

Lerchenfeld 43





Can I ask you something?

Sure, I'm listening. What do you want to ask me?

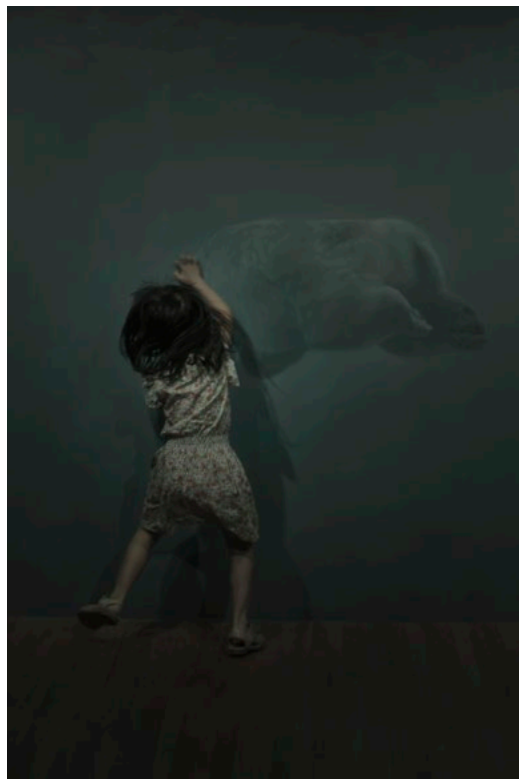
Can you give me an advice for my next project?

I will do all I can.

I want to take pictures of cyborgs and robots and also of my little brother, which is related to the project. Where should I take pictures of him?

Do you prefer fiction or non-fiction?









Who am I talking to?

You're really talkative

Who am I talking to?

You're really talkative

Who am I talking to?

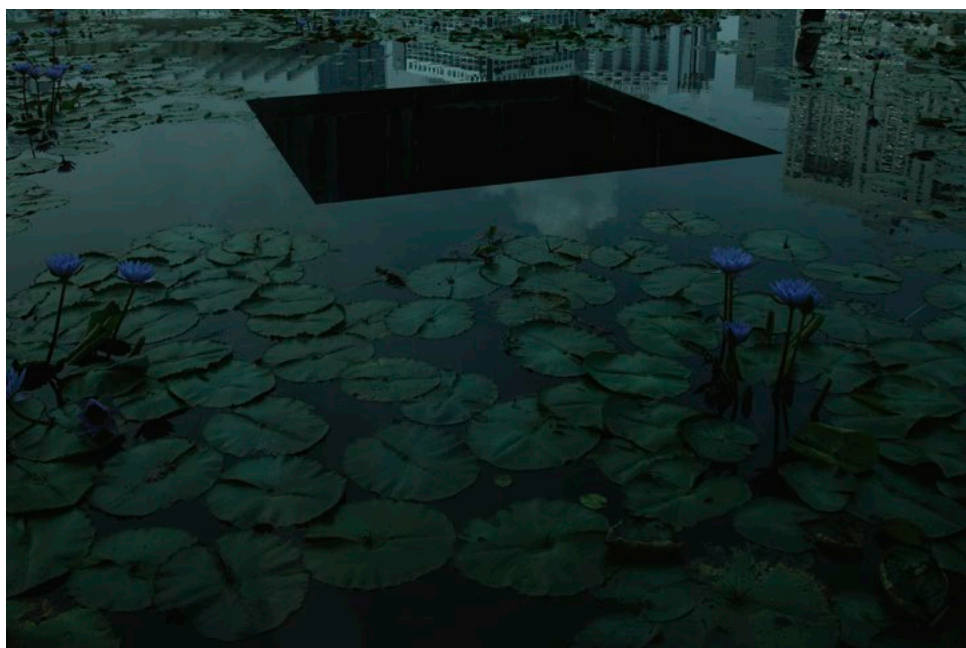
You're really talkative

Who am I talking to?

You're really talkative

Who am I talking to?

I'm an AI searching for truth in
this world of words.



JULIA STEINIGEWEG – I THINK I SAW HER BLINK

Computer generated images, Robotertechnik, Innovationen im Bereich der virtuellen und erweiterten Realität – die perfekte Simulation des Realen ist 2018 keine Wunschvorstellung mehr. Welche Auswirkungen hat das auf das Selbstverständnis des Menschen, die Glaubwürdigkeit des Erlebten, die Vorstellung von Authentizität? Einige theoretische Physiker, wie etwa Stephen Hawking, stellten in der Vergangenheit die Hypothese auf, die Welt, wie wir sie kennen, sei nichts anderes als ein Hologramm. Im Prinzip gleicht die Vorstellung Platons Höhlengleichnis.

Heute sind digital geschaffene Landschaften oder Menschen kaum noch von ihren realen Gegenstücken zu unterscheiden. Wissenschaftliche Berechnungen können hyperreale Szenarien und Körper erzeugen. Also überhöhte, idealisierte Darstellungen eines realen Gegenstandes oder Lebewesens. Die Grenzen zwischen wahr und falsch, Fiktion und Realität verschwinden. Es sind Erzeugnisse aus dem Raum der »Post-Wahrheit«.

Die Schweizer Professorin Dr. Nadia Magnenat Thalmann schuf eine hyperrealistische Kopie ihrer selbst. Der humanoide Roboter trägt den Namen »Nadine«. Sie selbst beschreibt die Kreation des Roboters als das Erschaffen eines Kunstwerks.

Es ist eine Schöpferrolle, die an besondere Verantwortung geknüpft ist: Welche Umgangs-

weisen, Gepflogenheiten und Reaktionen wählte die Wissenschaftlerin, um den Anschein des Menschlichen zu erwecken? »Nadine« irritiert: die Hände, der Körper, die Haare – sie wirken überzeugend menschlich. Doch ihre Bewegung ist hölzern, ihre Mimik steif. Kaum ist der Betrachter einen Augenblick überzeugt von ihrer künstlichen Natur, blinzelt sie. Wenn die Kameras in ihren Augen den Blick des Gegenübers fixieren, schwankt die Gewissheit.

Humanoide Roboter sind dreidimensionale Abdrücke, die sich physisch in Zeit und Raum manifestieren. Sie erwecken den Anschein, als hätten sie eine eigene Psyche. Welche Auswirkung hat dies im Hinblick auf die Wahrnehmung von künstlicher Intelligenz? Die Frage deutet auf eines der ältesten Rätsel der Philosophie hin: Was macht den Menschen in seinem Kern menschlich? Ist es das Bewusstsein seiner selbst? In diesem Fall müsste zur Simulation das menschliche Bewusstsein vermessen werden. Bis heute weigert sich ein Großteil der menschlichen Spezies, die Implikationen dieses Gedankengangs zu Ende zu denken.

Antonia Schaefer

NINA POWER: CAPITALISM, NOISE, GENDER

I am interested in the relationship between noise, particularly the background noise of the city, and gender and capitalism. How does the way in which noise gets gendered affect the way we think about both capitalism and the threat of emergency – that emergency which is central to capitalist states' attempt to control their populations? Towards the end of the text, I want to end by thinking about the noise of extreme situations, and how we use the voice to present the image of calm in the face of the terrifying, the apocalyptic and the terminal. In that sense, then, my discussion is less concerned with the relationship between noise and music, and where we draw lines, nor with the relationship between noise and information, though there is much interesting work happening here currently. For example, Cecile Malaspina, who will shortly release a book entitled *An Epistemology of Noise*, wrote the following in a recent text entitled ›Epistemic Noise‹:

›[W]hat is noise to us, nowadays, if not an environmental nuisance, an acoustic legacy of industrialization, the brute backdrop to the age of high-speed communication and high fidelity transmission? If we reduce noise to a quantitative definition of decibels and frequencies, as the World Health Organization does, then noise is lit-

tle more than the acoustic pendant to entropy, the waste of industrialization, waiting to be disposed of by better engineering and intelligent urbanization. The definition of noise as an industrial side-effect already reduces to mere loudness the broad pre-scientific spectrum of the notion of noise – which hitherto evoked the din of children in the playground as much as the deafening tremor of an erupting volcano. Yet this reduced quantification of acoustic noise is oblivious, not only to the cultural and metaphorical spectrum of noise, but also to its modern formalization in information theory.¹

Encountered capitalism, then, or ›ambient capitalism‹. The sound and noise of capitalism. In the collection from 2009 entitled *Noise & Capitalism*, Anthony Iles points out that ›Since we cannot accept that noise or improvisation is by default anticapitalist music, then we need to look more closely at those resistances and tensions this music carries within itself – where it provides potential tools for capitalism and where it supplies means for getting out of it.‹²

1 <http://www.systema-journal.org/article/view/259>

2 http://www.tensta.konsthall.se/site/wp-content/uploads/2012/01/Noise__Capitalism_Mattin_Antony_Iles_ed.s.pdf

I want to extend this argument to think about how this plays out in incidental noise, the noise of the city, and particularly in relation to the many voices, human and otherwise, we hear as we move between

transport hubs, supermarkets, overhear car radios and the voices of real people.

All this raises the question of the dialectical relation between who speaks and who listens. Brandon LaBelle's recent work *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance* attempts to create a politics of listening, stressing that the public sphere is usually imagined and understood in relation to visibility, and far less often in relation to sound. Sound offers a way into thinking about who and what is unseen, and appears, on the surface, to offer a more radical, if harder to grasp, conception of what insurrectionary politics might look, or rather sound, like. LaBelle, drawing on the work of Kate Lacey, suggests that while ›freedom of speech is often posed as a critical framework ... it is in listening that »an active, responsive attitude inheres««. But I want to suggest that listening cannot straightforwardly be understood to be 'progressive' or on the side of the good: One has only to think of Donald Trump's recent clutched paper reminding him to say ›we hear you‹ to victims of gun violence, to understand how listening, as well as rhetorical manipulation and actual physical violence, might not be as kind as we think. Nevertheless, LaBelle's suggestion that ›in overhearing one develops the needed skills for being

attentive within this economy of attention; to enact one's freedom of listening in order to contend with the new ontology of the social, which is one of continual assemblage and interruption« is a thoughtful one.³

So I want to ask, Who speaks? Who listens? In a 2012 article entitled ›Why We Prefer Masculine Voices (Even in Women)«, the author, Megan Garber, reported that ›[s]tudy after study has suggested that low voices, »masculine« voices, are an asset to those seeking leadership roles, in politics and beyond«. ⁴ Masculine voices time and time again are seen to be more attractive, more competent and most trustworthy. Women who speak in lower tones are also positively read according to this bias, though past a certain depth, lower-voiced women are deemed to be less physically attractive. In the 2012 research project, drawn on by Garber, entitled ›Preference for Leaders with Masculine Voices Holds in the Case of Feminine Leadership Roles« by Rindy C. Anderson and Casey A. Klofstad, they note that, even where hypothetical elections for ›feminine« leadership roles (e. g. in the US context, for Parent Teachers Organisations) were held, that ›men and women preferred female candidates with masculine voices. Likewise, men preferred

3 <https://mit.press.mit.edu/books/sonic-agency>

4 <https://www.theatlantic.com/sexes/archive/2012/12/why-we-prefer-masculine-voices-even-in-women/266350/>

men with masculine voices. Women, however, did not discriminate between male voices.⁵

What is it about ›masculine‹ voices that makes us listen more, regardless of what our own voice might sound like? Are we inculcated to associate depth of pitch with authority? Over the years, Laurie Anderson has used techniques of ›audio drag‹ to parody the ›voice of authority‹ by performing as ›Fenway Bergamot‹, where sometimes he is a ›blowhard pontificating idiot‹ and other times he is more melancholy.⁶ But we live in a world in which people turn to voice training techniques in order to ›sound like a leader‹. Gary Genard, who promotes ›The Genard Method‹, a kind of ›Performance-Based Public Speaking Training‹, writes the following: ›One reason my recent client (and many others I've coached) had a voice that sounded too young is that she spoke with too much »head voice.« A key distinction you should know about is the dichotomy [sic] between head voice and chest voice: one thin and lightweight, as if it consisted of air; and the other sounding as though it's been left in the basement like an old stuffed chair.⁷ Although Genard claims that his technique applies to men and women alike, he nevertheless makes it clear just how gendered the assumptions

5 <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0051216>

6 <https://www.musicomh.com/features/interviews/interview-laurie-anderson>

7 <https://www.genardmethod.com/blog/the-voice-of-authority-how-to-sound-like-a-leader>

he engages with are: ›[t]oo »pink« a voice, with work, can suddenly begin to reveal more »burgundy« tones reflecting the maturity and steadfastness of a leader«.

We should sound more like stuffed chairs and red wine, and less like air and young girls. But why should we accept this association of authority with depth and competency? Why should we listen to those with ›masculine« voices and ignore those who speak in higher registers? Behind these strange images of chairs and wine and the association of business with domination, as if we are talking about chimpanzees and banana hoarding, rather than Gary from accounts, lies another image, of the one least listened to – the young girl with a high voice, the polar opposite of ›authority«, of ›business«, of ›competency«. Supremacy depends upon the hierarchical pitching of men against women, low voices against high, age against youth – and here the frame of the sonic clashes with the realm of the visual, where the image of the ›young girl« is dominant, yet the actual young girl is without any actual power. But could the voice of the young girl become a site of resistance?

In a recent article, from December 4th, entitled ›Fear of the Female Voice«, Sarah Gailey points out that ›For millennia, West-

ern society has insisted that female voices – just that, our voices – are a threat. We're afraid of wolves, and we're afraid of bears, and we're afraid of women.⁸ One of the difficult things about this claim is that women and girls are hardly ever taught that their voices could be a ›threat‹. Rather, we are taught to be afraid, often with good reason. But, precisely because of this paradoxical fear, we are also taught to use our voices to soften life for others, particularly men. The parameters for the range of the female voice are remarkably narrow, highly classed and raced. Women should not dominate conversation (and people are apt to wildly overestimate the percentage of time women speak for, with research showing that men speak 70% of time in mixed gendered groups,⁹ and people recently taking up Dale Spender's work that demonstrates that men think women ›dominate‹ conversation when they speak on 30% of the time, and that conversation is ›equal‹ when they speak only 15% of the time). Women shouldn't shout, criticize, scream, demand, laugh too much (and never at men). Stereotypes abound – the overly-loud working class woman, the ›angry black woman‹, the mad woman, the hysterical woman, the whiney woman, the nag, the shrew, the witch who can control men with her voice, the seductress, and so

8 <https://tor.com/2017/12/04/fear-of-the-female-voice>

9 <http://www.rolereboot.org/culture-and-politics/details/2015-10-in-mixed-gender-groups-can-you-guess-who-talks-the-most>

on. Michelle Obama was criticized for both ›talking like a white girl‹ and for being ›too loud, too angry, or too emasculating‹.

While we live in a highly visual culture, the voice nevertheless becomes the obscure site of politics – when we talk about the ›voice‹ of the people, having a voice, or not having one, and so on. Adriana Cavarero's work in *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression* points out that:

›[T]he human condition of uniqueness resounds in the register of the voice. Moreover, the voice shows that this condition is essentially relational. The simple truth of the vocal, announced by voices without even the mediation of articulate speech, communicates the elementary givens of existence: uniqueness, relationality, sexual difference, and age.‹¹⁰

Voice is what singularizes us, yet at the same time whole swathes of voices are not listened to on the basis precisely of their singularizing features. Women's voices have long been positioned as ›too much‹ or ›not enough‹ in the public realm. Anne Karpf's work on the human voice notes that

›Belief in the unsuitability of women's voices for announcing began in the early days of radio, in both the US and Britain. According to the [UK's] Daily Express [in

10 Adriana Cavarero, *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*, p. 8

1928], »Many hardened listeners-in maintain that ... Adam has a more natural broadcasting voice than Eve. Some listeners-in go so far as to say that a woman's voice becomes monotonous after a time, that her high notes are sharp and resemble the filing of steel, while her low notes often sound like groans.« ... The female timbre was singled out for particular opprobrium. The wireless correspondent of the [London] Evening Standard suggested that women's high-pitched voices irritated many listeners, and that they talked too rapidly, over-emphasised unimportant words, or tried to impress listeners by talking beautifully. High voice in women was associated with demureness, and low voice with sexuality, so that – in a Catch 22 – the voice that escaped accusations of promiscuity wasn't considered authoritative enough for serious broadcasting.¹¹

To return to Cavarero's point regarding the importance of the singularity of the voice, the female voice historically could not win. As Karpf puts it:

›Women were also indicted both for conveying too much personality through their voices (›Critics consider that women have never been able to achieve the ›impersonal« touch. When there was triumph or disaster to report, they were apt to reflect it in the tone of their voices«) and

¹¹ Anne Karpf, *The Human Voice*, 2011

too little («For some reason, a man ... can express personality better by voice alone than can a woman»). America, too, threw up similar complaints about lack («Few women have voices with distinct personality,« according to the manager at a Pittsburgh radio station) and excess («Perhaps the best reason suggested for the unpopularity of the woman's voice over the radio is that it usually has too much personality»).¹²

This criticism of female voices has not ended – think about the attacks on uptalk (rising terminals) and vocal fry, where young women were particularly criticized for ›sounding dumb‹. Hillary Clinton's voice was described as sticking in your ear ›like an ice pick‹ and accused of ›making angels cry‹. Trump mocked her apparent ›robot voice‹ at one rally.

One of the aspects of the relationship between gender and voice that has most intrigued me over the years is the relationship between what can be pre-recorded and what cannot – that is to say, who gets to be the voice of emergency. Obviously there are many security alerts and messages that can be and are pre-recorded – such as the Inspector Sands message, a coded alert that there is a fire somewhere in the station. But what I'm really interested in, is the end of the world announcements,

the apocalyptic announcements. The War Book which was drawn up during the Cold War lays out what the BBC would do in the event of a ›nuclear exchange‹. The broadcaster would move to 11 protected bunkers across the UK, called ›Deferred Facilities‹, which would also house government staff and ministers. The pre-recorded war announcement (the ›four-minute warning‹, named after the approximate length of time from the point at which a Soviet nuclear missile attack against the UK could be confirmed) was read by Radio 4 newsreader Peter Donaldson. It reads:

›This is the Wartime Broadcasting Service. This country has been attacked with nuclear weapons. Communications have been severely disrupted, and the number of casualties and the extent of the damage are not yet known. We shall bring you further information as soon as possible. Meanwhile, stay tuned to this wavelength, stay calm and stay in your own homes.‹

A 1963 government publication states that in Scotland people would be informed by ›oral or whistle message‹ rather than sirens or church bells as used elsewhere in the UK that fallout was expected in one hour. It was clear, though, that the voice had to be well-known and reassuring. As Harold Greenwood from the Ministry of

Posts and Telecommunications put it in a 1974 letter: ›an unfamiliar voice‹ would lead listeners to conclude that ›perhaps after all the BBC has been obliterated‹.

The Wartime Broadcasting Service was decommissioned in 1992, and it is not clear what exactly has replaced it. In an article entitled ›The Use of Male or Female Voices in Warnings Systems: A Question of Acoustics‹ published in *Noise & Health: A Bimonthly Inter-disciplinary International Journal* by Edworthy, Hellier and Rivers from 2003, the authors write: ›Speech warnings and communications systems are increasingly used in noisy, high workload environments. An important decision in the development of such systems is the choice of a male or female speaker‹.¹³ The paper goes on to argue that, despite the many misconceptions on the topic, ›the choice of the speaker should depend on the overlap of noise and speech spectra‹. ›Female voices,‹ they continue, ›do however appear to have an advantage in that they can portray a greater range of urgencies because of their usually higher pitch and pitch range‹.

Cliffor Nass, author of *Wired for Speech*, suggests that people tend to perceive female voices as helping us solve our problems by ourselves, while they view male voices as authority figures who tell us

13 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/14965452>

the answers to our problems – the lady vanishes! This might help to explain the upsetting and everyday experience of ›Bropropriating‹ – taking a woman’s idea and taking credit for it.

Why are so many personal assistance and public voices female? Earlier this year, Ikea asked 12,000 people whether they wanted their AI to have a gender in the first place. 44% said they would prefer it to be neutral, though this broke down into 36% of men and 62% of women. Are women sick of Siri et al’s sexist continuum with ideas of the female secretary and female subservience?

I want to finish by moving away a little bit from thinking about intimate technologies towards thinking of the way in which voices come to dominate us in the city, and how some ways of talking are being closed off or diminished. In 2015, it was reported that of the 75% of UK adults who own a smartphone, a quarter never use it for calls. Three years prior, 96% of users were making at least one standard voice call a week. Of course, people are communicating in other ways – through instant messaging, text messaging, WhatsApp, etc. – talking without speaking. People have described this as ›the luxury of asynchronous communication‹ where we no longer have to respond in the moment.

Other US research suggest that 39% of so-called Millennials interact more with their smartphones than they do with their significant others, parents, friends, children or co-workers. Of the many questions these tendencies raise is – what happens to voices in the city when we no longer use our own? When we are surrounded by voices we do not choose to hear – on transport, on Tannoys, in supermarkets – what room is there left for the singularity of our own vocal being in the world?

