalle, aber das ist noch nicht ganz spruchreif. Aktuell ist Halbzeit und vor Ende 2022 werden wir wieder umziehen müssen. Die Zeit im Cruise Center sehen wir deshalb als Anlaufphase für das eigentliche Projekt.

[Lf] Ihr verfolgt einen sehr kooperativen Ansatz. Was zeichnet euer Projekt aus? Was ist eventuell auch schwierig?

[MR] Das ist einer der Kernpunkte des Projekts: Wir arbeiten nicht unbedingt kollaborativ, sondern eher kooperativ. Heißt, wir gehen alle unserer eigenen Arbeit nach, aber übernehmen jeweils Aufgaben, die im Projekt anfallen. So können wir mit relativ geringem persönlichen Aufwand, gemeinsam Strukturen schaffen, von denen wir alle profitieren. Darin liegt aber auch die Schwierigkeit: Verständlicherweise haben nicht alle neben ihrer eigentlichen Arbeit noch Kapazitäten, um Aufgaben zu übernehmen und so kann die Arbeitslast nicht immer gleich verteilt werden. Auch die Kommunikation ist eine Herausforderung. Bei einer so großen Gruppe kann nicht alles mit jeder Person abgesprochen werden, trotzdem wollen wir eine Gemeinschaft, in der alle Mitglieder eingebunden werden und Lust haben, sich zu beteiligen. Es gibt einige Werkzeuge, die dabei zum Einsatz kommen und ich denke, wir befinden uns auf einem guten Weg, aber Kommunikation ist eine Sache, die nie stillstehen darf, sondern stets erneuert werden muss. In Zukunft sollen auch gewisse Aufgaben, wie die Vorstandsarbeit, Reinigung, Pressearbeit, Hausmeistertätigkeiten entlohnt werden können, sodass die Mitglieder nicht nur ehrenamtlich arbeiten. Die erste Stelle ist bereits besetzt mit einer Person, die für das Projekt Fördermittel beantragt.

[Lf] Das Atelier ist nicht einfach nur ein Ort. Damit ist oftmals auch ein konkreter Arbeitsbegriff oder eine Arbeitsweise verbunden. Was zeichnet deine (oder eure) künstlerische Praxis aus? In welchem Verhältnis steht sie zu eurem Mundhallen-Projekt? Oder umgekehrt: welchen Einfluss hat der gemeinschaftlich genutzte Ort auf deine/eure künstlerische Praxis?

[MR] Für mich sind Arbeits- und Lebensweise untrennbar miteinander verbunden. Egal ob in der Kunst oder anderswo, wir sind soziale Wesen und nur durch Gemeinschaft können wir etwas erreichen. In der heutigen Leistungsgesellschaft und auch in der Kunstwelt wird gepredigt, dass man sich auf den eigenen Erfolg konzentrieren muss, um wettbewerbsfähig zu sein, aber ich denke, wir können das Klischee des einzelnen (meist männlichen) Künstlers, der isoliert im eigenen Atelier sein Genie auslebt, getrost vergessen. Alle die Kunst machen, sind von anderen inspiriert, beeinflusst und abhängig.

Persönlich arbeite ich eigentlich nie kollaborativ, aber meine Kunst ist immer ein Produkt meiner Umwelt. Durch die räumliche Nähe zu meinen Genossinnen in der Mundhalle kann ich günstig und trotzdem hoch professionell produzieren. Ich kann mich zu diversen Materialien und Techniken beraten lassen und lerne viel Neues. Hinzu kommt der ständige Austausch: Wir reden über unsere Ideen, egal ob künstlerisch, philosophisch, politisch oder auch nur persönlich. Das ist oft sehr inspirierend und spornt mich an. Es ist wie eine kleine Institution! Dadurch, dass wir gemeinsam diesen Ort gestalten, mache ich mir nicht nur Gedanken über meine Kunst, sondern auch darüber, wie ich mein Leben gestalten möchte. Eine Karriere als bildender Künstler ist keine Selbstverständlichkeit, aber mit Strukturen wie diesen, kann ich mir durchaus vorstellen, auf lange Sicht meine Passion zu leben. Die Investition in diese Gemeinschaft ist also auch immer eine Investition in mein Schaffen. Kurz: Die Mundhalle hat den Einfluss auf meine Praxis, dass ich mich mit mehr Ruhe und Selbstvertrauen an meine Arbeit wagen kann. Sie ermutigt mich, zu experimentieren und ermöglicht mir viel größer zu denken.

[Lf] Welche Perspektive wünscht ihr euch für die Zukunft?

[MR] Für die Zukunft erhoffen wir uns natürlich, dass wir den neuen Ort für die Mundhalle bekommen und so ein Stück weit aus dem Prekariat ausbrechen können. Wir wünschen uns, dass wir als Genossenschaft weiter wachsen und einen wichtigen Kulturort für Hamburg etablieren. Es geht nicht nur darum, ein Atelier zu haben, sondern auch darum, etwas aufzubauen und aktiv mitgestalten zu können. Neben meinem eigenen Arbeitsplatz plane ich in der neuen Mundhalle einen Ausstellungsort mit durchgehendem Programm und ein Residenzprogramm für junge internationale Künstlerinnen.

Merlin Reichart ist Master-Student in der Klasse von Prof. Simon Denny. (www.merlin-reichart.com/)

Aktuell ist die Ateliergemeinschaft voll besetzt, aber falls es Interesse gibt, in Zukunft ein Teil der Genossenschaft zu werden, können sich KünstlerInnen gerne bewerben: bewerbung@mundhalle.de. Weitere Informationen unter: www.mundhalle.de

- ← Merlin Reichart arbeitet in seinem Atelier in der Mundhalle in der Hafencity; Foto: Bina Engel
- ← Die Mundhalle in der Hafencity zum Kultursommer 2021; Foto: Gertje König

Die Hochschulgalerie als Membran

Julia Mummenhoff

Mit dem Umzug in das neue Ateliergebäude und einer neuen wissenschaftlichen Mitarbeiterin gewinnt die Galerie der HFBK an Ausstellungsfläche und an Möglichkeiten. Mehr noch, sie tritt in einen Prozess der konzeptuellen Veränderung ein





Die Gründung der HFBK Galerie im Jahr 2004 geht zurück auf die Initiative von Martin Köttering, der viele Jahre als Kurator für zeitgenössische Kunst gearbeitet hatte, bevor er 2002 die Präsidentschaft der Hochschule übernahm. Ihm war es ein zentrales Anliegen, dass Studierende über die Mechanismen von Produktion, Präsentation und Repräsentation nicht nur sprechen und nachdenken, sondern sich auch praktisch mit diesem Verhältnis auseinandersetzen. Am besten in Form von selbst kuratierten und organisierten Ausstellungen in einem eigenen Ausstellungsraum. Dafür gab er damals sein Büro in der zweiten Etage des Lerchenfeld-Gebäudes auf und verwandelte es in einen Ausstellungsraum – in einen erstmal leeren, weiß gestrichenen Raum mit möglichst viel Präsentationsflächen. Grundlegend war das Bewusstsein von der Kunsthochschule als ein Ort der Lehre, an dem angehenden Künstlerinnen ihr eigenes Profil entwickeln können, ohne dabei systematisch mit einem alltäglichen Ausstellungswesen konfrontiert zu werden, aber dennoch Erfahrungen mit der Konzeption und den Abläufen der Kunstvermittlung sammeln zu können. Von Anfang an war die Hochschulgalerie in der Lehre verortet, stand neben der Vermittlung von Ausstellungspraxis auch die inhaltliche Auseinandersetzung mit (historischen und zeitgenössischen) kuratorischen Konzepten im Mittelpunkt.

Das Programm wurde seither von wechselnden studentischen Teams für ein oder zwei Semester gestaltet. Den Anfang machten 2004/05 Tjorg Douglas Beer und Lutz Krüger, die unter anderem Abel Auer, Ellen Gronemeyer, Stef Heidhues, Malte Urbschat, Adnan Softić oder Christoph Blawert zeigten. Neben dem Ausstellungsprogramm luden sie Kuratorinnen wie Heike Munder vom Migros Museum Zürich oder den Galeristen Christian Nagel für Vorträge ein oder berichteten über alternative Ausstellungsräume wie Cubitt (London), Simultanhalle (Köln), Message Salon (Zürich) oder Oscar-von-Miller-Straße-16 (Frankfurt/M.). Diese Kombination aus Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm, von Theorie und Praxis sowie das Arbeiten im Kollektiv lassen sich im Rückblick auf das Programm der HFBK Galerie als wiederkehrende Formate und Auseinandersetzungen identifizieren.

Es gibt Fragen, die zyklisch immer wieder auftauchen, aber sie werden aktualisiert und mit anderen Mitteln bearbeitet. Und immer geschah dies mit großer Radikalität und Experimentierfreude, mit der die studentischen Teams bereit waren, alles zu hinterfragen: Muss sich künstlerische Arbeit über eine Ausstellung manifestieren? Kann sich eine Ausstellung nicht auch selbst kuratieren? Wie kann ein Galerieraum noch genutzt werden? In welchem Verhältnis stehen Theorie und Praxis? Die gesellschaftlichen Bedingungen und Machtstrukturen zu thematisieren, innerhalb derer künstlerisch gearbeitet, kuratiert und kommuniziert wird, trat zunehmend in den Mittelpunkt. Das lässt gerade auch an den Programmen von Julie Gufler & Julia Metropolit (2014), Tim Geissler und Johannes Boscher (2014/15) oder dem Cake & Cash Curatorial Collective (2020/21) anschaulich betrachten.

Daneben spielte die Auseinandersetzung mit der Architektur des Raumes eine wichtige Rolle – lassen sich darüber ja auch immer kuratorischen Setzungen vornehmen. So wurden immer wieder, teils elementare, architektonische Eingriffe vorgenommen, die nicht

← Galerie der HFBK im neuen Atelierhaus; Foto: Klaus Frahm

↑ *Bezeichnen und Übersetzen*, Wandarbeit im Rahmen der Kooperation der Galerie der HFBK mit dem Atelier der Villa, Kunstwerkstatt der Elbewerkstätten, Juni 2005

selten zum „Markenzeichen“ der jeweiligen Kurator*innen wurden: Die Decke wurde in einem mühsamen Akt komplett schwarz gestrichen, eine Wand vor die Fensterfront gestellt, der Eingang verlegt und stattdessen in die Wand ein großes Fenster eingebaut, das zum Schauplatz von Performances wurde und den Blick der Besucher*innen auf das Geschehen im Raum freigab. So unscheinbar der Ausstellungsraum im „Originalzustand“ jemals wirkte, so gut funktionierte er als Folie für die Ideen der Studierenden. Und immer hatten sie die Freiheit und alle technischen Möglichkeiten, ihre Vorschläge umzusetzen. (Es sei denn, statische Gründe sprachen dagegen.) Es galt, sich mit den vorhandenen Gegebenheiten auseinanderzusetzen, darauf zu reagieren und einen Umgang mit ihnen zu finden.

So fungiert die HFBK Galerie als experimentelle Plattform, um künstlerische und kuratorische Prozesse in einem geschützten Raum ausprobieren zu können, in dem es weder richtig noch falsch gibt. Und auch wenn das Zitat von Samuel Beckett schon so oft bemüht wurde, es passt auch in diesem Zusammenhang einfach zu gut: „Try again, fail again, fail better!“

Daneben war die Galerie auch immer ein Ort des regelmäßigen Austauschs mit anderen Kunsthochschulen. So stellen jeden Februar zehn Studierende aus London im Rahmen des Ausstellungs-Austausches mit dem Art Department der Goldsmiths University in der Galerie der HFBK aus. Durch den Brauch, Lehrende mit einer Einzelausstellung zu begrüßen oder zu verabschieden, waren in der Galerie auch regelmäßig Positionen etablierter Künstler*innen wie Franz Erhard Walther, Norbert Schwontkowski, Thomas Demand oder Michaela Melián zu sehen.

Nach fast 20-jähriger Ausstellungsgeschichte stehen nun räumliche und personelle Veränderungen bevor, die sich auch in der konzeptionellen Ausgestaltung der HFBK Galerie niederschlagen. In dem neuen Atelierhaus wird die Galerie zwei Räume im Erdgeschoss beziehen, die mit einer Ausstellungsfläche von fast 360 Quadratmetern deutlich größer sind, als der bisherige Raum. Die technisch besser ausgestatteten und repräsentativen Ausstellungsräume ermöglichen vielfältige Nutzungen, und durch das zentrale Fenster an der Längsseite öffnet sich der Ausstellungsraum zur Straße. Als großzügiges Schaufenster ermöglicht es den Blick in die Kunstproduktions- und Ausstellungsstätte. Gleichzeitig spielt das Außen eine sichtbare Rolle bei allen Projekten im Innenraum, woraus sich interessante Korrespondenzen ergeben. „Zwischen dem Inneren einer Kunsthochschule und dem Draußen muss es etwas geben, eine in beide Richtungen durchlässige Membran. Und diese Membran kann die Galerie sein. Das bedeutet, noch stärker die Öffentlichkeit zu adressieren, die damit eingeladen wird, an die Hochschule zu kommen und die Ausstellungen wahrzunehmen“, so Martin Köttering.

Für das erweiterte Ausstellungsprogramm bekommt Martin Köttering Unterstützung durch Sjusanna Eremian, die seit Oktober 2021 für die kommenden drei Jahre als kuratorische Assistentin an der HFBK Hamburg arbeitet. Eremian hat an der Leuphana Universität in Lüneburg Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Kunst- und Medienwissenschaft studiert. Ihre Masterarbeit schrieb sie 2017 zum Thema Politische Kunst und Populismus und war in dieser Zeit studentische





Mitarbeiterin des dortigen Kunstraums. Nach einem zweijährigen Volontariat an der Hamburger Kunsthalle hatte sie dort eine Projektassistenz für die Ausstellung *De Chirico - Magische Wirklichkeit* inne. Ihre ersten Wochen an der HFBK Hamburg verbrachte Eremian damit, genau hinzuschauen, hinzuhören, Ausstellungen anzusehen und den Austausch mit den Studierenden zu suchen. Eigene kuratorische Ideen stellt sie zunächst einmal zurück: „Ich möchte die Ausstellungen mit den Studierenden gemeinsam entwickeln. Deshalb schaue ich mir aktuell sehr genau an, welche Positionen und Inhalte die Studierenden beschäftigt, um daraus Ideen für Ausstellungsprojekte zu entwickeln.“ Eine von Studierenden konzipierte Ausstellung, ein Kooperationsprojekt mit Studierenden aus Leipzig und Berlin ist bereits eingeplant.

Zudem steht eine erste Ausstellung bereits fest. Im Frühsommer wird die Ausstellung zum Finkenwerder Kunstpreis in den neuen Galerieräumen stattfinden. Die seit 1999 vom Kulturkreis Finkenwerder e.V. an international anerkannte Künstlerinnen verliehene Auszeichnung wurde in Zusammenarbeit mit der HFBK Hamburg neu ausgerichtet und um den Finkenwerder Förderpreis der HFBK Hamburg ergänzt. Mit der Trägerin des mit 20.000 Euro dotierten Hauptpreises, der US-amerikanischen Künstlerin, Autorin und Filmemacherin Renée Green (siehe auch den Artikel von Nina Möntmann auf S. 33) wird in der Galerie der HFBK – zum ersten Mal unabhängig von ihrem Bezug zur Hochschule –, eine etablierte Position gezeigt. In dem zweiten Raum wird die HFBK-Absolventin Frieda Toranzo Jaeger (Master 2020 bei Prof. Jutta Koether) ausstellen, die mit dem Förderpreis bedacht wurde. Toranzo Jäger kombiniert installative Malerei mit traditionell mexikanischen Textilarbeiten und Performance, um Ideen von Hybridität, Sexualität und Autonomie zu erforschen.

Solche Ausstellungen renommierter Einzelpositionen aus dem Hochschulkontext oder von außerhalb werden künftig unterschiedliche Diskurse in den Lehrbetrieb holen. Daneben wird es zukünftig nun noch mehr Raum für studentische Initiativen, Artist Talks, Workshops und Veranstaltungsprogramme geben. Und so wird das neue Konzept schrittweise Gestalt annehmen.

- ← Kate Moss, Ausstellung von Studierenden aus London im Rahmen des jährlichen Ausstellungsaustauschs der HFBK Hamburg mit dem Goldsmiths, University of London
- ← Finissage des Ausstellungsprogramms im Sommersemester 2016, Performance von Signe Raunkjaer Holm
- ↑ *Other Site, b-galerie*, Installation und Performance im Schaufenster der Galerie von Manuel Funk; Foto: Anne Pflug

Mehr als nur ein Lagerraum *Nikolaus Bernau*

Neben Ateliers spielen auch Lagerräume und Depots eine zentrale Rolle für Künstlerinnen. Sind sie die Zukunftschance der Museen und der Kunst, vielleicht sogar der Künstlerinnen?



Etwa vor einem Jahrzehnt zeigte der niederländische Videokünstler Melvin Moti in der Staatsgalerie Stuttgart eine Installation: *The Art of Orientation*. Gemälde und Grafiken aus den Depots und den Archiven des Museums wurden gezeigt, manche von berühmten Künstler*innen, andere, die noch nie zu sehen waren. Es war der Teil einer Ausstellungsserie, die als *Offenes Depot* bezeichnet wird.¹ Eine der am meisten von Mythen umwobenen Institutionen des modernen Kulturlebens wurde damit zum Material für Künstler*innen, und es stellte sich wieder die Frage: Sind hier nur die sonst nicht brauchbaren Objekte einer Sammlung zu finden – oder nicht doch das eigentlich Wertvolle?²

Nicht erst die postkoloniale Debatte um die ethnologischen Bestände der Museen forderte, das Depot zu öffnen. Es gibt dieses Verlangen eigentlich schon, seitdem die ersten systematischen Depots in Bibliotheken und Naturkundemuseen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts entstanden. In den 1920er-Jahren handelte ein wesentlicher Teil des „Berliner Museumskriegs“ vom energischen Widerstand der Kuratoren (es gab keine Frauen unter ihnen) des heutigen Ethnologischen Museums, ihre Bestände in eine „Schausammlung“ und eine ins Depot zu bringende „Wissenschaftliche Sammlung“ zu teilen.³ Sie scheiterten, oft mehr als 98 Prozent der Sammlung kamen aus dem alten Völkerkundemuseum in das neue Gebäude in Berlin-Dahlem und sind seitdem im Depot aufbewahrt. Nur ein Bruchteil dieser Objekte wurde jemals wieder öffentlich gezeigt.

Klassische, also unter der Kontrolle der Kurator*innen stehende und im Wesentlichen nur Wissenschaftler*innen zugängliche Depots sind ein struktureller Widerspruch zur Eigenbehauptung von Archiven, Bibliotheken und Museen, also den zentralen Sammlungsinstitutionen,⁴ dass sie Objekte zur allgemeinen Verwendung bewahren würden. Sie stehen unter der Erwartungshaltung, dass sie als quasi ewiger „Tresor“ der Vergangenheit für die Zukunft dienen sollen.⁵ Auch deswegen gibt es bisher nach meinem Überblick weder eine Geschichte der Registratur noch eine des Depots, dieser wichtigsten Instrumente der Auswahl. Doch offenbar haben sich nur Archivare intensiv mit dem noch radikaleren Dilemma des Wegwerfens auseinandergesetzt, trainiert in der „Kassation“ von Materialien, der oft mehr als 98 Prozent eines Bestands anheimfallen. In Archiven wird auch schon länger debattiert, wie weit dabei wirklich das ausgewählt wird, was zukünftige Interessen bedienen kann, wie stark die scheinbar neutrale Kassation von aktuellen Vorurteilen, sozialen und kulturellen Perspektiven vorbestimmt ist.⁶ In öffentlichen Bibliotheken dagegen gilt seit Jahrzehnten als pragmatisch akzeptierte, aber dem Publikum tunlichst nicht kommunizierte Regel, dass die Mitarbeiter*innen innerhalb von zehn Jahren den Gesamtbestand auswechseln sollten, Depots dagegen nur entstehen, wenn Platznot herrscht. Ausgenommen von dieser systematischen Dauer-Selbsterneuerung sind im Allgemeinen nur lokalhistorisch bedeutende Literatur, besonders kostbare Erwerbungen oder Spezialsammlungen wie etwa Musikalien.

