



- 03 Essay: Grafikdesign
denken
Eva Linhart
- 09 Kill your darlings
*Beate Anspach, Julia
Mummenhoff*
- 15 Haltungsfragen
*Interview mit Ingo
Offermanns, Christoph
Knoth, Konrad Renner
und Friedrich von
Borries*
- 21 The Queens Are Not
Amused
Julia Mummenhoff
- 23 Statt Event: Evidenz!
Jörg Schöning
- 27 Die Fertigen und die
Toten
Sarah Khan
- 31 „Lucy in the Sky
with Diamonds“
Jenni Zylka
- 33 Fotoessay „Ondon I“
Simeon Melchior
- 43 Die Welt ist eine
Zwiebel
Julia Mummenhoff
- 45 Woe from Wit
Chloe Stead
- 47 Das Diktat des
Exponats
Ji-Hun Kim
- 51 „Illusionen – blühn
der Wirklichkeit“
Raphael Dillhof
- 53 Nichts als die
Wahrheit?
Bettina Uppenkamp
- 55 Die Zärtlichkeit von
Prothesen
Annette Hans
- 57 Das Spiel geht
immer weiter
Beate Scheder
- 59 Rankhilfe für
Gestutzte
Tilman Walther
- 61 Kein Ort, nirgends
Wolf Jahn
- 65 Wo es eintritt, da er-
eignet es sich von selbst
*Nicola Torke, Benjamin
Sprick, David Wallraff*
- 69 Reading List

Eva Linhart

Nachdem sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Denkraum die schönen Künste zu „der“ Kunst singularisierten¹, ließen sie als das Negativ ihrer Autonomie die angewandte Kunst zurück. Eine Kunst, deren Kreativität nicht der Anstrengung einer ästhetischen Reflexion würdig erschien und bis heute im Ruf steht, keine richtige Kunst zu sein. Ursächlich dafür sind Attribute wie Auftragsarbeit, Warencharakter, Zweckorientiertheit, Reproduktion und die mit dieser „Gebrauchskunst“² einhergehende Bezahlungspraxis. Alles Momente, die dem damals neuen Ideal eines Künstlertums im Geiste des „interesselosen Wohlgefallens“ und des „zweckfreien Formenspiels“ (Kant)³ gegenläufig waren. Ging es doch darum, angesichts herannahender Demokratisierung dem Künstler die Aufgabe zu überantworten, das Modell für den auf seine schöpferischen Kräfte vertrauenden Bürger zu verkörpern.⁴ Die künstlerische Kreativität im Zeichen der Autonomie war die strategische Waffe, um die Emanzipation von der Rolle des Untertans auf einen freien Bürger hin durchzusetzen. Die Schöpferkraft, eine Ressource der Natur und ein angeborenes Potential, bot jedem, unabhängig von seinem sozialen Stand – so die Ideologie –, die gleiche Chance, sein Leben selbstbestimmt zu formen. Zur Genialität eines Subjekts überhöht, wurde das Schöpferische zu der emanzipatorischen Instanz der aufgeklärt-bürgerlichen Welt, und die Gründung von Kunstmuseen ist eine Folge davon.

Die Frage nach der Wirkungsmacht von Grafikdesign über die historischen Bedingungen aus Ästhetik und Kunst anzugehen ist darum essentiell, da sich in eben diesem Gründungskontext die Hierarchie zwischen freier und angewandter Kunst herausgebildet hat. Sie diktiert die Kriterien und den Duktus der Argumentationen bis heute.

Der Zustand einer Disproportion:

In jeder größeren Stadt Europas und darüber hinaus gibt es mehrere Museen und/oder Ausstellungshallen, die der Rezeption bildender als autonomer Kunst verpflichtet sind. Museen mit dem Sammlungsschwerpunkt „angewandt“ dagegen sind deutlich seltener.

Die Gründungen von Museen dieser Art liegen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie sind mehrheitlich als Kunstgewerbemuseen aus dem Unbehagen an der als schlecht empfundenen Gestaltung der industriell produzierten Güter entstanden. Ihre Initiatoren sahen im Aufbau von Vorbildersammlungen die entsprechende Gegenmaßnahme, damit Gestalter und das allgemeine Publikum ihren Geschmack an herausragenden Objekten der Kunstgeschichte aus Gemälden, Skulpturen oder Vasen schulen und verbessern. Das erste war das Londo-

1 Während im Deutschen oder im Tschechischen von „der“ Kunst gesprochen wird, um die autonome bildende Kunst zu bezeichnen, charakterisiert das Prädikat „schön“ im Englischen, Italienischen, Französischen oder Niederländischen die Kunst weiterhin. Die Frage nach dem Warum und den möglichen historisch-politischen Entwicklungen muss jedoch hier offen bleiben. Die spezifisch deutsche Entwicklung prägt jedoch nicht nur die Begriffe, sondern auch kulturelle Denkweisen, die hier zur Diskussion gestellt sind.

2 „Angewandte Kunst, Gebrauchskunst“. In: Brigitte Riese, Hans-Joachim Kadatz: *Seemans Sachlexikon Kunst und Architektur*. E. A. Seemann. Leipzig 2008, S. 21.

3 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt 1963, § 16, S. 69 ff.

4 Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 9 f.

ner V&A, ehemals „South Kensington Museum“, gefolgt vom MAK in Wien, das zunächst „Museum für Kunst und Industrie“ hieß. In diesem Rahmen begann im 20. Jahrhundert Grafikdesign eine Sammlungsdisziplin zu werden, vor allem mit dem Schwerpunkt Buch in der Geisteshaltung der Bibliophilie, der Kunst des Drucks sowie Ornamentstiche und Vorlageblätter. Diese Ausrichtung gewann in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Erweiterung um Plakatsammlungen und Künstlerbücher. Grafikdesign verteilt sich folglich auf eher wenige Museen mit dem Schwerpunkt „angewandt“ und teilt sich, meist als Buchkunst und/oder Grafik die Aufmerksamkeit mit anderen Abteilungen wie europäisches Kunsthandwerk, Kunst Ostasiens, Design und Mode. Als angewandte Kunst untersteht es folglich dem produktionsästhetischen Paradigma aus Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, Design und Industriedesign: Kunsthandwerk als die Herstellung von Unikaten mittels Handarbeit, was seit der Industrialisierung unter dem Kriterium der Authentizität steht, Kunstgewerbe als serielle Produktion via Manufaktur, Design, wo Idee und Ausführung nicht in einer Hand liegen müssen, und Industriedesign, das den Entwurf auf maschinelle Produktion hoher Stückzahlen anpasst.⁵

Damit spielt Grafikdesign die Rolle einer Disziplin unter mehreren und das im Kontext von Museen mit deutlich geringerem Vorkommen als es im Bereich autonome Kunst der Fall ist.

Im Unterschied dazu spricht die Realität jedoch eine deutlich andere Sprache. Denn Grafikdesign in seiner Ausdifferenzierung von vielen Spezialisierungen und in Abhängigkeit von immer neuen Technologien und Medien durchdringt heute alle Lebensbereiche und ist seit der Digitalisierung das Kommunikations-, Informations- und Bildlichkeitsinstrument unserer Gesellschaft schlechthin. Seine Wirkungsmacht reicht vom Beipackzettel für Tabletten, über die Gestaltung von Büchern, Plakaten oder Websites, Identitätsbildungen von Unternehmen bis zu Formungen kultureller Trends an den unterschiedlichsten Schnittstellen.

Diese Disproportion zwischen Präsenz in der Realität und der Reflexion der Relevanz von Grafikdesign lässt sich bis in die Universitäten oder Kunsthochschulen verfolgen. Denn weder angewandte Kunst noch Grafikdesign sind Teil des Lehrstoffkanons im Rahmen eines Studiums der Kunstgeschichte, auch wird an den Hochschulen für Gestaltung keine Geschichte der Gestaltung gelehrt, sondern mehrheitlich die der bildenden autonomen Kunst.

Als eine Ursache dafür ist die Hierarchie von freier und angewandter Kunst zu sehen. Ihre Entwicklung hat Gründe. Denn die bildende Kunst hat seit der Frührenaissance an italienischen Höfen zu Zwecken der Legitimation und im Kontext von Neusortierungen politischer Machtverhältnisse die Kunsttheorie entwickelt. Das erste Traktat, das diese Wendung markiert, ist das des Cennino Cennini⁶, der die Tradition der handwerklichen Anweisungen um kunsttheoretische Überlegungen zur Naturnachahmung und der Rolle des Künstlers erweitert.⁷ Er begründet dabei – oder genauer gesagt, er konstruiert eine Argumentation dafür –, warum Kunst kein Handwerk und keine „Dienstleistung“ oder „Broterwerb“ ist, sondern eine Disziplin der sieben freien Künste: folglich eine geistige, des freien Mannes würdige Tätigkeit.⁸ Dafür entwickelt er Argumente, wie etwa, dass ein Künstler nicht bezahlt, sondern, weil seine wunderbare Leistung weder mess- noch berechenbar

⁵ Eva Linhart: „Buchkunst im Museum“, in: *Imprimatur. Neue Folge 14*, 2015. Hg. Ute Schneider im Auftrag der Gesellschaft der Bibliophilen. München 2015, S. 157 ff.

⁶ Cennino Cennini: *Trattato della Pittura*. Florenz 1859.

⁷ Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 1982, S. 23.

⁸ Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1985, S. 52 ff.

ist, honoriert werden muss.⁹ Diese argumentativen Strategien aus gesellschaftlicher Emanzipation, Nobilitierung der bildnerischen Leistung und ihre Inszenierung in Zentren der Macht prädestinierten dafür, in der Kunst das geeignete Projektionsmedium für das Realisieren bürgerlicher Freiheitsideale zu suchen.

Eine Frage der falschen Einordnung:

Die Entwicklung von den schönen Künsten zu „der“ Kunst rückte die Verwirklichung schöpferischer Anlagen des Genies in den Kern ästhetischer Bemühungen. Dies wurde im Hinblick auf das unendliche Potential des Überbegabten produktionsästhetisch als ein zur offenen Vieldeutigkeit neigender Prozess vorgestellt. Die damit einhergehenden gedanklichen Konzepte haben dafür die Kunst von der Aufgabe der Naturnachahmung (Mimesis) entbunden, um gegenläufig über Ornamente eine nicht gegenstandsorientierte Kunst anzudenken und später als Abstraktion zu realisieren.¹⁰ Sie ist der Innenwelt des künstlerischen Subjekts verpflichtet. Gemäß dem Authentizitätsanspruch geht es seitdem um die „Wendung der Kunst auf sich selbst“ (Boehm), die sich über die Befragung der eingesetzten Mittel als ihr eigenes schöpferisches Verfahren thematisiert.¹¹ Ein Verständnis, das auch im 20. Jahrhundert die kritische Introspektion der kunsteigenen Überhöhungsgesten prägt.

Angesichts industrieller Produktionsweisen im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert positioniert sich das ausschließlich sich selbst verpflichtete autonome Künstlersubjekt in Gegenstellung zur

Massengesellschaft, der „zu Tausenden“ hervorgebrachten „Fabrikware der Natur“ (Schopenhauer).¹² Das Ideal eines verkannten Genies bildet sich aus.¹³

Im Unterschied dazu speist sich die gesellschaftliche Relevanz von Grafikdesign aus komplett anderen Quellen. Über die Profession des Druckens entwickelte sich der Beruf, der zunächst Gebrauchs- oder Werbegrafiker hieß. Seine Rolle definiert sich zugunsten einer produktiven Informationsvermittlung gesellschaftlich konstruktiv mit dem Auftrag, eine Bildlichkeitskultur für eine geglückte Kommunikation zu formen und das unter Ausdeutung der Möglichkeiten innovativer Reproduktionstechnologien und Medien.¹⁴

So sehr mit dieser Gegenüberstellung von autonomer Kunst und Grafikdesign deutlich wird, dass es sich um zwei unterschiedliche Kontexte von Bildlichkeitsproduktionen handelt, deren Qualitätsmaßstäbe sehr anderen Bewertungssystemen unterstehen müssten, um so akuter wird das Problem, dass, weil angewandte Kunst bis heute keine eigene Kriterien- und Theoriebildung erfahren hat, eine Orientierung an den tradierten Maßstäben freier Kunst stattfindet.

Die Schwierigkeiten beginnen an der einen gemeinsamen Schnittstelle, nämlich der Produktion von Bildlichkeiten und ihrer Kreativitätsleistung. Dieser Umstand stellt zwar das Moment der Vergleichbarkeit her, doch die Zweckfreiheit des einen gereicht dem anderen unter dem Verdikt der Funk-

9 Ebd. S. 55. Zum Konstruktionscharakter der Argumentation hinsichtlich der Aufwertung der Kunst entlang von Naturnachahmung und Begabung. Vgl.: Eva Linhart: *Zum Begriff der Naturnachahmung bei Cennino Cennini*. Unveröffentlichter Aufsatz, 1987.

10 Günter Oesterle: „Vorbe-grieffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske“. In: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 1984, S. 119-139.

11 Gottfried Boehm: „Mythos als bildnerischer Prozess“. In: *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M. 1983, S. 528-544.

12 Jochen Schmidt: (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 467 f.

13 Eva Linhart: *Künstler und Passion. Ein Beitrag zur Genieästhetik der frühen Moderne, entwickelt an den Christusdarstellungen von James Sidney Ensor (1860-1949)*; als pdf siehe: <http://ensor-christus.com/Dissertation.pdf>

14 Dies.: „Perspektiven“. In: *172 neue Buchobjekte. Buchkunst und Grafik im Museum Angewandte Kunst weitergedacht*. Aust. Kat. und Sammlungsdokumentation der Abteilung Buchkunst und Grafik des Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a. M., 2017, S. 7-14.

tionalität zum Negativurteil. Es ist kein Original, kein Unikat und die Bildlichkeit wirkt im Sinne der Effektivität ihres Auftrags. Diese Perspektive des Mangels auf Grafikdesign setzt sich in den Präsentationsstrategien von Museen fort, wenn die Inszenierungen, um die Einzigartigkeit von Entwürfen zu betonen, die Objekte wie Unikate über Sockel oder Rahmungen vornehmen.¹⁵ Dabei kann es bei der Kapazität dessen, was etwa ein Plakat zu leisten hat, nicht gehen. Denn es ist nicht ein nur gedrucktes Einzelbild auf Papier, sondern muss sich im öffentlichen Zusammenhang im Verbund mit anderen Plakaten behaupten. Ebenso muss seine Sprachkraft soweit integrativ sein, dass sich ihr Anliegen der jeweiligen Zielgruppe effektiv erschließt. Darüber hinaus muss es so anregend sein, dass es zur Teilnahme motiviert. Ebenfalls der Verbreitungsgrad als auch der Auftraggeber oder das Wofür spielen eine entscheidende Rolle, um nur einige Kriterien für seine Relevanz zu nennen.

Ein Plädoyer für ein Umdenken:

Es ist eine fatale Strategie, wenn sich Grafikdesign in die Dichotomie von Form und Inhalt begibt, sei es auch nur aus methodischen Gründen. Denn diese Aufteilung suggeriert vor allem eine Selbstständigkeit der beiden Komponenten voneinander. Dabei ist die Separation nicht neutral, sondern vielmehr seit Platon Träger einer Denktradition¹⁶, die den Inhalt als das Geistige und Unabänderliche gegenüber dem Akzidentiellen und Austauschbaren der Form annimmt.

Dies wirkt im Begriff der „angewandten Kunst“ nach, wenn sie als eine Kunst verstanden wird, die den Gebrauchszweck im Sinne eines Beiwerks garniert bzw. Objekte des täglichen Gebrauchs mit Schönheit oder guter Form auflädt. Auf Grafikdesign übertragen kommt es dann zu einer Einstufung, die seine bildschaffende Leistung gegenüber dem Inhalt auf eine bloß illustrative Bedeutung¹⁷ hin abwertet. Die Absicht dahinter ist die einer Kontrolle, um seine sinnliche Wirkung und ihre einnehmende Suggestionskraft einzudämmen. Als „Verführerin der Seele“ wird sie dämonisiert, weshalb Platon die Künste aus seinem idealen Staat verbannte.¹⁸

Dass Grafikdesign wirkungsmächtig ist, dazu muss man nicht allein auf die Nazizeit oder auf den Bereich der Werbung verweisen. Bereits seine Präsenz im Bereich der Information und Kommunikation belegt, welches „Überzeugungspotential“ wir seiner Bildlichkeit „eigentlich“ zubilligen. Denken wir sie jedoch als eine austauschbare Form, die je nach Geschick mal mehr oder weniger effektiv im Sinne ihrer Themenstellung den Inhalt zur Wirkung bringt, dann ist sie lediglich ein Mittel zum Zweck ohne die entsprechende Mitverantwortung und wäre dann tatsächlich nur eine Dienstleistung.

Wie der Medien- und Designtheoretiker Christof Windgätter im Umkehrschluss jedoch folgert, gibt es „kein Sachwissen ohne Designwissen“¹⁹: Grafikdesign bedingt die Informations-, Kommunikations- und Bildlichkeitskultur unserer Lebenspraxis. In dem Sinne es immer intentional und auf die Durchsetzung seiner Belange aus ist, ist es mitverantwortlich in der Qualität der Ko-Autorenschaft. In welcher Dimension das der Fall ist, dafür ist die Gegenüberstellung zur autonomen Kunst produktiv. Zugunsten ihrer Selbstbestimmung und in methodischer Zuspitzung der

¹⁵ Mit diesen Strategien setzte sich die Ausstellung *Give Love Back. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zu der Frage, was angewandte Kunst heute sein kann 2014/15* im Museum Angewandte Kunst auseinander. Siehe: Eva Linhart und Mahret Kupka. „Gimme! Gimme! Gimme!“. Die Kuratorinnen der Ausstellung im Gespräch über Ata, das Museum und angewandte Kunst“. In: *Zeitung zur Ausstellung*, Berlin 2014. Vgl.: Heinz Paetzold: „Der Mensch“. In: *Philosophie. Ein Grundkurs*. Hg.: Ekehard Martens, Herbert Schnädelbach, Hamburg 1985, S. 445.

¹⁷ Zum Stellenwert der Bildlichkeit unter das Primat des Logos. Vgl.: Gottfried Boehm: „Zu einer Hermeneutik des Bildes“. In: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hg.: Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1978, S. 444-471.

¹⁸ Heinz Paetzold: (wie Anm. 15).

¹⁹ Christof Windgätter: *Epistemogramme. Vom Logos zum Logo in den Wissenschaften*, Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, erschienen im Institut für Buchkunst, Leipzig 2012, S. 12 f.; der Autor belegt, wie das Form-Inhalt-Denken in Bezug auf eine optimale Leseerwartung in einem wahrnehmungsfeindlichen Funktionalismus aufgeht, der zu der verbreiteten Fehlleistung führt, statt Drucksachen zu sehen, Inhalte zu erschließen. Vgl. auch: Marc Rölli: „Design als soziales Phänomen. Wider das funktionalistische Paradigma“. In: *Social Design. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*. Hg.: Claudia Banz, Bielefeld 2016, S. 27-34.

produktionsästhetischen Reflexion ihrer Mittel, erklärt sie die Form zu ihrem Inhalt. 07

Bezieht sich jedoch autonome Kunst aus dem abgegrenzten Bereich des White Cube als eine ästhetische Übertragungsleistung nur modellhaft auf das Leben²⁰, ist der angestammte Ort von Grafikdesign die Lebenspraxis. Hier wirkt es unmittelbar, kontextabhängig und mannigfaltig. Daher ist eine Reflexion seines Wirkungspotentials umso dringlicher, wenn seine Rezeption nicht unbewusst sein soll. Es ist eine gesamtgesellschaftliche Verantwortung der Zivilgesellschaft, Kennerschaft über die Fähigkeit der komplexen und machtkonstituierenden Wirkungszusammenhänge von Grafikdesign zu durchschauen, wenn wir als Konsumenten nicht ausschließlich die Verführten seiner Wirkung sein und der Anspruch der Symposionsreihe „Point of no Return“ anfangen soll, Wirklichkeit zu werden.

Eva Linhart leitet die Abteilung Buchkunst und Grafik am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main. Ihre wichtigsten Ausstellungen sind u.a.: *Almir Mavignier. Additive Plakate*; *Tobias Rehberger. Flach. Plakate, Plakatkonzepte und Wandmalereien*. Mit der Ausstellung *Give Love Back. Ata Macias und Partner* fragte sie danach, was angewandte Kunst heute sein kann und stellte in *172 neue Buchobjekte* die Neuerwerbungen von Künstlerbüchern zwischen Grafikdesign und Self-Publishing vor. Ihre letzte Ausstellung *Michael Riedel. Grafik als Ereignis* konzentrierte sich auf die Schnittstelle angewandter und freier Grafik. Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Archäologie in Frankfurt am Main und promovierte in Basel bei Gottfried Boehm zum Thema „Künstler und Passion“. Ihr Volontariat absolvierte sie beim Parkett-Verlag in Zürich. Zu ihren Forschungsgebieten zählen neben der „Genieästhetik“, die Frage nach der „ästhetischen Grenze“ sowie die Positionierung des künstlerischen Buchobjekts als „performativer Kunstraum“. Sie war und ist Lehrbeauftragte an verschiedenen Hochschulen und Universitäten, um im Kontext der Problematik freie und angewandte Kunst die Doppelbegabung des Buchs zu thematisieren: zum einen das Buch als Medium für Literatur, zum anderen das Buch als Künstlerbuch und damit in seiner Eigenschaft, Ausdrucksform bildender Kunst zu sein.

Stiftung Buchkunst: Wider „das schöne (deutsche) Buch“

99 haben unterzeichnet. Erreichen wir 100

Ingo O. hat diese Petition erstellt, an folgende Teilnehmer*innen: Silvia Buchholz.

Gestaltung ist immer politisch. Grafikdesign in der heutigen Zeit anders zu denken, wäre verantwortungslos, denn (Grafik)Design beeinflusst unseren hyper-medialisierten Alltag so stark wie kaum eine andere ästhetische Disziplin. Angesichts kapitalistischer Vereinnahmung und zunehmender populistischer Verzerrung von Sprache und Kommunikation muss Grafikdesign im Allgemeinen und Buchgestaltung im Besonderen, ein Ort differenzierter ästhetischer Verhandlung sein. Sie ist integraler Bestandteil unserer Sprach- und Schreibkultur, hier werden gesellschaftliche Übersetzungen entwickelt und umgesetzt. Das Wechselspiel zwischen Verhandeln, Erproben und Anwenden beschreibt ein offenen Prozess, der mindestens so viel Experiment wie Pragmatismus erfordert. Buchgestaltung ist affirmativ und in konkreteren Vorwahrungszusammenhängen zu denken, ist eine unzulieffende und unverantwortliche Verengung, denn kritische Ästhetik trägt weiter als jede Marketingstrategie. Es braucht darum ein Forum, das diesen zentralen Aspekt kritisch-ästhetischer Kulturschaffens fördert und vermittelt.

Die Stiftung Buchkunst will ein solcher Ort sein. Lässt man die Stiftungsbüchel der letzten Jahre allerdings Revue passieren, drängt sich der Eindruck auf, dass die Stiftung „das schöne Buch“ als marktgerechtes Erbauungsaccessoire mit Renditepotenzial missversteht und con national wie internationalen Diskurs kritischer Buchästhetik systematisch ausblendet. Kurz gesagt: Die Stiftung Buchkunst agiert wie ein nationaler Interessenverband der Druck- und Verlagsindustrie, nicht aber wie eine Kulturfördernde und von Kulturförderung besessene Institution, die vielmehr buchhistorisch/buchgestalterische Diskurse spiegeln sollte.

Wir – die Unterzeichner*innen dieses offenen Briefes – plädieren deshalb für einen alternativen und transnationalen buchästhetischen Diskurs innerhalb und außerhalb der Stiftung Buchkunst, der die Bandbreite buchgestalterischer Reflexion und Innovation sowie das künstlerische Experiment begleitet – egal ob dies am Markt, in Kulturräumen oder an Hochschulen passiert.

Wir brauchen deshalb Jurys, die diese Kontexte nicht feindlich und hierarchisch voneinander abgrenzen, sondern herausragende Buchgestaltung aufspüren und zur Diskussion stellen. Sollte sich ein solcher Ansatz in der Stiftung Buchkunst nicht abfinden lassen, machen wir uns für eine alternative Institution buchhistorischen Diskurses stark, die Schutze an Schüler und auf Augenhöhe mit internationalen Jurys agiert.

Blaunterschrift: Ciesag & Guttman, Öffentliche Bibliothek auf dem jüdischen Friedhof, Krems an der Donau. 1891

Initiatoren

- Ingo Ottmanns
Professor für Grafik
Hochschule für bildende Künste Hamburg
- Markus Dreßen
Professor für Grafikdesign
Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
- Markus Weisbeck
Professor für Grafikdesign
Bauhaus Universität Weimar

Unterzeichner*innen

- Fena Heilmann
Professor für Grafikdesign/Kommunikationsdesign
Universität der Künste Berlin
- Ulrike Stötz
Professorin für Typografie
Hochschule für bildende Künste Braunschweig
- Herman Wilhelm
Vertretungsprofessor für Typografie
Hochschule für bildende Künste Braunschweig
- Tania Frill
Professorin für Typografie
Hochschule für Künste Bremen/Department Kunst und Design
- Andrea Rauschenbusch
Professorin für Kommunikationsgestaltung, Corporate Design
Hochschule für Künste Bremen/Department Kunst und Design
- Ulrike Brückner
Professorin für Grundlagen der Gestaltung / Konzeption und Entwurf
Hochschule für Künste Bremen/Department Kunst und Design

Der offene Brief „Wider das schöne (deutsche) Buch“ auf der Online-Plattform Avaaz, Screenshot

Die von Ingo Offermanns (Professor für Grafik an der HFBK Hamburg) konzipierte Symposiumsreihe „Point of no Return“ will künstlerische wie wissenschaftliche Positionen aus dem Feld des Grafikdesigns zusammenbringen, um den kritischen Grafikdesign-Diskurs zu erweitern und zu öffnen



Studierende der Klasse Grafik während ihrer WhatsApp-Performance; Foto: Christopher James Chandler

Im vergangenen September hatte der von Ingo Offermanns (Professor für Grafik, Hochschule für bildende Künste Hamburg), Markus Dreßen (Professor für Grafikdesign, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig) und Markus Weisbeck (Professor für Grafikdesign, Bauhaus-Universität Weimar) initiierte Offene Brief „Wider das schöne (deutsche) Buch“ für Aufmerksamkeit gesorgt. Darin nehmen sie eine kritische Position zur inhaltlichen Ausrichtung der Stiftung Buchkunst ein, die „wie ein nationaler Interessenverband der Druck- und Verlagsindustrie, nicht aber wie eine Kultur fördernde und von Kulturförderung bedachte Institution agiere, die virulente buch künstlerische/buchgestalterische Diskurse spiegeln sollte“. Vor allem in ihrer Rolle als Ausrichter des Wettbewerbs „Deutschlands schönste Bücher“ ignoriere sie experimentelle und künstlerische Entwicklungen. 99 Grafikdesign-Professor*innen führender deutscher Hochschulen haben den Offenen Brief

bisher unterzeichnet. Neben ihrer Kritik an bestehenden Strukturen verbinden sie damit aber auch das grundsätzliche Plädoyer für „einen alternativen und transnationalen buchästhetischen Diskurs, der die Bandbreite buchgestalterischer Reflexion und Innovation sowie das künstlerische Experiment spiegelt – egal ob dies am Markt, in Kulturinstitutionen oder an Hochschulen passiert“.

Der Offene Brief und die breite Zustimmung, die er – nicht nur in Fachkreisen – erfahren hat, bildeten den Ausgangspunkt für die von Ingo Offermanns konzipierte Symposiumsreihe „Point of no Return“, die am 25. Januar 2019 mit „Point of Departure“ eröffnet wurde. Sowohl mit diesem, als auch den beiden folgenden Symposien verfolgen die Initiatoren das Ziel, die angestoßene Debatte zum Stand des Grafikdesigns produktiv und auf einer breiten Basis zu führen. Dieses erste Symposium widmete sich zunächst den Überlegungen handelnder Gestalter*innen und stellte die Frage nach dem, was Grafikdesign gegenwärtig kann und tut.

Ingo Offermanns stellte in seiner Einführung fest, dass Kriterien wie Lesbarkeit, Aufmerksamkeit, Zeitgenossenschaft, Originalität und Signatur als Grundlage für einen kritischen Diskurs der Disziplin nicht mehr ausreichen. Vielmehr gehe es um ein verstärktes, (kultur-)kritisches und fächerübergreifendes Engagement und Nachdenken. Die Moderatorin des Symposiums, Anja Neidhardt – Designerin, Autorin und Kuratorin, die u.a. an der Frankfurter Akademie für Kommunikation und Design Designgeschichte und Designtheorie unterrichtet –, formulierte einige der Fragen, denen sich die Referent*innen der einzelnen Panel stellen sollten: Wie positioniere ich mich als Grafikdesigner*in? Wen repräsentiere ich mit meinem Design, wen schließe ich aus und wie gehe ich mit der Verantwortung um, die mit meiner Arbeit verbunden ist? Die eingeladenen Gestalter*innen hatten im Vorfeld die Möglichkeit, sich eine der von Friedrich von Borries (Professor für Designtheorie an der HFBK Hamburg) in prägnanten Stichworten formulierten Handlungsweisen von Design anzueignen, die die Grundlage für die inhaltliche Struktur des Symposiums bildeten.

Das erste Panel „Grafikdesign artikuliert, reproduziert und (hinter)fragt“, wurde von Studierenden der Klasse Grafik der HFBK eröffnet. Sie formulierten und visualisierten einen sicherlich üblichen Gesprächsverlauf zwischen einer/m Studierenden und ihrer/seiner Mutter in einem WhatsApp-Chat. Darin fragt die Mutter, was denn die Tochter/der Sohn eigentlich genau studiere? Doch die scheinbar einfache Antwort stellt sich mehr und mehr als komplex dar. Auch wenn es noch leicht ist zu formulieren, was man genau macht und was ihr/ihm daran gefällt, so wird es spätestens dann kompliziert, wenn man die soziale Verantwortung mit der prekären finanziellen Situation freier Grafikdesigner*innen zusammenbringen muss. Schnell spielen auch Aspekte wie der ständige Konkurrenzdruck, der durch die sozialen Medien beständig zunimmt, die nicht vorhandene Trennung von Arbeit und Freizeit und die Schwierigkeit, die weitverbreitete Vorstellung vom *fancy lifestyle* von Grafikdesigner*innen mit der Lebenswirklichkeit in Einklang zu bringen, eine wichtige Rolle. Diese Situation zu erkennen und sich dagegen zu positionieren, war eines der zentralen Anliegen der Studierenden. Anregungen boten die Schilderungen der Symposiumsteilnehmer*innen, die über ihre eigene gestalterische Praxis berichteten. Die in München und Leipzig lebende Grafikdesignerin, Gestalterin und „Kollaborateurin“ Anne Lena von Helldorf schilderte anhand eines konkreten Beispiels, wie sie sich selbst gegenüber bestimmten etablierten Mechanismen verhält. Ausgangspunkt war



Blick in die voll besetzte Aula



Ingo Offermanns während der Eröffnung



Anja Neidhardt, Konrad Renner, Anna Lena von Helldorff, Christoph Knoth (v.l.)

