



03 Essay: Im Schatten
großer Mangobäume
Christian Kravagna

11 Sound and Vision
Chloe Stead

15 All You Need Is Data
Eva Scharrer

19 The Wasteland
Chloe Stead

21 Energies in Common
Tessa Zettel

25 “I don’t do a quick fix”
*Sam Steverlynck und
Jeanne van Heeswijk*

27 Starke Reize
Samira Yildirim

41 Das Unsichtbare
sichtbar machen
Julia Mummenhoff

45 Der Körper als
Metapher *Michael Diers
und Julia Phillips*

49 Der Künstler als
Bürgerrechtler?
Raimar Stange

51 Wilde Kreaturen
Beate Scheder

53 Grafik der Diskurse
Julia Mummenhoff

55 Arschbombe zur Erde
Raphael Dillhof

57 Eine gefaltete
Landkarte
Hans-Joachim Lenger

61 Reading List

29 Fotoessay *Linda
Lebeck*



Im Schatten großer Mangobäume: Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung

Christian Kravagna

03

Fragen von Erziehung und Bildung waren für die Politik der Kolonialisierung europäisch kontrollierter Bevölkerungsgruppen in Übersee von eminenter Bedeutung. Dies gilt vor allem für die Hochphase des europäischen Imperialismus im 19. und frühen 20. Jahrhundert, als ein „verfeinertes“ Konzept der ideologischen und kulturellen Durchdringung im Zeichen einer „zivilisatorischen Mission“ die rohe Politik der physischen Ausbeutung von Ressourcen und Arbeitskräften zu ergänzen begonnen hatte. Vor allem in jenen Kolonien, in denen eine relativ kleine Gruppe von Kolonisatoren einer großen einheimischen Mehrheit gegenüber stand, musste es aus Sicht der Kolonialmächte um den Aufbau einer gesellschaftlichen Ordnung gehen, die sich in der Verwaltung, der Organisation von Handel und Infrastruktur sowie der Anpassung von Produktionsabläufen an die koloniale Ökonomie auf eine Klasse von Einheimischen stützen konnte, die in entsprechenden Einrichtungen die nötigen Fähigkeiten erworben hatte. Erziehungs- und Bildungsprogramme standen im Zeichen der Hervorbringung kolonialer Subjekte, denen eine Brückenfunktion zwischen der weißen Herrschaftskultur und den als völlig anders begriffenen Massen zugeordnet wurde. Homi Bhabha beschrieb dieses koloniale Bildungsinteresse als „das Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen *als dem Subjekt einer Differenz, das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist.*“¹

Eine Klasse von Dolmetschern

Das koloniale Bildungssystem zielte auf „eine Klasse von Dolmetschern zwischen uns und den Millionen, die wir regieren – eine Klasse von Menschen, indisch in Blut und Hautfarbe, doch englisch im Geschmack, in den Ansichten, in der Moral und im Intellekt“.² Um innerhalb des kolonialen Systems zu funktionieren, soll der Andere nicht völlig anders sein. Er darf aber auch nicht völlig gleich werden, denn eine solche Gleichheit würde das Prinzip der Herrschaft einer „überlegenen Kultur“ infrage stellen. Nur über eine Klasse „reformierter“ Subjekte schien eine nachhaltige Etablierung politischer

Strukturen nach europäischem Muster möglich. Nicht zuletzt bezweckten die Ausbildungsmaßnahmen die Identifikation der Unterworfenen mit den moralischen und kulturellen Werten und den sozialen Praktiken der kolonialen Macht.

- 1 Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 126.
- 2 Thomas Macaulay, „Minute on Indian Education“ (1825), zit. nach: Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, S. 129.

Im Rahmen des Kolonialisierungsprozesses wurde auch der künstlerischen Ausbildung eine wichtige Rolle zugemessen. Die britische East India Company gründete die ersten Malerschulen gleich nach ihrem Sieg in der Schlacht von Plassey (1757), der ihre Herrschaft in weiten Teilen des östlichen und nördlichen Indien etablierte. In diesen Schulen wurden einheimische Künstler, die durch den Niedergang der regionalen Herrscherhäuser ihre alten Auftraggeber verloren hatten, in westlichen Maltechniken unterrichtet und zur Anfertigung von Bildern herangezogen, die den Interessen der neuen Herrscher dienten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das britische System der Kunstausbildung in Indien weiter ausgebaut und in seinen Lehrplänen nach Londoner Vorbild vereinheitlicht. Westliche Techniken wie Ölmalerei und Genres wie Landschafts- und Porträtmalerei wurden bestimmend. Über Jahrhunderte in Indien praktizierte Kunstformen, wie die Miniaturmalerei an den Höfen der Mogulherrscher, wurden zurückgedrängt. Traditionelle Volkskünste und kunsthandwerkliche Produktionen wurden im Zuge von Modernisierung und Industrialisierung marginalisiert und um die Mitte des 19. Jahrhunderts war der Geschmack der Eliten, wie Partha Mitter schreibt, durch und durch viktorianisch geworden.³

Die Entdeckung des indischen Kunsthandwerks

Um 1850, als sich in Indien Bildungskonzepte nach dem skizzierten Modell auch in neu eingerichteten Kunstschulen in Kalkutta, Madras und Bombay niederschlugen, kam in England allerdings auch eine Einstellung auf, die der Idee von der grundsätzlichen Überlegenheit der eigenen Kultur nicht mehr generell folgte. Während in Indien ein

Prozess der kolonialen Verwestlichung der Kultur im Gange war, entwickelte sich in England eine Gesellschafts- und Kulturkritik, die sich unter anderem auf traditionelle indische Lebensweisen und künstlerische Praktiken berief. Hintergrund dieses Einstellungswandels in bestimmten intellektuellen und künstlerischen Kreisen war das Unbehagen an der Industrialisierung und deren Folgen für die moderne Gesellschaft. Sozialreformer, Kunsttheoretiker und Künstler wie John Ruskin und William Morris kritisierten die Fragmentierung der Gesellschaft, die Entfremdung der Arbeiter*innen gegenüber ihrer Arbeit und die mit der arbeitsteilig organisierten Produktion einhergehende Enthumanisierung des Menschen. In ihrem Bestreben, eine menschenwürdige und befriedigende Produktionsweise wieder herzustellen, bezogen sich Ruskin und andere Denker auf vormoderne Organisationseinheiten wie die gotischen Bauhütten, in denen sie eine Vielfalt unterschiedlicher Talente zum Zwecke einer höheren Einheit am Werk sahen. Sie setzten (idealisiertes) Dorfleben, das Gemeinschaft garantierte, gegen die kapitalistische Wirklichkeit der modernen Städte.

Die Begeisterung für die angewandten Künste Indiens und die sozialreformerische Suche nach prä- und postindustriellen Gesellschaftsmodellen verbanden sich bei einigen Denkern zu einer hohen Wertschätzung des von der britischen Kolonisation bedrohten indischen Dorflebens, das seinen in Gilden organisierten Kunsthandwerkern nicht-entfremdete Produktionsbedingungen zu bieten schien und damit als real existierende Utopie des nicht-entfremdeten Lebens begriffen wurde.

Partha Mitter, *Indian Art*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 173.

Rabindranath Tagore und Santiniketan: Swadeshi und die Reformpädagogik in Indien 05

Für die Entstehung der künstlerischen Moderne in Indien sollte dieser Einstellungswandel in der Bewertung westlicher und indischer Kultur einen wesentlichen Faktor darstellen, der sich um 1900 auch in der Neuausrichtung einiger Kunstschulen manifestierte. Im Unterschied zu den genannten westlichen Künstler*innen des ausgehenden 19. Jahrhunderts existierten auf Seiten der Protagonist*innen der indischen Moderne ähnliche Einschätzungen von städtischer und dörflicher Kultur, Industrie und Handwerk, im Streben nach kultureller und politischer Selbstbestimmung. Die Leitfiguren der Erziehungsreform in Indien orientierten sich an einem umfassenderen Kunstbegriff und an der Formulierung dezidiert zeitgenössischer künstlerischer Ausdrucksformen. Sie positionierten sich deutlich gegen den viktorianischen Akademismus der britischen Kunstschulen, waren jedoch keineswegs westlichen Einflüssen gegenüber generell negativ eingestellt.

Rabindranath Tagore, der 1913 als erster nicht-westlicher Autor den Nobelpreis für Literatur erhielt, vertrat eine genuine Synthese aus dem Rückbezug auf einheimische Traditionen und einem kosmopolitischen Geist der Öffnung gegenüber anderen Kulturen. Der aus einer wohlhabenden Unternehmerfamilie in Kalkutta stammende Dichter und spätere Maler war dem britischen Erziehungssystem gegenüber äußerst kritisch eingestellt und gründete 1901 eine Schule auf einem Grundstück seines Vaters in Santiniketan (Ort des Friedens), nördlich von Kalkutta. Hier entwickelte Tagore eine alternative Pädagogik, der es weniger um das Vermitteln von Wissen ging, sondern um die Förderung eigener Leistungen der Schüler*innen über kreative Betätigung und das Vorbild der Lehrenden. Lehrende und Schüler*innen lebten hier zusammen, der Unterricht erfolgte in Form von Theater, Tanz und Spiel und war so weit wie möglich in das tägliche Leben integriert.

Neben diesem ganzheitlichen pädagogischen Ansatz, der körperliche Übungen, künstlerische Aktivitäten, Naturerfahrungen und alltagskulturelle Beobachtungen umfasste, aber die Schüler*innen auch in Prozesse der Organisation sowie Arbeiten zur Instandhaltung von Schule und Gärten integrierte, war Tagore an einer Lehrerschaft mit diversen kulturellen Hintergründen gelegen sowie an einer Schülergruppe, in der Unterschiede zwischen Schüler*innen aus Stadt und Land, hohen und niederen Kasten, in möglichst freier Atmosphäre ausgehandelt werden sollten.

Die Anfänge von Tagores Erziehungsreformen fallen in eine Periode des aufkommenden indischen Nationalismus und des erstarken Widerstands gegen die britische Kolonialpolitik. Das so genannte *Swadeshi Movement* (Swadeshi, wörtlich: eigenes Land, Selbstversorgung, wirtschaftliche Unabhängigkeit) agierte mit Mitteln des Boykotts englischer Produkte, versuchte die Landbevölkerung durch Stärkung ihrer ökonomischen Grundlagen zu stützen, und setzte auf zivilen Ungehorsam. Gandhi bezog sich später auf *Swadeshi* als die „Seele“ des *Swaraj* (Selbst-Regierung). Tagore unterstützte die *Swadeshi*-Bewegung durch Reden, Aufrufe, Lieder und Gedichte. Eine Konsequenz aus seiner Identifikation mit *Swadeshi* bei gleichzeitiger Distanz zu Militanz bzw. Ablehnung von Gewalt war Tagores spätere Gründung von Sriniketan mit dem Center for Rural Reconstruction, wenige Kilometer entfernt von seiner ersten Schule in Santiniketan.

Der Schatz in der eigenen Wohnung: Nachahmen ist keine Kunst
 Wenn Tagore aus dem einfachen Leben der Landbevölkerung, die sich der kulturellen Kolonisierung noch nicht unterworfen hatte, Inspiration für seine literarischen Werke bezog, so ging es ihm ebenso sehr um eine Verbesserung der Lebensbedingungen dieser Menschen. Die Erneuerung des Bewusstseins für die alten indischen Werte im Horizont der Weltkultur konnte nicht ohne Umstrukturierungen der ländlichen Wirtschaft, die durch die Kolonialmacht in desolate Verhältnisse getrieben worden war, und entsprechende Maßnahmen im Sozial- und Gesundheitsbereich auskommen. Die mit dem Center for Rural Reconstruction verfolgten Reformen wurden durch neue Methoden der Bewirtschaftung und Organisation von landwirtschaftlichen Kooperativen gemeinsam mit westlichen Experten umgesetzt. All diese Bestrebungen bildeten einen bewussten Gegenpol zum britischen Erziehungsmodell mit seiner Vorstellung einer Klasse von kulturellen Dolmetschern. Jenes „menschliche Chamäleon“ (*mimic man*), das Homi Bhabha beschrieben hat, sollte mit den Reformen im Kontext von *Swadeshi* zurückgewiesen werden. An seine Stelle trat ein neues indisches Subjekt, das aus der Bezugnahme auf seine eigenen kulturellen Quellen schöpfen und diese in einen fruchtbaren Dialog mit westlichen und asiatischen Anregungen stellen konnte.

In seinem Text „Nachahmen ist nicht Kunst“ (1905) brachte Tagore das Wissen zum Ausdruck, dass innerhalb der kolonialen Matrix der Macht durch Anpassung an das Vorbild niemals der Status des Originals zu erlangen ist. Mit Bezug auf die bildende Kunst schrieb er: „Die Künstler dieses Landes sind drauf und dran, schier ihr Augenlicht zu verlieren, indem sie sich damit befassen, [...] eine merkwürdige Nachahmung ausländischen Stils zu verfertigen.“⁴ Dieser Kolonialisierung des Bewusstseins müsse durch radikale Maßnahmen begegnet werden. Allerdings nicht durch Rückgriff auf einen dumpfen Nationalismus, sondern durch eine Befreiung des Blicks und das Öffnen der geblendeten Augen – zunächst für die Qualitäten der kolonial missachteten Künste des eigenen Landes, um auf dieser Basis dann auch ein echtes Gefühl für die Kunst anderer Kulturen entwickeln zu können. Eine der zentralen Maßnahmen betraf daher die Reform der Kunstausbildung, die sich an anderen Vorbildern zu orientieren hätte als den meist mittelmäßigen Beispielen westlicher Malerei, die in den kolonial geprägten Kunstschulen die Linie vorgaben: „Wir sind in die Kunstschule aufgenommen worden, aber wir wissen überhaupt nicht, was die Ideale der bildenden Kunst unseres Landes sind.“ Um sich diesen Idealen anzunähern, wäre es notwendig, „die Verblendung durch westliche Gemälde gewaltsam zu zerstören. Sonst hat man kein Interesse daran zu sehen, was im eigenen Lande ist; blind durch Geringschätzung muss man immerfort den Schatz verlieren, der in der Truhe der eigenen Wohnung ruht“.⁵

Christian Kravagna Im Schatten großer Mangobäume

Lerchenfeld 45 Oktober 2018

Anti-koloniale Kunstpolitik, Spiritualität und transkulturelle Moderne

Tagores Forderungen nach einer Neuausrichtung des Kunstunterrichts werden zunächst mit der in Kalkutta begründeten Bengal School realisiert. Der Maler Abanindranath Tagore, ein Neffe des berühmten Schriftstellers, sowie der englische Kunsterzieher Ernest Binfield Havell waren hier tonangebend. Havell, der

⁴ Rabindranath Tagore, „Nachahmen ist nicht Kunst“ [1905], in: Rabindranath Tagore, *Das goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen*, hg. von Martin Kämpchen, Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler Verlag 2005, S. 337.
⁵ Ebd., S. 335.

1896 zum Direktor der Government School of Art in Kalkutta 07 ernannt worden war, legte eine umfangreiche Sammlung von Mogul-Malereien für die Kunsthochschule an, um die Studierenden an das künstlerische Erbe ihres Landes heranzuführen.⁶ In Abanindranath Tagore fand Havell einen Partner, der als junger Maler selbst eine westlich-akademische Ausbildung erfahren hatte und sich davon abzusetzen begann, um eine den Intentionen der *Swadeshi*-Bewegung adäquate künstlerische Ausdrucksform zu suchen. Die Zusammenarbeit von Havell und Tagore in der Bengal School ist ein signifikantes Beispiel für die Formierung einer transkulturellen Moderne. Abanindranath repräsentiert einen Künstler im politischen Kontext des erstarkenden indischen Nationalismus, der im Lichte der Weltoffenheit der Tagore-Familie kosmopolitisch gefärbt ist. Havell repräsentiert einen Typus des westlichen Intellektuellen, dessen Einstellungen zu Kultur und Zivilisation von einer Modernisierungskritik geprägt sind, deren Antimaterialismus sich wiederum auf indische Traditionen des Spirituellen beruft.

In Havells Schriften zur indischen Kunst ist die theosophische Hervorhebung des Spirituellen von großer Bedeutung. Kunst wird als eine Ausdrucksform des spirituellen Weltverständnisses betrachtet und die indische Tradition sei darin dem materialistischen Weltverständnis des Westens überlegen. Die indische Kunst der Gegenwart müsse sich auf diese Traditionen berufen, von den Nachahmungen westlicher Künste befreien und so ihre Identität neu begründen.

Abanindranath Tagore, den Havell mit den Meistern der Mogul-Malerei vertraut gemacht haben soll,⁷ hatte sich auf der Suche nach einem Stil jenseits der anglo-indischen Nachahmung mit ostasiatischer Malerei auseinandergesetzt und stand in regem Austausch mit japanischen Malern und Kritikern, die wiederum in Indien nach Fundamenten für eine „asiatische“ Antwort auf die Verwestlichung japanischer Kultur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts suchten.⁸ Mit dem Engagement von Abanindranath Tagore an die von Havell geleitete Calcutta School of Art verbanden sich nun theosophisch beeinflusste Konzepte der Spiritualität mit panasiatischen Allianzen. Die Rückkehr zu den Wurzeln in der indischen Moderne bedeutete also keine Abgrenzung gegenüber anderen Kulturen. Vielmehr stand dabei eine Auffassung vom Wesen der indischen Kultur im Mittelpunkt, die sich am Konzept der Vereinigung des Diversen orientierte. So sieht Rabindranath Tagore die historische Leistung Indiens in der Zusammenführung des Unterschiedlichen: „Gott hat die verschiedensten Völker nach Indien gezogen. [...] Indien hat *alles* aufgenommen, *alles* akzeptiert.“⁹ An diesem Punkt des Umgangs mit Differenz unterscheidet Tagore die Zivilisationen: „Man kann auf zwei Weisen vorgehen: Entweder schützt man die eigene Gesellschaft [...], indem man den anderen zerstückelt, tötet oder vertreibt, oder aber man zähmt ihn

6 Mitter, *Indian Art*, S. 177–181.

7 Ebd., S. 178.

8 Debashish Banerji, *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*, Los Angeles, London, New Delhi u. a.: Sage Publications 2010, S. 24–53.

9 Rabindranath Tagore, „Indiens Vergangenheit als Gegenwart“, in: ders., *Das goldene Boot*, S. 397.

10 Ebd.

durch die eigenen Regelungen und gewährt ihm einen Platz inmitten der eigenen wohleingerichteten Ordnung. Durch Befolgen der ersten Methode hat Europa einen Konflikt mit der ganzen Welt am Leben erhalten; durch Befolgen der zweiten Methode hat Indien versucht, sich allmählich alle zu Eigen zu machen.“¹⁰

Schon in seiner ersten Schule in Santiniketan hatte Tagore sowohl die Zusammensetzung der Schü-

ler*innen nach ihrer sozialen Herkunft als auch die kulturellen Hintergründe des Lehrpersonals betreffend auf einen Ausgleich geachtet. Dieser Ansatz manifestiert sich ab 1921 in den transdisziplinären Unterrichtspraktiken und „multikulturellen“ Lehrangeboten seiner „Weltuniversität“ Visva-Bharati noch deutlicher. Zum Konzept der Vereinigung des Diversen gehörte auch die Integration von geistiger und körperlicher Aktivität, von Spielen und Lernen, aber auch die Pflege der Gartenanlagen der Schule. Lernen wurde zu einem sozialen Prozess, dem das Ziel einer gemeinschaftlichen Gestaltung der Umgebung inhärent war. Vor dem Hintergrund der Zurückweisung kolonialer Ausbildungspraktiken können diese ganzheitlichen pädagogischen Modelle als Laboratorien einer neuen, post-kolonialen Gesellschaft begriffen werden.

Transkontinentale Avantgarde

In der transkulturellen indischen Moderne gehen die indischen Werte von Rabindranath mit den panasiatischen Ansätzen von Abanindranath Tagore und den von Theosophie und Arts and Crafts geprägten Ideen von Havell eine Synthese ein. Die aus diesem kulturellen Klima entstandenen Kontakte mit dem Bauhaus in Weimar lassen sich als Beispiel für einen transkontinentalen Avantgardismus anführen. Organisiert durch die Indian Society of Oriental Art, die 1907 von Abanindranath und seinem Bruder, dem Maler Gaganendranath Tagore, gegründet worden war, fand 1922 in Kalkutta eine große Ausstellung von 250 Werken der Künstler*innen und Schüler*innen des Bauhauses statt.¹¹

1921 hatte Rabindranath Tagore in Weimar seinen 60. Geburtstag mit Lesungen am Deutschen Nationaltheater gefeiert. Tagore war offensichtlich beeindruckt von den Ähnlichkeiten der am Bauhaus praktizierten Lehrmethoden mit seinen eigenen pädagogischen Ansätzen. Zudem waren für die Konzeption dieser Schule zwei Bezugspunkte wichtig, die in einer Verbindung zu Indien standen: die Grundlagen der Bauhaus-Programmatik in den Ideen von Arts and Crafts, die durch das indische Kunsthandwerk angeregt waren, und die vor allem durch Johannes Itten und Wassily Kandinsky vertretenen spirituellen Weltanschauungen. Kandinsky hatte sich in *Das Geistige in der Kunst* bereits 1910 auf die theosophischen Lehren von Helena Blavatsky bezogen, und darin eine Alternative zu den materialistischen Weltbezügen der westlichen Moderne erkannt. „In Fragen, die mit ‚Nichtmaterie‘ oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich sind“, müsse man sich Methoden zuwenden, die bei einigen Völkern, „auf welche wir von der Höhe unserer Kenntnisse mitleidig und verächtlich zu schauen gewohnt waren“, noch lebendig wären. Kandinsky nennt die Inder und sieht in Blavatsky eine Vermittlerin. Die „große geistige Bewegung“ der Theosophie erscheint Kandinsky als „eine Hand, die zeigt und Hilfe bietet“.¹²

Der Einfluss asiatischer Weltanschauungen auf die Unterrichtspraxis am Bauhaus war im Fall von Itten am stärksten.¹³ Mit dem Vorkurs wollte Itten „den Menschen in seiner Gesamtheit als schöpferisches Wesen aufbauen“.¹⁴ Nach seiner Auseinandersetzung mit östlicher Philosophie, Theosophie und Anthroposophie kam Itten „zu der Einsicht, dass unserem nach außen gerichteten wissenschaftlichen Forschen und Technisieren ein nach

¹¹ Der Besuch des Bauhauses in Indien wurde 1923 durch eine Ausstellung moderner indischer Kunst in Berlin erwidert.

¹² Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli Verlag 1965, S. 41–43.

¹³ Vgl. das Kapitel zu Itten in: Rainer K. Wick, *Bauhaus: Kunstschule der Moderne*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2000, S. 92–130.