Wissenschaftliche Bibliotheken etwa von Hochschulen oder Instituten sind zwar weit zurückhaltender im Aus-sortieren, betrachten sich mehr als ihre der Breitenbildung verpflichteten Schwestern auch als Wissensspeicher für kommende Generationen. Die Platznot drückt aber auch hier: Schon der 1868 eröffnete neue Trakt

- [1] Vgl. u. a. Alice Koegel, *Wiener Aktionismus*, Staatsgalerie Stuttgart, 2009; Anja Kirschner, David Panos, *The Empty Plan, Offenes Depot #01*, Staatsgalerie Stuttgart, 2011; Melvin Moti: *The Art of Orientation, Offenes Depot #02*, Staatsgalerie Stuttgart, 2011/12; Simon Starling: *Offenes Depot #03*, Staatsgalerie Stuttgart 2013/14.
- [2] Dieser Text beruht auf Überlegungen, die erstmals publiziert wurden in: Nikolaus Bernau, „Das Stiefkind der Museumskultur: Studiensammlungen, Schaudepots und Depots stehen vor dem Beginn einer neuen Museumsepoche.“ In: Museumsverband Brandenburg (Hrsg.), *Museumsblätter. Mitteilungen des Museumsverband Brandenburg: Museumsdepots – Hinterzimmer oder Bühne? Allein oder gemeinsam? Auf dem Weg zum guten Depot*, Potsdam, Juli 2021, S. 8 – 13. Dort auch weiterführende Literatur.
- [3] Vgl. Sigrid Westphal-Hellbusch, „Zur Geschichte des Museums“, in: *100 Jahre Museum für Völkerkunde*, Baessler-Archiv, N.F., Bd. 21, Berlin (West) 1973; Timo Saalman, *Kunstpölitik der Berliner Museen 1919 – 1959*, Berlin 2014, S. 75 – 82.
- [4] Vgl. *Handbuch der Architektur, Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*, Teil IV, 6. Halb-Band: „Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst“, 4. Heft: „Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen: Archive (Rudolf Opfermann), Bibliotheken (Albert Kortüm, Eduard Schmitt), Museen (Heinrich Wagner), Pflanzenhäuser (Adalbert Kerler, Eduard Schmitt), Aquarien (Otto Lindheimer), Ausstellungsbauten (Alfred Messel)“, Darmstadt 1893.
- [5] Vgl. Nikolaus Bernau, „Das Museum als Denkmal. Können und sollen historisch gewordene Museumsinszenierungen bewahrt werden?“ In: Martin Maischberger, Barbara Feller (Hrsg.), *Aussenräume in Innenräumen. Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum*. Berlin 2018, S. 359 – 382.
- [6] Vgl. Robert Kretzschmar, *Aussonderung und Bewertung von sogenannten Massenakten. Erfahrungen der staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg*, [<https://www.landesar-chiv-bw.de/sixcms/media.php/120/58039/A%207%20Kretzschmar%20Aussonderung%20Massenakten.pdf> [zuletzt 10.01.2022]]

← Depot Boijmans van Beuningen; Foto: Ossip van Duivenbode

der Französischen Nationalbibliothek, von Henri Labrouste in der revolutionären Eisenbau-Technik entworfen, trennte scharf zwischen den viele Stockwerke hohen, streng systematisierten und nur den Bibliothekaren zugänglichen Büchermagazinen und dem öffentlichen, prachtvollen Lesesaal – ein Modell, das sich schnell international durchsetzte.⁷ Etwa zur gleichen Zeit begannen auch die großen Museen, die Trennung zwischen „Schausammlungen“ in den Galeriesälen und „Wissenschaftlichen Sammlungen“ in Depots oder Magazinen vorzunehmen.

Im Grundsatz nehmen seither diejenigen, die auswählen, an, dass der von ihnen ausgewählte Bestand auch wirklich das ist, was künftige Generationen interessieren könnte. Dabei zeigt selbst ein kursorischer Überblick, dass dieses Selbstbewusstsein kaum gerechtfertigt ist, wie kürzlich eine kleine Ausstellung der Berliner Gemäldegalerie über die Sammlung Solly zeigte. Die mehr als 3.000 Werke umfassende Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly hatte Preußen 1821 erworben und damit einen weiteren Grundstein zum Aufstieg der bis dahin provinziellen Berliner Museen zu europäischer Bedeutung gelegt. In den 1880er-Jahren setzte dann aber der neue Direktor Wilhelm Bode durch, dass aus der Sammlung Solly etwa zwei Drittel (!) auf schnellen Auktionen oder im Kunsthandel veräußert wurden. Die allermeisten Verkäufe wurden nicht einmal dokumentiert. Die nächste grundlegende „Revision“ erfolgte beim Umzug der Gemäldegalerie in das heutige Bode-Museum 1904, dann nochmals eine anlässlich der Eröffnung des Deutschen Museums im Nordflügel des heutigen Pergamonmuseums 1930. Manche Objekte, die damals ins Depot gelangten, wie etwa die Gemälde der Utrechter Caravaggisten, sind heute hochgeschätzt.

Seit etwa 1880 gilt außerdem, dass fast jede Kurator*innengeneration Objekte aus den Ausstellungen entfernt, mit der Behauptung, nun endlich nur noch die wirklich wichtigen Dinge zu zeigen. Gleichzeitig ist aufgrund neuer Präsentationsideale der Platzbedarf immens gestiegen: 1930 wurden im Kaiser-Friedrich-Museum und im Deutschen Museum nach einer überschlägigen Schätzung maximal noch ein Viertel jener Gemälde gezeigt, die 1880 im viel kleineren Alten Museum zu sehen waren; die Pazifik-Ausstellung des jüngst übergebenen Berliner Humboldtforums zeigt nicht einmal zwei Prozent jenes Bestands, der bis 1924 im alten, viel, viel kleineren Berliner Völkerkundemuseum zu sehen war.

Dabei gibt es durchaus Alternativen. So präsentiert die Ägyptische Abteilung des Metropolitan Museums auf vergleichbarem Raum wie das Berliner Ägyptische Museum fast seine gesamte Sammlung, also zehnmal mehr Objekte, wird im Nationalmuseum Kopenhagen im Geschoss über der in enger Zusammenarbeit mit indigenen Gemeinschaften erstellten Dauerausstellung *Our Lives* in einem hoch verdichteten Schaudepot nicht nur die Kunst der Jagd-Kajaks, sondern die des Bootsbaus der Bevölkerungen der Arktis insgesamt präsentiert. Der neue Zentraldepotbau des Louvre in der Champagne ist ausdrücklich auch als öffentlicher Bau gedacht, ebenso der des Centre Pompidou, und 2023 soll der neue Depotbau des Londoner Victoria & Albert-Museums mitten in dem historischen Gebäude eröffnen, mit 230.000 Objekten und 1.000 Spezialarchiven. Noch radikaler

demokratisiert das neue Depot für das Rotterdamer Museum Boijmans van Beuningen den Zugang zum Museumsgut: Eine gigantische, silbern blitzende Architektur, in der die gesamten Sammlungen, die nicht in der Kurator*innenausstellung im historischen Gebäude zu sehen sind, kann hier vom Publikum erforscht und betrachtet werden. Ein Modell für deutsche Museen? Sicherlich.

Zurück nach Stuttgart. *Offenes Depot*, der Name dieser Ausstellungsserie versprach Öffnung, auch Demokratisierung. Tatsächlich wurden hier die Machtverhältnisse wenigstens zeitweise von den Kurator*innen auf die Künstler*innen übertragen. Doch taten diese eigentlich nichts anderes, als das, wofür Depots einmal auch angelegt worden waren: Sie nutzten die Objekte als Magazin von Formen, um selbst neue Formen schaffen zu können. Sie wurden selbst mächtige Kurator*innen. Ein tatsächlich offenes Depot wäre etwas ganz und gar anderes: Ein Haus, in dem alle interessierten Menschen an maximal viele Kulturgüter direkt herankommen könnten, alleine beschränkt durch konservatorische Vorbehalte. Eine Vermittlung durch Kurator*innen oder Künstler*innen gäbe es nur, wenn sie ausdrücklich gewünscht wird. Ironischerweise zeigt der Blick in die Bibliotheks- und Museumsgeschichte, dass ausgerechnet die lange als „Rumpelkammern“ verächtlich gemachten Inszenierungen des 19. Jahrhunderts mit ihren dicht gestellten Reihen von Büchern, dicht an dicht behängten Wänden und Vitrinenreihen methodisch bei weitem demokratischer, offener waren für unterschiedliche Interpretationen als „moderne“ Museen mit ihrer strengen, von den Kurator*innen bis hinein in die Belichtung kontrollierten Auswahl. Wann beginnt auch in Deutschland die Debatte über das wirklich offene Depot?

Nikolaus Bernau ist in West-Berlin aufgewachsen, studierte Kunstwissenschaften und Architektur, ist freier Redakteur und Journalist, forscht zur Architektur-, Museums- und Bibliotheksgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

[7] Vgl. Klaus Gereon Beuckers, Nils Meyer (Hrsg.), *Bibliotheksarchitektur um 1900. Die Kieler Universitätsbibliothek von Gropius und Schmieden im Kontext europäischer Bibliotheksbauten*, Kiel 2020.

- Depot Boijmans van Beuningen; Foto: Ossip van Duivenbode
- Schaulager im Depot Boijmans van Beuningen; Foto: Ossip van Duivenbode



Der leere Raum

Raimund Bauer

Peter Brooks Essay „Der leere Raum“ gilt als Standardwerk der Theaterkunst. Auch 50 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung hat es an Aktualität nicht verloren





In Peter Brooks *Der leere Raum* geht es nicht allein um den Raum.

Kein anderes Buch über Theaterkunst und Schauspielerei wird so oft zitiert wie *The Empty Space*, das 1968 in England erschien. „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“ So lautet der erste Satz aus dem Buch, das auf vier Vorlesungen basiert, die der Regisseur an vier verschiedenen Universitäten gehalten hat.

Brook, geboren 1925 in London, ist ein „Theatermagier“, dessen Karriere im England der 1950er- und 1960er-Jahre begann. In seinen Anfängen inszenierte er 1949 im Royal Opera House London *Salome* – noch in einem opulenten Bühnenbild von Salvador Dalí. Erst in der legendär gewordenen Inszenierung des *King Lear* erfolgt der entscheidende Schritt zu einem Theater des „leeren Raums“: Brook verzichtet weitgehend auf Bühnenbild und andere optische Effekte, er macht die Schauspielerinnen zum Mittelpunkt der Inszenierung.

Beim Wiederlesen des Textes, der das Theaterverständnis einer ganzen Generation prägte, fällt der euphorische Glaube an das Theater als zentrale Kulturleistung auf. Brooks prägende Theatererinnerungen beginnen unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Für ihn ist die Bühne ein Ort, wo das Unsichtbare erscheinen kann. Erinnerungen an das Theater der 1940er-Jahre, ein Auftritt von Clowns in einem Nachtclub an der Reeperbahn 1946, waren ihm Beweis für die existenzielle Notwendigkeit des Theaters.

Seine Überlegungen zum Theater teilte er in vier Begriffspaare auf: das „tödliche Theater“, „heiliges Theater“, „derbe Theater“ und „unmittelbares Theater“. Das „tödliche Theater“ ist bei Brook das schlechte Theater, das Theater, das wir am häufigsten zu sehen bekommen. Freudlos übernimmt es nicht nur die Boulevardkomödie und das kommerzielle Musical, es findet sich auch in der Großen Oper, in den Dramen Molières und Brechts und vor allem in den Stücken Shakespeares: „... das tödliche Theater geht an die Klassiker mit der Auffassung heran, daß irgendwo irgendwer entdeckt und festgelegt hat, wie man ein Stück aufführt.“

Brook will die Magie und den Rausch. Mit „derben Theater“ meint er die wirklich bodenständige Theaterkunst, das unverschämte, witzige Theater, ein Theater voll urwüchsiger Kraft. Seine Forderung nach einem „derben Theater“, das anti-traditionell, anti-pompös, anti-autoritär und anti-prätentiös ist, hat sich nun, über 50 Jahre später, eingelöst. Schmutz und Vulgarität sind im „derben Theater“ natürlich, Obszönität ist fröhlich. Das „heilige“ und das „derbe“ Theater bauen ein Spannungsfeld auf, das zu dem „unmittelbaren“ hinführt, dem gilt sein eigentliches Interesse.

Brook schreibt über seine negativen Erfahrungen mit dem kommerziellen Theater am Broadway 1966 und mit Tourneetheateraufführungen, er schreibt über Eintrittspreise, die zu hoch sind, über Kritiker und die Wechselbeziehung zwischen Publikum und Inszenierung, die unterschiedlichen Reaktionen auf seine eigenen Inszenierungen in England und Amerika, das falsche Publikum am falschen Ort, und über die Wirkung von *US*, einem 1966 aufgeführten „Gruppen-Happening-Kollaborativ-Schaustück“ des Royal Shakespeare Theatre über den Vietnamkrieg.



Die vier Vorträge sind natürlich auf ihre Zeit bezogen. Das Theater hat sich inzwischen verändert, wie auch die Gesellschaft und die politische Dimension. Doch die Essenz der Texte ist immer noch absolut zeitgemäß. Besonders die kompromisslose Verurteilung des „tödlichen Theaters“, die teilweise euphorischen Beschreibungen von heiligen und derben Momenten zeigen die Durchdringung, die Brook in Sachen Regie und Theater erreicht hat.

In seinen berühmten späteren Aufführungen im Pariser Théâtre des Bouffes du Nord, das Brook ab 1974 mehr als drei Jahrzehnte leitete, überprüfte er die theatrale Wirkung einer dekorationsfreien Bühne. In dem kostbar heruntergekommenen Theaterbau aus dem 19. Jahrhundert ist der „leere Raum“ von einer nicht renovierten, rötlich schimmernden Brandmauer begrenzt, dem rückwärtigen Abschluss eines Theaters. Nicht zu vergleichen mit den perfekten, schwarz-sterilen Multifunktionsräumen, wie sie von Architekten für Theaterneubauten erdacht worden sind: „Ich habe viele vergebliche Gespräche mit Architekten geführt, die neue Theater bauen – habe mich umsonst bemüht, für meine Überzeugung, daß es nicht eine Frage guten oder schlechten Bauens ist, die richtigen Worte zu finden.“

Brook definiert seine Vorstellungen von einem gelungenen Theaterbau: „In anderen Formen der Architektur gibt es ein Verhältnis zwischen bewußtem, artikuliertem Plan und guter Funktion: ein gut geplantes Krankenhaus wird brauchbarer sein als ein hingepfushtes. Aber beim Theater kann das Problem der Planung nicht von der Logik ausgehen. Es kommt nicht darauf an, analytisch auf die Voraussetzungen hinzuweisen und wie sie am besten zu organisieren wären – das bringt gewöhnlich nur einen zahmen, konventionellen, häufig auch kalten Saal zustande.“ Und „Bringen nicht Asymmetrie und Unordnung die lebendigste Beziehung zwischen Menschen zustande?“

Im Schlusskapitel über das „unmittelbare Theater“ spricht Brook von seinen Arbeitserfahrungen, Methoden und Konflikten bei der Raumfindung für eine Inszenierung. „Ich fand oft, daß das Bühnenbild die

Geometrie des schließlich gespielten Stückes ist, so daß die falsche Ausstattung die Darstellung vieler Szenen unmöglich macht und selbst den Schauspielern viele Möglichkeiten verbaut. Der beste Bühnenbildner geht Schritt für Schritt mit dem Regisseur voran oder zurück, ändert, verwirft, während sich die Sicht des Ganzen sich allmählich abzeichnet.“

Brooks konkrete Überlegungen beziehen sich nicht zwangsläufig auf die Konstruktion eines leeren Raums. Seine Hinweise auf die unterschiedlichen Arbeitsweisen von Maler*innen und Bühnenbildner*innen und den Kern des theaterbezogenen Denkens unterstützen die Suche nach dem richtigen Raum. Er kritisiert die Künstler*innen, die meinen, „... daß mit der Ablieferung der Bilder und den Entwürfen der Kostüme ein bedeutender Teil ihrer eigenen schöpferischen Arbeit schon vollendet ist. Das bezieht sich besonders auf gute Maler, die im Theater arbeiten. Für sie ist ein vollendeter Entwurf vollendet.“

Brook hingegen fordert einen Entwurf, der klar ist, ohne starr zu sein; einen, den man „offen“ nennen könnte und nicht „geschlossen“. Das ist der Kern theaterbezogenen Denkens: ein echter Bühnenbildner denkt in den Begriffen einer vierten Dimension, des Ablaufs der Zeit, er wird seine Entwürfe als immerzu in Bewegung begriffen betrachten.

Raimund Bauer ist Professor für Bühnenraum an der HFBK Hamburg und arbeitet derzeit an dem Bühnenbild für eine Inszenierung der Oper *Aus einem Totenhaus* von Leoš Janáček, die 2023 am Hessischen Staatstheater Wiesbaden Premiere feiern wird.

- ↑ Innenansicht des Théâtre des Bouffes du Nord in Paris, 2013; Foto: Coyau, Wikimedia Commons/CC BY-SA 3.0
- Renée Green, *Import / Export Funk Office*, 1992 Ausstellungsansicht Galerie Christian Nagel, Köln; Foto: Andrea Stappert Sammlung MOCA Los Angeles, Schenkung Gaby & Wilhelm Schürmann

Dezentrierte Räume

Nina Möntmann

Die US-amerikanische Künstlerin *Renée Green* erhält in diesem Jahr den Finkenwerder Kunstpreis der HFBK Hamburg, der mit einer Einzelausstellung in den neuen Galerieräumen verbunden ist. In ihrer künstlerischen Praxis spielt die Produktion sozialer Räume eine wichtige Rolle, wie unsere Autorin an einer zentralen Arbeit zeigt



Die Frage nach der Lokalisierung marginalisierter kultureller Räume wird in postkolonialen und kulturgeografischen Theorien seit den späten 1980er-Jahren mit Begriffen wie „beyond“¹, „Inbetween Space“², „Third Space“³, „Culture on the Margins“⁴, „Out There“⁵, „In Other Worlds“⁶ oder „Alien Territory“⁷ in Zusammenhang gebracht. Allen Umschreibungen ist gemeinsam, dass es sich um dezentrierte Räume handelt, um Grenzgebiete, Rand-, Zwischen- oder Außenzonen, um kontingente Räume, die zwischen den eindeutig definierten, homogenen Räumen des Mainstreams angesiedelt sind.

Renée Green navigiert in ihrer Arbeit genau diese dezentrierten Räume. So finden sich methodische und thematische Bezüge zu unterschiedlichen Bewegungsformen im geografischen Raum. Wiederkehrend tauchen die drei Bilder der „Flaneuse“, des „On the Road“-Seins und der „World Tour“ auf. Sie beschreiben die Durchmessungen verschiedener, sich räumlich ausdehnender Geografien. Abgesehen von einer unterschiedlichen Geschwindigkeit, in der kleine beziehungsweise größere Distanzen überwunden werden, sind mit diesen Fortbewegungsmodi jeweils unterschiedliche Positionen des kulturellen Lebens verknüpft: Die „Flaneuse“ durchmisst zu Fuß eine europäische Großstadt, „On the Road“ ist man mit dem Auto in den USA, eine „World Tour“ wird mit dem Flugzeug unternommen.

Häufig stellt ein längerer Aufenthalt und eine intensive Begehung der Stadt, in der ihre Ausstellung stattfindet, die Ausgangssituation in Greens Arbeit dar. Dabei ist ihre Fortbewegung als Flaneuse nicht zielgerichtet, es sind zufällige Entdeckungen, die sie auf ihrem Weg macht. Zufällig stößt sie auf politisch Bedeutsames, weil ihre Wahrnehmung darauf gerichtet ist, nicht aber weil es einen vorher konzipierten Wegeplan gäbe. Ihr Interesse an den Punkten, an denen sie verharret, die sie fotografiert oder auf andere Weise in ihre Arbeit einbezieht, geht davon aus, „dass sie ihre Arbeit als eine Untersuchung der westlichen Kultur versteht,“⁸ die in Ausgrenzungsprozessen die erwähnten marginalisierten, dezentrierten, kulturellen Räume hervorbringt.

Import/Export Funk Office, 1992 – 94

Eine der Arbeiten in Greens *World Tour*-Ausstellung ist ihr bislang umfassendstes Projekt, das *Import/Export Funk Office*, in dem sie am Beispiel der HipHop-Rezeption in Deutschland den Austausch zwischen afroamerikanischer und europäischer Kultur untersucht, nach dem Motto: „Schwarze Musik und weiße Hörer“.⁹ Es ist ein Work-in-Progress, das sie 1992 in der Galerie Nagel in Köln zum ersten Mal ausstellte. Die nächste Fassung entstand für die Biennale des Whitney Museums in New York 1993. Im selben Jahr installierte Green die bis dato letzte räumliche Version im Rahmen der *World Tour*-Ausstellung im Museum of Contemporary Art in Los Angeles, in dessen ständige Sammlung die Arbeit übergegangen ist. Ihre andauernde Weiterarbeit an dem Projekt besteht in einer Umstrukturierung des Datenmaterials und dessen Transfer auf CD-ROM und ins Internet.

Das *Funk Office* funktioniert nach dem Prinzip des Raums im Raum. Zehn handelsübliche, verzinkte Stahlregale sind zu einem begehbaren, nach zwei Seiten hin offenen Gehäuse zusammengestellt und verschraubt.