11
der offene Wettbewerb zur Gestaltung des Plakats für das jährliche Oktoberfest, bei dem die Jury vor allem Entwürfe auszeichnete, die Geschlechterstereotype, nationale Zuschreibungen und folkloristische Designs reproduzierten. Der von ihr öffentlich ausgetragene Protest ist zwar auf den ersten Blick nur ein einzelner, zeigt aber die Möglichkeiten auf, die genutzt werden müssen, wenn sich langfristig etwas an diesen Strukturen ändern soll. Auf die reproduzierenden Aspekte von Grafikdesign gingen auch Konrad Renner und Christoph Knoth (Professoren für Digitale Grafik an der HFBK Hamburg) in ihrem Beitrag ein. Im Mittelpunkt standen die zahlreichen technischen und zunehmend auch grafischen Standardisierungen im Internet. Exemplarisch verdeutlichten sie das anhand der immer gleichen Web-Templates („Wedding Templates“, „Campaign Templates“), die die Websitegestaltung vereinfachen und zunehmend standardisieren. Sie werden von zahlreichen Institutionen und Einzelpersonen verwendet und führen damit zu einem kohärenten Design. Die Gestaltung des digitalen Raums sollten sich Gestalter*innen nicht von großen kommerziellen Anbietern aus der Hand nehmen lassen. Vielmehr ginge es darum, eine haptische, emotionale und materielle Ebene auf digitales Design anzuwenden. Christoph Knoth und Konrad Renner veranschaulichten das auch anhand ihrer eigenen gestalterischen Praxis, in der sie versuchen, nicht das Gewohnte immer wieder zu reproduzieren, sondern Irritationen, Brüche oder Interventionen einzubauen. Wie das praktisch in der Arbeit mit Auftraggeber*innen umgesetzt werden kann, wurde im Anschluss an das Panel vom Publikum gefragt. Es könne nicht sein, dass sich Gestalter*innen immer auf die Nischen, die kulturellen Projekte oder die „Elfenbeintürme“ der Hochschulen zurückzögen. Auch wenn es nicht einfach ist, darauf eine allgemeingültige Antwort zu geben, beschrieb Ingo Offermanns die Entwicklung einer „gestalterischen Autor*innenschaft“ als mögliche Reaktion. Er versuchte die Diskussion nicht so sehr auf struktureller, sondern vielmehr auf gestalterischer Ebene zu führen.

„Design öffnet“ und „Design ermächtigt“ waren die Stichworte für das zweite Panel. Es verdeutlichte die enge Verbindung zwischen Grafikdesign, Typografie und dem reflektierenden Schreiben über Design sowie dem freien Schreiben und Publizieren. David Bennewith, Leiter des Studiengangs Grafikdesign an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam und unter dem Namen *Colophon* als Grafikdesigner, Typograf, Denker und Autor bekannt, stellte seinem Vortrag dessen editorische Genese an den Anfang. Den habe er zunächst in der Notes-App seines Telefons getippt und dann in *Brasil* gesetzt, einer von ihm selbst entwickelten Schrift. Im Bild des ständigen Tippens bleibend, muss Grafikdesign also eine perpetuierte Bewegung durch eine designte Umwelt sein, bei der Ideen entstehen, die zugleich ihre eigene Metaebene mitproduzieren. Als Arbeitsbegriff für den Diskurs über Design führte er den Begriff „kontingent“ (engl. contingent) ein. Kontingentes Grafikdesign sei für ihn etwas, „das vom Zufall abhängt, einen authentischen Entstehungsprozess hinter sich hat, aber nicht unbedingt logisch ist.“ Kontingentes Grafikdesign seien für ihn zum Beispiel die Schriften des neuseeländisch-samoanischen Typografen Joseph Churchward (1932-2013), über dessen Werk Bennewith eine Publikation geschrieben und gestaltet hat. Auch seine eigene, auf einem im öffentlichen Raum gefundenen Graffiti-Element basierende Schrift *Brasil* sei „kontingent“. Die schreibende Auseinandersetzung in und mit dem Medium, in dem er sich befindet, sowie mit einer im Internet und in den sozialen Medien gegebenen Öffentlichkeit begann David Bennewith kurz nach seinem Studium und führt sie heute unter anderem mit dem Twitter-Account *colophon_info*

fort, auf dem er neue Schriften vorstellt, erprobt und diskutiert. Corinne Gisel und Nina Paim, die seit 2018 als *common interest* zusammenarbeiten, beschrieben ihre alltägliche Praxis als ein Hybrid zwischen wissenschaftlicher Recherche, Journalismus, Unterrichten, Kuratieren und Ausstellungsmachen, das seine Wurzeln durchaus im Grafikdesign habe. Es sei überraschend, wie diese Praxis ständig mutiert, sich bewegt und in etwas Neuem aufgeht, so dass sich auch die Vorstellung von dem, was sie selbst als Praktizierende sind, ständig verändert. Mit der Gründung von *common interest* verwirklichen sie die Idee einer nicht am Profit orientierten Plattform für Design im weitesten Sinne, die sich dem Verbreiten und Teilen von Wissen verpflichtet fühlt. Im November 2018 realisierten sie als Kuratorinnen und Ausstellungsdesignerinnen das *Department of Non-Binaries* im Rahmen der ersten *Fikra Graphic Design Biennale* in Sharja, die den Untertitel *Ministry of Graphic Design* trug. Die Ausstellung, oder fiktive Ministerial-Abteilung, versammelte Positionen, die in verschiedenen Disziplinen und Feldern arbeiten, die aber alle Inhalte vom Design her denken und die eigene Praxis reflektieren, vor allem mit einem kritischen Blick auf Präsentations- und Repräsentationsformen.

Der Grafikdesigner Karo Akpokiere, der in Lagos, Nigeria und Hamburg lebt und zurzeit seinen Master in der Klasse Grafik an der HFBK Hamburg absolviert, begann seinen Beitrag zum Stichwort „Design ermächtigt“ mit der Lesung einer autobiografischen Kurzgeschichte. Darin legt er als Autor die rassistischen Stereotype bloß, die ihm durch das geschilderte Ereignis aufgezwungen wurden. Für Karo Akpokiere ist die Arbeit des Grafikdesigners eine Form, das alltägliche Leben zu beobachten, zu analysieren und darüber zu kommunizieren. Sein wesentliches Medium sind Zeichnungen, die zu einem großen Teil als Design für Turnschuhe, Skateboards, T-Shirts, Zeitschriften oder auf Bussen in den Alltag zurückgelangen. In Lagos, einer der am schnellsten wachsenden Megacities der Welt, wuchs er mit einem Mix aus multi-ethnischen und popkulturellen Bildern, Texten, Musik-Einflüssen, Design-Strömungen und dem Erbe des Kolonialismus auf. Dies ist das Material für seinen Arbeitsprozess, den er zugleich als einen Prozess der Selbst-Entdeckung beschreibt und der sich ständig verändert, in dem Maße, in dem sich neue Interessen und Haltungen herausbilden.

Im dritten Panel kristallisierte sich die Frage nach der Rolle, die Grafikdesigner*innen in Gestaltungsprozessen einnehmen, heraus. Isabel Seiffert, Mitbegründerin des Züricher Gestaltungsbüros *Offshore Studio*, sprach über Gestaltung als Vermittlungsinstrument, für sie ein ganz wesentlicher Aspekt ihrer Arbeit. *Offshore Studios* hat einen Schwerpunkt in den Bereichen Storytelling und Visual Identities. Ihren Einblick in den Alltag ihres Büros begann Seiffert mit einem Beispiel aus der bildenden Kunst. Der amerikanische Künstler Mark Lombardi wurde mit großformatigen, handgezeichneten Schaubildern politischer und ökonomischer Machtverhältnisse bekannt, die er auf der Basis akribischer Recherchen erstellte. Er stieß dabei auf Zusammenhänge, die für die US-Regierung relevant wurden. Visuelles Storytelling sei nie objektiv: Karten, Infografiken und geopolitische Darstellungen seien immer subjektive Projektionen und Interpretationen. Und es funktioniert auch als Ermächtigungsstrategie von unten. Seiffert zeigte hier das Beispiel eines Bankmanagers aus Bengasi, der im libyschen Bürgerkrieg jeden Angriff der Gaddafi-Truppen mit einem Sticker auf seinem Auto dokumentierte, so dass dieses zu einem visuellen Kriegszeugen wurde.

An: Mom ❤️

Details

Haha

I'm not giving you money for rent and cool clothing forever



A friend of mine graduated and moved to Berlin

she works for a small but well known studio

the have many clients in the arts and culture field

But can she make a living with that job?

she doesn't earn that much but it's still very fulfilling

their projects are quite interesting and sophisticated

but the work isn't really about profitability

Oh, that's why she's paid so badly 😞

at least she's not helping to sell nonsense

Zugestellt

I really don't want to do trivial work



Studierende der Klasse Grafik, *And it's alright, Ma, I can make it. How to explain graphic design to your mother*, 2019



Anja Neidhardt, David Bennewith, Corinne Gisel & Nina Paim, Karo Akpokiere (v.l.)

Sandra Doeller wurde mit ihrem Frankfurter Büro durch Plakate und Magazine für den DJ und Clubbetreiber Ata Macias bekannt, sie gestaltete außerdem das Buch *Books & Bookster* über dessen Club Robert Johnson. Zum Statement „Design konzipiert“ berichtete sie von ihrer Zusammenarbeit mit dem Künstler Michel Riedel. An der Dreiecksbeziehung zwischen der Gestalterin, einem überwiegend grafisch arbeitenden Konzeptkünstler und den Ausstellungskurator*innen lassen sich die wesentlichen Elemente einer solchen Kooperation gut ausmachen: Beziehungsarbeit und Konfliktmanagement. Sind in einem solchen Fall Grafiker*innen nur Dienstleister*innen? Wie manifestiert sich eine gestalterische Autorschaft? Liegt die Lösung für das Design in den Inhalten verborgen und wartet nur darauf, entdeckt zu werden, wie die niederländische Buchgestalterin Irma Boom schreibt? Doeller warnt jedenfalls vor einer gedanklichen Trennung von Form und Inhalt.

Matthias Görlich, Professor für Kommunikationsdesign und Informationsdesign an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, arbeitet oft mit humanitären und kulturpolitischen Organisationen zusammen. Sein Beitrag zum Stichwort „Design ermächtigt“ hinterfragte die Wirkmacht des Designs, ausgehend von einer Rede des israelischen Premierministers Benjamin Netanyahu über das iranische Atom-Potenzial, bei der ein simplifiziertes Schaubild gezielten Einsatz fand. Wirkmächtiges Design gibt es ganz offensichtlich auch gänzlich ohne Gestalter*innen. Überschätzt sich die Branche also selbst? Und ist das viel beschworene Verantwortungsbewusstsein nicht fadenscheinig? Sollte man mit dem Grafikdesign, in dem Bewusstsein, was es anrichten kann, einfach aufhören? Weitere Optionen, wie eine radikale Anti-Haltung oder der maximale Rückzug aus Abhängigkeiten werden zu leicht vereinnahmt oder führen zu prekären Lebensverhältnissen. Görlich empfahl als Handlungsoption eine „Euphorische

Design-Praxis“. Diese sollte mit einer Öffnung des Designs im Sinne eines Hinausgehens in die Welt verbunden sein. Das Design sollte sich von der Ideologie der Problemlösung befreien, eine Kultur des „Sich-die-Hände-schmutzig-machens“ und den Mut zu einem ernsthaften Zweifeln entwickeln.

In der abschließenden Diskussion mit dem Publikum gab es eine Vielzahl an Anmerkungen und Fragen, die weitergedacht werden müssen. Speziell an die Teilnehmer*innen, die Design nicht nur praktizieren, sondern auch lehren, richtete sich die Frage, wie die Lehre die Probleme der Praxis vermitteln. Größtmögliche Offenheit sei wichtig, auch über die Hintergründe von Gestaltungsprozessen. So werde ein realistisches Bild von der Praxis vermittelt (Sandra Doeller). Man müsse sich einerseits bewusst machen, dass die Perspektive der Hochschule immer ein privilegierter Blick sei, andererseits müsse man sich die Möglichkeit des Scheiterns zugestehen (Matthias Görlich). Man sollte persönliche Gespräche mit den Studierenden führen und über Widersprüche und Ambivalenzen genauso sprechen wie über das Handwerk (Isabel Seiffert). Abschließend ging es um die Kompetenzen von Gestalter*innen, die heutzutage enorm hoch sein müssen, was schon allein durch die Ausbildungswege der Symposiumsteilnehmer*innen gespiegelt wird. In der Zusammenarbeit mit Auftraggeber*innen übernehmen Designer*innen auch strategische Aufgaben, die eher in der klassischen Unternehmensberatung angesiedelt sind und damit auch eine hohe Verantwortung. Die Kenntnisse kann man sich aneignen, aber ist hier nicht trotzdem eine Grenze erreicht? Und besteht der Mehrwert nicht allein schon in dem anderen Blick, den Gestalter*innen auf Vorgänge haben? Am 31. Mai 2019 findet das nächste Symposium der Reihe statt.

Symposium „Point of no Return – Point of Departure“

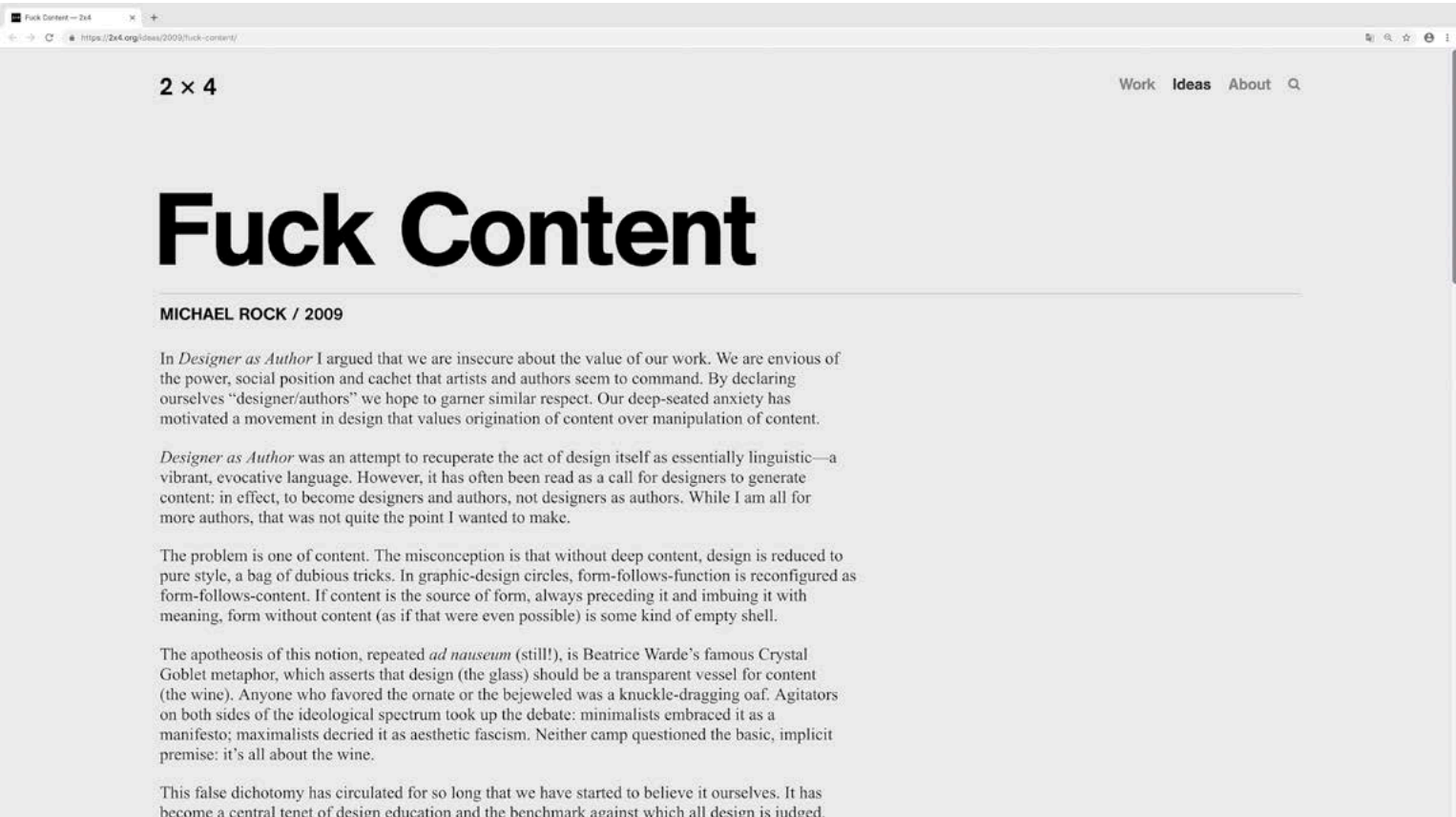
25. Januar 2019, HFBK Hamburg, konzipiert und organisiert von Ingo Offermanns (HFBK Hamburg); mit Beiträgen von Karo Akpokiere (Grafikdesigner, Künstler, Lagos/Hamburg), David Bennewith (Gerrit Rietveld Akademie, *Colophon*, Amsterdam), Markus Dreßen (Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig), Sandra Doeller, (Grafikdesignerin, Frankfurt am Main), Corinne Gisel & Nina Paim (*common interest*, Zürich), Matthias Görlich (Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle), Anna Lena von Helldorff (Grafikdesignerin, Gestalterin, Kollaborateurin, Leipzig), Christoph Knoth & Konrad Renner (HFBK Hamburg), Isabel Seiffert (*Offshore Studio*, Zürich), Markus Weisbeck (Bauhaus-Universität Weimar) und Studierenden der Klasse Grafik der HFBK (Pawel Wolowitsch, Ran Altamirano, Paula Miéville, GiHong Park, Lisa-Marie Fechteler, Max Arff, Lea Sievertsen); Moderation: Anja Neidhardt (Designforscherin, Autorin, Kuratorin und Dozentin, Berlin); WhatsApp-Chat der Studierenden der Klasse Grafik: <https://mama.klassegrafik.de/>



Anja Neidhardt, Isabel Seiffert, Sandra Doeller, Matthias Görlich (v.l.)
Alle Fotos: Christopher James Chandler

Haltungsfragen

Aus Anlass des Symposiums „Point of Departure“ sprach die Lerchenfeld-Redaktion mit den Professoren Ingo Offermanns, Christoph Knoth, Konrad Renner und Friedrich von Borries über das Verhältnis von Inhalt und Form, fehlende öffentliche Diskussionen und Eitelkeit im Grafikdesign



Artikel *Fuck Content* von Michael Rock auf seiner Website, Screenshot

Lerchenfeld: Ich fand es während des Symposiums auffällig, wie sehr die Frage nach der Bewertung von Grafikdesign – vor allem von Seiten des Publikums – auf die Auftraggeber bzw. auf den Inhalt übertragen wurde. So als wäre „gutes Design“ nur mit den richtigen, den „guten Auftraggebern“ möglich. Dadurch wurde aber im Umkehrschluss Grafikdesign als eine reine Dienstleistung betrachtet. Wie lässt sich das überwinden?

Ingo Offermanns: Das ist eine Reaktion, die ich bei Grafikdesign-Symposien schon oft beobachtet habe. Dadurch wird das, was man als Designer tut, im Grunde auf das Handwerkliche reduziert. Genau das versucht die Symposiumsreihe „Point of no Return“ anders zu machen. Ich kann nicht verstehen, warum ein Grafikdesigner nicht das gleiche Selbstverständnis entwickelt, wie ein Orchester-Musiker oder Dirigent. Die bekommen ein bereits bestehendes Material vorgelegt und müssen dafür eine eigene Interpretation entwickeln. Und über die wird dann im Feuilleton diskutiert. Natürlich kann man die Interpretation nicht ohne den grundlegenden Inhalt denken, aber letztlich kommt es auf die Interpretation an. Dahin will ich mit dem Grafikdesign-Diskurs auch kommen.

Konrad Renner: Ich muss bei dieser Diskussion immer an den bemerkenswerten Aufsatz „Fuck Content“ von Michael Rock aus dem Jahr 2009 denken, den man auf der Website des New Yorker Studios 2x4.org nachlesen kann. Darin geht es – als Fortsetzung auf einen seiner früheren Texte – um den Zwang oder das Bedürfnis der Grafikdesigner nach Autorschaft, sowohl der visuellen wie der inhaltlichen. Für mich als jungen Studenten – aber auch für viele andere Grafikdesigner*innen – war es damals sehr wichtig, dass jemand das große Potenzial von Grafikdesign beschreibt. Er wählte dafür den Vergleich mit einem Filmregisseur: „A director can be the esteemed auteur of a film he didn't write, score, edit or shoot. What makes a Hitchcock film a Hitchcock film is not the story but a consistency of style, which winds intact through different technologies, plots, actors, and time periods like a substance of its own. Every film is about filmmaking. His great genius is that he is able to mold the form into his style in a genuinely unique and entertaining way. The meaning of his work is not in the story but in the storytelling. Designers also trade in storytelling.“ Diesen Aufsatz empfehle ich gerne im Zusammenhang mit diesen Diskussionen. Denn er zeigt, wie groß die Stellschrauben für Grafikdesigner eigentlich sind,

die wir in der alltäglichen Arbeit vielleicht gar nicht mehr wahrnehmen, die aber vor allen Dingen etwas mit der Form zu tun haben.

IO: Ich würde nicht so weit gehen, von einer Gleichberechtigung zwischen Autor und Grafikdesigner zu sprechen. Ohne den Autor hätte ich nichts zu tun. Ich sehe mich darum auf jeden Fall im Dienst des mir anvertrauten Inhalts. Aber ihn rein handwerklich zu übersetzen, wäre seelenlos, und darum in meinen Augen falsch.

Lf.: Aber geht es nicht darum, einen Grafikdesign-Diskurs zu entwickeln, der losgelöst vom Inhalt existiert?

IO: In meinen Augen kann das nicht unabhängig betrachtet werden. Der von außen kommende Inhalt ist immer die Grundlage, der Bezugsrahmen. Aber seine Übersetzung und/also Interpretation lässt großen Spielraum für Autorschaft, die dem gegebenen Inhalt autonom gegenübersteht. Schließlich kann jeder Inhalt auf sehr unterschiedliche Arten interpretiert werden. Er kann historisierend oder zeitgenössisch, ironisierend, subjektivistisch oder distanziert, usw. umgesetzt werden. Sobald das Beherrschen der grafischen Mittel gewährleistet ist, muss es darum sofort um die Diskussion der interpretativen Haltung gehen, die sich z. B. in einem Streben nach Einfachheit, Harmonie, Dekonstruktion, Abwesenheit, oder anderem zeigt. Das ist die Ebene der grafischen Autorschaft.

KR: Wenn ich beschreiben soll, was ich als Grafikdesigner mache, dann beschreibe ich das meistens so: In einem dunklen Raum steht etwas und wir haben die Taschenlampe, um es anzuleuchten. Wie wir das nun anleuchten, von vorne oder von hinten, das ist komplett unsere Entscheidung. Aber mit dem, was da steht, haben wir erstmal nicht viel zu tun. Das beeinflussen wir nicht. Wenn da nichts steht, können wir auch nichts anleuchten.

Friedrich von Borries: Man kann die Dichotomie von Auftragnehmer und Auftraggeber in dem Moment überwinden, in dem man selbst zu seinem eigenen Auftraggeber wird.

Christoph Knoth: In dem Moment wird der Gestalter zum Autor. Beide Seiten kommen zusammen. Man arbeitet sich an sich selbst ab und ist frei, den Inhalt beliebig zu ändern. Man will sich gestalterisch verwirklichen und entwickelt auch den Inhalt. An dieser Stelle gibt es keine Abhängigkeiten. Diese Motivation gibt es auf jeden Fall auch.

IO: Was du beschreibst, ist eigentlich die Art der Autorschaft, für die Studierende an einer Kunsthochschule ausgebildet werden. Hier wird kritische Distanz, ein Kontextualisieren des Selbst, und eine Relevanzbefragung der inhaltlichen Äußerung gelehrt. Im Gegensatz zu klassischen Grafikdesign-Hochschulen, wo Autorschaft oft mit einem bloßen Ausleben persönlicher Vorlieben gleichgesetzt wird, und so eher grafische Fetische als Inhalte entstehen. Deswegen ist es auch so wichtig, dass Grafikdesign an Kunsthochschulen gelehrt wird, da Autorschaft eben – mal mit mehr, mal mit weniger Raum – unauflöslich Teil von Gestaltung ist, und es kritische Übung braucht, um mit dieser Bühne verantwortungsvoll umzugehen.

CK: Und selbst in den Fällen, in denen Grafikdesign und Inhalt eng zusammengehören, kann ich mit visuellen Mitteln auch eine Geschichte erzählen, die sich „neben“ dem Inhalt bewegt. Ich muss den Inhalt ja nicht immer eins zu eins reflektieren. Vielleicht erreiche ich mit einer anderen Erzählung viel mehr Aufmerksamkeit. Und natürlich gibt es auch die Situation, dass ich einen Grafikentwurf entwickeln muss, ohne dass die Inhalte überhaupt schon bekannt sind. Wenn ich z. B. eine Ankündigungswebsite für ein Festival gestalte, dann weiß ich vielleicht, wer daran beteiligt sein wird, aber was da genau passieren wird, weiß ich natürlich nicht.

Unter Umständen verspricht mein Entwurf viel mehr, als die Veranstaltung am Ende einlöst.

IO: Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie viel Behauptung im Grafikdesign mitschwingt. Gerade wenn es darum geht, für eine Institution oder ein Unternehmen eine visuelle Identität zu entwickeln. Auch wenn das in einem engen Dialog mit den Verantwortlichen passiert, ist der inhaltliche Gestaltungsspielraum für Grafikdesigner an dieser Stelle sehr groß – und die inhaltliche Setzung manchmal eine einzige Behauptung.

Lf.: Um eine visuelle Identität oder Kommunikationsstrategie für Institutionen oder Firmen zu entwickeln, wird der Grafikdesigner fast zum Berater. Das geht nicht selten über eine rein gestalterische Perspektive hinaus. Was zeichnet den Blick der (Grafik)Designer auf diese Prozesse aus?

CK: Ich glaube, das Besondere liegt darin, der Institution oder Person individuelle Lösungen anzubieten. Das lässt sich nicht verallgemeinern.

KR: In der Vergangenheit hatten wir bei neuen Projekten zu Beginn einen Fragebogen an die Institutionen übermittelt: Wer ist mit dem Projekt verbunden? Wo soll es hingehen? Was soll eigentlich erzählt werden? Wer trifft am Ende die Entscheidungen? Abgesehen von den rein technischen Fragen, hat das eigentlich nie etwas gebracht. Die Antworten waren immer so unspezifisch, das hätte für jede beliebige Institution gelten können. Interessanter und produktiver ist der direkte Dialog, wenn wir im Prozess Extreme ausloten – also Entwürfe präsentieren, die in gegensätzliche Richtungen gehen. Dazu lässt sich dann eine Haltung, eine Position einnehmen. Erst wenn es visuell wird, findet das interessante Gespräch statt. Alles was vorher an Denkleistung passiert, ist reine Schreibleistung. Also auch hier wieder eine Arbeit mit Behauptungen.

IO: Ich bitte die Beteiligten, etwas mitzubringen, was sie selber gut finden. Worte sind oft dehnbar, nicht immer lässt sich das Visuelle mit dem Sprachlichen verbinden. Am konkret Visuellen lässt es sich leichter arbeiten. Dann setzt allerdings auch gleich mein analytischer Blick von außen ein, gepaart mit hoher Emotionalität. Gerade wenn die Entwicklung einer Identität schon weit fortgeschritten ist, ist es für die Beteiligten oft schwer, konstruktive Distanz zu wahren. Von daher passt hier der Begriff der Anamnese, der für den Prozess steht, mit dem Mediziner*innen durch Einsatz von Intellekt und emotionalem Einfühlungsvermögen versuchen, herauszufinden, woher ein bestimmtes Empfinden rührt.

CK: Es ist in diesem Fall eine Art visuelle Anamnese.

IO: In der Auseinandersetzung, in dem Gespräch, muss man ein Gespür dafür entwickeln, welche Facetten einer institutionellen Identität freigelegt, konstruiert bzw. gezeigt werden sollen. Letztendlich sind es ja gerade auch emotionale Setzungen, die ins Visuelle übertragen werden müssen. Um es richtig kitschig zu sagen: Am besten verliebt man sich in den Inhalt. Denn dann hast du eine Sensibilität, eine Hingabe und Selbstvergessenheit, die es dir ermöglicht, zu erspüren, was das Potenzial des Gegenübers sein kann.

CK: Ich würde sogar noch einen Schritt weitergehen: Ich finde es vor allem dann interessant, wenn wir uns im Gestaltungsprozess selbst überraschen. Wenn uns ein scheinbarer Fehler passiert oder wir etwas tun, was wir im ersten Augenblick gar nicht erklären können, was aber am Ende zu einer Lösung oder einer neuen Sichtweise auf das Thema führt. Das sind für mich die spannendsten Momente.

FB: Ich würde gerne das Motiv der Selbstbeauftragung noch einmal aufgreifen und an das Motiv der Identifikation mit Inhalten oder dem „Verlieben“ verknüpfen. Ein Designer kann sich auch seinen Auftraggeber aussuchen – zum

Beispiel einen zivilgesellschaftlichen Akteur oder eine gesellschaftliche Gruppe, die für ihre Anliegen nicht genug Aufmerksamkeit bekommt. In dem Fall muss man sich die Inhalte nicht selbst erarbeiten, kann seine Fähigkeiten als Gestalter, Moderator, Berater aber in den Dienst einer Sache stellen, die man selber für wichtig hält. Das finde ich eine sehr spannende Form, wie man als vermeintlicher „Dienstleister“ die „Verhältnisse“ umkehren kann.

Lf.: Man kann so etwas also nur entwickeln, wenn man einen persönlichen Zugang zum Inhalt findet? Aber was macht man, wenn man dem Inhalt grundsätzlich kritisch gegenübersteht? Womit wir fast wieder am Anfang des Gesprächs wären: Kann man für die AfD arbeiten?

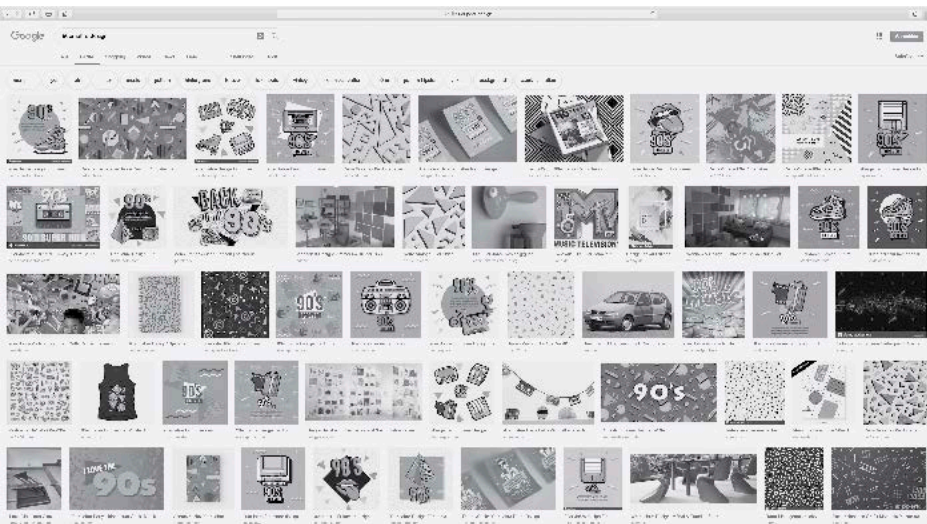
KR: Das sind wichtige Orientierungsfragen. Das wurde auch an den Fragen der Studierenden deutlich. Kunsthochschulen sind die größten *Weltverbesserungsanstalten*, die es gibt. Das ist sehr wichtig, denn wo gibt es sonst noch Orte, wo so frei und autonom gedacht und gemacht werden kann. Aber was mache ich danach? Wie übertrage ich das auf meine berufliche Praxis? Wo verlaufen die Grenzen? Welche Auswahl an Arbeiten nehme ich für das Portfolio an und womit verdiene ich wirklich Geld? Was bin ich bereit in Kauf zu nehmen für all die Dinge, die man heute zum Leben braucht, oder glaubt, brauchen zu müssen? Auch wir fragen uns bei neuen Anfragen, ob man für die Institution oder Person arbeiten kann oder nicht. Ist es inhaltlich zu vertreten? Öffnet sich da ein Raum oder ist das hermetisch? Das sind selbstverständlich Fragen, die wir uns stellen und die wir auch mit vielen anderen Gestaltern besprechen. Das gehört unweigerlich dazu. Und wir sollten es vielleicht als Luxus begreifen, dass wir uns aussuchen können, mit wem wir zusammenarbeiten wollen.