¹⁴ Johannes Itten, *Gestaltungs- und Formenlehre: Mein Vorkurs am Bauhaus und später*, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1975, S. 8.

innen orientiertes Denken und die Seelenkräfte das Gegengewicht halten müssen“.¹⁵ Er entwarf ein ganzheitliches Unterrichtsmodell, das von morgendlicher Gymnastik und Atemübungen zur Entspannung bis zu strengen Ernährungsrichtlinien reichte, die zumindest eine Zeitlang den Speiseplan der Bauhausmensa bestimmten. „Die Schulung des Körpers als Instrument des Geistes ist für den schöpferischen Menschen von großer Bedeutung.“¹⁶ Itten selbst schuf künstlerische Arbeiten zu den persischen Hafis-Liedern, illustrierte Zitate von Otto Hanisch (Otoman Zar-Adusht Ha'nish), dem Begründer der esoterischen Mazdaznan-Bewegung, und inszenierte sich in Kleidung, Haartracht und Habitus als quasi-religiöser Lehrmeister einer umfassenden Kunst- und Lebensform.¹⁷

Es besteht kein Zweifel, dass Verwandtschaften in den ganzheitlichen pädagogischen Ansätzen und deren teilweise Inspiration durch asiatische Quellen, der hohe Stellenwert des Handwerks in der Kunstausbildung am Bauhaus und sein Konzept einer Reintegration der Künste mit dem Ziel einer Gestaltung der Gesellschaft Rabindranath Tagore zu einem Zeitpunkt interessierten, als er dabei war, seine neue Universität zu eröffnen. Tagores Interesse an den Künstler*innen des Bauhauses war auch von der österreichischen Kunsthistorikerin Stella Kramrisch beeinflusst, die den Einführungstext zum Katalog der Bauhaus-Ausstellung in Kalkutta schreiben sollte. Tagore war 1920 in England der jungen Kunsthistorikerin begegnet, die erst kurz davor mit *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerie Indiens* in Wien promoviert worden war. Einige Monate nach dieser Begegnung ging Kramrisch nach Santiniketan, um an der Kunstschule indische und westliche Kunstgeschichte zu lehren.

Wirft man einen Blick auf die Lehrinhalte der Universität Visva-Bharati, so zeigen Vorlesungstitel wie „Indo-Chinese Cultural Contacts“ oder „Contacts between Ancient India and the West“, dass Tagore nicht bloß an einem multikulturellen Nebeneinander, sondern an einem Verständnis der historischen und aktuellen Austauschverhältnisse zwischen den Kulturen gelegen war.¹⁸ Stella Kramrisch war in mehrfacher Hinsicht ein Bindeglied zwischen der indischen Kunst und der westlichen Moderne. Während sie in ihrer Jugend Theosophie und Anthroposophie studiert und sich in ihrer Dissertation auf Ernest Havell bezogen hatte, war ihr Verständnis der modernen Kunst durch Kandinsky geprägt. Kramrisch hatte Itten bereits in Wien kennengelernt, wo beide im theosophischen Umfeld verkehrten. Mit diesem Hintergrund befreundete sie sich in Santiniketan bzw. Kalkutta mit Abanindranath und Gaganendranath Tagore und engagierte sich in der Diskussion über die indische Moderne und ihr Verhältnis zum Westen. In dem Artikel „Indian Art and Europe“, der wenige Monate vor der Bauhaus-Ausstellung in der Zeitschrift *Rupam* erschien, skiz-

ziert Kramrisch die noch offene, jedoch dynamische Form dieses Austauschverhältnisses: „One feature of the present age must not be overlooked. Not only Indian art, but first of all the Indian outlook, has a deep effect on modern Western spirituality, while at the same time the East accepts European civilization. Whatever the result may be this exchange means movement. Movement is a sign of life, and life is productive, whether it is in the purposed sense or by contradiction and reaction, makes no difference.“¹⁹

15 Ebd.

16 Ebd., S. 9.

17 *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, hg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje 1994.

18 „Visva-Bharati, a World University“, in: Uma Das Gupta, *Rabindranath Tagore: A Biography*, Oxford/New York: Oxford University Press, S. 66–72.

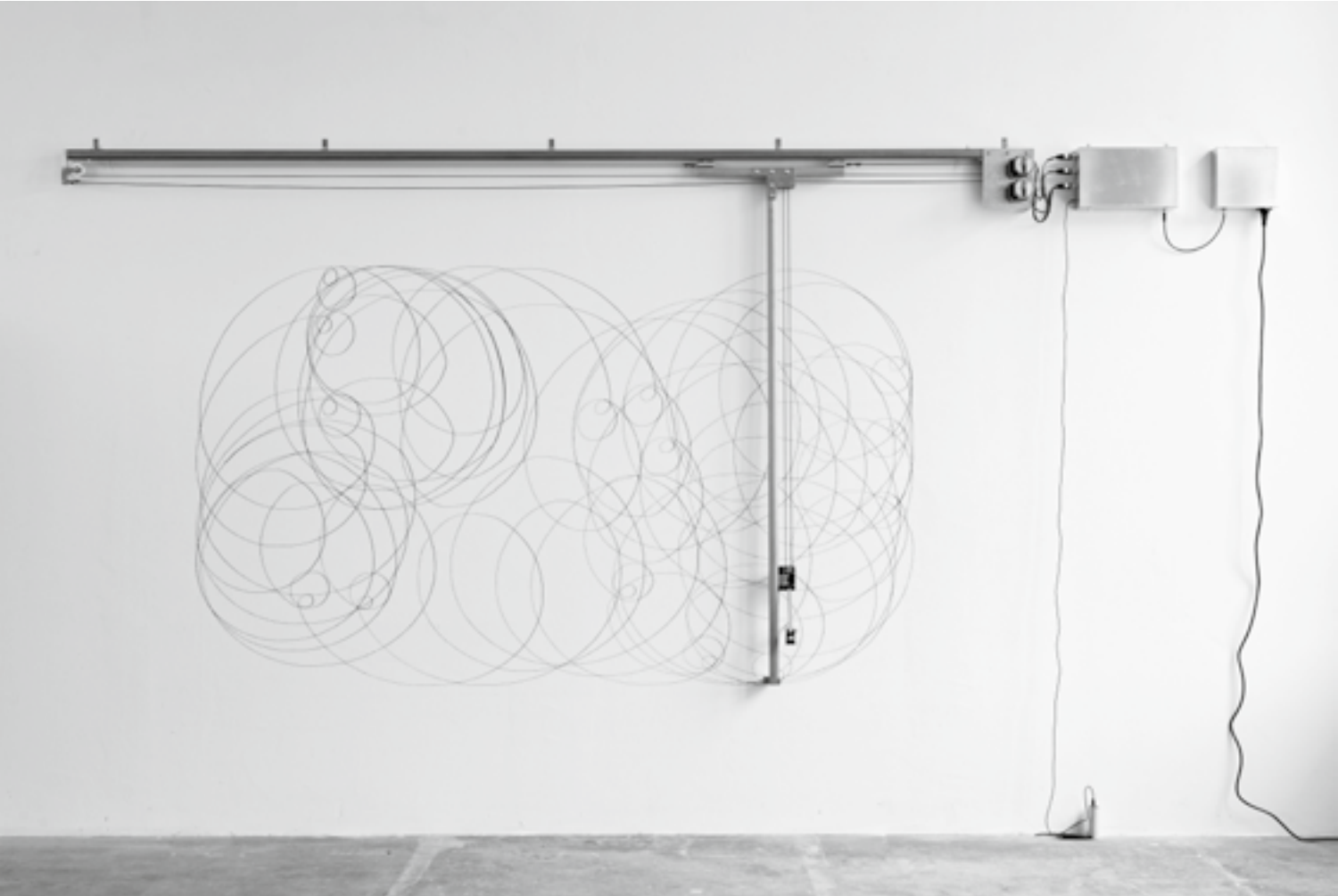
19 Stella Kramrisch, „Indian Art and Europe“, in: *Rupam*, Nr. 11, Juli 1922, S. 86.

„Das Geistige“ fungierte als zentraler Begriff in den Debatten über das Indische und die Modernität. Wenn Kramrisch in ihrer Einleitung zum Katalog der Bauhaus-Ausstellung in Kalkutta explizit auf Kandinsky und seinen Buchtitel verweist, dann ist dieses außergewöhnliche Ausstellungsprojekt auch als Teil jener kunstpädagogischen Anstrengungen zu begreifen, mit denen der Kreis um Havell und die Tagores seit der Jahrhundertwende gegen die anglo-indische Kunstpolitik opponierte. Mit der Berufung auf das Differenzen vereinigende „Wesen“ der indischen Kultur und der Formierung einer transkontinentalen Allianz des „Geistigen“ konnte ein „Naturalismus“ auf seinen ideologischen Platz verwiesen werden, dessen Prinzip der Nachahmung in struktureller Parallele zur kolonialen Forderung nach Anpassung an die Herrschaftskultur gesehen wurde.

Gekürzter Wiederabdruck aus dem Buch *Das Erziehungsbild: Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, hrsg. von Tom Holert und Marion von Osten, Wien: Schlebrügge Editor 2010, S. 107–130.

Christian Kravagna ist Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. 2017 erschien sein Buch *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts* bei b_books, Berlin.

Angela Bulloch's interactive sculptures and sound installations display her interest in society and social structures, systems, patterns, rules and symbols. Beginning this winter semester the Canadian artist will hold a professorship for sculpture at the HFBK Hamburg.

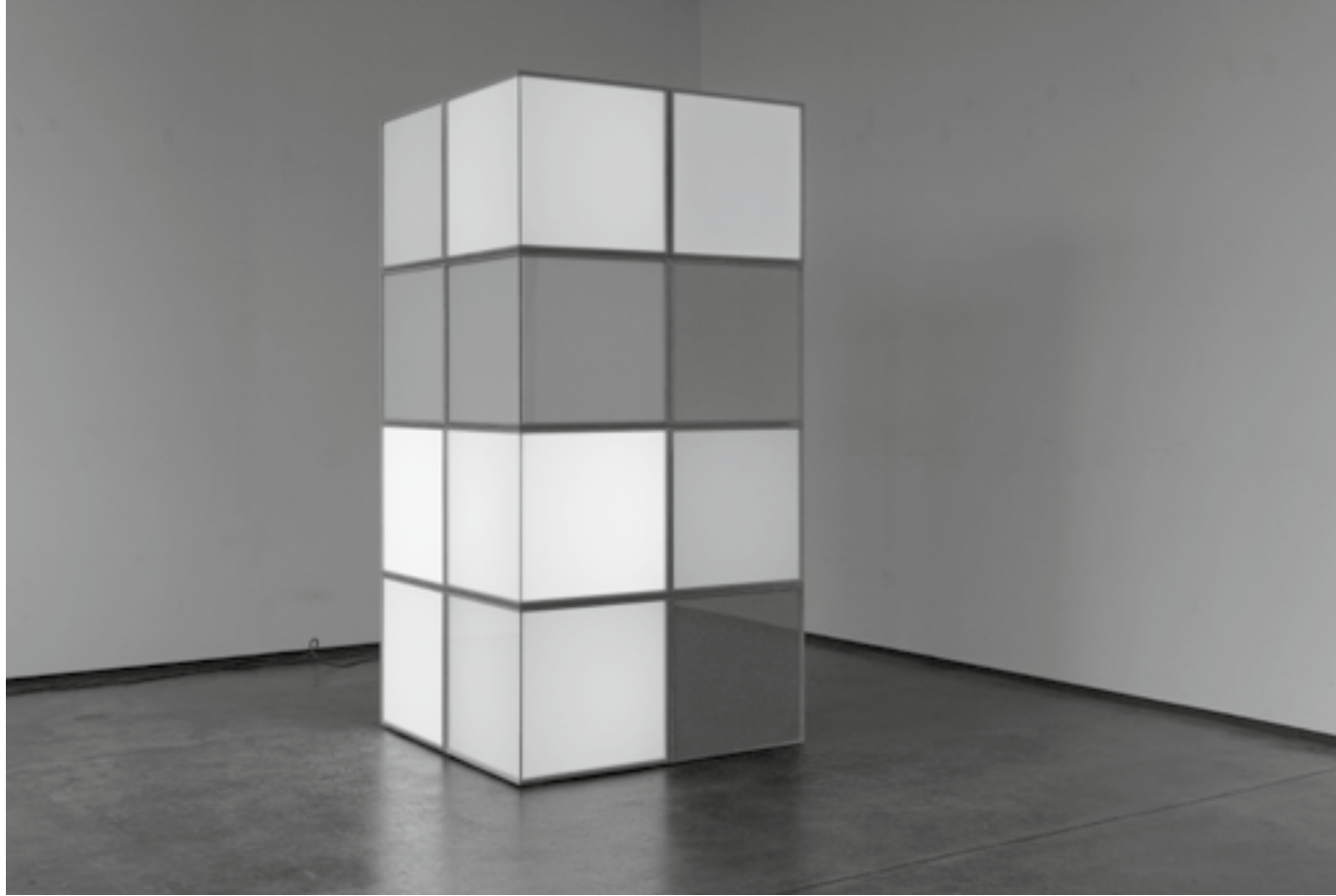


Angela Bulloch, *Elliptical Song Drawing Machine: Peacock Blue*, 2018, Photo: Carsten Einfeld, Courtesy Simon Lee Gallery, London

“Hardware, software, wetware – before their beginnings and beyond their ends, women have been the simulators, assemblers, and programmers of the digital machines”
Sadie Plant, *Zeros and Ones*

With its views onto the River Spree, it's perhaps unsurprising – although no less sad – that Angela Bulloch's West Berlin studio has fallen prey to gentrification. She's being evicted from the building that she's worked in for almost 10 years, and as a result, when we meet, one of her assistants is busy packing her entire artistic life into cardboard boxes ready for delivery to a new location. The Canadian-born artist tells me that she's using this in-between time to work on a monograph (“The perfect project for when you're moving.”) and is flirting with the idea of making more music.

Despite claiming not to be a very good musician, music has always featured alongside Bulloch's sculptural practice. Most recently, she staged an ambitious project at Munich's Herkulesaal: “We did a performance using



Angela Bulloch, *Pixel Corner Piece*, 2015, Photo: Carsten Eisfeld

16 bass guitars, or was it 10? Anyway, it was a lot of bass guitars!" she says, laughing. "I gave the numerical coordinates of some of my rhombus works to a composer [Augustin Maurs]. He made compositions with them and then we had a performance of that score across the bass guitars." And why that instrument? "I play bass guitar. I was in a band before called Big Bottom, which had five of them, so I had some experience of that kind of thing," she says. She's being modest. For their last gig, Big Bottom opened for one of the most influential art bands of all time – Throbbing Gristle.

For almost thirty years Bulloch has been making works across a range of media, which show her fascination in societal structures, systems, patterns, rules and symbols. As a student at Goldsmiths College in the mid-to-late 1980s, she had a brief foray into painting before quickly discovering that she wasn't very interested in representation. "I got really lost in this question of representation, and I wanted something to just be," she admits. "What really kind of started a fire in me is the matter of perspective and one's own position in a situation. I got very excited about that."

It was the beginning of the digital revolution and along with reading feminist theory and philosophy Bulloch became interested in the binary language of computer programming; specifically the physical nature of silicon, an element that is the basis for all our current computer processors. "It's either open or closed – so you've got this binary language possible because of the very nature on a molecular level of the material," she says. Teaching herself electronics, she started to devise interactive situations that were related to the language of computer coding: "I wanted to make something I could control, a light that turned on and off in the way that I could see it in the street."



Angela Bulloch und Augustin Maurs, performance with ten bassists, Herkulessaal, Munich, November 29, 2017, photo: artgenève

This fascination eventually manifested itself in Bulloch's series of drawing machines, which she's been making since 1990. *Pushmepullme Drawing Machine* (1991), for instance, comprises of a simple mechanical apparatus that makes diagonal lines in red ink directly onto the exhibition wall. Through a footswitch or a pressure pad on a chair seat, the viewer is given the possibility of affecting the steepness or horizontality of the line. The piece worked through a mixture of active and passive interaction, but Bulloch quickly realised that one was more interesting to her than the other: "This push button thing is very short circuit and not very complex – so I played around with that," she says. "People might affect something but they're not really sure for a while; it takes longer and it's more complex and subtle."

Later iterations would be activated via movement or sound – implicating the viewer in the artwork whether they liked it or not. Alongside the obvious power-dynamics at play, the drawing machine series also seemed to anticipate much theoretical writing on installation art by critics like Claire Bishop and Julie Reiss, who stressed the importance of the viewer in "completing" a piece of installation art and talked of how, as in Bulloch's works, installation art "presupposed an *embodied* viewer whose sense of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision."¹

Another series of works that Bulloch has repeatedly returned to over the years are the "pixel" boxes. She presented a small group of them for the first time in the year 2000, during her solo exhibition *Prototypes* at Hauser, Wirth & Presenhuber in Zürich. As the provisional nature of the show title suggests, these early pixel boxes were tweaked and altered as Bulloch continued to create them: they began life as beech wood cubes

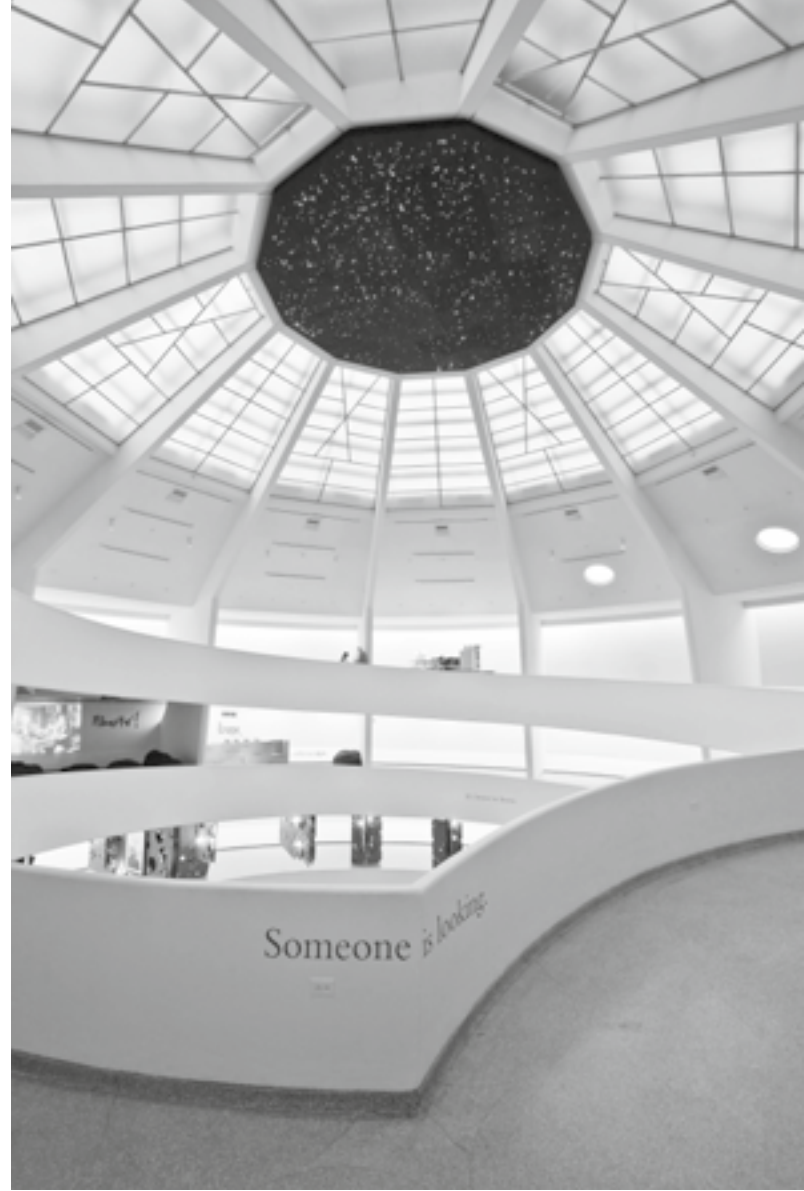
¹ Bishop, Claire. *Installation Art* (2005), Harry N. Abrams: New York. P.6.

fronted with a plastic “screen”, but later were made from ply, aluminium and glass and upgraded from RGB to LED, which “is brighter, stronger and with four colours”. The general principle, though, remained the same; inside each box were at first three and then four fluorescent tubes that could be programmed to display up to 16 million colour variations. Each monitor becomes, in effect, an enlarged “pixel” that can be used to play digital film imagery. In *Z-Point* (2001), for instance, she stacked 48 of these cubes on top of each other and used them to play a loop from the cult film *Zabriskie Point* (1970). As camera companies boast of ever-increasing definition, Bulloch went in the opposite direction, simplifying this footage “to the point of inscrutability”.²

“A pixel is supposed to be the smallest element of a picture and it’s a notional thing not a physical thing, because it’s just an idea. What I’ve done is make it physical and real. It’s a little bit absurd to do something like that but also perfectly valid,” she says, laughing. “I don’t know why we need all this definition. It’s an aesthetic choice!”

From the indiscernibly small to the unfathomably large: in the ‘Night Sky’ series, Bulloch uses the “virtual space inside a computer” to produce large-scale light installations, which show the universe from differing viewpoints to dizzying effect. Created by moving through a computer-generated three-dimensional map and recording both “terraforma” and “extra-terrestrial” perspectives, these “pictures” are then translated into the physical realm using hundreds of computer-programmed LEDs that hang from the ceiling. The architecture of the buildings themselves plays an integral role in the illusion of looking up into the night sky: “Distance and perspective are important things; the longer reach you have between yourself and the work then the better it is,” says Bulloch.

Firmamental Night Sky: Oculus.12 (2008) is possibly the most impressive of these works. Suspended from the oculus in the Guggenheim Museum in New York, it looked, according to Bulloch, like “a rip in the ceiling”. As Bulloch speaks there is the sense that even she can’t believe how the work – part of the group exhibition *theanyspacewhatever* – turned out. “You look up from 40 meters down and you see the night sky is twinkling and there is this constant humming and buzzing,” she says. “It was kind of magical really!” I’m not sure why she was so surprised; from machines that appear to move on their own to abstract cubes of seemingly never-ending variations of colour, making complex processes look like magic is something that Bulloch is very good at.



Angela Bulloch, *Firmamental Night Sky: Oculus.12*, 2008, Installation view *theanyspacewhatever*, Guggenheim Museum, New York

Farquharson, Alex. ‘Angela Bulloch’, in *frieze*, issue 71, Nov 2002.

Chloe Stead is a writer, critic and editor based in Berlin. She has been regularly published in *frieze*, *AnOther Magazine* and *Spike Art Quarterly*.

Mit seinem Beitrag für die Venedig Biennale im Jahr 2015 wurde *Simon Denny* einem breiten Publikum bekannt. Ab dem Wintersemester 2018/19 tritt er die Nachfolge von Matt Mullican im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien an.