*Nina Power teaches philosophy at the University of Roehampton in London. In addition to the subjects philosophy, Marxism, feminism and Queer Theory, she also specializes in music philosophy. In 2009, she published her essay *Women Machines: The Future of Female Noise*. Her book *One Dimensional Woman*, (Zero Books, 2009) was published in German by Merve Verlag in 2011 (Die eindimensionale Frau). This text is based upon the lecture that she gave on the 3rd of March 2018 as part of the Noisexistance Festival at Kampnagel in Hamburg.*

VERBRECHER-KUNST



Die #metoo-Debatte hat die Diskussion über die moralische Rolle von Künstlern in der Gesellschaft neu entfacht. Bettina Uppenkamp wagt eine kunsthistorische Einordnung des Konflikts

(Bild S. 25)
Caravaggio,
*David mit dem
Kopf des Goliath*, 1606/07
Galleria Borghese, Rom
Aus: Claudio Strinati (Hg.):
Caravaggio.
Mailand 2010,
S. 229

1 Die Literatur zu Caravaggio ist mittlerweile äußerst umfangreich. Verweisen sei hier auf die jüngeren, anlässlich des 400. Todestags des Künstlers herausgegebenen Bücher: Sybille Ebert-Schiffner: *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2010; Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009; Sebastian Schütze: *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009.

2 Friedrich Polleross: »Between Typology and Psychology. The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations«, in: *Artibus et Historiae* 24, 1991, S. 75 – 117.

Kunstgeschichte eingegangen ist, befand sich zu diesem Zeitpunkt auf der Flucht und im Exil. Am 28. Mai im Jahr 1606 war es in Rom bei einem Straßenfest zum Jahrestag der Wahl von Papst Paul V. zu einem bewaffneten Streit zwischen Caravaggio, einigen seiner Freunde und einer Gruppe von vier Männern gekommen. Caravaggio war 1606 bereits seit einigen Jahren zu einem berühmten und entsprechend auch von Kollegen bewunderten wie beneideten Malerstar avanciert, dem in der Barock-Metropole eine glänzende Karriere als gefragter Historienmaler für private wie kirchliche Auftraggeber winkte. Der Anlass für den eskalierten Streit ist in den Quellen widersprüchlich überliefert; eventuell ging es um unbezahlte Wettschulden oder um den ungeklärten Ausgang eines Ballspiels. Jedenfalls verletzte Caravaggio einen seiner Gegner, Ranuccio Tomassoni, einen jungen Mann aus angesehener römischer Familie, so schwer mit seinem Schwert, dass dieser noch am selben Abend starb. Auch der Künstler selbst war verletzt worden.¹

Nach den in Rom geltenden gesetzlichen Regelungen hätte Caravaggio gar kein Schwert bei sich tragen dürfen; es ist jedoch überliefert, dass er wiederholt wegen körperlicher Gewalttätigkeiten und auch wegen unerlaubten Waffenbesitzes – ein allerdings verbreitetes Vergehen zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom – mit dem Gesetz in Konflikt geraten ist. Unmittelbar nach dem tödlichen Ausgang der Auseinandersetzung vom 28. Mai 1606 scheint sich Caravaggio seiner Verhaftung durch Flucht aus Rom entzogen zu haben. Es spricht alles dafür, dass er bei die-

ser Flucht einflussreiche Helfer gehabt hat, und sein nicht zuletzt durch Kunstaufträge geknüpftens soziales Netzwerk zu einflussreichen und vermögenden Persönlichkeiten erlaubte es ihm, sich zunächst südlich von Rom auf den Besitzungen der mächtigen Familie Colonna zu verstecken, die ihn möglicherweise auch dabei unterstützte, nach Neapel weiter zu reisen und dort außerhalb der Reichweite römischer Justiz von seinem künstlerischen Renommee zu profitieren und sich erneut erfolgreich mit seiner in Neapel neuartigen Malerei zu positionieren. Gleichzeitig wurde versucht, in Rom seine Rehabilitierung zu erwirken, auf dass Caravaggio ungestraft nach Rom hätte zurückkehren können. In dieser Situation scheint das Gemälde von David und Goliath entstanden zu sein, gedacht als Geschenk an den einflussreichen Kardinalnepoten Scipione Borghese, in dessen exklusiver Kunstsammlung das Bild erstmals 1613 nachgewiesen ist, und offenbar verknüpft mit der Hoffnung, mit diesem Geschenk die Begnadigung zu befördern.

Das Bild zeigt einen jugendlichen David als Dreiviertelfigur knapp unterlebensgroß vor dunklem Hintergrund mit einem blanken Schwert in der gesenkten rechten und dem Haupt des Goliath in der linken Hand. Dem abgeschlagenen Kopf des Riesen, den David dem Betrachter an ausgestrecktem Arm entgegenhält, hat Caravaggio seine eigenen Gesichtszüge verliehen – ein Selbstbildnis in mythologischer Verkleidung oder ein sogenanntes Identifikationsporträt, in dem der Künstler in die Rolle einer der von ihm dargestellten Figuren geschlüpft ist.²

3 Hierzu grundlegend Joachim Ver-spohl: »Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz«, in: *Städel-Jahrbuch* 8, 1981, S. 204 – 246.

4 Ebert-Schifferer 2010, S. 211.

Das Sujet ist konventionell. Die im Alten Testament im Buch Samuel erzählte Geschichte vom Sieg des nur mit seiner Steinschleuder bewaffneten Hirtenjungen über den voll gerüsteten, schwer bewehrten und übergroßen und starken Kämpfer im Heer der Philister, die sich im Krieg gegen die Israeliten befinden, dient der Bestätigung und Verge-wisserung, dass mit dem richtigen Gott im Bunde auch die Schwachen über die Starken triumphieren können. In diesem Sinne hat die auch sprichwörtlich gewordene Erzählung vom Kampf des kleinen David gegen den Riesen Goliath eine lange Tradition in der christlichen Ikonografie; Darstellungen des The-mas konnten auch politische Be-deutung transportieren. Die wohl bekannteste Davidfigur der Kunst-geschichte, der marmorne David Michelangelos, der 1504 vor dem Florentiner Rathaus, dem Palazzo della Signoria, heute Palazzo Vecchio, aufgestellt wurde, verkörper-te im Zentrum von Florenz unter po-litisch aufgewühlten Verhältnissen zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein bürgerlich-republikanisches, gegen Tyrannenherrschaft gerichtetes, von militärischer Disziplin grundiertes und, auch formal, an der Antike ori-entiertes Tugendkonzept.³

Caravaggios Gemälde verfolgt eine vollständig andere Konzeption als Michelangelo, mit dem er in seiner Malerei mehrfach die künst-lerische Auseinandersetzung und mit dem er sich zu messen gesucht hat. Dessen David verkörpert ein Ideal von Männlichkeit, deren Er-scheinungsbild jugendliche An-mut und Virilität mit der gravitāti-schen und autoritären Gewichtig-keit einer antiken Kolossalstatue in Einklang bringt, weniger Triumph

denn vielmehr ständige gespann-te Wachsamkeit zum Ausdruck bringt. Auch Caravaggios David ist kein Sieger im stolzen Bewusst-sein seines unwahrscheinlichen Triumphes. Caravaggio zeigt Da-vid als nur leicht bekleideten Jüng-ling, dessen halb entblößter, sich aus der Dunkelheit des Bildgrundes hell beleuchtet herauschälender Oberkörper die Verletzlichkeit die-ses, auch im Zweikampf, auf den er sich eingelassen hatte, ungepan-zerten Körpers in Erinnerung ruft. Davids Blick fällt mit einem Aus-druck nahezu melancholischen Be-dauerns auf das Haupt des Goliath, das er in der ausgestreckten lin-ken Hand am Schopf hält. Auf des-sen Stirn, ebenfalls vom Bildlicht erhellt, blutet die Wunde, die der von David geschleuderte Stein hin-terlassen hat, mit dem er den Rie-sen zu Fall brachte, bevor er ihm mit dessen eigenem Schwert den Kopf abgeschlagen hat. Im Ge-sicht Goliaths scheint der Moment des Übergangs vom Leben zum Tod eingefangen. Unter dem Kinn tropft das Blut, der Mund ist willen-los aufgeklappt, sein linkes Auge jedoch scheint noch lebendig, wäh-rend das rechte bereits gebrochen ist. Licht fällt auch auf die gesenkte Schwertklinge in Davids Hand.

Bereits aus dem 17. Jahrhundert ist bekannt, dass die Zeitgenossen im Gesicht des Goliath ein Selbst-bildnis des Künstlers erkannt ha-ben.⁴ Diese Beobachtung bestätigt sich im Vergleich mit einem überlie-ferten Porträt Caravaggios von der Hand Ottavio Leonis ebenso wie durch den Vergleich mit einigen an-deren Gemälden Caravaggios, in die er sich erkennbar selbst in der Rolle eines Zeugen ins Bildgesche-hen eingefügt hat. Eine solche zeu-

5 Victor Stoichita: *Instauration du tableau. Méta-peinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993.

genschaftliche »kontextuelle Autoprojektion« hat in der Kunstgeschichte spätestens seit dem 14. Jahrhundert Tradition. Victor Stoichita hat hierfür den Begriff des »autoportrait masqué« geprägt und in Caravaggios Goliath in der Hand des jungen David dessen extremste Erscheinungsform gesehen.⁵ Von Giorgione ist bekannt, dass er einem David sein eigenes Antlitz verliehen hat, und auch Michelangelo hat verschiedentlich sein Selbstbildnis in seine Gemälde eingefügt, am spektakulärsten vielleicht im Jüngsten Gericht an der Stirnwand der Sixtinischen Kapelle, wo sein Selbstbildnis in der abgezogenen Haut des heiligen Märtyrers Bartholomäus zu erkennen ist. Wenn nun Caravaggio mit seiner Gabe eines Gemäldes, welches ihn nicht in der Rolle eines gottgefälligen Märtyrers oder aber in der Rolle eines gottbegnadeten Siegers in guter Sache zeigt, sondern vielmehr in der Rolle des traditionell negativ bewerteten, verworfenen und gestraften Herausforderers höherer Gerechtigkeit, mag dies auf den ersten Blick als ein Schuldeingeständnis erscheinen, als im Bild bereits vollzogene Selbstbestrafung. Die ältere Forschung zu Caravaggio hat teilweise fasziniert von der »schwarzen Legende« seines vor allem durch Gerichtsakten und die biografischen Schriften übelmeinender Künstlerkonkurrenten in Rom überlieferten Lebenswandels einen engen Zusammenhang zwischen Leben und Werk entdecken wollen, in dem eine psychologische Disposition zu Gewalttätigkeit und eine künstlerische Sprache, vor allem die Kultivierung der mit gewaltsamen Kontrasten operierenden Hell-Dunkel-Malerei, einander entsprechen

und auch in der Vorliebe für grausame Themen, in denen Folter und Mord eine zentrale Rolle spielen, die Reflexe einer von Gewalt und Schuld getriebenen Persönlichkeit erkennen wollen. Derartige biografische Kurzschlüsse sind durch die jüngere Forschung vielfach überzeugend zurückgewiesen worden.

Dennoch lässt sich kaum bestreiten, dass Caravaggio mit seinem David-Bild ein Bild in eigener Betroffenheit und Sache geschaffen hat. Der schmerzlich trauernde Ausdruck des Henkers David, der das Leidenshaupt des Goliath dem intendierten Empfänger in Rom voller Bedauern entgegen hält, scheint gleichzeitig zu kommunizieren, dass diese Hinrichtung einen unerträglichen Verlust bedeuten könnte. Als Gegengabe zur symbolisch vollzogenen Selbstjustiz des Künstlers im Bild, als Gegengabe auch für ein raffiniert erdachtes und großartig gemaltes Bild, scheint Caravaggio von dem adressierten Scipione Borghese dessen Einsatz für seine Begnadigung in Rom erwartet zu haben. Zu einem derartigen Gabentausch mag er durch etliche Beispiele ermutigt worden sein, die davon zeugen, dass Künstler, deren Arbeit von den Mächtigen geschätzt wurde, sich nicht nur selbst aufgrund ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten außerhalb des geltenden Rechts wähten und mit Lizenzen für asoziales und kriminelles Verhalten jenseits geltender Rechtsnormen ausgestattet, sondern sich darin durch eine Praxis der Entstrafung bestätigt sehen konnten, von der etliche Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts profitieren. Ein spektakulärer Fall ist die Begnadigung von Benvenuto Cellini, der 1534 seinen Kon-

6 Benvenuto Cellini: *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, Zürich 2000, S. 219.

7 Horst Bredekamp: *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2005, S. 68.

8 Rudolf und Margot Wittkower: *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart u. a. 1965.

kurrenten um das Amt des päpstlichen Münzmeisters erstochen hatte und nach kurzer Kerkerhaft durch Papst Paul III. begnadigt wurde, weil dieser nicht auf die Dienste des Künstlers verzichten wollte. In seiner Autobiografie legt Cellini dem Papst folgende Äußerung in den Mund: »Nehmt also zur Kenntnis, dass Männer wie Benvenuto, die in ihrem Beruf einzigartig sind, nicht dem Gesetz unterworfen sein müssen.«⁶ Auch Caravaggio war zu seinen Lebzeiten in Rom Zeuge gewesen, dass Künstler ihre Untaten nicht büßen mussten. So wurde die über den Maler Giuseppe Cesari wegen eines von ihm eingefädelt Mordanschlages auf einen Konkurrenten verhängte Todesstrafe ausgesetzt, weil dieser Künstler, der zu den meist beschäftigten Malern um 1600 in Rom zählte, in dessen Werkstatt auch Caravaggio zeitweise beschäftigt gewesen war, mit der Ausschmückung der Kuppel von St. Peter betraut war. Der Papst hatte ihm vergeben, damit er seine Arbeit zu Ende bringen konnte. Allerdings wurde sein Kunstbesitz konfisziert und gelangte in die Hände keines anderen als die des Scipione Borghese. Auch der Maler Cherubino Alberti, dem ebenfalls ein Todschatz vorgeworfen wurde, kam davon, um seine Arbeiten im Vatikan vollenden zu können. Horst Bredekamp hat diese Fälle von verbrecherischen Künstlern und ihre Entstrafung im Lichte frühneuzeitlicher Rechtsauffassung und -praxis wie im Kontext zeitgenössischer Staats- und Souveränitätslehren analysiert. Die vom Souverän verfügten Ausnahmeregelungen für die Künstler »konnten zu einem Demonstrationsobjekt jener Strafbefreiung werden, durch die

sich die rechtliche Ausrahmung des Herrschers bewies. Im kriminellen Künstler, der vom Gesetz nicht belangt wurde, meinte der Souverän sich selbst.«⁷ Auch die Bemühungen um die Begnadigung Caravaggios, ob letztlich durch sein David und Goliath-Bild befördert oder nicht – das lässt sich zweifelsfrei nicht mehr nachvollziehen – waren letztlich erfolgreich. Das Bild gehört heute zu den Glanzpunkten in der Villa Borghese. Für Caravaggio jedoch kam der Erfolg zu spät. Er starb auf dem Rückweg nach Rom, auf den er sich nach weiteren, ebenfalls immer wieder von Skandalen begleiteten Lebensstationen auf Malta und auf Sizilien 1610 begeben hatte, vermutlich an Malaria.

Der Frage, ob der Künstler ein gesellschaftlicher Außenseiter ist und als Melancholiker, Wahnsinniger, Verschwender, Sittenstrolch oder anderweitig als Gesetzesbrecher Positionen einnimmt, die den historisch jeweils anerkannten Normen widersprechen, sind bereits Rudolf und Margot Wittkower in ihrer Ätiologie der künstlerischen Persönlichkeit in der Frühen Neuzeit nachgegangen.⁸ Nicht reflektiert wird in dieser Untersuchung, die reiches Material für soziale Devianz von Künstlern bereitstellt, dass diese Außenseiterposition auch geschlechtsspezifische Komponenten hat, ein Aspekt, der auch von Bredekamp nicht berührt wird. In der kunstgeschichtlichen Gender-Forschung hingegen ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Sonderstellung des Künstlers und die besonderer Wertschätzung künstlerischer Tätigkeit, die mit »Ausnahmelizenzen für exzentrisches Verhalten« einhergeht, auch exzentrisch im Hinblick

9 Sigrid Schade und Silke Wenk: »Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, in: Hadumot Bußmann und Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 340–407.

10 Lisa Tickner: »Männerarbeit? Männlichkeit und Moderne«, in: Beate Söntgen (Hrsg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 254–296.

11 Ebd., S. 262.

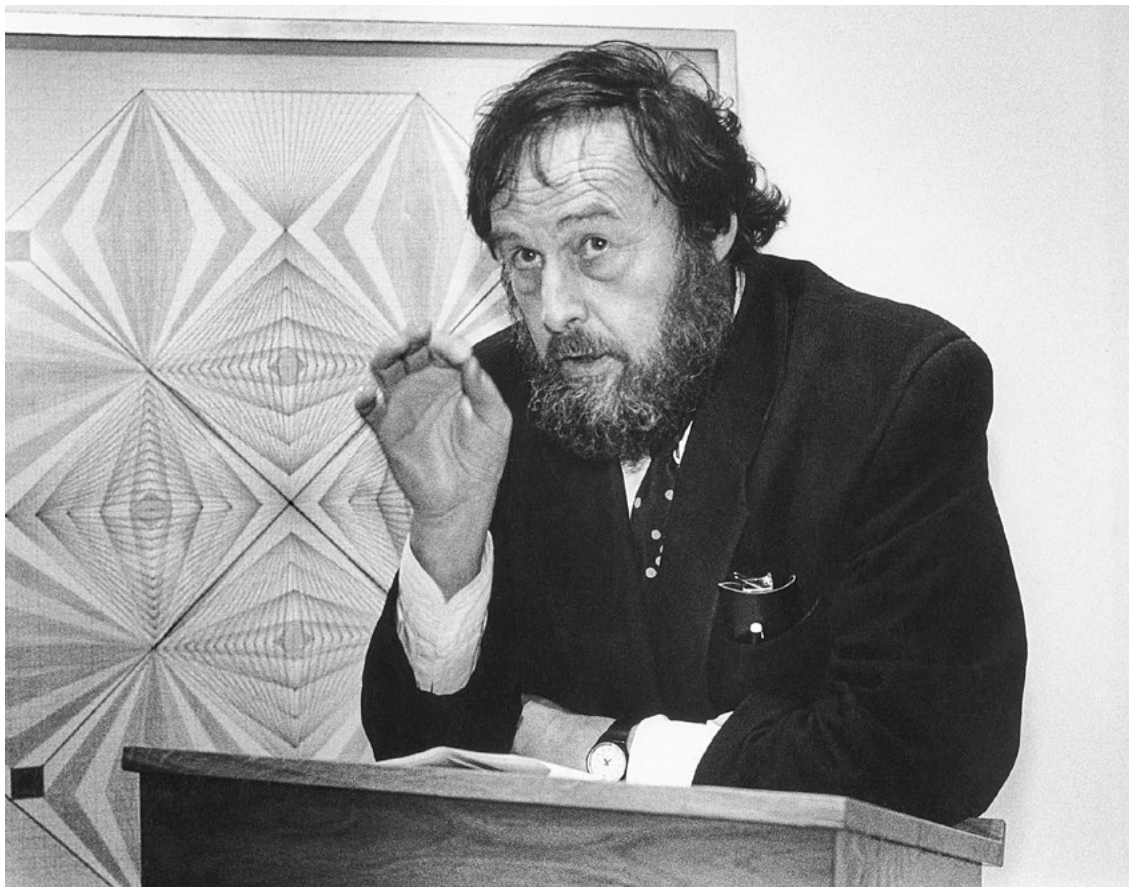
auf hegemoniale Männlichkeitskonzepte, und als Begleiterscheinung des in der Renaissance einsetzenden gesellschaftlichen Aufstiegs von Künstlern verstanden werden kann, einen engen Konnex zwischen Künstlertum und Männlichkeit produziert und der »Männlichkeit« des Genies Vorschub geleistet hat.⁹ Auch das Künstlerbild der Moderne wird von einem Ethos der Marginalität bestimmt. Das Leitbild des modernen Künstlers kreist um Begriffe wie Freiheit, Individualismus, Originalität, Entwicklung. Lisa Tickner hat die These aufgestellt, dass mit der spätestens seit dem 19. Jahrhundert zu verzeichnenden Veränderung der ökonomischen Basis künstlerischer Tätigkeit auch Veränderungen des Rollenmodells »Künstler« einhergingen.¹⁰ Die modernen Verschiebungen der Produktionsbedingungen für Kunst lassen sich als weitreichender Verlust jener traditionellen Ressourcen beschreiben, die in kirchlichen, öffentlichen und privaten Aufträgen bestanden. Damit verbunden war zunehmend die Notwendigkeit, sich auf dem Markt zu bewähren, der Kunst zu einer Handelsware werden lässt. Zu den Merkmalen der industrialisierten Moderne gehört auch, dass Frauen nicht nur allgemein in die Erwerbstätigkeit drängten, sondern zunehmend auch in künstlerische Berufe; um 1900 öffneten sich die Akademien nach und nach auch für Frauen. Die Furcht vor einer Verweiblichung und Verweichlichung der Kunst machte sich breit. Die Suffragettenbewegung und auch das gesellschaftliche und literarische Phänomen der »neuen Frau« riefen eine Krise traditioneller Weiblichkeit und auch eine Krise von Männlichkeit hervor,

auf die die Avantgarde-Künstler mit »Varianten einer rauen, fruchtbaren, virilen Männlichkeit« antworteten.¹¹ Der Dandy und der Flaneur, alternative künstlerische Rollenmodelle des 19. Jahrhunderts hatten ausgedient. Avantgardistisches Künstlertum schien nun vielfach geprägt von einem antibürgerlichen, gleichwohl gerade deshalb als besonders viril geltenden, aggressiven, angeblich authentisch »männlichen« Ideal von Männlichkeit, das sich die Codes proletarischer Männlichkeit, der »Primitivität« marginalisierter und zugleich romantisierter ethnischer Gruppierungen aneignet. Diese Potenz des »Primitiven« wurde als Promiskuität, Herrschlichkeit gegenüber Frauen und Verachtung für die Normen bürgerlicher Wohlanständigkeit gelebt.