FB: Ich würde das nicht als Luxus bezeichnen, sondern als Grundvoraussetzung. Es ist wichtig, hier das Entscheidungsvermögen zu schulen. Für welche Anliegen will ich meine Kreativität warum zur Verfügung stellen? Welche Kompromisse im Dreigespann von ökonomischen Rahmenbedingungen, persönlichen Befindlichkeiten und übergeordneten Zielen kann und will ich eingehen? Das muss man in jedem Projekt neu aushandeln.

IO: Aber gerade die Projekte, zu denen man keinen einfachen Zugang findet, sind – Christoph hat es schon gesagt – oftmals die spannendsten, weil man durch sie liebgegewonnene Gewissheiten überwinden und die eigene Sprachfähigkeit erweitern kann. Schlimm wird es, wenn man dem Inhalt zynisch begegnet. Das ist vergleichbar mit einem Dokumentarfilmer, der seine Protagonisten vorführt. Das geht überhaupt nicht. Entweder du machst es, dann musst du es auch mit Hingabe und Respekt machen. Selbst wenn da eine Restdistanz bleiben sollte. Aber das zynische Vorführen, ein Bloßstellen, finde ich nicht vertretbar. Ebenso wenig übrigens wie ein *anything goes*. Was in der Postmoderne ein spannendes Experiment in Bezug auf noch vorhandene Werte war, ist heute zu einem auf Bequemlichkeit zielenden, rein selbstbezüglichen *whateverism* verkommen. Da sind wir mittendrin. Und das ist der Grund, warum wir versuchen, um Werte zu ringen: Damit Haltungen erkennbar und diskursfähig werden. Das ist unsere Verantwortung.

Lf.: Was wünschst du dir als Ergebnis der Symposien? Gerade auch in Bezug auf die Stiftung Buchkunst.

IO: Meine Hoffnung ist, dass wirklich miteinander gestritten und gerungen wird. Dass sich der Fokus der Diskussion auf Haltungsfragen, also von Gestalter*innen eingebrachte Inhalte richtet. Denn das, was in den meisten Fällen passiert, ist vielfach nur ein verbales Kraulen. Ich würde mir wünschen, dass wir uns grafische Artefakte wirklich



Google-Bildersuchergebnis zum Suchbegriff „90er Jahre Grafikdesign“, Screenshot

kritisch zur Brust nehmen. Und das eben nicht auf einer handwerklichen Ebene – so wie es die Stiftung Buchkunst vielfach tut –, das ist viel zu anachronistisch. Ich habe letz- tens einen Artikel über Autodesign gelesen. Da wurden ästhetische Analysen des Designs interessanterweise mit aktuellen Forschungen zum Fahrverhalten gekoppelt. Wie sich also z. B. das zunehmend aggressive Autodesign auf das Fahrverhalten auswirkt. Das ist eine interessante He- rangenweise, die eine Kontextualisierung vornimmt, Erkenntnisse miteinander in Bezug setzt. Die Tatsache, dass sich die Räder beim Auto drehen müssen, wird dabei als handwerkliche Bedingung vorausgesetzt, genauso wie beim Pianisten eine professionelle Fingerfertigkeit. Warum gelingt es dem Grafikdesign-Diskurs nicht über den Teller- rand des naheliegend Handwerklichen hinauszublicken, und solche Verbindungen herzustellen? In der Architektur oder der bildenden Kunst geht das doch auch?

CK: Eine Institution wie die Stiftung Buchkunst, die et- was über Grafikdesign vermitteln und zum Thema machen möchte, müsste sich konstant selbst erneuern und hinter- fragen. Und sich vor allem in Bezug zu gesellschaftlichen Veränderungen setzen. Nur wenn sie das macht, kann sie auch beurteilen, welches Design für unsere Gesellschaft aktuell relevant oder interessant ist. Ich glaube, erst wenn eine Institution diese Selbstreflexion leistet und nicht nach einem festgelegten und jahrelang wiederholten Kriterienka- talog vorgeht, kann sie zu einer wichtigen Instanz werden. KR: Hat das vielleicht auch etwas mit Eitelkeit zu tun bzw. mit dem Abbau derselben? Denn in meinen Augen er- schwert Eitelkeit das Reden über Design ungemein.

IO: Also ganz ehrlich, in unserer Disziplin gibt es wahr- scheinlich keine wirklich uneitlen Menschen. Da muss ich auch kritisch mit mir selbst sein. Aber wenn man das weiß, kann und muss man mit diesem Defizit konstruktiv umgehen. Auf der Mehrzahl der Grafikdesign-Symposien passiert für mein Gefühl allerdings das Gegenteil: Man wird mit Ego-Shows (also Portfolio-Präsentationen) beschallt, bei denen es nicht um Inhalte, Befragung oder Kritik geht, sondern um Machtbehauptungen innerhalb eines Berufs- feldes mit Hilfe ausgefeilter Inszenierungstechniken. Wir haben es darum in meinen Augen mit einem strukturellen Problem zu tun, das nicht nur die Stiftung Buchkunst be- trifft. Ich hoffe wirklich, dass wir mit unserer Arbeit etwas dagegen setzen können.

Lf.: Ihr habt einige Aspekte benannt, die ihr für einen solchen Grafikdesign-Diskurs wichtig findet: Uneitel- keit, Selbstreflexion und die Eigenschaft, sich selbst zu hinterfragen. Was braucht es noch?

FB: Auch wenn es blöd ist, das gerade ich als der The- oretiker in der Runde das sage: Schön wäre auch so etwas wie eine Theoriebildung. Die freie Kunst hat ein viel höheres Theorie- und Methodenbewusstsein als die Designdisziplinen. Das merkt man leider auch bei den Studierenden.

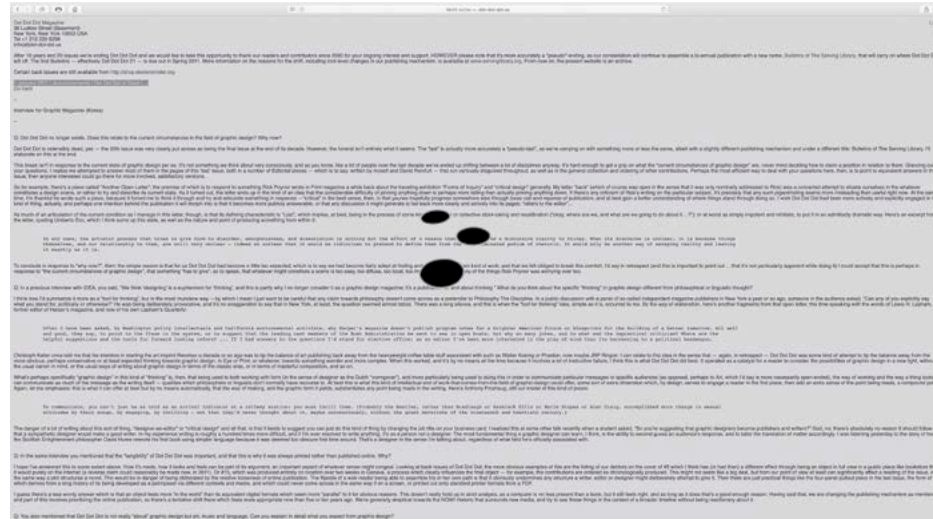
IO: Dem kann ich nur zustimmen! Mit der Sympo- siumsreihe „Point of no Return“ versuche ich darum auch durch ein Zusammenbringen aller Akteure – die die Wissenschaft für mich selbstverständlich mitein- schließt – diese Theoriebildung zu fördern.

KR: Unbedingt Humor. Das ist den Grafikdesignern auch nicht selbstverständlich mitgegeben. Man muss auch über sich selbst lachen können. Gerade in letzter Zeit wird Grafikdesign zunehmend als Wettkampf emp- funden und auch praktiziert. Vor allem unter jungen Designerinnen und Designern. Und damit ist ja auch eine ganz bestimmte Sprache verbunden, die durchaus brutal und unterdrückend sein kann.

CK: Auch das Design wird brutaler.
KR: Natürlich überträgt sich das auch auf die Form.

Haltungfragen

Lerchenfeld 48 April 2019



Website der Ausgaben des Dot Dot Dot Magazins, Screenshot

Das verhält sich dann genauso wie mit dem Beispiel des Autodesigns.

CK: In diesem Zusammenhang spielen Wettbewerbe eine nicht unwesentliche Rolle. Als wir anfangen, haben wir – sicherlich auch aus Eitelkeit heraus – an vielen Wettbewerben teilgenommen. Es gehört sicherlich auch zu den Privilegien, an einem gewissen Punkt der Karriere nicht mehr darauf angewiesen zu sein. Mit etwas Abstand erkennt man dann auch, dass da immer dieselben 20 Personen in der Jury sitzen, deren Studierende am Ende die Preise bekommen. Dazu gehört z. B. auch der prestigeträchtige Wettbewerb „100 Beste Plakate“, bei dem wir in der Vergangenheit auch schon teilgenommen haben. Im vergangenen Jahr gab es einen großen öffentlichen Aufschrei, weil es eine reine Männer-Jury gab. Davor war das Verhältnis mal 4 zu 1 oder 5 zu 1. In diesem Jahr haben sie nun als Reaktion darauf eine rein weibliche Jury zusammengesetzt. Und auch bei den Preisträgern hat sich dadurch etwas geändert. Darunter sind jetzt 36 Prozent Frauen. Vorher waren es 30 Prozent. Es hat sich also ein bisschen verändert.

Lf.: Wie reflektiert ihr das Sprechen über Design in euren Klassen? Wie vermittelt ihr die Sensibilität für die Sprache an eure Studierenden?

IO: Der analytischen Befragung von Gestaltung mittels Wortsprache wird in meiner Klasse viel Raum gegeben. Aber ich stelle auch fest, dass man damit vorsichtig sein muss, da „technische“ Wortsprache poetischer (oder visueller) Kraft auch im Weg stehen kann. Das kann zu pseudo-berechenbarem bzw. schematischem grafischem Ausdruck führen. Es gilt darum eine Balance aus Sprachlust, -experiment, -erweiterung, -begreifen, und -analyse – wortsprachlich wie visuell – zu finden, damit sich die verschiedenen Denk- und Handlungsweisen befruchten können.

KR: Unsere Studierenden nutzen in den Gesprächen immer wieder Begriffe, spezielle *Buzzwords* wie z. B. „das ist so 90er Jahre“ oder „das sieht aus wie Default-Design“, die zwar für eine bestimmte Stimmung sorgen, aber bei denen meistens unklar ist, was sich genau dahinter verbirgt. Der Hintergrund ist unklar, wie sie besetzt sind oder zitiert werden. Wenn in unseren Klassengesprächen – bei uns sind Bachelor- und Master-Studierende zusammen – so ein Begriff fällt, haben wir uns angewöhnt, einfach konkret nachzufragen, ob alle wissen was er bedeutet oder was damit gemeint ist. Solche Begriffe zu beschreiben und dafür eigene Worte zu finden, ist sehr schwer.

FB: Genau das meine ich mit Theorie- und Methodenbewusstsein. Kenntnisse statt Phrasen.

CK: Oftmals sind diese Worte Platzhalter für eigentlich visuelle Objekte, die man im Kopf hat. Wenn man diese Bilder aber noch nicht vor Augen hat, weil man erst seit Kurzem studiert, dann ist es auch schwierig, darüber zu reden. Und sowohl an der HFBK als auch an vielen anderen Hochschulen in Deutschland wird wenig Geschichte des Grafikdesigns vermittelt. Es gibt Seminare zur Kunstgeschichte, zur (Industrie)Designgeschichte. Aber über all das, was uns visuell umgibt – vom klassischen Plakat bis hin zum Internet – wird nur sehr selten historisch und umfassend informiert. Dadurch fällt es auch schwer, darüber zu reden. Und andererseits geht es natürlich auch darum, dass die Studierenden selbst eine Stimme finden sollen. Ihre Stimme, die sie als Person bereits mitbringen, sollen sie ins Visuelle, in das Grafikdesign übersetzen. Das ist am Ende das Allerwichtigste.

IO: Stimme halte ich hier für den richtigen Begriff, im Unterschied zu Stil. An der Stelle bringe ich immer ein Beispiel aus der Musik: Das Repertoire der renommiertesten Jazzmusiker – wie z. B. John Zorn – reicht oft von Standards über Film- bis hin zu Experimentalmusik. Sie üben diese künstlerische Bandbreite in unterschiedlichen

Bands aus, und werden für ihre Mehrsprachigkeit gefeiert – allerdings: Es wird erwartet, dass in der Vielfalt des musikalischen Ausdrucks ihre Stimme zu erkennen ist. Dabei geht es aber eben nicht um Eitelkeit, sondern um ein Offenlegen von Haltung. Was mich daran immer beeindruckt hat, ist die Vielfalt und Durchlässigkeit des künstlerischen Ausdrucks. Und das ist ein entscheidender Unterschied zum Konzept „Stil“, das mir meistens wie ein verengtes, monologisches und immer gleiches Reagieren auf die Umwelt vorkommt.

FB: Ich glaube, dass man diese Stimme am besten zum Ausdruck bringt, wenn man versteht, warum und wie andere ihre Stimme eingesetzt und zum Schwingen gebracht haben. Das ist aber mühsam. Als ich an der HFBK ein Seminar über den Gestalter Otl Aicher (1922–1991) angeboten habe, war es nicht so, dass mir die Grafik-Studierenden die Bude eingerannt sind. Da fehlt ein Stück weit die Kultur der theoretischen Reflektion. Nun sagtet ihr eben zu recht, dass bei uns – wie an vielen anderen Hochschulen auch – keine Geschichte der Grafik unterrichtet wird. Das stimmt natürlich und das sehe ich auch als ein Problem. Andererseits: Wer schreibt denn die Geschichte des Grafikdesigns? Das interessante an der Designtheorie ist, dass viele Akteure selbst Designer sind, die sich der Mühe unterziehen, zu forschen und zu schreiben. Das gleiche in der Architektur. In der Grafik ist das anders. Ich weiß auch nicht warum. Vielleicht, weil Grafik ein schnelles, ja immer schneller werdendes Medium ist.

Lf: Wie kann man für diese Diskussionen eine breitere Öffentlichkeit erreichen? Warum gibt es z. B. keine Besprechung von Grafikdesign im Feuilleton?

IO: Das ist auch ein Teil des Problems. Wenn, dann findet man Designkritik in der Rubrik „Stil“ (wie übrigens auch Architekturkritik). Aber eben nicht im Kulturteil. Da kommt Grafikdesign nicht vor.

CK: Stört uns das, weil wir in unserer Eitelkeit verletzt sind?

IO: Kann sein. Aber mir geht es nicht um das Sonnen im Rampenlicht, sondern darum die Bühne zu nutzen. Gehört zu werden heißt ja auch, Akzente setzen zu können. Und Grafikdesign prägt unseren Alltag wie kaum eine andere gestalterische Disziplin. Da gibt es doch ein Missverhältnis in der öffentlichen und medialen Wahrnehmung. Aber daran sind wir auch selbst schuld. Wenn die Grafikdesign-Welt die eben beschriebenen Mitteilungsformen weiterhin kultiviert, und sich nicht offensiv kritischer Reflektion zuwendet, müssen wir uns nicht wundern, dass sich kein Journalist dafür interessiert.

CK: Es gibt entweder diese Industriemagazine, wie die *Page*, oder es gibt die Underground-Magazine, die so Underground sind, dass sie gar nicht mehr über Grafikdesign reden wollen. Das *Dot Dot Dot Magazine* (2001–2011) war so ein Beispiel. Aber vielleicht sind das heute auch gar nicht mehr die Orte, an denen diese Diskussionen stattfinden? Man bewegt sich in einem Stream von Twitter, Instagram oder Facebook, den man sich selbst zusammenstellen kann. Wem du folgst und was die über Grafikdesign denken, ist dann deine Reflexionsfläche.

IO: Aber dann geht es auch nur wieder um diese sehr problematischen Fälle von Selbst-Referenzialität. Dieser reine Ich-Bezug in der Wahrnehmung und im Umgang mit der Welt. Das ist ein Phänomen, das ich auch im kulturellen Bereich zunehmend beobachte. Da findet wenig historische und gesellschaftliche Kontextualisierung mehr statt. Das wird ersetzt durch ein Peer-Group-Building, das immer gefährlich an der Bildung von Echokammern entlangschrammt.

CK: Im Gegensatz zu Grafikdesign werden aber die Mechanismen von Social Media gerade sehr prominent diskutiert.

Z. B. die Fragen nach der Abhängigkeit oder ob die Nutzerzahlen zu- oder abnehmen. Dabei wird aber völlig vernachlässigt, dass dahinter immer Grafikdesign-Entscheidungen stehen: Wie sieht der Stream aus, wo befinden sich die Buttons, damit ich möglichst oft wieder draufklicken will. Bildschirme sind heute komplett durchgestaltet, sie steuern unsere Entscheidungen, lassen uns schlecht schlafen und etliche Stunden am Tag vor ihnen verbringen. Aber es wird eben nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten diskutiert. Aber am Ende erarbeiten das alles Grafikdesigner zusammen mit Psychologen, Wissenschaftlern und Algorithmen. Man diskutiert die Usability, die Interaktion, die gesellschaftlichen Auswirkungen, aber eben nicht die Ästhetik. Darüber gibt es keinen Diskurs.

Lf.: Reicht es, nur darauf hinzuweisen, oder müsste man nicht doch zu diesen Firmen gehen, um es besser machen?

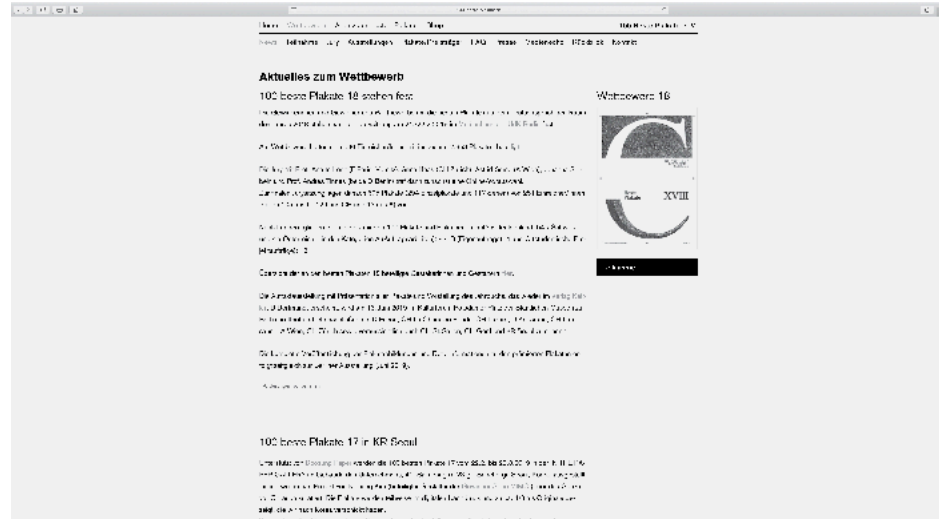
CK: Ich glaube, es muss darum gehen, Alternativen zu entwickeln. Es ist an der Zeit, andere Arten von Plattformen oder Apps zu entwickeln.

IO: Diese Manipulation findet ja nicht nur im Silicon Valley statt, das funktioniert in der „alten“ Wirtschaft nicht anders. Selbst die großen Museen – die eigentlichen Bannerträger einer gesellschaftskritischen Haltung – operieren gegenüber Grafikdesign zunehmend wie große neoliberale Unternehmen, bei denen es ausschließlich um Wirtschaftlichkeit, Berechenbarkeit, Workflow, Verfügbarkeit und Markenbildung geht, und grafische Qualität im besten Fall auf der Ebene von Trend abgehandelt wird. In meinen Augen manifestiert sich darin eine hochproblematische Doppelmoral gegenüber gestalterischem bzw. künstlerischem Ausdruck.

CK: Das hat in der Rückkopplung auch mit fehlender Öffentlichkeit und fehlendem Diskurs über Grafikdesign zu tun. Denn die Entscheiderinnen und Entscheider in diesen großen Museen usw. sind entkoppelt von Diskursen und gehen dann großen Agenturen auf den Leim. Das hat was mit Allgemeinbildung über Grafikdesign zu tun. Der Diskurs muss also unbedingt auf einer breiteren Ebene geführt werden.

FB: Aber wo werden denn die Diskurse über „Manipulation“ geführt? Sie müssen doch aus dem Grafikdesign selbst kommen und auf Symposien, in Lehrveranstaltungen, in selbstgestalteten Magazinen und Blogs geführt werden. Oder auf Instagram, wie auch immer. Da kann man doch nicht auf das Feuilleton warten oder auf „die“ Designtheoretiker. Die Grafiker müssen selbst diese Diskurse initiieren – und werden dann vielleicht als „Grafiktheoretiker“ wahrgenommen.

IO: Friedrich hat da absolut recht. Die Diskursimpulse müssen mindestens so stark von Grafiker*innen kommen, wie von Wissenschaftler*innen, weil wir einerseits nun mal kein instinktgesteuertes Zooetier sind, und andererseits die Reflektion des Fliegens nicht (schließlich) den Ornithologen überlassen werden sollte. Mit dem zweiten Symposium „Born in the Echoes“ am 31. Mai 2019 will ich genau auf das eben gesagte reagieren. Nachdem sich im ersten Symposium Gestalter*innen der Disziplin analytisch genähert haben, kommen dann Philosophen, Soziologen, Politikwissenschaftler und Designtheoretiker zu Wort, und blicken aus ihrer jeweiligen Disziplin auf Grafikdesign.



Website zum Wettbewerb „100 beste Plakate“, Screenshot

Julia Mummenhoff

Diesen Monat erscheint „Notamuse“, ein umfassendes Handbuch zur aktuellen Arbeit von Grafikdesignerinnen. Hinter dem Projekt stehen Lea Sievertsen, Masterstudentin in der Klasse Grafik an der HFBK Hamburg, und ihre beiden Kolleginnen Silva Baum und Claudia Scheer



Silva Baum, Lea Sievertsen und Claudia Scheer (v. l.) sind *notamuse*;
Foto: Paul Glaw

Es begann mit der Erfahrung eines Mangels: an Art Direktor*innen, weiblichen *role models* und damit verbunden an beruflichen Perspektiven im Bereich Grafikdesign. Auf der Ausbildungs-Seite erlebten Silva Baum, Lea Sievertsen und Claudia Scheer, die sich im Masterstudium Kommunikationsdesign an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW) Hamburg trafen, dagegen einen Frauenanteil von 70 Prozent. Alle drei hatten ihr Bachelor-Studium an anderen Fach- und Hochschulen abgeschlossen: Baum hatte zuvor an der FH Münster und der MSGSÜ Istanbul studiert, Sievertsen, die zurzeit einen weiteren Masterabschluss an der HFBK Hamburg absolviert, an der Burg Giebichenstein in Halle und Scheer an der TH Nürnberg. Lehrveranstaltungen wie die renommierte Vorlesungsreihe *Stilvorlagen* an der HAW Hamburg, die von 2006 bis 2016 herausragende Positionen im Grafikdesign vorstellte, präsentierten durch das Auswahlkriterium „internationaler Erfolg“ fast ausschließlich Männer. Auch Messen wie die Typo Berlin waren bis vor wenigen Jahren dominiert von Portfolio-Shows männlicher „Design-Größen“. Unzufrieden waren Baum, Scheer und Sievertsen aber auch mit dem geringen Informationswert der auf Messen und an Hochschulen üblichen Vorträge für den Design-Nachwuchs jeglichen Geschlechts, denn Orientierung über das, was die Tätigkeit von Grafikdesigner*innen wirklich ausmacht, bieten sie nur selten.

Baum, Sievertsen und Scheer reagierten auf eine konstruktive Weise „not amused“: Im Rahmen ihrer Masterarbeit entwickelten sie 2017 die Website www.notamuse.de, deren pointiert doppeldeutiger Name nicht nur eine Missstimmung angesichts des Ist-Zustandes ausdrückt, sondern auch eine Absage an althergebrachte Gender-Zuordnungen darstellt. Sie ist als Recherche-Plattform über weibliche Positionen im zeitgenössischen Grafikdesign angelegt – mit der Perspektive, dass daraus auch eine gedruckte Publikation hervorgehen könnte. Schritt für Schritt entstand im Laufe der Interviews mit verschiedenen Akteurinnen ein Themen- und Fragenkatalog, der die spezifische Situation von Gestalterinnen, aber auch genderunabhängige Themen wie die sich verändernde Arbeitswelt, Arbeitsabläufe und gestalterische Haltungen erforscht. Zehn übergeordnete Themenbereiche wie „Haltung“, „Erfolg“, „Inspiration“ oder „Zukunft“ und die Fragen, die sich daraus ableiten ließen, bilden ein Leitsystem, über das auch die unterschiedlichen Antworten der Gestalterinnen auf eine Frage nachzulesen sind.

Erste Interviews führten die *notamuse*-Gründerinnen auch mit Expertinnen aus anderen Wissensbereichen, wie etwa der Soziologin Christiane Funken. Und sie sprachen mit den beiden Herausgeberinnen des ersten Standardwerks zum Thema, *Women in Graphic Design*, Gerda Breuer und Julia Meer. Das 2012 erschienene über 600 Seiten

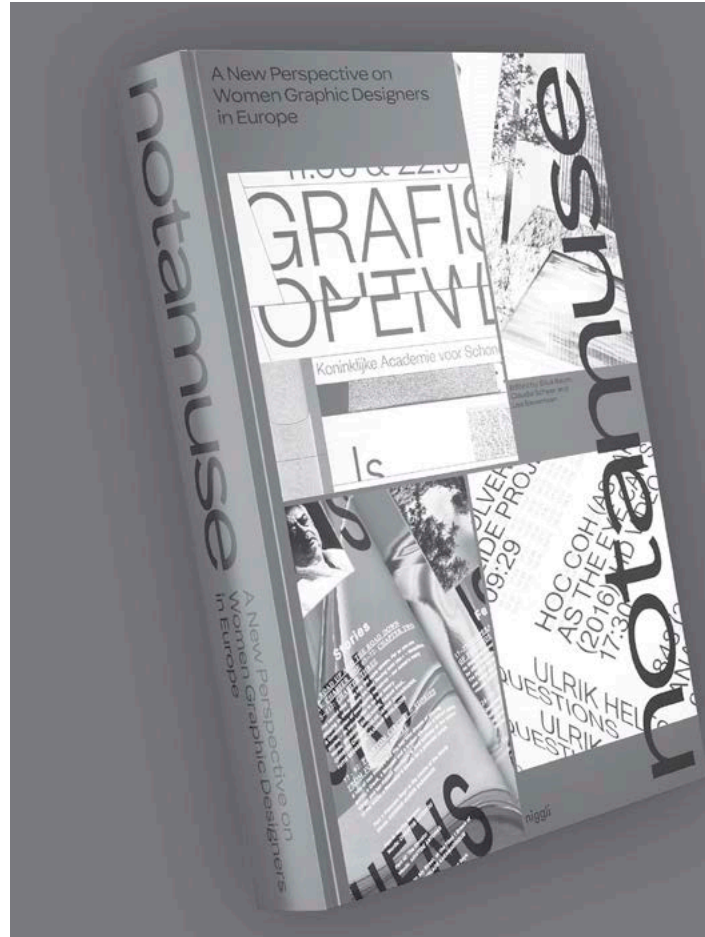
umfassende Buch stieß auf ein solches Interesse, dass es schon ein halbes Jahr nach Erscheinen eine zweite Auflage brauchte. Fünf Jahre später zu ihren Erfahrungen bei der Entstehung des Buches befragt, spricht Julia Meer, promovierte Designhistorikerin, selbstständige Gestalterin und Wissenschaftlerin am Exzellenz-Cluster „Bild Wissen Gestaltung“ an der Humboldt Universität zu Berlin, davon, dass sich die jungen Designerinnen damals nur ungern zu den spezifischen Problemen von Frauen in der Branche äußerten, Feminismus erschien als gefürchtetes Label. Dagegen trafen die *notamuse*-Gründerinnen eine in dieser Hinsicht völlig veränderte Situation vor: eine hohe Bereitschaft aller Interviewpartnerinnen, zu genau diesen Themen Stellung zu beziehen.

Anders als das Konzept von *Women in Graphic Design*, das erstmals Frauen sichtbar machte, die in der Geschichte des Designs führende Positionen innehatten, legt *notamuse* den Fokus auf Gestalterinnen, die noch nicht auf dem Zenit ihres Schaffens angekommen sind, aber schon viel Arbeitserfahrung aufweisen können. Bei den meisten Befragten lag der Abschluss ungefähr zehn Jahre zurück und sie befanden sich in einer Lebens- und Arbeitsphase, in der viele der gestellten Fragen automatisch auftauchen. „Betreibt ihr aktiv Akquise?“ „Experimentierst du mit deinem Gestaltungsprozess?“ „Habt ihr eine tägliche Routine?“ „Ist es wichtig, dass eure Handschrift erkannt wird, oder sollte der Auftrag im Vordergrund stehen?“ „Was unternimmt ihr, um öffentlich sichtbar zu sein?“ „Beeinflusst Familienplanung eure Selbstständigkeit?“ Das sind nur einige der Fragen und sie alle umkreisen die eine, die große Frage nach den Hürden, die dazu führen, dass es noch immer so wenige weibliche Art Direktoren und international bekannte Gestalterinnen gibt. Sie fördern aber auch einen differenzierten Erfahrungsaustausch, mit dem bereits ein großer Schritt in die richtige Richtung getan ist. Auch die scheinbar kleinen, alltäglichen, rein praktischen Fragen tragen dazu bei, dem bisherigen Diskurs über Design eine neue Wendung zu geben.

Ausgehend von der Website verstärkt und erweitert das Buch *notamuse* den Schwerpunkt Grafikdesign. Es enthält 22 Interviews mit Protagonistinnen der aktuellen Szene. Darüber hinaus werden renommierte Büros und interessante Neuentdeckungen vorgestellt. In einem besonderen Text-Bild-Konzept werden Büros kurz porträtiert und ausgewählte Arbeiten präsentiert. Sonst meist in Online-Blogs zu sehen, erhalten Entwürfe von Grafikdesignerinnen aus den Untiefen des Virtuellen heraus eine gedruckte Präsenz. Eine äußerst massive Präsenz hat auch das Buch als Ganzes. „Es ist ein dickes, fettes, reich bebildertes Buch, das sich breit macht auf dem Coffeetable“, so die Herausgeberinnen. Auch wenn es kein neues Standardwerk sein will und kann. Sondern ein äußerst nützliches Handbuch zur Jetztzeit.

Eine Kickstarter-Kampagne im Herbst 2018 brachte nicht nur den Eigenanteil der Herausgeberinnen an den Produktionskosten zusammen. Sie sorgte auch dafür, dass das Buch schon vor seinem Erscheinen im Schweizer Verlag niggli bekannt wurde und bescherte seinen Herausgeberinnen einen vollen Terminkalender. Baum, Scheer und Sievertsen waren bereits zu Vorträgen an verschiedenen Hochschulen eingeladen. Nächste Stationen sind die Biennale internationale de design graphique in Chaumont sowie Workshops in Basel und Kopenhagen.