Simon Denny, *Secret Power*, 2015, Installationsansicht Venedig Biennale, Foto: Jens Ziehe, Courtesy: Galerie Buchholz, Cologne/Berlin; Michael Lett, Auckland, New Zealand; Petzel Gallery, New York; T293, Naples/Rome



Simon Denny, *Blockchain Future States trade fair booth with custom postage stamp: Digital Asset* [with Linda Kantchev], 2016, Installationsansicht 9. Berlin Biennale, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne

Als Simon Denny (*1982) Mitte der 2000er Jahre von Auckland nach Frankfurt am Main umsiedelte, um an der Städelschule bei Willem de Rooij zu studieren, beschloss er, sich als Künstler und Bildhauer mit dem Objekt zu beschäftigen, das zum zentralen Instrument in seinem Leben geworden war: sein Laptop, beziehungsweise die Technologien, die sich darin verbergen. Und gleichzeitig wollte er sich auch den Personen widmen, die diese Technologien entwickeln, designen und monopolisieren, und damit in zunehmendem Maße Kontrolle über unser Leben ausüben und unsere Zukunft gestalten. Wie ein „Anthropologe der Medienkultur“ (Chris Kraus) eignet sich Denny Ästhetik, Sprache und Strategien der Informationssysteme der Gegenwart an, um ihre Auswirkungen auf die nahe Zukunft zu untersuchen. Es geht ihm dabei um nichts weniger, als um ein Verständnis der materiellen und immateriellen Werte hinter den Technologien, die unsere Welt verändern. Mit dieser akuten Relevanz der Zeitgenossenschaft unterscheidet sich Denny von den meisten Positionen der „Post-Internet-Generation“. Man könnte ihn auch als eine Art „Renaissanckünstler des 21. Jahrhunderts“ bezeichnen: ein Porträtist des digitalen Zeitalters und Chronist neoliberalen Fortschrittdenkens, wobei er sich als Künstler mit Affinität zum Unternehmertum oft bewusst in dem doppelbödigen Raum zwischen Kritik und Komplizenschaft positioniert.

Mit den frühen *Aquarium Paintings* (2008) und der Installation *Deep Sea Vaudeo* (2009) in der Galerie Buchholz, widmete sich Denny in Anlehnung an Mediapienere wie Nam June Paik dem TV-Apparat als skulpturalem Objekt und zeichnete eine Evolutions- bzw. Verflachungsgeschichte des Bildschirms nach, von der dicksten CRT-Röhre hin zum dünnsten OLED-Monitor. Seit dieser Zeit untersucht Denny in medial aufwendigen und oft kollaborativ entwickelten Inszenierungen

unterschiedliche Aspekte postdigitaler Kommunikation, Kultur und Ökonomie: Visuelle Strategien **17**
von Informationsdesign, Eigenbranding von Staaten und Unternehmen, neoliberale Unternehmenskultur und Startup-Gründung, Technoindustrie und Hacker-Innovation, Überwachung und Monopolisierung im Netz sowie aktuelle gegenläufige Tendenzen in der „dritten Generation“ des Internets. Seine jüngsten Projekte kreisen um Entwicklungen zur Dezentralisierung des Internets durch Kryptowährungen wie Bitcoin und Ether und deren Transaktionsregister in Form einer Blockchain, sowie um die Auswirkungen künstlicher Intelligenz auf Arbeits- und Finanzwelt.

Für *All You Need Is Data* etwa hat er 2012 den gesamten Inhalt der elitären Tech-Konferenz DLD (Digital Life Design) als Timeline aufgearbeitet, um die Rhetorik unterschiedlicher Tech-Giganten wie Facebook, Twitter oder Wikipedia offenzulegen. 89 Tafeln, die in Format und Ästhetik an Apples „skeuomorphes“ iOS5 Display angelehnt waren, fassten den Inhalt jedes Panels mittels Screenshots und kontextuell freigestellter Zitate wie „I believe that free information helps the world“ oder „It’s not a competition, it’s an ecosystem“ zusammen, die vor einem, dem jeweiligen Bühnenbild nachempfundenen Hintergrund schweben. Das Ergebnis zeichnete ein Portrait des damaligen Silicon Valley. Zur der Zeit der Ausstellung, die parallel zur DLD 2013 im Kunstverein in München stattfand, führte Apple gerade iOS7 ein, und die Retro-Ästhetik von iOS5 erschien im doppelten Sinn veraltet.

Internationales Aufsehen erlangte Denny 2015 mit seiner Installation *Secret Power* für den neuseeländischen Pavillon auf der 56. Venedig Biennale in der Biblioteca Nazionale Marciana und dem Marco Polo Airport. Die dichte Inszenierung ließ visuelle Repräsentationen staatlicher Ideologien des „Zeitalters der Entdeckungen“ und des 21. Jahrhunderts aufeinanderprallen. Inmitten der Tagebücher Marco Polos, historischer Landkarten, Globen und allegorischer, von der venezianischen Staatsmacht in Auftrag gegebener Gemälde von Meistern wie Tizian, Tintoretto oder Veronese wurden in zu Vitrinen umfunktionierten Server-Schränken Auszüge aus den 2013 von Edward Snowden geleakten NSA-Dokumenten in grafischen sowie objekthaften Visualisierungen präsentiert. Die Ästhetik der Präsentation imitierte die kinderfreundlich-interaktiven Vitrinen des National Cryptological Museum der NSA in Maryland, wobei die grafische Gestaltung bei einem gewissen David Darchicourt in Auftrag gegeben wurde, der von 2001 bis 2012 Creative Director der NSA war. Darchicourts Corporate-Fantasy-Kunst – von Chris Kraus treffend als „seltsamer Mix aus Heavy Metal gespeisten Gamer-Cartoon, Kindergartenfarben und dem diagrammatischen visuellen Wirrwarr einer usa.gov-Website“ beschrieben, – lieferte einen verstörenden Hintergrund für die nicht minder verstörenden Inhalte der von Snowden veröffentlichten Materialien. Als zentrales Motiv schwebte eine 3D-Rekonstruktion des grafischen Siegels der umstrittenen NSA-Division SSO (Special Source Operations) – ein amerikanischer Seeadler, der eine gefesselte Erdkugel in den Krallen hält – unter Giovanni Battista Zelotti’s Deckengemälde *Nil, Atlas, Geometrie und Astrologie* (1556–57). Laut Snowdens Dokumenten konnte die NSA mit Hilfe der SSO „alle 14,4 Sekunden Datenvolumen mit dem Äquivalent einer Kongressbibliothek sammeln“.

Die malerische Ausschmückung der Bibliothek mit ihren allegorischen Darstellungen von Werten wie Wissen und Tugend wurden außerdem auf Wände, Böden und Gepäckförderbänder des Marco Polo Flughafens übertragen, in die nationalen Grenzzonen eines Nicht-Orts (nach Marc Augé), durch die Besucher venezianischen Boden betreten und wo ihnen durch modernste Überwachungstechniken Sicherheit suggeriert wird.

In einer Reihe weiterer Projekte beschäftigt sich Simon Denny mit den kulturellen und ökonomischen Aspekten eines dezentralisierten Internets, insbesondere dem Phänomen der Blockchain und Kryptowährungen wie Bitcoin. *Blockchain Future States* für die 9. Berlin Biennale stellte im ehemaligen Staatsratsgebäude der DDR (heute eine Handelsschule) in einer Art Messearchitektur unterschiedliche Präsentationsformen für drei „Blockchain Visionaries“ vor: reale Unternehmen, die als Pioniere von Bitcoin-Technologie für unterschiedliche Entwürfe von alternativen, selbstverwalteten und über-staatlichen Finanzmodellen stehen. Digital Asset, Ethereum und 21 Inc. nutzen die dezentralisierte Datenbank der Blockchain für ihre Vision einer neuen Welt jenseits politischer und geografischer Staaten. In der Entwicklung eines Eigenbranding für die drei Unternehmen in Form eines Infostands und eigener Briefmarkenedition, die in Zusammenarbeit mit der Briefmarkendesignerin Linda Kantchev entstand, arbeitete Denny die unterschiedlichen finanziellen und politischen Strategien, Ideologien und Hintergründe der drei Unternehmen heraus. Wie bereits in *Secret Power* traten auch hier die von Denny präsentierten, visuellen Konzepte in einen spannungsvollen Dialog zur historischen Ausschmückung des Ausstellungsortes im Dienste staatlicher Doktrin.

In seiner jüngsten Ausstellung *Games of Decentralized Life* (2018) in der Galerie Buchholz liefert Milton Bradleys Klassiker „Das Spiel des Lebens“ den Ausgangspunkt für eine zweite Ebene von Bild- und Textmaterial aus Krypto-Twitter-Feeds und Reddit-Fankunst. In Anlehnung an das berühmte Zero-Player Spiel „Conway’s Game of Life“ entstehen geisterhafte Karten gesellschaftlicher Ambitionen, in deren verschlungenen Wegen mögliche Auswirkungen einer dezentralisierten Blockchainbewegung durchgespielt werden. In einer Reihe freistehender Skulpturen werden Hardware-Elemente für zentralisierte und dezentralisierte Netzwerke isoliert und wieder neu zusammengesetzt. In diesen Hybriden aus Bausteinen gegensätzlicher Netzkulturen untersucht Denny das Potential der Metapher von Zentralisierung und Dezentralisierung und entlarvt diese „als die Rhetorik einer vertrauten wie verführerischen Geschichte: einem weiteren Kapitel der Expansion der Macht der Leute, die das Internet entwerfen und ausbauen.“ (Denny)



Simon Denny, *Formalised Org Chart/Architectural Model: GCHQ 3 Agile/Holacracy Workspace*, 2015, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne

Proof of Work
Ko-kuratiert und initiiert
von Simon Denny
Bis 21. Dezember 2018
Schinkel Pavillon, Berlin
www.schinkelpavillon.de

Eva Scharrer lebt und arbeitet als Kuratorin und Autorin in Berlin.

Beauty and brutality lies in the atmospheric installations of Glasgow-based artist *Martin Boyce*. From this winter semester he will join the sculpture department at HFBK Hamburg as new professor.



Martin Boyce, *When Now is Night*, 2016, Installation view RISD Museum, Providence,
Photo: Erik Gould, Courtesy of the RISD Museum, Providence;
The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow, and Tanya Bonakdar Gallery, New York

A set of concrete slabs leads an uneven pathway through clusters of dead leaves and past a lopsided wire bin. Surveying the scene, it could be a badly maintained graveyard or park; the kind of place you might expect to find empty alcohol bottles from youthful misadventures half buried in the soil. Look closer though and it becomes clear that each of those leaves is cut from brown paper, scored with a knife, and delicately folded to create an only semi-realistic imitation of foliage. Elsewhere, what looked at first to be a standard-issue ventilation grill has an intricate art deco pattern suggesting ... I'm not sure what exactly, but something other than function.

Martin Boyce has said that he wants viewers to feel like they found his sculptures, and that's the exact feeling I had walking around one of his atmospheric installations for the first time. That encounter, at Boyce's solo exhibition at the Kunstmuseum Basel, happened more than three years ago, but I still remember the experience clearly. There was something eerie about making my way alone through each room, coming across objects that are at once recognisable – tables, bookshelves and the aforementioned leaves – yet strange and unfamiliar.

The genesis of these works, and in fact almost all of Boyce's works since 2005, has been well documented. In a number of interviews that took place after he won the Turner prize in 2011, Boyce described how he moved to Berlin for a year and deliberately left all his materials back in Scotland. After a few weeks of staring at the walls

in his new studio, he asked a friend to send him a book that contained a photograph of four concrete trees by the French sculptors Jan and Joël Martel. He didn't know it at the time, but this image would go on to inspire him for over a decade.

The sculptures in question – with their jutting angles and sharp edges – look like what might happen if you tried to draw a tree with ruler. There's a black and white photograph that shows two women ca. 1925 standing in front of one of the impressive structures. With their flapper clothing, the women are so rooted in a specific time-period that they make the sculptures, which are in equal parts beautiful and brutal, even more out of place. Their strangeness fascinated Boyce, and he quickly started using their distinctive shapes within his own practice. In some cases this connection seems straightforward; at his exhibition at RISD Museum, for instance, Boyce showed the steel and aluminium hanging sculpture *A Raft in the Roof* (2009), which looks like a scaled-down, upside-down version of the concrete trees. In other works, however, the forms are repeated or simplified to the point of abstraction – making their origins less easy to ascertain. Boyce has said that it's not important for the audience to know this background and I would agree that there is pleasure – as well as a creeping feeling of uncanniness – that comes from slowly recognising the reoccurrence of these shapes while walking through one of his exhibitions.

The Martel brothers are not Boyce's only point of reference, though. Alexander Calder, arguably one of the most important sculptors of the 20th century, frequently appears as an inspiration. *We Pass But We Never Touch* (2003) has a lot in common with the brightly coloured hanging mobiles for which Calder is known, but it's made from pieces of the Arne Jacobsen-designed "Ant" and "Series 7" chairs, which are both classic examples of modernist design. As well as this on-going series of mobiles, Boyce has also refabricated 1950s storage units, originally designed by Charles Ray Eames, in early works such as *Now I've Got Worry (Storage Unit) 1* (1997). Modernism is known for its sleek, clean lines and its focus on functionality over ornate details, but it was more than just a style; it was an ideology. Alongside breaking down boundaries between art and design (an aim that Boyce literally re-enacts in his Calder-inspired sculptures), architects and designers wanted to improve people's lives by attempting to address problems of urban living. Beyond the continued popularity of Eames furniture, though, lays a host of failed social housing projects. The Pruitt-Igoe complex, for example, which was built in St. Louis, Missouri according to the modernist principles of Le Corbusier, became a hotbed for criminality and was demolished only 22 years after it was built. It's this legacy that interests Boyce; his installations channel the ghosts of these failed utopic dreams.

Chloe Stead is a writer, critic and editor based in Berlin. She has been regularly published in *frieze*, *AnOther Magazine* and *Spike Art Quarterly*.



Martin Boyce, *When Now is Night*, 2016, Installation view RISD Museum, Providence, Photo: Erik Gould, Courtesy of the RISD Museum, Providence; The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow, and Tanya Bonakdar Gallery, New York



Martin Boyce, *We Are Fragile and Unstoppable. We Appear and Disappear*, 2004 (detail), Courtesy LUXELAKES-A4 Art Museum and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow



Martin Boyce, *Do Words Have Voices*, 2011, Installation view Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2015, Courtesy The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow; Galerie Eva Presenhuber, Zürich; Johnen Galerie, Berlin und Tanya Bonakdar Gallery, New York

The work of *Valentina Karga* combines artistic research, design and socially engaged practice. With her approach she broadens the design department at HFBK Hamburg, starting this winter semester.



Hot Stuff experimentation at Saari Residency, Finland, 2017, Photo: Tessa Zettel

It was some months before I realised that “banana-mami” was in fact “banana mummy”. Valentina had been talking about the energetic powers of pyramids for a while, building and testing them for herself, placing ordinary bananas in their centres to see if they lasted any longer than they would on the kitchen bench (they tended not to). I imagined banana-mami to be like some kind of magically transformative sixth taste, a quality transmitted through air, bodies and structures that derived simultaneously from the most mundane and esoteric of sources. It was somehow disappointing to discover that the words referred, rather more pragmatically, to an unusually well-preserved fruit. But pragmatism in Valentina Karga’s work is anything but dull, and her elusive banana mummy is the emissary of a new body of critical and conceptually rich multi-disciplinary investigations into how energy is produced, understood and circulated through contemporary worlds. This research is due to find its audience in the artist’s first ever solo show at Helsinki’s Hippolyte gallery in 2019, the outcome of a two-month residency at Finland’s Saari Residence last winter. I was fortunate to visit Valentina in that frosty wonderland, helping to cook pancakes on a temporary brick rocket stove in the snow as part of her ongoing *Hot Stuff* project (2017–ongoing), and continuing a conversation about autonomy and radical interdependence that began many summers ago in a backyard micro-farm in Berlin.

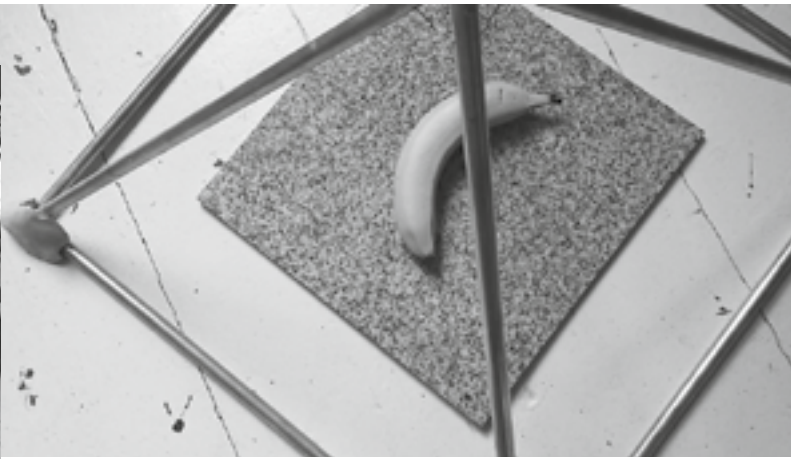
Since we met in the thick of her first experiment in urban self-sufficiency, *30 Days in the Garden* (2012), Valentina’s work has shifted form and mode many times, follow-



Coming Community at Thailand Biennial, 2018, Photo: Palin Anusinha

ing threads of theoretical enquiry across diverse contexts and platforms. Born in the Greek island of Chalkidiki and trained as an architect in Thessaloniki, she came to Berlin in 2010 to be part of the University of the Arts (UdK) Graduate School. There she found herself working between the fields of architecture, biology, design, agriculture and sculpture to devise what she now terms “simulations”, small-scale, self-built scenarios offering people the opportunity to think differently through macro paradigms like food, education, housing, neighbourhood, city – via collaborative, hands-on processes of doing, making, learning and talking, that fed back through research blogs, events and publications. In *Summer School for Applied Autonomy* (2013), an off-grid, closed-loop DIY living module resembling a kind of lo-fi/sci-fi campsite, rotating residents needing no special expertise gleaned their information, skills and resources (including any foods they could not grow onsite) from guests, Youtube videos and each other. Certainly a week in residence left my cohabiter and me acutely aware of our limits and potential in the “life skills” department. Tiny potatoes grown in dry raised beds took hours to half-bake in a solar oven; trade negotiations with German-speaking neighbours were alternately frustrating and uplifting. What the artist provided here was a soft social and material infrastructure inviting participants to cultivate their own (shared) capabilities, something akin to feminist thinker and historian of science Donna Haraway’s concept of “response-ability”.

In a broader schema, those abilities are profoundly relational, to go beyond the bubble they depend upon a first-hand familiarity with the systems currently producing and maintaining dominant lifeworlds. Turning her attention to the background scaffolding that supports (or not) such an artist choosing to “live and work in



Banana Mummy, 2017, Photo: Valentina Karga

Berlin” but outside the traditional art market, Valentina then began to model hacks of economic systems instead. *Market for Immaterial Value* (2015–ongoing), a collaboration with Pieterjan Grandry, is a hydra-like research platform picking at the nexus of labour, speculation, production, finance and value that underpins and delimits the parameters and operations of art practice, if not every facet of contemporary life under late liberalism. Initial funding from the Vilém Flusser Residency Programme for Artistic Research/transmediale facilitated a series of conversations and interviews published as an open source blog, a prototype artist-led financial instrument (designed to propel the project further) and even a line of T-shirts, that made space for demystifying the magic of capitalist-neoliberal economics, and thinking/doing together based on other paradigms of value and exchange. Perhaps the most curious output has been *The Gigantic Jelly-Blob*, a recurring participatory lecture-performance that turns audiences into co-creators of a new narrative addressing the full-scale immersion of our inner psyches in digital and finance capitalism. From Athens to Moscow, participants have enacted specific roles within a discursive rolling lecture on ‘the jelly’, using fiction and metaphor as a device to embody and exchange ideas around the persistent drive to escape into dualities or other forms of separation, and the possibilities for collective cosmic unity.

In the video *Our Coming Community* (2016), made with residents of a suburban Helsinki neighbourhood, Valentina stands before a swirling cosmic earth and observes gravely, but with a twinkle in her eye, that “the world as we know it exists only in our minds”. Underlying all her work is a deep commitment to the power we already have to change everything, including frameworks and institutions, since what we call reality is just a commonly agreed upon “set of psychic, social and philosophical protocols”, a

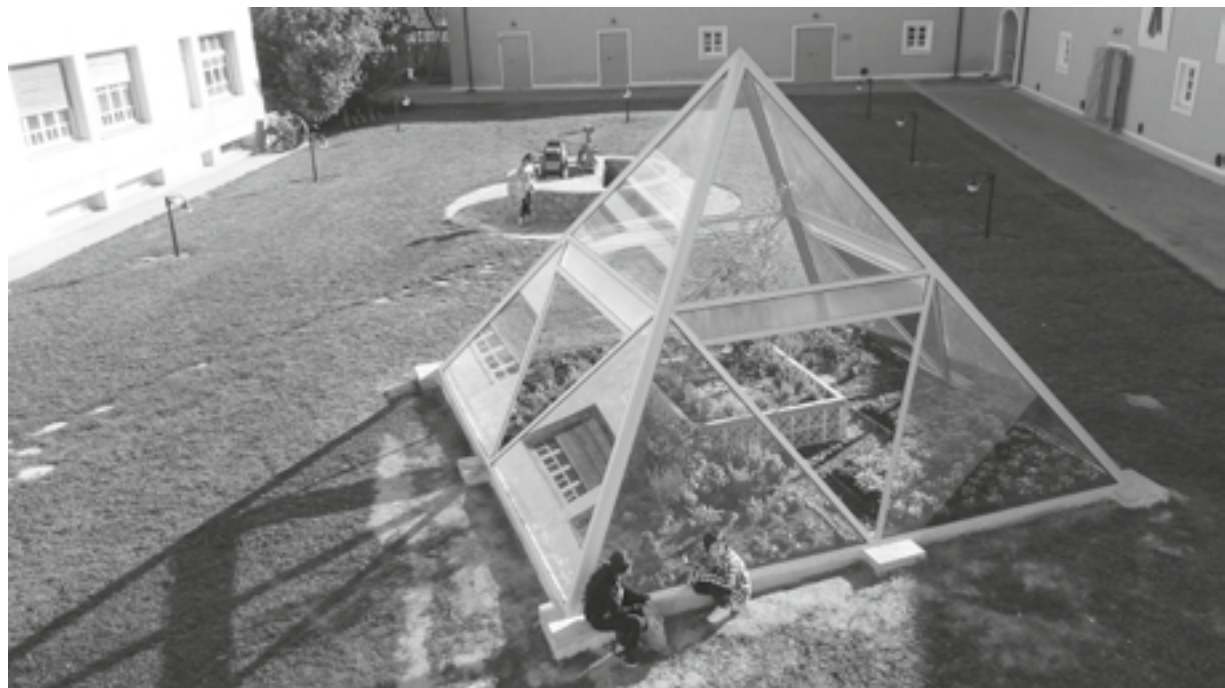
shared fiction that nevertheless goes on to have very real material consequences. Her latest iteration of this project, *Coming Community* (2018), is a site-specific installation on the island of Koh Klang made for the inaugural Thailand Biennale. As before, the artist held workshops with locals to discuss what values or mindsets they wanted their communities to carry into the future, potential threats, and responses that could strengthen them into new “world-bearing structures”. These stories were then translated into symbols stamped on traditional bricks, which together form four tall pillars, one for each village on the island. Such works gesture quite simply at supportive collective structures built from diverse parts, but also stake out a rare moment to reconsider what is taken for granted, asking where exactly are we going, would we rather be headed somewhere else, and could we use some talismanic helper spirits to get us there?