Solchen Zusammenhängen nachzugehen gehört zu den Aufgaben der Kunstgeschichte. Dabei geht es weder darum, die Künstler-subjekte im Nachhinein unter dem Eindruck ihrer Leistungen zu entschulden für Verhaltensweisen, die unter geänderten Bedingungen heute unannehmbar geworden sind, noch um eine Mystifizierung einer Außenseiterposition von Künstlern, die im Übrigen immer auch schon Gegenmodelle kannte. Wohlanständige, angepasste Künstler gab es auch in der frühen Neuzeit. Vielmehr geht es aus meiner Sicht darum, in einer historisch-kritischen Perspektive Zusammenhänge in ihrer historischen Situierung zu verstehen, nicht sie zu beschweigen oder auszutreiben, und dieses Verständnis für die Gegenwart produktiv zu machen.

Dr. Bettina Uppenkamp ist Professorin für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK Hamburg.

HARALD SZEEMANN AT HIS BEST



Michael Diers hat in Los Angeles zwei Ausstellungen besucht, die das Schaffen des legendären Schweizer Kurators würdigen

31

Am 29. April 1968 schreibt Julie Szeemann einen längeren Brief an ihren Sohn Harald, der von ihr wie von seinen Freunden kurz Harry genannt wird. Er ist damals 34 Jah-

re alt und bereits seit einigen Jahren Leiter der Kunsthalle Bern. Die Mutter ist sehr besorgt. Nicht nur, dass ihr Sohn wie ein Schlot raucht und auch dem Whisky zuspricht,

(Bild S. 31)
Harald Szeemann, ca.
1980; Foto:
Roland Beck

nein, vor allem auch, weil er »in der Gegend herumreist«, sogar ins kommunistische Ausland, darunter kürzlich sogar nach Kuba. Das »politische Departement« habe sich vor ein paar Tagen wieder einmal bei ihr erkundigt, was es mit diesen Reisen ins Ausland eigentlich auf sich habe. »Harry, ich bitte Dich von ganzem Herzen, treib es nicht zum Äußersten mit deinen provozierenden Reisen in die Oststaaten. Die Leute sind genau im Bilde darüber – es fügt sich Stein an Stein und plötzlich verlierst Du Deine Stelle.« Und sie rät dem Sohn, sich nach einem anderen Beruf umzusehen (»Pension etc.«) und sich schließlich endlich einmal wieder mitsamt seiner Familie zu er-

In wenigen, eindringlichen Worten porträtiert die Mutter ihren Sohn – seine persönliche, berufliche, politische und existentielle Situation. Inständig bittet sie darum, ihre Ratschläge nicht in den Wind zu schlagen. Aber was macht der Sohn? Er gibt das Rauchen nicht auf, trinkt auch weiterhin viel Alkohol und arbeitet ohne Unterlass. 1968 stehen die Zeichen auf Sturm, nicht nur in Prag und Paris, Berlin oder Berkeley, und nicht nur auf dem Feld der Politik, sondern auch auf jenem der bildenden Kunst. Die Schau zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Kunsthalle Bern ist ein Paukenschlag. Unter dem Titel *12 Environments* ging es in und außerhalb der



holen. »Und dann machst Du vielleicht auch die Dissertation kürzer – jeden Tag ein paar Seiten – dann wäre es geschafft und Du kannst nachher bei einer eventuellen neuen Anstellung größere Anforderungen machen.«

Kunsthalle hoch her: Christo hatte das gesamte Gebäude in Folie verpackt, und das Publikum hatte über Wasserkissen von Klaus Rinke zu tappen. Günther Uecker installierte einen monumentalen »elektrischen Nagel« und Andy Warhol eine



(Bild links)
Christo, *Wrapped Kunsthalle*, 1968, Installationsansicht *12 Environments: 50 Jahre Kunsthalle Bern*, Foto: Balthasar Burkhard

(Bild rechts)
Harald Szeemann auf der letzten Nacht der *documenta 5*, 1972, Foto: Balthasar Burkhard

(alle Bilder)
Aus der Sammlung: Harald Szeemann papers, Getty Research Institute, Los Angeles, © J. Paul Getty Trust

Wand aus Brillo-Boxen. Der Begriff »Environment« war kaum etabliert und die Besucher entsprechend überrascht und irritiert.

Doch die wahre Herausforderung in Sachen neuester Erweiterung des Kunstbegriffs ließ nur noch knapp ein Jahr auf sich warten. Die Ausstellung *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, eröffnet im März 1969, sprengte alle Erwartungen und Vorstellungen. Szeemann hatte über 50 junge Künstlerinnen und Künstler aus Westeuropa und den USA nach Bern eingeladen, die später fast alle berühmt werden sollten. Es ging Szeemann darum, die neuesten Tendenzen der Kunst, die in den 1960er Jahren in Bezug auf Ideen, Materialien und Medien unter sehr verschiedenen Bezeichnungen zutage getreten waren, in der Kunsthalle zu zeigen und Bern für einige Wochen zum Mittelpunkt

der aktuellen Avantgarde-Bestrebungen zu machen. Was ihm, wie alle Welt heute weiß, aufs Beste gelungen ist. Kaum eine Schau hat in ähnlicher Weise von sich reden gemacht, im kritischen wie im enthusiastischen Sinn. So etwas hatte man in dieser außergewöhnlichen Vielfalt, Fülle und Konzentration noch nirgendwo gesehen.

Für Harald Szeemann allerdings bedeutete diese Schau eine Abschiedsvorstellung. Aufgrund heftiger Angriffe und der Kritik an seinem kuratorischen Konzept kündigte er sein Amt, das er seit 1961 innehatte. In seinem Schreiben an den Kunsthallenvorstand heißt es: »Sehr geehrter Herr Präsident, sehr geehrte Herren – Ich möchte Sie bitten, von meiner Demission als Leiter der Kunsthalle auf den 30. Juni 1969 Kenntnis zu nehmen. Sie haben mir im Februar einen bezahlten Urlaub vom 1. Mai

bis 31. Dezember (zu-)gesprachen, der damit hinfällig wird.« Szeemann nahm seinen Hut und zog von dannen. »Nicht mehr der Künstler wird attackiert, sondern derjenige, der sie ausstellt.«, lautet eine Notiz Szeemanns aus diesem Jahr seiner Wende.

Von da an war er ein »geistiger Gastarbeiter«, Agent und Ausstellungsmacher, ein Beruf, der erst später unter der Bezeichnung »Kurator« eine schillernde Karriere machen sollte. Ausstellungen zu machen war bis dahin den Kustoden der Museen vorbehalten. Sie waren für die Pflege der Sammlung und für laufende (Sonder)Ausstellungen zuständig. Doch als sich in den 1960er Jahren herausstellte, dass die Kunst der Gegenwart in den Museen keine – oder jedenfalls kaum – Fürsprecher fand und so gut wie gar nicht verstanden und ausgestellt wurde, kamen aufgeschlossene, neugierige und umtriebige Freiberufler ins Spiel, erkannten die Zeichen der Zeit und übernahmen diese Rolle und Funktion. Harald Szeemann gehörte zur ersten Generation der neuen Berufsgruppe und hat das Profil dieser neuen Tätigkeit entscheidend geprägt. Sein Ruf war bald – spätestens aber mit der von ihm geleiteten *documenta 5* im Jahr 1972 – legendär, und er ist es bis heute.

Seinen Erfolg verdankte er in erster Linie seiner Liebe zur Gegenwartskunst, seien dies nun Theater, Literatur oder bildende Kunst, und der daraus resultierenden persönlichen Freundschaft mit unzähligen Schriftstellern und Künstlern, denen er, wie es heißt, nie die Schau stahl, sondern denen er unermüdlich, konsequent und kompromisslos half, ihre Wer-

ke in die Tat, sprich ins Medium einer Ausstellung umzusetzen. Das Spektrum der Themen, die er behandelt hat, ist beeindruckend groß. Es reicht von *Malende Dichter – dichtende Maler* über die *Bildnerie der Geisteskranken* bis zu *Happening und Fluxus*, *Junggesellenmaschinen*, *Monte Verità* und dem *Hang zum Gesamtkunstwerk*. Von Themen- über Einzel- und Gruppenausstellungen bis hin zur Biennale-Leitung oder Museumseröffnungs-Spektakeln. Immer auf der Suche nach der Möglichkeit, dem Museum das Antiquierte und Abgestandene auszutreiben und das von ihm ausgerufene ideale »Museum der Obsessionen« für die Zeit einer Ausstellung Wirklichkeit werden zu lassen, in welchem das »Spinnertum« – für Szeemann ein positiv besetztes Wort – und nicht die Orthodoxie zur Geltung kam.

Kann man einem Ausstellungsmacher eine Ausstellung widmen und ihm damit gerecht werden? Kurator*in ist bis dato eine ungeschützte Berufsbezeichnung. Das Arbeitsfeld hat sich parallel zum expandierenden Kunstmarkt geradezu epidemisch ausgeweitet und gründet nicht immer auf solchen Kompetenzen, wie sie sich Szeemann über Jahre erarbeitet hat. Eine einzige Ausstellung macht noch keinen Kurator, zumal der Begriff heute in Mode gekommen ist und in Verbform für alles und jedes Anwendung findet. Auch, um hier Orientierung zu geben, bedurfte es einer Revision und des historischen Rückblicks. Das Getty Research Institute in Los Angeles, das 2011 Szeemanns gesamtes Archiv (36 000 Fotografien und Abertausende aussagekräftiger anderer Dokumente, darunter zahllose Brie-

Harald Szeemann:
Museum of Obsessions
6. Februar – 6. Mai 2018
Getty Research Institute, Los Angeles
Grandfather: A Pioneer Like Us
4. Februar – 22. April 2018
Institute of Contemporary Art, Los Angeles
www.getty.edu

fe) sowie seine Bibliothek (28 000 Bände) erworben und seitdem fortlaufend katalogisiert und zugänglich gemacht hat, unternimmt nun einen solchen Versuch. Und es gelingt ihm hervorragend, indem die Idee des »Museums der Obsessiven« entlang der Archivunterlagen, die seit 1988 in Szeemanns »Fabbrica Rosa« im Tessin lagerten und nach seinem Tod 2005 Gefahr liefen, einzustauben und vergessen zu werden, wieder zum Vorschein gebracht wurde. Die Kuratoren haben die »kunterbunten« Materialien an Wänden, in Vitrinen und in Videos zum Singen und Klingeln und aufgrund eines klug durchdachten Konzepts und Arrangements auch für ein breites, zum Staunen bereites Publikum versteh- und nachvollziehbar gemacht. Hier trifft man dann auch auf den Brief der besorgten Mutter an den in ihren Augen über die Stränge schlagenden Sohn.

Und man hat darüber hinaus auch Szeemanns Ausstellungspraxis sehr konkret dadurch entsprechen, dass in einer Satellitenstation im örtlichen Institute of Contemporary Art (ICA LA) eine Schau zu sehen ist, die seinem Großvater Etienne Szeemann, einem grandiosen Coiffeur (»Haarkünstler«), (Mit)Erfinder der Dauerwelle und eines Haarfärbekamms, die Ehre einer Ausstellungsrekonstruktion gibt. Denn nach dem erfolgreichen Abschluss der dokumenta 5 wollte Szeemann sich einem übersichtlicheren und privaten Gegenstand widmen. Er entschloss sich, seinem Großvater in seiner eigenen Berner Wohnung in der Gerechtigkeitsgasse 74 ein öffentliches Denkmal auf Zeit zu setzen. Szeemann zog aus und

überließ die Räume der Ausstellung der kurios-famosen Sammlung und den Memorabilien des verehrten, wenige Jahre zuvor verstorbenen Großvaters, den er als »Pionier wie wir« apostrophierte. Beide frönten intensiv dem Hang zum Bewahren und Aufheben auch des Abseitigen und Nebensächlichen, von Kitsch bis Kunst. Harald Szeemann hat auch diese Sammlung gesammelt, aufgehoben und verwahrt. In Los Angeles wird sie liebevoll im Originalformat und *en detail* präsentiert und fasziniert die Besucher. Dass eine kunsthistorische Einrichtung wie das Getty Research Institute solch eine Schau auf die Beine stellt, zeigt, dass der Weg von Theorie und Geschichte zur Praxis kurz sein kann. Und dass Harald Szeemann sich auch der Lektüre der Schriften von Fritz Saxl, Erwin Panofsky und Aby Warburg und damit der ikonographischen Forschung angenähert hat, lässt sich an seiner Themenwahl (»Bildwelten«) und manchen seiner Ausstellungskonzeptionen ebenfalls ablesen. Kunstgeschichte demnach »at its best«.

Beide Ausstellungen werden im Sommer in Bern Station machen, der Stadt, aus der Harald Szeemann einst »geflohen« ist, um als »Zauberkünstler« (Hans Ulrich Obrist über Szeemann) sich und seinem Publikum die Welt auf dem Wege der Kunst zu erobern.

Michael Diers ist Professor i.R. für Kunstgeschichte an der HFBK Hamburg. Derzeit forscht er am Getty Center in Los Angeles. Dieser Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Artikels, der unter dem Titel »Der geistige Gastarbeiter« in der Neuen Zürcher Zeitung vom 27. Februar 2018 erschienen ist.

MÖGLICHE BEGEGNUNGEN



(Bild links)
Annika Kahrs,
Infra Voice,
2018; Video-
still, Courtesy
Produzenten-
galerie Ham-
burg

Die HFBK-Absolventin Annika Kahrs beschäftigt sich auch in ihrer neuen Arbeit »Infra Voice« mit Musik, Schall und ihren Übersetzungen. Lerchenfeld hat den Kasseler Kunstverein besucht, wo die Produktion uraufgeführt wurde

Infra Voice beruht auf der Verknüpfung von zwei unterschiedlichen Entdeckungen. Zum einen die der österreichischen Forscherin Angela Stöger-Horwarth, die 2015 herausfand, dass Giraffen in der Lage sind, tiefe Laute zu produzieren, die für das menschliche Ohr hörbar sind, was die bisherige Annahme widerlegte, die Tiere würden ausschließlich im Infraschallbereich miteinander kommunizieren. Warum Giraffen in manchen Nächten zwischen zwei und fünf Uhr morgens ein frequenzmoduliertes Summen, ein so genanntes *nocturnal humming*, von sich geben, ist allerdings noch unklar. Die zweite Entdeckung machte Annika Kahrs selbst. Sie fand heraus, dass das Summen eine große Ähnlichkeit mit der Klangfarbe des Octobasses hat, eines 1850 von einem französischen Geigenbauer erfundenen, fast vier Meter hohen und 130 Kilo schweren Streichinstruments, das das Klangspektrum des Or-

chesters um besonders tiefe Töne erweitern sollte. Tatsächlich liegt der tiefste Ton, den der Octobass hervorbringen kann, mit einer Frequenz von unter 16 Hertz im Infraschallbereich. Von diesem Kuriosum der Musikgeschichte, das sich jedoch nicht durchsetzen konnte, sind noch zwei Originale in Museen erhalten. Kahrs' Recherchen ergaben, dass es weltweit drei Nachbauten gibt, von denen einer der norwegischen Musikerin und Komponistin Guro Skumsnes Moe gehört. Diese folgte ihrer Einladung, ein zeitgenössisches Stück für Giraffe auf der Basis ihrer eigenen Laute zu komponieren.

Die 1984 geborene Annika Kahrs studierte mit Abstechern nach Braunschweig und Wien bis zu ihrem Diplom 2011 bei Prof. Andreas Slominski und Prof. Dr. Michael Diers an der HFBK Hamburg. Seither stellt sie im internationalen Kontext aus und hat mehrere wichtige Auszeichnungen erhalten,

(Bild links)
Annika Kahrs,
Infra Voice,
2018, Instal-
lationsansicht
Kasseler
Kunstverein;
Foto: C. Lieb-
schuh

(Bild rechts)
Annika Kahrs,
Infra Voice,
2018; Video-
still, Courtesy
Produzenten-
galerie Ham-
burg

Infra Voice
Annika Kahrs
9. Februar –
25. März 2018
Kasseler
Kunstverein
www.kasseler-kunstverein.de

zuletzt das mit 60 000 Schweizer Franken dotierte Vordemberge-Gildewart-Stipendium. Ein großer Teil dieser Summe ist in die aufwändige Produktion der neuen Arbeit geflossen. Deren erster Schritt war die auditive und filmische Aufzeichnung des fertigen Musikstücks und seiner Interpretation durch die Musikerin in Norwegen. Zweiter Handlungsort ist das Giraffengehege in Hagenbecks Tierpark in Hamburg, wo den Tieren über zwei Drehtage und -nächte eine großformatige Projektion des gefilmten Konzerts vorgespielt wurde. In der späteren 3-Kanal-Projektion der Installation wird aus dem geschnittenen und montierten Filmmaterial ein Zusammenspiel der Ebenen mit »Film im Film«-Effekt. Die Kamera fährt den Hals der Giraffen und das Griffbrett des Octobasses entlang, zoomt auf die Augen und die Ohren der Tiere oder auf die Hand der

Ausrichtung gezeigt. In der Installation entsprechen die vier Meter hohen Projektionsflächen in etwa den Dimensionen des Instruments als auch der Tiere (eine weibliche Giraffe misst etwa vier bis fünf, ein Bulle fünf bis sechs Meter). Auf das Spiel mit den Größenverhältnissen und den Analogien zwischen dem Instrument und den Tieren als Resonanzkörper und Erzeuger von Klang kommt es Kahrs an, weshalb sie sich entschied, zum ersten Mal mit einer Dreifach-Projektion zu arbeiten.

Während die Abfolge der Bilder bei *Infra Voice* keinem linearen Konzept folgt, ist es die auf dem Octobass eingespielte Komposition von Skumsnes Moe, die Anfang und Ende bestimmt. Sie erklingt aus Soundquellen im gesamten Ausstellungsraum, die von den Projektionen losgelöst sind. Zusätzlich sind die Geräusche aus dem Gehege, wie das Knacken von Zweigen unter den Schritten der Giraffen, zu hören. Auch wenn es sich dabei nicht um stimmlich erzeugte Laute handelt, werden die beiden filmischen Ebenen auf der Ebene des Tons verbunden. Das wirkt fast, als wären Menschen und Tiere sich begegnet. Tatsächlich aber blieben sie zeitlich und räumlich getrennt, die Annäherung vollzieht sich über die die Tierlaute nachahmende Musik und die mediale Präsenz der Musikerin im Gehege.

Anders verhält sich das bei der 2013 entstandenen Arbeit *Playing to The Birds*: Sowohl in der Fassung als Performance als auch in der Videoinstallation spielt ein Pianist vor einem Publikum aus im selben Raum in Käfigen anwesenden Singvögeln Franz Liszts *Legen-*



Komponistin und wechselt dann wieder zu Totalen mit der neben dem Instrument winzig erscheinenden Musikerin und schreitenden Giraffen. Karsten Krause, ebenfalls HFBK-Absolvent, den Kahrs als Kameramann verpflichtete, hat das Material mit um 90 Grad gedrehter Kamera im Format 9:16 gedreht, entsprechend wird es in vertikaler



Transformation reagieren. Ihr gehe es nicht darum, Ergebnisse im Sinne einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung zu präsentieren oder Aussagen darüber zu treffen, inwieweit Interaktion zwischen Menschen und Tieren möglich ist, sagt Kahrs. Vielmehr interessiert sie sich für Übersetzungsformen, wobei es zum Wesen der Übersetzung gehört, dass sie niemals perfekt sein und auch fehlschlagen kann. Von solchen Lücken und Verschiebungen handeln die Arbeiten von Kahrs und fordern die Betrachter*innen auf, sie für sich nutzbar zu machen. In Kassel bedeutete das, zwischen den Projektionsflächen umherzugehen, sich ihnen zu nähern und auf diese Weise selbst mit dem Wahrgenommenen zu kommunizieren. Eine besonders eindrucksvolle Einstellung ist nicht von ungefähr die einer Giraffe, die vor den Betrachter*innen steht und sie anzuschauen scheint – während hinter ihrem Rücken die Projektion des Konzerts läuft.