Silva Baum, Claudia Scheer, Lea Sievertsen: *Notamuse. A New Perspective on Women Graphic Designers in Europe*; Englisch, 480 Seiten, 800 Abbildungen, Hardcover, 2019, niggli Verlag, Saalenstein (Schweiz); www.notamuse.de



notamuse - A New Perspective on Women Graphic Designers in Europe, Cover



notamuse - A New Perspective on Women Graphic Designers in Europe, Doppelseite; Copyright: notamuse

Statt Event: Evidenz! Jörg Schöning 23

Auf der Berlinale heftig umstritten und doch mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet: Der neue Film von Angela Schanelec, Professorin für Narrativen Film an der HFBK Hamburg, steht zur dominanten Sozialrealistik ebenso quer wie zur spektakulären Drastik



Angela Schanelec, *Ich war zuhause, aber ...*, 2019, Filmstill; Copyright: Nachmittagfilm

Ja, es gab auch Buh-Rufe bei der Premiere. Und es war gut so – zeigte es doch, dass *Ich war zuhause, aber ...* niemanden kalt ließ bei seiner Uraufführung im Berlinale-Palast. Es zeigte: Der siebte lange Spielfilm von Angela Schanelec polarisiert – zwischen jenen, die sich aufgrund einer vermeintlichen Handlungsarmut gelangweilt fühlen, und denen, die die präzise Mise en Scène der Regisseurin schätzen. Und die an diesem Februarnachmittag demonstrativ lange und laut klatschten.

Nun gelten Filme von Angela Schanelec ja tatsächlich als spröde, langsam und „verkopft“. Doch als wollte sie einmal beweisen, dass sie sich auch auf „Action“ versteht, beginnt sie ihren neuen Film mit einer lupenreinen Verfolgungsszene, gedreht irgendwo in den serbischen Bergen: *Ich war zuhause, aber ...* beginnt mit einem Hasen. Und mit einem Hund, der diesen Hasen jagt. Dann kommt unmittelbar aber schon der Esel, der dem Hund dabei zusieht, wie dieser den Hasen verzehrt.

Der Vorspann mit seinem Ausflug ins Tierreich bleibt jedoch die einzige teleologische Sequenz innerhalb des Films. Die menschlichen Interaktionen, die er anschließend vor Augen führt, sind entschieden mehrdimensionaler. Weitaus weniger ziel- und zweckgerichtet verweigert ihre Darstellung jenes Telos, auf das das dominante Kino seine Konsumenten abzurichten pflegt. Und eben Schanelecs



Angela Schanelec, *Ich war zuhause, aber ...*, 2019, Filmstill; Copyright: Nachmittagfilm

Verzicht darauf, den Hunger nach der Zweckform zu stillen, stattdessen die Jagd lapidar abzublasen und dem Drang nach unmittelbarer Sinnggebung zu entsagen, dürfte zur Ursache jener Frustration werden, die sich in Buh-Rufen artikuliert. Oder sie wird umgekehrt als Erlösung empfunden, als Befreiung aus den Zwängen der vermeintlich dramaturgischen Notwendigkeit – als der Luxus einer reinen Anschauung. Was also ist auf der Leinwand zu sehen?

Zu entdecken ist dort ein loses Knäuel von Fäden, von denen dieser noch am ehesten beanspruchen darf, der rote zu sein: Phillip (Jakob Lassalle), ein Junge von 13 Jahren, war eine Woche lang verschwunden. Jetzt kehrt er ohne jede Erklärung zurück – sehr zur Erleichterung seiner Mutter Astrid (Maren Eggert), die sein Verschwinden mit seinen Lehrern, letztlich fruchtlos, bespricht. Nach dem Tod ihres Mannes vor zwei Jahren ist Astrid bemüht, die Familie, zu der noch die jüngere Tochter Flo (Clara Möller) gehört, zusammenzuhalten. Dabei scheint sie überfordert, zumal ihr junger sportiver Geliebter (Jirka Zett) keine echte Stütze ist. Ihr Kauf eines gebrauchten Fahrrads endet desaströs, ein Streit mit den Kindern in einer Überreaktion, und auch im Gespräch mit einem jungen Regisseur formuliert Astrid, die an einer Kunsthochschule unterrichtet, ihre Kritik an dessen neuem Film, nun ja, nicht gerade diplomatisch. Lose verknüpft mit diesem Strang sind Szenen, in denen ein Lehrer Phillips (Franz Rogowski) mit seiner Freundin (Lilith Stangenberg) den Wunsch nach einem Kind bespricht, sowie mehrere Passagen, in denen Phillips Mitschüler*innen Dialoge aus dem „Hamlet“ wiedergeben.

Was in der Zusammenfassung kohärent klingt, mag im Kino als verrätselt empfunden werden. Dies wohl ahnend, stellte Angela Schanelec bei der Pressekonferenz vorsorglich klar, dass sie ihren Film auf gar



Angela Schanelec, *Ich war zuhause, aber ...*, 2019, Filmstill; Copyright: Nachmittagfilm

keinen Fall interpretieren werde. Die dann angeführten Namen Yasujirō Ozu und Robert Bresson steckten immerhin das Terrain ab, auf dem *Ich war zuhause, aber ...* operiert. 25

Beide Regisseure stehen für den Film in seiner reinsten Form, frei von den Schlacken der Wirklichkeit; von beiden, so Schanelec in Berlin, sei sie nicht konzeptuell, aber intuitiv inspiriert. Ozu ist mit dem Verweis auf sein Frühwerk *Ich wurde geboren, aber ...* (*Umarete wa mita keredo*, 1932) bereits im Titel präsent; Bresson blickt einen gewissermaßen aus den Augen des Esels an, ruft das Tier auf der Leinwand bei Cinephilen doch unvermeidlich Erinnerungen an Bressons Film über die Leidensgeschichte eines geschundenen Grautiers, *Zum Beispiel Balthazar* (*Au hasard Balthazar*, 1966) wach.

„Filme sind nicht dazu da, das Leben zu kopieren“, lautete Bressons Glaubensbekenntnis. Die gleiche Überzeugung spricht auch aus Schanelecs Filmen. Vor dem Hintergrund des Berlinale-Wettbewerbs und den dort traditionell stark bevorzugten sozialrealistischen Filmen ist es ein nachgerade ketzerischer Gedanke! Dass *Ich war zuhause, aber ...* mit einem Silbernen Bären als Preis für die beste Regie ausgezeichnet wurde, lässt für die Zukunft allerdings hoffen. Zwei Jahre, nachdem ihr vorangegangener Film *Der traumhafte Weg* (2017) im Wettbewerb des Filmfestivals in Locarno gelaufen ist, repräsentierte Angela Schanelec nun auch in Berlin den aktuellen *state of the art* – während gleichzeitig in der Retrospektive ihr Langfilmdebüt *Das Glück meiner Schwester* (1995) zu den Anfängen der „Berliner Schule“ führte.

Dass Filmfestivals Events sind in einer *event-driven culture*, hat schon vor Jahren der inzwischen in Hamburg lebende Filmpublizist und Kurator Mark Peranson in einem Aufsatz festgestellt, in dem er Festivals wie die Berlinale als „Behemoth“ bezeichnet – eine biblische Plage! Angela Schanelecs Film indessen steht quer zum Spektakel. Nicht um den Event, vielmehr um Evidenz geht es hier. Es ist, als plädierte er – leise, aber vernehmlich – für jene „quality-driven culture“, die Peranson als Alternative ins Feld führt. Peranson arbeitete 2017 noch im Team von Carlo Chatrion für das Filmfestival von Locarno; zukünftig wird er für das in Berlin tätig sein.

Es war Bressons Überzeugung, man solle die filmische „Wahrheit nicht in Fakten suchen, nicht in den Menschen und in den Dingen, sondern in der Emotion, die von ihnen hervorgerufen wird“. Angela Schanelec scheut sich keineswegs, diese Emotion in ihrem Film über Leid, Verlust, Tod und Trauer über einprägsame Bilder aufzurufen. Wenn sich Astrid in dunkler Nacht über dem Grab ihres verstorbenen Mannes zusammenrollt und eine Wachtel ihren Schlaf behütet, ist dies ebenso berührend wie verstörend. Wenn sie (in einer Rückblende) an seinem Krankenbett gemeinsam mit den beiden Kindern zu M. Wards minimalistischer Akustik-Version des David-Bowie-Songs „Let’s Dance“ eine kleine einstudierte Tanz-Performance liefert, ist dies ein kurzer Glücksmoment voller Melancholie.

Eine bange Alltäglichkeit durchzieht *Ich war zuhause, aber ...*, ein Wissen um die unmittelbare Nähe von Unglück und Glück. Es ist Folge einer filmischen Form, die Frieda Grafe in ihrer Kritik von Bressons *Zum Beispiel Balthazar* in den 1960er Jahren beschrieben hat. Dass Bresson sich „auf Details, auf Fragmentarisches“ konzentrierte, „um die Vielfältigkeit der Realität nicht zu vergewaltigen“, heißt es da. „Weil Bresson die Undeterminiertheit des alltäglichen Lebens empfindet, gibt es in seinen Filmen soviel Ausschnitte, von Händen und Füßen, von Teilen von Dingen, von Ellipsen; deshalb sind die Geschichten der Leute, die er vorführt, voller weißer Flecken. Seine Erfindungen verlangen jeden Augenblick danach, komplettiert zu werden,



Angela Schanelec, *Ich war zuhause, aber ...*, 2019, Filmstill; Copyright: Nachmittagfilm

zuerst von seinen Darstellern und dann von den Zuschauern. Er schlägt nur Möglichkeiten vor, die auf verschiedenste Weise entwickelt werden können. Auf diese Weise sind seine Filme nie abgeschlossene statische Gebilde, sondern sie beziehen gerade aus der Begrenzung auf einen kleinen Aspekt die Möglichkeit, Unbegrenztes darzustellen.“ (In: *Die kleine Filmkunstreihe*, Heft 68)

Dies trifft auch den Kern des Films von Schanelec und seine Fähigkeit zur Utopie. Sinnlich tritt sie an dessen Ende zutage, wenn Phillip, seine Mutter und seine Schwester an jenen Ort gelangen, an dem der Junge während seiner Abwesenheit seine Auszeit verbracht haben mag: An einen Bachlauf inmitten eines sonnendurchfluteten Waldes, dem städtischen Setting des Films nicht nur räumlich entrückt, sondern auch zeitlich – präsentiert sich der Wald in der ansonsten im Herbst angesiedelten Wirklichkeit doch im denkbar sattesten Grün.

Die elementare Befriedung, die Astrid und ihre Kinder hier finden, stellte *Ich war zuhause, aber ...* auch im Berlinale-Alltag her. Im Internationalen Wettbewerb gewährte er die Auszeit, die sich gönnen durfte, wer es konnte.

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

Sarah Khan

Bei der diesjährigen Berlinale feierte auch Fatih Akins „Der goldene Handschuh“ Premiere. Obwohl der Regisseur und HFBK-Absolvent in seinem neuen Film ein empathisches Portrait der Szene St. Paulis entwirft – das Bild von Frauen und Sexualität, das er vermittelt, bleibt fragwürdig



Fatih Akin, *Der Goldene Handschuh*, 2019; Filmstill: Warner Brothers Entertainment

Der goldene Handschuh ist ein intensiver Film, emotional so herausfordernd wie eine Familienfeier mit gestrauchelten Verwandten, die ihre in Kunstfasern gebundenen Körpergerüche und Schrulligkeiten zur Kaffeetafel mitbringen und ungeheure Mengen Alkoholika und peinliche Lebensweisheiten (wie „dumm fickt gut“) gegen die neue Generation auffahren. Aber Angst, diesen „Goldenen Handschuh“ zu betreten, sollte man nicht haben, weil Akins neuer Film eher eine liebevolle Zeitreise in die Siebziger Jahre ist, als ein Horror- oder Slasher-Film. Auch wenn es gewaltvolle Szenen gibt, bei denen man sich lieber ein bisschen abwendet, während die Filmmusik in Kreischfrequenzen ausbricht, und der Regisseur selbst, mit dem Blick auf eine künftige US-amerikanische Karriere (wie man hört wurde ihm eine Stephen King Verfilmung angetragen) den Horrorspekt des Films betont.

Aber dieser „Handschuh“ ist vor allem eine Reminiszenz an die alte Reeperbahn und ihren Kiez, an eine Zeit, als es „die Fertigen“ noch überall zu sehen gab, auf den Straßen, in Kneipen, beim Bäcker, Bratwurststand oder Fischhändler. „Die Fertigen“, so nannte man hamburgisch-salopp die lebenden Leichen vom Kiez, und unter

ihnen spielt der Film, mit nur einer Ausnahme, wenn „der Held“, der Frauenmörder Fritz Honka, es zwischendurch mit einem anständigen Job in einem typischen Gebäude der Siebziger Jahre versucht, in dem es statt Fenster und Tageslicht nur Belüftungssysteme und orangefarbene Aufenthaltsskabinen gibt.

Dass „die Fertigen“ von damals eine seltsame Ähnlichkeit zu den Zombies heutiger Genrefilme aufweisen, kann man sich übrigens in dem achtminütigen Filmausschnitt *Drunken Germans* auf YouTube anschauen (ein Ausschnitt aus *Mondo Cane*, einem so genannten Horror-Dokumentarfilm von 1962). Die historischen Farbaufnahmen zeigen die echten Besoffskis von der Reeperbahn, wie sie frühmorgens herumtorkeln, in Stop-Motion gehen, im Stehen schlafen, die Arme dabei steif herab hängen, sie sich auf Passanten stürzen und auf dem Pflaster ablegen.

„Die Fertigen“ in Akins Film trinken Doppelkorn, Weinbrand und Fako (Fanta-Korn), wie wir heute Kombucha, Smoothie und Soja Latte. Die haben schlimme Sachen im Kopf, den Zweiten Weltkrieg, Verfolgung, brutale Stiefväter, Haue im Kinderheim, Mangelernährung und Zahnweh. Dass Akins Film Erklärungen für das mentale Elend nur bei-läufig unterbringt, ist ausreichend, mehr als Worte sind es die Körper und Visagen der Darsteller*innen – allen voran Margarethe Tiesel, Martina Eitner-Acheampong, Barbara Krabbe, Tilla Kratochwil, Victoria Trauttmansdorff –, die davon berichten können.

Fritz Honka, von dessen Mordserie der Film handelt, war ein über die Maßen zerschundener Mensch, der durch Missbrauch in der Kindheit, Krankheit und eine Reihe schwerer Unfälle ein versehrtes Äußeres erhielt. Dem jungen Darsteller Jonas Dassler gelingt es, die mehrfachen Entstellungen an Augen, Nase und Buckel, kombiniert mit einem grausamen sächselnden Dialekt, Impotenz und mür-rischer Unfreundlichkeit, allesamt anzunehmen. Es ist fas-zinierend, wie Dassler/Honka durch die Straßen von Altona und St. Pauli schlurft, durch eine rührend schäbige Welt, die noch nicht vom Immobilienboom geprägt ist; die sich aber auch nicht schert, weder um die Opfer noch um die Lebensbedingungen der armen Gastarbeiter, die Honkas Nachbarn waren.

Natürlich verleitet Akin dazu, an die spezifischen Filmvorbilder zu denken, an Anthony Quinns buckeligen Quasimodo aus dem *Glöckner von Notre Dame* (F, 1956), und an Alfred Hitchcocks *Frenzy* von 1971 (GB), oder *Der Krawattenmörder von Boston* von Richard Fleischer (USA, 1968), die intensiv und kaum aushaltbar von den Schwierigkeiten erzählen, die Mörder im Umgang mit sich wehrenden Frauen, als auch steifen, toten Körpern haben. Klugerweise nimmt Akin diese Meister nur als Inspiration, er bleibt in der Hamburger Gräuelwelt, in der Honkas Wohnzimmer das Zentrum bildet, das dicht ist mit Wollteppichen, Zierkissen und Puppen, und in dem die Wände voll gekleistert sind mit den Fotos nackter Frauen. Nach jedem Mord ließ Akin die Wände enger stellen, was ein unmerklich effektiver Trick ist, um die Beklommenheit von Mord zu Mord zu steigern.

Die Szenen in der Kneipe „Der goldene Hand-schuh“ dagegen, wo Honka seine Opfer aufgabelte, geraten beschwingt. Und da kommen wir zu der Kritik, die es neben viel Lob auch gibt. In den Kneipensze-nen zeigt sich, welche Probleme Akin hat, von Frauen zu erzählen, die vorrangig eine Rolle als Opfer oder Dekorationsmaterial zu erfüllen haben. Er verteilt sein Interesse ungleich, wenn er den männlichen Trinkern und ihren Darstellern viel Raum für Späße und Char-mieren gibt, den Frauen derartige Chancen aber kaum andeihen lässt. Ob es der sinistere Soldaten-Norbert



Fatih Akin, *Der Goldene Handschuh*, 2019; Filmstill: Warner Brothers Entertainment



Fatih Akin, *Der Goldene Handschuh*, 2019; Filmstill: Warner Brothers Entertainment

oder der feucht-fröhliche Dornkaat-Max ist (gespielt von seinem mehrfachen Drehbuch-Co-Autor und Mentor Hark Bohm) – die Herren haben in ihrer Kaputttheit große Momente, das, was man letztlich mit dem viel zu pathetischen Wort „Würde“ meint.

Dabei leisten die Darstellerinnen Schwerstarbeit, wenn sie schwabbelige Körper, zerknitterte Dekolletees, Zahnlücken, strähnige Resthaare, schiefe Blicke, verquollene Augen ausstellen, und sich der Film auch reichlich daran weidet. Es ist ärgerlich, dass Akin diesen tollen Frauen eine junge, blonde Unschuld entgegensetzt. In einer Rahmenhandlung geht es um eine Schülerin vom „Gymnasium Allee“ (ein autobiografisches Sentiment, denn hier machte Akin sein Abitur), der Honka an einem Kiosk begegnet und die fortan als unerreichbarer, feuchter Traum fungiert. Dies ist eine abstruse wie unnötige Erzählung, die darauf hinweist, dass der Regisseur Vorbehalte hat, den Erzählstoff ernst zu nehmen – den wahren Fall des Hamburger Frauenmörders Honka, als auch den Roman *Der goldene Handschuh* von Heinz Strunk (2016). Da der Kriminalfall hinlänglich bekannt ist, ist nicht zu viel verraten, wenn man sagt, dass am Ende kein schlauer Kriminalbeamter auftaucht. Es war Kommissar Zufall, der die Mordserie beendete. Seither ist Honka, der nach einer Haftstrafe in einem Hamburger Altersheim verstarb, eine Art Mythos, der immer wieder genährt wird von der Faszination männlicher Künstler, die von Hamburger Musikern wie Max Müller und seine frühe Formation „Die Honkas“ artikuliert wird, oder von Andreas Dorau und dem Rapper Swiss in einzelnen Stücken. In diese seltsame Faszination für „Hamburgs unheimlichsten Verbrecher“ (so die Hamburger Morgenpost im Februar 2019) reiht sich Heinz Strunk mit seinem Roman ein. Auf der Pressekonferenz der Berlinale, wo der Film vorgestellt wurde, sagte Heinz Strunk einen höchst sonderbaren Satz: „Fritz Honka war kein Sexualverbrecher.“

Eine Möglichkeit zur Nachfrage ergab sich leider nicht, aber man fragt sich, was Strunk als Sexualverbrechen gelten lassen würde?

Das führt zu der Frage, wieso Akin eine vollkommen uninteressante Gymnasiastin durch seinen Film spazieren lässt, die den Film mehr zerreißt als rahmt? Er tut es, und das ist eine lang bekannte, feministische Filmseminarweise, damit der männliche Standpunkt sich ausruhen und auf eine „normale Sexualität“ zurückziehen darf. Er tut es, damit er ein Alibi bekommt, wenn er sich an zahnlosen, verlebten, schwabbeligen Frauen weidet, und sie zu seinen Objekten macht. Akin signalisiert mit der Blondine, dass er trotzdem auf dem Boden der kleinbürgerlichen Sexualordnung bleibt. Damit kopiert er unbewusst Honkas abgefemte Strategie, der seine Wohnung mit Bildern gesunder, nackter Frauen tapezierte, um Normalität zu suggerieren. Doch nur wenige Meter neben dem Couchtisch lagen eingewickelte, madenverseuchte Leichenteile unter einem Verschlag versteckt.

Seltsam auch, dass Akin aus den Nachbarn, einer griechischen Gastarbeiter-Familie, eine Klischee-Folkloretruppe macht, die stets lustig, Kinder abküssend und kochend in der Gegend rumsteht, obwohl der dreckige Honka mit seiner bestialisch stinkenden Wohnung, in der die Leichen verwesen, eine echte Belastung für sie darstellte. Einmal fragt die Griechin ihren Mann, wieviel Knoblauch er im Tzaziki haben möchte, kurz darauf fallen bei ihnen Maden von der Decke. Aber das bleibt seltsam oberflächlich, lieblos auf eine Pointe hin inszeniert, als würde Akin sich mit diesem anderen Blick auf Honka gar nicht auseinandersetzen wollen.

Akins Schwäche als Filmemacher seit seinem Debüt *Kurz und Schmerzlos* (1998) bleibt es, dass er sich zu einem Agenten einer miefigen Sexualmoral und Ordnung macht, wenn er seine Protagonisten und ihre Werte – ob nun Altonaer Kleinkrimineller oder Mörder – glorifiziert, statt in Frage stellt. Gleichzeitig traut er ihnen nicht, wenn er ihre Geschichten fürs große Kino *pimpt*. Doch dann fallen ihm cineastisch nur so abgegriffene Mittel ein wie „Blondine beißt in Knackwurst“ – eine Szene, die Honkas „normale“ sexuelle Begierde illustrieren soll. Wäre das Andere nicht aufregender: Fritz Honka stand auf alte, zahnlose Frauen, wie auch Fatih Akins Film und Heinz Strunks Buch auf alte, zahnlose, aufgeschwemmte, klapprige, schiefe, krumme Frauen stehen. Aber das nicht nur anzudeuten und gleichzeitig zu verraten, sondern stolz zu behaupten, und an dieser Stelle die Geschichte weiter zu treiben, das trauen sie sich nicht.

Sarah Khan ist Schriftstellerin und lebt in Berlin. Zuletzt erschien *Das Stammeln der Wahrsagerin. Unglaubliche Geschichten hinter Kleinanzeigen* (Suhrkamp 2017) und eine Comic-Adaption ihrer Horrorgeschichte *Den Nachfolgern im Nachtleben* durch die Zeichnerin Isabel Kreitz (Carlsen 2018).

Jenni Zylka

Auch bei den Berlinale Shorts und im Berlinale Forum war die HFBK Hamburg dieses Jahr gut vertreten. Die neuen Filme von Louis Fried und Bernd Schoch widmen sich fremden Welten, sowohl über- als auch unterirdischen



Bernd Schoch, *Olanda*, Filmstill

Vielleicht leben auf einem fremden Planeten intelligente Pflanzen. Oder intelligente Gebäude. Oder beides: Futuristische, sanft geschwungene Büro-Hochhäuser könnten in einem grünen Park stehen, und lautlos mit ihm kommunizieren. Louis Frieds (HFBK-Absolvent und Werkstattleiter Kamera/Licht/Ton) enigmatischer Kurzfilm *Flexible Bodies* beginnt mit klassischen Science Fiction-Bildern, die den Gegensatz zwischen im Frühlingswind zitternden Büschen, Bäumen und Blättern und einem raumschiffartigen, stillen Steingiganten einfangen. Seine Astronautin ist eine der Büroangestellten – eine Frau im Anzug, der die Kamera ins Innere des imposanten Hauses folgt, durch den Gang, an ihren Schreibtisch. Auch dort wird der Gegensatz von Beweglichkeit – die Zimmerpflanze, die im Wind der Klimaanlage tanzt, ein Solartierchen aus Plastik, das die Sonne schüttelt – und der Unbeweglichkeit der Umgebung deutlich. Aber die Astronautin – oder ist sie nur Versicherungsmaklerin? – steht den „biegsamen Körpern“ in Nichts nach, holt ein Flexiband heraus – und macht am Schreibtisch Dehnungsübungen. Später, im Park, lässt ein Mann im Trainingsanzug die Arme zu Elektrosound schlackern – oder ist er ein Raumfahrer mit einem ungewöhnlichen Aufwärmprogramm?

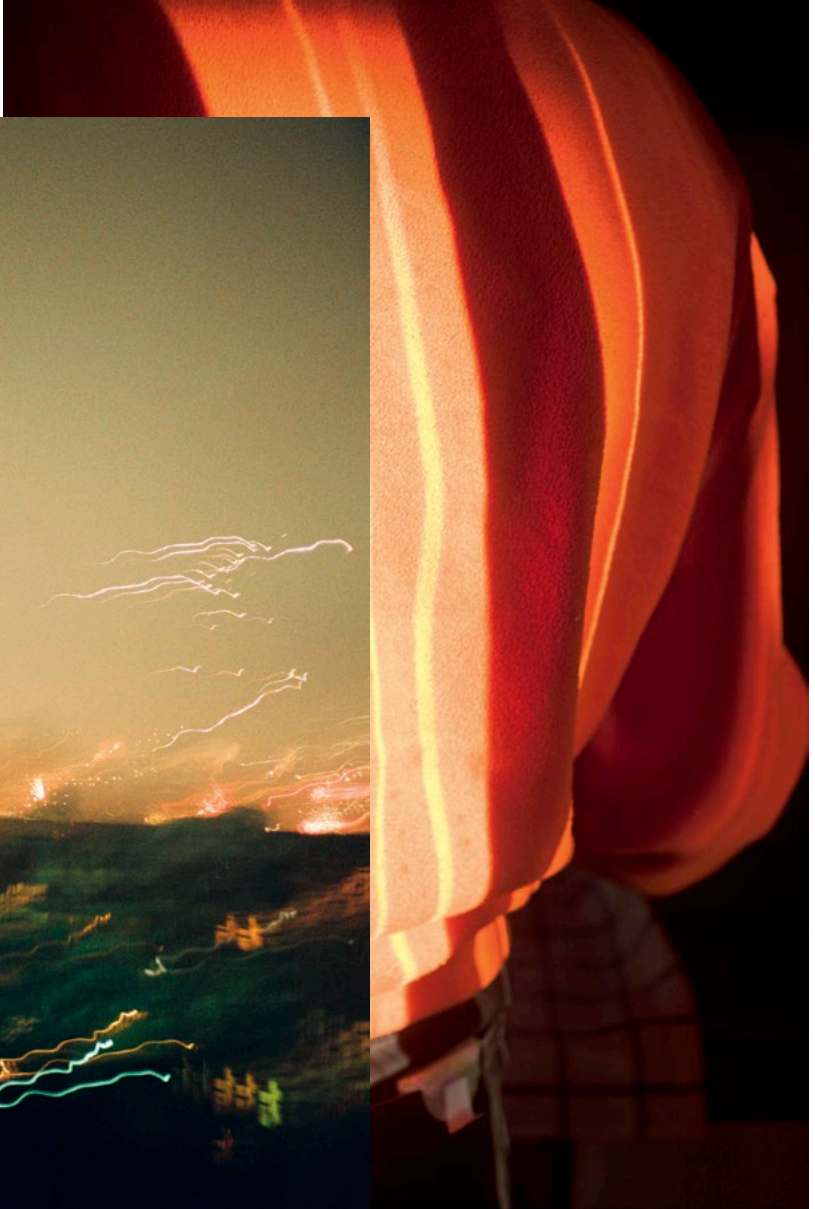
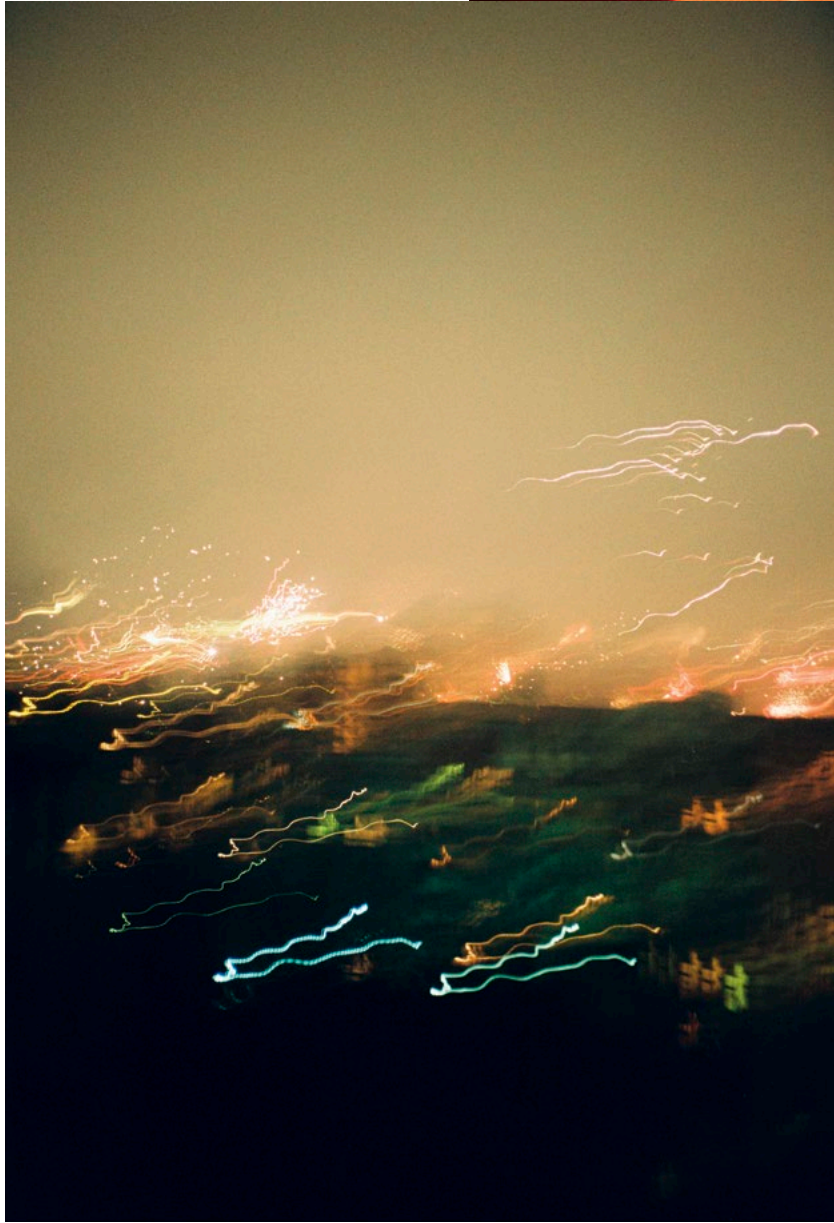
Immer wieder spielt Louis Fried in seinem Film, der in der Sektion Shorts im Februar 2019 bei der Berlinale



