









Editorial

Der Lockdown hat uns leider immer noch fest im Griff: Ausstellungen können nicht eröffnet werden oder werden un-gesehen abgebaut, Konzerte und Theateraufführungen werden im Live-Stream übertragen, Kinostarts verschoben, Filmfestivals gestreamt, Klassengespräche und Seminare finden virtuell oder im Hybrid-Format statt. Trotzdem wird hinter verschlossenen Türen gearbeitet, recherchiert, gelesen und vor allem Kunst „produziert“. Die vorliegende Lerchenfeld-Ausgabe wirft einen Blick in den Kosmos der HFBK Hamburg und macht deutlich, wie es Lehrenden und Studierenden gelingt, virulente, gesellschaftspolitische Themen aufzugreifen und gleichzeitig neue Wege der (Kunst)Vermittlung zu erproben. In Pandemie-Zeiten bieten Ausstellungen in Vitrinen und Schaufenstern eine neue Freiheit, wie das aktuelle Kunstprojekt von Studierenden der HFBK Hamburg in Kooperation mit dem Kunstverein Harburger Bahnhof zeigt. Dass Kunst auch in Form von Computerspielen erfahrbar sein kann, beweist Simon Denny, der seine Ausstellung *Mine* im K21 in Düsseldorf als Minecraft-Spiel realisierte. Das HFBK-Künstlerinnenkollektiv *hhintersection* aktiviert etablierte künstlerische Strategien wie die *Mail Art* und verbindet sie mit dem Thema Care-Arbeit und Sorge tragen. Und auch wenn wir Vorträge und Konferenzen weiterhin nur vor dem Screen verfolgen werden, zeigen die vorgestellten Online-Tagungen von Annika Larsson und Astrid Mania, dass abwechslungsreiche, hybride Formate realisierbar sind und konzentrierte Gesprächssituationen zu relevanten Themen virtuell entstehen können.

Auch für die bevorstehende Jahresausstellung, die erste in der langen Geschichte ohne externes Publikum, haben die Studierenden gemeinsam mit ihren Professorinnen eine Vielzahl von Präsentationsmöglichkeiten auf unterschiedlichen Kommunikationskanälen erschlossen. Die Formate reichen von Online-Ausstellungen über gestreamte Live-Performances, Online-Filmscreenings und Radiosendungen, bis hin zu einer Telefonhotline. Besuchen Sie die Jahresausstellung online unter www.hfbk-hamburg.de

Stay tuned, stay safe.

Inhalt

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 4 | Forschungsbericht
Die Hansische Hochschule für bildende Künste in der Zeit von 1933 bis 1945
<i>Barbara Uppenkamp</i> | 47 | Fragen der Haltung
<i>Julia Mummenhoff</i> |
| 8 | Interview
Die Realität mit Fragen löchern
<i>mit Anja Steidinger</i> | 50 | Aufbruch ins Post-Ethnologische
<i>Michaela Ott</i> |
| 15 | Avatarian Art
Co-Production
<i>Jan Berger</i> | 53 | Reading List |
| 18 | Was das Rauschen verspricht
<i>Julia Mummenhoff</i> | 59 | Impressum |
| 21 | Im weichen Gefängnis
<i>Julia Mummenhoff</i> | | |
| 24 | Vor mir der Süden
<i>Jenni Zylka</i> | | |
| 27 | Auf einem fernen Berg
<i>Jens Balkenborg</i> | | |
| 30 | Kunst en passant
<i>Ronja Lotz</i> | | |
| 34 | NOTES ON
GATHERING:
PHYSICAL ABSENCE
<i>Seda Yıldız</i> | | |
| 38 | The Dance of Disorder
<i>Chloe Stead</i> | | |
| 43 | Alles ist politisch
<i>Beate Scheder</i> | | |



Fotoessay
Andreas Hopfgarten

Forschungs-
bericht zur
Hansischen Hoch-
schule für
bildende Künste
in der Zeit von
1933 bis 1945

Barbara

Uppenkamp

Auf Grund der langjährigen Beschäftigung mit der Geschichte dieser Hochschule sind viele Tatsachen bekannt: So wurden in der Zeit des Nationalsozialismus an der damaligen „Hansischen Hochschule für bildende Künste“ jüdische, kommunistische oder regimekritische Studierende ausgeschlossen und Professoren entlassen, einige von ihnen gefoltert und im Gefängnis oder KZ ermordet. Fokus der nun durch das HFBK-Archiv angeregten Studie von Barbara Uppenkamp ist eine profunde, auf den Studierenden- und Personalakten basierende, detaillierte Darstellung des Prozesses, innerhalb dessen die Hochschule in wenigen Jahren die Wandlung zu einer mit der nationalsozialistischen Ideologie konformen Institution vollzieht. An der Hochschule wurden Kollegen und Studierende denunziert und es herrschte ein Sprachduktus, der zunehmend unverhohlen autoritäre Züge trug und alle, die sich nicht den rassistischen, nationalistischen Idealen unterwerfen ließen, und allem, was diesen zuwiderlief, radikal ausschloss.

10

Als 1933 die Nationalsozialisten an die Macht kamen, wurde die Staatliche Kunstgewerbeschule Hamburg in Hansische Hochschule für bildende Künste umbenannt und ebenso wie alle anderen deutschen Hochschulen auf der Grundlage des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 gleichgeschaltet.¹ Der Gleichschaltungsprozess diente dazu, alle Personen, die dem nationalsozialistischen Regime missliebig waren, aus öffentlichen Ämtern zu entfernen und durch regimetreue Parteigenossen zu ersetzen. Die Professoren und Hochschulangestellten sowie die Studentinnen und Studenten waren davon gleichermaßen betroffen, jedoch traf die Gleichschaltung jede Person auf individuelle Weise. Zum einen richtete sich die totalitäre nationalsozialistische Politik gegen die moderne Kunst und vor allem gegen die moderne Architektur. Zum anderen war die nationalsozialistische Politik zutiefst rassistisch geprägt. Der Rassismus richtete sich gegen alle Menschen, die der absurden Definition von „Ariertum“ nicht entsprachen und betraf besonders die jüdischen Mitbürger*innen. So wurden alle jüdischen Hochschulangehörigen entlassen, nach und nach ihrer Rechte beraubt, verfolgt, ins Exil getrieben und schlimmstenfalls ermordet.

20

30

Der Gleichschaltungsprozess an der „Hansischen Hochschule für bildende Künste“ lässt sich anhand der Personalakten der Hochschule für bildende Künste gut nachverfolgen.² Dabei sind sowohl die Personalakten der Direktoren und Professoren als auch die Personalakten der Hochschulangestellten sowie der Studierenden von Interesse.³ Ihnen lassen sich Hinweise auf ideologische und rassistische Ausgrenzungen entnehmen, die sich zu Beginn des Gleichschaltungsprozesses in den Fragebögen zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ niederschlagen. Und sie sind auch aussagekräftig hinsichtlich ideologischer Aussagen, die sich beispielsweise in Gutachten und Empfehlungsschreiben oder in Bewerbungen manifestieren. Von Belang sind

40

[1] Zur Gleichschaltung in Hamburg siehe: Maïke Bruhns, Claudia Preuschafft und Werner Skrentny: Als Hamburg »erwachte«. 1933 – Alltag im Nationalsozialismus, Ausst.-Kat. Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1983.