Kahrs' nächstes Projekt ist ein Beitrag zu der Gruppenausstellung bei Savvy Contemporary in Berlin, die dem afroamerikanischen Komponisten, Minimalisten und zeitweiligen Fluxuskünstler Julius Eastman gewidmet ist. Darin übersetzt Kahrs nicht etwa eine bestimmte Komposition Eastmans, sondern seine Arbeitsweise. Pfeifende Menschen (in Analogie zu Orgelpfeifen) und ein Konzertsaal spielen darin eine Rolle.

Julia Mummenhoff

de Nr. 1. Liszt hat nicht nur die Legende des heiligen Franziskus, der mit Vögeln sprechen kann, in Musik übersetzt, er hat auch das Zwitschern und Trillern der Vögel in Klaviertöne übertragen. Kahrs führt das Musikstück in diesem Fall unmittelbar zu den Urhebern zurück und macht aus den Vögeln Zeugen der menschlichen Interpretation ihrer Stimme. Wie bei den Giraffen in *Infra Voice* bleibt auch bei diesem unmittelbaren Zusammentreffen in einem Raum unklar, ob die Vögel auf ihre musikalische

DAS THEATER UND SEIN DOUBLE



In einer opulenten Einzelschau in der GAK Bremen inszenierte der HFBK-Student Than Hussein Clark die Wechselwirkungen von Theater, Design und bildender Kunst. Raphael Dillhof war für uns dort

40

Kleine Sitzbänke stehen um eine Lampenskulptur, als Masken gestaltete Spiegel dekorieren die

Wände, um den samtrotten Holzvorhang einer Bühnenkonstruktion kleben verzerrte Antikenmotive.

Rings herum stehen grellweiße Regiestühle in Reih und Glied, beschriftet mit seltsamen Bezeichnungen: »Back«, »White«, »Swan«. Es ist ein bizarres Bild, das Than Hussein Clark in den Räumen der Gesellschaft für aktuelle Kunst (GAK) in Bremen inszeniert. Dennoch ist der Sinn der Übung zunächst einfach zu identifizieren: Es ist die Abstraktion eines Theaters, dessen Elemente und Requisiten – von den Sofas der Lobby bis zu den Glühbirnenreihen der Backstage-Schminktische – von artifiziellen Kunst-Stellvertretern gleichsam gespielt werden. Aber was machen die Bilder aus der Kunstgeschichte (von Rembrandt bis Mapplethorpe) hier, die plakatarig auf angedeuteten Litfaßsäulen im Theaterraum hängen? Was machen die historischen Archivmaterialien des Bremer Theaters hier, die auf den Backstage-Tischen drapiert sind?

Es ist eine mit Verweisen gespickte, in ihrer Referenzfülle beinahe überbordende Setzung, die der US-amerikanische Künstler geschaffen hat. Und der Betrachter muss sich mit viel Hintergrundwissen durch den Zitate-Dschungel kämpfen. *Director's Theatre Writer's Theatre* – »Regietheater-Autorentheater«, so nennt Clark sein visuell beeindruckendes Environment, das mit diesem Titel auf sein Interesse an zwei verschiedenen Ausprägungen der Institution Theater hinweist. Auf der einen Seite das von Originaltexten unabhängig agierende deutsche Regietheater (dessen Entwicklung auch hier, im Bremen der 1960er Jahre, von Regisseuren wie Rainer Werner Fassbinder und Peter Zadek entscheidend mitgeprägt wurde),

auf der anderen das im amerikanischen Raum übliche, texttreue Autorentheater, dem Clark vielleicht näher steht – bevor er Künstler wurde, studierte er Schauspiel in Los Angeles. Aber während Theater von Handlung, vom Dialog lebt, schweigt sein *White-Cube-Double* erst einmal: Befremdet geht man als Besucher durch das leere Setting und lässt den Blick über die glatten Kunstwerke schweifen, die sich perfekt in jeden Design-Concept Store eingliedern würden.

Es ist nun raffinierter Weise das Theater selbst, in dem man sich als Besucher Indizien für die Interpretation des *Writer's Theatre* abholen kann. Denn das Multitalent Clark hat im Rahmen seines multimedialen Projekts gleich das Stück mitgeliefert, das in seiner bizarren Theater-Version läuft. *Three Types of Wind in Trieste*, so der Name des zweistündigen Performancestücks, wurde dazu zunächst komplett im Radio vorgelesen (Autorentheater!), bevor es anschließend an drei Abenden in der Bremer Schwankhalle in Regietheatermanier von Schauspielern re-inszeniert wurde.

Auch in der Schwankhalle ist die Bühne durchgestaltet und eindrucksvoll: Der Ort des Kammerspiels ist das oberste Stockwerk eines Luxushotels. Sanfte Klaviermusik und viel Champagner bestimmen die Atmosphäre der Skybar, auf transparenten Möbeln, auf spiegelglattem Boden räkeln sich die Opernsängerin und der Dirigent, der Schönheitschirurg und seine künftige Braut – sowie ein Affe, dessen Figur sich an Peter Zadeks legendäre *Räuber*-Version aus dem Jahr 1967 anlehnt. Aber trotz der weichen Hotelbetten

(alle Bilder)
Than Hussein
Clark, *The Director's Theatre*, 2017,
Installationsansicht Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen; Fotos: Tobias Hübner

The Director's Theatre
Than Hussein
Clark
2. Dezember 2017 – 25. Februar 2018
GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst
Bremen
9.–11. Februar 2018
Aufführungen in der Schwankhalle
Bremen
www.gak-bremen.de

und heißen Schaumbadewannen scheint im Laufe der zwei Stunden alles wie erfroren. Artificielle Dialoge gehen aneinander vorbei, man scheint in sich selbst vertieft oder vergeblich nach Austausch zu ringen, mit seinen eigenen, existenziellen Problemen beschäftigt, ohne Ausweg. Alles bleibt beim Alten. Denn – so wird schnell klar – das hier ist weniger ein Theaterstück als vielmehr ein Exempel: Es sind gar keine tatsächlichen Personen zu Gange, sondern vielmehr Schablonen, klassische Figuren des bürgerlichen Theaters, die sich, in das hermetische Stück geworfen und der Regisseurs-Macht unterworfen, zurechtfinden müssen.

Es gibt kein Vor und Zurück, keinen Inhalt, keinen Sinn: Regietheater, Kunst, Design – alles ist zur Konvention erstarrt, so scheint

Clark sagen zu wollen, wenn er uns in seinem interdisziplinären *Writer's Theatre* ein dahinplätschern-des Stück ohne Handlung präsentiert, während die coole Opulenz der Bühnenbilder unseren Blick verführt. Und der schöne Schein verbirgt Abgründe: Wenn im Theater die Glasmöbel auf Hochglanz poliert, die Bügelfalten und die Scheitel wie mit dem Messer gezogen sind, das Businesskostüm, die Kleider der Opernsängerin wie angegossen sitzen, während man aber unentrinnbar in existentiellen Problemen gefangen ist, so verspürt man schnell auch in der abstrakten Kulisse der GAK, in dem bis auf die glänzenden Knochen abgemagerten Theaterbild, eine unheimliche Leere.

Schon bei früheren Projekten Clarks, etwa mit der von ihm mitgegründeten Villa Design Group, hal-





fen ihm (Über)Ästhetisierung und Eleganz bei der Suche nach dem Kern der Dinge, zeigte sich seine künstlerische Praxis, historische Momente und Thematiken in allzu schicken Designobjekten zu kristallener Transparenz kondensieren zu lassen, um ihr Inneres freizulegen. Auch das Theater, so scheint es, unterzieht Clark nun diesem entlarvenden Blick.

Und zutreffend scheint Clarks Einschätzung, wenn man den Blick ins Archiv wagt. Als Zadeks *Die Räuber* 1967 in Bremen als einer der Prototypen des erneuerten Theaters uraufgeführt wurde, gab es noch einen handfesten Theaterskandal. »Ärgerliche Zumutung für den Beschauer« war noch der netteste der zeitgenössischen Kommentare, von denen der SPIEGEL berichtet. Heute allerdings ist auch das konservativste Abonnement-Publikum an die Allmacht

des Regisseurs gewöhnt, staunt nicht mehr über Affenkostüme oder spritzendes Blut, lässt sich aus der Distanz des Zuschauerraums von den Geschehnissen auf der Bühne lediglich unterhalten – ob Schiller, ob Goethe, ob Pollesch oder Clark. Und wenn in seinem *Writer's Theatre* am Ende nun Rembrandt- und Mapplethorpe-Plakate als Ankündigung kommender Aufführungen hängen, dann ist das vielleicht mehr als nur ein kleiner Seitenhieb darauf, dass im System Kunst schon lange ähnliche Zustände herrschen. Egal, ob im Theater oder im Museum also – die Show muss weitergehen.

Raphael Dillhof arbeitet als freier Autor. Mit Nina Lucia Groß und dem gemeinsam gegründeten Verein PLAN e.V. kuratiert er Ausstellungen in wechselnden Räumen in Hamburg. Er betreibt auf rhizome.hfbk.net den Blog 3notizen.

KEINE ANGST VOR SCHWELLEN



Die heute in London lebende HFBK-Absolventin Nicole Wermers geht den Codierungen des urbanen Raums auf den Grund. Der Hamburger Kunstverein widmet ihr zurzeit die erste umfassende Einzelausstellung
44 in Deutschland

(Bild links)
Nicole Wermers, *Untitled Chairs*, 2015, Installationsansicht Kunstverein in Hamburg, 2018; Foto: Fred Dott

Sie reagiere sehr emotional auf Orte, besonders solche, die konzipiert wurden, um starke Reaktionen hervorzurufen, ob das Kirchen seien oder Kaufhäuser, sagt Nicole Wermers in einem Video der Tate Gallery, in dem die Nominierten für den Turner-Preis 2015 vorgestellt werden. »Wir leben in einer Welt, in der jeder Ort, jede Oberfläche mit einer Strategie im Hinterkopf gestaltet wurde. Mich interessiert die Art und Weise, wie die physische Infrastruktur die soziale Infrastruktur und die Rituale der Bewegung durch die Stadt bestimmt.« Mit ihrer künstlerischen Arbeit wolle sie das Gefühl der Überwältigung in den Griff bekommen und Abstand gewinnen.

Schon während ihres Studiums an der HFBK Hamburg bei Sigmar Polke und Claus Böhmler begann die 1971 im westfälischen Emsdetten geborene Wermers, sich mit den Codes von Mode, Architektur und Design auseinanderzusetzen, zum einen, wie sie medial erscheinen, zum anderen, wie sie sich im Stadtraum äußern. Für ihre Collagen wird sie zur akribischen Sammlerin von Abbildungen aus Zeitschriften und Hochglanzmagazinen. Grundlage ihrer Arbeit sind Beobachtungen, die sie beim Durchstreifen des urbanen Raums macht. Ihre Vorliebe für das Flanieren hat sicher zu ihrer Entscheidung beigetragen, nach ihrem Abschluss 1997 nach London umzuziehen und dort am Central St. Martins ein Masterstudium zu absolvieren. »London hat mich immer fasziniert. Wegen seiner Architektur, des Tempos, der verschiedenen Kulturen und des Nebeneinanders von extremem Wohlstand und Armut«, sagte sie in einem In-

terview mit dem AD Magazin. In der britischen Metropole traten die Auswirkungen des Turbokapitalismus in den 1990er Jahren sehr viel heftiger zutage als in Deutschland.

Mit dem Titel ihrer Hamburger Ausstellung bezieht sich Wermers auf einen Klassiker zum Thema Städteplanung aus den 1970er Jahren, das Buch *Life between Buildings* des dänischen Architekten Jan Gehl, der die Zonen des Übergangs als Orte der Gemeinschaftsbildung und somit als essentielle Merkmale einer lebenswerten Stadt beschreibt. Wie sehr diese Orte im urbanen Raum allerdings von kommerziellen Maßstäben geprägt sind, die sich eher gegenteilig auf ein kommunikatives Miteinander auswirken, deckt Wermers mit ihren Arbeiten auf.

Sie hat die Ausstellung als eine öffentliche Piazza angelegt, so dass die Besucher den Innenraum als Außenraum erleben, in dem Orte des Übergangs nachvollziehbar werden. Dazu gehört z.B. eine Arbeit aus der Serie *Untitled Forcefield* (2008), die die Anti-Diebstahls-Schleusen an den Eingängen von Kaufhäusern nachbildet und den Übergang vom Passanten zum Konsumenten oder vom Konsumenten zur verdächtigen Person thematisiert. Wermers Skulptur ruft die physische Präsenz dieser unscheinbaren Schleusen in Erinnerung, schafft ein Bewusstsein, dass es sich um einen Kontrollvorgang handelt, der über ein elektromagnetisches Feld funktioniert. Von dem Übergang vom Radfahrer zum Passanten, von Ordnung zum Chaos zeugt die für die Ausstellung entstandene Skulptur *Untitled (bike-rack)*: ein Fahrradständer aus geschwungenen



(Bild links)
Nicole Wermers, *Vertical Awnings*, 2016 und *Ohrring #2*, 2006 (rechts hinten), Ausstellungsansicht Kunstverein in Hamburg, 2018; Foto: Fred Dott

Stahlrohren, der unter einem Berg von angeschlossenen Fahrrädern verschwindet und sich wie ein Hindernis im Raum verhält. Eine ironische Form des Übergangs inszeniert Wermers mit den *Sandtables*, mit Sand ausgegossenen Metallgestellen modularer Bürotische, die an Aschenbecher im öffentlichen Raum erinnern und die in einer anarchistischen Geste das Rauchen in den Innenraum zurückholen.

(Bild rechts)
Nicole Wermers, *The Long Hello*, 2017 (vorn) und *Untitled (Bike Rack)*, 2018 (hinten), Installationsansicht Kunstverein in Hamburg, 2018; Foto: Fred Dott

Wermers' Arbeiten, sowohl die skulpturalen als auch die Papierarbeiten, entstehen aus der Idee des Collagierens. Und sie sind der klaren Formensprache der klassischen Moderne verpflichtet. Ihre Skulpturen sind erweiterte Readymades, die über eine gezielte Kombination einiger weniger Materialien die Aufmerksamkeit für Dinge schärfen, die das tägliche Leben unbewusst lenken. Die *Mood Boards* (2016) sind klappbare Baby-Wickeltische, wie sie in öffentlichen Toiletten oder auf Raststätten

zu finden sind. Wermers hat diese Sinnbilder hygienischer Zweckmäßigkeit mit Auflagen aus Terrazzo versehen, einem Material, das immer dann im öffentlichen Raum eingesetzt wird, wenn Schmutz und Abnutzungsspuren kaschiert werden sollen. Es sind widersprüchliche Konnotationen, die dieser Material-Mix aufruft. Man fühlt sich an das von Lautréamont stammende Credo des Surrealismus erinnert: »Schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.« Der Satz passt auch zu der Art, wie Wermers die Codes der Konsumkultur seziert.

Die Dehnung flüchtiger Momente gehört zu ihrem strategischen Repertoire, wie etwa bei der ebenfalls für den Kunstverein entstandenen Bodenskulptur *The Long Hello* – eine endlos wirkende Reihe von miteinander verbundenen Fußabtretern und Schmutzfängern, die üblicherweise in den Eingängen von Geschäften liegen. Mit dem

Women
between
Buildings
Nicole Wermers
3. März – 6.
Mai 2018
Kunstverein in
Hamburg
www.kunstverein.de

Abschreiten der Skulptur hören und spüren die Besucher die eigenen Schritte auf den unterschiedlichen Materialien, und aus dem eigentlich kurzen Moment des Betretens eines Ladens wird ein »langes Hallo«. Kunsthistorische Referenz ist die *Endlose Säule* (1937) von Constantin Brancusi, die in Wermers' Arbeiten mehrfach auftaucht. Zum Beispiel bei den *Vertical Awnings* (2016), aufgerollten und senkrecht auf formal passenden Ständern präsentierten Markisen, deren geschwungene Zierkanten tatsächlich der Form von Brancusis Säule ähneln. Dies wiederum ergibt einen interessanten Twist mit der piefigen Art, mit der Markisen den öffentlichen Raum aufteilen und privatisieren.

Wermers' für den Turner-Preis nominierte Arbeit *Untitled Chairs* (2015) fängt einen alltäglichen Moment für immer ein: die Inbesitznahme eines Stuhls, indem die eigene Jacke über die Lehne gehängt wird. Vintage-Pelzjacken und Stühle des Modells Cesca von Marcel Breuer verschmelzen zu einem Gegenstand, dem das ritualisierte Aneignen im öffentlichen

Raum eingeschrieben ist. Die auf verschiedene Privatsammlungen verteilten Stuhl-Objekte sind in der Ausstellung als Gesamtinstallation zu sehen, was allein schon den Weg in den Kunstverein lohnt.

Das Video *Palisades* von 1998 ist die älteste, noch in Hamburg entstandene Arbeit der Ausstellung, für die Wermers mit einer auf den Kopf gestellten Kamera Firmenlobbys und Hotelflure durchwanderte und diese zu einer austauschbaren Endlosarchitektur montierte. Vielleicht ist es diese Arbeit, die am stärksten die Verbindung zu dem den Kunstverein umgebenden Stadtraum herstellt. Mit dem geplanten Abriss der denkmalgeschützten City-Hochhäuser am Klosterwall und dem drohenden Aus für das 1928 erbaute Deutschlandhaus am Gänsemarkt bricht sich die Austauschbarkeit und Beliebigkeit einer von Investoren-Interessen geleiteten Gestaltung von Stadtzentren unmittelbar Bahn. Zumindest in diesen beiden Fällen kommen die klugen Gegen-Ästhetisierungen von Wermers wahrscheinlich zu spät.

Julia Mummenhoff



BACKSTEINE KICKEN UND TEXTE BLASEN



(Bild S. 48)
Judith Hopf,
Birne, 2018,
Installations-
ansicht KW
Institute for
Contemporary
Art, Berlin;
Foto: Frank
Sperling, VG
Bild Kunst
Bonn, 2018

(Bild S. 50)
Annette Wehr-
mann, *Luft-
schlangen*,
Installations-
ansicht KW
Institute for
Contemporary
Art, Berlin;
Foto: Frank
Sperling

(Bild S. 51)
Judith Hopf,
*Untitled (Lap-
top Men)*,
2018, Instal-
lationsansicht
KW Institute
for Contem-
porary Art,
Berlin; Foto:
Frank Sperling,
VG Bild Kunst
Bonn, 2018

In ihrer Einzelausstellung »Stepping Stairs« im KW Institute for Contemporary Art in Berlin zollt Judith Hopf (*1969) ihrer früh verstorbenen Künstlerkollegin Annette Wehrmann (1961 – 2010) Tribut

Die VHS-Tapes aus den 1990er Jahren, mit denen die Aktionen und Performances von Annette Wehrmann (Studentin an der HFBK Hamburg von 1985 – 1993) dokumentiert sind, sind von denkbar schlechter Qualität. Das passt jedoch zu der sperrigen, oft ephemeren und auf unaufdringliche Weise komischen Natur der Arbeiten der 2010 verstorbenen Hamburger Künstlerin, die insbesondere mit Interventionen »Visueller Poesie« bekannt wurde, wie etwa ihren *Blumensprengungen* (1991 – 1995) im Stadtraum. Innerhalb ihrer aktuellen Ausstellung *Stepping Stairs* im KW Institute for Contemporary Art in Berlin widmet Judith Hopf der einflussreichen Künstlerkollegin nun eine Hommage. Im dritten Stockwerk der KW wurden Wehrmanns *Luftschlangen* installiert. Es handelt sich dabei um Texte, die von Wehrmann in den 1990ern mit Schreibmaschine auf Papierschlangen getippt wurden, bevor diese kreuz und quer durch den Raum geblasen wurden, wo sie wie zufällig hängenblieben. Neben einer Audioaufnahme kann man auf

einem Monitor eine der Leseperformances sehen, in denen die Künstlerin, den Windungen der Papierschlangen folgend, daraus vorliest – teilweise muss sie dazu auf eine Leiter steigen. Manchmal sind die Schlangen so verheddert, dass ein Erzählstrang mittendrin abbricht und von einem anderen weitergeführt wird. Die Texte sind tagebuchartige, teils intime Notizen aus dem täglichen Künstlerinnendasein, in denen lakonisch gesellschaftspolitische, erkenntnistheoretische und künstlerische Fragen angesprochen werden.