The dynamic energies circulating through Valentina’s work are of course also on their way to and from other places. Working across different collaborative formations, she is embedded in multiple tangled ecologies of resources, skills, knowledge and friendship, actively taking care to share process, output and learning along the way. A recent project with Marjetica Potrč, *Food is Energy* (2018), leaves behind a pyramidal greenhouse forest garden as an interdisciplinary laboratory at the Agricultural University Athens, accompanied by a manual explaining its production, maintenance, and theoretical premise, and encouraging future adaptations. These are deliberate decisions that reflect a commitment to growing our capacity to learn from and “become-with” those we call others in environments rapidly breaking apart, what Anna Tsing has termed “arts of living on a damaged planet”. Collective Disaster, of which Valentina is a co-founder, is another group venture assembling a shifting network of diverse practitioners

precisely to build up such collective response-ability. In works like *Temple of Holy Shit* (2014), a terra preta-producing outdoor dry toilet and community stage, and *Miracle Mountain* (2016), a sunken pool in the woods heated alchemically by a mound of compost, the collective offers experimental public infrastructures that enable other ways of living. Architectures like this are what Potrč would call relational objects, empowering participants to change their realities but also building capacities and shared resources – commons of many kinds – within and across networks of makers and thinkers to make us all stronger and more capable. The urgent question of “what might we be capable of together?”, framed by philosopher Vinciane Despret¹ and zoologist Michel Mueret elsewhere in terms of “cosmoecology”,¹ is something I look forward to Valentina’s work continuing to probe, threading together the concrete and the mystical with humor and care, far into the coming horizon.

Vinciane Despret and Michel Meuret (2016), “Cosmoecological Sheep and the Arts of Living on a Damaged Planet”, in *Environmental Humanities*, Vol. 8. Iss. 1

Tessa Zettle is an artist and writer from Sydney, currently in residence at the Institute for Provocation, Beijing. She is a member of Collective Disaster and co-founder of micro-publisher Cloudship Press.



Food is Energy (together with Marjetica Potrč), Athens, 2018, Photo: Valentina Karga

“I don’t do a quick fix.” *Sam Steverlynck* 25
Jeanne van Heeswijk will be a guest professor in the design department at HFBK Hamburg. She sees herself as a mediator between a situation, a space, a neighborhood, and the people connected there-with. The artist has coined the term “urban curating” for her interventions.



Jeanne van Heeswijk, *Wastelanders*, 2012, Curo Hall, Parkdesign (Anderlecht, Brussel),
 Photo: Jeannetworks

Sam Steverlynck: Whether you are making a soap opera with volunteers in a Norwegian hospital to reveal the daily dilemmas of the employees, or turning a bus stop in Lithuania into a venue to express the inhabitants’ desired future for the site, or breathing new life into a deliberately dismantled neighborhood in Liverpool, you make work that takes time, collaborating with the locals to reimagine everyday life and they have a strong sociological dimension. Did you happen to study sociology?

Jeanne van Heeswijk: No, I am a sculptor by training. I don’t really depart from a sociological angle, but from public space as a place in which we have to find ways of relating to each other. In my tool-box, I hold many ways of creating inclusive images of our changing world. We live in a neo-liberal system, one that powerfully influences our imagination as well as how we interact day-to-day and what we value. To challenge this system, we must collectively alter the functioning of the economic and political system. To accomplish this, we have to transform culture and imagination. Imagination is a collective exercise of care.

SaS: As opposed to design, art is often seen as something that does not have a function. That’s not the case with your work, though. Have some of your findings already been used by others?

JvH: Localized models of collective ownership as developed by the Afrikaanderwijk Cooperative in Rotterdam and Homebaked in Liverpool, are seen by various community

organizations as examples of strong collaborative practice. The lessons we have learned through these projects are actively implemented. But you are probably also referring to the question of instrumentalization by local governments or housing associations. Of course, there is always a risk that when you try to develop models to encourage people to take matters into their own hands, they might get appropriated by the powers that be. You have to be very aware of that.

SaS: You do a lot of research and then set up a scenario, but ultimately your projects have to be implemented by the locals?

JvH: When I arrive in a place, I become familiar with the territory through asking questions and actively listening to how people describe their daily situation – both the local, specific sort and the one that embodies global issues. Working on location is about relating different kinds of knowledge and experience to a certain territory. In the case of my project in the Afrikaander district in Rotterdam, apart from the people that live there, market vendors come into the area twice a week from other parts of the country. And they also have site-specific knowledge. I embed myself in the local context and work closely with others who have an invested interest. Together, we develop and implement the project.

SaS: A lot of your projects last several years. Clearly, you don’t just fly somewhere for a week, make the project, and go back home.

JvH: My work is time consuming. It takes a lot of effort to understand the local context and meet the people who will work with me. I have been in Philadelphia for three years now. In the beginning, I went back and forth, but now I'm here more permanently. There's a large number of conversations you have to have, conflicts you have to work through, in order to build not only projects, but also a change in attitude. This refers back to what I was saying about shifting the neo-liberal mindset.

SaS: Does it sometimes happen that you don't manage to win the community's trust or start a collaboration or achieve the desired result?

JvH: Oh yes, it happens. I'm working on a very difficult project on a former mining site in Germany for the third year. It is a rather closed community that's quite distrustful, as they have been screwed over many times. I constantly have to go back there in order to build trust. Often people think that if you work locally, you have to be there all the time. I don't think so. But you have to have a presence that is more than a one-off visit. You really have to engage yourself in the process.

SaS: Are you invited to go to specific places, or do you identify a situation yourself that you then tackle?

JvH: It goes both ways. I get invited less than one might imagine. (laughs) I am also extra careful with invitations. It is about whether I am interested in the project and the issues at hand. In the Afrikaander district there are, for instance, themes that I find really important to continue dealing with.

SaS: We have a little case study for you. You're familiar with the situation in Brussels, as you've made a project there about waste, called *Wastelanders*. One of the main streets in the city center, Boulevard Ans-pach, has since been closed-off to cars as a social experiment. The idea was that people would reclaim the street in a bottom-up way. In reality, the project is a disaster. There is violence and littering, and the local shopkeepers are complaining about losing their clientele. Where did it go wrong, according to you?

JvH: I can only speak about this in general terms. I think the government shouldn't have seen it as an experiment. They should have carefully considered the entire situation and all the conflicting interests. A typical misunderstanding of the common or public space is that it is a free zone where people are invited to do whatever they want. In reality, if done correctly, it requires a highly labor-intensive process that begins with understanding what desires are present. From there, if must be negotiated how to be in that space together – which is not always pretty. There's permanent pressure. Which is why my projects take years. It is about trying to figure out how we can find a collective desire that is more than a stack of individual desires. Because creating a free zone for individual desires is very neo-liberal. It has nothing to do with building a city where people are figuring out how to live together. The risk of becoming instrumentalized happens when cities say: 'We have a neighborhood or a piece of land. Please do something with it and make it nice!' But it doesn't work that way! When I work within a local context, what is needed has to emerge from the territory, and that includes all the different, often conflicting interests. I can't and I don't do a quick fix.

Brussels-based art critic *Sam Steverlynck* writes for *DAMN*[®] and various other publications.



Jeanne van Heeswijk, *Acts of Balance*, Afrikaanderwijk Cooperative, 2014, *The Value of Nothing*, TENT Rotterdam, Photo: Aad Hooge



Jeanne van Heeswijk, *It runs in the Neighborhood*, 2008, Stavanger University Hospital, Capital of Culture, Photo: Jeannetworks



Jeanne van Heeswijk, *Wastelanders*, 2012, Curo Hall, Parkdesign (Anderlecht, Brussel), Photo: Jeannetworks

This interview was first published in *DAMN*[®] #56 in June 2016.

Das Museum Brandhorst in München widmet *Jutta Koether*, Professorin für Malerei an der HFBK Hamburg, eine Ausstellung, die sich auf ihr males-risches Werk konzentriert. Koethers Gegenentwurf zum männlich dominierten Kanon der Moderne zeigt sich auch in einer Installation, die auf den *Lepanto-Zyklus* von Cy Twombly anspielt.



Jutta Koether, *Untitled*, 1984, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York



Jutta Koether, *Tour de Madame 1*, 2018, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

Jutta Koether schreibt 1987 in der Novelle *f.*: „Starke Reize. Jeder liebt starke Reize und jeder liebt es, an einem bestimmten Punkt, sich mit den feinen Reizen zu beschäftigen, um sich von den starken Reizen abzusetzen.“¹ Beinahe vorhersehbar wirken diese Worte hinsichtlich des künstlerischen Wandels ihrer Malerei: Vom starken Reiz grobschlächtig pastos aufgetragener dunkler Farbe auf Kleinstformaten bis zu feinen, hellen, beinahe transparenten, sich überlagernden Malereien auf großen Leinwänden liegt die Zeit von 36 Jahren. Die in der Ausstellung teilweise virtuos gehängten frühen Arbeiten zeigen in tiefstem Rot fragmentierte, meist weibliche Körper, Blutzellen, Landschaften, Texte wie zum Beispiel DADA-Gedichte und motivische Appropriationen, etwa von van Gogh oder Courbet. Indem sie sich offensiv auf die Klassiker der Kunstgeschichte bezieht, schwebt die Frage nach der „Kitschfalle“² auch in den Räumen des Museum Brandhorst in München. Und doch löst sich der Kitsch nicht ein, vielmehr wohnt ihren Bildern etwas absurd Künstliches und daher Unwohles, Morbides und Gruseliges inne. Ihre überbordende expressive Malerei lässt in ihren frühen Arbeiten verschiedenste Motive parallel existieren: ein Punk-Vampir, grinsende Fratzen, greifende Hände, geometrisierte Körperteile, traurige Gesichter, Flaggen, Panzer, Herzen, Blumen, Brüste, Menschenmassen als anonyme Punkte, schwarze Masken und – völlig unerwartet – formalistische Quadratfelder, die auf Agnes Martin zurückgehen. Die Verbindung zwischen den äußerst unterschiedlichen Techniken sind sich wiederholende Formen, Farben und Motive, die eine aleatorische Zusammensetzung von Zeichen und Codes bilden. Über zwei Stockwerke ziehen sich von Raum zu Raum die Werkserien, die immer skizzenhafter und zu „multi-morbiden Gemälden“³

1 Jutta Koether: *f.*, Edition Bleich-Rossi, Graz 1987, S. 61, wiederveröffentlicht von Isabelle Graw und Daniel Birnbaum (Hg.), Sternberg Press, Berlin 2015.

2 Isabelle Graw: „Klassiker der Moderne. Über die Bearbeitung kanonischer Maler bei Jutta Koether“, in: *Jutta Koether*, Ausst.Kat. hrsg. v. Kölnischer Kunstverein, Kunsthalle Bern, DuMont, Köln 2006, S. 119.

3 Jutta Koether: „More Naked Than Naked. Benjamin Buchloh H.D.A. Conversation with Jutta Koether“, in: *October*, Nr. 157, Sommer 2016, S. 30.



a certain hospitable warmth (that is, a certain serenity) which comes from her husband's eyes. She's wearing a turtle-neck sweater, a close-fitting, though the collar is loose, and a long V-shaped necktie which accentuates the form of her torso. At first glance she could almost be mistaken for a Vietnamese. Except that her breasts, it seems, are larger than the average Vietnamese woman. Hers is the only smile that allows a glimpse of teeth.

Beside la Kristeva is M.-Th. Réveillé. About her, too, I know nothing. She's probably called Marie-Thérèse. Let's suppose that she is Thérèse, then, is the first person so far not to be wearing a turtle-neck sweater. Henric isn't, either, actually, but his neck is short (he has none at all), while Marie-Thérèse Réveillé, by contrast, has a neck long and entirely revealed by the dark garment she is wearing. Her hair is straight and long, with a center part, light brown in color, or a honey blond. Thanks to the slight leftward turn of her face, a pearl earring is seen suspended from her ear, like a stray satellite.

Next to Marie-Thérèse Réveillé is P. Guyotat, that is, Pierre





Liebe Linda,

Ich schaue mir die Fotografien der Reihe Round *without beginning or end*, *I am the point before the zero*, *before the period of the sentence* an und ich denke an uns. Ich denke an die letzten Jahre, in denen wir uns nur flüchtig gesehen, gehört, geschrieben haben. Ich denke auch an unsere Leben, die von Bewegungen zwischen Räumen, Zeiten und Menschen geprägt waren und an unsere vielfach verzweigten Wege. Unsere Körper bewegten sich mit Geschwindigkeiten, die kein Ankommen versprachen. Du und ich waren abwesend, flüchtig. Und waren uns doch in diesen ort- und zeitlosen Zwischenräumen nah.

Dies ist aber kein Text über uns, denn es ist kein Text „über“. Mit meinen Worten möchte ich Stiche setzen zwischen uns, zwischen die Fotografien, zwischen Text und Bild; Stiche, die als Dreh- und Angelpunkte fungieren, mit Hilfe derer ich geübte Sehweisen verlernen kann und aus denen ich als Angeblickte hervortrete („Allant de soi“, wie du es genannt hast). Die Zwischenräume, die uns einander annähern und unsere Begehren in Regression versetzen, bewegen mich, wenn ich deine Fotografien anschau.

Ich sehe aus Zeit und Raum tretende, weiblich gelesene Körper, die mich in ihren ruhenden Bewegungen und in ihrer bewegten Ruhe affizieren. Ich sehe deine Protagonistinnen, wie sie an den Rändern des Bildes verschwinden, um im nächsten Bild als Andere wieder aufzutreten. Ich sehe sie, als hätte ich sie schon einmal gesehen, zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort. Ich sehe sie von einer in die andere Fotografie wandern. Ich sehe sie zwischen zwei Momenten in der Unschärfe und Schärfe zusammenkommen. Ich sehe sie, wie sie sich abwesend und flüchtig von den scharfen Kanten und präzisen Rändern des Bildes abheben.

Sie werfen meinen Blick zurück, denn sie sehen mich, wie ich in meinem Leben, in Zwischenräumen und zwischenzeitlichen Unmöglichkeiten verharre. Wie ich mich prekär entlang der Ränder des Sichtbaren bewege. Wie ich flüsternd meinen Echos nachlaufe. Ich sehe mich durch sie. Von ihnen angeblickt, erspüre ich mein Blicken und meine Blindheiten.

Mit *Sehen* meine ich weniger ein *Erkennen*, als ein *Erspüren*, das ohne ein Gegenüber nicht möglich wäre. Kein Wissen, das, zurückgeworfen als Reflexion, abgespeichert und wiederholt werden könnte, sondern je im Augenblick der Berührung und Bewegung neu entsteht.

Die Text-körper, die als Körper-Texte wie Stimmen mit ihren Echos durch die Bilder schwingen, füllen die Zwischenräume mit ihrem Klang. Sie interferieren mit den Körpern, auf die sie zurückschwingen, ohne eine eindeutige Position zu ihnen einzunehmen. Sie hallen durch die Räume zwischen uns.

Die Bewegungen zwischen Text und Bild, zwischen den ab- und anwesenden, in Unschärfe präzise justierten Körpern, zwischen den Fotografien, führt mich somit keineswegs zu einer Position, aus der ich sie befriedigend über-blicken kann. Sie ent-führen mich an Orte, ohne Koordinaten und Zeiten, die mir sehr vertraut und gleichzeitig fremd erscheinen.

Ich zirkuliere zwischen den Wörtern, Sätzen, Bewegungen, Körpern und dem klaren Blick, den mir die letzte deiner Protagonistinnen schenkt und mit dem sie mich in eine Be-wegung bringt in der ich, meinen Körper krümmend, von vorn beginne, die Nähe zu dir zu suchen.

„Round without beginning or end, I am the point before the zero, before the period of the sentence.“
Das Ende ist ein Anfang und ein Zitat von Marguerite Duras, das du mir einst zugeschickt hast:

„Ich lag da, als ich mich im Spiegel daliegen sah; ich habe mich betrachtet. Das Gesicht, das ich sah, lächelte einladend und schüchtern zugleich. In den Augen irrlichterten zwei Schattentümpel und der Mund war hart geschlossen. Ich habe mich nicht wiedererkannt. Ich bin aufgestanden, die Tür des Spiegelschranks zuzuschlagen. Dann aber war mir, als enthielte der Spiegel, obschon verschlossen, noch immer in seiner Undurchsichtigkeit wer weiß welche Person, die, schwesterlich und feindselig in einem, wortlos mein Selbst mir strittig mache. Ich wufte nicht mehr, was eher zu mir gehörte, jene Person oder aber mein hier liegender Leib, der mir wohlbekannte. Wer war ich, wen hatte ich bisher für mich gehalten? Selbst mein Name gab mir keine Sicherheit. Es gelang mir nicht, Platz für mich zu finden in dem Bild, das ich da ertappt hatte. (...)“ M.D.

Katja Lell

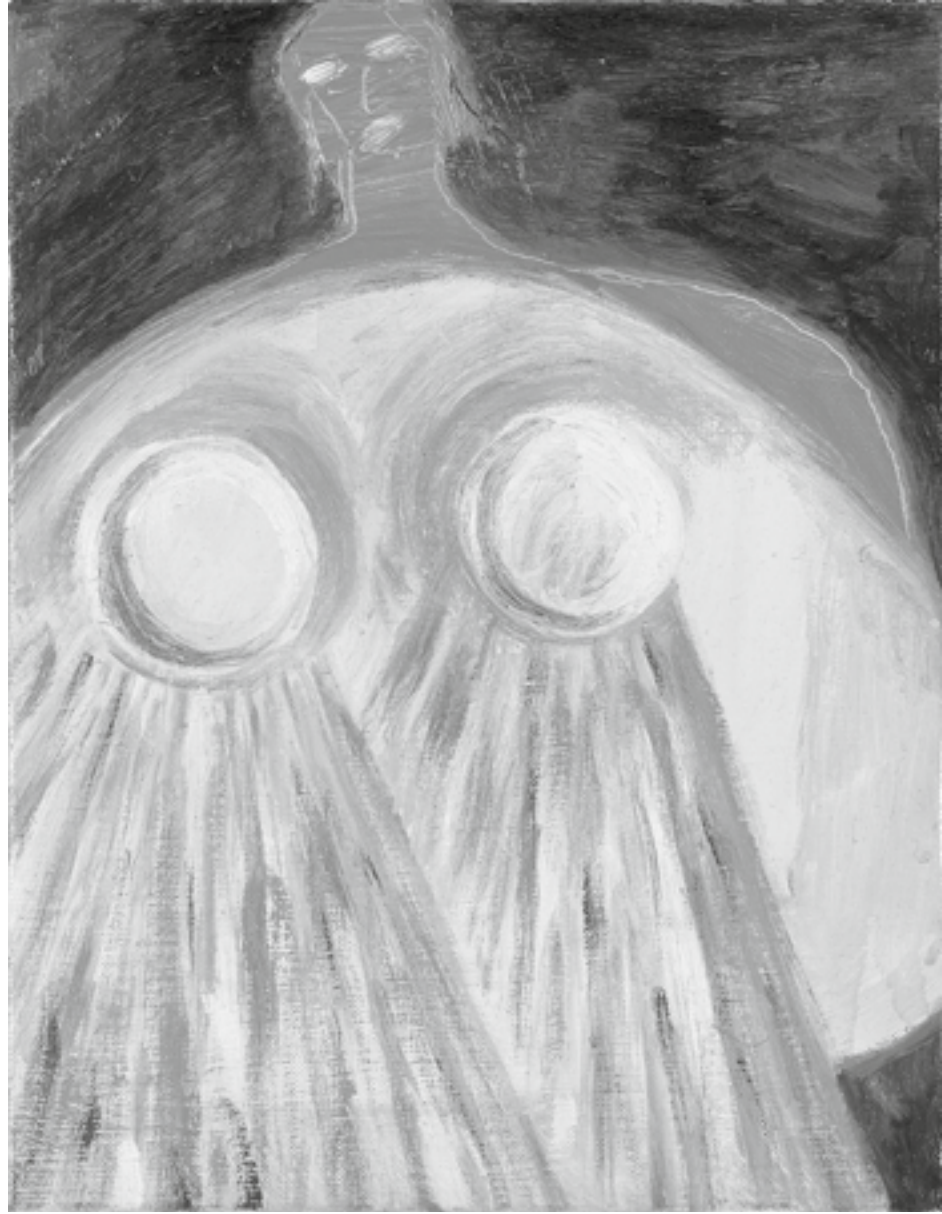


Jutta Koether, *V*, 2009, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

werden. Ende der 1990er-Jahre wird der Farbauftrag dünner, der Duktus skizzenhafter und zeichnerischer bis hin zu den mit metallischen Tintenstiften gekritzelten Bildern. Auf dunklem Grund sind Wellenbewegungen und Sätze in silbern, golden, violett oder blau glänzender Farbe als Sternformationen auf der Bildfläche von *WBIII* (*Walter Benjamin*) angeordnet. Das Bild ist Teil der Hommage an Walter Benjamin, William Borroughs und William Blake, womit Koether die Themen ihrer Werke auf Literatur und Theorie erweitert. Die drei unterschiedlichen Autoren mit den gleichen Initialen gehen eine ironisierende Verbindung ein und verdeutlichen das Interesse Koethers an unterschiedlichen Textformen. Bei dieser *WB*-Serie nimmt die schwarze Farbe erstmals den gesamten Bildraum ein, indem sie entweder als Hintergrund für ihre Zeichnungen oder als eigenständige gestische Malereien über Jahre hinweg immer wieder in ihren Arbeiten vorkommt.

Die Bandbreite ihrer malerischen Mittel ist beeindruckend, genau wie diejenige ihrer Verortung in verschiedenen Diskursen: als Schriftstellerin literarischer Texte, Musikkritikerin bei dem Magazin *SPEX*, Musikerin (in verschiedenen Konstellationen), Performance-Künstlerin (u. a. mit Kim Gordon, mit der sie auch in München zur Finissage auftritt), Hochschulprofessorin, Theoretikerin und Kunstkritikerin (*Artscribe*, *Flash Art*, *Texte zur Kunst*). Das Narrativ ihres Werdegangs ist das einer Außenseiterin, einer Künstlerin, die neben ihren vielen Tätigkeiten der Malerei verhaftet blieb, als diese (mal wieder) in den 1990er-Jahren als tot geglaubtes und obsoletes Medium verschrien war. In Köln und nach ihrem Umzug nach New York 1992 war Jutta Koether jedoch von Anfang an vernetzt und beteiligt an „vielfältigen Aufbrüchen der Zeit“.⁴ Die Rede ist vom Punk, der Musik und Haltung, die eine

4 Diedrich Diederichsen: „Das Treffen der anwesenden mit der abwesenden Künstlerin“, in: *Jutta Koether*, Ausst.Kat. hrsg. v. Kölnischer Kunstverein, Kunsthalle Bern, DuMont, Köln 2006, S. 75.