[2] Zur Kunstgewerbeschule zwischen 1933 und 1945 siehe: Wolfgang Voigt, Zwischen Bildersturm und Ausbombung. »Hansische Hochschule für bildende Künste«, in: Hartmut Frank (Hg.): Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre

Vorgeschichte, Hamburg 1989, S. 211 – 234.

[3] Die Studierendenakten konnten in der gegebenen Zeit nur teilweise gesichtet werden. Vor 1933 wurden bei der Einschreibung zum Studium lediglich Angaben über die Staatsangehörigkeit und den Wohnsitz verlangt. Erst die Nationalsozialisten führten Anmeldeformulare ein, in denen auch das Glaubensbekenntnis und die Abstammung abgefragt wurde. Informationen über verfolgte Hamburger Künstler*innen sind folgenden Publikationen zu entnehmen:

Volker Detlef Heydorn: Maler in Hamburg 1886 – 1945, Hamburg 1974, S. 164 – 190; Maïke Bruhns: Kunst in der Krise, 2 Bde., Hamburg 2001; Uwe M. Schneede, Helmut R. Leppien: Ausgegrenzt. Kunst in Hamburg 1933 – 1945, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Bremen 2005. Zu einzelnen verfolgten Künstler*innen sind Monografien erschienen, die an dieser Stelle nicht gesondert aufgeführt werden können.

darüber hinaus die Selbsteinschätzungen von 1945 entlassenen Hochschulangehörigen im Rahmen der von der alliierten Besatzungsmacht durchgeführten Fragebogenaktion zur Mitgliedschaft in der NSDAP und in nationalsozialistischen Verbänden.

Als Erster wurde 1933 der Direktor Max Sauerlandt entlassen, der zugleich Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe war.⁴ Max Sauerlandt setzte sich in der Zeit der Weimarer Republik leidenschaftlich für moderne Kunst und besonders für den Expressionismus ein. Sowohl für das Museum als auch privat sammelte er expressionistische Kunst. Allerdings verstand Sauerlandt den Expressionismus durchaus als ein deutsches Phänomen, das sich einer „völkisch“ ausgerichteten Kunstpolitik eingliedern lassen könnte.⁵ Für das Museum erstand Max Sauerlandt etliche Objekte, die von Bauhaus-Künstlerinnen entworfen wurden.⁶ An der Kunstgewerbeschule stellte er 1930 mit Fritz Schleifer und Alfred Ehrhardt zwei junge Bauhaus-Absolventen ein, die nach dem Vorbild der Bauhaus-Pädagogik einen Vorkurs für Studienanfängerinnen einrichteten.⁷ Mit Karl Schneider berief Max Sauerlandt 1930 den profiliertesten Vertreter der Moderne in Hamburg auf einen Lehrstuhl für Architektur und Raumkunst. Allerdings war Schneider bereits 1929 für die Nachfolge des ausscheidenden Direktors Richard Meyer im Gespräch gewesen und von den Professoren ausdrücklich gewünscht.⁸ Sauerlandts Nachfolger Hermann Maetzig, bisher Professor für Innenarchitektur, übernahm 1933 die kommissarische Leitung der Schule. Zusätzlich war er kommissarischer Leiter der Hamburger Kunsthalle, des Berufsschulwesens und der Hamburger Landesstelle der am 1. November 1933 gegründeten Reichskammer der bildenden Künste.⁹

Die frei gewordenen Stellen wurden mit Parteigenossen der NSDAP besetzt. Zu ihnen gehörte der Architekt Rudolf Kühnl, der die Klasse für Architektur und Raumkunst auf Empfehlung des SA-Führers und Polizeisenators Alfred Richter erhielt.¹⁰ Um ihn herum bildete sich eine „nationalsozialistische Zelle“, der neben Dozenten und Gastlehrern auch Studierende angehörten, die das „Führerprinzip“ auf allen Ebenen durchzusetzen und parteipolitische Schulungen durchzuführen versuchten.¹¹ Dabei konnte er mit der Unterstützung einer bereits lange an der Hochschule tätigen Person rechnen. Denn zu den sogenannten „Alten Kämpfern“, die der NSDAP bereits vor 1933 beigetreten waren, gehörte der Verwaltungsangestellte Richard Schrader. Schrader lässt sich als autoritäre Persönlichkeit mit einer schwach ausgeprägten Sozialkompetenz, stattdessen Obrigkeitshörigkeit gepaart mit gefestigten nationalistischen Ansichten beschreiben.¹² Er hatte Einblick in alle Interna der Schule. Seine lange Parteizugehörigkeit verschaffte ihm erweiterte Kompetenzen, die über die reine Schulverwaltung hinausgingen. So leitete er 1941 in

[4] Max Sauerlandts Personalakte befindet sich nicht im Archiv der HFBK. Zu Max Sauerlandt als Direktor der Kunstgewerbeschule und des Museums für Kunst und Gewerbe siehe: Christian Weller, *Moderne Zeiten. Reformbestrebungen unter Max Sauerlandt*, in: Hartmut Frank (Hg.): *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989, S. 173–192; David Klemm, *Von den Anfängen bis 1945*, in: Wilhelm Hornbostel (Hg.): *Das Museum für Kunst und Gewerbe*, Bd. 1, Hamburg 2004, S. 241–245, 323f.

[5] Eva von Seckendorff, *Der Fall Sauerlandt*, in: Sigrun Pass, Hans-Werner Schmidt (Hg.): *Verfolgt und verführt: Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933–1945*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983, S. 68–76; Kurt Winkler,

Max Sauerlandt – das expressionistische Museum und die konservative Revolution, in: Eugen Blume: *Überbrückt*, Köln 1999, S. 65–79.

[6] Rüdiger Joppien, Hans Bunge: *Bauhaus in Hamburg. Künstler – Werke – Spuren*, Hamburg 2019, S. 45–63; Klemm, *Von den Anfängen bis 1945* (wie Anm. 4).

[7] Personalakten Fritz Schleifer und Alfred Ehrhardt im Archiv der HFBK. Zu Schleifer und Ehrhardt siehe: Weller, *Moderne Zeiten* (wie Anm. 4); Bruhns, *Kunst in der Krise* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 115–118, 342–344; Joppien und Bunge, *Bauhaus in Hamburg* (wie Anm. 6), S. 64–103.

[8] Personalakte Karl Schneider im Archiv der HFBK. Zu Karl Schneider siehe: Robert Koch: *Eine Episode mit Folgen. Karl Schneider und die Landeskunstschule*, in: Frank, *Nordlicht* (wie Anm. 2), S. 193–210; Janis Marie Mink: *Karl*

Schneider *Leben und Werk*, Hamburg, Univ. Diss. 1990; Robert Koch, Eberhard Pook: *Karl Schneider. Leben und Werk (1892–1945)*. Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992.

[9] Personalakte Hermann Maetzig im Archiv der HFBK. Zu Hermann Maetzig siehe: Voigt, *Zwischen Bildersturm und Ausbombung* (wie Anm. 2), S. 214; Klemm 2004 (wie Anm. 4), S. 325–327.