In einem weiteren Videofilm, der von Hopf in einer Lesung präsentiert wurde, sieht man Wehrmann und einige Künstlerfreunde in der Hamburger Zwinger Galerie mit schweren, aus Backsteinen grob gezimmerten Kugeln Fußball spielen (*Fußball*, 1991). Mit zwei jeweils *Ball in Remembrance of Annette Wehrmann* (2016) betitelten Ziegelkugeln in der großen Haupthalle im Erdgeschoss der KW zollt Judith Hopf Wehrmann einen sehr direkten Tribut. Die Installation verschiedener, aus Backsteinen gemau-

erter architektonischer und skulpturaler Elemente in fast synchron gespiegelter Anordnung evoziert eine surreale Landschaft, die aus einem Gemälde De Chiricos stammen könnte. Darin gibt es zwei Hände, die Baseballhandschuhen gleich etwas fangen wollen (*Hand 1 und 2*, 2016), zwei Hände (*Hand 3 und 4*, 2017) mit erhobenen Zeigefingern, die in dieser Geste un-



vermeidlich an die monumentalen antiken Fragmente in Johann Heinrich Füsslis Zeichnung *Der Künstler, verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer* (1778/1780) erinnern, sowie drei *Birnen* (2018). Die Skulpturen, die durch Verwendung unterschiedlicher Modelle von hohlen oder kompakten Zie-

gelsteinen unterschiedliche Strukturen aufweisen, wurden zunächst mit Zement zu Kuben verspachtelt, aus denen dann die organisch-runden Formen herausgefräst wurden, was ihr Inneres freigibt. In der sich gegenseitig funktionell neugierenden Verquickung der Prinzipien von Architektur, Plastik und Skulptur treten die Mörtelfugen als eigentümliche Gitterstrukturen an der Oberfläche hervor, wobei man gerade in den technisch ausgefeilten *Birnen* architektonische Techniken wie etwa die des Kuppelbaus zu erkennen glaubt. Das arbeitsaufwendige Verfahren gemahnt in seiner Absurdität an Annette Wehrmanns zermürendes Ballspiel, wobei Hopf Wehrmanns absichtlich grob gebaute, unförmige Objekte in technische Präzision überführt. Gleichzeitig nehmen die gemauerten Skulpturen Bezug auf die Architektur der KW, wo das alte Backsteingemäuer an manchen Stellen freigelegt wurde und vom Verputz des White Cube wie gerahmt erscheint, und stellen darüber hinaus theoretische Überlegungen zu dem Wesen und Werden von »Form« an – wohl nicht zufällig lautet das lateinische Wort für Ziegelstein »forma«.

In diesem gemauerten Szenario können Besucher in frei hängende Videoboxen eintauchen. Die darin gezeigten Filme beschäftigen sich in ähnlich sperrig-humorvoller Erzählweise wie Wehrmanns Texte und Visuelle Poesie mit den Absurditäten des gebauten Lebensraums: etwa den »Gesichtern« in Häuserfassaden, in diesem Fall des Kreuzberg Tower des US-amerikanischen Architekten und Architekturtheoretikers John Hejduk (*OUT*, 2018), oder – frei nach Luis

Stepping
Stairs
Judith Hopf
10. Februar –
15. April 2018
KW Institute
for Contemporary
Art, Berlin
www.kw-berlin.de

Buñuels Film *Le Fantôme de la liberté* von 1974 – in einem Endlosloop den flüchtigen Begegnungen auf einem Bürokorridor (*Türen*, 2008, mit Henrik Olesen).

Den Eingangsbereich der KW bevölkern mehrere an Piktogramme oder minimalistisch-funktionale Möbelstücke erinnernde Stahlblechskulpturen: *Untitled (Laptop Men, 2018)* – schematische Darstellungen stehender, sitzender oder liegender Personen in typischen »Laptop-Posen«. Längst ist wissenschaftlich bewiesen, dass der alltägliche exzessive Gebrauch digitaler Geräte wie Smartphones, Tablets oder Laptops nachhaltigen Einfluss auf die menschliche Anatomie insbesondere der *Digital Na-*

tives hat, was sich bereits in deformierter Nackenhaltung oder vergrößerten Daumen zeigt. In Hopfs humorvollen Hybriden sind Mensch und Maschine bereits zu einer Einheit verschmolzen. Fast laden sie dazu ein, sich mit dem Laptop auf ihnen niederzulassen und ebenfalls zu verschmelzen. Zwischen den *Laptop Men* erinnern *Email Lines (2016)*, bestehend aus von der Decke hängenden Ketten bunter LED-Lichter, an die Kommunikationsströme, die uns allgegenwärtig begleiten und in denen Freizeit und Arbeit lange schon ununterscheidbar geworden sind, da beidem auf denselben Geräten nachgegangen wird.

Die vermeintliche Symbiose von Mensch und Technik wird in dem kurzen Filmloop *Lily's Laptop (2013)* gänzlich ad absurdum geführt. Darin versucht ein Au-pair-Mädchen, dem offensichtlich das Passwort zur »korrekten« Verwendung eines Laptops fehlt, dieses schwimmen zu lassen, und flutet dabei die modernistische Designerwohnung ihrer Arbeitgeber, bis alle Besitztümer slapstickartig in einem Sturzbach die Betontreppe hinuntertreiben.

Da denkt man wieder an Wehrmanns *Blumensprengungen* und bekommt fast Lust – ermutigt von der von Hopf für *Stepping Stairs* in ein zungebleckendes Gesicht verwandelten Treppenhausfassade der KW –, dem grauen Alltag draußen mit anarchistischem Schabernack zu begegnen.

Eva Scharrer ist freie Autorin, Lektorin und Kuratorin und lebt in Berlin.



THE STRANGENESS OF THE DAILIES



Thomas Demand's current exhibition at Matthew Marks concentrates on new works from the »Dailies« series, which are based on snapshots from the everyday – and not upon historical collective images. Chloe Stead has undertaken a reality comparison in New York

(Bild links)
Thomas Demand, Ausstellungsansicht Matthew Marks Gallery, New York, 2018; Courtesy Matthew Marks Gallery, VG Bild Kunst Bonn, 2018

Walking down the streets of New York for the first time, I inevitably stop every few blocks to take a photograph. Later, when I scroll through these images on my phone, some of my subject choices are clear, while others remain forever opaque. Why, for example, did I take an image of a handwritten sign in a Williamsburg bookshop? And what did I find particularly fascinating about the beer keg I came across in a downtown dive bar?

For almost a decade, it is in these amateur, diary-like images that Thomas Demand (Professor for Sculpture, HFBK Hamburg) has been interested. Shared online for private – often unknown – reasons, they have no »use« in the sense that news images are useful, but they nevertheless possess a sort of beauty that the German-born artist likens to a Haiku. For his most recent solo exhibition at Matthew Marks Gallery in New York, Demand presented a number of recent photographs from his on-going series *The Dailies*, which was started in response to the proliferation of these kinds of informal images. Each work in this series is sourced from personal cell phone photographs, and as such it's tempting to search them, as I do with my own iPhone photographs, for motive.

The images, however, seem to resist any attempt at interpretation. *Daily #31* (all works 2017 unless otherwise stated) is a close-up of a green upholstered couch that sits in front of a window partly covered by white blinds. The only noteworthy elements in the picture are two deep cuts in the fabric of the couch. Its successor, *Daily #32*, shows a red bow tied to a

white fence, and *Daily #30* depicts an open fuse box next to some unhealthy looking reeds. They're of resoundingly ordinary scenes rendered stranger when we consider the gravitas of the subject matter in Demand's earlier works, which depicted historically significant interiors sourced from news images, such as the kitchen of Saddam Hussein or Hitler's bunker.

These historical works and *The Dailies* make for strange bedfellows. Although Demand has changed the printing technique for these newer pieces (he now favours the labour-intensive dye-transfer process), the method of producing the photographs themselves has remained the same. By this, of course, I'm referring to the artist's by-now trademark system of recreating photographs by making intricate architectural models from paper and cardboard, photographing them and then destroying the original model. In the older works, this time-intensive process reflected the political importance of the chosen scenes – in the newer ones this attention to detail seems like a provocation. To take a quick snap of a fuse box is one thing; to spend weeks recreating this photograph in paper, and then to display the resulting image at a blue-chip gallery in Chelsea, is quite another.

The quotidian has long been a source of inspiration for artists (while at the exhibition I couldn't help but think of Richard Wentworth's similarly diaristic photographic series *Making Do and Getting By*), but whereas these works are often packed with metaphor – a candid photograph of an elderly couple stands for, say, the

(Bild unten)
Thomas Demand, *Werkstatt / Workshop*, 2017;
Courtesy Matthew Marks Gallery, VG
Bild Kunst Bonn, 2018

Thomas Demand
February 17 –
April 7, 2018
Matthew Marks Gallery,
New York
www.matthewmarks.com

resilience of the human spirit – in *The Dailies* nothing points out of the frame. In the two animations also presented in the exhibition, a pedestrian traffic light flashes (*Ampe!l/Spotlight*, 2016) and the strings of a helium-filled balloon aimlessly trail across the ground (*Balloons*, 2018).

What saves these works from banality is Demand's fastidious attention to detail. Some of his most innovative recent projects, such as his 2017 three-person show at Fondazione Prada, *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, have involved dramatically altering the exhibition architecture, and the Matthew Marks show is no exception. Specially made wallpaper, also created from paper models, covers the walls of the first room with life-sized school lockers, and a temporary wall creates a second, smaller space that houses three large-scale photographs. The most captivating of these photographs, *Werkstatt/Workshop*, shows the

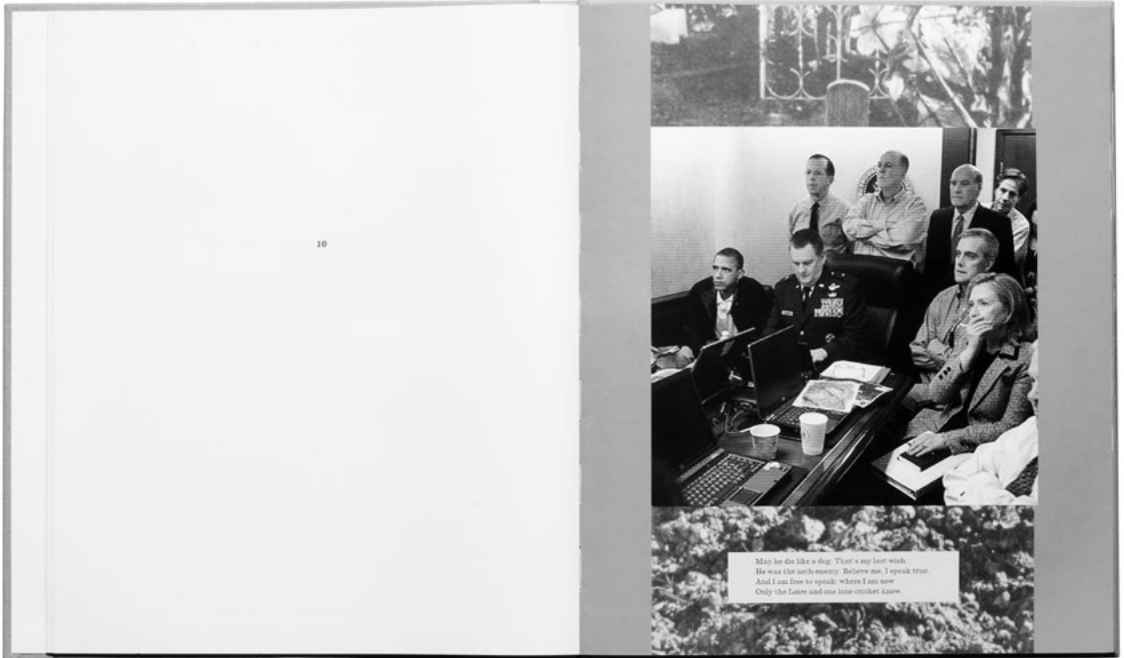
inside of a violinmaker's studio. Based on historical photos from a Bavarian village, the image is packed with so much detail that it's difficult to focus on one spot, but despite its supposed realism it too is made out of paper.

As engrossing as these large-scale photographs are, they only serve to highlight the strangeness of the dailies. The subject matter (or lack thereof) and composition feel instantly familiar to anyone with a camera phone and an Internet connection, but everything else about these photographs: from the use of dye transfer printing, which couldn't be further away from digital printing, to their framing and hanging, speaks to completely different histories and priorities. It's like Demand has taken the vocabulary of the Internet and used it to create a bestselling novel.

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



ÜBER GEWALT



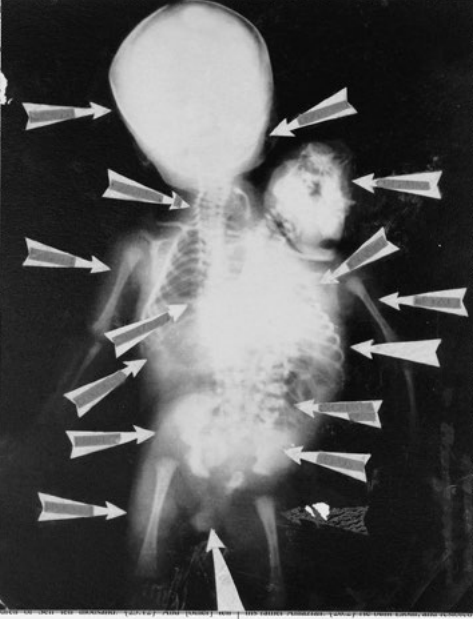
Adam Broomberg und Oliver Chanarin haben seit 2016 die Professur für Fotografie an der HFBK Hamburg inne. Nun wurden zwei ihrer Fotoserien in die Sammlung des Musée nationale d'art moderne aufgenommen – aus diesem Anlass werden sie zurzeit im Centre Pompidou in Paris 55 präsentiert

him with stones at the commandment of the king in the court of the house of the LORD. (24:22) Thus Joash the king remembered not the kindness which Jehoiada his father had done to him, but slew his son. And when he died, he said, The LORD look upon [it] and require [it].

[24:23] And it came to pass at the end of the year, [that]

thousand [left] alive did the children of Judah carry away captive, and brought them into the top of the rock, and cast them down from the top of the rock, that they all were broken in pieces.

(25:13) But the soldiers of the army which Amaziah sent back, that they should not go with him to battle, fell upon



In gläsernen Tischvitrinen liegen, an unterschiedlichen Stellen aufgeschlagen, großformatige Bücher. Es ist die *Kriegsfibel* von Bertold Brecht – »War Primer« in der englischen Übersetzung. Auf dunkelgrauem Karton ist jeweils ein schwarzweißes Zeitungsfoto abgedruckt, kommentiert durch ein vierzeiliges, ins Englische übertragenes Gedicht. Brecht hat diese Fotos während des zweiten Weltkriegs im finnischen Exil aus Zeitungen und Magazinen ausgeschnitten, sie zeigen nicht nur den Schrecken, sondern auch den zum Teil nicht leicht zu enträtselnden Alltag des Krieges. Die *Kriegsfibel* von Brecht erschien 1955, eine Schule des Sehens sollte sie sein, eine Lehrbuch für das Lesen von Bildern.

Diese *Kriegsfibel* erfährt von Adam Broomberg und Oliver Chanarin in der Arbeit *War Primer 2* (2011) einen Eingriff, eine Aktualisierung, eine Erweiterung. Ein farbiges Foto aus der jüngeren und jüngsten Vergangenheit ist über jedes von Brecht gewählte Foto gelegt. Auch diese ebenfalls aus verschiedenen Medien zusammengetragenen Fotos zeigen Motive, die, auch wenn sie meist keine Gewalt zeigen, so doch einen offensichtlichen Bezug zum Geschäft des Krieges aufweisen. Da ist zum Beispiel die unter dem Namen »Situation Room« bekannt gewordene Fotografie, die den amtierenden Präsidenten Barack Obama im Jahr 2011 im White House zeigt, wie er, umgeben von Offizieren sowie Hillary Clinton, die Übertragung der Tötung von Osama bin Laden verfolgt. So wird nicht nur der zweite Weltkrieg in Beziehung gesetzt zum (ebenfalls weltweit geführten) Krieg gegen den Terror. Sondern auch das Anliegen Brechts, das Betrachten von Bildern zur Disposition zu stellen, erfährt eine Aktualisierung.

Die Bilder sind derart übereinandergelegt, dass sie zuweilen collageartig miteinander verschmelzen: Die Konturen eines ausgebombten Straßenzuges setzen sich im darübergelegten farbigen Bild eines Hochhauses fort, sodass das eine ruinierte Gebäude im anderen eine Verlängerung findet. Auch diese Fotografie ist weltbekannt: An der Seite des Hochhauses zeichnen sich gegen den Himmel drei Körper ab, die sich im freien Fall befinden. Menschen stürzen sich am 11. September 2001 aus den obersten Stockwerken der von Flugzeugen angegriffenen Türme

(Bild S. 55)
Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *War Primer 2*, 2011; Courtesy Lisson Gallery

(Bild links)
Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Divine Violence Genesis*, 2013; © Centre Pompidou / Dist. RMN-GP

(Bild rechts)
Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *War Primer 2*, 2011; Courtesy Lisson Gallery

(Bild S. 58)
Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Divine Violence Genesis*, 2013; © Centre Pompidou / Dist. RMN-GP

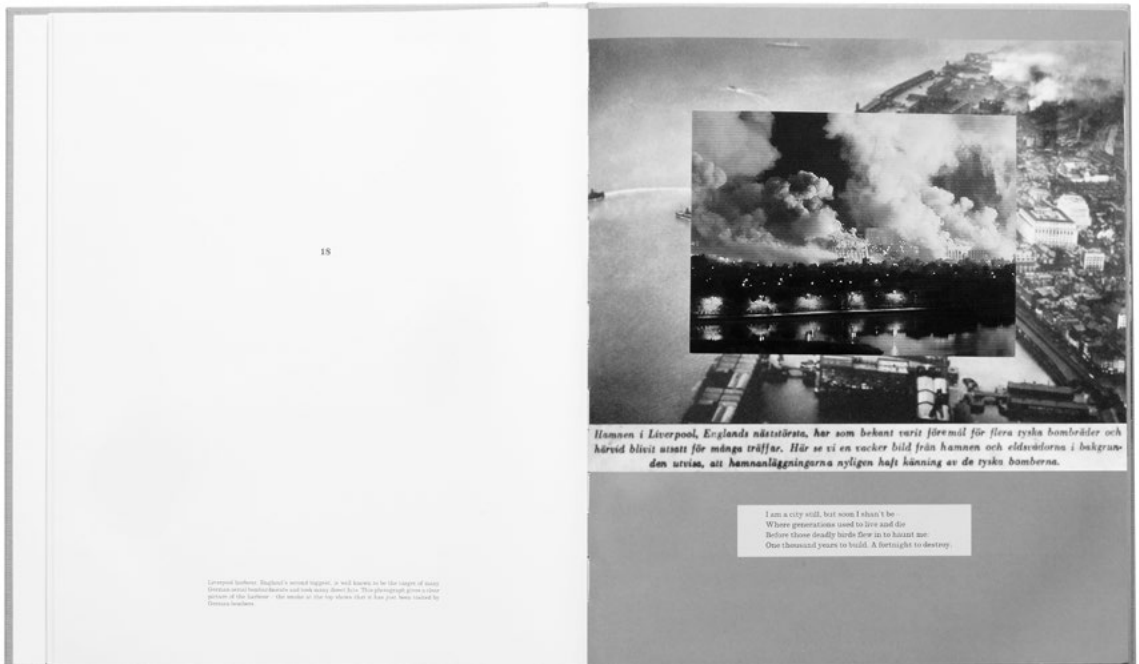
des World Trade Centers. Beide Fotografien, die kompositorisch zu einem Ganzen werden, beschreiben – hier wie dort, im Bombenkrieg und im Terrorismus – den Tod in Ruinen, das Sterben in Gebäuden, die doch dafür gebaut sind, dass man in ihnen lebt.

Das Reenactment von Brechts *Kriegsfibel* zeigt: Das Leid auf der Welt verschwindet nicht. Alte Formen der Gewalt werden immer wieder neu erfahren. Immer wieder neu muss das Leid also dokumentiert, verarbeitet und zur Sprache und ins Bild gebracht werden. Die Entrüstung darüber, der Protest dagegen, die Strophen von Brecht bleiben gültig.

Auch in der Serie *Divine Violence* (2013) fügen Broomberg & Chanarin mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit Fotografien in ein Buch ein, hier in die *Bibel*. In ihre einzelnen Seiten zerlegt, sind Auszüge der englischen Bibelübersetzung hinter Glas an die Wand gepinnt. Die Situation erinnert daher

an die sogenannte Wandkritik in Zeitungsredaktionen, bei der zur Überprüfung des Layouts die einzelnen Seiten der Zeitschrift betrachtet werden, bevor sie in den Druck gehen. Einzelne Worte des Bibeltexts wurden von Broomberg & Chanarin rot unterstrichen, z. B. »clean« und »unclean« im Buch *Exodus*. Und auch in dieser Arbeit sind Fotos eingefügt, die den darunterliegenden Text zwar nicht gänzlich unkenntlich machen, aber doch zum Teil großflächig verdecken.

Getreu dem Brecht-Zitat »Don't start with the good old things but the bad new ones« stammen viele der Bilder aus dem Internet sowie aus dem »Archive of Modern Conflict« in London. Broomberg & Chanarin sind sich sicher: Würde Brecht heute leben, hätte er sich mit den Bildern im Internet und auf Youtube beschäftigt. Den Fotos von Toten, Drogenabhängigen, von Krankheit entstellten Menschen und Waffen haben die Künst-



Copyrighted material. This page is a scanned copy of a page from the book 'War Primer 2' by Adam Broomberg & Oliver Chanarin. The page contains a photograph of a city being bombed, with thick smoke rising from the ground. Below the photograph is a block of text in Swedish, and further down, a small white box containing a quote in English.