Jutta Koether, *Straight Girl*, 1984, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

verärgerte, zweifelnde, spielerische und provokative Subjektivität zulässt.⁵ Koethers Noise-Performances sind lapidar, gekonnt ungekonnt und anti-ästhetisch. Der erhöhte Peinlichkeitsfaktor, den Isabelle Graw – eine Zeitgenossin und Gefährtin Koethers – in Bezug auf ihre Performances, durchaus unterstützend gemeint, verzeichnete, kann auf die gesamte Kunst Koethers übertragen werden.⁶ Ihr Pathos, ihre Handlungen, die verwendeten Fragmente von Bild, Text, Objekten und Sound wurden von Kritiker*innen als zugelassene Verwundbarkeit benannt. Vielleicht ließe sich hier aber auch von einer eklektizistischen künstlerischen Praxis sprechen, die ähnlich wie Punk lückenhaft entgegenstrebende Dinge zusammenführt.

Das ist vor allem bei ihren Objektkonglomerationen ab circa 2005 der Fall, bei denen man sich fragt, was sie mit den Malereien zu tun haben könnten. Sie sind trashig, kitschig, bunt und glitzernd – im Vergleich zu den Ölbildern kehren sie die Normierungen von Kunst also tendenziell eher um. Hier wird man das Gefühl nicht los, auf einen Bling-Bling-Waren-Fake herinzufallen: Dieser offensichtlich billige Kunstschmuck ist kombiniert mit anderen effektvollen Objekten wie Schranktürhaltern, Winkeln, Reißzwecken, Gürteln. In Gedanken leuchten die Orte der untersten Sparte des kapitalistischen Konsums auf: Ein-Euro-Läden, Billigkleidungsgeschäfte, schamlos angebotene Kopien teurer Marken. Die Exponate aus Goldketten, Nieten, Stickern und Plastikfetzen sind überzogen mit Flüssigglas und festgeklebte, für die Ewigkeit im künstlichen Bernstein eingeschlossene Relikte. Eines dieser Reliquien des Punk, Pop und Trash ist Kenneth Anger gewidmet, ein anderes ihrem verstorbenen Performance-Kollegen Steven Parrino. Diese Kitsch-Fetischismen verlassen das rechteckige Format: Sie hängen, fließen, stehen ab, schlingen sich ineinander und wuchern

⁵ Vgl. Koether, wie Anm. 3, S. 22.

⁶ Isabelle Graw: „Peripheral Vision“, in: *Artforum*, Bd. 44, Nr. 7, März 2006, S. 258–263.



Jutta Koether: *Tour de Madame*, Installationsansicht Museum Brandhorst 2018, Foto: Stephan Wyckoff

aus. Das Flüssigglas, das auf sie gegossen wurde, ist die einzige Möglichkeit, diese Objekte zu bändigen und bildet eine physische Übertragung der malerischen Expressivität von Jutta Koether. Die Low-Quality-Objekte zelebrieren mit Koethers Bad-Painting-Gemälden und ihren Low-Tech-Performances das Unperfekte. Zudem werden diese Malereien auf schaufensterartigen sauberen Glaspaneelen präsentiert, die einmal mehr eine unmögliche Verbindung von klarem glattem Glas und dem geschütteten, bläsrigen, gummiartigen Flüssigglas eingeht. Die Hängung ist von Lina Bo Bardi's Installation für das Museum of Art in São Paulo inspiriert und wurde bei der Werkserie *Tour de Madame* auf Maximalgröße erweitert.

In der Dramaturgie der chronologisch gehängten Ausstellung kommt der Höhepunkt zum Schluss: *Tour de Madame* ist ihre jüngste Werkserie und Namensgeberin für die Ausstellung. Für die Hängung der zwölf Bilder wurde ein spektakuläres Display aus Glasscheiben gewählt, die in einiger Entfernung zur Wand eine doppelte Ebene in Form eines ovalen Halbkreises von über dreißig Metern bilden. Der Grund für diese kostenintensive Präsentationsfläche befindet sich zwei Etagen darüber: Die dauerhafte Installation von Cy Twombly's *Lepanto*-Zyklus aus dem Jahr 2001 bot die Inspiration einerseits für das architektonische Oval und andererseits für die formale Gestaltung von Koethers Serie. So nimmt sie zum Beispiel in den zwei schwarzen und pastos gemalten Bildern *Tour de Madame 5* und *Tour de Madame 9* Bezug zu den im *Lepanto*-Zyklus düster gemalten Kriegsszenarien und stellt von den insgesamt fünfzehn Gemälden nur zwölf aus. Der Bezug zu Twombly sollte dennoch nicht überbewertet werden, er ist in *Tour de Madame* nur ein Name von vielen im kunsthistorischen Verweiskosmos Jutta Koethers.

Aneignen, einschreiben, involvieren, umschreiben. Das sind einige Worte, die in Texten zu Koethers Malerei

verwendet werden. Beinahe keine Besprechung kommt ohne die Aussage aus, dass sie sich mit ihren Gemälden und den zahllosen Verweisen auf kunsthistorische Vorbilder den Kunstkanon aneignet und sich in ihn einschreibt. Im ausführlichen Katalog zur Ausstellung spricht Julia Gelshorn von der „demonstrativen weiblichen ‚Besetzung‘ von bereits zu Klischees gewordenen männlichen Vorbildern“.⁷ Bei *Tour de Madame* könnte es die Verwendung von Hellrosa und der malende Körper sein, die mit einer weiblichen Besetzung gemeint sind. Die Themen ihrer Kunst könnten aber womöglich über eine dichotome Unterscheidung von Mann und Frau hinausgehen. Die Frage danach, ob mit den Verweisen auf die „Meister“ der Kanon weiterhin unterstützt statt umgeschrieben wird, bleibt offen und wird an ihrer Kunst seit Beginn ihrer Malerei diskutiert.

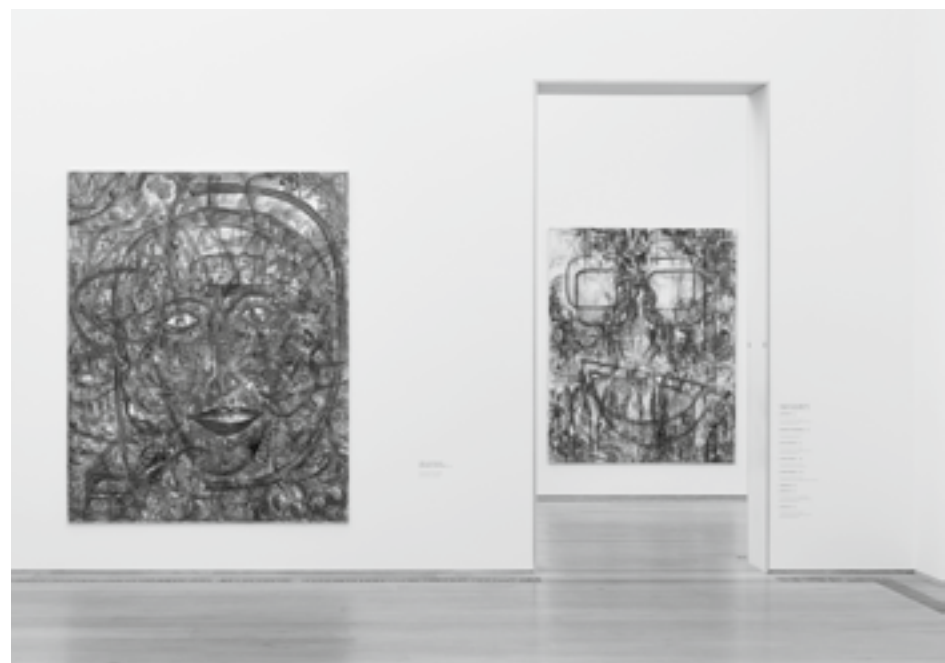
Die Motive für den Zyklus entlehnte Koether aus Gemälden Nicolas Poussins, Lucian Freuds, Balthus' oder aus Zeitschriften. Das Auftaktbild *Tour de Madame 1* zum Beispiel zeigt zwei Figuren mit einer Bahre, auf der ein weißes Leichentuch liegt. Die festliche Pflanzengirlande schneidet die Köpfe der Träger*innen ab und macht die Szenerie zu einem Gang des Todes in Pastell. Die Figuren scheinen aus dem Vordergrund von Poussins *Landschaft mit der Beerdigung von Phocion* von 1648 zu stammen und transformieren im nächsten Bild zu einer verpixelten Version ihrer selbst. Eindeutiger zeigt sich das kunsthistorische Vorbild bei *Tour de Madame 3*, dessen Bildaufbau denjenigen von Balthus' *La Chambre* beinahe vollständig beibehält und durch Kreise im Zentrum und an den Rändern erweitert wird. Die zwölf Bilder verbindenden Elemente sind neben dem Schachbrettmuster und der Kreisform, blaue Schleifen und Palmenblätter, die verschiedene Funktionen innerhalb der Bilder einnehmen. So fungiert der Kreis zum Beispiel als grafisches Element, Blutkörperchen, Frucht, Ball oder Rad und steht sinnbildhaft für die als Zyklus gedachte Werkserie.

Die Ausstellung ist ein Bekenntnis zu Jutta Koether als Malerin, spannend wäre es trotzdem gewesen, auch einen Fokus auf die „starken Reize“ ihrer Performances und Texte zu legen, um die in den Gemälden erkennbare Bandbreite und Komplexität an Themen, Interessen und Aktivitäten zu vertiefen.

Samira Yildirim ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste München. Sie forscht derzeit zu Grenzen und Grenzdarstellungen.

Gelshorn, Julia: „Besessene Malerei“, in: Achim Hochdörfer; Tonio Kröger (Hg.): *Tour de Madame*. Jutta Koether, Ausst.Kat. hrsg. v. Museum Brandhorst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München und Mudam Luxembourg, Musée d'art Moderne Grand-Duc Jean, Walther König, Köln 2018, S. 235.

Jutta Koether: Tour de Madame
Bis 21. Oktober 2018
Museum Brandhorst,
München
www.museum-brandhorst.de



Jutta Koether: Tour de Madame, Installationsansicht Museum Brandhorst 2018, Foto: Stephan Wyckoff

Julia Mummenhoff

Das Magazin *Monopol* zählte die Arbeiten von *Mildred Thompson* (1936–2003) zu den Höhepunkten der diesjährigen Berlin Biennale. Als junge Frau studierte sie zweieinhalb Jahre an der HFBK Hamburg, wo sie unter anderem der Malerei des Informel begegnete. Eine Spurensuche



Mildred Thompson Ende der 1950er Jahre;
Courtesy the Mildred Thompson Estate, Atlanta, and Galerie Lelong & Co., New York



Mildred Thompson, *Ohne Titel*, ca. 1969–74, Ausstellungsansicht 10. Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Foto: Timo Ohler

Als die 22-jährige Mildred Thompson im Herbst 1958 nach Hamburg kam, hatte sie bereits ein Bachelor-Studium in Malerei, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Howard University in Washington, D. C., abgeschlossen, eine Residency an der Skowhegan School of Painting and Sculpture im Bundesstaat Maine verbracht und im Rahmen eines Max-Beckmann-Stipendiums ein Jahr an der Brooklyn Museum School in New York studiert. Die amerikanische Bürgerrechtsbewegung befand sich zu dieser Zeit noch in ihren Anfängen. Mildred Thompson hoffte, sich in Deutschland als Künstlerin freier entwickeln zu können. Sie traf auf eine Hochschule, an deren Gebäude erst drei Jahre zuvor mit dem Neubau eines vollkommen zerstörten Trakts die letzten Kriegsschäden beseitigt worden waren. Der Wunsch, Krieg und Faschismus hinter sich zu lassen, fand nicht zuletzt Ausdruck in den legendären, LiLaLe genannten Karnevalsfeiern, die jedes Jahr im Februar vier Tage lang fast die gesamte Stadt ans Lerchenfeld zogen. Die Dekorationen für diese überbordenden Kostümfeste wurden von den Studierenden in monatelanger Vorbereitung entworfen und hergestellt. Auch Mildred Thompson beteiligte sich daran. Sie studierte Malerei und Druckgrafik bei Emil Schumacher und Walter Arno (Walter Arno Beckmann) und Fathwinter (Franz Alfred Theophil Winter). Über Emil Schumacher und Fathwinter begegnete sie dem Informel, der prägenden künstlerischen Haltung der deutschen Nachkriegszeit, die in der Malerei eine impulsive, gestische Äußerung des Unbewussten sah. Durch Briefe ist belegt, dass sie auch Zeichenkurse bei Georg Gresko besuchte und druckgrafische Techniken bei Paul Wunderlich lernte, der damals Leiter der Druckwerkstatt war.

Aus Mildred Thompsons Hamburger Zeit überliefert sind zwei Radierungen von 1959, die sich heute

in der Sammlung des Museum of Modern Art (MoMA) in New York befinden. *Girl with Dolls and Toys* heißt eine davon, der Titel erscheint oben rechts auf dem Blatt und taucht in fragmentierter Form noch mehrfach auf: „Girl, 1959“ steht an einem Pfeil, der auf die massige Hauptfigur zeigt. Diese wirkt mit ihren Brüsten und muskulösen Armen alles andere als mädchenhaft, auch wenn sie eine große Schleife im Haar trägt. Am Schopf gepackt hält sie ein verkleinertes Ebenbild ihrer selbst. Eine weitere – puppenhafte – weibliche Figur befindet sich rechts von ihr. Auffällig ist die Vervielfachung der Augenpaare, die die drei wie mythologische Wesen erscheinen lässt. Bemerkenswert ist auch die Umgebung, in die Mildred Thompson ihr Bildpersonal, zu dem auch noch eine schwarze Katze gehört, gesetzt hat. Als habe sie die Radiernadel so leicht wie einen Zeichenstift geführt, sind Muster, Zeichen und Textfragmente zu erkennen. Mehrfach taucht ihr eigener Name auf sowie ein rätselhafter, möglicherweise als „Peter Meyer“ zu entziffernder Namenszug. Das untere Drittel des Blattes wird von einem Raster mit eingeschriebenen Kreisen eingenommen, in dem sich zum Teil Zahlen befinden, vornehmlich die Ziffern 3 und 5, so dass sie als Münzen interpretierbar wären. Dass Mildred Thompson – mit Ausnahme eines Versehens bei der Jahreszahl 1959 – alle Buchstaben und Zahlen in Spiegelschrift übersetzt hat, damit sie auf dem Blatt korrekt erscheinen, deutet darauf hin, dass an dieser Komposition nichts zufällig sein kann, auch wenn sie aussieht, als wäre sie spontan in die Platte geritzt worden. Die zweite Radierung hat ein für Hamburg und seinen Rotlichtbezirk St. Pauli naheliegendes Sujet. Der Titel *Love for Sale* deutet an, dass es sich bei der dargestellten weiblichen Person höchstwahrscheinlich um eine Prostituierte handelt. Die Netzstrümpfe der ebenfalls mit Argusaugen ausgestatteten Hauptfigur scheinen dies zu bestätigen. Auf dem unförmigen Torso ihres monströ-

sen Körpers sind männliche Köpfe abgebildet, die sowohl einverleibt als auch als Tattoos in die Haut geritzt sein könnten, eine Variante, die eine interessante Analogie von Radiernadel und Tätowiernadel nahe legt. Der Hals eines Kopfes verschmilzt mit der Vulva der Protagonistin. Mildred Thompson hat sich nicht an die Ikonographie der klassischen Moderne, etwa der Neuen Sachlichkeit gehalten. Sie zeigt keine dekadente Femme Fatale, sondern die düstere Variante einer Fruchtbarkeitsgöttin.

Im Wintersemester 1960/1961 verließ Mildred Thompson überraschend Hamburg, um in die USA zurückzukehren. Selbst der Verwaltungsbeamte, der ihr an die Adresse ihrer Eltern in Jacksonville, Florida, schrieb, äußerte Besorgnis. Sein Schreiben kreuzte sich mit einem Brief, den Mildred Thompson aus Brooklyn, New York, an den Hochschul-Direktor Hans von Oppen geschrieben hatte, in dem sie sich für ihr plötzliches Verschwinden entschuldigt. Bis 1962 blieb Mildred Thompson in brieflichem Kontakt mit der Hochschule, vor allem mit Regierungsamtmann Franck, dem sie unter anderem von ihrem Stipendium in der Malcom MacDowell Colony in New Hampshire berichtete. An diesem Ort, an dem Künstler*innen aller Sparten, wie die Schriftsteller James Baldwin und Thornton Wilder oder der Komponist Leonard Bernstein zusammentreffen, käme sie nach fünf Monaten in New York endlich zur Ruhe, schrieb sie – übrigens auf Deutsch.

Ihr ambivalentes Verhältnis zu ihrem Geburtsland und der dort überwiegend erlebten alltäglichen Benachteiligung als schwarze Frau und Künstlerin ließ Mildred Thompson noch öfter Auszeiten im europäischen Ausland nehmen. Anders als viele afroamerikanische Künstler*innen ihrer Generation hielt sie ihre künstlerische Arbeit aber unabhängig von politischen Diskursen, wie Lowery Stokes Sims darlegt, ehemalige Kuratorin des MoMA und des Studio Museum sowie emeritierte Chefkuratorin des Museum of Arts and Design in New York. Schon zwei Jahre nach ihrem Weggang aus Hamburg kehrt sie nach Deutschland zurück und verbringt einen Großteil der 1960er und 1970er Jahre in Düren und Konzendorf bei Köln. Hier entstand zwischen 1969 bis 1974 eine unbetitelt Serie von Collagen aus Fundholz, von der acht Arbeiten im Sommer 2018 bei der 10. Berlin Biennale zu sehen waren. Auf der Empore der KW entfalteten die Reliefs eine berückende Wirkung. Die Genauigkeit der Kompositionen, die Präzision, mit der Farbe eingesetzt oder Oberflächen roh gelassen wurden, lässt vollkommen vergessen, dass es sich um ein gefundenes Ausgangsmaterial handelt. Im Katalog der Biennale zeigt ein Foto von Mildred Thompson, wie sie selbst diese Arbeiten kontextualisiert hat. Sie steht am Rande eines Waldes, eingerahmt von sieben dieser Reliefs, die von Bäumen hängen. Aus dieser Inszenierung spricht eine Bezugnahme zur Mythologie des Waldes und eine Respektsbezeugung vor der Herkunft des Materials. Nomaduma Rosa Masilea, Co-Kuratorin der 10. Berlin Biennale, verortet in ihrem Katalogtext beides in dem größeren Zusammenhang einer zwiespältigen Erfahrung von Heimat.

Während bei den in Berlin gezeigten Arbeiten das Material und seine Haptik immer noch eine große Rolle spielt, wandte sich Mildred Thompson nach den 1970er Jahren einer Abstraktion zu, die sich vom Material und vom Sichtbaren löst. Ihr schon immer ausgeprägtes Interesse für Wissensgebiete außerhalb der bildenden Kunst floss zunehmend in ihre künstlerische Praxis ein. Dieser Weg begann zwar bereits im Ausland, war aber vor allem verbunden mit einer Heimkehr: Nach Jahren des selbstgewählten Exils kehrte Mildred Thompson Anfang der 1990er Jahre in die USA zurück. Sie kaufte ein Haus in Atlanta, in das sie zusammen mit ihrer Lebensgefährtin einzog und mietete ein großzügiges Atelier in der Nähe. Sie wurde



Oben: Mildred Thompson, *Love for Sale*, 1959;
Unten: Mildred Thompson, *Girl with Dolls and Toys*, 1959;
Sammlung The Museum of Modern Art, New York, Eugene and Clare Thaw Fund;
Digitale Reproduktion The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, New York

Professorin am Atlanta College of Art und Mitherausgeberin des Magazins *Art Papers*. In Atlanta fand sie endlich Raum und Zeit, ihre intensive Beschäftigung mit Musik, Mathematik, Quantenphysik, Theosophie und Philosophie mit Malerei zu verbinden, die nun zum vorherrschenden Medium wurde. Sie entwickelte eine Farbpalette und eine Formensprache, mit der sie naturwissenschaftliche Phänomene wie Frequenzen, Vibrationen oder Entropie visualisierte. „Das Unsichtbare sichtbar machen“ hieß eines ihrer Seminare, und genau das war ihr eigenes Ziel. Mildred Thompson verstand das Unsichtbare als eine Mischung aus faktischer und spekulativer Welt, was für sie keinen Widerspruch darstellte. „She sought harmony in the spiritual and the material, the intuitive and the factual, connecting the seemingly distant worlds of science and metaphysics in an attempt to locate universality, or at least a space of commonality from which we can derive understanding“, schreibt Melissa Messina, Autorin, freie Kuratorin und Kuratorin des Mildred Thompson Estate.

In den großformatigen Leinwänden der Serien *Magnetic Fields* und *Radiation Explorations* sind Bewegungen vom großen sphärischen Wirbel bis zur kleinsten Teilchenaktivität eingefangen. In brillanten, leuchtenden Farben wird Chaos von stabilisierenden Linien abgefangen, von zentrierenden Punkten oder sich formierenden kurzen Strichen. Es sind die Gemälde aus dieser späten Phase, die nach Mildred Thompsons Tod 2003 eine neue Rezeption und Wiederentdeckung ihres Werks in den USA einleiteten, mit der Gruppenausstellung *Magnetic Fields: Expanding American Abstraction, 1960 to Today* im Kemper Museum of Contemporary Art in Kansas City (2017) oder der Einzelausstellung *Radiation Explorations and Magnetic Fields*, Galerie Lelong in New York City (2018). Auf den ersten Blick scheint das Spätwerk nichts mehr mit den beiden figurativen Radierungen von 1959 zu tun zu haben. Auf den zweiten Blick schon: In einer *Five Mysteries* betitelten Serie von Radierungen, die als Vorläufer ihrer späten Malerei gilt, thematisierte Mildred Thompson eine Kosmologie der Erde und „dessen, was unter und über ihr liegt“. Schaut man von den *Five Mysteries* 30 Jahre zurück auf die Hamburger Radierungen, ahnt man, was die Kringel, Kreise und gestrichelten Linien um die weiblichen Figuren herum bedeuten könnten: Es handelt sich um keinen weltlichen Raum, sondern um einen Kosmos, in dem alles in Bewegung ist.