- [1] „It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the beyond. [...] ‘Beyond’ signifies spatial distance, marks progress, promises the future; but our intimations of exceeding the barrier or boundary – the very act of going beyond – are unknowable, unrepresentable, without a return to the ‘present’ which, in the process of repetition, becomes disjunct and displaced.“ in: Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York 1994, S. 4.
- [2] Ebd., S. 1 ff.
- [3] Homi Bhabha, „The Third Space“, in: J. Rutherford, J. (Hrsg.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London 1991, S. 207 – 221, und Bhabha 1994, S. 36 – 39. Edward W. Soja entwickelt ein angelehntes Konzept von „Thirdspace“.
- [4] Jon Cruz, *Culture on the Margins: the Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation*, Princeton 1999.
- [5] Siehe: Russel Ferguson/Martha Gever/Trinh-T. Minh-ha/Cornel West (Hrsg.), „Out There“, *Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge MA und London 1990.
- [6] Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Worlds*, London und New York 1988.
- [7] Bhabha 1994, S. 38. Im November 1997 organisierte Diedrich Diederichsen in Berlin ein Symposium mit dem Titel „Loving the Alien.“ Der Untertitel der Veranstaltung „Science Fiction, Diaspora, Multikultur“ verweist auf die Parallelisierung postkolonialer Identität mit dem Status von Außerirdischen.
- [8] Isabelle Graw, „Warum hat die es geschafft?, Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen (VI), Renée Green, Kontrollräume“, in: *Artis*, 47.Jg., Feb./März 1995, S. 40 – 45, S. 41.
- [9] Verweis auf einen Buchtitel von Günther Jacob, *Agit Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer*, Berlin/Amsterdam, 1993.
- [10] Unter dem Titel *The Development Tapes* sind die Kassetten als Hör-Biografie Diederichsens mit den für ihn wichtigen Titeln seit seiner Jugend gekennzeichnet. Tatsächlich hat er nicht den Werdegang eines Spezialisten dargestellt, sondern Klassiker der Popmusik aufgenommen, Musik, die jede/r kennt.

→ Renée Green, *Import/Export Funk Office*, Installationsansicht, mumok, Wien 1992; Foto: Stephan Wyckoff / mumok
 Courtesy die Künstlerin und Free Agent Media; Bortolami Gallery, New York; Galerie Nagel Draxler, Berlin



Über den beiden einander gegenüberliegenden „Eingängen“ ist jeweils ein Schild mit der Aufschrift „Collectanea“ angebracht, ein aus der Ethnologie adaptierter Begriff, der die Materialsammlung bezeichnet, welche von Ethnologen in ihrer Feldforschung zu einem bestimmten Gebiet zusammengestellt werden. Greens Gebiet in dieser Arbeit vermittelt sich auf einer ersten, unmittelbaren Ebene über den Sound von HipHop-Musik, über Gespräche auf Videos zu afrodiasporischer Kultur und der Rezeption „Schwarzer Musik“ in Europa sowie über ausliegende Buchtitel und Zeitschriften zu diesen Themen.

Die Betrachtenden nähern sich der Arbeit wie einem Archiv. In den unterschiedlichen Medien – Bücher, Zeitschriften, Video- und Audiotapes, Schrifttafeln und Aktenordner – sind Informationen abrufbar, die nicht mit einem Blick und aus einer Perspektive einsehbar sind, sondern entdeckt, ausgewählt, aufgeschlagen beziehungsweise in die adäquaten Abspielgeräte eingelegt werden müssen. Über die individuelle Selektion und Zusammenstellung der bereitgestellten Informationen erschließt sich jede/r einen eigenen Weg des Zugangs oder der Konfrontation mit dem von Green ausgebreiteten Thema.

In der ersten, 1992 in Köln entstandenen Fassung des *Funk Office* entwickelte Green ihr Konzept als eine Art Porträt des Popkulturtheoretikers Diederich Diederichsen, der zu der Zeit in Köln als Mitherausgeber der Musik-Zeitschrift *Spex* tätig war und dem beziehungsweise dessen Platten- und Büchersammlung sie bei einem Aufenthalt in Köln zufällig begegnet war. In *Spex* und in seinen Buchveröffentlichungen initiierte Diederichsen in Deutschland die Diskussion um „Schwarze Musik“ im Netzwerk ihrer politischen Kontexte. Green studierte seine Bibliothek und Plattensammlung, in denen sich ein starkes Interesse für afrodiasporische Kultur abzeichnet: Sie entdeckte Bücher zur Black Theory und

zahlreiche Schallplatten und CDs mit „Schwarzer Musik“, insbesondere HipHop. Einige Bücher überschneiden sich mit Greens eigener Bibliothek (zum Beispiel Titel von Henry Louis Gates, Houston Baker, Malcolm X und Nelson George), was nach den Beziehungen afrodiasporischer Kulturtheorie zu Diederichsens Leben und zu der deutschen Kultur im Allgemeinen fragen lässt. Green begann, das Profil einer gut informierten, aber die kulturelle Identität betreffend außen stehenden Person zu erforschen. Sie stellte eine Liste von circa 60 Buchtiteln zusammen, die sie von Diederichsen für die Ausstellung entlieh.

Auch die Musiktapes und Videos drehen sich um die Person Diederichsen, der die Musikkassetten aus seinem Fundus aufnahm.¹⁰ Auf den Videos sind 26 Stunden Gespräche aufgezeichnet. Die meisten führte Green selbst, die als Kamerafrau immer im Hintergrund bleibt und sich nur durch ihre von Zeit zu Zeit fragende Stimme zu erkennen gibt. Die Gespräche sind mit Diederichsen und anderen Personen, die in kulturtheoretischen Zusammenhängen arbeiten, zu Themen „Schwarzer Musikproduktion“ und weißer Rezeption, kulturellen Zuschreibungen und benachbarter Themen geführt.¹¹ In dieser ersten Fassung wurden die Gespräche in Köln oder in New York aufgezeichnet.

Die zweite Version des *Funk Offices* entstand für die Whitney-Biennale 1993 in New York. Dort verwendete Green nicht mehr die Original-Bücher und Zeitschriften aus Diederichsens Besitz, sondern kaufte sie neu, wobei sie die Liste veränderte und um Neuerscheinungen ergänzte, die sie mit Diederichsen gemeinsam ausgewählt und in New York gekauft hatte. Dort hatten die Rezipientinnen in der Regel einen anderen Einstieg. Die Wahrscheinlichkeit, dass das New Yorker Publikum im Whitney Museum die Bücher kannte, war relativ hoch. Während die Kölnerinnen Diederichsen in den Videos wiedererkannten und ihn als Kultur-Importeur wahr-

nehmen konnten, waren in New York häufig die dortigen Gesprächspartnerinnen bekannt und Diederichsen erschien als ein informierter Europäer, der sich in afroamerikanischen Diskursen auskennt. Green, die an ihrem Wohnort New York in „Black Culture“-Kreisen aktiv ist, importierte Diederichsen in dieses Umfeld und inszenierte die Begegnungen in den Videos. Als eine weitere Komponente des Transfers kommt der Status beider Städte, Köln und New York, als das zu diesem Zeitpunkt nationale Zentrum des Kunsthandels hinzu.

In Los Angeles war ein weiterer Ortsbezug über die Figur Diederichsens gegeben, insofern er zur Zeit der Ausstellung seine Lehrtätigkeit am Art Center in Pasadena antrat. Green begleitete ihn auf seinen Stadterkundungen und seinen Treffen mit lokalen HipHop-Musikern und Musiktheoretikern und dokumentierte dies in weiteren Video-Gesprächen mit ihm und seinen Kontaktpersonen.¹² In Anspielung auf die Filmmetropole Hollywood, als ein Wahrzeichen Los Angeles' erweiterte Green die Präsentation der Gespräche um eine Video-Wandprojektion. Die Bücher ergänzte sie gemeinsam mit Diederichsen um Neuerscheinungen zum Thema und um Beatnik-Literatur, die von dem Ausbruch aus der Stadt, dem kalifornischen „On-the-Road“-Sein handelt. Während in der Kölner und der New Yorker Version „Eastcoast-HipHop“ aus New York gespielt wurde, der eher als politisch gilt, konnte man in Los Angeles zudem den durch explizite Texte aggressiveren und in den Arrangements einfacheren „Westcoast-HipHop“ hören. Der „Eastcoast“- und der „Westcoast“-HipHop haben im Musikbetrieb kaum Berührungspunkte, es gibt zum Beispiel praktisch keine Co-Produktionen von Musikerinnen. Neben der ökonomischen Konkurrenz besteht ein weiteres Motiv hierfür in dem Bedürfnis, eigene Identitätsmodelle zu konstruieren, welche sich gegen eine reduktionistische und essentialistische Festlegung des „Schwarz-Seins“ als ein umfassender gemeinsamer Nenner positionieren, auf dessen Basis eine Auschlusspolitik betrieben wird. Die von Musikerinnen gewünschte Definition unterschiedlicher HipHop-Stile im Musikbetrieb ist demnach auch in ihrer Funktion als politische Geste zu verstehen.

Ortsbezug als dynamisches System

Das *Funk Office* kann als aktiver Ort nur in Städten realisiert werden, auf die es reagieren kann, also dort, wo Diskurse subkultureller Musikproduktion stattfinden, wo HipHop als Code für eine bestimmte Freiheit funktioniert, die durch Sprache, Rhythmus und Musik existieren kann.

Greens methodischer Ortsbezug als ein dynamisches System wie auch ihre Bezugnahme auf das Phänomen des „Inbetween-Space“ in Zusammenhang mit postkolonialistischer Identitätskonstruktion entfaltet eine politische Dimension des Nomadischen, die mit Deleuze/Guattaris Begriff der „De-Territorialisierung“ in Verbindung gebracht werden kann. Die Nomaden sind „ein Deterritorialisierungs-Vektor. Durch eine Reihe von lokalen Aktionen, deren Orientierung und Richtung immer wieder anders sind, fügen sie Wüste an Wüste und Steppe an Steppe.“¹³ In der Aneinanderkettung der Orte, welche die Nomaden als Stationen aufsuchen, werden Grenzen negiert und nationale Territorien geschnitten. Insofern besitzen die Nomaden eine eigene

Geografie, die sich über eine nationale Kartografie hinwegsetzt.

Dieses Motiv der Stationen als eine „Reihe von lokalen Aktionen“ ist mit Greens dynamischer Ortsbezogenheit koppelbar und ermöglicht ihr, eine politische Praxis im kulturellen Raum zu verorten, deren Effekt sich im Zuge dieser Argumentation als „De-Territorialisierung“ des White Cube bezeichnen lässt. Die Reglements und ästhetischen Codes des White Cube, sind in den 1970er-Jahren mit den Texten Brian O'Dohertys und den Arbeiten institutionskritischer Künstlerinnen analysiert und dekonstruiert worden. Auf dieser Basis ist eine neue, transkulturelle Belegung des Ausstellungsraums möglich geworden.¹⁴ Bei Green wird der Ausstellungsraum dabei zur Kontaktzone.¹⁵ Der White Cube funktioniert als eine Art „Working Station“, in die Informationen vor Ort eingespeist werden. In den verschiedenen Städten setzen Prozesse der Kommunikation ein, der Vermittlung, der Übersetzung, des Austauschs und der Distribution von Informationen. In einer Konsequenz dieses Verständnisses vom Ort setzt Green ihre Arbeit an dem *Import/Export Funk Office* auf CD-ROM und im Internet fort. Das oben vorgestellte Bild des White Cube als „Working Station“ stellt sich nun wörtlich dar: mit jedem entsprechend ausgerüsteten PC als möglichem „Ausstellungsort“.

Nina Möntmann ist Professorin für Kunsttheorie an der Universität zu Köln, wo sie auch als Principal Investigator am Global South Studies Center (GSSC) forscht. Zuvor hatte sie die Professur für „Art Theory and the History of Ideas“ am Royal Institute of Art in Stockholm inne und war Kuratorin am Nordic Institute for Contemporary Art / NIFCA in Helsinki.

Der Text ist ein überarbeiteter Auszug aus: Nina Möntmann: *Kunst als Sozialer Raum*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, Neuauflage 2017.

- [11] Zum Beispiel mit Gary Simmons und Greg Tate und einem HipHop-DJ aus Köln.
 - [12] Zum Beispiel mit dem HipHop-Aktivisten Brian Cross (B+), dem Rapper- und Dichter-Kollektiv blackmadrid und John Outerbridge, der in den 1960er-Jahren im Black Arts Movement aktiv war.
 - [13] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992, S. 525.
 - [14] Ein Beispiel für diese Arbeit in der Ausstellungspraxis ist das „documenta X“-Konzept von Catherine David.
 - [15] Das Konzept des Ausstellungsraums als Kontaktzone entstammt einer Debatte aus den 1990er-Jahren, in der der Umgang mit Objekten in ethnologischen Museen verhandelt wurde. Marie Louise Pratt schreibt in ihrem Text „The arts of the contact zone“ (in: *Profession* 1991, S. 33–40) von einem „social space, where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths.“ (S. 34). Etwas später bezog sich James Clifford in seinem berühmten Essay „Museums as Contact Zones“ auf Pratt (James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: ders., *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997, pp. 188–219.
- Gesa Troch, *Balance in the Unbalance*, 2020 Außenarbeit im Garten der Finkenau 42 im Rahmen der Ausstellung *Die Balkone* der Klasse von Prof. Sam Durant.

Comeback: „Kunst für Alle“ im öffentlichen Raum

Raimar Stange

Im Gegensatz zu Museen und Ausstellungshäusern erreicht Kunst im öffentlichen Raum ihr Publikum unmittelbar und direkt. Das klingt demokratisch, ist es aber bei genauerem Hinsehen dann doch nicht



Corona machte es möglich: Kunst im öffentlichen Raum kann sich tatsächlich als „Kultur für alle“ (Hilmar Hoffmann) ereignen, zudem als eine, die die Grenzen zwischen Privat und Öffentlich, von High and Low und von vermeintlich Amateurhaften und sogenannten Professionellen sprengt. Die Rede ist von den inzwischen schon legendären Balkonkonzerten, die zu Beginn der Pandemie im Frühjahr 2020 in Italien gegen die Isolation des Lockdowns anmusizierten. Es sangen ausgebildete Musiker*innen ebenso wie Amateur*innen aus den privaten Fenstern und eben von Balkonen. Die Bewohner*innen eines Stadtviertels fanden so trotz Isolation für einen Moment im Akt des gemeinsamen Musizierens zusammen, das Ergebnis ihrer Darbietungen – Schlager, die Nationalhymne, ganze Opernarien – erklang überaus vielstimmig im öffentlichen Raum.

Einige Wochen später fand in Berlin der erste Teil des Ausstellungsprojektes *Die Balkone*, initiiert von Övül Ö. Durmusoglu und Joanna Warsza, statt, das sich ausdrücklich auf die italienischen Balkonkonzerte bezog. Künstler und Künstlerinnen, die im Prenzlauer Berg wohnten, wurden eingeladen, für ein Wochenende Arbeiten an den Fenstern oder auf dem Balkon ihrer Wohnungen zu zeigen. Diese künstlerischen Arbeiten sollten als Zeichen für „Leben, Kunst, Isolation und Gemeinschaft“ im Prenzlauer Berg erscheinen. Auf den ersten Blick kommt *Die Balkone* als engagiertes und kluges Projekt daher und es wurde prompt allgemein abgefeiert in der Kunstwelt. Es gab in der Folge ähnliche Projekte, die sich darauf bezogen. So realisierten Studierende aus der Klasse von Gastprofessor Sam Durant Anfang April 2020 eine Ausstellung in der HFBK Hamburg und ihrer direkten Nachbarschaft, wo ihre Arbeiten unangekündigt an überraschenden Orten zu sehen waren. Die Idee bestand darin, Zeichen physischer künstlerischer Anwesenheit inmitten der Corona-Pandemie zu platzieren, Spuren, die analog sichtbar und erfahrbar waren und ein Gegengewicht zu der Vielzahl der damaligen Internet-Kunstauftritte setzten.

Beim zweiten, genaueren Blick auf das Berliner Ausstellungsprojekt *Die Balkone* aber wird es kritischer, denn wesentliche Momente der italienischen Balkonkonzerte fehlen: So findet hier eben keine Durchdringung von High and Low statt, keine Aufweichung der Grenzen von Amateurhaften und Professionellen und es wird hier zu keinem Zeitpunkt gemeinschaftlich Kunst geschaffen, niemand aus der Nachbarschaft wird zur künstlerischen Mitarbeit animiert, stattdessen präsentiert sich selbstbewusst der individuelle Künstlertypus. Statt „Kultur für Alle“ ist *Die Balkone* – das Projekt wurde 2021 fortgesetzt – nicht viel mehr als eine gutgemeinte Strategie, konzipiert von zwei international bekannten Kuratorinnen, für in erster Linie erfolgreiche Künstler*innen, die eine weitere, viel beachtete Ausstellung in ihre Vita aufnehmen können. Beteiligt waren unter anderem: Rahib Mroure, Yael Bartana, Olaf Nicolai, Andrea Pichl, Sam Durant und Rosa Barba.

Warum diese Gegenüberstellung? Weil sie beispielhaft die Probleme darlegt, die bis heute charakteristisch sind für Kunst im öffentlichen Raum und der damit verbundenen Idee einer „Kultur für Alle“. Die Kunst im öffentlichen Raum wurde in Deutschland im Kontext der von dem damaligen Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann ausgerufenen Losung „Kultur für Alle“ in den 1960er-Jahren initiiert. Damals wurden populär

ausgerichtete Kulturräume wie Bibliotheken und Kinos, die neu gegründeten Volkshochschulen, Straßentheater und eben die Kunst im öffentlichen Raum gefördert. Hilmar Hoffmann, der als junger Mann noch am Zweiten Weltkrieg teilnehmen musste, sah in der Kultur die wirksamste Waffe gegen ein Wiedererwachen des Nationalsozialismus und wollte diese in allen Bereichen der Gesellschaft verankern, sie also aus den elitären Gefilden der „Bessergebildeten“ herausholen. Dieses sollte gelingen, indem „Barrieren abgebaut wurden“, also die Bildungsschranken, die weite Teile der Bevölkerung daran hindert, an dem real-existierenden, kulturellen Leben der bildenden Kunst, dem Theater oder der Literatur teilzunehmen. Die so herbeigeführte „Demokratisierung der Kultur“ setzte einerseits kulturelle Bildung als konstitutives Element der Sozialisation aller Bürger und Bürgerinnen voraus, andererseits die erklärte Bereitschaft sowie das Vermögen der Kulturschaffenden, ästhetische Grammatiken zu entwickeln, die, ohne selbstverständlich in eine Unterkomplexität abzudriften, allen verständlich sein kann. Wohl gemerkt: Diese Haltung, für die Hilmar Hoffmann unter anderem zusammen mit Joseph Beuys anfangs durchaus erfolgreich kämpfte, setzt dezidiert auf genau das, was heute vornehmlich als „Populismus“ abgestraft wird, aber als ein Stück engagierte ästhetische Aufklärung gedacht war. Der öffentliche Raum, der unbelastet ist von musealen Kontexten und bildungsbürgerlichen Zugangsbeschränkungen, wie etwa der Kenntnis von Kunstgeschichte, stattdessen alltäglich „besucht“ wird von allen Bevölkerungsschichten einer Gesellschaft, schien nicht nur für Hilmar Hoffmann der ideale Raum, die bestmögliche Präsentationsoption für eine solche „Kultur für Alle“ zu sein. Oder anders formuliert: Kunst im öffentlichen Raum bezog ihre Begründung und Motivation aus dem Wunsch, den White Cube, der in Deutschland gerade erst zu seiner vollen Entfaltung kam, als elitäre „Tempelzelle“ zu verlassen.

Der, wenn man so will, „Triumphzug“ der Kunst im öffentlichen Raum seit den 1970er-Jahren führte dazu, dass nahezu jede deutsche Großstadt entsprechende Programme initiierte. In Hamburg zum Beispiel existiert seit 1981 das Programm *Kunst im öffentlichen Raum*. 2013 wurde es mit dem Projekt Stadtkuratorin Hamburg neu ausgerichtet. Höhepunkt der Etablierung der Kunst im öffentlichen Raum war und ist sicherlich die Ausstellung *Skulptur Projekte*, die seit 1977 alle zehn Jahre in Münster stattfindet. Erklärtes Ziel ist es, die Beziehungen von Kunst, öffentlichem Raum und urbanem Umfeld künstlerisch zu untersuchen. Dazu werden international renommierte Künstler*innen eingeladen, die in situ ihre Werke für die Dauer der Ausstellung entwickeln. Kein Zufall ist es, dass die *Skulptur Projekte* zeitgleich zu jeder zweiten documenta in Kassel stattfinden, so nämlich stellt man sich selbstbewusst in eine Reihe mit der immer noch wohl weltweit wichtigsten Großausstellung zeitgenössischer Kunst. Entscheidend für meine Überlegungen ist, dass die in Münster präsentierten Kunstwerke zwar teilweise von überragender Qualität sind, allerdings nimmt die Kunst, die für eine „Kultur für Alle“ notwendige Erfordernis einer allgemeinverständlichen Grammatik kaum ernst. Man denke zum Beispiel nur an Bruce Naumans beeindruckende Arbeit *Square Depression*, 1977/2007, eine quadratisch-minimalistische Skulptur mit einer Seitenlänge von je



25 Metern, die 2,30 Meter tief in den Boden gearbeitet ist und gleichsam eine „Negativpyramide“ vorstellt – die Arbeit erfordert ohne Zweifel eine Rezeption, die um die jüngere Kunstgeschichte, ihre formalen Ideen und Konzepte weiß.