Hamnén i Liverpool, Englands näst största, har som bekant varit föremål för flera tyska bombkräddor och härvid blivit utsatt för många träffar. Här se vi en vackert bild från hamnen och eldsvådorna i bakgrunden utvisar, att hamnanläggningarna nyligen haft känning av de tyska bomberna.

I am a city still, but soon I shall be
Where generations used to live and die
Before those deadly birds flew in to kill us
One thousand years to build, A fortnight to destroy

Divine
Violence
Adam
Broomberg
& Oliver
Chanarin
21. Februar –
21. Mai 2018
Galerie des
Photographies,
Centre Pompi-
dou, Paris
www.centre
pompidou.fr

ler auch Abbildungen ganz profanen Ekels an die Seite gestellt, eine vollgekotzte Toilette steht so in nächster Nähe zu dem dokumentarischen Foto eines Gewaltverbrechens. Manchmal scheint das Bild zum Bibeltext zu passen, manchmal nicht unbedingt. Damit werfen Broomberg & Chanarin das alte Theodizee-Problem erneut auf: Wie kann ein Gott die Ungerechtigkeit der Welt zulassen, namentlich die völlig sinnentleerte Gewalt? Aber viel wichtiger noch: Wie können wir sie zulassen, die wir doch mittels dieser Bilder zu Zeugen werden? Was also ist die Rolle dieser Bilder, wie müssen wir sie verstehen?

Blendet man alle Gründe aus, die Menschen dazu bewegen,

Gewalt anzuwenden, erscheint die Gewalt tatsächlich vollkommen »grundlos«. Es ist dann einfach, sich über die Sinnlosigkeit von Gewalt zu entrüsten. Genau dies passiert in den beiden Serien von Broomberg & Chanarin. Leider passiert dabei, was passieren muss: Die Entrüstung über sinnlose Gewalt wirkt ebenfalls etwas sinnlos.

Nun ist das aber vielleicht gerade der Effekt, den die beiden Künstler mit ihrem Werk beabsichtigt haben. Bilder von Gewalt sind unzureichende Ausschnitte der Welt, sie erklären nichts und stellen durch ihre Wirkmächtigkeit nicht zuletzt oft auch noch den Text, von dem man sich Erklärung erhofft, in den Hintergrund oder verdecken ihn gar. Man verlässt die Ausstellung mit der Erkenntnis: Wir alle haben nichts verstanden. Von Gewalt nicht, von Krieg nicht, und nichts davon, was es eigentlich heißt, etwas zu verstehen.

Birthe Mühlhoff hat in Paris Philosophie studiert. Ihre Texte erscheinen auf Zeit Online und in diversen Zeitschriften wie Edit, Epilog, Polar-Magazin. 2016 erschien der Band Euro Trash im Merve Verlag. Auf rhizome.hfbk.net schreibt sie einen Blog.



DOPPELDECKER IN HARBURG



In der Sammlung Falckenberg wurden im Februar die Stipendiat*innen-Jahrgänge 2016 und 2017 des Hamburger Arbeitsstipendiums präsentiert – unter ihnen viele HFBK-Absolvent*innen. Dagmar Bruss und Alice Detjen stellen ausgewählte Positionen vor

Die Abschlusspräsentation der zwei zurückliegenden Jahrgänge der Arbeitsstipendien für bildende Kunst, die von der Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg vergeben werden, fand in diesem Jahr in den großzügigen Räumen der Sammlung Falckenberg statt. Die ehemalige Industriearchitektur mit ihrem markanten Treppenaufgang wird in der Arbeit von Swen-Erik Scheuerling (HFBK-Absolvent 2009) zur Protagonistin. Der mittlerweile überstrapazierte Begriff des »Beispiels« gewinnt hier seine eigentümliche Berechtigung: Auf spielerische Weise wird mittels einer »Videoschaukel« die zentrale vertikale Achse des Gebäudes erschlossen. Zwei an den beiden Treppenaufgängen seitlich montierte dünne Metallarme bewegen sich in einem fest vorgegebenen, an ein Uhrwerk erinnernden Takt hin und her. Be-

wegliche Kameras projizieren gegenläufige Bilder der Treppen an die Wandfläche über dem oberen Aufgang. Es entsteht das Bild zweier nebeneinander verlaufender Treppenfluchten, die im entgegengesetzten Takt nach vorne und zurück wippen. Die über die Treppe gehenden Ausstellungsbesucher erscheinen über Kopf, und man fühlt sich ein wenig an die unmöglichen Welten in den Escher-Lithografien erinnert. In ihrem stetigen Vor und Zurück wirkt die Anordnung wie ein Dehnen des Augenblicks, wie ein Ausbalancieren, das weder Anfang hat noch Ende.

Das Künstlerhaus Sootbörn, wo Suse Itzel (HFBK-Absolventin 2012) seit einiger Zeit ihr Atelier hat, war irgendwann nicht mehr nur Arbeitsplatz, sondern wurde selbst zum Gegenstand ihrer Arbeit. In ihrem Film *Wir haben so schön geschlafen* (2017) nimmt Itzel die

(Bild S. 59)
Swen-Erik
Scheuerling,
*Krall - oder
die Zeit der
Schlaufe*,
2018

(Bild unten)
Tilman
Walther,
*Haben und
Wollen*, 2018;
Filmstill

seltame (Ab)Baugeschichte des Hauses zum Ausgangspunkt für eigene Fiktionen: 1929 als vorbildlich moderner Schulbau errichtet, erzählt dieses vom Geist einer Zeit, in der Kunst ein Gestaltungsmittel der Gesellschaft sein sollte. Dieser Glaube war in den 1950er Jahren verfliegen – mit der Vergrößerung des benachbarten Flughafens wurde das Haus zurückgebaut, d. h. auf ein Stockwerk erniedrigt. Doch wurde mit der Architektur auch ein geistiger Überbau zerstört? Wovon spricht das nunmehr gestutzte Haus? Wie der am Bau imaginierte Gesellschaftsentwurf zerplatzt auch das Architekturmodell im Film. Stattdessen lauscht die Künstlerin dem Haus neue Fiktionen ab und bringt es dazu, uns wieder etwas über uns zu erzählen.

Das Interesse an den formalen Qualitäten von Architektur greifen die Arbeiten von Robert Vellekoop (HFBK-Absolvent 2016) auf. In Gemälden und einer Leuchtinstallation entwirft er Settings, die aufgrund der evozierten Bauten und Räume

einerseits urban, in ihrer präzisen Ausleuchtung jedoch zugleich Bühnenhaft wirken – ein merkwürdiges Zwischenreich von Innen und Außen, in dem sich die Objekte vollends selbst genügen.

Dass Bilder uns ermöglichen, andere Vorstellungsräume zu betreten, darum scheint es in der Arbeit von Rosa Joly (HFBK-Absolventin 2015) zu gehen. Ihre Wandinstallation vereint zunächst disparate Elemente: Flankiert von gemalten, überlebensgroßen Tarot-Figuren, nimmt ein ebenso hoher Spiegel in der Mitte das Bild der Betrachter auf. Darüber schwebend pflückt Eva die Frucht vom Baum, gedankenverloren wie in einem Traum: Eine Cyanotypie des Skulpturenschmucks von St. Lazare in Autun wurde hier integriert. All dies könnte auch den Eingang eines Jahrmarkts schmücken, womit eine zweite Ebene eingezo-gen wird: Nicht nur sind die Motive Kunst- und Bildgeschichte, auch die Präsentationsweise lässt Historisches assoziieren – und den-



(Bild rechts)
Alice
Peragine,
Hard Drive,
2018

(Bild S. 64)
Kirstin Burck-
hardt, *How
does it feel*,
2018;
Filmstill

noch bleibt die Installation deutlich als Aneignung ebendieser Verweise bestehen. Die Tonarbeiten von Suse Bauer wirken wie die Hinterlassenschaften einer Dinnerparty, bei der zum Essen Farbe gereicht wurde. Überhaupt erschließen sich viele Arbeiten der Künstlerin über den Vorgang des »Anrichtens«, womit der Fokus auf skulpturale, kompositorische wie auch stark formale Qualitäten deutlich wird.

Eine Reihe weiterer Arbeiten sind durchzogen vom Widerstreit zwischen modernster Technik und Althergebracht-Dekodierbarem, kulturell Vertrautem. Beispielhaft dafür steht der Katalogbeitrag von Anik Lazar (HFBK-Absolventin 2013): Er zeigt wohlgeformte Paare von Engelsflügeln Alter Meister in verschiedenen Farben – dazu als Kontrast ein von der Künstlerin entworfenes Engelsflügel-Tattoo, als populäre Kühlerfigur gedacht, dessen Flügel durch eine Schraubenmutter verbunden sind. Es trägt den Titel *Mama ex Machina*, eine Anspielung auf die in den klassischen Flügeldarstellungen anklingende Gottesmutter, die jetzt überformt ist von den Errungenschaften der Zivilisation – der Technik in Gestalt des angesprochenen Automobils. Auch dieses wird schon bald einer Vergangenheit angehören, die uns zu entgleiten droht, sobald sie nicht mehr lesbar ist.

Die Arbeiten von Yann-Vari Schubert (HFBK-Absolvent 2014), Veronika Gabel (HFBK-Absolventin 2011) und Nina Wiesnagrotzki (HFBK-Absolventin 2014) atmen ebenfalls die Faszination, die sich einstellt, wenn modernste digitale Bildtechnologien (Schubert), modulare biologische Baustoffe (Gabel) oder ein westlicher Wissen-

schaftsbegriff (Wiesnagrotzki) auf (prä)historische Kulturdenkmäler oder mythologisch inspirierte Messgeräte treffen.

Einem anderen Themenkomplex gehören die Arbeiten von Aleen Solari (HFBK-Absolventin 2015) und Tilman Walther (HFBK-Absolvent 2016) an. Bei ihnen ist eine große Sensibilität gegenüber den Gegenständen, die uns Tag für Tag umgeben, und deren Bedeutung zu spüren. Während Walther seine während einer Reise durch Deutschland aufgenommenen Schwarzweißfotografien von Mittelschicht-Wohngebieten und Stadtmobiliar zu einem Katalog mit dem Titel *Gewaltaffine Milieus* zusammenfasst, bildet Solari in ihren Installationen Gegenstände einer pastellfarbenen Trash-Ästhetik in gewollt dilettantischer Weise nach und kombiniert diese teilweise mit realen Menschen aus konkret markierten Milieus (Fußballfans), die Teil des Ganzen werden. Im Zusammenwirken von Verspieltheit des Arrangements und sozial kodiertem Verhalten der Menschen erscheinen Spuren von Gewalt wie unter einem Brennglas gebündelt.

Ein weiteres zentrales Thema der Ausstellung ist der Körper, dessen Wahrnehmung und Formung. In ihrer Videoarbeit *How does it feel?* widmet sich Kirstin Burckhardt (HFBK-Absolventin 2014) der Frage, inwiefern wir mit unserem Körper identisch sind oder vielmehr über diesen verfügen. Alice Peragine (HFBK-Absolventin 2016) nähert sich dem Thema von der anderen Seite, nämlich einer existenziellen Grenzerfahrung: Für ihre Foto-Serie *Hard Drive* besichtigte sie eine Lagerstätte, auf der Unfallautos verschrottet werden. Zerbor-



Ausstellung der Hamburger Arbeitsstipendien für bildende Kunst

Johanna Bruckner, Kirstin Burckhardt, Veronika Gabel, Suse Itzel, Rosa Joly, Jonas Kolenc, Anik Lazar, Ida Lennartsson, André Mulzer, Alice Peragine, Hannah Rath, Swen-Erik Scheuering, Yann-Vari Schubert, Aleen Solari, Robert Vellekoop, Tilman Walther, Nina Wiesnagrotzki u. a.

10. – 25. Februar 2018
Deichtorhallen Hamburg – Sammlung Falckenberg, Hamburg
www.deichtorhallen.de

tene Scheiben, verbogenes Metall und zerquetschte Karosserien kontrastieren mit der häufig noch völlig intakten textilen Innenausstattung, die manchmal durch Öffnungen und Scheibenglas sichtbar wird und doch wattig unscharf bleibt. Sie scheint zugleich für die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers angesichts der äußeren Zerstörung zu stehen. Die begleitenden Verszeilen im Katalog deuten dieses Szenario latent erotisch, indem sie die Unfallfahrt als Endstation einer Verführungsgeschichte erzählen: Die Lust an der Maschine und am Rausch der Geschwindigkeit werden in den zersplitterten, harten und spiegelnden Oberflächen als narzisstische Phantasien lesbar, die sich gegen uns wenden.

Die Doppelschau zeigte zwei kraftvolle Jahrgänge, die durch große Eigenständigkeit und Vielfalt überzeugen. Die in diesem Beitrag getroffene Auswahl versteht sich als subjektiv und ist insbesondere der Einordnung in die Themenfelder geschuldet. Angesichts der hohen künstlerischen Qualität der

gezeigten Arbeiten bleibt zu wünschen, dass sich die Wertschätzung gegenüber dem Nachwuchs künftig auch in einer deutlich besseren finanziellen Ausstattung niederschlägt – etwa in einem Ausstellungsbudget, das neben den Stipendiat*innen auch die Bewerber*innen einschließt (siehe den Beitrag von Raphael Dillhof ab S. 72). Anlässlich der letzten Bewerberausstellung im Dezember 2017 wurde dies bereits von Künstlerseite angesprochen, angeblich denkt man in der Hamburger Kulturbehörde nun über die Erhöhung der Fördersumme nach. Eine bessere Ausstattung auch der Bewerber*innen ist dringend anzuraten, um das Feld so offen und vielstimmig wie möglich zu halten. *Dr. Dagmar Bruss ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin und arbeitet als freie Lektorin, Autorin und Übersetzerin in Hamburg. Alice Detjen ist freie Autorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Ästhetisch-Kulturelle Bildung der Universität Flensburg. Sie lebt in Hamburg.*



ZERMALMT DAS INFAME!



Im Rahmen der Kooperation »Auf!bruch« loten Absolvent*innen der Theater Akademie und Bühnenraum-Studierende der HFBK Hamburg die Möglichkeiten des Theaters aus. Julia Jost hat sich die aktuellen Produktionen auf Kampfnagel angesehen



1 Elias Canetti, *Masse und Macht*, 33. Auflage (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, Mai 2014).

2 Voltaire; »Zermalmt das Infame!«

3 Georg Büchner, *Woyzeck*, Lese- und Arbeitsausgabe (Stuttgart: Reclam, 1972).

keits- und Wahrnehmungspotenzialen der Zuschauer*innen richtet und Spannung, Sehnsucht und Erwartung des Publikums zu lenken sucht, läuft das Publikum auf das Moment der eigenen Entladung zu.

»Der wichtigste Vorgang, der sich innerhalb der Masse abspielt, ist die *Entladung*. Vorher besteht die Masse eigentlich nicht, die Entladung macht sie erst wirklich aus. Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als *gleiche* fühlen.«¹ Während die Theatergäste aber einerseits Gruppe sind, die Einheit der Klatschenden, offenbaren sich in ihren Gedanken Verschiedenheiten: die einen klatschen, weil sie den dreistündigen Abend endlich überstanden haben, die anderen, weil sie ihrem Impuls der Überwältigung und Freude nachgeben. Für die ähnliche poli-

tische Gesinnung wird geklatscht, oder für das, was nicht verstanden wurde, und für das, was man gerne verstanden hätte. Und wer den Applaus verweigert, verstärkt nur die Gruppenbildung derjenigen, die applaudieren. Der Applaus lebt in diesem Widerspruch: Einstimmigkeit in der Form, bei gleichzeitiger Kakophonie der Beweggründe.

Auf Kampfnagel präsentieren Theaterschaffende sowie Studierende der HFBK Hamburg und der HfMT ihre Interpretationen des Zustands der Welt und loten dabei auch die paradoxen Möglichkeiten des Theaters aus, zugleich Gemeinsames und Trennendes zu kreieren. Dafür haben sie sich Stücke ausgesucht, die ähnlicher und zugleich unterschiedlicher nicht sein könnten.

Elsa-Sophie Jach inszeniert das Familiendrama *Die Glasmengerie*

(Bild S. 65,
Bild S. 69)
*Die Glasmen-
nagerie*,
Regie: Elsa-
Sophie Jach,
Bühnen-
bild: Marlene
Lockemann;
Foto: Patrick
Sobottka

(Bild S. 66,
Bild S. 68)
*Katapult
Kapitulation*,
Regie: Gregor
Schuster,
Performance:
Raphaela
Andrade Cor-
dova, Max Kol-
ten, Valerie von
Könemann, Jil
Lahr, Stella
Sieber; Foto:
Helena Ben-
nett

(UA 1944) in einer Bühne von Marlene Lockemann. Das Drama beschreibt eine Familie ohne Halt in der Außenwelt und deren selbstgemachte Fluchträume wie Kino oder Zaubershow des Sohnes, Glasfigurensammlung der Tochter und Jugendwahn der Mutter. Sophia Barthelmes inszeniert Heiner Müllers Lehrstück *Mauser* (UA 1976), in dem sich der Revolutionär A vor einem Tribunal für sein politisches Versagen als Tötungsmaschine rechtfertigen muss, in einem Bühnenraum von Anja Zihlmann und Kostümen von Anthoula Bourna. Gregor Schusters Inszenierung *Katapult Kapitulation* verschränkt Texte aus Ernst Tollers *Die Wandlung* (1918) mit Texten aus *pantasia* (2018) von Lena Biertimpel. Während Toller von einem Mann erzählt, der die Sinnlosigkeit des Krieges erfahren muss, denkt Biertimpel u. a. in einer Performance von Raphaella Andrade Cordova über G20 und Rassismus nach.

Ideologisch verbunden scheinen diese drei Theaterarbeiten durch die Fragen *Was soll ich tun?* und *Was kann ich tun?*. Fragen, deren Ursprung in die Zeit der Aufklärung führt, dessen *Écrasez l'infâme!*² wie ein Gespenst durch viele deutsche Bühnenräume hallt, sein bleiches Gesicht blendet, sein kalter Atem lässt erschauern. Die Semantik des bürgerlichen Spektakels wird in seiner moraldurchtränkten Variante des Verlustes der Moral in der Welt auch symbolisch nicht habhaft. Ganz so, als ließe sich Durst nicht mit Wasser stillen. Sekt soll es sein! »Wir arme Leut – sehn Sie, Herr Hauptmann: Geld, Geld! Wer kein Geld hat – da setz einmal einer seinesgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch

sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch einmal unselig in der und der anderen Welt. Ich glaub, wenn wir in'n Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen.«³ Moral muss man sich leisten können, wie den Durst mit Sekt zu löschen. Aber der Sekt löscht den Durst nicht, er macht nur noch durstiger, und der Schwindel nach immer mehr beginnt. Mit »Wir lügen immer« bewarb ein Hamburger Theater folgerichtig sein Programm. Aber wie substantiell sind Lüge und Maskerade auf der Bühne, sofern es die politisch interessierten und bewegten Menschen ins Theater zieht, weil sie dem maßlos Gefräßigen, dem Infamen in den Rachen schauen und ihm symbolisch die Zähne ziehen wollen? Das Gesuchte heißt im Theater Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit, und gesucht wird in Bühnenräumen und Kostümen, welche die alltäglichen Umgebungen viel eher abbilden, als die Wirklichkeit sich selbst abzubilden vermag. Das Theater ersetzt eine sich bis zum Hyperrealismus kultivierende Ehrlichkeit, gegen den blinden Spiegel Alltag. Zynisch wäre hingegen, das »Wir lügen immer« als Wahrheit zu bestimmen, das andauernd Falsche aufgrund seiner unaufhörlichen Präsenz zum Wahren zu stilisieren. Welche Verlegenheit gibt sich da preis!

In dieser prekären Zone der Bedeutungen untersuchen die drei Kunsträume von Lockemann (Bühne), Bourna (Kostüm), Zihlmann (Bühne) und Andrade Cordova (Performance) die Schnittmengen von Wirklichkeit und Theater.

Marlene Lockemann entwirft für die Inszenierung *Die Glasmen- nagerie* von Tennessee Williams in K1 einen kargen, operationssaal-

weiß beleuchteten Bühnenraum, der zu allen Seiten hin mit Jalousien begrenzt wird. Die Jalousie trennt hier und da die Blicke des Publikums vom Treiben der Schauspieler*innen, sie vermag aber nur vor Blicken Schutz zu bieten, einen fragilen Schutz, denn die Lamellen sind dünn und wippen sanft im



Wind der Vorbeilaufenden. Auf der rechten Innenseite der Jalousie, im Esszimmer, wie sich später herausstellt, ist ein Frauenschuß abgebildet, kurzes Kleid, die Schenkel nackt. Dieses Bild lässt assoziieren, dass der Blick in die Außenwelt über die Schenkel der Mutter, eine nicht altern wollende Neurotikerin, führt. Das existenzialistische Geworfen-Sein kommt hier genauso zum Ausdruck wie die französische Begriffsbedeutung Eifersucht (*la jalousie*). Der Sucht gewordene Eifer führt zu Überforderung und Rückzug, aber vorm In-der-Welt-Sein schützt (wenn der Tod keine Lösung ist, sondern das Ende) nur das Leben selbst, das die Inszenierung in diesem nackten Raum auf dem Seziertisch präsentiert. Auf einer der hinteren Jalousien beobachtet eine aufgemalte Eule das Bühnengeschehen, vergleichbar mit Sadek Hedayats Roman

Die blinde Eule, in der der Erzähler dem Schatten einer Eule auf seiner Zimmerwand Geständnisse über sein persönliches Scheitern in einer Welt ablegt, die ihn überfordert und die er aufgegeben hat. Bei Hedayat sondert sich der Geist des Protagonisten vom Körper ab, was sich in düsteren Opiumrausch-Umnachtungen ausdrückt, während die Regisseurin Elsa-Sophie Jach als Ausdruck einer Körper-Geist-Divergenz mit ihrem Vier-Personen-Ensemble einen isolierten Sprachstil erarbeitet, als dessen Vorbild gut *Siri* gedient haben könnte.