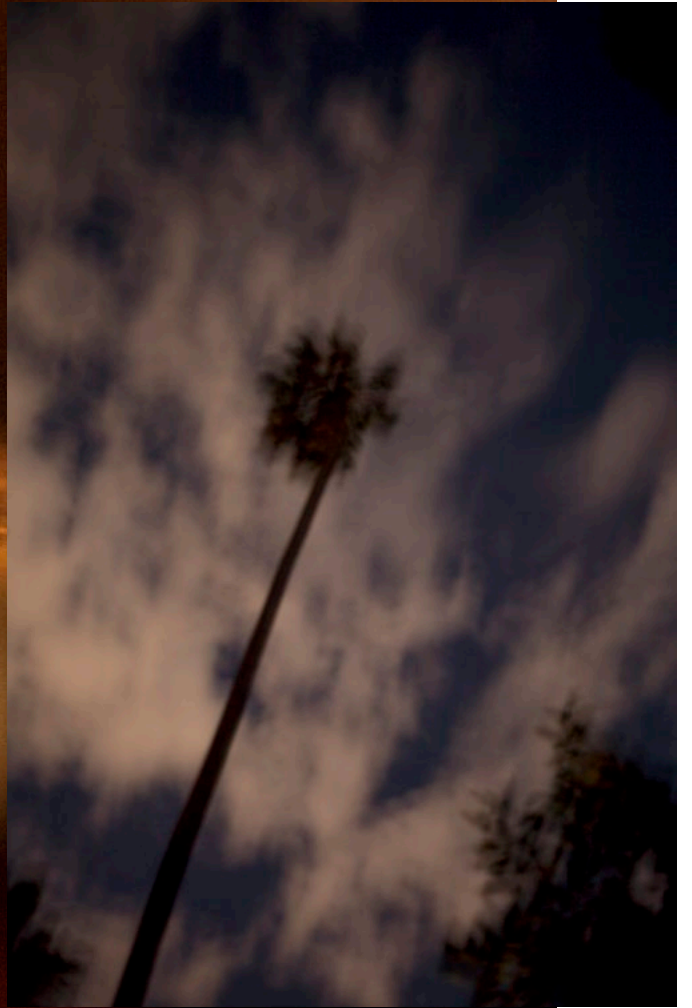
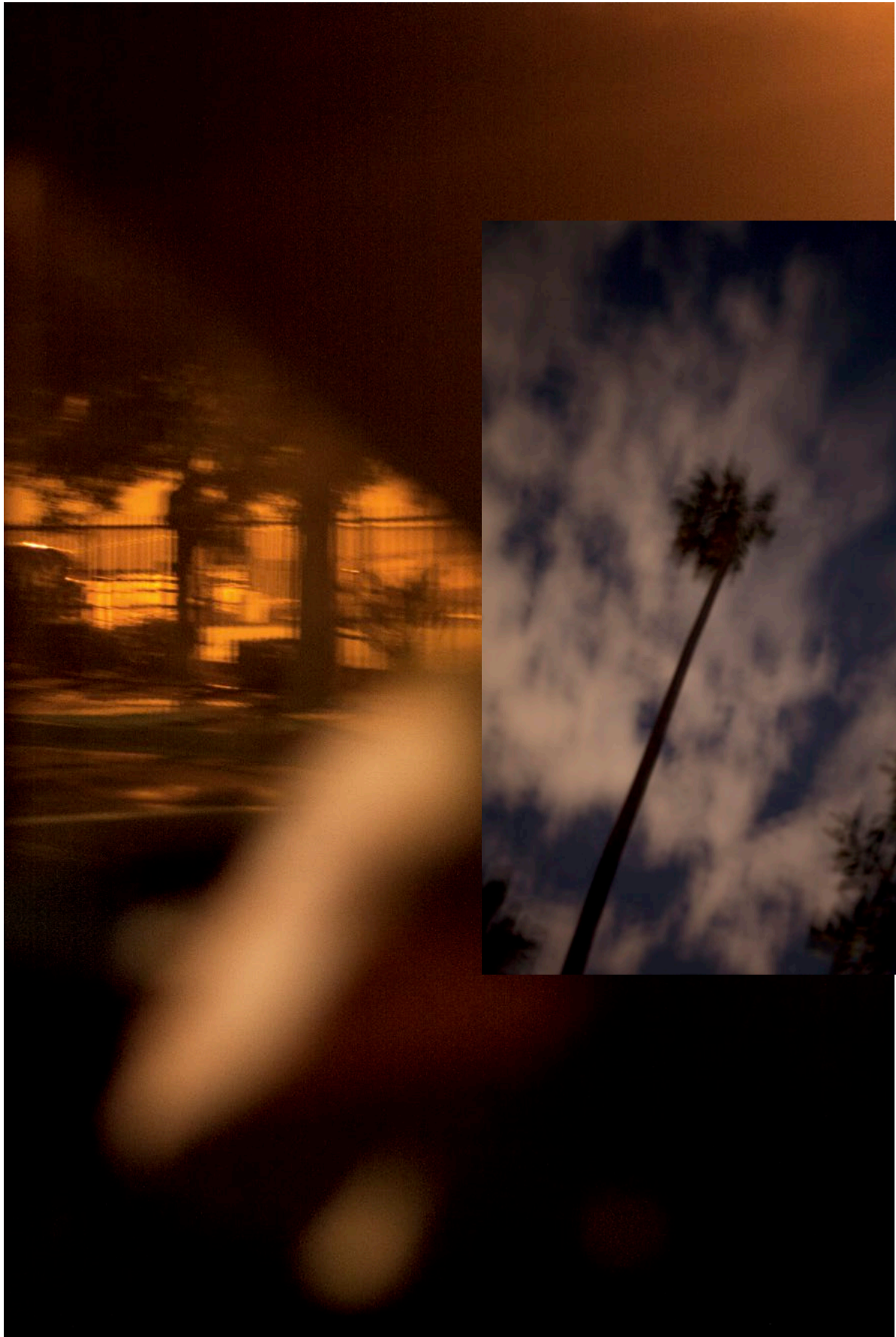
Louis Fried, *Flexible Bodies*, Filmstill

Premiere feierte, mit den Themen Entfremdung, Arbeit und Bewegung. Von fern singt jemand rätselhaft „Kein Stein wird auf dem anderen bleiben / Kein Molekül verändert sein“, während das Hochhaus doch nur starr steht und stumm zu warten scheint – vielleicht auf die am Ende des Films zu hörenden Stimmen, die von der 1977 gestarteten Voyager 1-Sonde in verschiedenen Sprachen freundlich ins Weltall grüßen. Denn falls, so dachte man damals, die Sonde von grünen Männchen gefunden würde, hätten die eine Vorstellung vom Menschen. Ein chlorophyll-grünes Männchen (oder Weibchen) taucht sogar noch auf. Vermutlich ist es gerade gelandet.

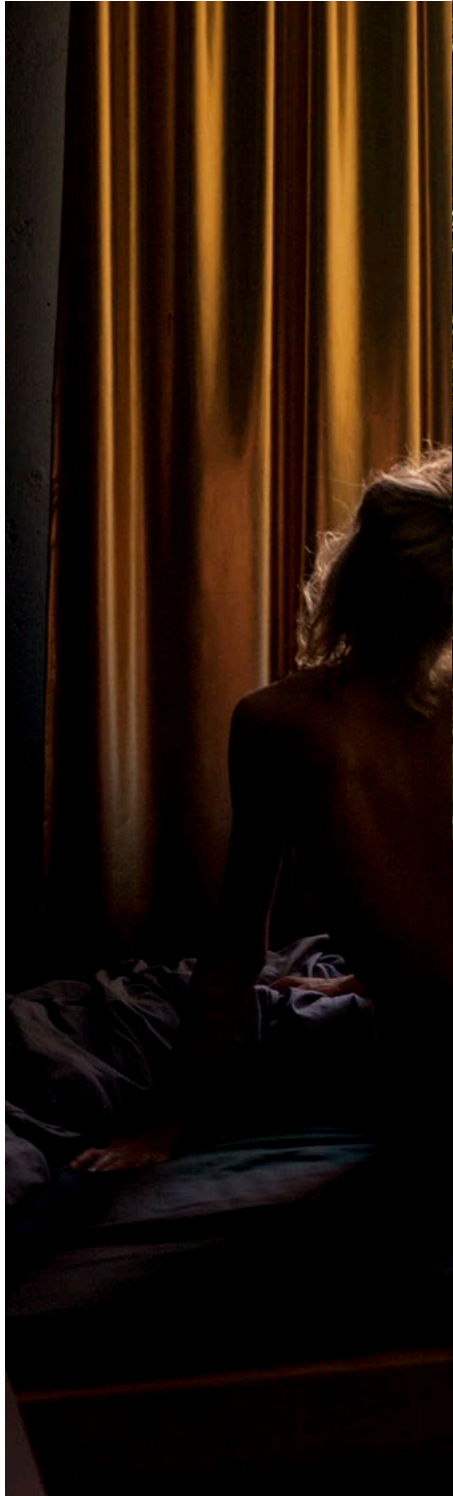
Um Natur, Weltall und Mensch geht es auch in Bernd Schochs (bis 2016 künstlerischer Mitarbeiter und ab Oktober 2019 Professor im Grundlagenbereich Film an der HFBK Hamburg) Dokumentar-Essay *Olanda*, das in diesem Jahr im Forum der Berlinale gezeigt wurde: Das Myzel ist sein Thema, die Gesamtheit der Fäden eines Pilzes. Sie zeigt er gleich zu Anfang seines sinnlichen, dunklen Films bildfüllend, und schneidet sie gegen den nächtlichen Sternenhimmel, der über dem Gebiet Obârșia Lotrului in den rumänischen Karpaten steht. Das Große und das Kleine, die Verbindungen dort oben und ganz unten, unter der Erde, beim so genannten Rhizom, dem Geflecht des Myzels. In den karpatischen Wäldern suchen Menschen nach diesen Pilzen – viel wird von Geld geredet, gerechnet, spekuliert, denn die Steinpilze aus dem Gebirge sind heiß begehrt in den Edelküchen der Welt. Die rumänischen und Roma-Pilzsammler*innen zelten und campieren in den Tälern, sie machen sich mit Plastiktüten, -körben, alten Schulranzen und Zigarette im Mund auf die Suche, und haben mal mehr Glück, mal weniger. Pilze (Fungi) bilden neben Tieren (Animalia) und Pflanzen (Plantae) das dritte eukaryotische – also mit einem

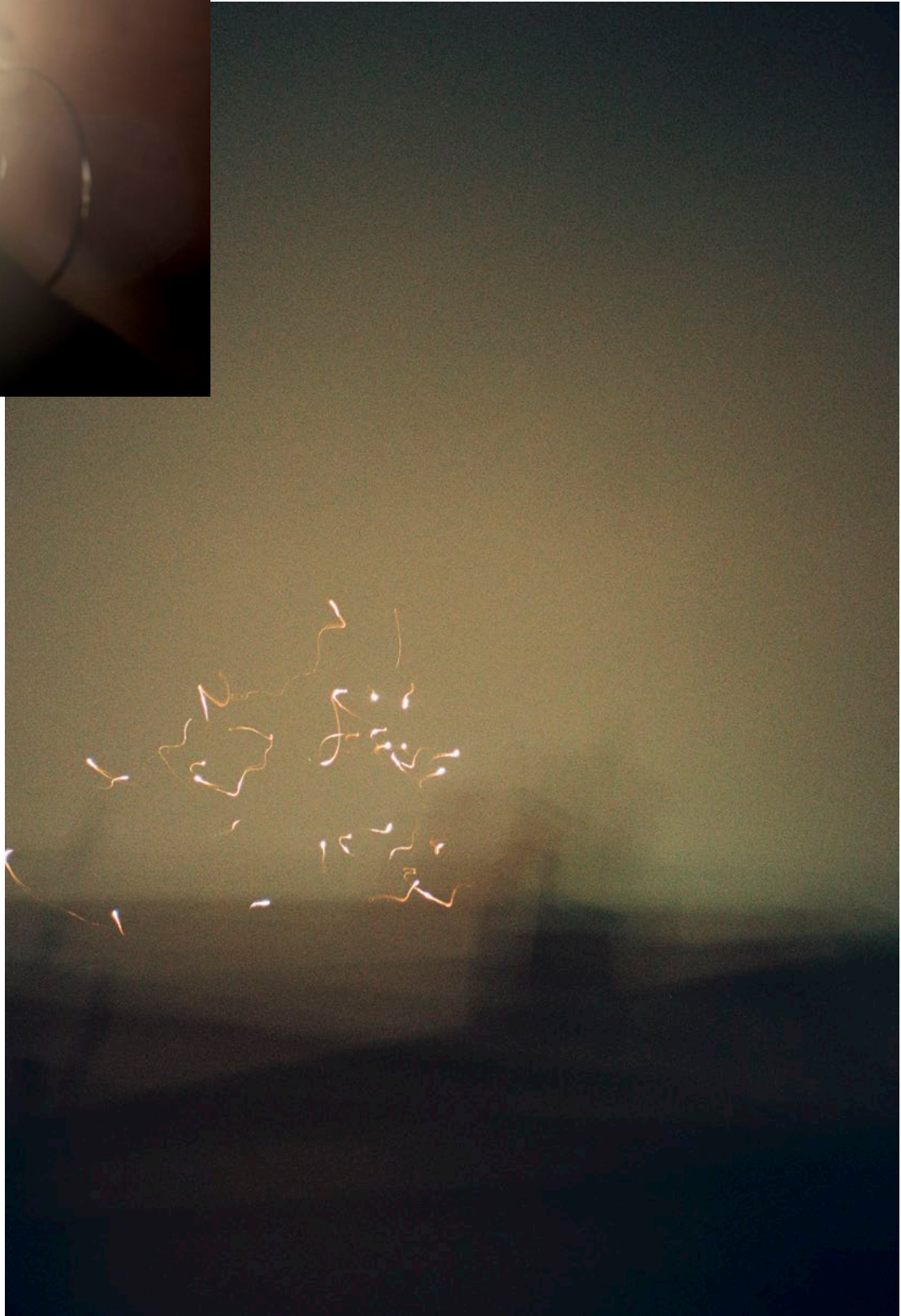
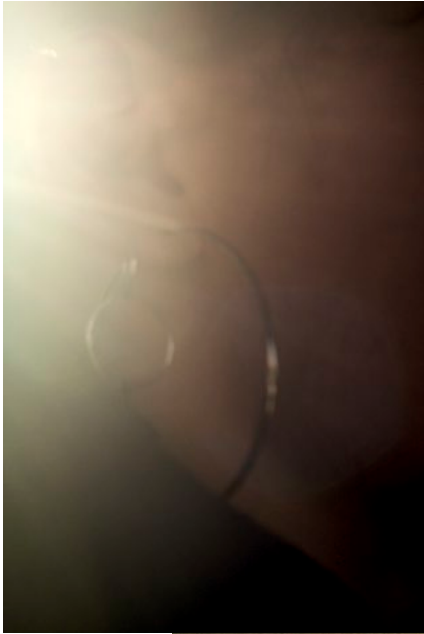




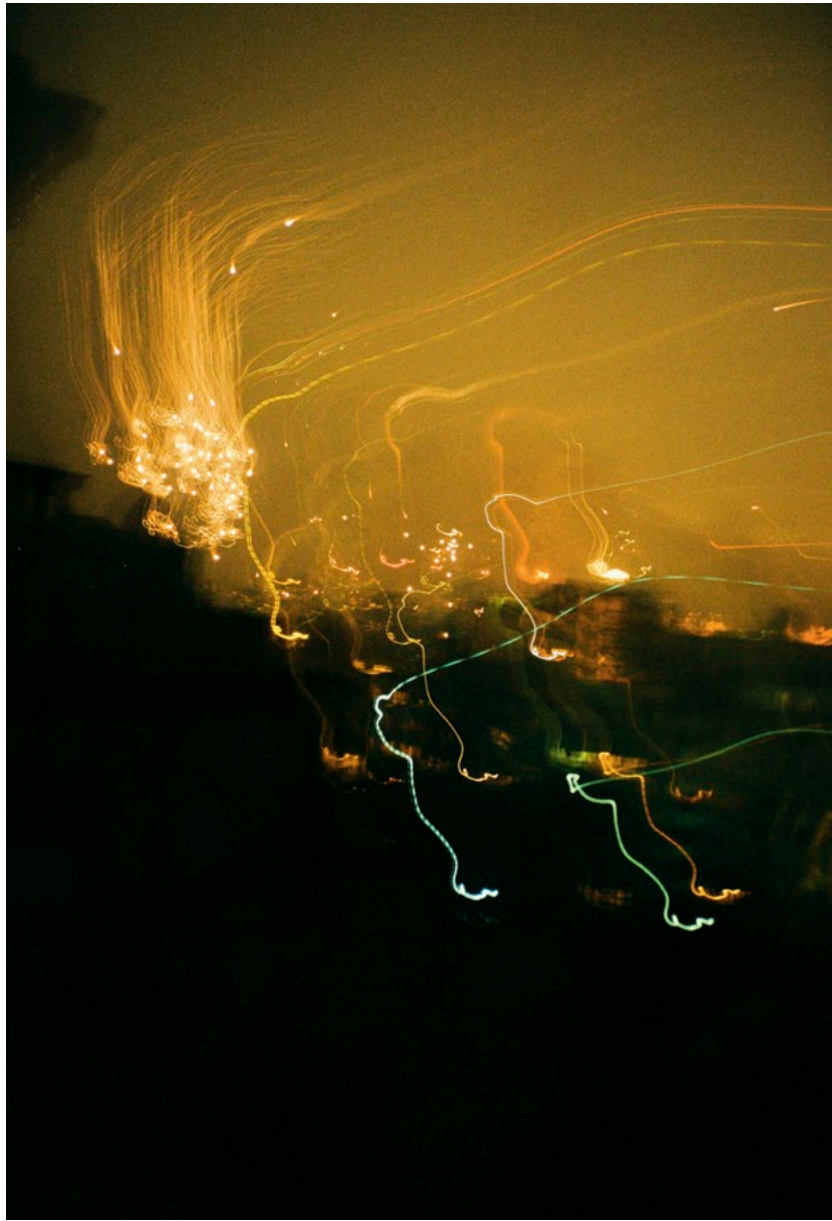












Bernd Schoch, *Olanda*, Filmstill

Zellkern ausgestattete – Reich und Steinpilze sind nicht züchtbar, und damit extrem rar.

Langsam wie ein Pilz breitet sich auch der Film aus, ruhig verbindet er verschiedene Beobachtungen: das Leben der Rumän*innen mit der Natur, die sie auf der Suche nach dem schönsten Boletus in Jeans, Jogginghosen und T-Shirts begehen. Die Diskrepanz zu den – nicht gezeigten, aber im Hintergrund präsenten – Abnehmer*innen, die das Myzel als bio, vegan und wahnsinnig gesund in ihre Haute Cuisine-Töpfe schnitzeln werden. Und wie unterschiedlich die Sammler*innen bei ihrer Arbeit vorgehen – eine spendet der Kirche 30 Lei, damit Gott ihre Gebete liest und ihr Mann nicht sein Geld verspielt. Der andere rechnet aus, wie viel man bekommt für das Kilo, und beschwert sich beim Großhändler über die schwankenden Preise. „Wir bestimmen den Preis nicht, das macht der Konsument“, versucht der sich an einer knappen Erklärung des Kapitalismus. Aber der Sammler will eine feste Summe, und flucht durch seine Zahnlücken. 20 Euro für fünf Kilo – dafür muss lange der feuchte Waldboden abgesucht werden, oder viel, viel Glück im Spiel sein.

Der Schlagabtausch um das Pilzbusiness ist eines der wenigen, im Hellen stattfindenden Gespräche – *Olanda*, ein Wort für Holland (und altniederländisch für Holzland), beobachtet oft die Nacht, die nur von wenigen Lichtquellen erleuchtet wird. Wie in einer Modelleisenbahnlandschaft liegen die Zelte und Laster am Hang, scheinen an ihm hinaufzuwuchern – wieder so ein Bild aus der Pilzwelt. Und die weibliche Stimme, die mit Informationen und Gedanken zu hören ist, erinnert an eine Märchenerzählerin – überhaupt zieht Schoch vorsichtige, aber sichtbare Parallelen zwischen der Welt des Märchens und der Welt der Pilze: Kommt er nicht als gepunkteter Gift- und Fliegenpilz in vielen Märchen der Gebrüder Grimm, steht nicht „ein Männlein im Walde und trägt ein purpurnes Mäntelein“,

wird „Hans im Glück“ nicht ein „Glückspilz“ genannt, und woran knabbert Alice bei ihrem ersten Trip ins Wunderland, weil die darauf sitzende Raupe es ihr steckt? Genau. Dass irgendwo ein Esel zu sehen ist, und dass es auch um Bären geht, passt zum Gedankengang. Irgendwann in der Mitte von Schochs zweieinhalb Stunden langem Essay lässt er all diese Ideen zusammenkommen, lässt *Tangerine Dream*-artigen Tripsound erklingen, und die Assoziationen bedächtig in Richtung Psilocybin fließen.

Doch dann wendet sich der Pilztrip wieder ins Dokumentarische und zeigt die hellen, ungestaltlichen Fabrikhallen, in denen die vielen Steinpilze geputzt, sauber geschält und verpackt werden, bevor sie sich auf den Weg machen. Es ist eine fast erotische Beziehung, die sowohl die Sammler*innen als auch die Arbeiter*innen zu den prallen Fruchtkörpern des Myzels aufgebaut haben, und Schoch zeigt sie in kleinen Gesten am Rande – wenn etwa besonders schöne, große und glänzende Exemplare fotografiert oder geküsst, oder wenn sie wie rohe Eier liebevoll in den Kinderschulranzen gelegt werden. Danach, am Abend spielen Sammler wie Lonel, Sorin und Bobby zum Kerzenschein Karten, um sich die Zeit zu vertreiben, bis sie wieder losgehen können.

Vorher gibt es aber noch einen spontanen Gottesdienst vor dem Bulli – das Vaterunser soll dabei helfen, dass die dicksten Dinger in ihre Körbe kommen. Die Geduld dafür müssen die Sammler*innen selbst aufbringen. Der Regisseur dieser philosophisch-psychedelischen Rhythmus-Reise hatte sie jedenfalls auch.

Jenni Zylka ist Schriftstellerin, freie Journalistin, Filmkritikerin und Moderatorin. Sie lebt in Berlin.



Bernd Schoch, *Olanda*, Filmstills

Die Welt ist eine Zwiebel *Julia Mummenhoff* 43

Im März wurde in München eine neue Arbeit im öffentlichen Raum des Künstler-Duos Heike Mutter (Professorin an der HFBK Hamburg) und Ulrich Genth fertiggestellt



Heike Mutter, Ulrich Genth, *Freiham Folly* nach der Fertigstellung; Foto: Ulrich Genth

Noch muss man sich den Landschaftspark vorstellen, in dem die 21 Meter hohe Skulptur einmal ein Orientierungspunkt sein wird. Als sie im November 2018 im fast vollendeten Zustand aufgestellt wurde, war sie noch von Baukränen umgeben, die weitaus höher aufragten. In Freiham, am westlichen Stadtrand von München, entsteht ein neuer Stadtteil, in dem bald 25.000 Menschen leben und 15.000 arbeiten sollen. Davon ist noch nicht viel zu sehen, aber zwei neue Schulgebäude haben bereits den Betrieb aufgenommen. Innerhalb des Ziels einer nachhaltigen Stadtentwicklung, die ökonomischen, ökologischen und sozialen Anforderungen gleichermaßen gerecht wird, kommt dem so genannten Grünband von Freiham eine große Bedeutung zu. Es soll die bestehende Wohnbebauung in Neuaußing West mit der neuen in Freiham verbinden und die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen zusammenbringen, die der Hinzugezogenen und die der Alteingesessenen, von denen viele einen migrantischen Hintergrund haben und zu den eher einkommensschwachen Schichten gehören. Eine von den Landschaftsarchitekten W8 realisierte, paradiesisch wirkende Kulturlandschaft nach dem Vorbild des bayerischen Voralpenlandes soll mit vielen Betätigungsmöglichkeiten und Freizeitangeboten dazu beitragen.

Der seltsame Turm, der nun als Botschafter alles Kommenden inmitten der künftigen Parklandschaft steht, erinnert mit seiner filigranen Gestalt an ein Minarett und zugleich lässt die üppig gewölbte Spitze an ein typisch bayerisches Zwiebdach denken. Eine zum Boden hin abgerundete Zwiebel-Form bildet den Fuß. Sie verstärkt das hybride, mehrdeutige Erscheinungsbild der Skulptur, denn sie erweckt den Eindruck, dass der Turm jederzeit wie ein Stehaufmännchen zur Seite kippen und wieder hochschnellen könnte – wenn er nicht fest im Boden verankert wäre. Mit der Montage der aus Beton gegossenen sieben Segmente der Zwiebel, die sich präzise an die Verkleidung des Schafts anschließen, wurde der Bau im März 2019 abgeschlossen.

Mit ihrem Konzept, das 2016 als Sieger aus dem Wettbewerb des Baureferats Gartenbau der Landeshauptstadt München hervorging, knüpfen Heike Mutter (Professorin für Grundlagen/Orientierung im Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie an der HFBK Hamburg) und Ulrich Genth an die Tradition der Follies in der englischen Gartenkunst an. Folly (wörtlich „Narretei“), bezeichnet einen Zierbau, der sich von anderen zweckfreien Bauten durch eine besonders exzentrische Idee oder durch eine besonders ungewöhnliche, extravagante Ausführung unterscheidet. In diesem Falle wäre das die „narrische“ Zusammenführung der identitätsstiftenden, kulturellen Wiedererkennungsmuster Zwiebelturm und Minarett mit ebenfalls erkennbarer Maibaum-Anspielung. Die provokative Zwecklosigkeit eröffne die Freiheit „mit Momenten der Identitätsbildung zu spielen und damit Denkräume zu öffnen“, so Mutter und Genth.

Die Außenhaut besteht aus verschiedenfarbigen, wie ein Mosaik oder ein Flickenteppich zusammengesetzten Kupferblech-Platten, die verschiedenen Oxidationsstufen des Kupfers entsprechen. Technologische Oberflächen und

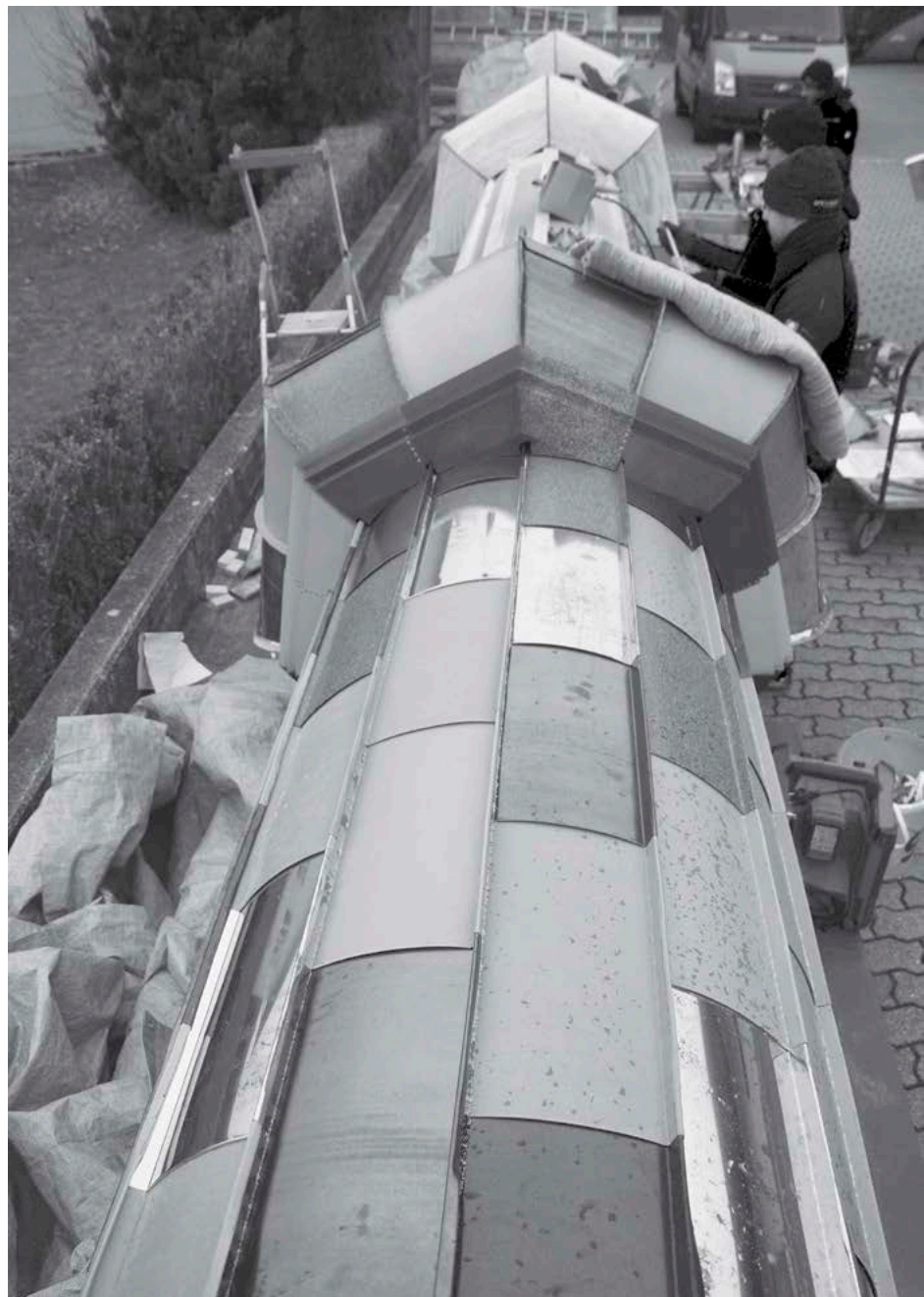
ihre psychologische und kulturelle Rahmung spielen auch in Innenraum-Arbeiten von Mutter und Genth eine wichtige Rolle, so dass die spezifischen Eigenschaften eines industriellen Materials Teil der Bildsprache werden, wie etwa in der Ausstellung *Trusted Surfaces* in der Galerie Taubert Contemporary in Berlin (2017). Für die Farbigkeit der Verkleidung von *Freiham Folly* sorgen unterschiedlich vorpatinierte Kupferbleche, die den natürlichen Oxidationsprozess verschiedener geografischer Orte imitieren und deshalb unter den entsprechenden Städtenamen im Handel sind. Die Luftverschmutzung – ein entscheidender Faktor bei der Verwandlung von frisch verbautem braunrotem Kupfer in grünes – hat sich in den letzten Jahrzehnten zum Positiven verändert, so dass sich dieser Prozess generell deutlich verlangsamt hat. Um schneller den im Stadtbild vertrauten Grünton zu erzeugen, ist die Verwendung von voroxidiertem Material üblich geworden. *Freiham Folly* wird sich über die Jahre mit den Münchener Wetterbedingungen verändern, die Farbkontraste werden geringer werden, doch vermutlich wird das Muster noch in vielen Jahrzehnten zu erkennen sein. Und die Besucher*innen des Parks werden diesen Wandel miterleben.

Auch das nicht sichtbare Innere der Skulptur ist von Bedeutung: Auf das tragende Stahlrohr des Turmschafts sind in Längsrichtung Holzlatten mit Abstand zueinander aufgebracht – so wird für ausreichende Belüftung gesorgt. Darauf ist die Kupferblech-Verkleidung befestigt. Ab 16 Metern Höhe bis in die Spitze der Zwiebel hinein übernimmt eine reine Holzkonstruktion die tragende Funktion, ganz der klassischen Bauweise von Zwiebeltürmen entsprechend. Mit der Konzeption und Ausführung der Holzarbeiten beauftragten Mutter und Genth Johannes Deremetz, der 2016 sein Master-Studium der Bildhauerei an der HFBK Hamburg abschloss. Solche technischen Details dienen natürlich in erster Linie der Langlebigkeit einer künstlerischen Arbeit im öffentlichen Raum, sie setzen in diesem Fall aber auch die Idee des *Folly* bis in das den Betrachter*innen verborgene Innere fort: außen Extravaganz, innen solide bayerische Handwerkstradition.