Die Arbeit von Bruce Nauman oder das beschriebene Ausstellungsprojekt *Die Balkone* machen zwei Aspekte deutlich: Erstens entwickelte sich die Kunst im öffentlichen Raum schnell zu einem weiteren Genre der High Art, das vor allem etablierte Künstler*innen bespiel(t)en, und zweitens wurde der öffentliche Raum dabei quasi als Open Air White Cube umfunktioniert. Der Gedanke der „Kultur für Alle“ aber verschwand im Kontext der neoliberal-globalisierenden Ausrichtung der Gesellschaft seit den 1980er-Jahren genauso schnell in der Mottenkiste der (BRD-)Geschichte wie Willy Brands Lösung „Mehr Demokratie wagen“. Kunst wurde in diesem Kontext zur Luxusmarke mit glamourösen Stars und obszönen Höchstpreisen.

Doch diese Entwicklung rief weltweit politische Gegenbewegungen auf den Plan. Stellvertretend hierfür sei an Occupy Wall Street erinnert, eine Protestbewegung, deren internationaler Einfluss bis heute spürbar ist. Charakteristisch für Occupy Wall Street ist der Moment der „massenhaften“ Besetzung von öffentlichen Räumen. Dieser Aspekt war auch für die anfangs durchaus erfolgreichen Aufstände des Arabischen Frühlings entscheidend. Plötzlich standen Namen von öffentlichen Plätzen symbolträchtig für Widerstand: Zuccotti Park (New York), Tahrir Platz (Kairo), Syntagma-Platz (Athen). Diese aktivistische Bewegung hin zu politischem Kampf mit gemeinsam demonstrierenden realen Körpern an zentralen Plätzen wurde schnell auch für Künstler*innen ein wichtiges Anliegen, der sogenannte „Artivismus“ setzte mit seinen kollektiven Arbeiten im öffentlichen Raum wichtige Akzente hinein in den offiziellen Kunstbetrieb. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Aktionen von Occupy Museum, einem Ableger von Occupy Wall Street, die 2012 bereits auf der 7. Berlin Biennale präsent waren. Zu nennen sind auch diverse wichtige Großausstellungen, wie der *steirische herbst* im österreichischen Graz 2012 und *global aCTIVISM* 2013/14 im ZKM in Karlsruhe.

Der Globalisierung tritt inzwischen immer offensichtlicher eine weitere, gelinde gesagt, Problemlage zur Seite, der Klimawandel. Und auch der politische Umgang mit dieser globalen Katastrophe wird heftig von Aktivist*innen bekämpft. So ist es auch nur folgerichtig, dass die kommende documenta in Kassel, so jedenfalls ist bereits in offiziellen Verlautbarungen zu lesen, auf drei zentralen Konzeptsäulen stehen wird: Nachhaltigkeit, Ressourcenteilung und Aktivismus.

Dass in der inzwischen in einem Straßenmagazin (!) publizierten Künstler*innenliste kaum bekannte Künstler*innennamen vertreten sind, sondern vor allem diverse Kollektive, die Kunst von vielen, gemeinsam mit vielen für alle machen wollen – dieses lässt berechtigt hoffen, dass ausgerechnet auf der documenta die „Kunst für Alle“ endgültig ihr dringend notwendiges Comeback feiern wird.

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

Die Balkone – Life, Art, Pandemic and Proximity
12. – 13. April 2020 und 30. April - 2. Mai 2021
www.diebalkone.net/

Die Balkone
Kunst in Quarantänezeiten
5. – 31. Mai 2020
Ein Projekt der Klasse Sam Durant in, um und jenseits der HFBK Hamburg.
Mit Arbeiten von Sam Gora, Gesa Troch, Luisa Telles, Catalina Gonzales, Algirdas Jakas, Frederik Vium, Laura Mahnke & Ali Quaies, Asma Ben Slama, Nikita Kotliar, Julia Romas u. a.

- ← Frederik Vium, *Fertilisation of Heart Valour // four instructions*, 2020, Eingangshalle der HFBK Hamburg, Installationsansicht, im Rahmen der Ausstellung *Die Balkone* der Klasse von Prof. Sam Durant; Foto: Tim Albrecht
- Manuel Rossner, *Unsurprisingly This is Rather Hard Work*, Installationsansicht KÖNIG GALERIE, 2021

Digitale Wände für die Kunst

Anika Meier

Der virtuelle Raum bietet zahlreiche Möglichkeiten, Kunst abseits etablierter Institutionen zu präsentieren. Im Metaverse erhalten nun auch digitale Kunstwerke einen adäquaten Ausstellungsraum. Ein Blick auf aktuelle Trends und Entwicklungen





Wir müssen auf das Metaverse vorbereitet sein. Das ließ uns die amerikanische Schauspielerin Reese Witherspoon via Twitter wissen. Am 11. Januar 2022 twiterte sie: „In the (near) future, every person will have a parallel digital identity. Avatars, crypto wallets, digital goods will be the norm. Are you planning for this?“ 51.000 Likes, 25.000 Retweets, 15.000 Antworten. Eine ganze Menge Leute scheinen sich Gedanken zu machen. Ob ich vorbereitet bin? Ich weiß es nicht. Einen Avatar nutze ich zumindest schon als Profilbild in den sozialen Medien. Und ich besitze ein kleines Apartment im *Worldwide Webb* des britischen Künstlers und Hackers Thomas Webb. Ein digitales Haustier fehlt mir noch, habe ich das Gefühl. Vielleicht auch ein Hoverboard, auf dem mein Avatar dann durch die Straßen des *Worldwide Webb* düsen kann. Die digitale Kunstsammlung wird man in den eigenen digitalen vier Wänden auch aufhängen können. Instagram wirkt daneben ein bisschen blass und langweilig. App auf, Bild auswählen, Text ergänzen, Posting teilen, App wieder zu. App wieder auf, Likes checken, Kommentare lesen, Kommentare beantworten, App wieder zu. Und so weiter und so fort.

Auf ein soziales Netzwerk wie Instagram war im Oktober 2010 niemand vorbereitet. Die App war einfach da. Und dann wusste niemand so recht, was man damit eigentlich anfangen soll. Den eigenen Fotos jedenfalls konnte mit Filtern ein Polaroid-Look verpasst werden und der machte aus den zahlreichen Momenten, die plötzlich mit dem Smartphone festgehalten wurden, Erinnerungen, wie man sie aus Familienalben kannte. Nur konnten diese Erinnerungen jetzt sofort in der App

↑ Thomas Webb, *Worldwide Webb Game*, 2021; Screenshot

geteilt werden, und so verwandelte sich die Fotografie schnell von einem Medium der Dokumentation in ein Medium der Kommunikation. Menschen machen ihre Türen weit auf und 5.000, 50.000, manchmal weit über 500.000 andere NutzerInnen schauen ihnen ins Gesicht und auf den Teller, in ihr Badezimmer und in ihr Schlafzimmer. Und genau da setzt(ten) KünstlerInnen an, die auf Instagram Kunst mach(t)en: Sie sezieren den Drang nach Selbstdarstellung im Zeitalter der sozialen Medien. Amalia Ulman, die es mit ihrer Performance *Excellences & Perfections* (2014) von Instagram in die Tate schaffte, reproduzierte weibliche Rollenklischees und inszenierte sich als „cute girl“, das in der Großstadt zum „hot babe“ wird, sich von einem „sugar-daddy“ aushalten lässt und am Ende Läuterung im Yoga und mit einem Freund findet. Andy Kassier spielt in einer Langzeitperformance den reichen Selfmademan, der viele Jahre mit seinem Erfolg und Reichtum protze und irgendwann zur Erkenntnis kam, dass Geld allein nicht glücklich macht. Burnout. Neuanfang. Er ist immer noch auf der Suche nach sich selbst und dem Glück, mal malt er, mal meditiert er, mal joggt er. Instagram ist das soziale Netzwerk, das KünstlerInnen aber auch genau das ermöglichen kann: Erfolg und Karriere. Alle, die es sein möchten, können auf Instagram KünstlerInnen sein. Es braucht keine GatekeeperInnen – KuratorInnen, KritikerInnen, GaleristInnen –, die mit ihrem Namen, mit Kritiken und mit Einladungen Relevanz und Wert bezeugen. Das machen die FollowerInnen. Und natürlich gibt es Strategien, die zu Erfolg führen können: Authentizität, Storytelling und Kontinuität. Diese Strategien wiederum haben Klischees produziert: KünstlerInnen geben ständig Einblicke in ihre Arbeit und erzählen, wie die nächste Ausstellung entsteht. Anstrengend, viel Arbeit, lange Tage. Ständig eröffnet eine Ausstellung, ständig berichtet ein Medium, irgendetwas ist immer neu und passiert gerade und beweist, wie erfolgreich man ist. „Fake it till you make it“, oder wie war das? Der britische Maler Oli Epp kam so zu Erfolg. Die amerikanische Malerin Chloe Wise hat auf Humor gesetzt, auch das mit Erfolg.

Was Instagram selbst so erfolgreich machte: Die Nutzung ist maximal einfach. App herunterladen und los geht es. Aber weil es so einfach ist, hat man maximal wenig Flexibilität. Profil, Format und Medium sind festgelegt. Foto oder Video. KünstlerInnen teilen also entweder Abbildungen ihrer Werke oder Installationsansichten. Instagram ist das neue Portfolio, eine Erfahrung der Kunst im Raum ist aber so wenig möglich wie auf einer Website oder in einem Buch. Das Metaverse verspricht das begehbare Internet zu werden, ob nun mit oder ohne VR-Brille. Die Pandemie und der Lockdown im Frühjahr 2020 haben diese Entwicklung beschleunigt. Die Kunstwelt ist über Nacht ins Internet gezogen: Es wurde auf Instagram live gestreamt und auf Clubhouse live getalkt, es wurde sich durch Online-Viewing-Rooms geklickt und durch virtuelle Galerien navigiert.

Und das ist schon mehr, als in den vergangenen Jahren bei den meisten Museen und Galerien online passiert ist. Geklagt und gefordert wurde trotzdem. Museen sollten so schnell wie möglich wieder öffnen, damit der Hunger auf Kultur endlich wieder gestillt werden würde. Man stelle sich einmal vor, so die Sammlerin Julia Stoschek, was passieren würde, wenn Kunst und Kultur

nicht mehr erlebt werden könnten. Peter Weibel wusste nur zu gut, was sonst immer passiert, wenn Kunst in überfüllten Museumsräumen gesehen wird: Menschen drängeln sich vor Bildern und gehen sich gegenseitig auf die Nerven. Die Nähe, wetterte er im Interview mit *Monopol*, sei fiktiv und von der Massenindustrie erlogen, um noch mehr Menschen in Museen zu ziehen. Distanz, telematischer Kulturgenuss, sei die Lösung. Was überhaupt nicht denkbar zu sein schien: Kunst kann online und offline erlebt werden, in virtuellen Welten und in physischen Räumen. Und während sich gestritten wurde, was richtig und falsch ist, ob Kunst nun ausschließlich in geschlossene vier Wände gehört oder nicht, wurde plötzlich ein Auktionsrekord nach dem anderen für digitale Kunst erzielt. Für Kunst, die Teil des ständig fließenden Bilderstroms in den sozialen Medien ist. Für Kunst, die kopiert und heruntergeladen, geteilt und gelikt wird. Für Kunst also, deren Ziel maximale Verbreitung im Internet ist. „In der Vergangenheit entstand der Wert durch Verknappung. KünstlerInnen, die ihre Videos nicht ins Internet hochladen, haben möglicherweise das Gefühl, Bedeutung entsteht, wenn sie in heiligen Räumen wie einer Galerie gesehen werden. Das Gegenteil ist der Fall. „Je mehr etwas sich für Memes eignet, desto mehr verbreitet es sich, desto mehr kulturelles Kapital erhält es. Und desto mehr wird es Teil der Gesellschaft“, sagte der Künstler Jon Rafman bei der DLD Konferenz 2019 im Gespräch mit dem Starkurator Hans Ulrich Obrist.

Hito Steyerl derweil regte sich darüber auf, dass digitale Dateien schon als Kopien geboren werden, da würde auch keine „Kryptomagie“ helfen. War da nicht etwas mit Echtheit und Einmaligkeit, um die sich schon Walter Benjamin 1935 mit Blick auf die technische Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks Sorgen gemacht hat? Die Aura verkümmere, so der Philosoph. Und da ist sie plötzlich wieder: die Aura. Und zwar dank des Programmcodes, der in der Blockchain gespeichert ist und dazu genutzt wird, ein NFT zu erzeugen, dem ein Besitzer zugewiesen wird. Die neue Technologie, die gar nicht so neu ist, macht es möglich, dass es Echtheitsnachweise für Dateien gibt, sodass digitale Kunst endlich gesammelt werden kann wie Malerei und Skulptur. Drei Buchstaben, NFT, kurz für non fungible token, stehen für eine Revolution in der Kunst, die es seit den Impressionisten und Duchamp nicht mehr gegeben hat. Das NFT ist auf der Blockchain gespeichert, es ist einzigartig, authentifiziert und fälschungssicher.

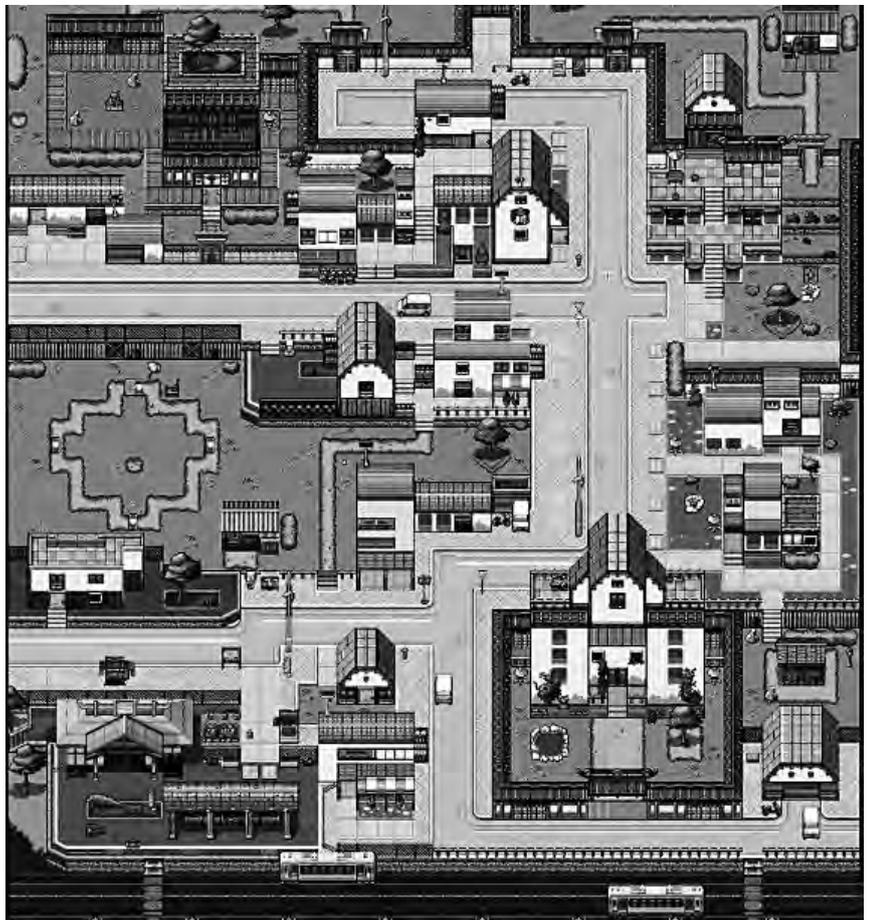
Diese Revolution gestaltet sich allerdings in der Präsentation der Kunst selbst maximal ereignislos. NFTs werden auf Marktplätzen verkauft, die unter anderem Nifty Gateway, SuperRare und Foundation heißen, die wie Ebay funktionieren, aber eigentlich Galerien und Auktionshäuser in einem sind. Galerien zeigen Ausstellungen in Räumen, NFT-Marktplätze stellen Dateien auf Webseiten. Diese Revolution also hat wenig mit dem zu tun, was Kunst ausmacht: das Erlebnis. Und an dieser Stelle kommen virtuelle Welten – wortwörtlich – ins Spiel, die über die Ethereum-Blockchain laufen, wie Decentraland und CryptoVoxels. Die SpielerInnen können virtuelles Land kaufen, Museen und Galerien bauen und Kunst zeigen und verkaufen. Eine anständige Kunstsammlung will schließlich einen Ort haben, an dem sie präsentiert wird.

Der Hype um NFTs hat in den Mainstream befördert,

woran Künstler*innen schon seit vielen Jahren arbeiten: an der Präsentation digitaler Kunst in virtuellen Räumen. Einer dieser Künstler*innen ist Manuel Rossner. 2012 hat er die Float Gallery gegründet, einen realen Raum digitalisiert und darin Ausstellungen gezeigt, unter anderem mit Video- und 3D-Arbeiten des selbst ernannten Famous New Media Artist Jeremy Bailey. „Warum braucht man Wände im Digitalen?“, frage ich ihn am Telefon. „3D schreit nach Raum“, sagt er. Rossner baut also weiter digitale Räume und experimentiert mit digitalem Material. So baute er 2017 einen virtuellen Anbau für das NRW-Forum in Düsseldorf, in dem eine Gruppenausstellung mit VR-Kunst gezeigt wurde, und 2019 eine virtuelle Galerie, den „Cube“ für die Zürcher Galerie Roehrs & Boetsch. Um die Ausstellungen besuchen zu können, musste man vor Ort sein und eine VR-Brille aufsetzen.

Als Johann König und ich gemeinsam mit Rossner Anfang 2020 an seiner Solo-Ausstellung für die Berliner KÖNIG GALERIE arbeiteten, rief er mich an und sagte, er wolle seine VR-Arbeit zugänglich machen, sodass niemand vor Ort sein müsse und auch niemand eine VR-Brille aufsetzen müsse. Denn wer hat schon eine VR-Brille zu Hause? Seine Lösung: eine App, über die seine digitale Einzelausstellung betreten werden kann. *SURPRISINGLY THIS RATHER WORKS* ist räumliche Intervention und virtuelle Erweiterung, gezeigt werden Objekte, die einen Parcours bilden, der mit einem Avatar abgelaufen werden kann. Rossner verwandelt die brutalistische Kirche St. Agnes in eine Spielumgebung, die von der Game Show *American Gladiators* aus den 1990er-Jahren und von Fitnessstudios inspiriert wurde, die Unternehmen wie OpenAI in San Francisco für die Spitzenforschung im Bereich der künstlichen Intelligenz nutzen. Im Digitalen ist möglich, was im realen Raum unmöglich ist. Regeln, die in Ausstellungsräumen gelten, sind im Digitalen aufgehoben. „You may not touch the art“, heißt es sonst. Hier lautet die Aufforderung: „Bitte interagieren Sie“. Über die Navigation auf dem Display des Smartphones wird der Avatar mit den Befehlen Walk, Jump und Look durch die Galerie gesteuert. Der Avatar läuft und springt über große Steinbrocken, die immer höher hinauf in den Raum bis unter die Decke und über zwei Objekte hinüber in ein amorphes Gebilde führen. Und als die KÖNIG GALERIE – als erste Galerie – im Frühjahr 2021 eine Dependance in Decentraland, einer virtuellen Welt, die auf der Blockchain eröffnet hat, riss Rossner ein großes Loch in die Wand der Kirche. Eine Skulptur führte vom Innenraum auf den Kirchturm hinauf, sodass die digitalen Besucher*innen die Kunst wieder im virtuellen Raum erleben konnten.

Auch wenn viele der virtuellen Galerien aktuell ein bisschen langweilig wirken mögen, etwa die von Cyber (<https://oncyber.io/>), und nach dem Baukastensystem funktionieren, so wird kein Weg am begehbaren Internet, dem Metaverse vorbeiführen. Und da bietet es sich tatsächlich an, vorbereitet zu sein, damit das begehbare Internet nicht nur eine schnöde Shopping Mall wird, sondern auch ein Raum, an dem Kunst zum Erlebnis wird.



Anika Meier ist Autorin und Kuratorin. Für das *Kunstforum International* schreibt sie eine Kolumne über digitale Kunst und NFTs.