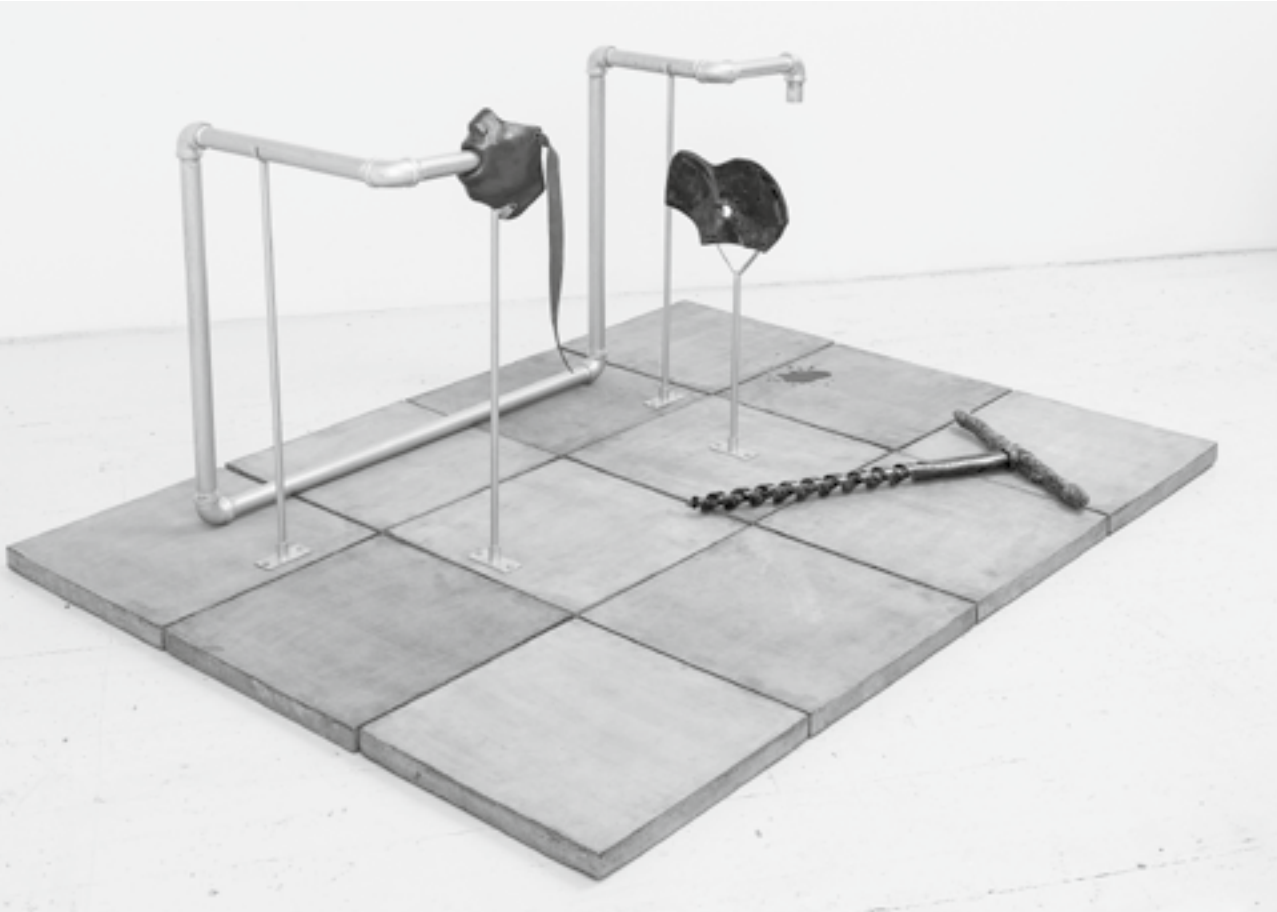
www.mildredthompson.org

Radiation Explorations and Magnetic Fields
22. Februar – 21. April 2018
Galerie Lelong, New York City
www.galerielelong.com

Mildred Thompson: Radiation Explorations and Magnetic Fields
Ausstellungskatalog mit Texten von Melissa Messina, Mary Sabbatino und Lowery Stokes Sims
Galerie Lelong & Co (Hsg.), 2018

10. Berlin Biennale – *We Don't Need Another Hero*
Julia Phillips, Mildred Thompson u. a.
9. Juni – 9. September 2018
KW Institute for Contemporary Art, Akademie der Künste, ZK/U – Zentrum für Kunst und Urbanistik, Volksbühne Pavillon, Berlin
www.berlinbiennale.de

Die HFBK-Absolventin *Julia Phillips* hatte in diesem Jahr eine Einzelausstellung im MoMA PS1 in New York und war auf der 10. Berlin Biennale vertreten. *Michael Diers*, bis 2017 Professor für Kunstgeschichte an der HFBK Hamburg, traf die Künstlerin in Berlin.



Julia Phillips, *Extruder*, Ausstellungsansicht, 2018, MoMA PS, New York, Foto: Kris Graves

Michael Diers: Du hast 2012 an der HFBK Hamburg Dein Diplom gemacht – wie ging es danach für Dich weiter?

Julia Phillips: Ich habe von 2013 bis 2015 meinen Masterabschluss an der Columbia University in New York gemacht. Davor war ich eineinhalb Jahre in Berlin – ich musste aus meiner Heimatstadt Hamburg endlich raus und Berlin ist einfach die größte Metropole Deutschlands. Ich habe in dieser Zeit nur eine einzige Videoarbeit produziert, weil ich viel mit anderen Dingen beschäftigt war. Einerseits mit CALL, einer feministischen Plattform, die ich mit anderen HFBK-Absolventinnen aus meinem Jahrgang gegründet habe. Und dann mit einem Netzwerk, das schon länger aktiv war hier in Berlin, *ff*, also die beiden forte-Zeichen aus der Musik. Außerdem habe ich mich mit Jobs über Wasser gehalten, unter anderem als Club-Rezeptionistin im Soho House. Über einen Kontakt hat es sich ergeben, dass ich für Monica Bonvicini arbeiten konnte, die eine Studiomanagerin suchte. Da habe ich extrem viel gelernt.

MD: In Berlin hast du auch begonnen, Dich verstärkt mit Deiner eigenen Identität als Künstlerin mit afro-amerikanischen und deutschen, weißen Wurzeln auseinanderzusetzen.

JP: In Hamburg gab es die entsprechenden Diskurse nicht, und ich habe sie anfangs auch nicht vermisst, da ich nicht wusste, dass sie existierten. Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex *Race* hat mit kürzeren New York-Aufenthalten während des Studiums begonnen. Ich habe mein Interesse für die schwarze Identität zunächst gar nicht in der bildenden Kunst ausgelebt, sondern indem ich die Jazzszene durchstreift habe. Zum Beispiel während eines Erasmus-Jahres in Madrid. Es scheint, als ob ein Wechsel in eine neue Stadt die Auseinandersetzung mit solchen Fragen anstößt. In Berlin gibt es verschiedene schwarze Kreise, Diskurse und Räume, zu denen ich Kontakt hatte, zum Beispiel zu SAVVY Contemporary oder der Bibliothek EOTO im Wedding.

MD: Hat sich diese Thematik in New York verstärkt? Hat das an der Columbia auch eine Rolle gespielt?

JP: In New York stellen sich Fragen über Identität, Migration, Ethnizität und Ungleichheit, Gender wie von selbst. Unter den 27 Studierenden meines Jahrgangs gab es nur eine weitere schwarze Studierende, Sondra Perry, die sehr erfolgreich ist. Im Jahrgang über uns waren auch zwei schwarze Frauen, was dazu führte, dass die ebenfalls schwarze Star-Künstlerin und ehemalige Columbia-Professorin Kara



Julia Phillips, *Failure Detection*, Ausstellungsansicht, 2018, MoMA PS, New York, Foto: Kris Graves

Walker uns tatsächlich zu sich nach Hause einlud – weil sie so überwältigt war, dass es vier schwarze Studentinnen auf einmal gab. Nach unserer Zeit hat es sich drastisch verändert. Da sind die Zahlen angestiegen. Was sehr schön ist.

MD: Ging die Auseinandersetzung über den Kunstbereich hinaus?

JP: Das war ein Grund, weshalb ich mich für die Columbia entschieden habe. Man musste dort auch Wahlfächer belegen. Die konnten zwar im Kunstbereich sein, aber auch in ganz anderen Fachbereichen. Ich habe „African-American History“ gewählt. Auch „Race and Sexuality: Black Queers“ war ein Seminar, das ich belegt habe. Und ich habe auch „West African Dance“ belegt.

MD: Tanz spielt in Deiner jüngeren Arbeit auch wieder eine Rolle.

JP: Ja, also *Movement*. Man sieht einen Körper, der läuft und hadert und es gibt so einige Ausfallschritte. Es war zum Diplom eine befreiende Entscheidung zu sagen, gut, wenn ich eigentlich die ganze Zeit von gesellschaftlichen Phänomenen spreche, dann muss ich irgendwie mit dem menschlichen Körper arbeiten und kann mich nicht mehr hinter Linien und geometrischen Formen verstecken.

MD: In der Zeit nach dem Master ist der Körper Dein Hauptthema geblieben. Du drückst Deinen eigenen Körper ab, formst ihn ab. Das hat kunstgeschichtlich eine große Tradition. Wie hast Du diesen Sprung geschafft, auch diese Schamgrenze zu überwinden?

JP: Meine Arbeiten sind seit der Zeit nach meinem Abschluss an der Columbia viel expliziter und intimer geworden. Es ging mit Körperabdrücken schon während des Studiums dort los. Aber diese Instrumente, die ich mir ausdenke, waren damals deutlich abstrakter

oder zumindest die Körperteile, die vorkommen innerhalb dieser Werkzeuge und Apparate, sind nicht so gut identifizierbar. Es war erst nach dem Masterstudium, dass ich zum Beispiel mein Gesicht abgedruckt habe. Oder mein Hinterteil. Oder meinen Unterleib. Wahrscheinlich bin ich auch deshalb sehr betrachterscheu. Ich gehe nicht in meinen eigenen Ausstellungsraum, wenn meine Arbeiten ausgestellt werden.

MD: Aber wir waren zusammen in Deiner Ausstellung im PS1.

JP: Ja, außerhalb der offiziellen Öffnungszeiten. Das war sehr bewusst gewählt. Ich hatte in dem Fall natürlich auch Vertrauen, dass mir keine grenzüberschreitenden Fragen gestellt werden, während man das bei öffentlichen Betrachtenden nicht voraussetzen kann.

MD: Aber das ist ein merkwürdiger Widerspruch. Es gehört doch zum Künstler*innen-Dasein dazu, in eine völlig anonyme Öffentlichkeit zu gehen und sich einem Publikum auszusetzen – wie kann man denn das vereinbaren mit dieser Idee?

JP: Indem man nicht da ist. Die Kunst hat keine Ohren, die kann damit umgehen. Aber ich muss nicht Zeugin davon sein, was gesagt wird. Diese Zurückhaltung hat möglicherweise auch mit der dreidimensionalen Präsenz von Skulpturen zu tun. Im Rahmen eines Vortrags Fotos von meinen Arbeiten zu zeigen, wie ich es an der Akademie der Künste in Berlin getan habe, fällt mir dagegen leicht.

MD: Zurück zu Deiner Ausstellung im PS1: Deine Arbeiten haben in den drei Räumen viel Platz und Luft und können von allen Seiten betrachtet werden. Es gibt ein Video, es gibt aber vor allem Installationen, die im Wesentlichen aus keramischen Objekten oder Gegenständen bestehen. Zum Teil hängen sie an der Wand, zum Teil liegen sie auf *Trolleys*. Und der Betrachter wird es nicht sofort begreifen, erst,



Julia Phillips, *Failure Detection*, Ausstellungsansicht, 2018, MoMA PS, New York, Foto: Kris Graves

wenn er sich etwas länger aufhält, dass fast alle Werke auch mit Körper, Körperöffnungen, zu tun haben. Zum Teil medizinisch anmutend. Die Formen sind verfremdet, aber wenn man genauer hinsieht und länger darüber nachdenkt, kommen sie einem wieder sehr konkret vor. Das Video, das gezeigt wird, ist im Grunde auch ein Selbstportrait, der eigene Körper, oder? Was noch? Die Maske, das Gesicht. Die keramischen Teile sind nicht weiß, sondern immer farbig gefasst. Aber nicht in kreischendem Pink, sondern sehr zurückhaltend in einem Beige, Braungrün, Blauschwarz. Gedämpfte Töne. Alles in einer Größe, die nicht überdimensioniert ist, sondern handlich. Also alles Objekte, die wie Werkzeuge in die Hand genommen werden könnten, aber da sie sehr fragil sind, ist das natürlich nicht erlaubt. Aber irgendwie sind es Hantiergeräte, Werkzeuge ...

JP: Hantiergeräte finde ich einen guten Begriff.

MD: Du hast auch gelernt, Dich theoretisch zu artikulieren. Du bewegst dich in feministischen, postkolonialen Diskursen.

JP: An der Columbia hatten wir einen verbindlichen Stundenplan, es war nicht so frei wie an der HFBK Hamburg. Alle mussten zu einem Kurs erscheinen, der „Critical Issues“ hieß. Dadurch haben wir die Standards der Kunsttheorie gelernt. Für mich ging das Theorie-Studium durch das Whitney Independent Study Program nach dem Master weiter. Ich habe gemerkt, dass ich die Theorie sehr inspirierend für die künstlerische Praxis finde, und die richtige Theorie kann auch sehr befriedigend sein, man muss aber danach suchen.

MD: Es gibt kein Übersetzungsproblem zwischen Theorie und der praktischen künstlerischen, manuellen Arbeit?

JP: Finde ich nicht. Aber ich arbeite auch sehr metaphorisch. Der Körper ist bei mir oft eine Metapher für Verhältnisse, die auch gesellschaftlich oder politisch verstanden werden könnten. Die Mechanik, die ich einsetze, ist metaphorisch gemeint.

MD: In diesem Jahr haben sich entscheidende Dinge für Dich ereignet, auch über die Ausstellungsmöglichkeiten an renommierten Institutionen und Orten hinaus. Du ziehst im September von New York nach Chicago, um dort an der University of Chicago im Department of Visual Arts (DoVA) eine Lehrtätigkeit zu beginnen.

JP: Das Prinzip des zweijährigen Fellowships funktioniert in der Kunst genauso wie in der Wissenschaft: Idealerweise konzentriere ich mich auf gute Atelierarbeit, habe gute Ausstellungen und die Universität ist dann glücklich, sich mit diesen Ausstellungen in Verbindung setzen zu können. Gleichzeitig kann ich diese Berufserfahrung direkt an die Studierenden weitergeben und muss deshalb nur ein Quartal pro Jahr unterrichten. Der Rest des Jahres ist frei, abgesehen davon, dass ich ganzjährig Advisor bin für Bachelor- und Masterthesen. Außerdem bin ich Teil der Aufnahmekommission und Prüferin – wie Du es für mich warst.

MD: An der University of Chicago wird der Künstler und Documenta-Teilnehmer Theaster Gates Dein Kollege. Er lädt einmal im Jahr zu einem Black Artists Retreat [B. A. R.] ein, der ausschließlich schwarzen Künstler*innen vorbehalten ist. Warum ist das in einer offenen Gesellschaft noch notwendig?

JP: Einmal kann man das einen *Safe Space* nennen, bei dem man davon ausgehen kann, dass es dort keine Ignoranz gibt. Ignoranz kann sehr gewaltvoll sein. Ein weiteres Argument ist, dass man ein gemeinsames Vokabular voraussetzen kann, was Gespräche auf einer ganz anderen

Ebene ermöglicht. Diskurse erreichen ein ganz anderes Niveau, wenn man nicht immer die Basics erklären muss.

MD: Du hast gesagt, man nimmt sich als schwarze Frau oder Künstlerin tatsächlich auch doppelt wahr.

JP: Damit beziehe ich mich auf W. E. B. Du Bois und einen seiner ganz wichtigen Begriffe *Double Consciousness*. Danach nimmt man sich einmal aus seiner individuellen, nicht-weißen Perspektive wahr UND durch die weiße Perspektive. Wenn ich zum Beispiel gefragt werde, woher ich komme, dann ist meine individuelle Perspektive „aus Hamburg“, aber ich weiß ganz genau, dass diese Antwort nicht reicht. Dass ich eigentlich immer für Weiße mitdenken muss.

MD: Gehst Du darauf ein, oder spielst Du das ironisch herunter?

JP: Kommt drauf an, in welcher Stimmung ich bin. Und ob ich Lust habe auf die meistens verschwendete Energie.

MD: Hat Dich diese zweifache Identität beflügelt oder behindert? Kann das nicht auch produktiv gewendet werden?

JP: Ich glaube, sie bringt Privilegien mit sich. Vor allem im Vergleich zu anderen Identitäten, die nicht vom Weiß-Sein profitieren. Ich profitiere, glaube ich, sehr davon, dass ich mich zwischen Welten bewegen kann und vor allem die *Codes* der trotzdem vorherrschenden weißen Gesellschaft verstehe und auch einzusetzen weiß. Und das wiederum zu einer Zeit, in der man möchte, dass nicht-weiße Personen zur Sprache kommen. In dem Moment habe ich das Gefühl, so eine Brückenidentität zu bilden.

MD: Mir erschien es während meines Forschungsaufenthaltes 2017–2018 am Getty Research Institute in Los Angeles so, dass die Kunst in den USA in Segmente zerfällt und der Freiraum zerstört wird, in dem gesellschaftliche und politische Fragen konstruktiv verhandelt werden können. Selbst kritische Intellektuelle lassen ihre DNA untersuchen. Der Künstler Jimmie Durham ist plötzlich kein Cherokee-Native mehr, weil ihm die Cherokee diese Zugehörigkeit absprechen. Dana Schutz darf sich als weiße Künstlerin nicht mit der Geschichte der Schwarzen beschäftigen. Sam Durant wurde wegen einer Skulptur, die die Geschichte des *Capital Punishment* in den USA untersucht, attackiert (siehe auch den Text von Raimar Stange auf den Seiten 49–50, Anm. der Redaktion). Ich finde diese Entwicklung sehr bedenklich und habe darüber auch kritisch geschrieben (erscheint im nächsten Heft der amerikanischen Zeitschrift *October*).

JP: Man muss aufpassen, was man als Material benutzt. Wenn man sich Geschichten aneignet, dann werden die auch Material.

MD: Was heißt aneignet? Durant ist ein historisch bewusster amerikanischer Künstler, der über die amerikanische Geschichte arbeitet, die auch seine Geschichte ist. Appropriation ist ja an sich schon ein Vorwurf.

JP: Also ich sehe in dieser Entwicklung eher Möglichkeiten, als Einschränkungen. Dass man sich ganz anders Gedanken macht über Autorschaft und wer über was spricht. Und wer auch mal leise sein und zuhören kann. Ich glaube, das ist ein tiefgreifender Diskurs, den können wir im Rahmen dieses Gesprächs nicht klären.

Das Gespräch fand im Juli 2018 in Berlin statt.



Julia Phillips, *Operator I (with Blinder, Muter, Penetrator, Aborter)*, 2017 und *Expanded IV*, 2015, Ausstellungsansicht, 10. Berlin Biennale, 2018, KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Foto: Timo Ohler

Julia Phillips, *Failure Detection*, 15. April–3. September 2018
MoMA PS1, New York
www.momaps1.org

10. Berlin Biennale – *We Don't Need Another Hero*
Julia Phillips, Mildred Thompson u. a.
9. Juni–9. September 2018
KW Institute for Contemporary Art, Akademie der Künste, ZK/U – Zentrum für Kunst und Urbanistik, Volksbühne Pavillon, Berlin
www.berlinbiennale.de

Raimar Stange

Sam Durant – neuer Gastprofessor an der HFBK Hamburg – widmet sich in seiner künstlerischen Arbeit immer wieder politischen Fragestellungen und spart nicht mit Kritik an herrschenden Strukturen. Im letzten Jahr wurde sein Kunstwerk *Scaffold* selbst zum Gegenstand heftiger Diskussionen.



Sam Durant, *Scaffold*, 2012, Installationsansicht Documenta 13, Foto: Rosa Maria Ruehling

Wirklich bekannt geworden ist Sam Durant mit einem handfesten Skandal. 2017 wollte der Künstler, der in den Medien Skulptur, Zeichnung oder Installation arbeitet, seine Skulptur *Scaffold* (dt.: Schafott) in dem Museumspark des Walker Art Center in Minneapolis zeigen. Die Arbeit fügt mehrere historische Galgen zu einem Holzgerüst zusammen, das zwischen Abstraktion und Realismus changiert. Alle Galgen spielten eine wichtige Rolle in der US-amerikanischen Geschichte. Einer war der berühmt-berühmte Galgen von Mankato, an dem 1862 nach einem niedergeschlagenen Aufstand 38 Angehörige des Stammes der Dakota hingerichtet wurden. Mankato liegt nur eineinhalb Autostunden von Minneapolis entfernt, und so kam es prompt zu heftigen Protesten der Dakota-Natives. Sie führten schließlich dazu, dass Durant den Dakota die Skulptur schenkte, die das Kunstwerk verbrannten. Bemerkenswert an diesem Skandal ist zweierlei: Erstens wurde die gleiche Arbeit fünf Jahre zuvor auf der documenta 13 gezeigt, ohne auch nur im Geringsten für einen Eklat zu sorgen und zweitens ist es gerade Sam Durant, der in sei-

ner Kunst immer wieder politische Probleme wie Rassismus oder die Einschränkung von Bürgerrechten in ihren historischen Dimensionen analysiert, der hier angegriffen wurde. Warum also wird gerade ihm vorgeworfen, er würde die tragische Geschichte der Dakota für seine eigenen Zwecke ausbeuten und instrumentalisieren? Und warum sorgte *Scaffold* in Kassel für keinerlei Aufregung, in Minneapolis aber für solch einen Skandal?

Vergleichsweise moderat und sachlich ging es jüngst zu, als in der Frankfurter Kunsthalle Schirn im Rahmen der Ausstellung *Power to the People* wiederum Arbeiten von Sam Durant zu sehen waren. Der Künstler zeigte dort aus dem Jahre 2002 stammende Text-Objekte aus seiner Serie der *Electric Signs*. Diese Textarbeiten stellen Polit-Slogans wie „Justice!“ oder „Let’s Judge Ourselves as People“ in handelsüblichen beleuchteten Displaykästen vor, wie man sie vor Restaurants oder Lebensmittelgeschäften findet. Vor einem farbig-monochromen Hintergrund leuchten die griffigen Formulierungen als im doppelten Sinne des Wortes „aufklärende“ Versatzstücke auf, die meist aus dem Umfeld von politischen Demonstrationen stammen. Diese Versatzstücke werden also aus ihrem ursprünglichen politischen Kontext herausgelöst, dann überführt in das kommerzielle Umfeld von Werbedisplays, um schließlich im Ausstellungskontext der *High Art* vorgestellt zu werden. Während dieser Transformation stellen Sam Durants *Electric Signs* nicht nur engagiert politische Forderungen, sondern fragen dabei zudem nach den Bedingungen von sprachlicher Bedeutung: Wie verändert der die Polit-Slogans präsentierende Rahmen ihre jeweilige Bedeutung?