In ihren Arbeiten im öffentlichen Raum thematisieren Mutter/Genth immer auch diesen Raum selbst und seine unterschiedlichen Öffentlichkeiten als ein vielfältig bestimmtes Spannungsfeld, dessen Akteur*innen auf unterschiedlichen Ebenen angesprochen werden. „Bezeichnend ist, dass Mutter/Genth ihre experimentellen Erkundungen der Stadt- und Landschaftsräume in erster Linie nicht als künstlerisch intellektuellen Diskurs unter Eingeweihten verstehen, sondern Bürger*innen in ihrer Rolle als aktive Nutzer*innen öffentlicher Orte ernst nehmen und mit ihnen deren gesellschaftliche Funktion, deren architektonische Struktur oder deren historische Dimensionen erkunden und erfahrbar machen“, schreibt Roland Nachtigäller dazu. In diesem Sinne bieten die Denkräume, die die neue Landmarke von Freiham mit ihren vielfältigen Möglichkeiten der Identitätsbildung eröffnet, auch Raum für Skepsis. In der Planungsphase des neuen Stadtteils wurde unter anderem in der *Süddeutschen Zeitung* (24. Januar 2016) davor gewarnt, dass eine das Miteinander idealisierende Städteplanung genau zu dem führen kann, was sie nicht will, nämlich zur Ghettobildung, weil sich Teile der Bevölkerung in dem allzu schönen Bild nicht wiederfinden und sich erst recht in den eigenen sozialen Mikrokosmos zurückziehen. Idealisierungen liegen dem *Freiham Folly* in seiner programmatischen Narretei dagegen fern. Und in der Nacht erleuchtet ein Led-Licht in der Turmspitze das Dunkel.



Freiham Folly, Auflattung des Holzgerüsts auf den Stahlchaft im Inneren; Copyright: Johannes Deremetz



Freiham Folly, Montage der Kupferplatten auf das Holzgerüst; Copyright: Firma Zeitler

In their new work, Adam Broomberg and Oliver Chanarin (professors of photography at the HFBK Hamburg) draw parallels between the consumption of violence in photography and virtual reality



Adam Broomberg/Oliver Chanarin, *Woe from Wit*, 2019; 360-Grad-Still

Inside a small gallery in the Neukölln borough of Berlin hang three unassuming devices that offer those who wear them the chance to visit “imaginary worlds”. Virtual Reality (VR) headsets have been cropping up at exhibitions with increasing frequency of the past few years – to often-spectacular results – so it comes as a surprise to slip one of them on and find myself in yet another gallery space.

While the simulated room is bigger than the physical one it unfolds in, the location is, in every other way, nondescript. But it’s the remarkableness of what happened in this unremarkable place, the Cagdas Sanat Merkezi Modern Arts Center in Ankara, that is the starting point for *Woe from Wit* (2019), the first VR work by artist duo Adam Broomberg & Oliver Chanarin (professors of photography at the HFBK Hamburg). The interactive 3D work plays out in an identical replica of the contemporary art space where, in December 2017, an off duty police officer shot and killed the Russian Ambassador to Turkey as he was giving an opening speech at the gallery.

By choosing a museum as the site for an assassination, the perpetrator inadvertently pointed out an inherent contradiction in how we present and view modern and contemporary art: while violence, death and politics are regularly depicted within the four walls of the white cube, they are rarely, if ever, enacted there. It’s not an irony that’s lost on Broomberg & Chanarin, who collaborated with Brian O’Doherty, the author of the seminal text *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, for the piece.

O’Doherty’s contribution is a self-penned voiceover that riffs on the main themes of *Inside the White Cube*: “The essentially religious nature of the white cube is most forcefully expressed,” he explains, “by what it does to the humanity of anyone who enters it. One does not eat, drink, lie down, or sleep. One does not get ill, go mad, sing, dance, or make love.” The parallels between his description of the white cube (written in the 1980’s) and virtual reality as a space is uncanny. As O’Doherty speaks, the empty room fills with art – replicas of the same photographs that were on the walls when the incident took place. As you move around the space, photographs taken before, during and in the direct aftermath of the assassination appear like 2D statues scattered across the gallery floor. They occupy space (even though they are one pixel thin) and you are able to walk up to them, to examine them with a horrific intimacy and even walk through them.

By inserting these photographs into the space where they were taken, Broomberg & Chanarin rupture the hermetic “sanctity” of the white cube, as described by O’Doherty. And this doesn’t just happen theoretically, the experience of negotiating these “objects” in space is also physically disorientating, especially because of the limitations of the Oculus Go, which unlike other headsets, doesn’t enable room-scale movement yet. (In other words, the ability to “walk” within VR, rather than just change direction by moving your head.) But more than just continuing the well-trodden tradition of institutional critique, a conversation that O’Doherty was so influential to, the work draws direct parallels between the consumption of

violence in photography, specifically photojournalism, and virtual reality.

The photographs taken in the moments after the killing went on to win the photographer, Burhan Ozbilici, the World Press Photograph of the Year Award. It's a prize that celebrates the best in visual storytelling, and by extension, sensational images like Ozbilici's. Scrolling through the list of past winning photographs, many of which deal with death, illness and violence, it's impossible not to think of Susan Sontag, who in her 1977 collection of essays, *On Photography*, argued that not only does photographing atrocities contribute to the status quo ("to take a picture is to have an interest in things as they are"), but also it actively works to make these acts appear banal ("In these last decades, 'concerned' photography has done at least as much to deaden conscience as to arouse it.").

The conventional wisdom was, and still is, that photographs of suffering are acceptable because they can be used to elicit empathy from those who see them – empathy that can be used to galvanize social, cultural and/or political change. A not dissimilar argument is being made now when it comes to virtual reality. Consider the possibility of a simulation of a border wall or an Isis devastated town in Syria – could that, finally, be the thing that convinces a wary public of the humanity of refugees? Or is it just another way to push a colonial-era viewpoint onto the world?

When thinking about the use of VR in an art context, it's worth remembering that the retail version of Oculus Rift (the current market leader in VR headsets) has only been on sale for three years. Arguably, this short window has resulted in the discussion around the implications of the technology within this context – societal, moral, political – being centered only on a handful of artworks. The most notorious of these is undoubtedly Jordan Wolfson's *Real Violence* (2017), which places the audience in the position of a floating spectator to a simulation of the artist beating a man to death with a baseball bat. In many ways, the work blew open the fantasy that VR or Artificial Intelligence (AI) enabled technology is somehow neutral, with many arguing that it reflected Wolfson's own privilege as a CIS white man to be able to strip violence of its "political reality" and reduce it "to a purely aesthetic form".*

Woe from Wit acts as a welcome counterpoint the lack of specificity and supposed amorality of artworks such as these and reminds us that despite the use of a burgeoning technology, when it comes to depicting violence, it's a road we've been down before.

* Mengna Da: *Jordan Wolfson Evades the Politics of His Violent Images*, Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/387090/jordan-wolfson-evades-the-politics-of-his-violent-images/>

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

Woe from Wit is currently on show at The Eye Museum in Amsterdam as part of group exhibition *A tale of Hidden Histories*, Adam Broomberg & Oliver Chanarin, collaboration with Brian O'Doherty and Guy de Lancey



Adam Broomberg/Oliver Chanarin, *Woe from Wit*, 2019; 360-Grad-Still

Das Diktat des Exponats *Ji-Hun Kim* 47

Die Ausstellung „Hyper! – A Personal Journey Into Art And Music“ in den Hamburger Deichtorhallen untersucht den wechselseitigen Einfluss von Kunst und Musik



Michaela Melián, *Mannheim Chair* (2015/16), *Frequency Hopping* (2013) und *Studio* (2011), Ausstellungsansicht *Hyper!*, Deichtorhallen Hamburg, 2019; Foto: Henning Rogge

„Heute für dich nicht!“ Die Ausstellung *Hyper!* beginnt mit einem Scherz. Kaum hat man die kathedralshohen Hallen betreten, werden die Besucher*innen von Sven Marquardt und anderen Türsteher*innen des Berghains kritisch beäugt und gemustert. Das Berghain, dieses mythenumrankte Sodom und Gomorrha in Berlin und der wohl bekannteste Techno-Club der Welt, den viele nur vom Hörensagen kennen, auch weil jedes Wochenende weitaus weniger Exzesssuchende aus aller Welt hinein finden als hinein passen. Der Zutritt zu der Ausstellung wird zwar niemandem verwehrt, aber geht es nicht sowohl in Kunst wie auch in Pop zuallererst um Zugänge? Sei es auf intellektueller und akademischer Ebene oder indem ein persönliches Interesse erst entwickelt werden muss – und sind Kunst und Musik nicht auch immer kulturelle Eliten, in denen man wie beim Berghain erstmal ankommen muss, um daran partizipieren zu können?

Max Dax, der Kurator der Ausstellung, ist seit 30 Jahren Musikjournalist. Er leitete die Redaktionen der *Spex* und des Corporate-Publishing-Magazins *Electronic Beats* und will nun als deklariertes Quereinsteiger neue Rezeptions- und Lesarten von Kunst und Musik schaffen.



Rutherford Chang, *We Buy White Albums*, 2013 – 2019, Ausstellungsansicht *Hyper!*, Deichtorhallen Hamburg, 2019; Foto: Henning Rogge

Er selber bezeichnet seinen interdisziplinären Ansatz als „Cross-Mapping“, allerdings mit einer betont persönlichen Perspektive. Anders könne man sich so einem „uferlosen Ozean auch gar nicht annähern“, beteuert Dax. Cross-Mapping ist in etwa so, als legte man eine transparente Bach-Partitur auf ein abstraktes Gemälde, um dadurch neue Muster und Strukturen zu erkennen, die wiederum zu neuen Erkenntnissen führen. Über 300 Werke von über 60 Künstler*innen wurden unter diesem Gesichtspunkt kuratiert. Ein nicht unwesentlicher Teil wurde eigens für diese Ausstellung produziert. Die Exponate beweisen, dass bei aller Distanz der Branchen untereinander zahlreiche Synergien und Schnittstellen existieren. Dass viele Künstler*innen Musiker*innen sind (Albert Oehlen, Michaela Melián etc.), wie vice versa viele Musiker*innen auch künstlerisch tätig sind (Kim Gordon, Lena Willikens). Oder wie der Maler Thomas Scheibitz in diesem Zusammenhang sagt: „Jeder Künstler möchte Rockstar sein. Jeder Rockstar möchte Künstler sein“.

Die Ausstellung *Hyper!* (der Name ist in der Tat ein *Scooter*-Zitat) eruiert vor allem Kulturtechniken. Musikalische Skillsets wie Sampling, Loop, Remix und Edit fanden schon immer ihre Entsprechungen in der bildenden Kunst – nur heißen sie dort Readymade oder Collage. Die ausgestellten Arbeiten von Wolfgang Voigt beispielsweise sind digital bearbeitete Fotografien, die erstmalig als Prints präsentiert werden. Der Ambient- und Minimal-Techno-Pionier (GAS, Mike Ink) aus Köln, stellte seine Bilder bislang nur online aus. Man sieht hier, wie der Label-Gründer von *Kompakt* sowohl bei Klang als auch bei Kunst ähnliche Herangehensweisen an den Tag legt. Voigt fokussiert sich auf vermeintlich unscheinbare, nichtige Fragmente, schält sie heraus, repetiert sie nahezu unendlich, bis eine Eigendynamik



Cyprien Gaillard, *Nightlife*, 2015, Filmstill; Courtesy Sprüth Magers

entsteht. Artefakte und Glitches, also Fehler, entwickeln ihre ganz eigene Ästhetik und intrinsische Schaffenskraft.

Michaela Melián (Professorin für Zeitbezogene Medien an der HFBK) setzt sich in ihren Arbeiten *Studio* (2011), *Frequency Hopping* (2013) und *Mannheim Chair* (2015/16) mit dem legendären Siemens-Studio in Berlin auseinander. In diesem elektronischen Studio nahmen große Komponisten wie Pierre Boulez, György Ligeti und John Cage auf. Melián verweist auf die Entstehungsgeschichte des Studios. Handelt es sich bei den elektronischen Instrumenten doch um Weiterentwicklungen von Kriegstechnologien, die von Siemens-Ingenieuren geschaffen wurden, obgleich sie von Musik eigentlich keine Ahnung hatten. Ein wissenschaftlicher und analytischer Zugang, der dennoch eine historisch bedeutsame und musikalisch-künstlerische Umgebung kreiert hat. Heute für die elektronische Musikkultur elementare Begriffe wie Klangsynthese, Sequenzen, Filter und Oszillatoren haben ihren Ursprung in dieser Post-War-Technologie. Aber auch die elektrische Gitarre, das Magnetband und die Stereo-Schallplatte wären ohne militärtechnische Fortschritte während des Zweiten Weltkriegs höchstwahrscheinlich nie entstanden. Melián referiert an die enge Verknüpfung von Medien, Kunst und Musik, und dass sich Musik, Popkultur und technischer Fortschritt immer im Wechselspiel befanden und bei aller Digitalisierung auch noch immer befinden.

Viel Raum schenkt die Ausstellung Video-Werken. Herauszuheben ist die Arbeit *Nightlife* von Cyprien Gaillard, bei der er für das Filmmaterial seiner 3D-Arbeit auf moderne Technik zurückgreift: 4K, Superzeitlupen, Kamerasdrohnen und aus dem Multiplex-Kino bekannte 3D-Brillen kommen hier zum Einsatz. Unterlegt werden die skulpturalen und zugleich tänzelnden Einstellungen mit einem Loop aus dem Song *Black Man's World* von Alton Ellis. In dem jamaikanischen Rocksteady-Song findet sich die im Falsett intonierte Hookline „I was born a loser“. Gaillard setzt diese Passage als Schleife und bearbeitet sie in der Tradition von Lee „Scratch“ Perry, aber auch zeitgenössischen DJs mit Delay-, Tiefpassfilter- und Hall-Effekten. Beim Techno und House findet sich in dieser Art der Live-Klangbearbeitung der eigentliche flüchtige Schaffensprozess eines DJs. Der schmerzvolle, durch Unterdrückung und Rassismus geplagte, klagende Schluchzer entkoppelt sich mit jeder weiteren Wiederholung von der ursprünglichen Aussage und wird zum genuinen Sound und auditiven Zeitraster dieser immersiv großformatigen Installation.

Eine wesentliche Eigenschaft von Popkultur ist die Referenzialität. Und natürlich spielt dieses Konzept auch in dieser Ausstellung eine wichtige Rolle. Da wäre z. B. die Malerei der Sonic-Youth-Bassistin Kim Gordon, die in ihrer Serie *Band Name Paintings* Bandnamen großteils unbekannter Noise-Bands wie *Facial Mess*, *Weak Sisters* und *Skin Crime* typografisch wie zerfließende Graffiti inszeniert. Oder das Gemälde *Wutang* von Daniel Richter, das eine Hommage an die Rap-Flows des New Yorker Wu-Tang Clan ist.

Auf spielerische und poetische Art setzt sich Rutherford Chang in *We Buy White Albums* mit der Dichotomie von Original und Kopie auseinander. Den ständigen Vorwurf der Kunstwelt, Pop sei nichts anderes als kommerzielle Massenware, hinterfragt er in dieser Installation, die sich auch in Hamburg als Work-in-Progress versteht. Chang kauft Kopien des weißen Albums der Beatles an. Mittlerweile umfasst die Sammlung über 2.500 Einheiten des Vinyls, das seinerzeit von Richard Hamilton gestaltet wurde. Hamilton hatte die Idee, trotz einer Millionen-Auflage die einzelnen Schallplatten wie eine limitierte Edition zu nummerieren. Mit der Installation, die die Besucher*in-

nen dazu einlädt in den Fächern zu stöbern („digger“) und die Platten anzuhören, zeigt sich, dass jede einzelne Platte mit der Zeit ein Unikat geworden ist. Das einst unschuldige Weiß der Plattencover erscheint heute in unendlichen Grau- und Gelbschattierungen und durch die Kritzeleien und Widmungen, die viele Beatles-Fans auf die Cover geschrieben haben, gleicht keine Kopie der anderen. In der vermeintlichen Gleichheit und Wiederholung lassen sich auch hier unvorhersehbare Differenzen und Details ausfindig machen – wie bei einem gesampelten Loop.

Die Ausstellung ist ein selbstbewusster und vielschichtig angelegter Versuch, Interdisziplinarität im musealen Rahmen zu inszenieren. Max Dax' bewusst persönlicher und journalistischer Ansatz schafft vielleicht auch gerade deshalb einige unbewusste und unterschwellige Zusammenhänge, die man mit einem universellen Anspruch an Objektivität nicht hinbekommen hätte. Die Ausstellung zeigt aber auch jenseits der bereits beschriebenen Differenzen ein wesentliches Problem, das Kunst und Musik untereinander und miteinander haben. Die Kunst, die Ausstellung und das Museale unterliegen nämlich so gut wie immer dem Diktat des Exponats. Genau diesem unterliegt auch der Kurator in seiner Ausstellung. Dabei entsteht der eigentliche Zauber der Musik doch gerade durch ihre Zeitsensitivität, ihre Flüchtigkeit und das Ätherische. Musik verschwindet immer auch in jenem Moment, in dem sie erklingt. Nicht ohne Grund tat sich die Kunstwelt mit ihren Verwertungsmechanismen so schwer damit, Musik und gerade ihre individuell sozialen Momente in ihre Repräsentationssysteme zu integrieren. Einen Scheuklappen öffnenden, nachvollziehbaren und unterhaltsamen Gedankenanstoß liefert diese Ausstellung indes allemal. Vielleicht könnte das erst der Anfang eines zukünftig weit intensiver geführten Diskurses gewesen sein.

Ji-Hun Kim lebt und arbeitet in Berlin. Er ist freier Redakteur, Autor, Musikproduzent/DJ und ist zudem Mitinitiator wie Chefredakteur des Magazins *Das Filter*, das 2014 gegründet wurde.



Sven Marquardt, *Rudel 1*, 2012, Ausstellungsansicht *Hyper!*, Deichtorhallen Hamburg, 2019; Foto: Henning Rogge

Raphael Dillhof

Ausgehend von dem Werk der Künstlerin Chris Reinecke versammelt die aktuelle Ausstellung im Kunstverein Harburger Bahnhof junge Positionen, die ihre direkte Umwelt als Material und Ausgangspunkt für ihre Kunst verstehen



Pablo Schlumberger, *Bar Putti*, 2019; Installationsansicht *Realismus mit Schleife*, Kunstverein Harburger Bahnhof 2019; Foto: Michael Pfisterer

Die 1936 geborene Künstlerin Chris Reinecke, die zusammen mit Franz Erhard Walther, Gerhard Richter und Sigmar Polke an der Düsseldorfer Kunstakademie studierte und die zusammen mit ihrem Kurzzeit-Ehemann Jörg Immendorff die neodadaistische Aktion *LIDL* begründet hat, ist – man kann es so sagen – eine Legende, deren Werke nun im Kunstverein Harburger Bahnhof gezeigt werden. Und tatsächlich sind es Werke, die aus einer anderen Zeit sprechen: schwarzweiß-Fotografien auf gebastelten Collagen, etwas vergilbte Bleistiftzeichnungen, handgeschriebene Alltagsbeobachtungen an der Bushaltestelle, scheinbar ungefiltert wiedergegeben. Sie atmen das Hier und Jetzt der 1970er Jahre, einer Zeit, die von gesellschaftlichem Aufbruch und Zwängen gleichermaßen geprägt war.

Aber es wäre nicht der Kunstverein Harburger Bahnhof, wenn auf diese Werke nicht eine geballte Ladung Gegenwärtigkeit losgelassen würde. Denn neben Reineckes Arbeiten stellen die neuen Kuratorinnen Annette Hans und Rebekka Seubert in der aktuellen Ausstellung *Realismus mit Schleife* fünf deutlich jüngere, internationale Positionen: darunter die direkt auf die Wand aufgetragene Graffiti und die gemalten Screenshots von Juliette Blythman. Die barock anmutenden Styropor-Putten von Pablo Schlumberger (HFBK-Absolvent 2018) und seine Brunnenkulptur, die Wasser aus einem dressierten Buchsbaum plätschern lässt. Die Arbeiten von Ellen Gronemeyer (HFBK-Absolventin 2005), die wie ein gemalter Google DeepDream-Algorithmus surreale Bild-im-Bild-im-Bild-Folgen erzeugen oder in ihren naiven Motiven Blogger-Kunst zu zitieren scheinen. Und der Film von Martin Kohout, in dem Jugendliche mit Lichttherapiebrillen durch die Nacht wandeln.

Ist das nun Kontrastprogramm? Keineswegs, meint der Ausstellungstext. Denn die Kuratorinnen sehen die thematische Verklammerung im titelgebenden Realismus, der seit jeher seine Aufgabe nicht in der Idealisierung der Welt, sondern in der nackten Wiedergabe der prekären sozialen Realitäten seiner Zeit sieht. Und sie verstehen Reinecke nicht als historische Position, sondern sämtliche Werke als Zeichen einer „intergenerationellen Praxis“, die ihre direkte Umwelt als Material und Ausgangspunkt für ihre Kunst versteht.

Alltag, Realität, Umwelt: Vor allem in Reineckes Arbeiten findet man diese Haltung der schonungslosen Wiedergabe des Alltags ganz offensichtlich in den „Zeit- und Wissensgeweben“ der U-Bahn-Beobachtungen, die nüchtern aber einfühlsam die Lebensrealität der „einfachen Leute“ in den Fokus rückt. Aber auch in den aktuellen Positionen findet man diese scharfe Beobachtung viel deutlicher wieder, als man beim ersten Blick auf die mitunter versponnene Post-Internet-Ästhetik vielleicht erwartet, nur eben immer mit einem Twist – der Schleife – versehen. Wie in Kohouts gelungenem Video, das zunächst als einfühlsames Abbild des Teenie-Lebensgefühls erscheint, sich aber schnell zu einer politischen Dystopie entwickelt: Welche Möglichkei-

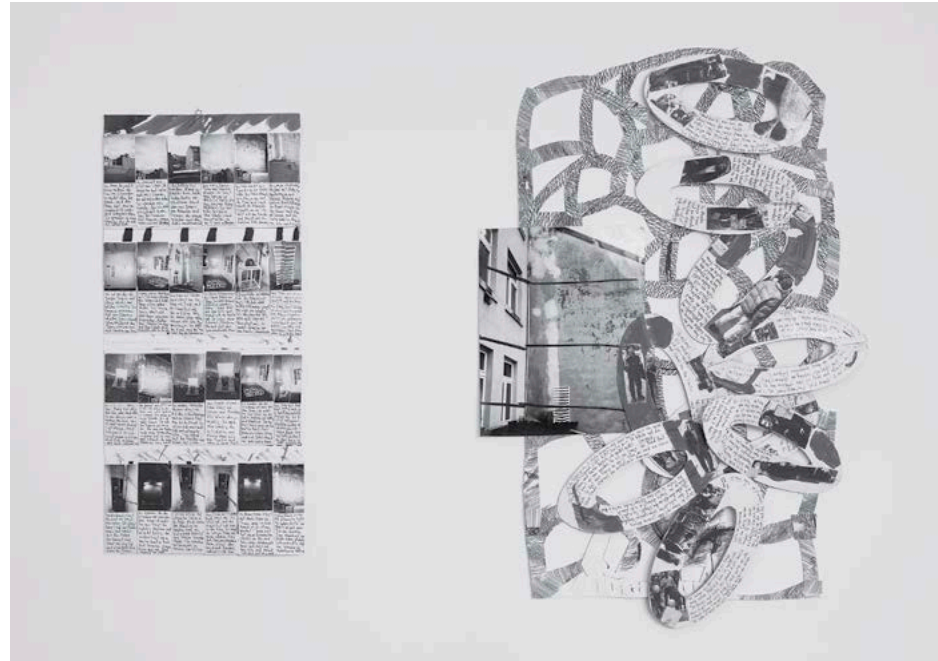
ten hat man noch in einer zunehmend überwachten Welt? Was bedeutet schon die Realität, wenn vieles eigentlich längst hinter der sichtbaren Wirklichkeit stattfindet und Algorithmen unsere Realität formen? Dabei zuzusehen, wie jemand die Computerstimme von Siri spätnachts in ein absurdes Gespräch verwickelt, scheint dabei genauso die Zwänge der Zeit wiederzugeben wie Reineckes Aufzeichnungen. Auch bei Pablo Schlumberger findet man diese Art von Beobachtung: Wenn ein Buchsbaum mit dem Titel *Am Arsch vorbei geht auch ein Weg* seelenruhig Wasser in den Brunnen plätschern lässt, ist das auf den ersten Blick witzig, bizarr, surreal – aber es ist auch eine pointierte Aussage zum Zustand der Welt, die Schlumberger mit Verweisen auf das apokalyptisch-dekadente Weltgefühl des Barock und seinen ausschweifenden Gärten und Wasserspielen untermauert.

Reineckes Praxis bestand nicht nur aus einem distanzierten Kommentieren, vielmehr gestaltete sie ihre Realität aktiv mit. Die von ihr erfundene "revolutionäre Figur" der Minna Beuff, der in der Schau mehrere Zeichnungen gewidmet sind, ist nicht nur ein Abbild der Jugend ihrer Zeit. Die Künstlerin füllte die Figur mit Leben, indem sie aktiv die Studierendenproteste 1968 unterstützte, auf Menschen auf der Straße zuging, sie in Aktionen verwickelte. Im LIDL-Raum unterwanderte sie die vorherrschenden Geschlechterrollen durch Häkelkurse für Männer. Reinecke hat ihre Kunst, ihre Aktionen auch als Handreichung verstanden, als direkten Aufruf zur Veränderung der Gegenwart. Kann man das über die gegenwärtigen Positionen auch sagen, die in hermetischen, kunst-inhärenten Diskursen zu verweilen scheinen? Oder liegt es an der etwas konservativen, streng nach Positionen abgetrennten Hängung, die Historisches und Aktuelles gleichermaßen musealisiert und daher kaum Reibungsfläche und Spannungen zwischen den Arbeiten erzeugt, wenig aufrührerisches Potential freilegt

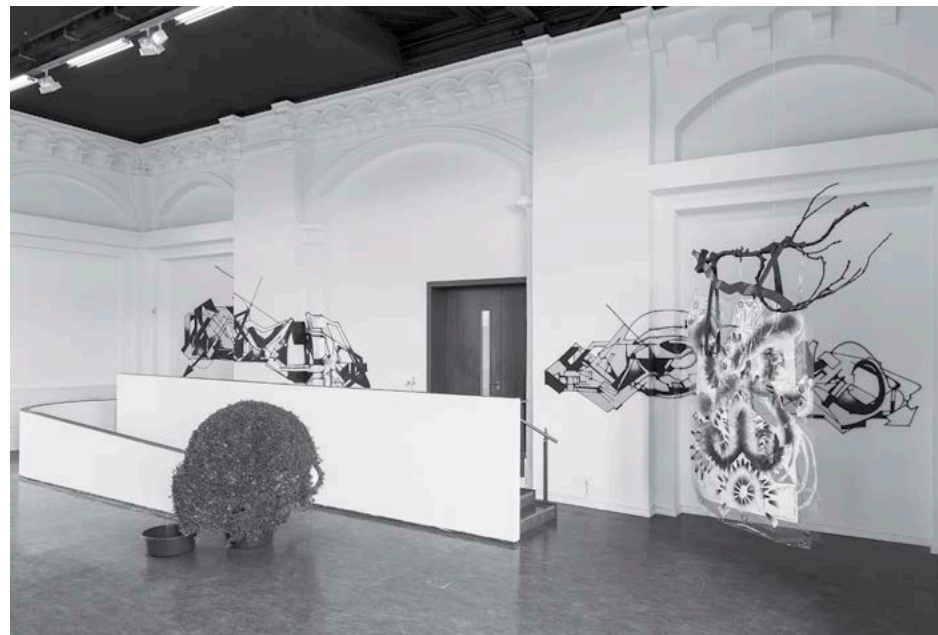
Die Realität jedenfalls, sie ist tatsächlich eine Schleife, schlägt mitunter Haken und nimmt seltsame Wendungen. Wo Zeit rasend vergeht und die virtuelle Realität mittlerweile die analoge Seite ablöst, da müssen andererseits immer wieder dieselben Kämpfe ausgetragen werden. Während man die revolutionäre Figur der Minna Beuff im Ausstellungstext richtigerweise nach wie vor als relevant und gegenwärtig einstuft, ging eine Woche nach Ausstellungseröffnung die große Demonstration zum Internationalen Frauentag in Hamburg mit geringer Beteiligung über die Bühne. Und die Legende Chris Reinecke, heute 83 Jahre alt, ist als einzige Frau aus ihrer einstigen Düsseldorfer Klasse voller bekannter Künstler dem ganz großen Publikum immer noch weitgehend unbekannt.

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.