Manuel Rossner
Surprisingly This Rather Works
 9. April 2020 – 9. April 2021
 KÖNIG DIGITAL (App: KÖNIG GALERIE)
www.koeniggalerie.com

Thomas Webb
Worldwide Webb
webb.game

@amaliulman
 @andykassier
 @oli.epp
 @chloewise_
 @manuelrossner
 @webb

- ↑ Thomas Webb, *Worldwide Webb Game* – Token Valley, 2021; Screenshot
- Im Vordergrund: Kea Hinsch, *die Sonnenblume*, 2021, im Hintergrund: Jiamin Ouyang, *Metamorphosen Archiv*, 2021, Ausstellungsansicht von *I could sing you a tune and promise you the Moon*, dritter Teil der vierteiligen Ausstellung der Klasse Stadtbäuer, Einstellungsraum; Foto: Francisca Markus

Grand Tour ins Off *Raphael Dillhof*

Off-Spaces oder selbstorganisierte Ausstellungsräume abseits etablierter Kunstinstitutionen sind lebenswichtig für das künstlerische Klima einer Stadt. Unser Autor begab sich auf einen Rundgang zu ausgewählten Räumen in Hamburg



Frappant

Ein einladendes Wolkenbett, idyllisch und friedlich, ziert den Flyer für die Ausstellung in der Frappant Galerie in der Viktoria Kaserne. Darüber gedruckt, in Blockbuchstaben: *DON'T*. Eine eindeutige Mixed Message, die die gemeinsame Schau von Katharina Duve, Simone Kesting und Jessica Leinen überschreibt. Und genau wie die Einladung oszillieren auch die Werke in der großzügigen Raumflucht zwischen Verführung und Widerspenstigkeit. Gleich zu Beginn trifft man auf die Videoarbeiten der HFBK-Absolventin Katharina Duve (Diplom 2010 bei Prof. Robert Bramkamp, Prof. Wim Wenders). Darin versuchen zwei Hände mit langen schrillen Gelfingernägeln vergeblich, sich zu berühren; Beauty-Accessoires, die zwar eindeutig Aufmerksamkeit auf sich ziehen, aber jede wirkliche Berührung unmöglich machen. Auf einem weiteren Video hält eine Person einen Spiegel vor ihren Körper, wirft den neugierigen Blick der Kamera in den Raum zurück. Ein drittes Video im nächsten Raum scheint eine Person zu umkreisen, deren Perücke wie ein Vorhang das Gesicht versperrt, damit Vorder- und Rückseite verschleiert. Eine Verweigerungshaltung, die in den – im buchstäblichen Sinn – widerborstigen Skulpturen von Simone Kesting ihre skulpturale Entsprechung findet: Schwarze Keramiken am Boden und an der Wand, seltsame Tierchen, mit langen weichen Haaren wie weiche Stachel, Fühler, Abstandhalter. Den hinteren Raum bespielt Jessica Leinen (Master 2016 bei Prof. Matt Mullican). Mit kleinen Paneelen aus Keramik greift sie das Spiel mit den Grenzen auf. Darauf geschraubt: Lüftungsschlitze ohne dahinterliegende Löcher. Würmer aus Ton, die sich auf der Oberfläche schlängeln. Kein Hinein, kein Dahinter, kein Durchdringen. *DON'T* ist eine gelungene Ausstellung, die von der hohen Qualität der glatten, unangreifbar, geschlossen wirkenden Werke profitiert, die sich ergänzen und doch Spannung erzeugen, Leerstellen umkreisen. Ohne Raumtexte oder Titel schweben die Arbeiten bezugsfrei im luftleeren Raum, wecken gerade deshalb aktuelle Assoziationen von Corona bis #metoo. Sie schwören den Moment herauf, an dem man sich nach Berührung sehnt, die dann aber doch verweigert wird. Denk nicht einmal daran Don't!

Mom Art Space

Mit einer Skizze fängt in der Regel alles an: Das „con-cetto“, die locker hingeworfene Konzeption auf der sprichwörtlichen Serviette, die grobe Ausarbeitung der Idee als erste Stufe im Werden von Werken. Und auch die große Gruppenausstellung *All of this justifies thinking of... Sketches* im Mom Art Space im Gängeviertel fing mit einer Idee an: Nämlich mit dem originellen Einfall, Künstler*innen um Skizzen aus ihrem Arbeitsprozess zu bitten. Die Ausstellung versammelte nicht nur Einblicke in Ateliers oder bot ein Spektrum verschiedener Arbeitsweisen, sondern auch verschiedene Ideen davon, was Künstler*innen überhaupt unter dem Begriff der Skizze verstehen. Unter den über 30 Einreichungen befanden sich schnell hingeworfene Bildwitze – wie David Fletchers Beobachtung, dass ein Stück benutztes, eingerolltes Schleifpapier exakt so aussieht, wie ein Richard Serra en miniature – oder die Bleistiftzeichnung auf Kopierpapier von Katja Pilipenko (Master 2021 bei Prof. Martin Boyce), in der ihr Interesse an Sprache schon genauso ablesbar ist, wie in ihren fertigen Wer-



ken, oder tatsächliche Einblicke in mehrstufige Arbeitsprozesse wie bei Verena Issels (Diplom 2011 bei Prof. Pia Stadtbäumer) Vorstudie zu einem Druck. Und dann gibt es wieder Werke, die weniger aus dem Prozess gegriffen scheinen, sondern mehr mit der Skizze als Idee spielen, als Metapher für eine Momentaufnahme. Zum Beispiel Jana Schumachers handgeschöpftes Papier aus politisch aufgeladenen Rohmaterialien unserer Gegenwart. Die Ausstellung funktioniert als originelle Idee und als Experiment. Sie wird vor allem dann interessant, wenn man wirklich das Gefühl hat ins Atelier, in die „Köpfe“ der Künstler*innen zu schauen. Allzu gern würde man sich die anschließend fertigen Werke im Vergleich zu den Skizzen ansehen – aber diese Ausstellung muss im Kopf stattfinden.

Einstellungsraum

Mit singenden Blumen begann der Abend am 15. Dezember 2021 bei der Ausstellungseröffnung von *I could sing you a tune and promise you the Moon* im Einstellungsraum an der Wandsbeker Chaussee. Passend, denn der von Studierenden der Klasse Pia Stadtbäumer gestaltete Abend war einer von vier Abenden, die nach Zeilen aus dem Songklassiker *I Never Promised You a Rose Garden* benannt war. Und gleich doppelt passend, denn der kleine, leicht zu übersehende Kunstraum, der als Veranstaltungsort dieser Reihe diente, war in seinem früheren Leben ein Blumenladen, dessen bizarre Einrichtung aus terrassenförmigen Steinstufen immer noch die Szenerie bestimmt. Die Protagonist*innen der Schau dachten – im kreativ-bunten Kostüm von Sonnenbis Totenblume – singend über das geheime Leben der Pflanzen nach, die über die Jahre hier die Besitzer*innen gewechselt haben. Anschließend lockte der Parcours in das verwinkelte Untergeschoss des Ausstellungsraums, ins Reich der Wurzeln, und damit quasi ins verborgene Unterbewusstsein der blühenden Pflanzenwelt. In einer Art Kriechkeller spielte man mit einer Baba Jaga um eine Glücksbohne (mit dem Auftrag, sie einzupflanzen), während im Raum nebenan mit Erde und surrealen Keramikskulpturen eine wuchernde Archäologie inszeniert wurde. Von einem „Portal in eine andere Realität“ spricht der Ausstellungstext. Und tatsächlich fühlte man sich zwischen übergroßen Blumen, nachdem man sich an einem Riesenkaktuskostüm aus hunderten Luftballons vorbei gequetscht hatte, eher wie Alice im Wunder-

- ← Kollektive Raumintervention von Maxime Chabal, Aimée Lyon, Anna Pelz, Mille Qvist, Eigil Bakdal, Tristan Kold und Lena Marie Schütte, Ausstellungsansicht von *I Never Promised You A Rose Garden*, erster Teil der Ausstellungsreihe der Klasse Stadtbäumer, 2021, Einstellungsraum; Foto: Maximilian Seegert
- ↓ *All of this justifies thinking of...*, 2021, Ausstellungsansicht, MOM Art Space; Foto: Dagmar Rauwald

land als in einer Ausstellung. Der etwas bizarre Raum mit seinen Steinterrassen und der verwinkelte Erdkeller tat sein Übriges. Am Ende des Abends hängen die Kostüme an den Haken, sind die Blütenblätter abgepflückt. Auch das eine schöne Metapher: Alles Schöne ist doch schnell verblüht. Jetzt schnell noch die Glücksbohne einpflanzen!

XponArt

Es sind Worte, die erstmal nach Resignation klingen: *verGEBENS*. Umsonst. Für nichts und wieder nichts. Der Titel und die nur wenig erklärenden Textfetzen in der Einladung zur aktuellen Gruppenausstellung im XponArt im Münzviertel scheinen irgendwie zur aktuellen Endzeitstimmung zu passen, zum Kampf gegen Klimawandel, gegen Pandemie, gegen Spaltung der Gesellschaft. Haben wir schon alles verspielt? Ganz so explizit politisch geht es dann aber nicht zu, in dem Ausstellungsraum, der seit fast 15 Jahren in einer ehemaligen Schlachtereierie in der Münzburg sitzt. Und trotzdem ist es eine Ausstellung, die zunächst in die Vergangenheit zu blicken scheint. Die schwarzen Tafeln mit den unerklärlichen Strichlisten von Almut E. Broër etwa: Das in ästhetischen Bildern verklausulierte Schicksal von hunderten Rom*nja, die im Jahr 1942 im Zuge der „Aktion Reinhardt“ ermordet wurden. Auch die Fotografien, die Michaela Schwarz in dem Haus ihrer Kindheit gemacht hat, das 17 Jahre niemand betreten hat, ist ein Stück eingefrorene Vergangenheit: alles unverändert, eine dicke Staubschicht auf allen Dingen. Warum das Haus leer stand, wird nicht gesagt. Und es





erinnert vielleicht daran, dass im Wort vergebens auch das Vergeben steckt. Und dann gibt es wieder Momente in der Schau, in der die Gegenwart in die Vergangenheit bricht. Bojana Fuzinato etwa stellt von ihrer Großmutter gewobene Tücher in den Mittelpunkt ihrer Installation: Ihr Leben lang hat sie in ihrem Zimmer gewoben. Vergebens? Nicht ganz, schließlich können die Tücher heute als Memento in dieser Ausstellung dienen. Es ist eine nachdenkliche Präsentation, die mit ihren zahlreichen historischen Schichten ideal zur atmosphärischen Ruinenromantik der Räume von XponArt passt, mit dem bröckelndem Putz hinter historischen Fliesen. Die Scherben, sie können viel erzählen, von Dingen, die verschwunden sind. Aber man kann es auch ganz pragmatisch sehen, wie der junge Mann in dem Kurzfilm von Alexandru Mihai Budes. Der Protagonist des Films hängt sein Herz buchstäblich in unwegsamem Gelände in die Bäume, nur damit es später heruntergeschossen wird. Er packt die Scherben des Herzens ein und geht weiter. Für nichts und wieder nichts? Vielleicht. Aber irgendwann wächst Gras drüber. Oder wie es so hoffnungsvoll auf dem Gemälde von Anton Schön und Alexander Endrullat heißt: „Da steht ein Haus, wo früher eine Wiese war“.

- ↑ Katharina Duve, Simone Kesting, Jessica Leinen, *DON'T*, 2021, Ausstellungsansicht, Frappant; Foto: Miguel Ferraz Araújo
- *Suture*, Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Luisa Telles (vorn), Malin Dorn, Max Schwarzmann, Eli Singalovski, Razan Sabbagh, Julian Slagman (hinten, von links), 2021, Goethe Institut Paris; Foto: Alexander Kadow

Raphael Dillhof (*1986), Redakteur für *art - das Kunstmagazin*, schreibt seit 2015 für *Lerchenfeld* und führte bis 2020 den *Rhizom-Blog* „3 Notizen“ aus der Hamburger Off-Szene.

DON'T
Katharina Duve, Simone Kesting, Jessica Leinen
3. – 5. Dezember 2021
Frappant
<https://frappant.org/>

All of this justifies thinking of... Sketches – Eine Guppenausstellung
Mit Arbeiten u. a. von Sarah Draht, Paul Glaw, Tim Ehrich, Verena Issel, Vanessa Nica Mueller, Anne Meerpohl, Katja Pilipenko, Dagmar Rauwald, Elena Friedrich, Marcia Breuer, Sven Scharfenberg
4. – 12. Dezember 2021
MOM Art Space
@mom_art_space

I could sing you a tune and promise you the Moon
Mit Arbeiten der Pia Stadtbäumer-Klasse
Maxime Chabal, Aimée Lyon, Anna Pelz, Mille Qvist, Eigil Bakdal, Tristan Kold, Lena Marie Schütte, Sanna Huber, Laura Mahnke, Annabel Lin, Francisca Markus, Anna Bochkova, Delia Prezioso, Elizaveta Ostapenko, Jiamin Ouyang, Kea Hinsch, Qing Lan, Elena Crijnen, Weria Ebrahimi, Mounaf Nofal, Lena Baethmann, Julia Weitze, Laura Schneider, Kim Krebeck
Dritter Abend, 15. Dezember 2021
Einstellungsraum
www.einstellungsraum.de/

verGEBENS
Alexandru M. Budes, Almut E. Broër, Anton Schön + Alexander Endrullat, Bojana Fuzinato, Dirk Brüggemann, St. Kambor-Wiesenberg, Lars Röper, Michael Schwarze, Michaela Schwarz
2. Dezember 2021 – 16. Januar 2022
XponArt
www.xpon-art.de/index.htm

This is their Suture

Julia Mummenhoff

Studierende der Klasse von Professor *Adam Broomberg* und Professor *Oliver Chanarin* suchen im Goethe Institut in Paris nach neuen Perspektiven und Narrativen für die Fotografie. Wichtig sind Verbindungen



„Suture“ bezeichnet im Französischen wie auch im Englischen eine medizinische Naht, eine Naht, die getrenntes Gewebe verbindet, damit es wieder zusammenwachsen kann. Voraus geht eine Verletzung oder ein operativer Eingriff. Unter diesem Titel haben nun 23 Positionen von Studierenden und Absolventinnen der Klasse von Adam Broomberg und Oliver Chanarin zusammengefunden. Beide haben seit 2016 gemeinsam die Professur für Fotografie an der HFBK Hamburg inne. Die Idee zu dem Titel stand ganz am Anfang der Arbeit an der Ausstellung – da sowohl Absolventinnen als auch neue und aktuelle Mitglieder der Klasse teilnehmen würden, war es wichtig, einen Rahmen zu schaffen, der eine offene Ausgangssituation zulässt, es aber auch ermöglicht, Überschneidungen und Verbindungen zwischen den Arbeiten zu suchen. Das genaue Konzept wurde in einem Kommunikationsprozess zwischen der Leiterin des Kulturprogramms des Pariser Goethe Instituts, Katharina Scriba, Adam Broomberg und den Studierenden entwickelt. Dieser sei, trotz pandemiebedingter Planungsunsicherheit, erstaunlich produktiv gelaufen, sagt Scriba. Das Ausstellungsprogramm mit Positionen zeitgenössischer bildender Kunst hat sie ins Leben gerufen, als sie vor zehn Jahren als Referentin für Programmarbeit, Bildende Kunst, Musik und Kommunikation an das Institut kam. Angesichts der hochkarätigen Ausstellungsinstitutionen wie dem Palais de Tokyo, dem Musée d'Art Moderne und dem Musée du quai Branly in unmittelbarer Nachbarschaft war es nicht einfach, ein Profil zu erreichen, das Publikum anzieht, aber es hat funktioniert. Einzel- und Gruppenausstellungen mit Schwerpunkt Fotografie sind fester Bestandteil des Programms und werden von der Deutsche Börse Photography Foundation unterstützt. *Suture* ist die dritte Ausstellung der Reihe *La Jeune Photographie Allemande* (Junge Deutsche Fotografie), in der Fotografie-Klassen von deutschen Kunsthochschulen vorgestellt werden. Da die Ausstellungen immer parallel zur Messe Paris Photo stattfinden, kam auch zur Eröffnung von *Suture* am 11. November 2021 ein internationales Fachpublikum.

Dass es um den menschlichen Körper als Austragungsort und hochgradig verwundbares Angriffsziel globaler Konflikte geht, wird schon vor dem Betreten des Institutsgebäudes augenscheinlich: Gleich neben dem Eingang ist in der oberen Ecke des großen Schaufensters ein sich perspektivisch drehendes Hologramm eines menschlichen Wirbels zu sehen, in dessen kreisenden Bewegungen Textfragmente eingeblendet werden. Kristina Savutsina, die aus Belarus stammt, und Georg Kussmann beziehen sich mit dieser Arbeit auf die Wirbelverletzung, die der belarusische Schauspieler Ilya Yasinsky während einer Demonstration von Oppositionellen durch staatliche Sicherheitskräfte erlitt. Über die „Aktivierung“ des verletzten Teils seiner Wirbelsäule erhält der mit Berufsverbot belegte Ilya Yasinsky Sichtbarkeit und eine Stimme – exemplarisch für die der Staatsgewalt ausgesetzte demokratische Opposition.

In ganz anderer Weise „bis auf die Knochen“ geht die auf den ersten Blick wie eine gewöhnliche Röntgenaufnahme wirkende Arbeit aus der Werkreihe *The Individual Below* (2021) von Alexander Kadow. Sie beruhen aber tatsächlich auf Hunderten von Röntgenaufnahmen, mit denen ein Machine-Learning-Algorithmus trainiert

wurde. So entstanden Montagen aus analogen und generierten Bildteilen – erkennbar an den unterschiedlichen Strukturen von Korn und Pixel aus denen sie sich jeweils zusammensetzen. Zum einen spielt Kadow mit den Möglichkeiten verschiedener Bildgebungsverfahren, zum anderen mit der Idee eines aus Datensätzen erzeugten Innenlebens einer individuellen Person. Diese Fiktion wird aber zugleich offengelegt, denn die Grenzbereiche, die „Nähte“ zwischen Digitalen und Analogem bleiben sichtbar.

In Bildern von nächtlichen Alkoholexzessen und verkaterten Tagen am Strand erforscht CJ Chandler die Begriffe „Zugang“ und „Privileg“ in einer von den Folgen und Narben der Apartheid geprägten Realität des heutigen Südafrika, von der er als weißer, männlicher Einwohner des Landes selbst ein Teil ist. *Umlungu*, so der Titel seines fotografischen Essays aus unmittelbar auf die Wand geklebten Farb- und Schwarzweißabzügen, ist ein Begriff aus der isiXhosa-Sprache, der „der weiße Schaum der Wellen“ oder „der Abschaum des Meeres“ bedeuten kann, heute jedoch die Bezeichnung für eine weiße Person ist und in dieser Bedeutung sowohl ein Kosewort, als auch eine rassistische Beleidigung sein kann. Die Bilder transportieren diese Ambivalenz. Ihr scheinbarer Voyeurismus stellt die Frage nach der Legitimität der Präsenz des Fotografen an diesem Ort, die einen Kern der südafrikanischen Realität trifft.

Im zweiten Raum im Keller des Instituts sind die Kämpfe, die jedes einzelne Individuum auszutragen hat, ein verbindendes Element der dort gezeigten Positionen. Marc Botschen versteht Identität in Anlehnung an den Soziologen Stuart Hall als einen kontinuierlichen Prozess der Identifikation und seine Master-Arbeit *Piece Of Cake* als eine Reflexion über einen solchen Prozess mit Fotografie und Schrift als Schlüsselinstrumenten. Ausgehend von einem sogenannten Ahnenpass aus der eigenen Familie, der in der Nazizeit als Nachweis einer arischen Herkunft dienen sollte, handelt *Piece of Cake* von der unheimlichen und absurden Bedeutung einer verifizierten Form von Identität. Über die fotografische Geste begegnet Botschen ihr mit einer entschieden oppositionellen Haltung – einer Haltung, die sich auf die Identität mit offenem Ende konzentriert. Esteban Perez spielt in seiner Arbeit *Six Degrees of Freedom* mit der Idee, dass politische Grenzen zwischen zwei Menschen mit Hilfe von Technologie aufgehoben werden können. Es geht um ihn selbst und Luisa, eine Sexarbeiterin aus Venezuela, die während des ersten Lockdowns 2020 Hamburg und die EU verlassen musste. Mit Luisas Avatar, der im Zentrum von *Six Degrees of Freedom* steht, befindet er sich über einen Chat in einem ständigen Austausch. Das Virtuelle steht hier also auch in emotionaler Hinsicht für eine simulierte Wirklichkeit im Sinne eines „als ob“ und als Ausdruck einer Sehnsucht. Lena Kunz stellt in ihren Selbstporträts offensiv den eigenen Körper in den Mittelpunkt und arbeitet mit der Erfahrung von Scham und Selbstzensur, wie auch mit der Forderung nach Akzeptanz und Sichtbarkeit. Obwohl die Fotografien wie Kabinettbilder in bescheidenem Format und keineswegs reißerisch daherkommen, wurde eines von ihnen auf dem Instagram-Account der Klasse zensiert: Das Foto, auf dem Kunz mit entblößter, von Menstruationsblut befleckter Scham in die Kamera schaut, rührt trotz ikonografischer Vorbilder von Gustave Courbet bis Valie Export noch immer an



gesellschaftliche Tabus. In ihrer Video-Performance *An Attempt to Become Stronger* setzt sich Charlotte Spiegelfeld mit ihrem Körper in Bezug zu den Definitionen von Stärke und Geschlecht. Gefilmt in einer Ästhetik, die zwischen Leni Riefenstahl - und Slapstik-Filmen oszilliert, nimmt sie mit großem Ernst ein durch seine Größe sehr schwer wirkendes Gewicht auf, das sich bald als ein aus zwei Plastik-Füßen von Eiscreme-Sonnenschirmen zusammengesetztes Fake-Objekt entpuppt. Der wahre Triumph liegt nicht in einem nur scheinbar angestrebten Trainingserfolg, sondern er spiegelt sich in dem durchgehend desinteressierten Gesichtsausdruck der Performerin.