Ein Vergleich von *Scaffold* und den *Electric Signs* ist höchst interessant, nicht nur für den „Fall Durant“. Entscheidend ist, dass *Scaffold* in dem Museumspark des Walker Art Center weit weniger geschützt von den Mauern des *White Cube* war, als die *Electric Signs* in der Schirn. Denn so wurden die Arbeiten auch von einem anderen Publikum rezipiert: In Minneapolis eben auch von Menschen, die nicht im engeren Sinne zu den „Kunstverständigen“ gehören, in Frankfurt dagegen vorrangig von kulturbeflissenen Bildungsbürgern, die die Grammatiken der zeitgenössischen Kunst kennen – und eben darum Durants Kunst auch als ästhetische Formulierung wahrnahmen. Letzteres gilt auch für die *Scaffold*-Rezeption in Kassel, wo vor allem Kunstinteressierte die Arbeit sahen, für die die Skulptur nicht mehr darstellte, als ein provokantes Kunstwerk. Solche Provokationen aber sind im Kunstbetrieb eine längst akzeptierte Form der Artikulation, außerhalb des Kunstfeldes aber ist es ein Angriff auf die Integrität der Identität der Dakota-Natives. Und noch ein weiterer Unterschied zwischen beiden Arbeiten ist hier entscheidend. Im Gegensatz zu den *Electric Signs*, die explizit und unmissverständlich politische Inhalte vorstellen, lässt *Scaffold* mit seiner ästhetischen Umarbeitung der Galgen, die dazu führt, dass sie auf den ersten Blick als abstrakte Form gesehen wird, seinen politischen Inhalt – die Geschichte der Todesstrafe in den USA – erst auf den zweiten Blick erkennen. Und das kann dann zu falschen Kontextualisierungen führen, wie bei den Dakota. Schon diese kurze Einführung in die Arbeit von Sam Durant macht deutlich, dass sein Werk heute wichtige Fragen nach der Qualität von Kunst stellt. Wie explizit politisch muss Kunst sein? Wie künstlerisch-formal darf sie sein? Fragen wie diese stehen – gerade heute – immer wieder zur Disposition.

Raimar Stange ist freier Kurator, Autor und Kunstkritiker und lebt in Berlin. Er ist Mitherausgeber der Publikation „Haltung als Handlung – Das Zentrum für Politische Schönheit“.



Sam Durant, *Justice*, 2002, Leuchtkasten mit Vinyl-Schrift, Foto: Achim Kukulies



Sam Durant, *Open Your Eyes*, 2017, Leuchtkasten mit Vinyl-Schrift, Foto: Robert Glowacki



Sam Durant, *Let's judge ourselves as people*, 2002, Leuchtkasten mit Vinyl-Schrift, Foto: Achim Kukulies

Peter Wächtler erzählt Geschichten: in Form von Bildern, Skulpturen, Texten und Filmen. Seine melancholisch-lakonischen Szenarien sind vertraut und verstörend zugleich. Im Wintersemester ist er Gastprofessor für Malerei/Zeichnen an der HFBK Hamburg.



Peter Wächtler, *Secrets of a Trumpet*, 2016, Ausstellungsansicht The Renaissance Society, Chicago

Eine bucklige Ratte, die jeden Morgen aufs Neue aus ihrem Bett kriecht und jeden Abend aufs Neue von einer wuchtigen Bowlingkugel niedergestreckt wird; ein langbärtiger Zauberer, der schicksalsergeben im Schnee der Dinge harrt; ein Mond wie aus dem Sandmännchen, der missmutig auf seiner Pfeife herumkauert; ein zauseliger Drache mit halb zerfleddertem Strohhut auf dem Kopf, der durch eine postapokalyptische Gegend flattert.

Der Künstler Peter Wächtler hat ein Herz für kauzige Kreaturen. Den oben genannten begegnet man in seinen handgemalten Stop-Motion-Animationsfilmen, die er mit pseudobiografischen, monologischen Prosagedichten unterlegt, ein ähnliches Personal findet man aber auch in seinen übrigen Arbeiten vor. Wächtlers Oeuvre setzt sich aus Film, Malerei, Zeichnung, Sound und Text zusammen. Allesamt bilden sie eine vielschichtige Erzählung, vorgetragenen von einem selbstmitleidigem, melancholischem Ich, das mit dem „zermahlenden Getriebe des Alltags“ (*Untitled (Wizard)*, 2014) hadert, auf dermaßen übertriebene Weise jedoch, dass die Stimmung immer wieder ins Alberne, ins slapstickartig Absurde kippt. Wächtlers Protagonisten gleichen den misanthropen Typen, die man um vier Uhr morgens am Kneipentresen treffen kann. Der tragischen Banalität des menschlichen Daseins haben sie in der Regel wenig entgegenzusetzen. Sie sind längst in die Falle getappt, verharren in Passivität und Nostalgie, suhlen sich in ihrem Elend, in Einsamkeit und Selbstzweifeln.

Wächtler, der 1979 in Hannover geboren ist und an der Bauhaus-Universität in Weimar sowie dem Kent Institute of Art and Design in Canterbury studierte, setzt sich mit der *Conditio Humana* im Spätkapitalismus auf eine Art und Weise auseinander, die aufs Herrlichste aus der Zeit gefallen scheint. Seiner Ästhetik haftet stets etwas Altmodisches, Abgegriffenes an. Seine Skulpturen etwa, die Keramikversionen der Darsteller von „Wind in den Weiden“ oder kitschiger Musicalverfilmungen sein könnten, wirken so altmodisch, dass man versucht ist, den nicht vorhandenen Staub von ihnen weg zu pusten. Zuletzt konnte man das zum Gallery Weekend in seiner Berliner Galerie Lars Friedrich erleben. Dort kombinierte Wächtler sein neuestes Video *Untitled (Clouds)* mit Gemälden pinkfarbener Delfinschwärme und – als Skulpturen – fröhlich tanzender US-Zeitungsjungens aus der Zeit der Großen Depression. Weitere Ausstellungen hatte Wächtler unter anderem bei Ludlow 38 in New York, in der *dépendance* Gallery in Brüssel, bei Reena Spaulings Fine Art in New York, in der Renaissance Society in Chicago, dem Westfälischen Kunstverein in Münster und im M HKA in Antwerpen. Momentan bereitet er sich auf eine Einzelausstellung in der Kunsthalle Bergen im kommenden Jahr vor. Dort wird er ein neues Animationsvideo zeigen. Zuvor jedoch ist er für ein Semester an der HFBK im Studienschwerpunkt Malerei/Zeichnen als Professor zu Gast.

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



Peter Wächtler, *Untitled*, 2013



Peter Wächtler, *The Song of The River*, 2017, Ausstellungsansicht *The Absent Museum*, WIELS, Brüssel

Grafik der Diskurse Julia Mummenhoff 53

Hinter der Abkürzung NLF verbergen sich die Gestalter*innen und HFBK-Absolvent*innen *Nils Reinke-Dieker, Larissa Starke* und *Friederike Wolf*. Für die Ausstellung *Neolithische Kindheit* im Sommer 2018 im Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin konzipierten sie das Grafikdesign.



Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, Manual;
Foto: Edward Greiner

Was sie gemeinsam sind, wird sich noch zeigen. Für den Moment bezeichnen sich Nils Reinke-Dieker, Larissa Starke und Friederike Wolf als Kollektiv. „Wir müssen noch herausfinden, wie wir die Form unserer Zusammenarbeit nach außen kommunizieren, das ergibt sich auch durch die Projekte, an denen wir arbeiten. Wir sind zunächst einmal alle Gestalter*innen mit der Leidenschaft und auch dem Wunsch, zu gestalten.“ Sie arbeiten an drei Orten: in Hamburg und Berlin sowie im virtuellen Raum mithilfe von digitalen Werkzeugen wie Skype, Slack und Trello.

Die drei haben sich im Masterstudium bei Jesko Fezer, Professor für Experimentelles Design an der HFBK Hamburg kennengelernt. Zuvor hatten alle drei an verschiedenen Hochschulen einen Bachelor-Abschluss in Grafik absolviert: Nils Reinke-Dieker an der École de Recherche Graphique in Brüssel und dann bei Prof. Ingo Offermanns an der HFBK Hamburg, Larissa Starke an der Fachhochschule Potsdam und Franziska Wolf an der Fachhochschule Nürnberg. Der Wunsch, räumlich zu arbeiten und das grafische Wissen im Raum anzuwenden, führte sie unabhängig voneinander zum Design. Im Studio Experimentelles Design ergab sich oft, dass die drei bei Projekten die grafische Gestaltung übernahmen, zum Beispiel das Erscheinungsbild und die Projektdokumentation des partizipatorischen Langzeitprojekts Öffentliche Gestaltungsberatung (ÖGB) St. Pauli.

Als NLF im November 2017 zum Team der Ausstellung *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* stießen, galt es, sich in ein hochgradig komplexes Ausstellungsprojekt hineinzudenken. Die zentralen argumentativen Achsen und Vektoren gingen auf Texte des Schriftstellers, Kunsthistorikers, Anarchisten und Antifaschisten Carl Einstein (1885–1940) zurück. Auch der Titel war einem seiner Essays

entlehnt: Mit „Neolithische Kindheit“ bezeichnete er 1930 das künstlerische Verfahren von Jean (Hans) Arp. Die von Anselm Franke und Tom Holert kuratierte Ausstellung wollte – ausgehend von Einsteins Werk – die Umbrüche, Öffnungen und Widersprüche in Kunst und Wissenschaft der Zwischenkriegszeit ausloten und unter anderem auf Parallelen zu heutigen Krisen befragen. Angesichts der Fülle an Exponaten, zu denen neben Kunstwerken, Fotografien, Filmen auch Archivalien, Textdokumente und Publikationen gehörten, entwickelte NLF die Idee, sämtliche Begleittexte gebündelt in ein Heft auszulagern.

Es entstand ein Manual genanntes Begleitheft in Kombination mit einem Leitsystem, das es den Besucher*innen erlaubte, sich unbelastet von erklärenden Texten durch die drei Ausstellungsräume zu bewegen und zunächst einmal die Exponate wahrzunehmen. Das Leitsystem fügte sich in die von der *Kooperative für Darstellungspolitik* konzipierte Ausstellungsrarchitektur ein und verwies auf erklärende Texte und Quellen, die bei Bedarf im Manual nachzulesen waren. In der Heftgestaltung spiegelt sich die Struktur der Ausstellung wider: Die drei unterschiedlichen Sektionen wurden im Manual durch weiße Schrift auf schwarzem Grund abgegrenzt, die Zuordnung am Ende in Kapitel erfolgte über schwarze Schrift auf cremefarbenen Seiten. Der Entwicklung und Visualisierung eines Index-Systems aus Zahlen und Buchstaben ging ein langwieriger Prozess des Ausprobierens voraus und es blieb ein Wagnis, wie NLF bestätigen, genau wie die Auslagerung der Informationsquellen an sich. Aber es ist gelungen. Auch formal passt der Index zu der bewusst an Ausgrabungsstätten erinnernden Präsentation der Archivalien in Vitrinen und der Kunstwerke über eine begehbare Brücken-Konstruktion. Im Zusammenspiel von beidem wird dem komparatistischen Ansatz von Einstein und der Hierarchielosigkeit seines Denkens Rechnung getragen. „Der Index betont noch einmal die inhaltliche Gleichberechtigung der Exponate. Ob es ein Gemälde von Georges Braque ist oder eine Skizze von Carl Einstein wird durch diese Indexierung gleichwertig.“

Bewusst wurde darauf verzichtet, die grafische Sprache aus der Zeit zu zitieren, aus der die Archivalien stammen: „Trotzdem wollten wir eine Gestaltung erreichen, die den Exponaten eine Bühne gibt, sich damit verbindet, aber nicht einfach nur eine Gestaltung, eine Typografie ist, die dieser Zeit entnommen ist. Das war ein ganz interessanter Prozess für uns, über die ganz konkrete Grafik zu sprechen und einen Stil zu finden, der dann in dem Manual, im Raum und in der Publikation funktioniert.“ Bei den drei verwendeten Schriften handelt es sich um Maria des niederländischen Grafikers Phil Barber, die auf der Times basierende Stanley und Typewriter. Stanley ist eine markante, eckige Variante der Times. Sie erinnert sehr stark an Zeitungen, ist als Serifenschrift sehr gut lesbar. Alle Transkripte oder Manuskripte wurden in Typewriter wiedergegeben, wobei die Umbrüche und Unterstreichungen genau den handschriftlichen oder maschinengeschriebenen Skizzen Einsteins entsprechen: „Damit wollten wir einen historischen Bezug schaffen und trotzdem ins Moderne übersetzen.“ Dass das Manual wie eine endlos fortlaufende Liste aller Werke anmutet, aber nicht abschreckend wirkt, ist dieser Gestaltung zu verdanken, die eine hohe Informationsdichte angenehm haptisch vermittelt.

Für den Katalog, der zum Ende der Ausstellung erschien, wurde das Ausstellungskonzept in eine Publikation übersetzt, die dennoch eigenständig ist. Formal ist der Katalog eine Erweiterung des Manuals: Er hat das gleiche Layout und die gleiche Höhe, nur dass eine Spalte hinzugefügt wurde. Die Kunstwerke, von Einstein nur KW genannt, sind abgebildet und werden mit Essays und mit Glossaren angereichert, aber nicht in einem Kapitel gebündelt, sondern von dem ergänzenden Material durchwoben. So wird der Narration der Ausstellung entsprochen, in der Medien und Textarten nicht getrennt wurden, sondern inhaltlich aufeinander aufbauten.



Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, Manual; Foto: Edward Greiner



Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, Ausstellungsansicht, Sektion A: Die unmögliche Expansion der Geschichte, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2018; Foto: Laura Fiorio

www.nlf-team.de

Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930
Haus der Kulturen der Welt, Berlin
13. April–9. Juli 2018
www.hkw.de

Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930
Herausgegeben von Anselm Franke und Tom Holert, Haus der Kulturen der Welt/Diaphanes, 2018, 460 Seiten, 296 Abbildungen, davon 128 in Farbe, gebunden, ISBN 978-3-0358-0119-4

Arschbombe zur Erde *Raphael Dillhof* 55
Mit der Gemeinschaftsausstellung *Barvid Dowie*
nahmen *Jonathan Meese*, *Daniel Richter* und *Tal R*
das Kunsthaus Stade in Beschlag. Für ihre über-
bordende Hommage an David Bowie hatten die drei
Top-Akteure der Kunstwelt ganz bewusst die ver-
meintliche Peripherie gewählt.



Jonathan Meese, Tal R, Daniel Richter (v.l.), 2017, Foto: Hanna Putz

„Also ich fühle mich da verarscht“, meint der ältere Teilnehmer der Frühabend-Führung, gefasst aber relativ unbeeindruckt angesichts der massiven Reizüberflutung, die da auf drei Stockwerken im Kunsthaus Stade aufgebaut ist: Vom mit Puppen bevölkerten Boot im Fleet vor dem Kunsthaus über die dekorierten Riesenhotdog-Skulpturen, *Mumin*-Lampen und Hummer-Stoffpuppen bis zu den unzähligen bunten Gemälden, die dicht an dicht und bis unter die Decke gehängt sind – tatsächlich ist das schräge Sammelsurium an brachialer Mal-Kraft auch für Hartgesottene schwer zu verdauen.

Immerhin sind es drei äußerst starke Persönlichkeiten mit drei bildgewaltigen Werken, die da in der pittoresken Kleinstadt an der Elbe zugange waren: Daniel Richter, das Malergenie aus der autonomen Szene und Professor einer erfolgreichen Akademie-Klasse in Wien, der sich in seinem zwischen abstrakt und gegenständlich changierenden Werk immer einen Hauch von Punk bewahrt hat. Jonathan Meese, *Entfant Terrible* im Adidas-Trainingsanzug, der in seinen frei assoziierten Gemälden etwa deutsche Heldensagen reflektiert und auf öffentlichen Auftritten gern die Diktatur der Kunst proklamiert – beide ehemalige HFBK-Studenten – und der dagegen fast in sich gekehrt wirkende dänische

Maler Tal R mit seinen naiv-comicartigen und ebenfalls farbkräftigen Bildern – sie verschmelzen hier zu einer klebrig süßen Acrylfarbmasse.

Und verschmelzen ist hier der richtige Ausdruck, denn ein Großteil der Werke entstand tatsächlich in gemeinsamer Arbeit – „Richter/Meese/Tal R“ steht gleichwertig auf den Schildchen neben den meisten Gemälden – und man meint beim Besuch der Ausstellung, die die drei auch noch selbst kuratiert haben, eine diebische Freude zu spüren: sich auf Leinwand und Papier über alles und jeden lustig machen, sich gegenseitig mit schnellem Strich porträtieren, Duelle mit dem Pinsel austragen. Jeder kriegt sein Fett weg. Mal nimmt man sich die Kunstszene vor – *Picasso, MoMA, Pizza Documenta* – in anderen meint man Trump zu erkennen, wieder andere machen noch weniger Sinn, erschließen sich gar nicht: „Stop the Pimmelman“ steht da etwa auf einem abstrakten schwarzen Klecks. Ein Reich, in dem Chaos regiert; auch wenn ab und an bestehende Werke der drei, etwa die „tieferen“ abstrakten Gemälde Richters und die weniger schreienden und hintergründiger wirkenden Bilder von Tal R in die Ausstellung integriert werden. Alles ordnet sich im bunten Reigen zwischen Peniswitzen und Farborgie dem Gesetz des Klamauks unter.

Darf Kunst Spaß machen? Gerade heute, in Zeiten politischer Härte und menschlicher Notlagen? Oder muss Kunst nicht sogar den Gegenpol bilden zu dem Grau des Provinz-Alltags (in dessen Kontext sowohl Meese als auch Richter aufwuchsen)? Muss sie nicht eine andere Welt aufmachen, den Kopf befreien? Das sind nun die Fragen, die man im Wandtext herausarbeitet und die auch im Ausstellungstitel *David Dowie* (der nächste Kalauer) anklingen. Bowie, ein Held, der sich nicht kategorisieren ließ, sich ständig wandelte, gegen den Mainstream auftrat und die Welt, ja, ein Stück bunter gemacht hat, scheint auf den ersten Blick zu den drei Popkünstlern zu passen.

Trotzdem hat es einen schalen Beigeschmack, dass sich die drei rumpelnden Über-Männer ausgerechnet den androgynen „Marsmenschen“ mit dem feinsinnigen Kunstgeschmack zu eigen machen. Ist es nicht wenig selbstreflexiv, wenn drei erfolgreiche „Jungs“ in der Provinz Spaß mit ihren Privilegien haben? Wirkt in einer Welt, in der Kunst von Frauen oder von nichtweißen Künstlern immer noch selten gezeigt wird, und explizites politisches Engagement in der Kunst vom Feuilleton mit einigem Argwohn betrachtet wird, diese Art von Witz nicht ziemlich altbacken?

Nur im beinahe letzten obersten Winkel, in einem kleinen Raum, wird es tatsächlich ruhiger, läuft ein ebenso kleines Video namens *The Men Who Fell To Earth*, in dem die drei Künstler absurd kostümiert Sätze aus dem (fast) gleichnamigen Bowie-Film rezitieren, in dem er als außerirdischer Abgesandter eines sterbenden Planeten in die Mühlen der kalten Erd-Gesellschaft gerät und am Ende an ihr – und an seinem eigenen Wunsch, sich anzupassen – zerbricht. Überraschend gut funktioniert dieser Bezug, der als einziges Element der Ausstellung direkt auf Bowie verweist, wie ein Ruhepol im Sturm: Fühlen sich die drei scheinbar so unbeirrbar Clownes vielleicht nun doch irgendwie plötzlich fremd in der Welt? Hat da ein Denkprozess eingesetzt? Man möchte es hoffen. Und plötzlich wirken die buntsprühenden Farben, die ausgesprochene Blödheit und Absurdität des Triumvirats wie ein trotziges Bollwerk gegen die Kälte und Starrköpfigkeit der Welt. Nur auf die Peniswitze könnte man in Zukunft noch verzichten.

Raphael Dillhof arbeitet als freier Autor. Zusammen 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.



David Dowie. Jonathan Meese, Daniel Richter & Tal R, Ausstellungsansicht Kunsthaus Stade, Foto: Michael Hensel

David Dowie: Jonathan Meese, Daniel Richter, Tal R
19. Mai–23. September 2018
Kunsthaus Stade
www.museen-stade.de

Hans-Joachim Lenger,
Professor für Philosophie an der HFBK Hamburg,
erinnert an die langjährige HFBK-Kollegin *Susanne Dudda*, die Ende August 2018 mit nur 59 Jahren verstarb. Von 1980 bis 1985 war sie selbst HFBK-Studentin. Als Mitarbeiterin setzte sie sich über 30 Jahre lang mit voller Überzeugung und großer Liebe zur Kunst für die Hochschule und ihre Künstler*innen ein.

Jeder Tod eines Menschen hinterlässt eine schmerzende Leerstelle. Doch wenn dieser Tod nicht nur die Gegenwart reißen lässt, die wir mit diesem Menschen teilten, sondern Risse hinterlässt, die uns selbst in Frage stellen, dann kann diese Leerstelle zu einer Wunde werden, die in keiner Trauer hinreichend vernarbt. Susanne Duddas Tod ist eine solche Wunde. Er bringt die, die um sie trauern, selbst aus der Fassung. Und dies macht den Abschied von ihr umso schwerer.

Ich lernte sie Mitte der 1980er Jahre kennen. 1985 suchte die Zeitschrift *Spuren*, die damals an der HFBK erschien, eine Mitarbeiterin auf Zeit. Ein einwöchiges internationales Bloch-Symposium musste vorbereitet werden, das durch eine großzügige Finanzierung Jan Philipp Reemtsmas möglich geworden war. Korrespondenzen waren zu erledigen, Reiseplanungen, Hotelbuchungen vorzunehmen, organisatorische Dispositionen zu treffen, Tagungsunterlagen fertigzustellen, vorbereitende Texte zu setzen und eine Sondernummer der *Spuren* inhaltlich zu betreuen und zu produzieren. Susanne Dudda hatte an der Hochschule studiert, gerade ihren Abschluss gemacht und fand sich sofort bereit, die inhaltlichen, organisatorischen und technischen Aufgaben zu übernehmen, die sich uns auf vielen Ebenen stellten. Die Verantwortlichkeit, die Präzision, die sie dabei an den Tag legte, waren nicht zu übertreffen. Was als Aushilfsjob begann, wurde so zum Anfang einer fast zehnjährigen Tätigkeit, in der sie, angestellt von der Hochschule, geschäftsführende Redakteurin, Autorin und Setzerin der *Spuren* wurde und der Zeitschrift ebenso organisatorisch wie inhaltlich ihren Stempel aufdrückte. Sie referierte in den Redaktionssitzungen über eingegangene Manuskripte. Sie pochte auf eine thematische Stringenz der Hefte. Sie sorgte für redaktionelle Disziplin. Behutsam hielt sie unseren fragilen Laden zusammen. Ohne sie hätte das Periodikum nicht erscheinen können.