Realismus mit Schleife, Juliette Blightman, Ellen Gronemeyer, KAYA, Martin Kohout, Katrin Mayer, Chris Reinecke und Pablo Schlumberger, 23. Februar – 19. Mai 2019, Kunstverein Harburger Bahnhof, www.kvhbf.de



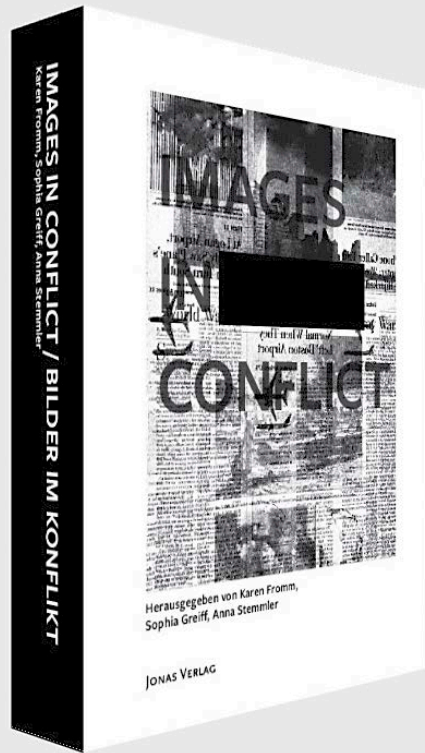
Chris Reinecke, *Die Beobachterin verlässt ihren stationären Posten*, 1998 & 1996-98, Installationsansicht *Realismus mit Schleife*, Kunstverein Harburger Bahnhof 2019; Foto: Michael Pfisterer



Pablo Schlumberger, *Am Arsch vorbei geht auch ein Weg*, 2019, KAYA, *S is for Switch (Chamberbag Brotox)*, 2014-16, Installationsansicht *Realismus mit Schleife*, Kunstverein Harburger Bahnhof 2019; Foto: Michael Pfisterer

Bettina Uppenkamp

Eine neue Publikation erweitert die notwendige Diskussion über den Umgang mit Bildern in der Kriegs- und Krisenberichterstattung und thematisiert die Bilder selbst als Konfliktfeld



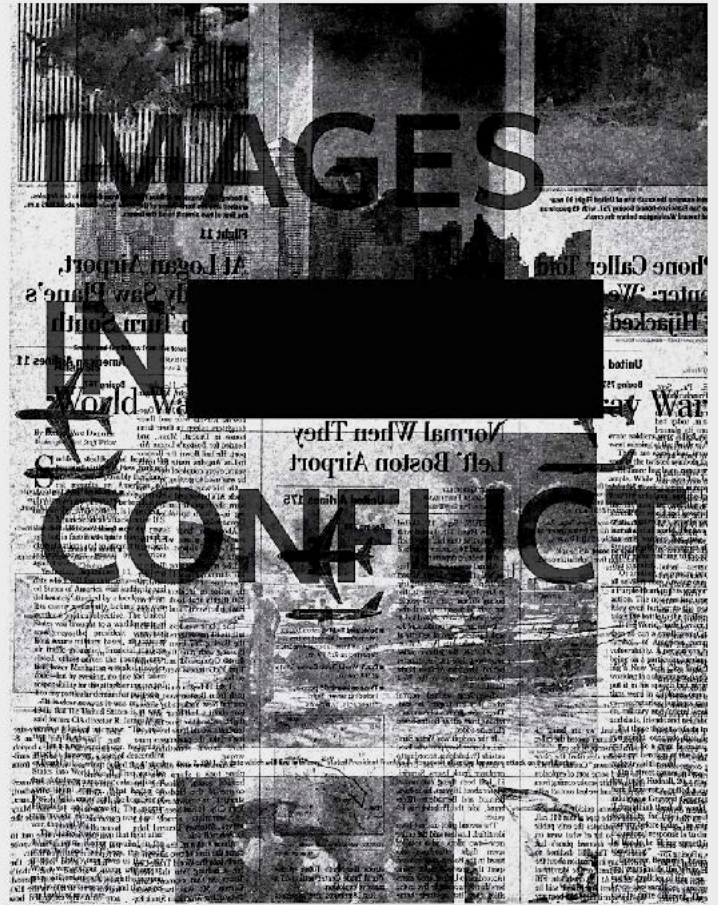
Buchansicht *Images in Conflict/Bilder im Konflikt*

Der Band *Images in Conflict/Bilder im Konflikt* ist die erste Publikation, die aus der Diskursplattform *Image Matters* am Studiengang Fotojournalismus und Dokumentarfotografie der Hochschule Hannover hervorgegangen ist und knüpft an eine gleichnamige Tagung und Ausstellung an, die im Mai 2017 an der Fakultät III der Hochschule Hannover und in der GAF-Galerie für Fotografie stattgefunden hat. Anspruch dieser Plattform ist es, Fotodiskurse zu vertiefen, indem sie Fragestellungen aus der fotografischen Bildpraxis mit Bild- und Fototheorie und den *Visual Culture Studies* in einen Dialog verstrickt. Das Ende 2018 erschienene Buch leistet dies auf hervorragende Weise; es vereint wissenschaftliche Aufsätze, Interviews und Bildbeiträge zu einem ebenso brisanten wie aktuellen Thema: Es geht um fotografische und filmische Bilder von Krisen- und Konfliktsituationen. Damit aber geht es auch um politische und ethische Fragen, wie bereits Susan Sonntag in ihrem Essay *Das Leiden anderer betrachten* deutlich gemacht hat. Thematisiert ist nicht allein, welche Bilder uns von den Konflikten medial vermittelt werden, sondern thematisiert werden die Bilder selbst als relevantes Konfliktfeld: Mehr denn je, so eine grundlegende These, sind aktuelle Konflikte auch Bilderkriege. Zur Debatte gestellt werden damit die visuellen und medialen Strategien, die Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen, Gebrauchsweisen und Ästhetiken der allgegenwärtigen Medienbilder von Krieg, Not und Gewalt angesichts einer Situation, da die digitalen Entwicklungen das klassische bildjournalistische Selbstverständnis, das Konzept fotografischer Zeugenschaft und damit die Vorstellungen fotografischer Dokumentation und Repräsentation von Wirklichkeit erschüttert und Zweifel an der Bedeutung und Wirksamkeit solcher Bilder geschürt haben. Während auf der einen Seite die Bilder sich scheinbar unendlich vervielfachen und gerade auch in der Krisen- und Konfliktberichterstattung mit Handy-Kameras aufgenommene Amateurbilder aus dem Inneren der Krisenherde und oft von Betroffenen, die auch über die sozialen Netzwerke zirkulieren, eine immer wichtigere Funktion bekommen – man denke nur an den arabischen Frühling – scheint der klassische Fotojournalismus an seine Grenzen zu stoßen, wie es in dem einleitenden Editorial zu *Bilder im Konflikt* aus der Feder der Herausgeberin Karen Fromm heißt (S. 13). „Do we even need to be producing these images any more? Do we need to be looking at them? [...] Does the photographic image even have a role?“ lauten die von Adam Broomberg und Oliver Chanarin höchst skeptisch im Hinblick auf Notwendigkeit und vor allem Wirksamkeit von fotografischer Dokumentation aufgeworfenen Fragen. Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber dem aufklärenden Wert der Bildreportage vertrat schon Bertolt Brecht zu Beginn der 1930er Jahre: „Die ungeheure Entwicklung der Bildreportage ist für die Wahrheit über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen.“ (zitiert S. 288) Seine auf dem Verfremdungseffekt der Montage beruhende Kriegsfibel, entstanden 1944/45, wird in Karen Fromms Aufsatz über die *Unsichtbarkeit des Rahmens*

oder die Lesbarkeit von Welt ebenso analysiert wie deren Aktualisierung durch Broomberg und Chanarin in ihrem Künstlerbuch *War Primer 2*, das in Auszügen dokumentiert ist. Die Serie von Fotogrammen *The Day Nobody Died* von 2008, die entstand, als Broomberg und Chanarin mit der britischen Armee in Afghanistan stationiert waren, verweigert jede Abbildlichkeit, stellt sich als reine Spur des Lichtes dar und verweist damit auf die Zweifelhaftheit von bildlich dokumentierter Augenzeugenschaft unter den restriktiven Bedingungen eines *embedded journalism*. Eine ganz gegenteilige Position hingegen bezieht Emma Daly (Human Rights Watch) im Gespräch mit Susanne Krieg unter der Überschrift *Fakten zählen, Bilder zählen. Fotos und Videos im Einsatz für Menschenrechte*, indem sie gerade auf der Wichtigkeit insistiert, die gut ausgesuchten Bildern in der Menschenrechtsarbeit zukommt, denn Bilder vermögen zu berühren.

Das Buch ist unterteilt in insgesamt vier Kapitel, die jeweils mit einem einleitenden Essay versehen sind. „Akteure und Perspektiven“ ist der erste von Anna Stemmler unter dem Motto *Alle Macht dem Volke* eingeführte Abschnitt gewidmet. Hier geht es vor allem darum, wer mit welchen Mitteln und unter welchem Blickwinkel als Bilderproduzent in Krisengebieten auftritt. *Nichts als die Wahrheit* lautet die Überschrift über das zweite Kapitel, das von Karen Fromm eingeleitet wird, in dem vor allem der von Roland Barthes so genannte „Realitätseffekt“ der Fotografie und die Problematik des fotografischen oder filmischen Bildes in seiner Funktion als Dokument der Wirklichkeit verhandelt wird. Dass das Zeigen von etwas immer mit dem Verschweigen von etwas anderem verbunden ist, was nicht sichtbar wird, etwa die Bedeutung von Zensur und Selbstzensur, ist Thema des dritten, das von Friedrich Weltzien mit dem Apell *Hört niemals auf zu streiten!* eingeleitet ist. Und das letzte Kapitel stellt sich der Frage *Wie den Bildern Wirksamkeit verleihen?*, ebenfalls eingeleitet von Friedrich Weltzien mit einem Essay zum *Bild als Spediteur*. Hier ist nicht der Raum, auf alle Beiträge im Einzelnen dezidiert einzugehen. Zu Wort kommen als Praktiker*innen der Fotografie Bildjournalist*innen und Künstler*innen ebenso wie Kunsthistoriker*innen, Bildwissenschaftler*innen und politische Akteure. Das Buch insgesamt lotet das Spannungsfeld zwischen Kunst, Dokumentation und Journalismus aus, ist grundiert von einer kritisch-reflektierenden Haltung angesichts historischer und aktueller Bildkriege und motiviert durch die Suche nach neuen Erzählformen. Gerade die einführenden Essays, die die in den einzelnen Text- und Bildbeiträgen an exemplarischen Fällen und Konstellationen entwickelten Bildproblematiken und Konflikte synthetisieren und auf die grundlegenden Fragestellungen verdichten, verdienen aus meiner Sicht unbedingt eine Lektüre. Sie gehen über die bloße Hinführung auf die jeweiligen Themen weit hinaus, bündeln und spitzen auf die brisanten Kerne der Debatte zu, fordern zur Auseinandersetzung heraus. Insgesamt handelt es sich um ein sehr lesenswertes Buch für alle, die nicht nur von der Bedeutung der Bilder überzeugt sind, sondern denen an einem kritischen und zugleich engagierten, aufgeklärten Umgang mit den Bildern, die uns alltäglich begegnen, gelegen ist.

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



Herausgegeben von Karen Fromm,
Sophia Greiff, Anna Stemmler

JONAS VERLAG

Buchansicht *Images in Conflict/Bilder im Konflikt*

Annette Hans

In den Arbeiten von Ida Lennartsson spielen Materialität, Körperlichkeit und Fragilität eine wichtige Rolle. Zum Sommersemester vertritt sie die Grundklasse Bildhauerei an der HFBK



Ida Lennartsson, *The Cold (and my heart was always, always on my sleeve)*, 2014

Erster Stock, Südseite, Nähe Hermannplatz, Berlin, 14. März 2019: Im Atelier von Ida Lennartsson (Master-Abschluss im Studienschwerpunkt Bildhauerei an der HFBK Hamburg bei Prof. Pia Stadtbäumer und Prof. Dr. Hanne Loreck) liegen Plastikwasserflaschen auf dem Boden, angeordnet als eine Art durchflossener Sockel mit Schraubdeckelbarrieren. Darauf: derzeit Nichts. Daneben hängen von einem Infusionsständer Bahnen von Toilettenpapier. Ihr Arbeitstisch: ein umfunktioniertes Krankenbett. An die Wand angelehnt: eine Glasscheibe, auf die mit Wachs Wundmale gezeichnet sind und die nur noch vage aus einer Wolke von Ruß hervorscheinen, sofern man die Schwärze, die sich rückwärtig auf das Glas gelegt hat und die man als erstes wahrnimmt, durchdringt. Bevölkert wird der Arbeitsraum von „Katzen“. Sie sind Skulpturen aus Erde, Holzleim und Fell, die mal mehr, mal weniger abstrakte Körper ausbilden. Erkennbar sind es Tiere, aber das positive Gefühl, das eine Katze sonst auslösen mag, will sich nicht recht einstellen. Das Fell lädt noch entfernt zum Streicheln ein, zum körperlichen und emotionalen Kontakt, aber die Erdigkeit, die von den Körpern ausgeht, widerspricht diesem Impuls. In einer Ausstellung in Oslo waren es kürzlich diese Katzen, die auf den Wasserflaschensockeln lagen und diese für sich einnahmen. Nun sind sie ins Atelier zurückgekehrt und teilweise wieder zum Material geworden. Der Holzleim wird durch Vaseline ersetzt, die nicht trocknen und die Erde feucht, lebendiger und schwarz halten wird.

Man könnte jetzt meinen, bei Ida Lennartsson wäre alles schwarzweiß, aber das stimmt so nicht. Dazwischen finden sich neben allen bisherigen Körperlichkeiten und Körperspuren, Experimente mit rosa-fleischigem Wachs.

Jedes Einzelne dieser Objekte ist fragil aus seinen Materialien, seiner Bildlichkeit oder Bedeutung heraus. Das einfachste Beispiel auf Materialebene: Berührt ein Finger das rußige Glas, wird er unweigerlich eine Spur hinterlassen und bleibt die Scheibe lange genug an ihrem Platz stehen, so sammelt sich auf dem Boden womöglich eine schwarze Linie heruntergefallener Rußpartikel. Krankenbett, Infusionsständer und Toilettenpapier sind Apparate und Hilfsmittel für diejenigen Momente, in denen Körper nicht als vollständige Einheit funktionieren, in einen Makel oder einen pathologischen Zustand geraten.

Ida Lennartssons Objekte und Videos handeln kontinuierlich von ihrer Beschäftigung mit Materialien, Körperlichkeit und Prothesen. Die Prothese im klassischen Sinne ist eine Abstraktion von Körperlichkeit. Sie repräsentiert diese auf eigenwillige Art und Weise und in einer anderen Materialität, die eine Spur der Versehrtheit und des Anderen in sich trägt. Sie schmiegt sich an und stößt sich zugleich ab – aber auch der Körper schmiegt sich an die Prothese an. Sie ist perfekt und zugleich abjekt und erzählt von Machtstrukturen über Körper und über Vitalität und ist eingebettet in komplexe Begehren. Das Leben ist voll von Prothesen: für Körper, für Emotionen und für das Verständnis von sich selbst als Subjekt. Und vermutlich wird es immer voller davon, weil immer mehr Material

zum Zirkulieren gebracht wird, an das sich die Körper anschmiegen.

Das Anschmiegen ist bei Ida Lennartsson ein wiederkehrendes Motiv: Ein Gesicht schmiegt sich an eine Plastikhand, krallenartige Plastikfingernägel mit Gipsüberzug schmiegen sich an lebendige Finger, ein Gipsobjekt auf einem Lederkissen trägt nur die Spuren der Hand, die das Material gegriffen hat, zwei Beine umschlingen einander, aber auch die erwähnten Katzen dienen als Haustiere dem Anschmiegen. Toilettenpapier und Taschentücher nehmen in engem Körperkontakt Flüssigkeiten auf und lagern in diesem Fall weniger die Spuren von emotionalen als von physischen Insuffizienzen aus. Material und Bedeutung, Körper und Subjekt aber sind zweifellos eng miteinander verwoben. Am engsten an derjenigen Stelle, wo Urteile über Machtgefüge und Ganzheiten getroffen werden.

Ida Lennartsson erkennt Dingen eine Wertigkeit an, die zwar nicht unbeachtet, aber doch unterhalb des Oberflächenradars verlaufen: zum Beispiel mit großen Stücken Taubenscheiße, die sie zunächst zusammen mit gehstockartigen Prothesen und Urnen unter niedrigen Glashauben zeigte, später in Studiofotografien als einzelne Objekte wiederkehren ließ, um sie zuletzt als Postkartensammlung zu publizieren, auf deren Rückseite sich Texte finden, die Andere in Reaktion auf die Objekte geschrieben haben. Wirklich beeindruckende Stücke Taubenexkremate übrigens. Oder mit Wachsklumpen, die an alle Arten von Fleisch – auch das eigene – erinnern, das in seiner rohen Körperhaftigkeit dem Individuum nicht immer gehorchen mag und doch mit einem Wollen verfügbar gemacht werden soll.

Was ist der Wert eines Körpers? Eines menschlichen oder eines tierischen? Eines Objekts? Eines Begehrens? Einer Emotion? Und eines Materials? Und was hält sie zusammen? Beziehungsweise auch: Was gehört zu einem Körper? Welche Teilungen, welche Zeitlichkeiten und Spuren, und welche Veränderungen?

Die umschlungenen Beine aus Gips standen als Körperfragment für die Dauer einer Ausstellung im Außenraum. In ihr Material eingeschrieben haben sich die Spuren dieses Außen. Seither zeigt Lennartsson sie so und fügt der Unbeholfenheit ihrer Haltung eine weitere Instabilität hinzu. Der Körper und das Individuum, das einerseits als singuläres Ganzes in Abgrenzung zu und in Isolation von seiner Umgebung existiert, befindet sich in der Wahrnehmung seiner Ganzheit nicht nur vor dem Hintergrund seiner prothetischen Lebensbedingungen in einem prekären Zustand. Der wiederum ist aber eigentlich auch immer Grundlage für das Entstehen neuer physischer wie sozialer Körper.

Ida Lennartsson (*1982 in Mjölby/Schweden, lebt in Berlin) hat an der Oslo Academy of Art (BA) und der HFBK Hamburg (MA) studiert. Sie ist Mitbegründerin der feministischen Plattform CALL.

Annette Hans ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie leitet derzeit zusammen mit Rebekka Seubert den Kunstverein Harburger Bahnhof. Zuvor war sie als Künstlerische Leitung des M.1 Arthur Boskamp-Stiftung in Hohenlockstedt und als Kuratorin im Kunstverein Hamburg tätig.



Atelieransichten Ida Lennartsson, 2019

Beate Scheder

In der Volksbühne beschwören Susanne Kennedy und Markus Selg – ab April neuer Gastprofessor an der HFBK Hamburg im Bereich Malerei/Zeichnen – in einem begehbaren Parcours die Gesellschaft der Zukunft hervor



Coming Society von Susanne Kennedy und Markus Selg; mit: Suzan Boogaerdt, Frank Willens, Jone San Martin, Bianca van der Schoot, Dieter Rita Scholl, Volksbühne Berlin, 2019; Foto: Julian Röder

Allein schon dieses Tor. Von den Zuschauerreihen blinkt es einem auffordernd entgegen. Am Frontbalken ist ein kleiner Bildschirm angebracht, auf dem ein Lichtstrudel hypnotisch um sich selbst kreist. Soll man da etwa durch? Hinauf auf die Bühne? Daran lässt die Stimme aus dem Off keinen Zweifel. In angenehm säuselnder Wellnesstonlage trägt sie es einem auf: „Attention! Please stand up and walk towards the stage.“ Wer würde da schon Widerspruch einlegen? Die Volksbühnenproduktion *Coming Society* ist kein Stück zum Zurücklehnen. Die übliche Distanz zwischen Publikum und Bühne ist aufgehoben, statt es sich im Sitz bequem zu machen und zu konsumieren, gilt es, einen Parcours zu durchwandern und die Gesellschaft der Zukunft in nächster Nähe zu beäugen, fast so, als sei man selbst bereits Teil davon.

Ausgedacht haben sich dieses Hybrid aus Theaterinszenierung und Kunstinstallation die Regisseurin Susanne Kennedy und der Künstler Markus Selg, beide auf ihre Weise Grenzgänger*innen zwischen den Sparten. Kennedys Inszenierungen changieren zwischen Theater und Performance. Für die Volksbühne hatte sie zuvor *Women in Trouble* inszeniert, ein Stationendrama auf einer Drehbühne, das unterschiedliche Formen von Frauenleben durchexerziert, und für die Münchner Kammerspiele (in Koproduktion mit der Volksbühne) eine ritualartige Bühnenversion des Jeffrey Eugenides-Romans *The Virgin Suicides* (dt. *Die Selbstmord-Schwestern*). Markus Selg wiederum erschafft in seiner Kunst mittels Skulptur, Malerei, Digitalprint und Video immersive Räume, die wie szenografische Inszenierungen wirken. So schickte er etwa im Herbst 2017 in einer Einzelausstellung seiner Berliner Galerie Guido W. Baudach, die den passenden Titel *Cosmic Stage* trug, die Besucher*innen auf eine Reise durch eine esoterisch-psychedelische Techno-Landschaft, in der einem merkwürdige, schamanenhafte Gestalten hinter Tarnnetzen auflauerten und die letztlich in einer Art Jenseits endete, in der nymphenartige Skulpturen in Schmetterlingsgewändern ihre Asthände tanzend gen Himmel streckten. *Coming Society* ist nicht die erste Zusammenarbeit von Selg und Kennedy. Bereits 2016 inszenierten sie für die Ruhrtriennale *Medea.Matrix* mit Birgit Minichmayr in der Hauptrolle. Als ein „mythisch-mystisches Ritual“ beschrieb das Programmheft damals das Stück. Für *Coming Society* könnte das ebenso zutreffen. Darin entwerfen Selg und Kennedy die Vision einer zukünftigen Gesellschaft als ein spirituell aufgeladenes Sci-Fi-Wunderland in grellen Farben und wilden Mustern. Angelehnt an die virtuellen Realitäten von Computerspielen, in denen man von Level zu Level immer neue Aufgaben zu erfüllen hat, um sein Leben oder zumindest eines seiner Leben nicht zu verlieren. „You are the player!“ wurde das Publikum gleich zu Beginn informiert. Wirklich spielen lässt sich dieses „Game“ jedoch nicht. Die Zuschauenden bleiben zu Passivität, zum bloßen Schauen verdammt. Dennoch ist es ein Spiel, ein unendliches

sogar, in dem es ums Ganze geht, um das Menschsein an sich. Schon beim Durchschreiten des Eingangstores blickt man auf Abbildungen menschlicher Körperteile, auf ganze Häute, Augen, Zungen – zu Bausätzen zerlegte Menschen, Hüllen. Anderthalb Stunden hat man im Folgenden Zeit, sich zu überlegen, was den Menschen darüber hinaus ausmacht, und könnte dabei zwischen Pyramiden, Räumen, Nischen und Inkubatorzellen, die Markus Selg über und über mit Mustern überzogen hat, glatt die Orientierung verlieren. Manche davon erinnern an altägyptische Malereien, über andere flattern Schmetterlinge, wieder andere setzen sich aus menschlichen Wirbeln zusammen oder zeigen Meteoriten oder Vulkanausbrüche. Auf Bildschirmen wiegen sich künstliche Wälder im ebenso künstlichen Wind. Schwindelig könnte einem angesichts dieses kaleidoskopartigen Drunter und Drüber werden, auch weil man sich auf einer drehenden Bühne bewegt, in deren Mitte wiederum ein runder Pavillon, in dem sich die sprichwörtliche Weltachse befindet, in die andere Richtung kreist. Es ist das Reich des Schamanen, eines freundlich lächelnden alten Mannes in *Supreme-Sandalen*. Der Lächelnde ist einer von neun Performer*innen – Heiler*innen, Gastgeber*innen, Stalker*innen und Schaman*innen. Klebestreifen fixieren ihre Mimik. In überhippe Kostüme aus High-Tech-Stoffen gekleidet, stehen, sitzen, liegen, laufen sie herum. Interaktionen werden erst gegen Ende des Stückes angedeutet, die meiste Zeit atmen sie nur maschinenartig oder sie reden, jedoch nicht miteinander, sondern vor sich hin und auch nicht selbst. Stattdessen bewegen sie ihre Lippen zum Playback – Kennedy verwendete das bereits in anderen Stücken als Stilmittel.

Konsequenterweise handelt es sich bei den Texten um bereits Gesagtes oder Geschriebenes. Kennedy zitiert Fragmente aller Art: Nietzsche spricht aus ihnen ebenso wie Kanye West, der Gründer der Zeitschrift *Wire* Kevin Kelly, die US-Schauspielerin und Promi-Tochter Willow Smith, esoterische Texte reihen sich an Auszüge aus dem Online-Magazin *E-Flux* oder dem Skript der Endlos-Fernsehserie *Reich und Schön*. Ausgerechnet. Die Texte überlagern sich wie die Bilder aus Markus Selgs digitalen Collagen. Allen gleichzeitig zuzuhören ist unmöglich, offenbar unnötig, denn was verpasst man schon, wenn alles sowieso an anderer Stelle wiederholt wird? Wenn ohnehin eigentlich nichts passiert?

Das Ausdehnen des Nichts ins Unendliche ist natürlich Teil des Konzepts, doch gleichzeitig dessen große Schwäche. So faszinierend das Durchwandern der Szenerie anfangs noch erscheint, so schnell flaut der Effekt wieder ab. Die Zeit kann lang werden in der *Coming Society*, irgendwann tritt man sich nur noch gegenseitig auf die Füße. Womöglich liegt es schlicht an der Form. Im Kunstkontext sind derlei Dauerperformances erprobt. Dort wäre die Wirkung sicherlich eine andere, allein schon, weil man selbst entscheiden könnte, wie lange man darin bliebe und dies auch nicht in großer Gruppe tun müsste. Anstatt die Grenzen des Theaters zu erweitern, stößt man sich an ihnen in *Coming Society* heftig die Stirn.

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.



Coming Society von Susanne Kennedy und Markus Selg; mit: Ixchel Mendoza Hernandez, Volksbühne Berlin, 2019; Foto: Julian Röder

Aleen Solari, geboren wahrscheinlich im Jahr 1980, vielleicht in der Nähe von oder sogar in Bielefeld, übernimmt zum April interimswise die Grundklassenbetreuung von Achim Hoops, also die Begleitung der neuen Studierenden und ich glaube, dass das eine sehr gute Idee ist



1312 LAAS, 2017, AgvA CIAT, Berlin

Hierzu vielleicht erst einmal eine Relativierung: Viele der historischen Darstellungen von Aleen Solari, besonders in den reich illustrierten Chroniken der norddeutschen Bistumsbibliotheken, hier oft als „Alona Solares“ oder in ihrer Funktion als „Nebelfru vom Bienenfeld“ aufgeführt, sind stark übertrieben und oftmals politische Schmähbezeichnungen der jeweiligen Kirchenväter oder ihrer Scriptoren. Die dort reich ausgeschmückte Beschreibung ihrer grün-silbrigen Hautfarbe, ihrer dunklen Begabung beim Aufspüren unterirdischer Erzadern und die Behauptung, unter ihrem Gewand versteckten sich zwei übergroße Amselschwinge, mit welchen sie des nachts zum Mond fliege, entsprechen nicht mehr dem heutigen Stand der Forschung. Die zeitgenössischen empirischen Quellen sprechen dafür, folgende Entwicklung als gesetzt anzuerkennen: Aleen Solari schloss im Jahr 2015 ihr Studium an der HFBK Hamburg als Master of Fine Arts bei Prof. Jutta Koether und Prof. Anselm Reyle ab. Ihre Arbeiten könnte man als performte Installationen beschreiben oder installierte Performances, als Wasteland-Bühnenfragmente, zerschossene Scher-

benartefakte, Teilgebrauchtes, Nutzreliquien, bedruckte Lumpen, Stickeralben. Auf und in diesen Bühnen inszenieren sich Menschen, von Solari eingeladen, oftmals in den ihnen inhärenten sozialen Rollen: als Sprecher*innen und Schausteller*innen ihrer eigenen milieuspezifischen Trope. Junge Erwachsene, Kinder, pensionierte Beam*t*innen: Alle verbleiben in ihrer Rolle, die immer beides ist, selbstgewählt und fremdbestimmt. Die geschwollene Brust der hyper-maskulin imaginierten Fußballultras, die fernsehschauenden Kinder, die kulturbeflissenen Pensionäre, die kiffenden Slacker, die in diesen Bühnen hausen und sich selbst spielen, fallen oft gar nicht als Akteur*innen auf, sondern können eher als wunderbar raumgreifende Besucher*innen einer Skulpturensammlung durchgehen. Doch es ist kein Zurschaustellen der kulturell wie sozial Anderen, keine ironische Präsentation von Schwächen und keine Reise zu begrenzten Horizonten: Der Zugang Solaris zu ihren Protagonist*innen ist stets ein solidarischer, interessierter, ermutigender. Ihre Arbeiten und das Mitwirken in ihren Arbeiten sind Rankhilfen für Gestutzte. Das Erkennen von Gemeinsamkeiten und Besonderheiten zwischen den Akteur*innen ihrer Kunst und den Besucher*innen der Ausstellung steht dabei im Vordergrund. Man könnte behaupten, ästhetisch gibt es in den Arbeiten Solaris einen deutlichen Hang zum Trash und das ist sicher nicht falsch. Darin allerdings eine Überaffirmation von Kitsch zu sehen, führt glaube ich nicht weiter. Aus prekären Materialien, Scherben, Ton, Gips, Ziegelsteinen und bedruckten Stoffen schafft Solari olympische Landschaftsfragmente, Tempelanlagen, in denen ihre Akteur*innen in all ihrem prekären Menschsein vor allem eins bleiben: Menschen, zu denen man sich empathisch verhalten muss. Ich kann nur mutmaßen, wie eine Klasse von Aleen Solari aussehen kann. Streng theoretisierend und kompetitiv wird sie wohl eher nicht werden. Die Ausbildung der eigenen Marke, der *unique selling points* junger Künstler*innen passiert an anderen Stellen schon zur Genüge. Also bleibt vielleicht noch kurz ein bisschen Zeit, um ohne Druck Dinge auszuprobieren, sich selbst auszuprobieren, mit anderen zu teilen, sich selbst mitzuteilen. Eine ongoing-Performance über Menschen im Werden und den kurzen, vehement behaupteten Augenblick des Jetzt-Gerade-Eben, in dem immer so viel Wahrheit liegt und der, wie alle Wahrheit, auch immer ein bisschen Quatsch ist. Würde ich studieren, ich würde bei Solari studieren, würde mich auf eine Lidl-Tüte an das flackernde LED-Lagerfeuer setzen und meine Geschichten mit den anderen teilen.

Tilman Walther, geboren 1985 in Braunschweig, ist Autor, Kurator und Künstler und seit 2016 Masterabsolvent der HFBK Hamburg. Er ist Mitgründer und Teil der bundesweiten kuratorischen Föderation Galerie BRD.



Äh, That We Could Be So Close, 2014, Installation/Performance, Galerie Diane Kruse Hamburg; Foto: Tim Brüning



W.A.L.L., 2013, Installation/Performance, Hidari Zingaro Berlin; Foto: Aleen Solari



Robyn, 2017, Installation/Performance in der Ausstellung Warten, Hamburger Kunsthalle; Foto: Jens Franke

Seit 1986 arbeitete Achim Hoops an der HFBK – davon lange Zeit als Professor für Grundlagen im Bereich Malerei/Zeichnen. Ein Portrait anlässlich seiner Verabschiedung in den Ruhestand



Achim Hoops, *ohne Titel*, 2018, Digitale Zeichnung

Von Achim Hoops Bildern heißt es oft, sie seien menschenleer. Kein Kopf, keine Hand, kein Fuß, weder Ober- noch Unterkörper, weit und breit nichts, das eine menschliche Gestalt geschweige ihre Umriss zeigt. Und doch sind sie voll von Menschen und Menschlichem. Das Flugzeug im Anflug? Sitzen da nicht Menschen drin? Die leuchtenden Scheinwerfer der Autos in der Nacht. Hält sich da niemand am Lenkrad fest? Das Paar aus zwei unterschiedlichen, dennoch wie in gegenseitigem Dialog aufgestellten Gartenstühlen. Wer hat sie einst besessen und wer wird künftig auf ihnen Platz nehmen, um zu diskutieren? In Achim Hoops Bildern wimmelt es von Menschen, genauer von Menschengemachten. Von Räumen, in denen er haust, von Dingen, die er nutzt. Von Licht, das er erschuf. Vor allem aber von Bildern, Perspektiven, Szenerien, Einstellungen, Atmosphären und Gestimmtheiten, die den Menschen der Jetztzeit so vertraut sind. Sie alle zählen zum Standardrepertoire eine der größten Menschenlandschaften schlechthin, der modernen Medienlandschaft. Kommt es da einer Entlastung gleich, wenn zwischendurch ein Blitz senkrecht hernieder fährt, ein Wasserfall oder ein Gipfelpanorama sich ohne jeglichen Menschenbezug selbst genügen? Ja! Aber! Wären da nicht die unendlich vielen, vom Menschen gemachten Klischees, die uns beim Anblick solcher Natur-Bilder in den Sinn kommen.



Achim Hoops, *ohne Titel*, 2018, Ausstellungsansicht *See you!*, Bibliothek der HFBK, 2019

Wo Bilder überwiegend noch im Kopf hausen, hat Achim Hoops über drei Jahrzehnte gearbeitet. An der HFBK Hamburg. Mit jungen Menschen, für junge Menschen, im Dialog, im Einzelgespräch oder gemeinsam in der Gruppe. Hoops, der Künstler, verwandelte sich hier in Hoops, den Lehrer. Genauer: in den Lehrer für Malerei. Aber das war nicht so wichtig, wie er betont. Jeder, der in einer der Grundklassen, einer Art Basislager für HFBK-Neuankömmlinge unterrichtet, ist eine Fachkraft. Für Medien, für Zeichnung, für Typographie und andere Disziplinen. Aber das spezifische Gebiet der Lehrkräfte, ihr Fachwissen ist in diesen Grundklassen nicht immer von übergeordnetem Interesse und wird nur bei entsprechendem Bedarf abgerufen. Oft geht es um mehr, um Allgemeines, um Grundsätzliches und um Orientierung, wenn man sich Gedanken um das Bild und seiner Eigenart als Kunstwerk macht.

Schon seit längerem hat Achim Hoops, der Künstler, sein Bildwerkzeug gewechselt. Wo er früher Stift und Pastellkreide einsetzte, um Firmen-Logos in urbanen Nächten zum Strahlen zu bringen oder klassische Film-Einstellungen in düsterer Suspense-Stimmung zu halten, nutzt er schon seit einigen Jahren den digitalen Stift. Mit ihm setzt er um, was ihm die Medien auf seinen Schirm bringen: vertraute Klischees und Bildstandards, Orte eines internationalen Nowhere wie sie jeder Nachrichtensendung oder Reportage zu eigen sind. Solche Bilder, ob mit Rollgittern verschlossene Geschäfte oder ausgebrannte Autowracks, kennt jeder. Gestern standen sie noch in diesem, heute stehen sie in einem anderen Kontext der Berichterstattung, ohne dass man ihnen eine bedeutsame Änderung ihres äußeren Erscheinungsbildes zumisst. Sie erweisen sich ebenso als Orte der Tagesaktualität wie auch als Kulissen des apokalyptischen Science Fiction, als Ruinen,



Portrait Achim Hoops, 2003; Foto: Klaas Dierks

die von vergangenem Leben erzählen. Bei Achim Hoops stehen sie in keinem unmittelbaren Kontext. **63** Aber gerade das macht den einen und großen Zusammenhang deutlich. Die wandfüllenden Bilder verwandeln sich in einen Mikrokosmos der standardisierten Bilder und Orte, die je nach medialer, aber auch persönlicher Wetterlage neu ausgerichtet werden können. Sie gleichen negativen Pathosformeln der Moderne und ihren Folgezeiten. Man kann von ihnen bewegt werden, sich aber auch selbst darin bewegen oder aber darin in einer Art mentaler Bewegungs- und Regungslosigkeit erstarren.