Im dritten Ausstellungsraum werden verstärkt formale Aspekte verhandelt, die die Fotografie als Ausdrucksform ausmachen, interessanterweise geschieht dies auch durch Übertragung ins Dreidimensionale. Malin Dorn hat den *Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch in eine zeitgenössische bildliche Metaphorik überführt, in eine digitale Komposition mit Überblendungen, Bewegungen und filmischen Einblendungen, die ausschließlich aus Fundstücken aus dem Internet bestehen. Dorns aus Bildschirmen zusammengesetztes Gegenstück zum Original findet dessen verstörende Visualisierungen in den heutigen Bildwelten wieder. Unterdessen scheint die Skulptur *Interim* von Luise Hamm den Fluss der Wirklichkeit aufzuhalten. Ein mit Elbwasser gefüllter Glaskubus, der auf Stelen im Außenbereich vor dem großen Fenster des Raumes zu sehen ist, beraubt den Fluss symbolisch um seine grundlegende Eigenschaft: das Fließen. Ein traditioneller Aspekt der Fotografie, das Festhalten eines Momentes, kann hier nur ein Interims-Zustand sein, denn unweigerlich wird das Wasser

↑ *Suture*, 2021, Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Charlotte Spiegelfeld, Esteban Pérez, Marc Botschen (von links), Goethe Institut Paris; Foto: Alexander Kadow



wieder anfangen zu fließen, sobald es aus dem Kubus befreit wird. In seiner Installation *How to Use A Photographic Enlarger* zieht Max Schwarzmann Parallelen zwischen dem Entwickeln eines Bildes und der Herstellung eines Stuhls. Mit dieser Hervorhebung der handwerklichen Aspekte der analogen Fotografie spielt er auch auf ihre emotionale Seite an: Auf den Mythos des Erscheinens des Bildes im Entwicklungsbad in der Dunkelkammer, den er nüchtern als eine Folge von Arbeitsschritten darstellt. Die minimalistisch wirkende Serie *Evident Surfaces* von Eli Singalovski beruht auf der digitalen Photogrammetrie, mit deren Hilfe Objekte fotografisch abgetastet werden, um sie als dreidimensionale Rekonstruktionen in einer Software darstellen zu können. Singalovskis Drucke kombinieren dieses heutige Verfahren mit den bildhaften und skulpturalen Eigenschaften von Strukturwänden aus Beton, die in den 1960er-Jahren in der ehemaligen DDR stilbildendes Element einer modularen, modernen Bauweise waren.

Die Verortung fotografischer und künstlerischer Bilder in zeitgenössischen Bildwelten wird auch in dem gemeinsamen Klassenprojekt *IRL* thematisiert, das die Klasse auf Initiative von Adam Broomberg in den Anfangszeiten der Corona-Pandemie begonnen hat. In die von hochspekulativen Kapitalanlagen aufgepolierten Repräsentationen von Banken und Blue-Chip-Galerien dominierte Welt der Virtual-Reality-Plattform Decentraland setzen die Studierenden einen schwarzen Kubus, der einen Gegenentwurf zu dieser Hypervirtualität darstellt und Besucherinnen des Raums mit Videostreams von Wetterkameras, schlafenden Babys und anderen Formaten in real life (IRL) konfrontiert. Zur Eröffnung

von *Suture* wurde *IRL* im Kinosaal des Goethe-Instituts als Film gezeigt. Die Ausstellung wie auch *IRL* zeigen, dass seit 2016 eine ganze Generation von Studierenden und Absolventinnen die komplexe Haltung zur dokumentarischen und zugleich künstlerischen Fotografie, wie sie von Broomberg & Chanarin vertreten wird, aufgegriffen und auf ihre Weise weiterentwickelt hat. Der traditionellen Vorstellung von Fotografie als dokumentierender Instanz, die Geschichte aus der einseitigen Perspektive einer Reihe von Konflikten erzählt, setzen die Studierenden das verbindende Potenzial des Mediums, das Empathie und Heilung möglich macht, entgegen. All dies ist in dem Begriff „Suture“ zusammengefasst.

Suture

Janosch Boerckel, Marc Botschen, CJ Chandler, Malin Dorn, Max Eicke, Aras Gökten, Luise Hamm, Alexander Kadow, Ann-Sophie Krüger, Lena Kunz, Georg Kußmann, Esteban Perez, Matthias Rebaschus, Razan Sabbagh, Kristina Savutsina, Max Schwarzmann, Eli Singalovski, Julian Slagman, Charlotte Spiegelfeld, Manda Steinhauser, Sebastian Stern, Luisa Telles, Sanja Zdrnja
11. November 2021 – 5. Januar 2022
Goethe Institut Paris
www.suture.show

↑ *Suture*, 2021, Arbeiten von Max Schwarzmann (vorn) und Eli Singalovski (hinten), Goethe Institut Paris; Foto: Alexander Kadow

→ *Conditions of a Necessity*, 2021, Ausstellungssansicht, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Fotos: Taissa Fromme

Conditions of a Necessity

Carmela Thiele

Die Klasse von *Prof. Simon Denny* war im Lockdown an einem Experiment zum kollektiven Arbeiten der Kunsthalle Baden-Baden beteiligt. Nun sind die physischen Ergebnisse in einer Ausstellung zu sehen



Was ist notwendig? Was ist *eine* Notwendigkeit? Der Titel der Ausstellung *Conditions of a Necessity* (Bedingungen einer Notwendigkeit) in der Kunsthalle Baden-Baden suggeriert eine besondere Dringlichkeit und zwar der Beantwortung der aktuell virulenten Frage, ob sich Künstler*innen zu Kollektiven zusammenschließen sollen oder sogar müssen. Ausstellungsgemeinschaften, Künstlergruppen oder temporäre, interdisziplinäre Projektteams sind keine Erscheinung des 21. Jahrhunderts. Das Wort „Kollektiv“ jedoch, das mit dem indonesischen Künstler*innenkollektiv *ruangrupa*, den künstlerischen Leiter*innen der *documenta fifteen*, wieder in den Vordergrund gerückt ist, markiert möglicherweise einen Paradigmenwechsel, der mit der aktuellen Politisierung der Kunst einhergeht.

Erstmals wird die weltweit bedeutendste internationale Kunstausstellung in diesem Sommer von einem Kollektiv geleitet. *ruangrupa* ist eine Künstler*innengruppe, die das Kollektiv als Form gesellschaftlichen Handelns, als Verfahren versteht, in der Alltag und Kunst miteinander verschmelzen. Ihr internationaler Erfolg markiert ein Bedürfnis nach Alternativen zum Einzelkämpfertum, dem sich Künstler*innen im Allgemeinen ausgesetzt sehen, aber auch den Willen, die Gesetze des Kunstmarkts zu verändern. Auch der renommierte Turner-Prize wurde jetzt schon zum dritten Mal in Folge an ein Kollektiv vergeben. 2019 hatten die nominierten Künstler*innen sich während des Wettbewerbs als Kollektiv bezeichnet, um die Mechanismen der Auslese außer Kraft zu setzen.

An deutschen Kunsthochschulen trifft dieser Trend auf die Aufsplitterung der Kunstgattungen, wie sie seit mehr als 30 Jahren fortschreitet. Es werden nicht mehr nur Malerei- oder Bildhauerei-Klassen angeboten, sondern spezialisierte Formate, die Neue Medien, Performance oder Film in wiederum spezifischen Kontexten in den Vordergrund rücken. Die Klasse von Professor Simon Denny an der HFBK Hamburg etwa firmiert unter dem Namen *Time-based Media*, die Klasse von Professorin Hito Steyerl an der Universität der Künste Berlin heißt *Lensbased Class* und die Klasse von Professorin Asli Serbest an der Hochschule für Künste Bremen *Temporary Spaces*. Das sind keine Kollektive, aber fein umrissene Gruppen mit bestimmten Schwerpunkten, die spezialisierter erscheinen als beispielsweise eine Malereiklasse. In ihrem Blog umreißt die *Lensbased Class* ihren Kunstbegriff: „The class is committed to discussing the material, political, social implications of aesthetic form. Form is understood as an organising principle that is anchored within material reality and which affects this reality in turn. Form is the material of aesthetic production.“¹

Für die Ausstellung *Conditions of a Necessity* lud das Direktor*innen-Duo Çağla İlk und Misal Adnan Yıldız 2020 als Reaktion auf die Pandemie-Beschränkungen in der Lehre sechs Klassen der bildenden Künste und zwei Theaterklassen zu einer zweiwöchigen „studio-ähnlichen Zusammenkunft“ ein. Die Idee war, einen Rahmen zu schaffen, „in dem nicht-individualistische Formen des Schaffens, kollektiv bestimmte Formen der Organisation, der Kommunikation und der kollektiven Entscheidungsfindung praktiziert werden können“. Die Ergebnisse sind nun zu sehen. Wer durch die hohen Räume der Kunsthalle Baden-Baden geht, in denen bereits Bruce Nauman und Richard Serra ausgestellt

haben, trifft auf eine ungemein aufgeräumte Ausstellung, die den Aufwand des Workshops und der extra für das Projekt engagierten Kurator*innen Patricia Reed und Egemen Demirci rechtfertigt. Die Vermutung, dass es bei einer solchen Vorgabe – eine Praxis kollektiver Arbeit zu finden – zu einem kompletten Ausschluss individueller Positionen kommen könnte, bewahrheitet sich nicht.

Im Gegenteil: Den Studierenden der Klasse von Simon Denny wurde schnell klar, dass sie überaus unterschiedliche Ansätze verfolgen. Technologie- und Kapitalismuskritik in unterschiedlichen Versionen treffen auf Sprachexperimente, auf Grenzgänge zwischen organischen und technoiden Strukturen oder Analysen der Kommunikation. Sie einigten sich aber, wie einige andere teilnehmende Klassen auch, auf ein gemeinsames Ausstellungsdisplay. Dass sie auf Amazon-Regale zurückgriffen, lag nicht fern, hat sich doch Simon Denny in seiner Arbeit *Amazon Worker Cage* (2019) mit den Auswirkungen der Infrastruktur des am Markt dominanten Warendienstleisters auf die Arbeiternehmer*innen und die Nutzer*innen beschäftigt.

Ein Regal dient dem Ablegen von Dingen. Es erwies sich jedoch als nicht ganz unproblematisch, diese Struktur in eine Ausstellungssituation zu übertragen. Denn die vereinzelt in den Metallregalen liegenden, heterogenen Objekte treten in eine Konkurrenz, die zunächst rein äußerlich ist. Das möglicherweise anvisierte Spiel des Displays mit dem Warencharakter der Kunst erfüllen anschaulich zum Beispiel die *corner stones* von Lena-Marie Schütte, in Porzellan transformierte graue Kartons, die über die Regale verteilt sind.

Auch die Master-Abschlussarbeit von Marthe Fock, zwei riesige Plüschfrösche, aus deren After absurderweise Schwangerschaftstests quillen, könnten auf den ersten Blick für Waren stehen, mit denen der Markt überschwemmt ist. Ihre auffällig heraushängenden Label weisen sie jedoch als *Xenopus laevis* aus, als Krallenfrösche. Es folgen Anweisungen, wie diese Amphibien für Schwangerschaftstests genutzt werden können. Was wie ein kruder Witz klingt, hat einen realen Hintergrund: Krallenfrösche sind beliebte Labortiere und tatsächlich lässt sich mit ihrer Hilfe eine menschliche Schwangerschaft feststellen. Wenn man einem Weibchen den Morgenurin einer schwangeren Frau spritzt, laicht das Froschweibchen binnen 12 Stunden. Unübersehbar ist auch ein gelber Teppich mit der Aufschrift „I can not, fly there is no ocean“ von R Sharon Engelhardt. Seine Botschaft enthüllt sich aber erst, wenn man die an die Wand tapezierte Auflistung, Zuordnung und Erläuterung der zwölf Arbeiten studiert hat. Das Gelb geht demnach auf Post-it-Zettel zurück, auf die Gedichtzeilen notiert und neu kombiniert wurden.

Die Regale sind um einen flachgelegten großen Touchscreen gruppiert, der mehr Einblick in die einzelnen Positionen des Hamburger Ausstellungsbeitrags ermöglicht. Er führt auf die projekteigene Website <http://the-engine.space/>, die auch vom heimischen Rechner aus angesteuert werden kann. Sie zeigt das 3D-Modell eines Mercedes-Benz LKW-Motors, ein in seiner Alltäglichkeit zunächst wenig verlockendes Interface. Wer aber auf einzelne Teile der Maschine klickt, aktiviert den Ventilator, der Covid-Viren-Formen durcheinanderwirbelt oder setzt überraschend surreale Videos in Gang. *The Engine Space* diente der Klasse während des





Lockdowns als Plattform und wurde für den Ausstellungsraum adaptiert.

Für ein gemeinsames Display einzelner Beiträge zu einem weitfassten gemeinsamen Thema entschied sich auch die Bremer Klasse Temporary Spaces von Asli Serbest. Ihre unprätentiöse Werkdemonstration auf einem langen Tisch besteht aus sorgsam präsentierten Rechercheunterlagen sowie Tablets und Smartphones, auf denen Videos oder Apps laufen. Die durchorganisierte Auslage wirkt wie ein Rhizom, ein auf eine nicht offenkundige Art und Weise verbundenes Ganzes. Nummern verweisen auf die in einer Broschüre zum Mitnehmen nachzulesenden Werktexte. Ein additiver Charakter der knapp zwanzig Arbeiten wird durch diese und andere Klammern vermieden. Die Gruppe versteht ihr Display als Ergebnis eines „kollaborativen Prozesses des Spekulierens, Diskutierens, Erschaffens und Teilens von Raum zum Thema „Queer Ecologies.“

Eine überzeugende Form für die Darstellung des Prozesses kollektiven Arbeitens fand die Klasse Expanded Cinema von Clemens von Wedemeyer, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Hier passt alles zusammen: Thema, Prozess und Umsetzung verschmolzen zu einer filmischen Erzählung. Die Studierenden beauftragten eine Wasseraerobic-Trainerin, aus der neunköpfigen Klasse ein Kollektiv zu formen. Der Film bringt den Gruppenprozess auf eine andere, wenn man so will, alltägliche Ebene. Er zeigt, welche Anstrengung es für jeden Einzelnen bedeutet, gemeinsam zu agieren – im Wasser und ohne festen Grund unter den Füßen, lediglich ausgerüstet mit einer Schwimmmudel. Das Körpertraining machte deutlich, wie mühsam und auch zwanghaft es sein kann, sich gemeinsam in eine Richtung zu bewegen. Die Anstrengungen der Einzelnen werden sichtbar, ohne jemanden zu denunzieren.

Die sechs Ausstellungsbeiträge zeigen: Kollektiv ist nicht gleich Kollektiv, Klasse nicht gleich Klasse. Insofern ist das Baden-Badener Ausstellungsexperiment gelungen. Allein die Erkenntnis, wie vielfältig die Schnittstellen individuellen und gemeinschaftlichen Arbeitens sein können, welche Spannungen oder Synergien das

Projekt-Szenario ausgelöst hat, lohnt den Ausstellungsbesuch.

Es wird deutlich, dass der Trend zum Kollektiven in der Kunst ins Leere laufen kann, das Konzept aber auch Chancen birgt. Einfacher haben es Gruppen, die ihre Arbeit aktionistisch verstehen, also formulierte politische Ziele anvisieren. Wenn die Frage nach Sinn und Zweck der Aktion feststehen, wie es bei vielen der für den Turner-Prize Nominierten der Fall war, wird die ästhetische Form sekundär.

Das gilt auch für *ruangrupa*, die nicht nur eine globale, gerechtere, nachhaltige und dem Alltag zugewandte Documenta schaffen wollen, sondern auch eine Kunst favorisieren, die gesellschaftlich relevant ist.

[1] <http://lensbased.net/blog/index.php/about/>

Carmela Thiele ist Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Journalistin. 2017 gründete sie das Online-Magazin www.debattemuseum.de auf der Plattform *riffreporter*, ein genossenschaftlicher Zusammenschluss für freie Wissenschaftsjournalisten.

Conditions of a Necessity
Mit Arbeiten von Belia Brückner, Elio J Carranza, Merle Dammhayn, R Sharon Engelhardt, Christiany Erler, Marthe Fock, Taissa Fromme, Julia Koch, Gustav Holst Kurtzweil, Rahel Grote Lambers, Yi Li, Asma Abo Mostafa, Merlin Reichart, Lena-Marie Schütte, Prateek Vijan, Insa Wagner, Karla Zipfel
4. Dezember 2021 – 16. Januar 2022
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
<https://kunsthalle-baden-baden.de/>

↑ ← *Conditions of a Necessity*, 2021, Ausstellungsansicht, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Fotos: Taissa Fromme

→ Katja Aufleger, *Applause*, 2021, Ausstellungsansicht, Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott

I'm Angry, Just Not Sure About What *Ronja Lotz*

Der Kunstverein Harburger Bahnhof richtet der HFBK-Absolventin *Katja Aufleger* eine Einzelausstellung aus. Zu sehen sind zwei Arbeiten, die den (Hör)Nerv der Zeit treffen



Eigentlich möchte man so schnell wie möglich wieder weg. Zumindest ist das der erste Impuls, wenn man die Ausstellung *I'm Angry, Just Not Sure About What* im Kunstverein Harburger Bahnhof betritt. Denn während der Bahnhofslärm hinter einem langsam abebbt und sich vor einem der große Raum mit historisch-imposanter Kassettendecke öffnet, empfängt einen die Ausstellung von Katja Aufleger mit ohrenbetäubendem Krach. Der Verursacher steht in der Raummitte, ein zwei Tonnen schwerer Bagger, der allen Besucher*innen des Kunstvereins beim Eintritt, nun ja – zuklatscht. Wäre da nicht der Lärm, das frontale Licht und die anfangs unvorhersehbaren Bewegungen des Baggers, die Situation in dem Bühnenhaft ausgeleuchteten Ausstellungsraum würde skurril anmuten, ja sogar amüsant. Ein klatschender Bagger: wie geht das? Dank einer Lichtschranke am Eingang begrüßt *Applause* – so der Titel der Arbeit – alle Besucher*innen auf die gleiche lautstarke Art und Weise und deutet gleich zu Beginn an, was Katja Auflegers Kunst meist inhärent ist: Das Moment der unmittelbar bevorstehenden Gefahr, begleitet von einem humorigen Augenzwinkern. In dieser Arbeit seien viele Themen angelegt, wie etwa das Verhältnis von Mensch und Technik, das durch die besondere Eingangssituation evoziert werde. „Dabei bleibt aber offen, was beklatscht wird und ob es ehrlich gemeint ist oder doch in eine ironische Zustimmung kippt,“ so die in Berlin lebende Künstlerin.

Für sie war schnell klar, dass es speziell für diesen Raum mit seiner hohen Decke ein dominantes Werk brauche. Aber obwohl der Titel der Ausstellung schon im Frühjahr 2021 feststand, fehlte lange Zeit der stählerne Hauptakteur. Zwei Monate vor Ausstellungser-

- ↓ Katja Aufleger, *Applause*, 2021, Ausstellungsansicht Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott
- Katja Aufleger, *I'm Angry, Just Not Sure About What*, 2021, HD-Video, 7 min. (looped); Filmstill

Katja Aufleger – *I'm Angry, Just Not Sure About What*
27. November 2021 – 13. Februar 2022
Kunstverein Harburger Bahnhof
<https://kvhbf.de/>





öffnung dann endlich der Fund auf Ebay. Auf einem Gewerbehof in Hammerbrook stand der richtige Bagger zum Verkauf. In Einzelteile zerlegt, passte dieser dann auch glücklicherweise durch die Fenster des Kunstvereins, wie der künstlerische Leiter Tobias Peper berichtet.