[10] Personalakte Rudolf Kühnl im Archiv der HFBK. Zu Rudolf Kühnl siehe: Voigt, *Zwischen Bildersturm und Ausbombung* (wie Anm. 2), S. 216–221.

[11] Personalakte Hermann Maetzig im Archiv der HFBK, *Vernehmungsprotokolle Studienrat Meyer und Professor Steinbach vom 27. 2. 1934*

[12] Personalakte Richard Schrader im Archiv der HFBK.

seiner neuen Funktion als Stadtoberinspektor ein innerschulisches Ermittlungsverfahren gegen den pazifistischen Studenten Hermann Degkwitz, ehe er ihn der Gestapo überstellte.¹³

Bis zum Herbst 1934 war der „nationalsozialistischen Zelle“ noch mäßiger Erfolg beschieden. Eine zweite Gleichschaltungswelle erfolgte 1934, als der vom nationalsozialistischen Senat eingesetzte Direktor Hermann Maetzig entlassen wurde. Die Rolle, die Hermann Maetzig im Gleichschaltungsprozess spielte, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Einerseits verdankte er seine Position der Entlassung Sauerlandts durch den nationalsozialistischen Hamburger Senat, und entließ selbst als erste Amtshandlung die jüdischen und kulturpolitisch unerwünschten Kollegen. Andererseits versuchte er, sich schützend vor die Studierenden zu stellen und die Hochschule vor dem Zugriff der NSDAP auf alle schulischen Belange zu bewahren. So verhinderte er aktiv Zusammenkünfte der „nationalsozialistischen Zelle“ und Parteischulungen in den Räumlichkeiten der Hochschule. Auch verschaffte er dem Studenten Albert Malachowski, der dem Kommunistischen Jugendverband Deutschlands angehörte, eine Stelle im Schulheim Kollmar, was 1934 zu einem Prozess und zu seiner Entlassung führte.¹⁴ Malachowski wurde im Dezember 1933 zu einer vierjährigen Haftstrafe verurteilt und starb 1936 im Gefängnis Fuhlsbüttel an einer Lungenentzündung.¹⁵

Anders als Hermann Maetzig, dem man eine politisch gemäßigte Einstellung zuschreiben kann, war sein direkter Nachfolger Paul Fliether ein SS-Mann.¹⁶ In seinen schriftlichen Äußerungen ist er als lupenreiner Nationalsozialist erkennbar. Dies wird zum einen aus den positiven Gutachten ersichtlich, die Fliether für nationalsozialistisch gesinnte Kollegen und Studierende verfasste. Zum anderen äußerte sich Fliether programmatisch in seiner Hamburger Antrittsrede vom 21. Januar 1935, die auch im Druck erschien.¹⁷ Die Lehrenden an der Schule sollten sich entsprechend der NS-Ideologie als „ausmerzende, auslesende und fördernde“ Lehrmeister betätigen und die Studierenden sollten den „Glauben des Nationalsozialismus“ verwirklichen.¹⁸ Fliethers Ankündigung gipfelte 1941 in einem Ersuchen an die Professoren und Klassenleiter, diejenigen Studierenden zu melden und auszusondern, die offen oder versteckt gegen den Nationalsozialismus arbeiteten. Daraufhin denunzierte der 1933 neu eingestellte Professor für Malerei Rudolf Neugebauer den Studenten Hermann Degkwitz.¹⁹ Degkwitz war Pazifist und stand dem Hamburger Kreis der Weißen Rose nahe.²⁰ Sein Vater, der Arzt Rudolf Degkwitz, hatte sich gegen das sogenannte Euthanasieprogramm der Nationalsozialistischen Regierung gewandt und wurde 1943 wegen „Wehrkraftzersetzung“ zu sieben Jahren Haft verurteilt.²¹ Hermann Degkwitz wurde „zur Frontbewährung“ verurteilt. Er überlebte den Einsatz an der Ostfront und war nach dem Zweiten Weltkrieg als Graphiker für *Die Zeit* und den *Spiegel* in Hamburg tätig.

[13] Personalakte Rudolf Neugebauer im Archiv der HFBK.

[14] Die Verhandlungsprotokolle des Prozesses gegen Hermann Maetzig befinden sich zum Teil in der Personalakte Hermann Maetzig im Archiv der HFBK und zum Teil im Staatsarchiv Hamburg. Siehe: Voigt, Zwischen Bildersturm und Ausbombung (wie Anm. 2), S. 218.

[15] Die Verhandlungsprotokolle des Prozesses gegen Albert Malachowski befinden sich im Staatsarchiv Hamburg. Zu Albert Malachowski siehe: www.stolpersteine-hamburg.de, Eintrag Albert Malachowski (abgerufen 2021-01-20).

[16] Voigt, Zwischen Bildersturm und Ausbombung (wie Anm. 2), S. 214.

[17] Personalakte Paul Fliether im Archiv der HFBK Hamburg. Paul Fliether: Sinn und Zielsetzung der Erziehungsarbeit an der Hansischen Hochschule für bildende Künste, gedruckt in der Klasse für Buchdruck unter Johannes Schulz, Hamburg 1935.

[18] Voigt, Zwischen Bildersturm und Ausbombung (wie Anm. 2), S. 220f.

[19] Personalakte Rudolf Neugebauer im Archiv der HFBK Hamburg.

[20] Ursel Hochmuth: Candidates of Humanity:

Dokumentation zur Hamburger Weißen Rose anlässlich des 50. Geburtstages von Hans Leipelt, Hamburg 1971.

[21] Hendrik van den Bussche, Ein Einzelgänger mit Bekennernut: Erinnerungen an Rudolf Degkwitz, ehemals Ordinarius für Kinderheilkunde, in: Uni HH – Universität Hamburg 20, 1989, 1, S. 44–46; Joist Grolle, Einer, der hinsah, wo andere wegsahen: der Hamburger Kinderarzt Rudolf Degkwitz gibt Zeugnis von den NS-Verbrechen, in: Dirk Brietzke: Hamburg und sein norddeutsches Umland, Hamburg 2007, S. 377–389

Tragisch ist auch der Prozess, der gegen den Professor für Graphik und Typographie Hugo Meier-Thur wegen angeblicher „Feind-Spionage“ angestrengt wurde. Seine Klasse galt als ein Ruhepol und Rückzugsort für Studierende, die sich nicht mit der nationalsozialistischen Ideologie identifizierten. Hugo Meier-Thur wurde 1943 im Zuchthaus Fuhlsbüttel von der Gestapo zu Tode geprügelt.²²

Die Schicksale der 1933 aus dem Hochschulbetrieb Entlassenen lassen sich anhand der Personalakten nur lückenhaft rekonstruieren, da die Akten nach ihrem Ausscheiden nicht weitergeführt wurden. Dennoch ist es notwendig und wichtig, ihnen nachzuforschen. Zu den 1933 aus rassistischen Gründen Entlassenen gehört der Hochschullehrer Friedrich Adler, der 1942 in Auschwitz ermordet wurde. Friedrich Adler war vor 1933 ein besonders beliebter und sehr erfolgreicher Professor für Gestaltung. Er hatte an internationalen Ausstellungen teilgenommen und für seine Entwürfe zahlreiche Preise gewonnen. Zusammen mit seiner Frau und ehemaligen Studentin Frieda Erika Fabisch organisierte er die berühmten Hamburger Künstlerfeste in den 1920er-Jahren. Seine Schwiegertochter Chaja (Sophie) Macht, Ehefrau seines Sohnes (Max) Wolfgang und sein Sohn Paul begannen ein Studium an der Hamburger Kunsthochschule. Während Chaja und Frieda Erika Fabisch den NS-Terror im Exil überlebten, wurde Paul Adler 1944 in Auschwitz ermordet.²³

Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die gekürzte Vorabversion eines Vortragsmanuskriptes für die Veranstaltung „Als die Wissenschaft am Haken hing? Kunst-, Kultur- und Geschichtswissenschaft in der NS-Zeit“ organisiert von der Universität Hamburg am 25./26. Februar 2021. Die Forschungsergebnisse zum Gleichschaltungsprozess an der Hansischen Hochschule für bildende Künste werden in einer Publikation im Materialverlag der HFBK veröffentlicht, die den größeren Rahmen der Kulturpolitik des „Dritten Reiches“ miteinbezieht und die Hamburger Geschehnisse mit den Gleichschaltungsprozessen an anderen Hochschulen vergleicht.

[22] Personalakte Hugo Meier-Thur im Archiv der HFBK. Zu Hugo Meier-Thur siehe: Voigt, Zwischen Bildersturm und Ausbombung (wie Anm. 2), S. 214; Hugo Meier-Thur: Gegen den Ungeist des 20. Jahrhunderts. Texte aus den geretteten kunstphilosophischen Handschriften, ausgewählt und kommentiert von Malve Heisig, Privatdruck Hamburg 1994; Bruhns, Kunst in der Krise (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 285–289.

[23] Personalakte Friedrich Adler im Archiv der HFBK. Zu Friedrich Adler siehe: Voigt, Zwischen Bildersturm und Ausbombung (wie Anm. 2), S. 214; Bruhns, Kunst in der Krise (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 25–32; Brigitte Leonhard und Dieter Zühlsdorff (Hg.): Spurensuche: Friedrich Adler zwischen Jugendstil und Art Deco, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, Stuttgart 1994; Ernst Schöll: Friedrich Adler. Leben und Werk, Bad Buchau 2004.

Dr. Barbara Uppenkamp ist freiberufliche Kunsthistorikerin, Publizistin und Übersetzerin

→ Die Klasse_Grund_Schule bei der Vorbereitung einer Veranstaltung, 2020; Foto: Anja Steidinger

Die Realität mit Fragen löchern Anja Steidinger

Anja Steidinger hat im Oktober 2020 die neu geschaffene Professur für Grundschulpädagogik an der HFBK Hamburg angetreten. Lerchenfeld sprach mit ihr über die Lehre als künstlerische Praxis



[Lerchenfeld] Du hast deiner Klasse den differenzierten, aber auch griffigen Titel Klasse_Grund_Schule gegeben. Welche Ideen sind damit verknüpft?

[Anja Steidinger] In der Bezeichnung Klasse_Grund_Schule stecken drei wichtige Aspekte für einen Handlungsraum in der Kunstpädagogik. Der Begriff Klasse verweist zum einen auf die Schul- oder die Atelierklasse in einer Schule/Hochschule, aber auch auf die sozialen Klassen in einer Gesellschaft. Daraus ergeben sich Fragen: Wie ist eine Klasse organisiert? Welches Wissen wurde uns bisher ermöglicht oder verunmöglicht? Was gilt als Wissen in einer Klasse und was nicht und was ist der Grund dafür? Damit wären wir bei dem Begriff Grund, ein mehrdeutiges Konstrukt, er kann ein Fundament sein, das uns alle auf eine Ebene bringt, er kann uns aber auch unter den Füßen weggezogen werden, uns aufteilen und zersprengen. Die Grundschule stellt den Anfang im institutionellen Bildungssystem dar, auf dem dann weiter aufgebaut wird. Hier können wir uns beispielsweise fragen, welche Verhaltensweisen bereits durch Regeln grundlegend festgelegt werden und welche Rolle das Bild, der Raum und das Mobiliar in der Konstruktion von Verhältnissen und auch Machtstrukturen spielen. Das Konzept Schule können wir über eine Hochschule hinaus befragen: Welche anderen Orte der Wissensproduktion kennen wir?

[LF] Was könnten das für Orte sein?

[AS] Ich denke, dass Wissen ausgehend von bestimmten Positionen produziert wird. Diese Positionen gilt es mitzudenken, dann entdeckt man in einigen Fällen, dass Universalität doch auch begrenzend und ausschließend sein kann. Für mich persönlich war zum Beispiel die selbstorganisierte Künstler*innengruppe mit Veranstaltungsraum und auch das Mutter-Werden eine Schule. Bei beiden Beispielen wird sehr konkretes, situationsspezifisches Wissen produziert, das aber kulturell und gesellschaftlich von Bedeutung ist.

[LF] Du hast lange Zeit in Barcelona gelebt, bist zum Antritt deiner Professur nach Hamburg zurückgekommen. Welche politischen und kulturellen Entwicklungen hast du in diesen 14 Jahren dort erlebt und wie hast du dich selber dazu positioniert?

[AS] Ich hatte mich schon länger für die Stadt interessiert, weil es dort gelang, mit künstlerischen Mitteln eine Artikulation lokaler politischer Kämpfe ins Rollen zu bringen, die Bezugspunkte zu globalen Kämpfen hatte. Als ich dann 2006 nach Barcelona ging, interessierte mich also insbesondere der Zusammenschluss von Künstler*innen mit Nicht-Künstler*innen. Zu dem Zeitpunkt versuchte man gemeinsam auf die prekäre Wohnungssituation in der Stadt aufmerksam zu machen, Vorläufer der späteren Im-

mobilenkrise. Zwei Aspekte aus dieser Zusammenarbeit sind nach wie vor spannend: Der erste Aspekt ist unmittelbar an die Autor*innenschaft geknüpft, die Künstler*innen sehr oft allein für sich beanspruchen. In unserer Gruppe erinnere ich mich immer an den Ausruf der Künstler*innen an sich selbst „tenemos que bajar nuestro ego!“ („wir müssen unser Ego zurücknehmen!“), denn um kollektiv etwas zu erreichen, mussten die Namen der Protagonist*innen verschwinden, damit Ideen und Gedanken aller Platz fanden. Der zweite Aspekt ist die Unsichtbarkeit des Konflikts, der uns als zu bearbeitendes Thema beschäftigte. Die Wohnraumkrise machte sich durch Mieterhöhungen, Zwangsräumungen und Arbeitslosigkeit in der Stadt bemerkbar. Probleme, die erst einmal singular, also ganz individuell erlebt wurden, erschwert durch Ohnmachtsgefühle der Selbstverschuldung der Einzelnen. Es galt also, etwas relativ Abstraktes in Gemeinschaft zu bringen, dafür Situationen zu schaffen, Handlungsräume zu bilden. Ich empfand es als eine enorme Herausforderung, das Feld der künstlerischen Ich-AG oder Ich-Marke zu verlassen, um in eine kollektive künstlerische Produktion einzusteigen. Hierfür musste Gelerntes verlernt werden. Auf einmal wurden die Straße, die Kommunikationsmedien, die Stadt zum Produktions- und Ausstellungsraum.