Denn was immer sie tat, tat sie mit ausdauernder Sorgfalt, mit Hingabe an ihren Gegenstand und Versunkenheit ins Detail. Wo sie sprach, da stets aus dem Innern der Sache, um die es ging, nie von außen. Nur schwer kann man sie sich bei einer Arbeit vorstellen, von der sie nicht im Innersten berührt gewesen wäre und der sie sich nicht vorbehaltlos hätte hingeben können. Ganz sicher hätte sie, nach dem Ende der *Spuren*, mühelos ein anderes Tätigkeitsfeld als das an der Kunsthochschule finden können. Und gewiss hätten ihre vielen Talente – das künstlerische, das literarische, das publizistische, das kreative – hier noch anders aufgehen können als am Lerchenfeld. Die HFBK



Hans-Joachim Lenger Eine gefaltete Landkarte

Lerchenfeld 45 Oktober 2018

„Susanne Dudda in Büttners Büro. Der Stiefel gehört nicht zum Tisch.“ (ca. 2014)

aber ließ sie atmen wie kein anderer Ort. Sie war 59 der Raum, der sie „zu Haus“ sein ließ und an dem sie sich heimisch fühlte. Nichts hätte sie schlimmer treffen können, als aus diesem Raum vertrieben zu werden. Und dies begleitete die schweren Krisen, die sie gesundheitlich zu durchleiden hatte, wie eine zusätzliche Drohung. Für die Hochschule zu arbeiten, das hieß für sie: „bei sich“ zu sein. Die Aufgabe, Studierende oder Absolventen zu beraten, Prüfungen vorzubereiten, Sitzungen zu begleiten, Räume zu vergeben oder die vielen Versäumnisse Lehrender zu korrigieren, war für sie keine nur technische Angelegenheit, kein „Verwaltungsjob“. Es war ihr Beitrag, einen Raum am Leben zu halten, der sie selbst leben ließ. Es war Ausdruck einer Liebe, die sie an diesen Ort band, an die Menschen, die hier ihren abseitigen Ideen, verqueeren Projekten, Vorstellungen und Spleens nachgingen und Gratwanderungen unausgesetzter Krisen und Abwege zurücklegten. Ihnen fühlte sie sich nah, denn Abwege ging sie auf ihre Weise selbst.

In den *Spuren* hat Susanne Dudda vor vielen Jahren einen Text veröffentlicht, der sich einer Kurzgeschichte Stephen Kings widmete. Er behandelte die Schicksale von Mrs. Todd und ihre Leidenschaft, auf ihren Autofahrten beständig neue Abkürzungen zu entdecken, die sie ihrem Ziel, dem Städtchen Bangor, noch schneller entgegenbringen würden. Natürlich scheinen solche Versuche auf eine unhintergehbare Grenze zu treffen: „Immerhin gibt es noch die Luftlinie, ließe sich einwenden, und die beträgt hier 79 ununterbietbare Meilen. Sicherheit für den Verstand“, schrieb Susanne Dudda. „Doch der soll bald beleidigt werden: ‚Ich habe zwei neue Straßen entdeckt‘, behauptet Mrs. Todd, ‚und zuletzt habe ich bis Bangor nur 67 Meilen zurückgelegt.‘ Verständlicher Einwand gilt hier nichts: ‚Falten Sie die Karte und stellen Sie fest, wieviel Meilen es dann noch sind. Es können ein paar weniger sein als die Luftlinie, wenn Sie die Karte nur ein wenig falten, es können aber auch eine ganze Menge weniger sein, wenn Sie die Karte stark falten.‘ Das Falten der Landkarte auf der einen Seite führt zur Ent-Faltung von Mrs. Todd auf der anderen.“ Faltung und Ent-Faltung also, Komplikation und Explikation, in denen vertraute, messbare Distanzen schließlich verschwinden – und mit ihnen die handelnden Personen, die sich in ihnen bewegen. So werden Übergänge zu anderen Räumen möglich, Öffnungen zum Verworfenen oder Unheimlichen, das auch bei Mrs. Todds Autofahrten zutage trat.

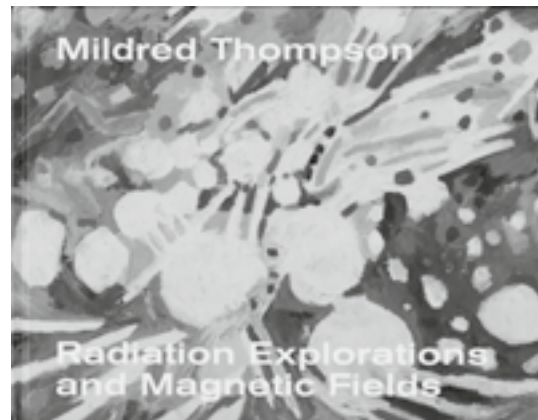
Denn der vertraute Ort, der uns atmen lässt, und sei es der einer Hochschule, die Heimat also, das Heimische oder Heimliche sind dem Unheimlichen eng verwandt. Das zeigt sich unübersehbar, sobald die Karten der Normalität gefaltet werden. So lehrt es uns Freud, so wusste es Susanne Dudda. Wie Mrs. Todd verstand sie es, zu falten, zu entfalten, im Heimischen das Unheimliche auftauchen zu lassen und zu erforschen. Zumeist war die Literatur, von der sie sich begeistern ließ, voll nächtlicher und gespenstischer Schemen. In ihr begegneten ihr Kobolde, Wiedergänger, Untote und andere dunkle Gestalten. Sie bevölkerten nicht nur viele ihrer eigenen Texte, sondern auch die Zeichnungen, die sie in ihrem Büro ausstellte. Wer ihnen begegnete, spürte das Geheimnis, in das ihre Urheberin ebenso geraht war, und immer stand man vor ihr deshalb auch wie vor einem Rätsel. Denn von welchen unbekanntem Wegen und Abwegen wusste diese dunkel gesäumte Frau, die doch so aufgeräumt, transparent, zielstrebig, hilfreich und präzise um geordnete Wege durch den Hochschulalltag wusste? Wege, die sie allen Ratsuchenden wies oder zu bahnen wusste? Aber dieses Geheimnis eines Dunkels wird sich Susanne Dudda nicht zuletzt selbst gewesen sein. Denn das Unheimliche, das sie

in ihren Texten und Zeichnungen durcharbeitete, war nicht Anflug eines wohligen Schauers, wie er aus Gespenstergeschichten bezogen werden mag. Es stieg aus ihr selbst auf wie aus einer der gefalteten Landkarten Mrs. Todds. Was dabei in Erscheinung trat, sprach von überraschenden Absprüngen in Zwischenwelten, in denen unheimliche Schemen ihr Unwesen treiben. Denn sie gehören zum Vertrautesten, das in uns umgeht. Wie Mrs. Todd war Susanne Dudda zumindest davon überzeugt, dass sich Gespenster ebenso rational erforschen lassen wie jene Gestalten, die uns in vertraut-vermessenen Raumzeiten begegnen. Es genügt, deren Karten zu falten, und kein Cartesianismus wird dabei verletzt. Mehr noch: Man muss mit all diesen Dimensionen gleichermaßen vertraut sein, um es in der einen Welt, in der wir leben, überhaupt heimisch werden zu lassen. Wie selbstverständlich tanzten die Kobolde und Wiedergänger deshalb durch die Aktenbestände des Büros, in denen Susanne Dudda auch den Rest des Hochschulalltags kartografierte.

Nichts aber konnte den schwarzen Abgrund schließen, der sich in ihrer Schlaflosigkeit über viele Jahre hinweg immer klaffender auftat. Nach einer langen Zeit entsetzlichen Leidens nahm sie ihr schließlich das Leben. Bereits in den 1980er Jahren hatte es Nächte gegeben, in denen sie keinen Schlaf fand. Solche Nächte häuften, reihten und dehnten sich. Sie wurden zum Schmerz, zum Schrecken, der Susanne Dudda körperlich und geistig durchbohrte und sich in immer qualvolleren Erschöpfungszuständen niederschlug. Zusehends durchlitt sie furchtbarste Zusammenbrüche, wenn sie fünf oder sechs Tage keinen Schlaf gefunden hatte. Um ihr Leiden zumindest zu lindern, wurden schwerste Schlafmittel dosiert und eingesetzt, wurde ebenso nach psychologischen Therapiemöglichkeiten gesucht. Doch kein Arzt, kein Krankenhaus konnte die Ursache ihres Leidens aufspüren, geschweige denn, es kurieren. Psychotherapeuten wiesen sie als „unbehandelbar“ ab, und auch das Gebet konnte an ihrem Zustand nichts bleibend verändern. Medikamente wurden angesetzt, abgesetzt und durch andere ausgewechselt, doch dauerhafte Wirkung hatte all das nicht. Denn jedes Pharmakon ist Gift. Es kann nicht unbegrenzt genommen werden, und das schon gar nicht, wenn es hart auf das Gehirn und seine Synapsen einwirkt, zerstörerische Effekte freisetzt und seine Wirkung irgendwann ebenso verliert. Jetzt habe sie alle Mittel genommen, die überhaupt in Frage kämen, sagte mir Susanne Dudda bei unserem letzten Telefongespräch. Ihre Synapsen sprächen auf keines mehr an. Die Ärzte hätten keine Alternative mehr. Es gebe nichts, was sie noch tun könne. Sie denke, dies sei das Ende.

Miteinander zu sprechen setzt voraus, verantwortlich zu sein, also antworten zu können, und sei es nur, um den anderen, die andere zu trösten. Denn wir sind es gewohnt, Hilfe zu finden, wenn wir Hilfe brauchen, und sie zu geben, wo immer es möglich ist. Dies erst lässt uns sprechen. Aber was hätte ich Susanne Dudda sagen können, als ihre Beschreibung der Situation plötzlich wie eine schwarze, eisige Wand zwischen uns trat und keinen Ausweg mehr offenzulassen schien? So als hätte diese Ausweglosigkeit einen Riss zwischen uns unüberschreitbar gemacht, der sie und mich wie auf verschiedenen Seiten stehen ließ? Jedes Wort eines Trostes wäre verlogen gewesen, jedes Wort einer Hoffnung billige Floskel geblieben. Denn hier ging es nicht mehr um eine Frage, die auf eine Antwort gewartet hätte. Susannes Mitteilung stellte mich vielmehr ganz und gar selbst in Frage und raubte mir die Worte. Keine Trauer lässt die Wunde deshalb vernarben, die ihr Tod hinterlässt.

Sie prägte das Bild der Hochschule, der sie diente, um selbst am Leben zu bleiben. Und sie verlor diesen Kampf, so wie wir. Doch bin ich mir sicher, dass sie mir entgegenkommen wird wie auf einer ihrer gefalteten Landkarten, die alle Distanzen kurzschließen, sobald ich wieder auf der großen Treppe stehen und sie begrüßen werde, um ihre warme, sonore und zugewandte Stimme zu hören: „Hallo, Achim ...“



Mildred Thompson Radiation Explorations and Magnetic Fields

Ausstellungskatalog mit Texten von Melissa Messina, Mary Sabbatino and Lowery Stokes Sims, Galerie Lelong & Co (Hsg.), 2018

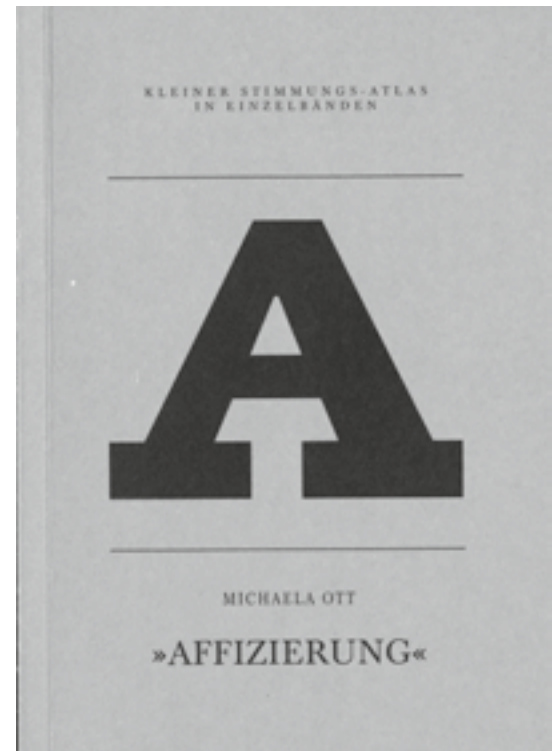
Die Arbeiten von Mildred Thompson (1936–2003) fanden auf der diesjährigen 10. Berlin Biennale *We Don't Need Another Hero* große Beachtung: präzise Kompositionen aus gefundenem Holz, entstanden in den 1970er Jahren, die die afroamerikanische Künstlerin überwiegend in Deutschland zubrachte. Ende der 1950er Jahre studierte Mildred Thompson zweieinhalb Jahre an der HFBK Hamburg, unter anderem bei Emil Schumacher (das ausführliche Portrait findet sich auf S. 41). In den USA wird zurzeit vor allem ihr malerisches Spätwerk wiederentdeckt, dem dieser Katalog zur Einzelausstellung in der Galerie Lelong in New York gewidmet ist.



Hans-Christian Dany MA-1. Mode und Uniform

zahlreiche Abbildungen, 192 Seiten,
Nautilus Flugschrift, Hamburg 2018

Nach *Speed. Eine Gesellschaft auf Droge* (2008, Neuauflage 2012), *Morgen werde ich Idiot. Kybernetik und Kontrollgesellschaft* (2013), *Schneller als die Sonne. Aus dem rasenden Stillstand in eine unbekannte Zukunft* (2015) legt der Künstler, Autor und HFBK-Absolvent Hans-Christian Dany eine weitere unterhaltsame wie kritische Analyse eines Massenphänomens vor. Sein neuestes Buch in der Reihe *Nautilus Flugschriften* bewegt sich an den Rändern der Geschichte der Bomberjacke MA-1 und verwandten Kleidungsstücken zwischen Krieg, Subkultur und Mode. Gefragt wird nach ihrer Rolle in einer neuen Form des Krieges, einer Militarisierung des Zivilen und einer „Zivilisierung“ des Militärischen. Denn weil Mode uns so hautnah kommt, während unsere Körper in ihre Hüllen schlüpfen, erscheint die polyamouröse Affäre mit ihr wie ein andauernder Ausnahmezustand.



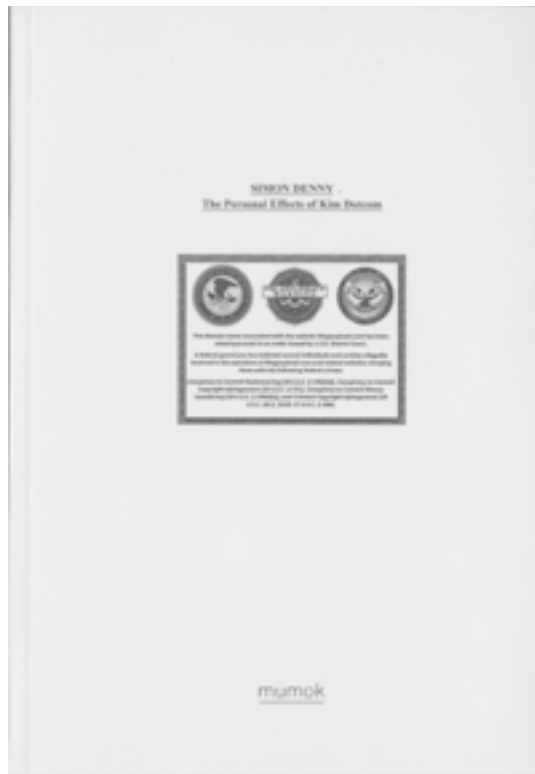
Michaela Ott A – Affizierung

Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden Bd. 18, Gustav Mechlenburg, Nora Sdun (Hsg.), 118 Seiten, Textem Verlag, Hamburg 2018

Unter „A“ verzeichnet die hervorragende Reihe *Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden* bereits die Bände *Albernheit* und *Angst*. Nun

kommt ein sehr viel abstrakterer Titel hinzu. Affizierung bezeichnet die Autorin Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien an der HFBK Hamburg, in ihrem umfassenden Werk *Affizierung: zu einer ästhetisch-epistemischen Figur* (2010) als unabdingbar für eine reflektierende Wahrnehmung. In diesem Band verhandelt sie den Begriff am Beispiel von Filmen aus sogenannten peripheren Ländern, die in ihrer Dramaturgie eigentlich zu schlicht und in ihrer Aussage zu düster seien, um den Entertainment-Ansprüchen des Publikums zu genügen. Die Frage, was diese Filme an sich haben, dass sie in anspruchsvollen Spielstätten zur Vorführung kommen, führt zu den Affizierungsprozessen, die sie gerade durch ihre „Ästhetik der Armut“ bei den Zuschauer*innen in Gang setzen.

Bulloch im Jahr 2011 eine Neu- und erweiterte Auflage anlässlich ihrer damaligen Ausstellung produzierte.



Simon Denny The Personal Effects of Kim Dotcom

Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Stiftung (mumok), Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013
Die Ausstellungsfläche des mumok glich 2013 einer Asservatenkammer oder einem Schaulager: Simon Denny hatte Originale und Kopien der Dinge zusammengestellt, welche die Polizei ein Jahr zuvor aus dem Landsitz von Kim Dotcom abtransportiert hatte – zumindest einen Teil davon. Darunter eine Harley-Davidson, ein Jetski, ein Luxusbett sowie mehrere Flachbildschirme, Monitore und Kunstwerke. Der als Kim Schmitz in Kiel geborene Kim Dotcom war Mit-Begründer des Filesharingservice Megaupload. Auf Betreiben des FBI und des US-Justizministeriums wurde er 2012 wegen Urheberrechtsverletzungen in Neuseeland festgenommen, sein gesamter privater Besitz wurde beschlagnahmt. Aber auch das gesamte Archiv von Megaupload – „dieses von UserInnen zusammengetragene Weltgedächtnis“ (Christian Höller) – wurde vom Netz genommen. Denny thematisierte in der Ausstellung und im Katalog die paradoxen Eigentumskonstellationen zwischen Kopie und Original. Leider ist die informative und interessant gestaltete Publikation in der Bibliothek der HFBK Hamburg nicht mehr anzufinden, aber vielleicht irgendwo im Netz?



Angela Bulloch Rule Book

Book Works, London, 2000/Angela Bulloch, *Information, Manifesto, Rules and other leaks*, Ausstellungskatalog der Berlinischen Galerie, Verlag The Green Box, 2011

In ihrer Werkserie *Rules* greift Angela Bulloch seit den frühen 1990er Jahren immer wieder Regeln, Anweisungen, Richtlinien und Gebrauchsanweisungen auf, die sie ihren eigentlichen Kontexten entzieht und in künstlerische Arbeiten übersetzt. Auch für die Auswahl der jeweiligen Regelwerke hat Bulloch eine Regel aufgestellt. Alles was den Kriterien der *Rule of the Rules* entspricht, findet Beachtung: u. a. die Besucherordnung für Downing Street No. 10, Parkverbote, der internationale Standard für Papierformate oder der Ehrenkodex der italienischen Mafia. Das 2000 von Florian Pumhösl gestaltete Künstlerbuch ist seit Langem vergriffen. Umso schöner, dass die Berlinische Galerie zusammen mit Angela

Lerchenfeld Nr. 45, Oktober 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

Bildredaktion
Tim Albrecht, Beate Anspach,
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Beate Anspach, Patricia Ratzel

Autor*innen dieser Ausgabe
Beate Anspach, Prof. Dr. Michael
Diers, Raphael Dillhof, Prof.
Mag. Christian Kravagna, Prof.
Dr. Hans-Joachim Lenger, Julia
Mummenhoff, Eva Scharrer,
Beate Scheder, Raimar Stange,
Chloe Stead, Sam Steverlynck,
Samira Yildirim, Tessa Zettel

Fotoessay (S. 29–36)
Linda Lebeck, vorgeschlagen
von Prof. Jeanne Faust (Studien-
schwerpunkt Zeitbezogene
Medien)

Konzeption und Gestaltung
Claudia Koch, Timo Rychert, Lea
Sievertsen – Studierende von
Prof. Ingo Offermanns (Studien-
schwerpunkt Grafik/Typografie/
Fotografie)

Druck und Verarbeitung
Medialis Offsedruck
Soweit nicht anders bezeichnet,
liegen die Rechte für die Bilder
und Texte bei den Künstler*in-
nen und Autor*innen.

Cover-Abbildung
Jörg Bittner (Unna)

Das nächste Heft erscheint im
Dezember 2018

ISSN 2511-2872

Stellen Sie Ihr digitales Exemplar
zusammen unter:
www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.de

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

Editorial

Die Oktober-Ausgabe des Lerchenfeld-Magazins zu Beginn des Wintersemesters 2018/19 bietet viel Neues. Inhaltlich reagieren wir auf die zahlreichen Neubestzungen der Hochschule. Eine in dieser Form seltene und großartige Situation. Mit den neuen (Gast)Professor*innen Angela Bulloch, Martin Boyce, Simon Denny, Sam Durant, Ceal Floyer, Alexander Henschel, Valentina Karga, Marcus Recht, Peter Wächtler und Jeanne van Heeswijk wird einmal mehr die internationale Ausrichtung der Hochschule deutlich. Und auch wenn viele von ihnen inzwischen in Deutschland leben und arbeiten, haben sie die künstlerische Sozialisation in einem anderen Land erfahren und bringen dieses Wissen sowohl in ihre künstlerische Praxis als auch in die Lehre mit ein.

Vor diesem Hintergrund und den aktuellen postkolonialen Diskursen, die im internationalen Ausstellungs- und Museumsbetrieb geführt werden, stellt sich einmal mehr die Frage nach der Rolle von Kunsthochschulen im globalen Kontext. Welchen Aufgaben und Herausforderungen müssen sie sich im Zeichen des Globalen stellen? Christian Kravagna antwortet mit einem historischen Beispiel. In seinem Essay zeigt er, wie Indien Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Kolonialisierung seiner Kunstausbildung reagierte: Nämlich „nicht durch den Rückgriff auf einen dumpfen Nationalismus, sondern durch transdisziplinäre Unterrichtspraktiken und ‚multikulturelle‘ Lehrangebote“. Ein Modell, welches sich auch für die Zukunft anbietet.

Auch das Layout des Lerchenfelds ist neu. Alle zwei Jahre wird das Erscheinungsbild des Magazins von Grafik-Studierenden der HFBK Hamburg neu gestaltet. Das aktuelle Konzept verweist auf digitale Formen des Publizierens und bewegt sich an der Schnittstelle von technisierter Individualisierung und analoger Archivierung. Gestalterische Entscheidungen für Spaltenformate, Bild- und Schriftgrößen, Betitelungen etc. basieren auf diesen Überlegungen. Als Leser*in haben Sie die Möglichkeit, einzelne Texte – separat vom restlichen Magazin – aufzubewahren. Dieses Grundprinzip haben die Grafiker*innen auch auf die neue Lerchenfeld-Website übertragen. Unter www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.de können Sie alle Artikel einzeln nach Themen oder Kategorien auswählen und Ihr individuelles Magazin erstellen und herunterladen.