Auch an der HFBK blieb Katja Auflegers 2013/14 entstandene Master-Abschlussarbeit (im Studienschwerpunkt Bildhauerei bei Andreas Slominski und Matt Mullican) in Erinnerung. Mehrere mundgeblasene Glasflaschengruppen fügten sich bei *Bang!* organisch aneinander und sahen mit ihren bunten Füllungen auf den ersten Blick recht harmlos aus. Erst beim Lesen der Beschriftung erschloss sich, dass es sich bei deren Innenleben um hochexplosive Substanzen handelte. Eine Vermischung hätte theoretisch zur Explosion geführt, zumal die Glasflaschen auf schmalen Sockeln standen. Die Künstlerin erklärt in einem Interview mit Chloe Stead, das Kunstwerk sei das Vehikel eines flüchtigen Moments, unmittelbar eingefrorenen vor dem Knall. Und obwohl diese Arbeit nun schon acht Jahre zurückliegt, stellt sie ein Schlüsselwerk im Werk der gebürtigen Oldenburgerin da. Im Dezember 2020 war *Bang!*, in leicht modifizierter Form, im Basler Museum Tinguely zu sehen, Katja Auflegers erster, prestigeträchtigen Einzelausstellung namens *Gone*. Auf noch höheren Sockeln angeordnet wie Dominosteine sorgte das Werk im Museum ebenso für Nervenspannung und eine direkte Verbindung zur Feuerwehr. Teil der Ausstellung in Basel war auch das Werk *Newton's Cradle*: drei runde, zehn Liter fassende Glaskörper, die wie beim namensgebenden Kugelstoßpendel nebeneinander von der Decke hängen. Jede Bewegungsenergie, die die äußeren Kugeln des Pendels normalerweise bewegt hätte, wäre jedoch absolut unratsam gewesen, denn in den Glasbehältnisse befanden sich je eine der drei Bestandteile von Nitroglycerin – theoretisch eine hochexplosive Mischung.

In der zweiten Arbeit im Kunstverein Harburger Bahnhof entwickelt Katja Aufleger indes diese Spannung introspektiv weiter. Hat man sich als Besucher*in einmal an den Bagger herangeschoben, ihn als laut aber harmlos abgetan, fällt der Blick auf eine offene Tür im hinteren Bereich des ehemaligen Wartsaals. Die im Ausstellungstitel genannte Wut entlädt sich auf diesem Nebenschauplatz, im sogenannten Blauen Salon, einem ehemaligen Separee für den zugfahrenden Adel des 19. Jahrhunderts. In einem siebenminütigen Loop zündet die Künstlerin mit handelsüblichen Feuerzeugen Pustebumen an.

Es faucht und zischt, beinahe meint man schon die Arbeitsgeräusche des Baggers zu vernehmen.

Dabei wirkt das Abbrennen der Pustebumen selbst fast schon meditativ, zärtlich - mal in Zeitlupe, mal in Echtzeit. Es ist eine ungerichtete Wut, die sich hier ihren Weg sucht. Eine Energie, die kein Ziel hat und noch aus Jugendtagen bekannt sein dürfte - oder eben aus Pandemiezeiten.

Magdalena und der große Kunstverein*

*Lisa Alice
Klosterkötter*

Die HFBK-Absolventin *Magdalena Los* setzt sich in ihren Arbeiten immer wieder mit den Arbeits- und Produktionsbedingungen des Kunstbetriebs auseinander und findet dafür pointiert zugespitzte Bilder





Was müssen junge Künstler*innen leisten, welcher „Geniestreich“ wird von ihnen erwartet, wenn sie die ersten „großen Bühnen“ betreten? In welcher Verhältnislosigkeit stehen sich Arbeit und Vergütung gegenüber? Das Unmögliche möglich zu machen, ist die Devise, die nach und nach an den Pfeilern der Realisierbarkeit, an monetären Mitteln und persönlichen Energieressourcen nagt. Wer ist dafür verantwortlich, und wer könnte eigentlich etwas daran ändern? Wie unflexibel sind die institutionellen Strukturen (immer noch) und wie sehr wird von den Künstler*innen erwartet, maximal anpassungsfähig zu sein? (Und was macht das mit der Gesundheit und dem Privatleben?) Wieso existiert in einer Branche, in der sich um aktuelle Diskurse bemüht wird, so wenig Bewusstsein für Chancengleichheit, Gleichberechtigung gegenüber denen, die durch Care-Arbeit beansprucht, soziale Ungleichheit benachteiligt oder von Rassismus, Klassismus und/oder Sexismus betroffen sind? Und am Ende steht die immergleiche Frage: *Wie lässt sich eine künstlerische Karriere unter diesen Bedingungen bestreiten?*

Die in Köln lebende Künstlerin Magdalena Los studierte von 2012 bis 2018 an der HFBK Hamburg in der Klasse von Werner Büttner und Jutta Koether. 2020 erhielt sie das Peter Mertes-Stipendium des Bonner Kunstvereins, 2021 das Friedrich Vordemberge-Stipendium der Stadt Köln – beide verbunden mit Einzelausstellungen im Kunstverein Bonn und in der Artothek Köln. Los' konzeptionelle Arbeiten der vergangenen Jahre verbinden kritische Fragestellungen mit diversen Techniken und sie lassen sich nicht auf ein Medium reduzieren. Es kann sich um übergroße handgefaltete Teppiche, Miniaturobjekte, Malereien auf Latex, Kaffeesatz auf

← Magdalena Los, *When you are in your own lane, there is no traffic*, 2021, digitale Malerei

↑ Magdalena Los, *Magdalena und der große Kunstverein*, 2021, Bonner Kunstverein; Foto: Mareike Tocha



Seidenkleidung, Performances bis hin zu Keramiken handeln. Immer wieder befragt sie in Form einer Bestandsaufnahme die realen Möglichkeitsräume, Produktionsbedingungen und Machtgefälle des Kunst- und Kulturbetriebs.

In ihrer Ausstellung *Time, Space and Opportunity* im Bonner Kunstverein zeigte Magdalena Los eine Reihe kleinformatiger, digitaler Malereien in einem neuen, im Eingangsbereich entstandenen Raum des weitläufigen Kunstvereins. Die zwei Stipendiatinnen, die zeitversetzt jeweils eine Einzelausstellung als Teil ihres erhaltenen Preises konzipieren sollten, hatten eigentlich damit gerechnet, wie es in den Jahren zuvor üblich war, die großen Ausstellungshallen der Institution bespielen zu können und dementsprechend ihre Arbeiten konzipiert. Einige Monate vor der Eröffnung wurde ihnen mitgeteilt, dass sich die Nutzung der Räumlichkeiten auf Grund einer lang geplanten Retrospektive geändert hätte und nun ein kleinerer Raum im Foyer für die Stipendiatinnen gebaut werden würde. Außerdem stand den Preisträgerinnen neben dem monatlich ausgezahlten Stipendium, kein weiteres Produktionsbudget für die Bespielung der Ausstellungssäle bereit. Auf die eingeschränkten Produktions- und Ausstellungsbedingungen finanzieller und räumlicher Art reagierte Magdalena Los mit den ausgestellten Malereien, die die Räumlichkeiten des Bonner Kunstvereins aus verschiedenen Perspektiven zeigen: auf den digital gemalten Wänden sind die ursprünglich geplanten großformatigen Arbeiten zu sehen, die nun modellhaft klein erscheinen. Die Arbeit *When you are in your own lane, there is no traffic* zeigt

eine schlafende, als weiblich zu lesende Figur, ihre vom Bett baumelnde Hand berührt ein graues Schwanenjunges mit schwarz glänzenden Knopfaugen. Die schlafende Person träumt sichtlich. In ihrer auf dem Körper abgelegten Hand liegen zwei Notizblätter, die die Skizze einer Treppe zeigen. Jene Treppe ist ein prominentes Element der aktuellen Ausstellungsarchitektur in den Haupträumen des Bonner Kunstvereins, in denen es der Künstlerin verwehrt blieb, auszustellen.

Die digital generierten Malereien entstanden am iPad mithilfe diverser Bildbearbeitungsprogramme. Die Bilder im Bild zeigen verschiedene Layer, dichte malerische Farbflächen und lineare Zeichnungen liegen übereinander, Figuren, Räume und Objekte stecken voller Referenzen, deuten Bezüge in die Kunst- und Filmgeschichte, zur Avantgarde, Mode und Popkultur an. Einige Szenen erzählen von der eigenen künstlerischen Recherchephase, Tabs sind geöffnet auf einem iPad oder Smartphone, man erkennt Bücherregale, Fenster, Zimmerpflanzen und Kaffeemaschinen, ein Flyer der Galerie Buchholz steht auf einer Ablage. Los arbeitet mit Stereotypen und Sinnbildern, ebenso wie mit intimen Szenen des privaten Lebens. Die Stimmung der Bilder changiert zwischen Humor und Ernsthaftigkeit, zwischen leichtfüßigen Träumen, Zerrissenheit und Krise. Die digitalen Arbeiten sind jederzeit abrufbar und bis ins Unendliche skalierbar, lassen sich beliebig heran- oder herauszoomen, sie sind reproduzierbar und stehen somit zunächst für einen unbegrenzten Möglichkeitsraum. Diese ausgedehnte Spielfläche, die sich die Künstlerin durch ihre digitale Methode aneignet, wirkt der Begrenztheit und Eingrenzung, die sie durch die äußeren Bedingungen erfährt, diametral entgegen. *Unter schlechten Bedingungen zur Höchstform auflaufen* heißt bezeichnenderweise eine Arbeit, die zwei scherschnittartige Schattenumrisse in einer Kampf- oder Jagdszene zeigt, ein Opfer und eine bewaffnete Figur, in denen sich wiederum zwei junge Personen mit Sonnenbrillen spiegeln.

Auf die von den Besucher*innen häufig gestellte Frage, ob sie wirklich alle Arbeiten in den gezeigten Dimensionen produziert hätte, antwortete die Künstlerin mit einem Augenzwinkern: „Das wird man nie erfahren.“

Magdalena Los' Ausstellung in der Artothek musste sich ebenfalls mit komplexen Räumlichkeiten arrangieren, ohne entsprechendes technisches Equipment und Aufbauhilfen. Die Artothek ist nahe dem Kölner Dom im Haus Saaleck beheimatet, einem Bürgerhaus aus dem 15. Jahrhundert. Die seit 1973 existierende Institution fungiert als Ausstellungsraum für zeitgenössische Positionen und verleiht zudem für eine kleine Gebühr Kunstwerke internationaler und Kölner Künstler*innen verschiedener Stilrichtungen.

Auch in dieser Präsentation griff Magdalena Los auf digitale Malereien zurück. Ein piktogrammartiges Bildelement, das in beiden Ausstellungen auftaucht, zeigt zwei Figuren, eine stehend mit einem Pinsel in der Hand vor einer Staffelei, die andere an einem Schreibtisch sitzend vor einem iPad. In welchem Spannungsverhältnis stehen digitale und analoge Kunst zueinander? Magdalena Los wird wiederholt gefragt, ob ihre jüngsten Arbeiten als „echte“ Bilder gelten können. „Echte digitale Malerei“ antwortet sie und greift diese Szene in Form einer Gegenüberstellung der Disziplinen auf. Das stehende, männlich

zu lesende, Strichmännchen erscheint als klassischer Maler mit einer französischen Baskenmütze, die sitzende weibliche Erscheinung trägt einen Hexenhut. Hier stehen sich Magie (weiblich) und Kunst (männlich) entgegen. Was ist „richtige“ Kunst? Was ist ein Arbeitsplatz? Das zentrale Werk der Ausstellung *Situation Room* zeigt die Kölner Oberbürgermeisterin Henriette Reker an ihrem Schreibtisch. Das Bild symbolisiert Macht und wird durch eine Wiederholung des Bildes im Bild bis ins Unendliche in seiner Aussage bekräftigt: *Dies ist ein Arbeitsplatz*. Magdalena Los betreibt scharfe Kritik von innen heraus, verankert diese fest in ihrer Arbeit und reagiert gleichzeitig flexibel und wendig auf jeweils neue Situationen, in denen sie sich und ihre Arbeit befragt: Was *kann* und *will* ich geben?

* Titel einer Arbeit von Magdalena Los, gezeigt im Rahmen ihrer Ausstellung im Bonner Kunstverein.

Lisa Alice Klosterkötter ist Absolventin der HFBK Hamburg (Master of Fine Arts 2017 bei Prof. Pia Stadtbäumer und Prof. Martin Köttering). Sie lebt als freie Kuratorin in Köln.

Magdalena Los
Time, Space and Opportunity
9. Oktober - 7. November 2021
Bonner Kunstverein
www.bonner-kunstverein.de/exhibition/peter-mertes-stipendium-2020-magdalena-los/

Magdalena Los
Lucid Dreams
13. Januar - 19. Februar 2022
Artothek - Raum für junge Kunst, Köln
www.museenkoeln.de/artothek/seite.aspx?s=335

← Magdalena Los, *Situation Room*, 2021, Digitale Malerei, zu sehen in der aktuellen Ausstellung *Lucid Dreams*, artothek Köln

Sie haben uns ein
Denkmal gebaut
(und jeder Vollidiot
weiß, dass das die
Liebe versaut.)*

*Nina Lucia Groß und
Magdalena Grüner*

Anfang Dezember 2021 widmete sich die von *Michaela Melián*, *Nora Sternfeld* und *Julia Stolba* konzipierte und organisierte Konferenz den Debatten um Memorialkulturen im öffentlichen Raum. Ein Tagungsbericht





Im Rahmen der von Michaela Melián (Professorin für Zeitbezogene Medien), Dr. Nora Sternfeld (Professorin für Kunstpädagogik) und Julia Stolba (Promovendin) konzipierten und organisierten Tagung „Counter-Monuments and Para-Monuments. Contested Memory in Public Space“ wurden vielfältige Perspektiven auf das komplexe Problemfeld Erinnerungskultur vorgestellt und zueinander in Beziehung gesetzt. Die Organisator*innen führten durch ein dichtes Programm aus künstlerischen, aktivistischen, wissenschaftlichen, kuratorischen und konservatorischen Perspektiven – auf Spuren von Kolonialverbrechen, diversen Relikten des Nationalsozialismus sowie der Frage nach dem Umgang mit rechter und rassistischer Gewalt in der Mitte und Gegenwart unserer Gesellschaft. Die Themen sind vielschichtig, komplex, durchzogen von Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten, von fluktuierenden Machtverhältnissen und jeder Menge blinder Flecken. Dabei geht es um nichts Geringeres, als das Verhandeln und Ausloten bedeutungsvoller Kategorien wie „Gerechtigkeit“, „Freiheit“, „Identität“ und „Herkunft“.

Die Tagung bewegt sich durch den öffentlichen Raum: Straßen und Plätze, Felder und Wälder. Denk- und Mahnmäler brauchen den kommunalen Raum, um zu Wirkung und Legitimation zu kommen. Sie sind Unterbrechungen, Irritationen des alltäglichen Lebens oder eine Nobilitierung des Profanen. Im Anblick der Bismarck-Statue ein Fischbrötchen essen oder an der Columbus-Statue vorbeizuflanieren, ist ein touristisches Erlebnisangebot. Eine Inszenierung der kollektivierte Erinnerung.

Da steht in goldener Schrift, wir soll'n in Ewigkeit ruhen

Aber *was* wird inszeniert? Ist es der „Reichseiniger“ Bismarck, der als Ritter Roland die städtische Freiheit

- ← Mirjam Zadoff, Michaela Melián und Nora Sternfeld (von links) während des Eröffnungspanel; Foto: Tim Albrecht
- ↑ Publikum und Referentinnen der Tagung in der Abschlussdiskussion; Foto: Tim Albrecht



der Hansestadt Hamburg bekräftigen sollte? Oder sind es jetzt, mehr als 100 Jahre nach der Einweihung des Kolosses, vielmehr die Kriegsverbrechen, Menschenrechtsverletzungen und Genozide, die im Zeichen deutscher kolonialer Bestrebungen begangen wurden, für die er steht? Über die Jahrzehnte haben sich Schichten von Bedeutungsebenen an diesem Denkmal angereichert. Während des Nationalsozialismus zum Luftschutzbunker umgebaut, bleibt im Inneren bis heute eine Nazi-Gruft erhalten, mitsamt Reichsadler, Hakenkreuz und „Schwarzer Sonne“ an den Wänden. Bisher haben der verwahrloste Zustand des Denkmals, die über ihn hinauswachsenden Bäume des Alten Elbparks und zahllose Graffiti an seinem Sockel, den Widerstand der lokalen Bevölkerung markiert. Seit 2020 wird renoviert, wobei nicht nur die Säuberung und Instandhaltung geplant ist, sondern auch eine gewisse Umgestaltung – es soll eine Irritation im öffentlichen Stadtbild erzeugt werden, mit der darauf hingewiesen wird, dass es sich um sensibles kulturelles Erbe handelt. Wie genau dies umgesetzt werden soll, wird sich erst noch entscheiden.

Der Fall des Hamburger Bismarcks ist geradezu ein Paradebeispiel für die Debatten um öffentliche Memorialkultur; denn an ihm wird einerseits greifbar, dass Geschichtsschreibung keine fixierte Größe, keine objektive Nacherzählung, sondern eine Frage der Perspektive ist. Ein Denkmal erfasst im Moment seiner Entstehung eine selektive Wahrnehmung und Darstellung von Geschichte. Es wird nur eine bestimmte Geschichte weitererzählt, die hegemonialen Status für

sich beansprucht; doch wie Hamburgs Bismarck eindrücklich vor Augen führt, ist dies niemals das Ende der Fahnenstange.

Ich werde die schlechtesten Sprayer dieser Stadt engagieren, die sollen nachts noch die Trümmer mit Parolen beschmieren

Ähnliche Überlagerungen verschiedener Bedeutungsebenen lassen sich am Denkmal für den antisemitischen und ehemaligen Bürgermeister Wiens, Karl Lueger, feststellen. Prominent im Wiener Stadtbild auf der Ringstraße aufgestellt, wurde die 1926 eingeweihte Stehle mit überlebensgroßer Bronzefigur Luegers im Jahr 2020 zum Schauplatz einer künstlerischen Intervention. Kurz zuvor hatten unbekannte Autor*innen den Sockel des Denkmals mehrmals mit der gesprayten Aufschrift „Schande“ versehen. Unmittelbar danach wurden die Graffiti von den zuständigen Behörden entfernt und damit die Spuren einer öffentlich sichtbaren, expliziten und lauten Haltung gegen Antisemitismus und die Verherrlichung seiner Ideologieträger. Die Graffiti wurden wenig später wieder angebracht und diesmal durch eine „Schandwache“, initiiert und koordiniert durch die Künstler*innen Eduard Freudmann, Mischa Guttman, Gin Müller, Anna Witt und Simon Nagy, vor der Entfernung bewahrt. So wurde dem Dissens mit antisemitischem und rassistischem Gedankengut selbst ein Denkmal gesetzt. An diesem Beispiel wird unmissverständlich greifbar, dass jeder Eingriff in einen bestimmten Bestand – egal ob Zerstörung und Vanda-



lismus oder Rekonstruktion und Wiederherstellung – eine Verschiebung der materiellen wie semantischen Originalsubstanz zur Folge hat. Entsprechend lässt sich an dieser Stelle auch an Talya Feldmans Reflexionen zur Memorialkultur rund um zeitgenössischen antisemitischen und rassistischen Terror anschließen. Die HFBK-Künstlerin sensibilisiert in ihrem Projekt „Wir sind hier“ dafür, dass Erinnerung nicht linear ist und eben auch kein Bestandteil der Vergangenheit, sondern Teil der Gegenwart und Zukunft.

Überall Blumen und Girlanden, halb zerknüllt. Sieht so aus, als hätten die unser Denkmal heute Nacht schon ohne uns enthüllt.

Das öffentliche Erinnern ist ein performativer Akt. Mit gesenkten Köpfen, im Schoß verschränkten Händen, Blumenkränzen und Schweigeminuten erkennt eine politische Öffentlichkeit die Tragödie an, und rückt gleichzeitig von ihr ab. „Das Problem wird externalisiert, die Trauer instrumentalisiert“, sagt Lee Hilscher, wenn er von den Gedenkveranstaltungen zu Mahnmählern gegen rechte Gewalt berichtet. Die Rituale der Betroffenheit markieren die Anschläge als bedauerliche Einzelfälle von einem „außen“ stehenden Individuum. Die Angehörigen und Betroffenen selbst bleiben dabei zumeist unsichtbar, ihr Schmerz und ihre Wut unerhört. Eben jene Abwesenheit der Angegriffenen und Verwundeten wird in den Vorträgen von Talya Feldman und Tania Mancheno problematisiert: „Anything about us without us is against us!“, zitiert Mancheno den elementaren Slogan der Herero- und Nama-Selbstorganisation, wenn sie über antikoloniale Erinnerungsarbeit spricht, und Feldman fordert für Mahnmale gegen rechte Gewalt: „Reclaim the memory which belongs to us!“.