[LF] Unterschied sich die Situation von der in anderen Städten und Ländern?

[AS] Das Spezifische an der spanischen Recht-auf-Stadt-Bewegung war, zumindest damals, dass sie sich über E-Mails und Internetforen gründete und keine soziale oder politische Organisation dahinterstand. Die Bewegung kam aus der Anonymität und erreichte auf diese Weise diejenigen, die weder politisch noch sozial engagiert waren. Die Autoren Santiago López Petit und Amador Fernández-Savater nannten dies „das Vorgehen des Anonymen“ und stellen „die Politik der Irgendwers“ in Gegensatz zu der herkömmlichen Identitätspolitik, die sich gegen einen ganz bestimmten Feind richtet (Kapitalismus, Patriarchat). Der Agitationsrahmen der sogenannten „Irgendwers“ läutete eine allgemeine Stimmung des Postpolitischen in einer postdemokratischen Epoche ein.

[LF] Die Zeit in Spanien hat sicher deine Verortung an der Schnittstelle von Politik, Kunst und Bildung noch einmal verstärkt. Was hat das für Konsequenzen für deine künstlerische Praxis und Lehre?

[AS] An Schnittstellen zu arbeiten, heißt Zwischenräume zu bilden und mit Expert*innen aus unterschiedlichen Feldern zusammenzuarbeiten und von ihnen zu lernen. Eine wesentliche Konsequenz für meine künstlerische Arbeit ist, dass sie kollaborativ geworden ist. Der Name unserer Künstler-



↑ Intervention des KünstlerInnenkollektivs Enmedio, Barcelona 2014; Foto: Enmedio



innengruppe in Barcelona ist Enmedio, das im Deutschen so viel wie „inmitten“, „dazwischen“ und „im Medium“ bedeutet, inmitten und zwischen u. a. der Kunst, dem politischen Aktivismus und der Bildung.

[LF] Ergeben sich durch das inmitten-Sein auch Probleme?

[AS] Den politischen Aktivist*innen sind wir zu künstlerisch und den Künstler*innen sind wir zu aktivistisch, daraus ergibt sich der Zwischenraum. Für uns ist das Vokabular der sozialen Bewegung / der politischen Aktivist*innen oft zu codiert für eine ganz bestimmte Szene, genauso wie es eine Grammatik der Kunstszene gibt. Es geht uns darum, zu decodieren und neu, anders zusammenzusetzen. Bildung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass in den Zwischenräumen Personengruppen zusammenkommen, die sonst nicht unbedingt zusammenkommen würden. Dadurch entsteht ein Kommunikationsraum, in dem Wissen produziert und gemeinsam über Themen wie Repräsentation diskutiert und auch künstlerisch interveniert wird. Wenn ich jetzt an die Situation an der HFBK Hamburg denke, würde ich im Prinzip ähnlich vorgehen: Gemeinsam mit Studierenden ein Projekt auf die Beine stellen und hierfür im Hause Verbündete finden und ebenso mit Interessierten von außerhalb kooperieren.

[LF] Ein Satz von dir, den ich mir gemerkt habe, lautet: „Jede Situation kann künstlerisch bearbeitet werden.“

[1] Interview mit Santiago López Petit *El pensamiento no sirve para luchar, sino que él mismo es lucha* in <https://nabarralde.eus/entrevista-a-santiago-lopez-petit/>

↑ Intervention des Künstler*innenkollektivs Enmedio, Barcelona 2012; Foto: Enmedio
→ Greenscreen Sitzkissen, Sammlungsvorschlag HFBK 2020; Foto: Anja Steidinger

Was bedeutet das konkret?

[AS] Bezogen auf die Kunstpädagogik bedeutet es, die Lehre als künstlerische Praxis zu verstehen, sich darüber Gedanken zu machen, wie wir gemeinsam zusammen lernen wollen. Das Wie ist auch die Frage nach der Form. Welche Form hat unser Inhalt? Wie kommen wir in einem Raum zusammen? Wie soll das alles aussehen? In unserem ersten Klassentreffen haben wir auf runden Sitzkissen im Kreis gesessen. Das Setting war mein Vorschlag des Zusammenkommens. Die Idee geht darauf zurück, dass man sich in Spanien bei politischen Versammlungen und Besprechungen auf öffentlichen Plätzen fast immer auf den Boden setzte, sich also erdet und auf die gleiche Ebene begab. Mir gefiel das sehr und ich fand es eine gute Ausgangssituation, um in unserer Gruppe über die Form des Zusammenkommens zu sprechen. Darüber hinaus können die greenscreenfarbenen Sitzkissen, wenn man dann tatsächlich in der digitalen Postproduktion die grüne Farbe selektiert und mit Schwarz ersetzt, zu Löchern im Boden werden, was wiederum den Anlass gibt, von dem katalanischen Philosophen Santiago López Petit zu erzählen, der darüber schreibt, die Realität zu löchern.¹ In unserem Fall die Rea-

lität mit Fragen zu löchern. So geben die Sitzkissen über ihren konkreten Nutzen hinaus Anlass, von ihnen ausgehend über anderes zu sprechen. Eine Schule bedeutet ja erst einmal auch ein Regelwerk, mit Stühlen, Tischen und Mauern, und allem was dazugehört. Wenn wir aber dieses Regelwerk als Konstrukt verstehen und befragen, können wir es auch verändern – vorausgesetzt natürlich, uns gefällt etwas nicht.

[LF] Was animiert uns, was bewegt uns dazu, Kunst zu machen? Das scheint eine zentrale Frage in deiner Praxis zu sein, eines deiner Seminare führt diese Frage im Titel. Kannst du dazu mehr sagen?

[AS] In dem praxisorientierten Seminar „Was animiert uns?“ arbeiten wir mit der doppelten Funktion der Animation. Uns beschäftigt die Frage was uns in Bewegung setzt und wie wir die Untersuchung der Frage ins Bewegtbild setzen können. Stand der Dinge ist momentan, das wir die Räume der Hochschule in dem Wartenu-Gebäude genauer erforschen. Von 1909 bis 1939 war hier die private Elise-Averdieck-Mädchenschule untergebracht. Was fand hier in den Jahren statt? Welche Funktion hatte das Gebäude nach der Verstaatlichung von 1939? Die Erforschung der Räume und dafür dann eine



künstlerische Form zu entwickeln, ist wesentliches Antriebsmotiv unserer Gruppe geworden.

[LF] Der Titel deiner Dissertation lautet: „Unbehagen. Selbstrepräsentationen von Krisen“. Kann auch das Unbehagen animieren?