Was macht ein Bild aus, wenn es den Anspruch erhebt, Kunst zu sein? Dies ist eine der wichtigen Fragen, mit denen Achim Hoops – der Lehrer – seine Studierenden versuchte, vertraut zu machen. Wichtig ist nicht, eine endgültige Antwort zu finden, vielmehr ein Bewusstsein von Bildern als Kunst zu erwecken, dort an ihnen zu kratzen, wo sie beginnen einen inhaltlichen Mehrwert zu erzeugen. Lehrersein meint weniger konkrete Lehrinhalte, ob Proportionslehre, Farblehre, Aktzeichnen oder festgeschnürte Kompositionsregeln zu vermitteln. Lehrersein hat hier bereits professoralen Anspruch, sich nämlich mit der Matrix der Kunst, mit dem Denken ihrer Materie auseinanderzusetzen. Offiziell heißt das „Einführung in das künstlerische Arbeiten“. In der Praxis bedeutet das, neben Ideenfindung und Entwurf von Konzepten, auch die Frage nach der eigenen Intention zu thematisieren. Darüber hinaus auch Worte zu finden und mit Begriffen versuchen zu beschreiben, was das Bild zeigt und worauf es verweist. Doch was sich leicht anhört, ist mitunter Schwerstarbeit, nicht Fingerübung. Um sie zu erleichtern, muss Achim Hoops seinen künstlerischen Stift beiseitelegen und ihn durch einen Zirkel ersetzen, das Werkzeug des allmählichen Erkennens. Gemeint ist der hermeneutische Zirkel, ein didaktisches Verfahren der Einkreisung. Schritt für Schritt nähert man sich dem Bilde an, erkennt Vorurteile, legt eigene Vorurteile ab, baut Zugänge, widerlegt Zugänge, erkennt Neues und verwirft Vorangegangenes. Im Idealfall entsteht dadurch eine spiralförmige Annäherung, die Auskunft gibt und Wege erschließt über das, worüber man spricht: über Bilder, Zeichnungen und andere Arbeiten der Teilnehmenden. Falls alles Reden nichts nützt, bleibt alles im Sande stecken. Aber auch das ist Teil der Übung: die Erfahrung, dass nichts weitergeht und das Bild in Stummheit verharrt.

Annäherung an das Bild bedeutet für Achim Hoops – den Künstler – zunächst Sitzen vor dem Bild, dem Bildschirm. Er selektiert und überträgt, was er sieht, nicht eins zu eins, sondern eins zu X. X, das ist die Variable. Sie kommt durch Weglassen oder durch eine betonte, dem medialen Vorbild uneigene Strich- und Lichtführung zustande. Mit ihnen verschwimmen Konturen und öffnen sich Leerräume. Die digitalen Striche dämpfen das laute Hinausposaunen der medialen, scheinbar klaren Töne und verwandeln sie in Dissonanzen. Was noch zuvor im Einheitsguss der Vorlage als unauflösbar-kompaktes Informationspaket erschien, beginnt sich zu zerfransen. „Ganz so, als sei das Pressebild in sich geschichtet, machen sich Hoops Bilder daran, solche Schichtungen abzutragen“, beschrieb der vor kurzem völlig unerwartet verstorbene ehemalige HFBK-Professor Hans-Joachim Lenger (den Nachruf finden Sie auf S. 65) diese Transmutation der Bilder. Lenger hatte dabei die früheren, stets auch farbigen Bilder von Hoops im Blick. Die aktuellen bewegen sich jedoch in einer Art Grauzone, einem düsteren Grau, das kaum Lichtblicke verschafft. Das hat auch mit der monotonen Farbigkeit des Monitors zu tun, der weder matt, noch glänzend, noch andere Modellierungen der Farboberfläche erlaubt. So könnte man diese Bilder als moderne und digitale Grisaille-Malerei bezeichnen. Sie überführt das klassische, das kontrastrei-

che, um Schwarz und Weiß bemühte, aber auch das neue in 4, 5 oder 6K strahlende Medienbild samt seiner Pseudo-Faktizität in eine anheimelnd-unheimliche Landschaft. Als gäbe es mit diesen Bildern keine Tagesnachricht mehr zu vermelden. Stattdessen erlauben sie einen Einblick in das durch standardisierte Bilder verbaute Innenleben des modernen Zeitgenossen. Licht spielt dabei stets eine besondere Rolle. Keine, die Schlagschatten erzeugt, mehr eine, die auch das Trübe bis Dunkle als Licht zur Geltung bringt, die ausblendet, einschwärtzt oder den leuchtenden Lichtpunkt an ungewöhnlicher Stelle markiert.

Vom Lehrersein hat sich Achim Hoops jetzt zurückgezogen. Umso mehr wird er sich künftig wieder dem Künstlersein und seiner Kunst widmen, Plänen für neue Ausstellungen und Orte. In der Vergangenheit stellte er unter anderem in der Kunsthalle Tübingen oder im Museum Morsbroich aus. Mit wenigen Abstrichen fällt sein Resümee über das vergangene Doppelleben inklusive Doppelbelastung positiv aus. Da ist zum einen die Herausforderung, sich als Lehrer einem offenen kommunikativen Prozess zu stellen, der ihm in guter Erinnerung bleibt. Besonders dann, wenn sich mittels solcher Kommunikation ein leichter Spalt öffnete, um von hier aus weiterzugehen. Das gilt im Übrigen auch für ihn selbst. Achim Hoops spricht von persönlicher Bereicherung dort, wo es weniger um die handwerkliche Umsetzung malerischer Praxis ging, sondern mehr um die Reflexion über Tradition, Gegenwart und Zukunft des Bildes. Hier erkannte sich der Lehrer zusammen mit seinen Studierenden gelegentlich als Gleicher unter Gleichen. Beigetragen hat dazu ebenso die zunehmende Internationalisierung der Studentenschaft im Laufe seiner Tätigkeit an der HFBK. Eine, wie er zugeibt, allerdings ambivalente Entwicklung. Den Vorteilen der plötzlichen Sprachvielfalt, von skandinavischen bis zu fernöstlichen Sprachen, steht der Rückzug auf eine Drittsprache gegenüber, die fast niemand aller Beteiligten als Muttersprache beherrscht. Kommunikation droht zu verflachen und wird nicht selten dort erschwert, wo in der Diskussion differenzierte Begriffe samt eines entsprechenden Wortschatzes gefragt sind. Als Gewinn verzeichnet Hoops hingegen eine Potenzierung an unterschiedlichen, zum Teil auch unbekanntem Bildtraditionen. Wo für lange Zeit der Blick allein auf die Eigenlogik abendländisch-aufklärerischer Kunstentwicklung gerichtet war, der sich auch in der vergangenen Auswahl der Lehrenden an der Hochschule niederschlug, kommen nun weitere, bislang kaum beachtete Kunst-Traditionen und ihren bildnerischen Umsetzungen hinzu. Vielleicht hat dies auch zukünftig Einfluss auf seine Kunst, und dies zunächst in einem ganz praktischen Sinne. Zum Abschied bekam er ein kleines chinesisches Kalligraphie-Set geschenkt. Es befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu seinem digitalen Werkzeug, nicht unbenutzt, vielmehr in ständigem Gebrauch.

Wolf Jahn studierte Kunstgeschichte, Literaturwissenschaften und Völkerkunde in München und Hamburg, wo er heute als Journalist, Lehrbeauftragter und Autor arbeitet. Lehraufträge nahm er ebenso in Hannover, Bremen (HfK) und an der Muthesius Kunsthochschule (Kiel) wahr.



Achim Hoops, *ohne Titel*, 2016, Digitale Zeichnung

Wo es eintritt, da ereignet es sich von selbst 65

Nicola Torke, Benjamin Sprick, David Wallraff

Die HFBK Hamburg trauert um ihren langjährigen Professor Hans-Joachim Lenger, der am 25. Februar 2019 völlig unerwartet verstarb



Hans-Joachim Lenger, 2008

Dass der Kapitalismus den Horizont seiner eigenen Zukunft hinter sich gelassen hat, wurde von Hans-Joachim Lenger niemals in Zweifel gezogen. In immer neuen sprachlichen Wendungen stellte er einer aus den Fugen geratenen politischen Gegenwart ihre niederschmetternde Diagnose und hob sich dabei deutlich von einer durch gängige Floskeln geprägten Kapitalismuskritik ab. Lenger legte ökonomische und semiotische Aporien im Aktuellen frei, deren Spuren bis weit in die Geschichte der Philosophie zurückreichen. Als vermeintlicher Vordenker einer in die Jahre gekommenen politischen Linken wollte er dabei allerdings nicht gelten. Kommt die politische Revolte doch – wie er noch in seinem letzten Vortrag an der HFBK im November 2018 betonte – insofern stets „zu früh“, als dass sie sich einer konzeptionellen Vorwegnahme entzieht: „Verfrüht, wie es ist“, so Lenger, „lässt sich das revolutionäre Ereignis [...] weder planen noch inszenieren. Es untersteht keiner Kontrolle, es folgt keinem Kalkül, es lässt sich von keinem Plan evozieren, und stets überrascht es selbst die Revolutionä-



Hans-Joachim Lenger im Podiumsgespräch mit Jean-Luc Nancy (links) nach dessen Vortrag *Sexistenz*, 18. Mai 2015, Aula der HFBK Hamburg; Foto: Pia Schmickl

re, die auf es hinarbeiten. Wo es eintritt, da ereignet es sich von selbst, *sponte*."

Lengers philosophische Schriften und seine Praxis als Hochschullehrer an der HFBK waren durch die politischen Ereignisse des Mai 1968 geprägt, deren theoretische Reflexion er allerdings immer wieder gegen ihre eigenen Voraussetzungen kehrte, um nicht in einer nostalgischen Musealisierung vergangener Zeiten hängen zu bleiben. Neben Jacques Derrida und Martin Heidegger galt Lenger hierbei besonders Jean-Luc Nancy als philosophischer Stichwortgeber, mit dem er das Vorhaben teilte, das Erbe des Marxismus als Ausgangspunkt einer unermüdlichen begrifflichen Dekonstruktionsarbeit anzunehmen. *Marx zufolge. Die unmögliche Revolution* heißt dementsprechend Lengers 2004 im transcript-Verlag erschienenen philosophischen Hauptwerk – ein Titel, der seinem gesamten Denken als Motto vorangestellt werden kann. „Marx zufolge – das hat [...] mit einer stupiden Gefolgschaft nichts zu tun, wie sie sich um eine heilige Schrift herstellen mag. Das bewegt sich nicht im Horizont von Texten, in denen festgelegt und ausgemacht wäre, was sich als ›Horizont einer Zukunft‹ lichten würde. Ganz im Gegenteil radikalieren sich hier alle Fragen eines Horizonts von Raum, Zeit und Zukunft selbst, um sie etwas ganz anderem zu öffnen“ heißt es in dem *Was zu tun bliebe* überschriebenen Nachwort des Buches. Die Öffnung hin auf ein ›unmögliches‹ revolutionäres Ereignis, das über die aktuellen Gegebenheiten hinausweist, um ihnen virtuell zugleich immer schon eingeschrieben zu sein, hielt Lengers Denken in Bewegung.

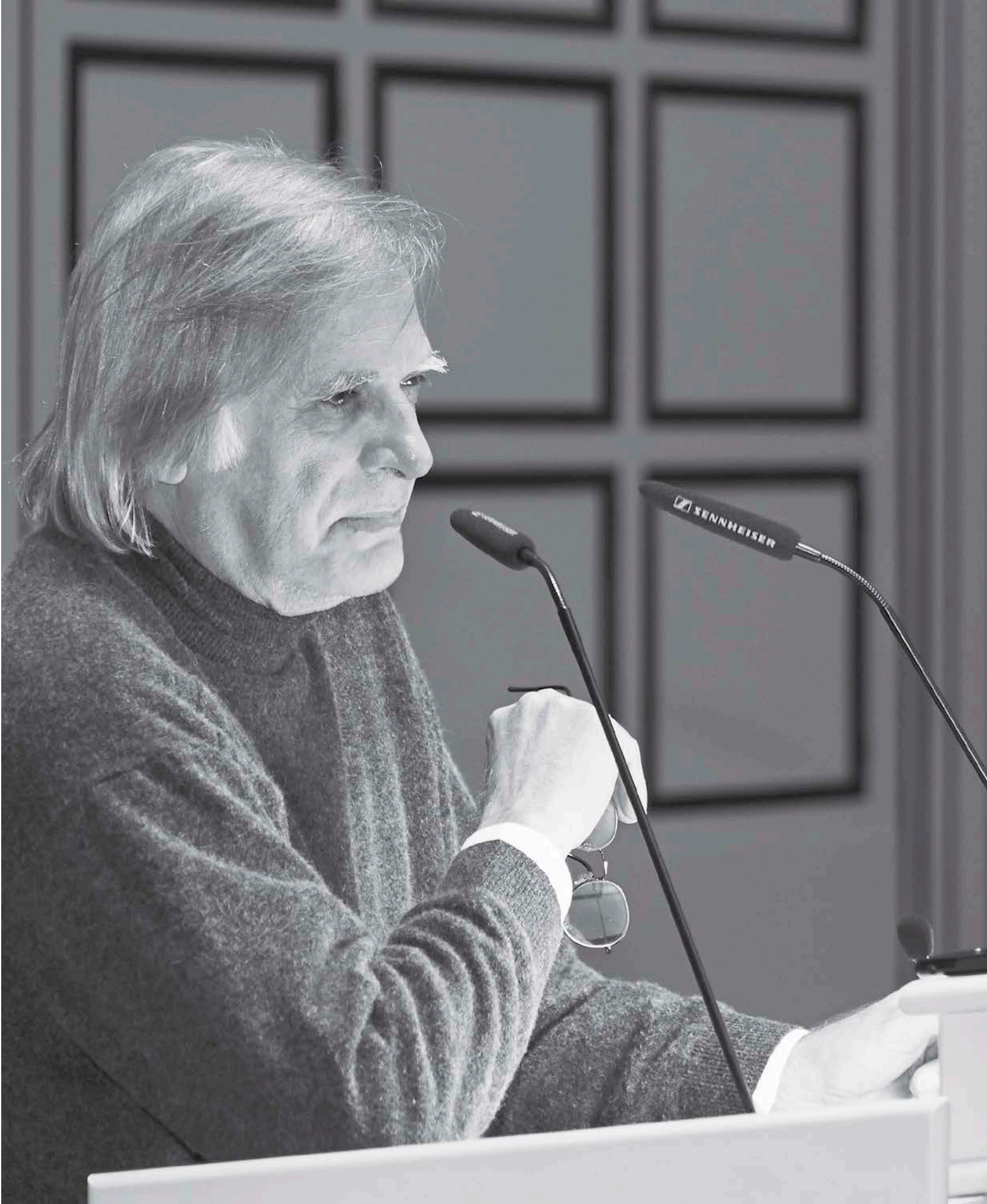
Dabei sprach und schrieb Lenger eine unzeitgemäße Sprache. Sie war von den Schriften Ernst Blochs geprägt, aber auch von der Arbeiterliteratur der 1970er Jahre, die einen inhaltlichen Schwerpunkt seines Stu-

diums der Literaturwissenschaft gebildet hatte. Dennoch war Lenger kein authentischer 68er: Die gescheiterte Revolte hatte er gerade mal als Schüler erlebt. Und die KPD war nach ihrer Auflösung als biografische Selbsterklärung nicht mehr zu gebrauchen. Die Negation von Punk funktionierte für den am Prinzip Hoffnung Geschulten nicht. Er landete vielmehr, wie viele aus der zerbrochenen Partei, in der Kunst. Während andere nicht aufhörten mit ihrer Vergangenheit abzurechnen, schien Lenger das Denken der gesellschaftlichen Utopie, gerade auch in ihren Brüchen und Widersprüchen, hier zugleich wiederzufinden und fortzusetzen: Marx durch die Honigpumpe, die Dialektik von Herr und Knecht durch die Peepshow denken. Und was sah 1986 der Revolution ähnlicher als die besetzten Häuser in der Hamburger Hafenstraße? Das philosophische Denken ließ sich hier als politisch-ästhetische Praxis entwerfen und ein Fragen nach den ereignishaften Beziehungen von Kunst und Politik affirmativ vorantreiben. Allein – die Kunst sollte für Lenger nie zu einem wirklichen Zuhause werden. Er blieb in ihr – bei aller Faszination für den Streik der Künstler*innen gegenüber dem Sinn – ein staunender Gast.

Ein wichtiges intellektuelles Instrumentarium, das Lenger in den 1980er Jahren der HFBK implementierte, war die Zeitschrift *Spuren*, die er sowohl konzeptionell als auch redaktionell entscheidend prägte. Über knapp zehn Jahre wurden hier Beiträge von Autor*innen versammelt, die sich unter anderem als Versuch zeigten, ›Ästhetik‹ und ›Aisthesis‹, eine Theorie der Kunst und eine solche der sinnlichen Wahrnehmung aufeinander zu öffnen. Auf diese Weise entstand ein Experimentierfeld verschiedener intellektueller Schwerpunktsetzungen und Schreibweisen, deren Vielfalt bis heute beeindruckt. Das Archiv der Zeitschrift legt nicht zuletzt ein Zeugnis von Lengers Fähigkeit ab, ein offenes Milieu des Denkens einzurichten, in dem sich der Diskurs spontan und unreglementiert entfalten kann. In den vergangenen Jahren führte er diesen Anspruch in dem von ihm initiierten Rundfunkprojekt agoRadio weiter, das eine vielschichtige Theorieproduktion mit künstlerischen Montagetechniken verband. Auch seine Lehrtätigkeit an der HFBK war von einer Überlagerung künstlerischer, philosophischer und politischer Fragestellungen bestimmt und stets darauf bedacht, ihre innere Spannung nicht zugunsten des einen oder anderen Aspekts aufzulösen. Seit Beginn der 1980er Jahre hat er die Studierenden der HFBK auf diese Weise immer wieder neu zu einer kritischen Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis geführt.

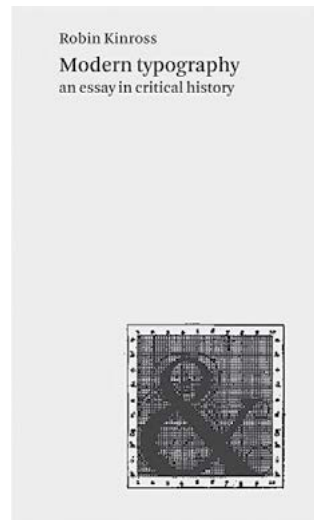
Hans-Joachim Lenger starb am 25. Februar 2019 im Alter von 67 Jahren in Hamburg, unerwartet. Die Leerstelle, die sein Tod hinterlässt, wird nicht zuletzt in der Frage virulent werden, wie sich die Ereignishaftigkeit des Politischen in Zukunft philosophisch konzipieren lässt. Ist doch hier plötzlich eine Denkbewegung abgerissen, die ihre Kraft stets aus der Konzentration auf das Zukommende und aktuell Bevorstehende gewonnen hat. Hans-Joachim Lengers Werk bleibt zu entdecken und wiederzuentdecken. Es ist Ausdruck eines schon jetzt schmerzlich vermissten Gestus des philosophischen Denkens, das sich den politischen Verwerfungen der Gegenwart stets aufs Neue als gewachsen gezeigt hat.

Benjamin Sprick, Cellist und Musiktheoretiker, promovierte mit einer Arbeit über Gilles Deleuze und die Musikästhetik. Nicola Torke ist bildende Künstlerin und promoviert mit der Arbeit *Von einer Ästhetik des Scheiterns*. David Wallraf arbeitet an seiner Promotion zu *Noise und der Akustik des Politischen*. Die Arbeiten wurden an der HFBK Hamburg von Prof. Dr. Hans-Joachim Lenger betreut.



Hans-Joachim Lenger, 2014; Foto: Tim Albrecht

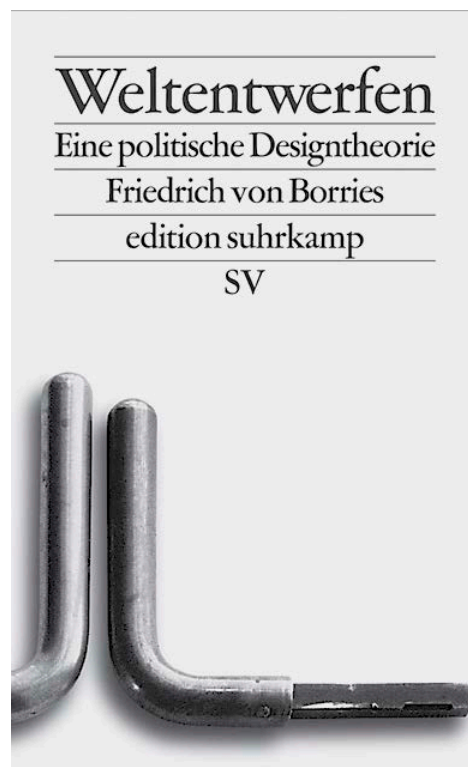
Ingo Offermanns empfiehlt:



Robin Kinross
**Modern
 Typogrophy: An
 Essay in Critical
 History**

Hyphen Press, 2004

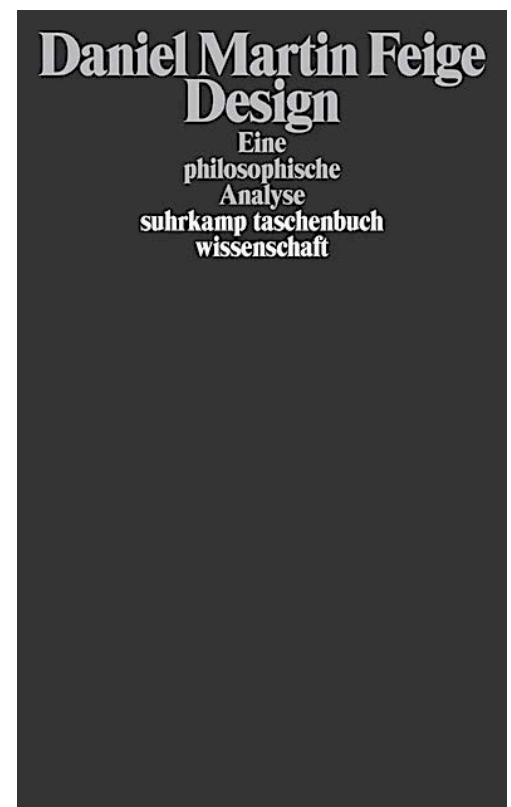
Dass die Geschichte der modernen Typografie, genau wie die Geschichte der Moderne allgemein, nicht Ende des 19. Jahrhunderts begann, sondern fast 200 Jahre früher mit der Aufklärung, ist eigentlich logisch, wurde aber bis zum Erscheinen dieses Buchs nie so erzählt. Außerdem gelingt es dem Autor, diese Geschichte in ihrer komplexen Verflechtung aus gesellschaftlichen, technischen und materiellen Prozessen zutreffend zu beleuchten. Es ist darum inzwischen ein Standardwerk.



*Friedrich von
 Borries*
**Weltentwerfen:
 Eine politische
 Designtheorie**

Suhrkamp, 2016

Die Qualität des Buchs liegt für mich vor allem darin, dass hier ein Autor und Gestalter am Werk ist, der die Mechanismen gestalterischer Prozesse von innen heraus kennt und versteht, und darum eine Theorie entwickeln kann, in der ich mich als Gestalter sehr gut wiederfinde. Außerdem liefert er kluge und überraschende Analysen von Gestaltungsprozessen und -potenzialen, die stimulieren und polarisieren, so dass man als Gestalter*in zu gedanklicher Bewegung „gezwungen“ wird.



*Daniel Martin
 Feige*
**Design: Eine
 philosophische
 Analyse**

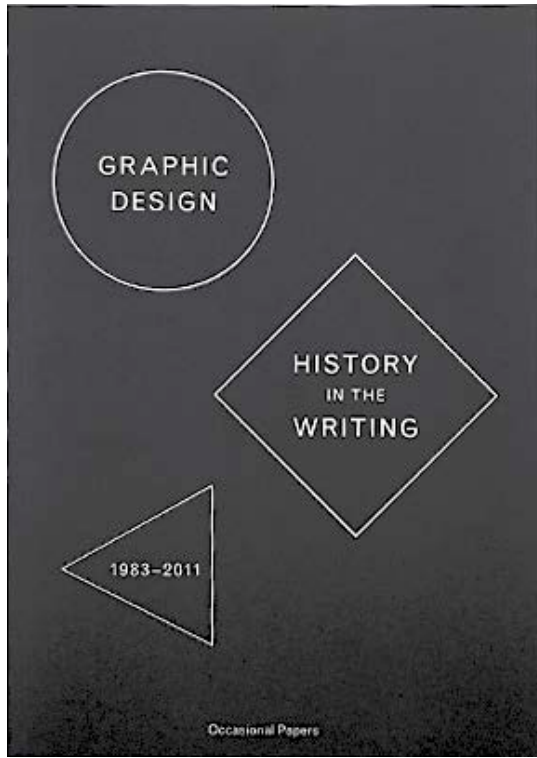
Suhrkamp, 2018

Dieses Buch liefert eine „harte“ philosophische Analyse und Infragestellung des Phänomens Design, an der man sich (als Gestalter*in) theoretisch abarbeiten muss, die in ihrer theoretischen Konsequenz aber viele gute Fragen aufwirft, und sicherlich einige Gestalter*innen zu Widerspruch anregt.

Tomás Maldonado Digitale Welt und Gestaltung

Birkhäuser, 2007

Der ehemalige Rektor der HfG Ulm verdeutlicht in diesem Buch die Relation von gesellschaftlichen Strategien zu den vorhandenen technischen und politischen Möglichkeiten.

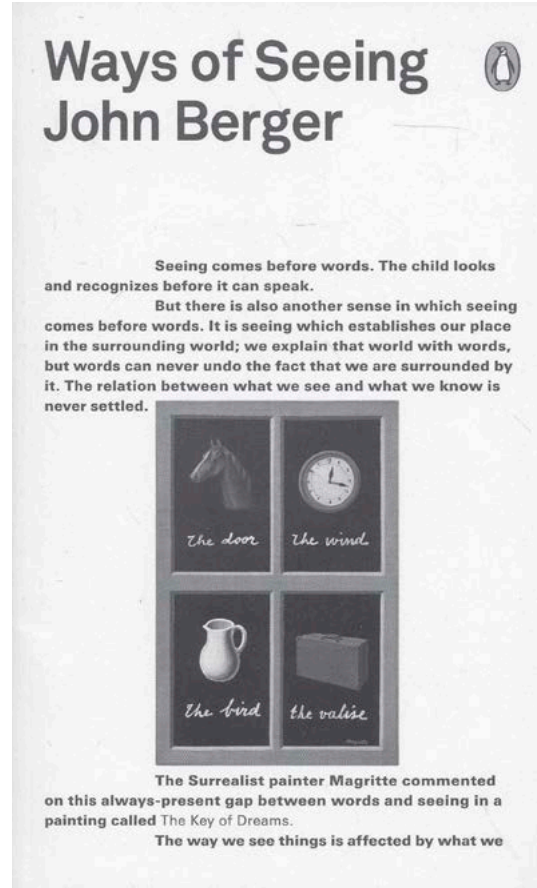


*Sara De Bondt,
Catherine de Smet
(Ed.)*

Graphic Design: History in the Writing (1983–2011)

Occasional Papers, 2012

Das Buch versammelt in einem umfangreichen Potpourri relevante designkritische Aufsätze aus knapp drei Jahrzehnten. U. a. mit Texten von Andrew Blauvelt, Steven Heller, Robin Kinross, Ellen Lupton und Martha Scotford.



John Berger Ways of Seeing

Penguin Classics, 2008

Mit dem Buch, welches von der gleichnamigen TV-Serie adaptiert wurde, demonstriert John Berger, dass Gestaltung auch immer politisch ist. Er kritisiert konservative, kulturelle Ästhetik und diskutiert die darin versteckten Ideologien.



Reading List

Lerchenfeld 48 April 2019

Lerchenfeld Nr. 48, April 2019

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. Friedrich von Borries, Raphael Dillhof, Annette Hans, Wolf Jahn, Sarah Khan, Prof. Christoph Knoth, Dr. Eva Linhart, Julia Mummenhoff, Prof. Ingo Offermanns, Prof. Konrad Renner, Beate Scheder, Jörg Schöning, Benjamin Sprick, Chloe Stead, Nicola Torke, Prof. Dr. Bettina Uppenkamp, David Wallraff, Tilman Walther, Jenni Zylka

Fotoessay (S. 33)
Simeon Melchior, *Ondon I*, 2019,
vorgeschlagen von Prof. Michael
Melián (Zeitbezogene Medien)

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

Realisierung
Tim Albrecht

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.

Das nächste Heft erscheint im
Juli 2019

ISSN 2511-2872

Die pdf-Version des Lerchenfeld
finden Sie unter:
www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.de

Editorial

Bevor im Mai der zweite Teil des Symposiums „Point of no Return“ ansteht, widmet sich die vorliegende Lerchenfeld-Ausgabe dem grundsätzlichen Anliegen der von Ingo Offermanns initiierten Reihe. Das ambitionierte Ziel fasst Eva Linhart in ihrem einleitenden Essay zusammen: „Es ist eine gesamtgesellschaftliche Verantwortung der Zivilgesellschaft, Kennerschaft über die Fähigkeit der komplexen und machtkonstituierenden Wirkungszusammenhänge von Grafikdesign zu durchschauen, wenn wir als Konsumenten nicht ausschließlich die Verführten seiner Wirkung sein sollen.“ Dieser Aufgabe stellen sich nicht nur die eingeladen internationalen Referent*innen aus den unterschiedlichsten Grafikdesign-Feldern, sondern auch die Grafik- und Designprofessor*innen der HFBK in ihrer eigenen und der Arbeit mit den Studierenden. Im Interview sind sich Ingo Offermanns, Christoph Knoth, Konrad Renner und Friedrich von Borries darin einig, dass eine zentrale Theoriebildung für den Grafikdesign-Diskurs unabdingbar ist. Das beginnt in vielen Fällen mit der Vermittlung einer Sprachfähigkeit, die nicht nur Schlagworte wiederholt, sondern sich reflektiert und durchaus kritisch mit der eigenen Arbeit auseinandersetzt.

Aber neben dem Symposium gab es in den letzten Wochen noch viele weitere Anlässe mit HFBK-Bezug, auf die wir in dieser Lerchenfeld-Ausgabe ausführlich eingehen – nicht ohne Grund halten Sie ein besonders umfangreiches Magazin in den Händen. Wir berichten über die zahlreichen Berlinale-Beteiligungen und die Verleihung des Silbernen Bären an Angela Schanelec, über aktuelle Ausstellungen und neue Kunstprojekte von Heike Mutter, Adam Broomberg & Oliver Chanarin. Wir stellen die neuen Gast- und Vertretungsprofessor*innen vor; widmen Achim Hoops, der nach über drei Jahrzehnten Lehr-tätigkeit in den Ruhestand gegangen ist, ein ausführliches Portrait. Und wir nehmen Abschied von Hans-Joachim Lenger, langjähriger Professor für Philosophie, der im Februar völlig unerwartet gestorben ist.