Wenn die Betroffenen selbst sicht- und hörbar werden, dann als Teil einer perfiden Inszenierung, so Max Czollek. Mit seiner Interpretation des Gedächtnistheaters beschreibt er jene deutsche (immer noch anhaltende) Phase des Erinnerns, in der sich alles Andenken an die NS-Zeit auf das Opfer der jüdischen Figur fokussiert. Man arbeitet sich kulturell, politisch und gesellschaftlich an dem jüdischen Verlust ab – und erlangt dadurch die „Wiedergutwerdung der Deutschen“. Für diesen Prozess der Schuldabnahme ist eine Öffentlichkeit zwingend notwendig, es benötigt eine Bühne und ein Publikum. Diese inszenierte *memory culture* wiederum ist der Prolog einer deutschen Erfolgsgeschichte. Es bleibt daher immer zu fragen: „Who is it done by? – Who is it done for?“

In Beton und Seligkeit

„It brings tourism and it has history“, berichtet der Protagonist in Heba Y. Amins *The Devil's Garden* über die Marseille-Gedenkpyramide 25 Kilometer außerhalb von El-Alamein in Nordägypten. Eine erste Ausführung der Pyramide wurde noch während des Zweiten Weltkriegs von deutschen Soldaten für Hans-Joachim Marseille errichtet, einem deutschen Jagdflieger, der als „Stern von Afrika“ bekannt wurde. Die Soldaten errichteten die Steinpyramide an Marseilles Absturzstelle und versahen sie mit einer deutschen Inschrift zum Gedenken an den Tod des Fliegers. Die „Gemeinschaft der Jagdflieger e.V.“ beschloss 1986, diese Gedenkpyramide zu restaurieren. Heute ist die Pyramide inmitten

- ← Ulf Aminde, Lee Hilscher, Ayşe Güleç (von links) im Gespräch; Foto: Tim Albrecht
- ↑ Screening-Area in der Aula der HFBK Hamburg während der Tagung mit Arbeiten von Junya Fujita, New Media Socialism, Kervin Saint Pere
- ↑ Talya Feldmann im Gespräch mit Michaela Melián; Foto: Tim Albrecht
- ↑ Lynhan Balatbat-Helbock während ihres Vortrags; Foto: Tim Albrecht

der mondähnlichen Wüstenlandschaft eine touristische Sehenswürdigkeit. Umgeben ist die Gedenkpyramide von einem Landstrich, dem der deutsche General Erwin Rommel den Spitznamen „Teufelsgraben“ gab. 1942 vergruben die Achsenmächte hier schätzungsweise drei Millionen Minen, um ihre Verteidigungsstellungen zu schützen. Die meisten dieser Minen – Bomben, Mörser und Artilleriegranaten – wurden zurückgelassen und stellen noch heute eine Bedrohung für die lokale Bevölkerung dar. Eine Bebauung und Nutzung der Landschaft bleibt damit weiterhin ausgeschlossen. So steht die Gedenkpyramide alleine inmitten der Wüste; und ist Pilgerstätte für Reisende, welche die Region für die Besichtigung der deutschen und italienischen Gedenkstätten und Soldatenfriedhöfe in El-Alamein besuchen; Reisende, die einen Nazi-Piloten betrauern und seine Vergangenheit beschwören. Einer schlummernden Landmine gleich ruht die Gedenkstätte in der Wüste und bleibt doch gefährlich. Auch Martin Krenn stellt in seinem Beitrag einen Ort des bedrohlichen Gedenkens, der toxischen Kontinuität vor: das sogenannte „Friedenskreuz“ in St. Lorenz in Niederösterreich. Das Kreuz ist der „Kampfgruppe Jockisch“ gewidmet, einer Einheit der Deutschen Wehrmacht. Das „Friedenskreuz“ wurde in den 1960er-Jahren als „Gedenkstätte für die gefallenen und vermissten Kameraden“ durch Überlebende der Truppe errichtet und im Jahr 2004 wiederaufgebaut – und in diesem Zuge durch die Anbringung von Wehrmachtshelm und Lorbeerkranz einschlägig erweitert. Das Kreuz wurde zum Treffpunkt für rechte Kameradschaften, Veteranenverbände und Geschichtsrevisionisten. Im Jahr 2014 wollte die Gemeinde diese Nutzung nicht mehr hinnehmen, die Erinnerung war eine ungewollte, eine, die heute unangenehm und unangebracht ist. Was tun mit dieser Landmine? Martin Krenn bekam den Auftrag zur künstlerischen Umgestaltung des Kreuzes. Er verblendete das Kreuz mit der auf Metallgewebe aufgezogenen historischen Fotomontage *Deutsche Eichen 1933* von John Heartfield und erarbeitete mit Schüler*innen der Region ergänzende Collagen, die im Umkreis des Kreuzes aufgestellt wurden. Aus dem „Friedenskreuz“ wurde das „Mahnmal Friedenskreuz“; die Umrisse des Kreuzes und Schilder des alten Denkmals sind hinter dem Schleier der Intervention noch zu erkennen, vage aber nur und gebrochen – zu unscharf für die rechten Kameradschaften, die das Kreuz fortan nicht mehr aufsuchen.

Hol den Vorschlaghammer!

Der Begriff des Monuments suggeriert Stillstand. Tatsächlich aber befinden sich Denk- und Mahnmäler permanent in Bewegung. Sei es eine ganz wortwörtliche Wanderschaft, wie diese, die der Obelisk von Olu Oguiibe vom Kasseler Königsplatz zur Treppenstraße vollzog, oder sei es eine Migration durch die Zeiten, wie es die von Claas Gefroi vorgestellte, detailgetreue Rekonstruktion der Bornplatzsynagoge in Hamburg erfordern würde. Auch die Dekonstruktion setzt Monumente in Bewegung; eine bewusste Entfernung, wie sie Julia Friedrich am Beispiel einer Skulptur von Fritz Behn beschreibt, oder eine geduldete Verwahrlosung, wie sie Minna Henriksson im Kontext der verschwundenen Lenin-Statuen Finnlands attestiert. Es sind auch Simulationen und Imaginationen, die das Erinnern mobil machen; das von Ulf Aminde und Bewohner*innen der

Kölner Keupstraße geplante virtuelle Mahnmal etwa oder die antikoloniale Fantasie von Daniela Ortiz, in der befreite Zootiere Skulpturen stürzen.

„Not everything is meant to last forever“, kommentiert Lynhan Blatbat-Helbock die Zwänge einer Geschichtsbewahrung im Angesicht gängiger Archiv- und Denkmalpraxen. Abschließend nehmen wir aus der Tagung mit, dass wohl genau diese Bereitschaft, die inhärente Fluidität und Vielschichtigkeit von Erinnern und Gedenken als gegeben anzunehmen und gleichzeitig als Potenzial zu erkennen, ein Schlüssel zu einer aktualisierten Praxis der Memoralkultur zu sein scheint.

* Titel sowie alle Zwischentitel aus dem Song von Wir sind Helden, *Denkmal*, 2003.

Nina Lucia Groß promoviert derzeit an der Universität Hamburg mit einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse des Hearst Castles in Kalifornien. Neben ihrer Forschung arbeitet sie als Lehrende und Autorin zu den Themen Architektur, Gender, Popkultur, Politik und Kunst. Seit 2020 ist sie als Kuratorin am Museum für Kunst & Gewerbe Hamburg tätig, sie leitet dort gemeinsam mit Tilman Walther den Freiraum, ein Projektraum für politischen und künstlerischen Diskurs.

Magdalena Güner promoviert als Stipendiatin der Gerda Henkel Stiftung und des DAAD an der Universität Hamburg zu den Bildwelten der Bermuda Oceanographic Expeditions (1929-40). Sie beschäftigt sich mit der Geschichte der Meeresbiologie in Wissenschaft, Kunst und Populärkultur sowie mit Fragestellungen feministischer Wissenschaftskritik. Sie ist Gründungs- und Vorstandsmitglied des feministischen Vereins femrep e.V. und als freie Autorin für Magazine und KünstlerInnenpublikationen tätig.

Tagung: „Counter-Monuments and Para-Monuments. Contested Memory in Public Space“ 2. - 4. Dezember 2021

Mit Beiträgen von Heba Y. Amin (Künstlerin), Ulf Aminde (Künstler), Lynhan Balatbat-Helbock (Kuratorin und Wissenschaftlerin), Max Czollek (Lyriker und Journalist), Talya Feldman (Künstlerin, Studentin bei Prof. Simon Denny an der HFBK Hamburg), Eduard Freudmann (Künstler), Julia Friedrich (Kunsthistorikerin und Kuratorin), Claas Gefroi (Architekturtheoretiker und Journalist), Ayşe Güleç (Kuratorin, Kunstvermittlerin und aktivistische Wissenschaftlerin), Minna Henriksson (Künstlerin), Lee Hielscher (Wissenschaftler und Aktivist), Leon Kahane (Künstler), Martin Krenn (Künstler und Kurator), Tania Mancheno (Wissenschaftlerin), Olu Oguiibe (Künstler), Daniela Ortiz (Künstlerin und Aktivistin), Anja Steidinger (Künstlerin, Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg), Stephan Trüby (Architekturtheoretiker und Publizist), Mirjam Zadoff (Historikerin und Direktorin des NS-Dokumentationszentrum in München)

Para-City-Walks organisiert von HFBK-Studierenden: Imke Eppelmann, Matthis Frickhöffer, Jessica Herden, Eve Larue, Sophia Leitenmayer, Lena Sandhof, Cara Theres Petrovic, Kervin Saint Pere, Janne Wagner

Installationen der Gruppe Para-City-Walks in den vier Vitrinen der Aula der HFBK und Video-Screening von Junya Fujita, New Media Socialism, Kervin Saint Pere

Konzipiert von Michaela Melián (Künstlerin und Professorin für Zeitbezogene Medien) und Nora Sternfeld (Professorin für Kunstpädagogik). Organisiert von Julia Stolba (Promovendin). Die Tagungsbeiträge sind in der Mediathek der HFBK Hamburg online verfügbar: <https://mediathek.hfbk.net/>

Reading List



Michael Diers, Monika Wagner (Hrsg.):
Topos Atelier
Akademie Verlag, 2010

Das Atelier ist in regelmäßigen Abständen Gegenstand kunsthistorischer oder kulturwissenschaftlicher Untersuchungen. Während über das Atelier als historischen Ort künstlerischer Produktion seit der Renaissance viel bekannt ist, hat sich der Atelier-Begriff seit der Moderne stark verändert. Zudem führten die zeitgenössischen Kunstproduktionsbedingungen zur „Post-Studio-Praxis“, womit viele bisher unerforschte Fragestellungen verbunden sind, denen eine Tagung an der HFBK Hamburg im Februar 2006, in Kooperation mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Uni Hamburg, nachging. Schon der Untertitel „Werkstatt und Wissensform“ macht die Begriffs- und Bedeutungsverschiebung des Ateliers deutlich. In dem informativen Tagungsband werden unterschiedliche Aspekte thematisiert: Michael Diers zeigt anhand ausgewählter Beispiele zeitgenössischer Künstlerinnen auf, dass die Trennung zwischen dem Atelier (als Ort der Produktion) und der Ausstellung (als Ort der Präsentation) so nicht mehr aufrechterhalten werden kann; Philip Ursprung gewährt unbekannte Einblicke in das Studio von Olafur Eliasson; Peter Schneemann analysiert die gleichbleibend hohe Faszination von Künstlerinnen an Atelier-Aufenthalten im Ausland oder an einsamen Orten; Nina Mönntmann macht deutlich, dass trotz aller Abwanderungsbewegungen in den Außenraum, hin zu ephemeren und temporären Kunstwerken, die erfolgreichste Verkaufskunst immer noch im Atelier produziert wird und Wolfgang Ullrich thematisiert den mystisch-aufgeladenen Atelier-Besuch. All denen, die die Beiträge lieber hören wollen, seien die Mitschnitte der Tagung empfohlen, die in der Mediathek der HFBK zur Verfügung stehen. Ba



Virginia Woolf:
Ein Zimmer für sich allein
Kampa, 2021

Um einen konkreten Raum geht es in diesem zentralen Werk des Feminismus nur am Rande. Das bereits im Titel erwähnte Zimmer steht vor allem für den Freiraum, die Ungestörtheit und auch die geistige Freiheit. In Kombination mit finanzieller Unabhängigkeit ist es die zentrale Notwendigkeit, damit Frauen schreiben können. Männer benötigen das übrigens auch, aber im Gegensatz zu Frauen, stand ihnen beides üblicherweise zur Verfügung. Deshalb konnten sie auch über viele Jahrhunderte hinweg ÜBER Frauen schreiben, weil Frauen ihnen den „Rücken freihielten“, sich um die Kinder kümmerten und um den Haushalt. Und selbst wenn Frauen schrieben (wie zum Beispiel Jane Austen oder die Brontë Schwestern), dann handelte es sich um Romane, selten bis nie Lyrik oder Sachbücher. Das Essay geht zurück auf zwei Vorträge über Frauen und Literatur, die Virginia Woolf 1928 in Cambridge hielt. Dafür begibt sie sich auf die Suche nach historischen Autorinnen, sucht nach ihren Werken in Bibliotheken und an Universitäten. Sie schildert, wie Frauen nachts schrieben, am Küchentisch und ihre Texte versteckten. Dabei hätte es nur „fünfhundert im Jahr und ein Zimmer mit einem Schloss an der Tür“ gebraucht. Das Essay entwickelt eine unglaubliche Geschwindigkeit, ist an vielen Stellen humorvoll und pointiert zugespitzt und hält bis heute gültige Ansichten bereit, denn „angesichts der Weite und Vielfalt der Welt sind zwei Geschlechter ziemlich unzureichend.“ Ba



Tom Holert/Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.):
Bildungsschock. Lernen, Politik und Architektur in den 1960er und 1970er Jahren
Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, 2021

Die Publikation fungiert als umfangreiches Handbuch zur gleichnamigen Ausstellung, die im vergangenen Jahr im Haus der Kulturen der Welt zu sehen war. Im Mittelpunkt stehen die reformerischen Bildungskonzepte der 1960er- und 1970er-Jahre und die darauf aufbauenden architektonischen Vorschläge für Schul- und Hochschulbauten, Bildungseinrichtungen, Spielplätze und Kindergärten. Dabei wird schnell deutlich, dass diese Bewegungen hin zu mehr Inklusion, Partizipation und Emanzipation weltweit stattfanden: in Deutschland, Italien, den USA oder Indien ebenso wie in Mittel- und Osteuropa. Die Publikation zeichnet diese experimentellen Ansätze nach, verdeutlicht aber auch anschaulich die damit verbundenen Konflikte und stellt gescheiterte Projekte vor. Sowohl beim Besuch der Ausstellung als auch beim nachträglichen Lesen stellte sich bei mir eine große Euphorie ein, in Anbetracht dieser alternativen pädagogischen Programme und experimentellen gestalterischen Vorschläge. Wenn es doch all diese Vorläufer gab, müssten unsere Schulen heute nicht anders aussehen und auch andere didaktische Ansätze verfohlen? Ba



Georges Perec
Das Leben Gebrauchsanweisung
Diaphanes, Neuauflage, 2017

In seinem Opus Magnum *La vie mode d'emploi* (1978) entwarf der französische Schriftsteller Georges Perec (1936-1982) in 99 Kapiteln dieselbe Anzahl von Räumen eines fiktiven Pariser Mietshauses, in dem nicht weniger als 1427 Figuren in sich überschneidende, tragische, surreale, ergreifende und teilweise urkomische Erzählungen verwickelt sind. Trotz seines konzeptuellen Aufbaus – die Kapitel sind so angeordnet, dass sie ein Bild des Springerproblems beim Schach ergeben, überdies kann die Lektüre mit jedem beliebigen Kapitel begonnen werden – hat der Roman eine Hauptfigur und eine Handlung, die zumindest einige der MieterInnen zusammenführt. Die Kunst der Aquarellmalerei wird erlernt, eine Weltreise angetreten, Aquarelle aus fernen Ländern schließlich an die Adresse des Hauses geschickt, wo sie zu komplizierten Puzzles verarbeitet werden – das ist aber keineswegs das Ende der Geschichte. Als Teil der literarischen Bewegung Oulipo (*L'Ouvroir de Littérature Potentielle* – Werkstatt für potenzielle Literatur) um Raymond Queneau, die sich die Erneuerung der Sprache vorgenommen hatte, indem sie ihr Zwänge auferlegte, betrieb Perec ab 1967 sein Schreiben nach selbst gesetzten Regeln. Für ihn war dieses Schreiben, etwa eines Romans, aus dem der Buchstabe e verschwindet (*La disparition*, 1969), zeitlebens ein Versuch, mit der Vernichtung und dem Verschwinden umzugehen, das seine eigene Biografie prägte: 1940 starb sein Vater im Kampf gegen die heranrückenden Deutschen, drei Jahre später wurde seine Mutter nach Auschwitz deportiert und ermordet. Es gibt keine Gebrauchsanweisung für das Leben. Seiner Absurdität und Grausamkeit lassen sich nur eigene Gedankengebäude und selbst erfundene Räume entgegensetzen. Oder, wie Perec sagte: „Man rettet sich manchmal, indem man spielt“ Jm



Stephan Günzel (Hrsg.)
Texte zur Theorie des Raums
Reclam, 2019

Von Émile Durkheim („Der soziale Raum“, 1912) über Erwin Panofsky („Die umgekehrte Perspektive“, 1920) bis hin zu Niklas Luhmann („Unsichtbarkeit des Raums als Medium“, 1995) – dieser Sammelband vereint sehr wenige weibliche dafür sehr viele männliche Denkergrößen, die sich mit dem Thema Raum und seinen zahlreichen Facetten auseinandergesetzt haben. Querbeet zog der Medientheoretiker und Philosoph Stephan Günzel aus den Bereichen Designtheorie, Soziologie, Religionswissenschaften aber auch Biologie, Rechtswissenschaften oder Ethnologie kurze Textauszüge zusammen, die seiner Meinung nach, in der Debatte zu wenig oder nur indirekt zur Kenntnis genommen wurden – oder allgemein schwer auffindbar sind. Gegliedert ist der Band in vier Kapitel zu den Themen Kultur, Medium, Politik und Wissen in chronologischer Reihenfolge. So kommt es, dass sich dort Textauszüge aus dem Jahre 1725 finden, beispielsweise von Battista Vico, dem Begründer der Kulturwissenschaft, aber eben auch relativ neue Aufsätze, wie von Lev Manovich „Navigierbarer Raum“ aus dem Jahr 2000. In diesem Sammelband geht es um die gesellschaftliche Konstruktion von Räumen, um die Trennung profaner und heiliger Räume, aber auch um die rein formale Ästhetik des Raumes mit Blick auf die Architektur. Kurze Einleitungen zu Beginn eines jeden Kapitels setzen die unterschiedlichen Theorien in Bezug und offenbaren so die außerdisziplinären Zusammenhänge, die eventuell beim Einzelstudium verborgen geblieben wären. RI

Impressum
Lerchenfeld Nr. 60, Februar 2022

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

AutorInnen dieser Ausgabe
Raimund Bauer, Nikolaus Bernau,
Michael Beutler, Till Briegleb,
Angela Bulloch, Gerrit Frohne-
Brinkmann, Raphael Dillhof, Nina
Lucia Groß, Magdalena Grüner,
Lisa Alice Klosterkötter, Annika
Larsson, Jessica Leinen, Ronja
Lotz, Anika Meier, Julia Mummen-
hoff, Nina Möntmann, Merlin
Reichart, Pia Stadtbäumer,
Raimar Stange, Carmela Thiele,
Marie Pietsch, Mirjam Walther

Bildstrecke
Fotografien des neuen Atelierhau-
ses der HFBK Hamburg von Tim
Albrecht (Seite 1, 6–8) und Klaus
Frahm (Seite 2–5), Januar 2022

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
April 2022

ISSN 2511-2872

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

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

Die HFBK Hamburg erhält einen lang
ersehnten und dringend benötigten
Atelierneubau. Aus diesem Anlass
widmet sich die vorliegende Ausgabe
des Lerchenfeld-Magazins den viel-
fältigen Räumen für und in der Kunst
und befragt sie auf ihre aktuelle Rele-
vanz: Atelierräume, Galerieräume,
Lagerräume, Off-Räume, öffentliche,
virtuelle, soziale und leere Räume.

Mit Beiträgen von Raimund Bauer,
Nikolaus Bernau, Till Briegleb,
Raphael Dillhof, Nina Lucia Groß,
Magdalena Grüner, Anika Meier, Nina
Möntmann, Marie Pietsch, Merlin
Reichart, Raimar Stange, Carmela
Thiele u.v.m.

Ausgabe

01/22



Die HFBK Hamburg erhält einen lang
ersehnten und dringend benötigten
Atelierneubau. Aus diesem Anlass
widmet sich die vorliegende Ausgabe
des Leseheft Magazines den viel

Mit Beiträgen von Raimund Bauer,
Nikolaus Bernau, Till Briegleb,
Raphael Dillhof, Nina Lucia Groß,
Magdalena Grüner, Anika Meier, Nina
Möntmann, Marie Dietsch, Merlin





Die HFBK Hamburg erhält einen lang
ersehnten und dringend benötigten
Atelierneubau. Aus diesem Anlass
widmet sich die vorliegende Ausgabe
des Leseheft Magazins den viel

Mit Beiträgen von Raimund Bauer,
Nikolaus Bernau, Till Briegleb,
Raphael Dillhof, Nina Lucia Groß,
Magdalena Grüner, Anika Meier, Nina
Möntmann, Marie Dietsch, Merle