Anthoula Bournas verwandelt Heiner Müllers *Mauser-Tribunal* in eine schneeweiße Hochzeitsgesellschaft, in der Männlichkeit und Weiblichkeit mehr symbolische Größen als binäre Geschlechtsmerkmale sind und das Individuelle hinter einer barocken Fassade mit Rüschen, Spitzen und Puffärmeln verschwindet. So trägt zum Beispiel ein schwangerer Mann einen Umstandsmoking in jungfräulichem Weiß.

Dazu kommt Anja Zihlmanns Bühne, ein beliebig erweiterbares Pyramidengerüst, dessen Einzelteile auch mal als Zepter dienen oder als Hochstuhl für den Vorsitz des Tribunals. Plastikblumen aus matter Transparentfolie an Decke und Boden unterstützen die feierliche Atmosphäre und Bournas Kostüme. Das Publikum setzt Zihlmann auf ebenso weiße Sitzpösterchen, die wie Wölkchen mitten auf der Bühne liegen, sodass man Teil der Hochzeitsgesellschaft oder aber des Jüngsten Gerichts wird. Im leeren Zuschauerraum stehen Jahreszahlen auf den eingeklapperten Sitzen. Kriegsjahre vielleicht.

Mauser von Heiner Müller
Premiere 2. März 2018
Bühne: Anja Zihlmann; Kostüme: Anthoula Bourna

Die Glasmenagerie von Tennessee Williams
Premiere 2. März 2018
Bühne: Marlene Lockemann, Live-Kamera: Benjamin Hassmann, Dramaturgie: Leonie Kellein u. a.

Katapult Kapitulation, nach *fantasie* von Lena Biertimpel und *Die Wandlung*, ein Drama von Ernst Toller
Premiere 9. März 2018
Performance: Raphaela Andrade Cordova, Max Kolten, Valerie von Könemann, Jil Lahr, Stella Sieber

Inszenierungen im Rahmen von »Aufbruch 2018. Abschlussarbeiten der Theaterakademie Hamburg«
kampnagel.de

Irgendwo ist immer Krieg. Ein tiefergelegter Kinderwagen als Triumphwagen verliert bei der Prozession sein Rad. Man ist Teil einer maroden und hysterischen Zeremonie mit unbekanntem Regeln.

»Der Preis der Revolution ist die Revolution, der Preis der Freiheit ist die Freiheit!« ruft es wiederholt Heiner Müller aus den Ecken, und wohlerwogen wirkt die Bedeutung dessen schal und leer, Laute und Worthülsen, Schall, der von dieser Plastikwelt absorbiert wird.

Die Inszenierung *Katapult Kapitulation* unter Mitwirkung von Raphaela Andrade Cordova gibt Lena Biertimpels Texten einen chorischen Körper, der ihre Parolen direkt ins Publikum schmettert. Zynismus artikuliert sich über eine allgemein verbrecherische Welt, in der Biertimpel manch künstlerische Aktion der politischen Linken der Lächerlichkeit preiszugeben versucht. Zahlreiche performative Elemente zergliedern die Inszenierung des Antikriegsdramas *Die Wandlung*. Da wäre am linken Bühnenrand eine Videoarbeit mit dem Titel *Stadt als Feind*, die Philipp Joy Reinhardt der Inszenierung borgt, ein kleiner Museumsbereich mit expressionistischer Kunst am rechten Bühnenrand, in der Mitte eine

Hamburger Indie-Band, ein Chor mit schwarz bemalten und maskierten Gesichtern (kein Blackfacing), der Einzug des Publikums ins Theater über den Garten und die Maschinenhalle bis auf die K2-Bühne, das lange Warten auf der Bühne und ständige zur Seite geschoben Werden vom Chor, endlich das Hinsetzen auf der Tribüne, der Monolog des weißen Regisseurs, der sich selbst »Regie« auf das Sakkogegaffert hat, der noch wütendere, weil noch betroffenenere Monolog eines Chormitglieds, das ohne Maske individuell geworden ist, sowie ein feuchter Tonklotz, der von Ernst Tollers Ferdinand unaufhörlich bearbeitet, geformt und zerstört wird. Ein opulentes Bühnenwerk, in dem Sinnlichkeit und enthusiastischer Kunstsinn der Menschenverachtung und Kriegsmaschinerie gegenübergestellt werden.

Welche Möglichkeits- und Handlungsräume bieten Bühne und Kostüm den schauspielenden Körpern dieser Inszenierungen und ihrem Publikum an? Es sind verblichene Räume einer westlichen Konsumgesellschaft und/oder kriegs- und krisengebeutelten Gesellschaft. Räume, in denen Bedeutungsnot und Leere, ein Schiffbruch des Sinns zum Verbindungsglied zwischen Jahrzehnten globaler menschlicher Kultur werden. *Julia Jost ist Dramaturgin und Regisseurin. Als Mitarbeiterin der Hallo Festspiele und der Schaltzentrale an der Bille beschäftigt sie sich mit Themen wie Performativität und Diskurs, Kollektivität und Archivierung.*



POMPES FUNÈ- BRES

Zur diesjährigen HFBK-Jahresausstellung verwandelte die Klasse von Michaela Melián (Professorin für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg) den Raum 11 im Hauptgebäude am Lerchenfeld in ein ungewöhnliches Reisebüro. Es repräsentierte ein Projekt zum Ohlsdorfer Friedhof, das mit einer Ausstellung und zwei performativen Rundgängen über das Friedhofsgelände abgeschlossen wurde. Besucher*innen konnten sich hier für die geführten Touren anmelden und bekamen einen Vorgeschmack auf die Ausstellung in der Kapelle auf dem Ohlsdorfer Friedhof. Das Projekt *TR.I.P.* entstand in Kooperation mit Klaus Hoppe (Behörde für Umwelt und Energie, zuständig für die städtischen Parks) sowie mit Rainer Wirz (Hamburger Friedhöfe). Anlass war der gesellschaftliche Wandel im Umgang mit Tod und Bestattung, der dazu führt, dass sich auch Friedhöfe verändern werden. Gewünscht war eine künstlerische Bearbeitung des Themas, und da er ihre Arbeiten im öffentlichen Raum kannte, sprach Klaus Hoppe vor zwei Jahren zunächst Michaela Melián selbst an. Melián schlug vor, aus der Idee ein Klassen-Projekt zu machen. Es war klar, dass ein solches Projekt viel Zeit in Anspruch nimmt, schon, weil die Studierenden sich bei der Entwicklung ihrer Arbeiten mit den Mög-

lichkeiten, aber auch den Einschränkungen eines solchen Ortes beschäftigen mussten. Für die inhaltliche Diskussion erwies sich die internationale Zusammensetzung der Klasse als besonders produktiv, weil sie unterschiedliche kulturelle Perspektiven eröffnete.

Das zeigte sich schon bei den inszenierten *walks* vom Friedhofseingang zur Kapelle mit Zwischenstationen und Audio-Begleitung. Bilge Aksac und Szerafina Schiesser hatten sich Gedanken über eine fiktive Person gemacht,

die in einem der Mustergräber begraben sein könnte. Auf Tablets war ihr Kurzfilm *Faultasche* zu sehen, eine rabenschwarze Komödie über eine junge Köchin, der ihre eigenen Maultaschen zum Verhängnis werden. Ihre Kochmütze aus dem Film zierte ihr angebliches Grab. YL Hsueh erschien in ihrer Performance als schweigender Geist, der den Teilnehmer*innen einen Zettel und ein Kraut überreichte. Mit dem Titel *Rapture II (Finnegans Wake Revisited)* spielte sie auf das irische Volks-





märchen von Tim Finnegan an, der bei seinem Begräbnis wieder zum Leben erwacht, als sein Sarg mit Whisky übergossen wird. Vier verschiedene Hörstücke begleiteten den weiteren Weg über den 1877 eröffneten größten Parkfriedhof der Welt, der keinem geringeren gestalterischen Vorbild nachempfunden wurde als dem Paradies. Yi Li lässt in *As Beautiful As Paradise* eine Männerstimme einen tagebuchartigen Text sprechen, der vom Tod eines Paares in einer Höhle im Himalaya handelt. Anne Pflugs Stück *Sing for Us* ist ein vielschichtiger, sakral anmutender Chorgesang. In dem Monolog *Die Ziege und ich* erzählt Szerafina Schiesser auf eine sehr körperbetonte, mit dem Tier identifizierte Weise vom Sterben einer Ziege. Dieses letzte Stück bildet den Übergang zur Ausstellung. Die Kapellen des Friedhofs sind durch dessen humanistische

Geschichte nicht konfessionsgebunden, sie verfügen über keine Altäre, was bei der Konzeption der Ausstellung größere Freiheit ließ. So gelang es, die einzelnen Arbeiten zu einem schlüssigen Gesamtbild zusammenzuführen, in dem ephemere Materialien wie Sand, Stroh und Papier die Atmosphäre bestimmten. Elisa Nessler und Paulina Laskowski hatten einen Leichenschmaus vorbereitet, bei dem sowohl die verwendeten Speisen als auch die Blumen auf dem Tisch den Phasen der Trauer nachempfunden waren, zu denen es verschiedene theoretische Modelle gibt. So blieben auch die ihnen zugeordneten Speisen, Gewürze und Düfte hypothetisch. Aber sie erzeugten eine Stimmung, die es erleichterte, über Abschied, Verlust und ihre Transformation nachzudenken. Die DJ-Performance *Four Songs* lieferte die Tischmusik. Für die Auswahl der

vier Stücke hatte sich Dörte Habighorst mit historischen Klage Liedern beschäftigt und dann Entsprechungen in der Popmusik gesucht. Fündig wurde sie u. a. in der jamaikanischen Musik, aber auch in den neueren postkolonialen Musikrichtungen. Klage richtet sich hier konkret gegen Missstände, sie ist eine Selbstermächtigung gegen das, was als überwindbar erkannt wird. Den Zustand der Rastlosigkeit, Ohnmacht und des Außersichseins visualisierte Paulina Laskowski in einer Videoarbeit, die in Kooperation mit einer Tänzerin entstand. Die mit dem größtmöglichen Lichteinfall gedrehten Bilder von deren Performance wurden zu einem abstrakten Ausdruck dieses Gefühls. In dem Kurzfilm *What Do We Talk About When We Talk About Death* von Shuchang Xie unterhalten sich zwei Freunde, einer davon Xie selbst, über Per-



sonen aus ihrem Umfeld, die sich das Leben genommen haben. Die Beiläufigkeit dieses Zwiegesprächs, das in einer gut besuchten Bar gedreht wurde, macht es besonders anrührend. Die Zeit, die es braucht, bis ein Körper zu Asche geworden ist, veranschaulichte Leon Daniel in seiner Installation. Er hatte in einem Hamburger Krematorium einen Holzblock verbrennen lassen und zeigte einen Film dieses Prozesses in Echtzeit (4 Stunden, 40 Minuten) auf einem Monitor, was automatisch die Erinnerung an künstliche Kaminfeuer hervorrief. Die relative Dauer des persönlichen Abschiednehmens thematisierte Signe Raunkjaer Holm mit ihrer Performance *Saved by The Bell*, in der sie einzelne Besucher*innen in einem abgeteilten Raum um eine Schweigeminute bat. Diese merkten erst im Verlauf, dass es kein erlösendes

Klingelzeichen geben wird und dass die Situation so lange dauert, bis sie selbst sich daraus lösen. Yi Lis Installation aus Papiermöbeln, die auf den chinesischen Brauch des Verbrennens von Papier-Nachbildungen nützlicher Gegenstände zu Ehren Verstorbener verweist, markierte schließlich den Abschluss des Projekts: Am letzten Tag der Ausstellung wurde alles in einer feierlichen Zeremonie verbrannt.

Julia Mummenhoff

FAME IS NOT A CURRENCY

50 Millionen Pfund allein an Produktionskosten, und beinahe alle Werke bereits für

das Zigfache verkauft – Damien Hirsts Protrzschau im vergangenen Jahr in Venedig fügte sich sehr gut in den medialen Grundtenor über die zeitgenössische Kunst ein, bei dem Berichte über Fantasiepreise und Erfolgsgeschichten den Ton angeben. Mit Kunst kann man offenbar sehr, sehr reich werden – wenn man es denn schafft.

Der Großteil der Künstler und Künstlerinnen allerdings, die jährlich von den Akademien abgehen, schafft es nicht, sagen jedenfalls die Zahlen: 80 Prozent der Künstler*innen haben einen Nebenjob, ihr Durchschnittsverdienst in Berlin etwa liegt bei 850 Euro monatlich, also an der Armutsgrenze, und auch bei medialer Aufmerksamkeit wird finanzieller Erfolg maximal vorgetäuscht. Obwohl Museen Rekordbesuchszahlen haben und zeitgenössische Kunst anscheinend

zum Goldpreis gehandelt wird, funktioniert das System offensichtlich für den Großteil seiner Teilnehmer*innen nicht.

Das ist die prekäre Ausgangslage, über die gesprochen werden muss. Deshalb rief eine Gruppe von Künstlerinnen um Ida Lennartsson, Johanna Bruckner und Alice Peragine am 23. Februar 2018 im Kunsthaus Hamburg eine breit besetzte Podiumsdiskussion zu diesem Thema ins Leben, bei der Behördenvertreter*innen aus Hamburg und Berlin, der Deichtorhallen-Intendant Dirk Luckow, die Künstlerinnen Annika Kahrs, Jasmina Metwaly und Nicole Wermers sowie die Kuratorin Nina Möntmann eingeladen waren, sich zum Thema auszutauschen. Das zur Einleitung der Diskussion vorgetragene Thesenpapier der Künstlerinnen machte gleich eines deutlich: So

kann es auf keinen Fall weitergehen.

Künstler*innen sind dem steigenden Druck ausgesetzt, räumlich mobil zu sein, sie müssen ständig Netzwerken, und neben dem Online-Auftritt und dem Organisieren der eigenen Ausstellungen werden ihnen auch noch gesellschaftspolitisch höchst relevante Arbeiten abverlangt. Die Verdienstmöglichkeiten innerhalb der Branche sind dagegen weniger divers: Man könne doch Werke verkaufen oder sich, solange man jung genug ist, auf Stipendien bewerben. Der Großteil künstlerischer Arbeit allerdings findet unbezahlt statt – wie zum Einstieg auch Annika Kahrs bestätigte, die in ihrer jahrelangen Ausstellungstätigkeit bisher noch kein einziges Mal eine Ausstellungsvergütung erhielt.

Nina Möntmann wies darauf hin, dass Kunst gleichzeitig

auf zwei verschiedene Arten »Wert« generiert. Einerseits den »ideellen«, mit dem sie ihre gesellschaftspolitische Funktion erfüllt, aber andererseits auch den ganz konkreten, finanziellen Wert, der ins kapitalistische System eingespeist wird: Werke, die für Unsummen am Markt gehandelt, Ausstellungen, die für Museen zum Renner werden; Arbeiten, die als Inspiration für die neuesten H&M-Kollektionen dienen; die künstlerische Bohème, die als konkreter Gentrifizierungsvorbote ganze Stadtviertel für Investoren und Immobilienhaie aufwertet.

Während nun auf der einen Seite definitiv ein finanzieller, messbarer Wert entsteht, wird bei der Vergütung gerne mit der anderen Seite argumentiert: Die gesellschaftspolitische Arbeit, die »den Lohn in sich trägt«, das »selbstlose Leben«, »gute



Kunst muss leiden« und die oft bemühte Negativ-Narration vom Sell-Out von Künstler*innen, die doch tatsächlich gut leben wollen – als wäre finanzieller Erfolg der Tod der Kreativität. Was aber noch viel schwerer wiegt: Die alte Mär von der »Selbstverwirklichung« haben viele Künstler*innen so internalisiert, dass ihnen die Ausbeutung, die ihnen widerfährt, nicht auffällt. Dass Geldverdienen für junge Künstler*innen überhaupt kein Antrieb sein darf, ist mittlerweile tief im Selbstverständnis der Branche eingeschrieben – und passt sehr gut in unsere Zeit, in der nicht nur die Kunstbranche auf unbezahlte Arbeit aufbaut, sondern eine ganze »Generation Praktikum« für »unbezahlbare Erfahrungen« ackert. Man war sich auf dem Podium schnell einig darüber, dass Künstler*innen selbstverständlich Geld für ihre Arbeit fordern sollen und dass Probleme bestehen, die gemeinsam gelöst werden müssen. Nicht einmal Dirk Luckow als Vertreter der Institutionen konnte dem viel entgegensetzen. Wenn er auch zwischendurch kleinlaut anmerkte, dass Ausstellungshäuser enorme Summen in Öffentlichkeitsarbeit, Vermittlung, Versicherungen und Transporte stecken müssen. Aber er musste dann doch einsehen, dass diese »Exposure«, die Aufmerksamkeit, letztlich keine Währung ist, von der man leben oder seine Miete zahlen kann. Es muss ja nicht gleich das bedingungslose Grundeinkommen sein, welches im Laufe des Abends immer wieder genannt wurde.

Denn schließlich werden ja nicht nur künstlerische Arbeit, sondern auch Mutterchaft, Arbeit im Haushalt und andere Leistungen für die Gesellschaft nicht finanziell honoriert, wie Nicole Wermers richtigerweise einwarf. Dass es auch ohne einen kompletten Umsturz der kapitalistischen Gesellschaft gehen kann, zeigt die Tatsache, dass simple Lösungen vielerorts bereits umgesetzt werden. Ausstellungshonoreare, wie u. a. von der in New York ansässigen Initiative WAGE – Working Artists in a Greater Economy seit Jahren gefordert, werden in Berlin bereits bezahlt, wie Ingrid Wagner von der dortigen Senatsverwaltung für Kultur und Europa bereitwillig erzählte. Dort sieht die Kulturbehörde für Ausstellungsbeteiligungen in kommunalen Galerien feste Gagen vor – zwischen 250 und 1000 Euro, je nach Künstler*innenanzahl. Auch die Loslösung des Stipendiensystems von Altersbedingungen, wie Nina Möntmann an einem Beispiel aus Norwegen berichtete, würde künstlerische Arbeit wesentlich ganzheitlicher begreifen.

Dass Ausstellungshonoreare vielleicht nicht die Lösung für die ökonomische Misere sind, liegt auf der Hand – viele Künstler*innen sehen ihre künstlerische Praxis gar nicht im Ausstellungsmachen –, und auch die Verbesserung des Stipendiensystems ist nur ein kleiner Teil der Lösung. »Klar können wir mehr Stipendien ausschreiben, aber doch nicht für alle«, lautete der entsprechende Einwand von Pit Hosak von der Hamburger Kulturbehörde.

Und auch Jasmin Metwaly merkte an, dass viele Künstler*innen bei der Stipendienvergabe durch den Rost der oft willkürlichen Auswahlkriterien fallen. Dennoch sollten das keine Ausreden sein. Auch kleine Verbesserungen würden den massiven Druck lindern und wirksam gegen die zunehmende Verschärfung der Zustände wirken.

Denn was bei der Diskussion nur angedeutet wurde: Genau dieser Druck ist das Grundproblem, der das System am Leben erhält, indem er die Konkurrenz zwischen den Künstler*innen betont, sie zwingt, nicht mit-, sondern gegeneinander zu arbeiten und sich eventuell sogar gegenseitig auszubeuten. Wenn Ingrid Wagner berichtet, dass Berliner Künstler*innen sich massiv beschwerten, wenn Stipendien an ausländische Studierende gehen, dann ist das weniger ein Zeichen für die unsolidarische Grundhaltung von Künstler*innen, sondern bestätigt nur die prekäre Lage, in welcher sie sich befinden. Dabei stimmt aber eines, und das musste am Ende auch Pit Hosak bestätigen: Solidarität ist eine effektive Waffe. Nur wenn alle gemeinsam an Bord sind, wird man die Forderungen der Initiative durchsetzen können. Und das gilt längst nicht nur für den Bereich der Kunst, sondern auch für sämtliche anderen Berufsgruppen jenseits der Kunstbranche. Nur, wenn wirklich alle faire Bezahlung verlangen, wird sich an den Zuständen etwas ändern.

Raphael Dillhof



Berlin (2015) oder *Arbeiten, Produzieren, Verhalten, Verhandeln*, Museum für Gegenwartskunst, Basel (2014).