[AS] Tatsächlich kann Unbehagen motivieren, künstlerisch tätig zu werden. Spannend finde ich an dem Begriff „Unbehagen“, das er erst einmal relativ abstrakt ist, keine konkrete Form besitzt, vielleicht sogar unsichtbar, ein mulmiges Gefühl ist. Bei der künstlerischen Transformation von Krise in Handlungsraum spielen Humor, Umcodieren, Experiment, Abenteuer und vor allen Dingen Gemeinschaft eine wichtige Rolle. In dem Workshop-Projekt *No Somos Números* („Wir sind keine Zahlen“) der Gruppe Enmedio ging es um das Umcodieren von vorherrschenden narrativen Strukturen in den Kommunikationsmedien. In der Berichterstattung über die Zwangsräumungen und Suizide im Zusammenhang mit der spanischen Wirtschaftskrise wurden immer nur Zahlen genannt. Als wir gemeinsam mit Betroffenen der Krise Porträts von ihnen an Bankfilialen klebten, tauchten die Personen hinten den Zahlen auf und es wurden vor allem auch die Banken sichtbar, die die Krise hervorgerufen hatten. Bis dato wurde fast nicht darüber gesprochen, dass es Politiken der Verschuldung gibt, man hat dieses Problem als von den einzelnen Betroffenen selbst verursacht wahrgenommen. Jedenfalls entstand mit den Fotoporträts von Enmedio nicht nur ein aktiver künstlerischer Produktions- und performativer Handlungsraum, sondern die Presse fing an, anders über die Krise zu berichten.

[LF] Du hast von 1994 bis 2002 erst Kunstpädagogik und dann Freie Kunst an dieser Hochschule studiert. Was für Strukturen gab es und wie hast du sie empfunden?

[AS] Die Mehrheit der Professor*innen damals an der HFBK hatten ungefähr das Alter meiner Eltern und einige gehörten auch zu der sogenannten 68er-Generation. Ihnen ging es um große kollektive und gesellschaftsverändernde Ideen, aber die Praxis sah dann meist doch sehr ernüchternd aus: hierarchisch und patriarchal strukturiert und sich immer wieder reproduzierend – obwohl doch auf allen Ebenen ein „Befreiungskampf“ stattgefunden hatte, nicht nur von der Nazi-Eltern-Generation sondern auch von disziplinierenden Machtgefügen. Als Folge der sogenannten 68er entstanden Bildungsreformen, man sprach von sexueller und kultureller Revolution, der *Critical Pedagogy* etc. Oft empfand ich aber, dass sich das nicht in der Klassenstruktur der Ateliers widerspiegelte und so orientierte ich mich auch tendenziell an selbstorganisierten studentischen Projekten. Wir gründeten damals Halb Offen als interdisziplinäre studentische

Gruppe, die mit verschiedenen Initiativen und Interventionen in der Hochschule aktiv war. Zum Ende meines Studiums fand ein Generationswechsel statt, den ich sehr begrüßte, aber nur noch am Rande miterlebte.

[LF] Nun bist du in der Position der Lehrenden zurückgekehrt. Was bedeutet das für die Generationenfrage?

[AS] Ich sehe mich weniger in der Rolle einer Person, die immer das gleiche Wissen reproduziert, sondern auch in der Rolle einer Lernenden, in Dynamiken und Situationen mit anderen, in der wir jedes Mal anderes Wissen generieren und Strukturen, Verhältnisse befragen. Vielleicht entspricht das ein wenig dem, was die katalanische Philosophin Marina Garcés mit „Kritik verkörpern“ meint – gemeinsam Terrains zu betreten, in denen der Pfad, der Grund nicht für ewig gefestigt ist, sondern immer wieder auch einer Aktualisierung bedarf und unsere Körper erschüttert. In Bezug auf Generationsverhältnisse und -wechsel stellt sich immer auch die Frage nach der Repräsentation: Wen repräsentieren wir jetzt eigentlich? Wie schaffen wir Öffnungen für die, die nicht repräsentiert sind?

[LF] Zusammen mit deiner Kollegin Nora Sternfeld (seit Oktober 2020 Professorin für Kunstpädagogik) hast du das Veranstaltungsformat *Wartenau Versammlungen* entwickelt. Die ersten Veranstaltungen haben coronabedingt bisher nur online stattgefunden. Was ist das Ziel der Reihe?

[AS] In der öffentlichen Veranstaltungsreihe *Wartenau Versammlungen* bringen wir gemeinsam mit Studierenden unterschiedliche Stimmen von Akteur*innen zwischen Kunst und Bildung, Forschung, Aktivismus und Schule in Form von Gesprächen, Diskussionen und Treffen zusammen, um diesen schon mehrmals angedeuteten, neuen Handlungsraum der Teilhabe in der Kunstpädagogik in Hamburg zu bilden. Physischer Versammlungsort ist die Aula in der Wartenau 15. Im ersten Semester gehen wir von zwei Fragen aus: Wie können wir etwas lernen, das es noch nicht gibt und was animiert uns, darüber nachzudenken? Insgesamt wollen wir in den *Wartenau Versammlungen* Antworten und weiterführende Fragen, die als Wünsche, Tools und Ideen formuliert werden können, sammeln, um in einer Welt, die zunehmend isoliert ist, dennoch zusammen handlungsfähig zu bleiben.

→ Joshua Citarella's stream, Screenshot: Jan Berger, Copyright: Mythical Institution

Avatarian Art Co-Production *Jan Berger*

Even if art institutions are currently closed due to corona, the exhibition by *Simon Denny* (Professor of time-based media) at the K21 in Düsseldorf can also be experienced as a computer game-which enabled visiting avatars to partake in the production of art



It was a beautiful late summer evening when the avatars of contemporary art enthusiasts gathered on the green space of the historic Zeche Zollverein site; the biggest coal mine at its time. Prior to the event all celestial bodies had been instructed to stay exactly where they are, which ensured an impressive lighting experience throughout the opening event. This effect was achieved by inputting the command `"/gamerule doDaylightCycle false"`, which effectively prohibits time and space to exert its oppressive reign. Before the commencement of the artist's tour, given by `simondenny82`, attending visitors found the time to complement each other's eccentric outfit choices. Indeed, the tour's attendees seemed to rock a quite varied style: emoji-pattern head-to-toe, a tuxedo wearing trollface, the mysterious flower girl archetype, amongst others and Alex, the female standard skin. The artist `simondenny82` himself wore a plain black t-shirt and white trousers with matching white sneakers. He was also equipped with a stone sword, presumably for the sake of self-defense. A security measure that is entirely appropriate given the level of violence and destruction that ensued only days before the opening ceremonies. Before the log-in credentials were revealed to the public the artist's avatar was viciously attacked by a menacing figure while inspecting the venue. In turn the culprit received their immediate punishment: they were permanently banned from the precinct with no prospect of rehabilitation. The artist shall not be killed. Unprecedented destructive behavior, however, continued to unravel in the few days before the opening: within the walls of the digital K21 exhibition space the artist's works had been ravaged with utmost dedication. This exceptional commitment to sabotage the show was perceived as almost flattering. Even so, the technical team decided to seal off the exhibition halls until the artist's tour in order to prevent further damage. After `simondenny82`'s introduction had simultaneously been broadcast at the K21 in Düsseldorf, he then guided the group of avatars from the digital green space of the

venue to the exhibition space. One had to drop down the tunnels of the iconic Schacht 12 into a pool of water, which aimed to prevent fall damage and thus the group's untimely demise. At the bottom of the shaft the exhibition halls were reached via an atmospheric minecart ride. Despite the simplicity of the automated circuit, the general destructive nature of exhibition visitors caused a chain reaction of collisions ...