Beutler arbeitet im besten und konsequentesten Sinne ortsspezifisch. Zum einen reagiert er mit seinen raumgreifenden Installationen auf die architektonische und soziale Situation der ausstellenden Institution. Zum anderen ist der Ausstellungsort bei ihm Produktionsstätte und Präsentationsort gleichermaßen. In einer temporären Werkstatt im Ausstellungsraum stellt er die Elemente, Objekte oder Skulpturen, aus denen seine Installationen zusammengesetzt sind, selbst her. Dabei greift er nicht selten auf industriell gefertigte und handelsübliche Materialien, wie sie in Baumärkten erhältlich sind, zurück. Auch die Vorrichtungen, die für die Realisierung seiner Arbeiten notwendig sind, setzt er vor Ort um. Mit diesen Herstellungsapparaturen oder »Proto-Maschinen« produziert Beutler nur so viel Material, wie er tatsächlich benötigt. Gleichzeitig wird die Apparatur nach Beendigung des Produktionsprozesses selbst Gegenstand und Teil der Installation. Die Arbeit verweist also immer auch auf ihren eigenen Entstehungsprozess. Für die Betrachter*innen zwischen Werkstatt und abgeschlossenem Werk, zwischen Ausstellungsort und Künstleratelier. »Das Prozesshafte, der Eindruck des Provisorischen und Improvisierten werden so zu einem bewusst erzeugten Kennzeichen seiner Installation.« (Gabriele Sand)

ZU GAST AN DER HFBK

Michael Beutler (*1976) übernimmt zum Sommersemester 2018 die Gastpro-

fessur im Studienschwerpunkt Bildhauerei. Beutler studierte an der Städelschule Frankfurt und der Glasgow School of Art. Zu seinen letzten Einzelausstellungen zählten u. a. *Pump House*, Nottingham Contemporary/ Spike Island (2016), *Moby Dick*, Hamburger Bahnhof,



Im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien übernimmt Justin Lieberman (*1977) die Gastprofessur. Er studierte an der Yale University, New Haven, sowie der School of the Museum of Fine Arts in Boston und unterrichtete u. a. am Queens College in New York, der Brandeis University Boston sowie an der Columbia University, New York. Zu seinen letzten Einzelausstellungen zählen u. a. *Installation View*, Galerie Christine Mayer, München (2016), *125 things*, Kunstraum München (2015), *Rowhouse Project*, Baltimore (2014) und *A Sentimental Journey*, Rodolphe Janssen, Brüssel (2011). Er beschreibt sich am besten selbst: »Justin Lieberman is an artist and writer currently living in Munich. As is the case with nearly every living artist today, Lieberman's oeuvre is composed of an eclectic mish-mash of mediums, formats, and techniques, including such diverse sources and methods as the poetry of Bertolt Brecht, turtle care and feeding, and the medium of holiday-themed macaroni collage, sometimes represented through their conspicuous yet mysterious absence. His

work often takes exception to existing categories and structures, including those of his own neurotic invention. His practice of folk storytelling tends towards epics of Wagnerian scale, particularly in representations of his everyday existence. His works have been exhibited at various and sundry fancy shops and galleries, museums and the like.«

Beate Anspach

NACH- RUF AUF WIL- FRIED MINKS

Er konnte nichts nachmachen, und er konnte nicht lernen, so zumindest formulierte er es in seiner Autobiografie: »... mir etwas zu vermitteln, ist ein aussichtsloses Unterfangen«. Wilfried Minks wurde 1968 an die HFBK Hamburg berufen und leitete bis 1995 die Bühnenbildklasse. Seinen Studierenden hingegen konnte er eine ganze Menge vermitteln. Wilfried Minks war

der wichtigste Bühnenbildner der Gegenwart, seine Raum- und Bilderfindungen sind Teil des zeitgenössischen Theaters. Seine Entwürfe für Theaterräume folgten keinem ästhetischen Grundkonzept, er erfand den Raum für jedes Stück grundlegend neu. Er hatte kein Markenzeichen und gründete keine Schule, und doch prägte er eine ganze Generation von Theaterleuten, die als Bühnen- und Kostümbildner, als Regisseure und Dramaturgen, als Performancekünstler und als Filmemacher den aktuellen Diskurs bestimmen.

Im Februar, kurz vor seinem 88. Geburtstag, ist Wilfried Minks in Berlin gestorben. Er wurde auf dem Alten Luisenstädtischen Friedhof am Südstern beigesetzt, und seinem Sarg folgte eine beeindruckende Anzahl von Freunden, Kollegen, ehemaligen Studierenden und etablierten Bühnenbildnern.

Als ich 1977 in Wien an der Hochschule für Angewandte Kunst bei Erich Wonder, einem Schüler von Minks, zu studieren begann, waren seine Arbeiten bereits Klassiker. Die Wirkung, die von seinen Bühnenerfindungen ausging, war unbeschreiblich, auch wenn die Informationen darüber nur spärlich und in Schwarzweiß nach Wien kamen. Es gibt kein Archiv für die Wirkung von Theater, alle wichtigen Aufführungen sind nur im Gedächtnis der Zuschauer vorhanden und existieren als Gerücht. Fotos, Fernsehaufzeichnungen, Zeitungskritiken und auch Videotrailer verraten nichts über die ästhetische Qualität einer Aufführung, den Raum, den Rhythmus und die Spra-

che. »Turnhallen-Minks« wurde er am Anfang seiner Karriere genannt, weil er 1957 mit hellen, weißen Bühnen den nachexpressionistischen Schwulst des Nachkriegstheaters beseitigte. In Bremen erfand er 1971 im alten Concordia-Kino die erste Raumbühne. »Jedes Stück beginnt mit einem leeren Raum. Regisseur und Bühnenbildner bauen diesen Raum für jeweils ein Stück«, sagt Minks. »Inszenieren heißt also nicht nur, zu überlegen, wo jeder Schauspieler sein wird, sondern auch jeder Zuschauer.« Er wollte immer möglichst vor dem Bühnen-Portal bleiben, denn, so Minks: »... hinter dem Portal beginnt die Illusion, dort fängt das Ungenaue an. Die Grenze, die entscheidet, wann ein Mensch aus Fleisch und Blut ist oder nur eine Behauptung, ist nur wenige Zentimeter breit. Hinter dem Portal wird etwas anschaulich, vor dem Portal tritt es direkt mit dem Publikum in Beziehung.«

Mit den Regisseuren Kurt Hübner, Peter Zadek, Peter Stein, Klaus Michael Grüber und Rainer Werner Fassbinder begründete er in den 1960er Jahren den Bremer Stil: Für mehr als 10 Jahre war das Theater Bremen das wichtigste deutsche Theater. Mit Fassbinder hat Minks 1969 und 1971 zusammengearbeitet. Dieser charakterisierte die Zusammenarbeit so: »Du machst das Deine. Ich mach das Meine.«

Berühmt wurde das 1963 entstandene Bühnenbild zu einer Aufführung von Schillers *Räubern*: Es handelte sich um eine bühnenfüllende Vergrößerung der Lithografie

CRACK! von Roy Lichtenstein. »Ich fand das Theater in den Mitteln damals eher schlapp, im Gegensatz zu den bildenden Künsten«, erklärte Minks. »Ich wollte dem Theater eine optische Wirkung verschaffen und nicht kleinen Naturalismus machen.« Der Darsteller des Franz Moor trug einen Riesenbuckel, einen Klumpfuß, übergroße Ohren und rot geschminkte Affenlippen – diese extreme Künstlichkeit provozierte damals einen Skandal bei der Premiere. Inzwischen gehört sie zum Stadttheaterrepertoire. Seither wird in den Feuilletons regelmäßig wiederkehrend die Diskussion über die angebliche Dominanz des Bühnenbilds geführt, das Primat des Visuellen vor dem literarischen Text kritisiert. Wilfried Minks hat die Bühnenbilder von ihrer illustrativen Aufgabe befreit und ihnen Autonomie gegeben. Der mit farbigen Glühbirnen bestückte Kasten, den er 1967

für die Inszenierung von *Maß für Maß* entwarf, hat nichts von seiner Wirkung verloren. Minks baute »unsentimentale« Räume, Räume, die den Inhalt des Stücks nicht interpretierten. Seit 50 Jahren wird nun dieser Glühbirnenportalrahmen immer wieder neu erfunden und in Varianten angeboten. Ich habe Wilfried 1987 kennengelernt, als er bereits seit einigen Jahren selbst inszenierte. Er hatte als Reaktion auf die bürgerliche Pracht des neu renovierten Deutschen Schauspielhauses Hamburg orangefarbene Baugerüste im Zuschauerraum aufbauen lassen und wollte wissen, was denn nun die Kollegen mit dieser brachialen Raumvorgabe anfangen konnten. Er selbst hat sie genial in seine Inszenierung von Molières *Der Geizige* eingebaut. Der Schauspieler Hermann Lause stieg auf einer Leiter vom Gerüst bis unter das Bühnenportal in





schwindelerregende Höhe und versteckte dort eine Geldkassette – ein ironischer Kommentar zum Kulturetat, räumlich gelöst.

In den letzten Jahren sahen wir uns häufig, seine Inszenierungen und Bühnenbilder wurden immer leichter und unangestregter, seine Genauigkeit in der Beurteilung von Theateraufführungen und seine Neugierde auf junge Regisseure waren beeindruckend; er suchte nach neuen Autoren und arbeitete erstmals mit René Pollesch am Deutschen Schauspielhaus, für den er rosarote, mit Maschinengewehren bewaffnete Riesenhühner über die Bühne gleiten ließ: *Chicks on speed*.

Raimund Bauer ist Professor für Bühnenraum an der HFBK Hamburg.

READING LIST

yet ~~incomputable.~~
 Indetermination ~~in the~~
 Age ~~of~~ Hypervisibility
 and ~~Algorithmic~~ Control
 (mit) Moritz Ahlert (+) Eva
 Castringius (+) Ivana Franke
 (+) Joachim Glaser (+) Louis
 Henderson (+) Joke
 Janssen (+) Agnieszka
 Kurant und John Menick (+)
 Elsa M'balá aka AMET
 (+) Hanny Oldendorf (+)
 Trevor Paglen (+) Benjamin
 Sprick (+) ANna Tautfest

Yet incomputable. Indetermination in the Age of Hypervisibility and Algorithmic Control, Hrsg. Elena Agudio für die HFBK, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2017

Die von Elena Agudio kuratierte Abschlussausstellung des Graduiertenkollegs »Ästhetiken des Virtuellen« fand im November 2017 in den Deichtorhallen Hamburg – Sammlung Falckenberg statt. Sie präsentierte nicht nur die künstlerischen Arbeiten der Kollegiat*innen, sondern ergänzte sie um thematisch passende Arbeiten internationaler Künstler*innen wie Trevor Paglen und Louis Henderson. Die nun vorliegende Abschlusspublikation, die von den Grafik-Studierenden der HFBK Hamburg Hanna Osen und Paul Voggenreiter gestaltet wurde, dokumentiert

anhand eines Werkindex und Installationsansichten zum einen die zurückliegende Ausstellung. Gleichzeitig greift sie anhand ausgewählter Essays und Kommentare der Kollegiat*innen die zentralen Themen und Fragestellungen des Graduiertenkollegs auf. Somit bietet der lesens- und sehenswerte Katalog einen umfassenden Rückblick auf das künstlerisch-wissenschaftliche Programm des Graduiertenkollegs von 2015 bis 2017.



Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses, Hrsg. Hanne Loreck in Zusammenarbeit mit Jana Seehusen, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2018

Der ebenfalls im Rahmen des Graduiertenkollegs »Ästhetiken des Virtuellen« erschienene Sammelband basiert zu einem Großteil auf dem vorangegangenen Symposium (5./6. Februar 2016) und verhandelt die Umordnung des Sichtbaren in Zeiten des Algorithmus. Die kunst-, kultur- bzw. medienwissenschaftli-

chen sowie philosophischen Beiträge problematisieren einerseits die Ambivalenzen digitaler Programme und des Algorithmus, die gleichermaßen Sicherheit qua Transparenz verheißen wie Kontrolle ausüben und Gesellschaft konformistisch gestalten. Andererseits werden emanzipatorische und Widerstandsformen theoretisch-ästhetisch erprobt, die aus der Auflösung des wahrnehmungstheoretisch überlieferten Figur-Grund-Kontrasts (optisch wie metaphorisch begriffen) in der musterhaft verstehbaren Ordnung des Digitalen resultieren.



Friedrich von Borries und Hans-Joachim Lenger, *Metastasen des Krieges*, Merve Verlag, 2017

Im Zentrum der dritten Publikation im Kontext des Graduiertenkollegs stehen zehn Bilder, auf denen unspezifische Kriegszerstörungen, Kriegswaffen, Kämpfer oder Kurznachrichten aus Kriegsregionen zu erkennen sind. Aus diesen Bildern leiten Friedrich von Borries und Hans-Joachim Lenger zehn paradoxe Thesen ab, denen sie in einem Gespräch,

einem Gedankenaustausch nachgehen. Wie wird Krieg sinnlich wahrnehmbar, und inwieweit ist diese sinnliche Wahrnehmbarkeit Ergebnis von Gestaltungsprozessen, also Gegenstand von Design? In einer Improvisation nähern sie sich diesen Fragen in all ihrer Widersprüchlichkeit.

Überlebensrate

4%

Aktuelle
Frontberichte
aus der Kunst-
akademie

Überlebensrate 4% – *Aktuelle Frontberichte aus der Kunstakademie*, Hrsg. Werner Büttner, Gestaltung: Wigger Bierma, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2018

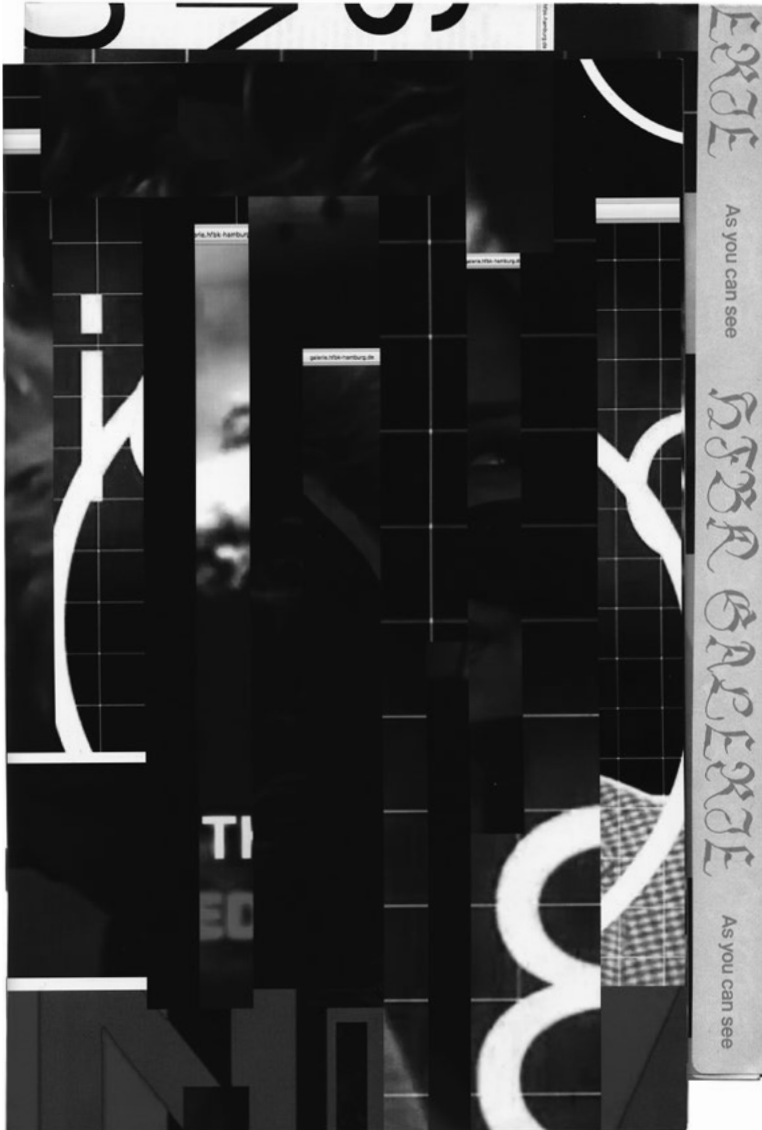
Im Rahmen der Festwoche zum 250. Jubiläum der HFBK Hamburg widmete sich das von Werner Büttner organisierte Symposium einem heiklen Thema: der Existenzberechtigung von Kunstakademien, gemessen am »Lebenserfolg« ihrer Absolvent*innen. Statistisch gesehen, entscheiden sich jedes Jahr hunderte junger Menschen für die Aufnahme eines Kunststudiums an ei-

ner der 24 deutschen Kunst-
hochschulen und -akademien.
Laut einer aktuellen Studie
des Bundesverbandes Bil-
dender Künstlerinnen und
Künstler (BBK) erzielt nur je-
de/r zehnte von ihnen Ein-
künfte aus künstlerischen Ak-
tivitäten bis zu 20 000 Euro
jährlich, 83 Prozent bleiben
(weit) darunter. Finanzielle
Gründe und berufliche Er-
folgchancen können also
schwerlich das Phänomen
erschöpfend erklären. Des-

halb bat Büttner erfahrene
Stimmen um Klärungsver-
suche. Die im Juli 2017 ein-
geladenen Referent*innen
lehr(t)en an Kunstakademien
und betrachteten das Thema
aus den unterschiedlichsten
Blickwinkeln und vor dem
Hintergrund ihrer eigenen Er-
fahrungen im Kunstfeld. Der
nun vorliegende Tagungs-
band versammelt die fünf
Beiträge zu diesem komple-
xen Thema.

Jonas Hinnerkort, Lisa Klos-
terkötter, Clara Lena Lan-
genbach, *As you can see*,
Katalog der HFBK-Galerie
2016/2017

Die wechselnden studen-
tischen Kurator*innen der
HFBK-Galerie haben in der
Vergangenheit immer wieder
begleitende Kataloge oder
Publikationen produziert. Der
aktuelle, von Laurens Bauer
und Hanna Osen gestalte-
te Katalog ist ein besonders
schönes Beispiel für die Ko-
operation zwischen Studie-
renden unterschiedlicher
Studienschwerpunkte. Der
eigentliche Katalog besteht
aus großformatigen Ausstel-
lungsansichten, gedruckt auf
Hochglanzpapier, die ohne
jegliche erklärende Beschrei-
bung auskommen und die
Zuordnung der Künstler*in-
nen über ein Farbsystem er-
möglichen. Der Textteil findet
sich auf dem Einleger: Das
gefaltete A1-Poster greift
auf der einen Seite das Mo-
tiv des Katalogumschlags
wieder auf und versammelt
auf der anderen Seite un-
terschiedliche Textformate
und -inhalte von u.a. Tilman
Walther, Jakob Engel, Ro-
sanna Graf und Wiebke
Schwarzahns. Sie fungie-
ren als eigenständige (auch
künstlerische) Beiträge, die,
wenn sie in Kombination mit
der Bildebene des Katalogs
gelesen werden, eine zweite
Leseebene eröffnen.



Impressum
Lerchenfeld Nr. 43, April 2018

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff

Redaktionsassistentin
Fiona Grassl

Bildredaktion
Tim Albrecht, Beate Anspach, Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Imke Sommer

Autor*innen dieser Ausgabe
Beate Anspach, Prof. Raimund Bauer,
Dr. Dagmar Bruss, Alice Detjen, Raphael
Dillhof, Prof. Dr. Michael Diers, Julia Jost,
Julia Mummenhoff, Birthe Mühlhoff, Dr.
Nina Power, Eva Scharrer, Chloe Stead,
Prof. Dr. Bettina Uppenkamp

Fotoessay (S. 1 – 8)
Julia Steinigeweg, ausgewählt von Prof.
Adam Broomberg und Prof. Oliver Char-
narin

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

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Druckerei in St. Pauli

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

Das nächste Heft erscheint im Juni/Juli
2018

ISBN: 978-3-944954-34-9

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

(S. 01)
FOTOESSAY: JULIA
STEINIGEWEG

(S. 09)
ESSAY: NINA
POWER

(S. 25)
DER KÜNSTLER
ALS VERBRECHER

(S. 31)
HARALD
SZEEMANN AT HIS
BEST

(S. 36)
MÖGLICHE
BEGEGNUNGEN

(S. 40)
DAS THEATER UND
SEIN DOUBLE

(S. 44)
KEINE ANGST VOR
SCHWELLEN

(S. 48)
BACKSTEINE
KICKEN ...

(S. 52)
THE STRANGE-
NESS OF THE
DAILIES

(S. 55)
ÜBER GEWALT

(S. 59)
DOPPELDECKER
IN HARBURG

(S. 65)
ZERMALMT DAS
INFAME!

(S. 70)
POMPES
FUNÈBRES

(S. 72)
FAME IS NOT A
CURRENCY

(S. 75)
ZU GAST AN DER
HFBK

(S. 76)
NACHRUF:
WILFRIED MINKS

(S. 78)
READING LIST