Once the group entered the underground exhibition halls, Simon Denny engaged in a discussion about his work with curator and author Boaz Levin. Within the digital venue, however, the reverberation of his architectural intervention was experienced in an extra-corporeal way. By introducing the replica of a white cube to what was once the realm of the working class poor, Denny deliberately juxtaposes the matter of gentrification and the unequal distribution of wealth with the extractive methods of the emergent vectorialist class. Further: the principle of extractive processes in Minecraft and its respective implications are mirrored within the artistic critique of his exhibited works therein. According to the artist and mystic teacher Mila Slominsky, one cannot disregard the concerning socio-political undertones of the entertainment product Minecraft, which in her conclusion resembles a neoliberal ecstasy: "Of the innards of mother earth, mined by children, we build a machine that can simulate all possible things, only to let it simulate a world to mine (!), a nature that awaits being turned into a system, a machine, a civilized space."

In this sense the white cube inside the depths of the Zeche Zollverein becomes a symbol of the neoliberal principle of Minecraft itself. The automation of processes leads to maximization of profit, hence, concentration of capital and ecocide; the player becomes complicit while being massively entertained. It was maybe this sudden subliminal realization that prompted visitors to (accidentally?) take down the artist's work in front of the artist himself. The sudden surge of defective displays forced the technical team, led by Jan Berger, to fix the





damaged works on site and in real time. The process of impromptu restoration was captured by the artist Joshua Citarella, who streamed the footage of his avatar's gameplay on the livestream platform twitch.tv. During the stream one of his chat participants then coined the term "Boomercraft".

The group of visitors were asked to gather once again, this time at the place of departure; the large green space in front of Schacht 12. As simondenny82 concludes the tour a spectacular display of fireworks was set into motion. This celebratory moment marks the end of the artist's tour. The visitors of the digital site, however, took their time to further investigate the vicinity of the Zeche Zollverein and its facilities. Through utterly mysterious circumstances everyone eventually got together at the very top of the architectural masterpiece that is the Doppelbock, the iconic emblem of the Unesco World Heritage Site. It remains unclear whether the following action was fueled by oppressive social gaming norms or a sublime feeling of community, but the group unanimously decided to collectively end their lives by jumping from a very high place. And so it happened. RIP.

The mine continued to remain open for visitors during the following months. Many an interaction could be witnessed, most notably the recurring vandalism happening in the digital K21 proper. Albeit the destruction was endorsed as an unsolicited artistic intervention, the artist decided, that new visitors should also been given the chance to see the show as it was originally conceived to be. The solution was rather elegant on paper, yet archaic in its execution: all destructible works were entombed in glass to restrict visitors from being able to directly access them. The added artistic dimension to the work not only alludes to the Amazon Worker Cage, the heart-piece of the exhibition, but also the term that was invented by a participant of Joshua Citarella's twitch.tv chat; the exhibition now properly invested in its Boomercraft-ness. Besides these more

subtractive forces that visitors introduced to the exhibition space, there were individuals who contributed to the art-experience in more generative ways. The YouTuber g3cd for example proposed the construction of a giant tunnel bore. After the technical team replicated his construction, it was, however, reported that the bore was set in motion by an anonymous visitor who also apparently stirred it into a pool of lava. In a best-practice Boomercraft fashion the remnants of the tunnel bore were encased in a layer of glass to prevent any further conservational issues.

Unhindered by mortal concerns such as COVID-19, the Minecraft component of Simon Denny's show *Mine* remains accessible. Although most security loopholes have been dealt with, it might be reasonably assumed that these crafty nerds will find a way to, once again, intervene. And that's pretty awesome.

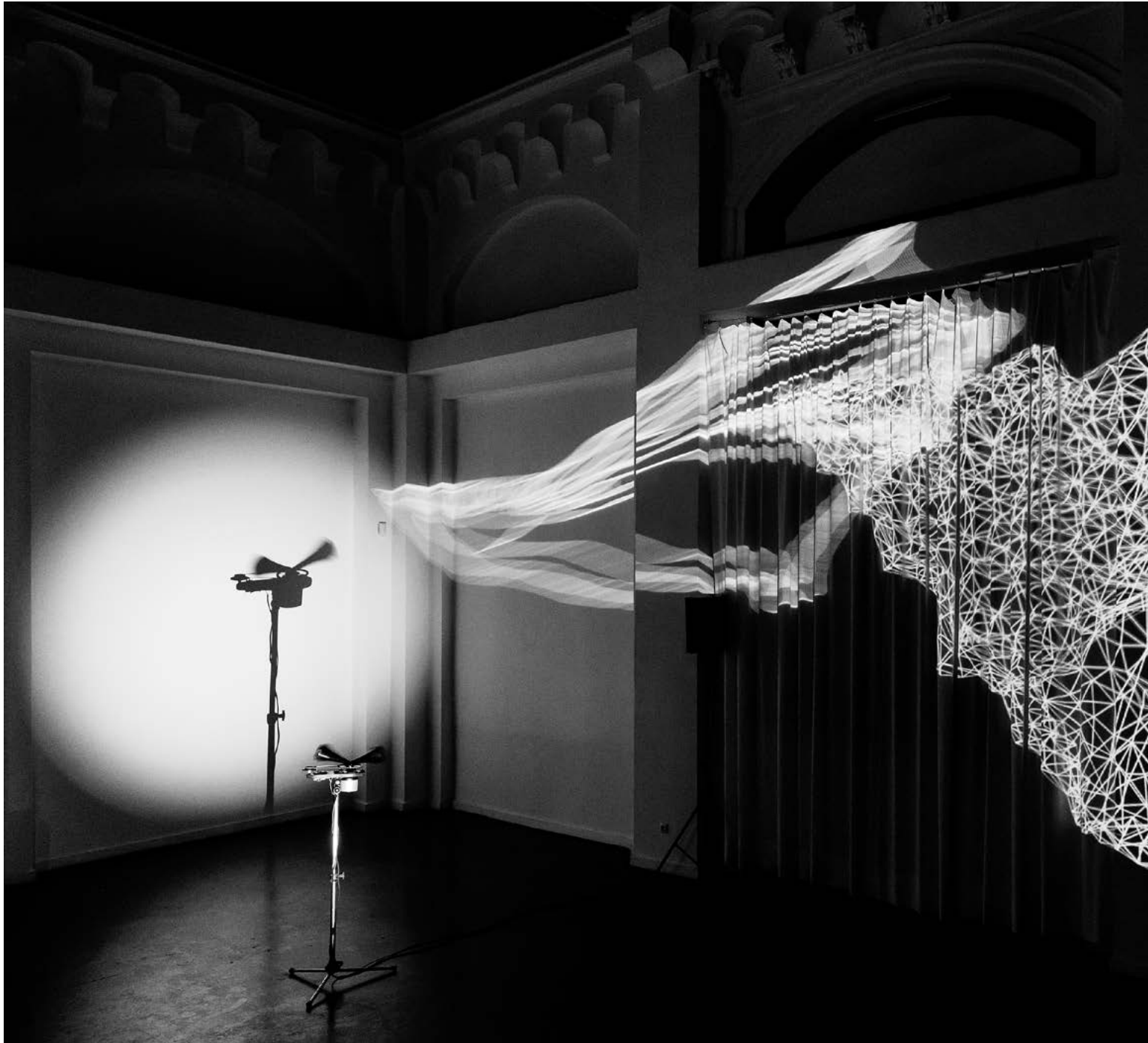
Jan Berger graduated from the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam in 2018. Currently he studies at Goldsmiths, University of London. As in-house architect and chief curator of the Mythical Institution he recently curated several legendary Minecraft shows. He constructed the Minecraft component of Simon Denny's exhibition *Mine* at K21, Düsseldorf.

Simon Denny. Mine
5.9.2020 – 17.1.2021
K21 Düsseldorf
<https://www.kunstsammlung.de>
<https://www.minecraft.net/de-de/>

- ← Overview of the Zeche Zollverein area, Screenshot; Jan Berger, Copyright: Mythical Institution
- ↑ Exhibition view before various acts of vandalism, Screenshot; Jan Berger, Copyright: Mythical Institution

Was das Rauschen verspricht *Julia Mummenhoff*

Die konzertante Installation *Chant du Nix* von HFBK-Professorin *Michaela Melián* feierte im November 2020 im Kunstverein Harburger Bahnhof Premiere





Nicht weit vom großen Sendesaal des Deutschlandfunks in Köln, in dem *Chant du Nix* am 15. März 2019 vor Publikum uraufgeführt und live im Radio übertragen wurde, liegt der Rhein. So gibt es für eines der wiederkehrenden Motive der Komposition auch eine geografische Anbindung: die *Barcarole* aus *Hoffmanns Erzählungen* von Jaques Offenbach, mit der der Komponist den verführerischen Gesang der Rheinnixen aus seiner gleichnamigen und wenig erfolgreichen Oper wiederverwertete. Wie ein imaginäres Schiff gleitet die *Barcarole*, die als Gassenhauer im Kontext einer Operette schließlich doch weltberühmt wurde, durch das knapp einstündige Stück von Michaela Melián, Professorin für Zeitbezogene Medien / Akustik an der HFBK Hamburg. *Chant du Nix* reflektiert die Anfänge des Rundfunks in der Weimarer Republik und die in den 1920er Jahren vehement geführten Diskurse darüber, was Unterhaltungsmusik, was ernste Musik sei, und was Musik ausmacht, die gesendet wird. Deren politische Dimension war offensichtlich, denn durch das neue Medium entstand ein neuer öffentlicher Raum. In Form von Sprachfragmenten und Zitaten lässt Melián die Personen auftauchen, die diese Debatten geführt haben, wie der Dichter Johannes R. Becher oder der Rundfunk-Pionier Ernst Schön. In das Stück eingeflossen sind auch für das Radio geschriebene Kritiken von Walter Benjamin. Er rezensierte beispielsweise Sendungen, in denen Karl Kraus die Texte der Offenbach-Operetten vorlas und dazu von bekannten Pianisten wie Friedrich Hollaender begleitet wurde – geradezu paradigmatisch für die Experimente zwischen Unterhaltung und Ernst jener Zeit. Für die Grundstruktur von *Chant du Nix* nutzte Melián Erkennungssignale von Rundfunksendern aus der deutschen Radiogeschichte, die sie zum Teil bearbeitet hat. Die instrumental sehr elaborierten Signale enthalten ihrerseits Zitate, vor allem aus der Unterhaltungsmusik, aber auch unangenehme Klangelemente wie Sinuswellen – schließlich geht es bei Sendesignalen um sowohl emotionale, als auch technische Erkennbarkeit. Dadurch bieten sie ein differenziertes musikalisches Material.

Melián hat *Chant du Nix* von Anfang an als Hybrid entwickelt, als klanglichen Raum, der unterschiedliche Formen annimmt und in unterschiedlichen räumlichen Konstellationen funktioniert. Zunächst einmal ging es um den physischen Raum des Konzertsaals „mit extrem durchsichtiger Akustik, in dem sonst Orchester- oder Kammermusikwerke aufgeführt und aufgezeichnet werden, ein Raum, in dem jeder Ton, Klang und auch jedes Geräusch des Publikums Teil des Ganzen wird“. Zu den beiden leistungsstarken, im Sendesaal permanent installierten Public Address Systeme, kamen als Klangquellen noch Druckkammerlautsprecher hinzu, wie sie für Durchsagen im öffentlichen Raum verwendet werden, mit den bekannten technischen Mängeln. Alle Tonspuren waren auf die verschiedenen Lautsprecher verteilt, hatten somit ihren jeweiligen eigenen Ort im Raum, und gleichzeitig wurde der Klang der Stimme, der Instrumente und der Radiosignale durch die jeweiligen Lautsprechertypen, durch die sie geschickt wurden, stark moduliert. Die an verschiedenen Stellen des Raumes stehenden und hängenden Lautsprecher wurden zu Akteuren, die zusammen mit drei Live-Instrumenten, einer Violine, einer Bratsche und einem präparierten Flügel performten. Weil die Lautsprecherklänge

ihrerseits von Mikrofonen abgenommen wurden, erlebte das Radiopublikum noch einmal einen ganz anderen Hörraum, als das Publikum im Saal: Einen Raum, der sich physisch nur durch den Klang vermittelt, als Stereomix aus den verschiedenen Einzelereignissen der Lautsprecher und zugleich einen Konzertsaal, der sich selbst sendet.

Für den Ausstellungsraum im Kunstverein Harburger Bahnhof in Hamburg musste das Projekt noch einmal neu gedacht und eingerichtet werden. Als visuelles Element zog hier die Projektion einer gezeichneten Muschel ihre Bahnen über die Wände (Animation: HFBK-Studentin Helene Kummer), ein Bild, das eine Entsprechung in der Komposition hat, in Form einer wiederkehrenden Stimme, die von einer ans Ohr gehaltenen Muschel erzählt. Auch in dem ehemaligen Wartesaal des Harburger Bahnhofs arbeitete Melián mit dem vorhandenen PA-System und kombinierte es mit Druckkammerlautsprechern, die diesmal mehrere Tonspuren zugleich abspielen mussten, auf verschiedenen Stativen und Ständern oder an der Wand, zwischen denen sich die Ausstellungsbesucher:innen bewegten. In der Umgebung eines tatsächlichen Bahnhofs verschmolz die Performance der Lautsprecher mit einem zweiten öffentlichen Raum, so trat der politische Aspekt der entkörpernten Radio-Stimmen, die zufallsgesteuert

auf reale Körper treffen, stärker hervor. Zwei geplante Performances mit Musiker:innen und akustischen Instrumenten, die die Installation noch stärker als sinnliches Ganzes erfahrbar gemacht hätten, fielen durch die Pandemie-Beschränkungen aus. So war es vor allem die über die Wände gleitende Muschel, die vom grenzenlosen Rauschen und den unendlichen Möglichkeiten des Hörraums sprach.



Michaela Melián: *Chant du Nix*
10. Oktober – 8. November 2020
Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg
www.hvhbf.de

- ↑ Michaela Melián, *Chant du Nix*, 2020, Kunstverein Harburger Bahnhof, Installationsansicht, Detail; Foto: Michael Pfisterer
- *The Apparatus*, Testlauf im Oktober 2020 in Hamburg; Foto: Oliver Chanarin

Im weichen Gefängnis *Julia Mummenhoff*

Die multimediale Installation *The Apparatus* von Oliver Chanarin (Professor für Fotografie an der HFBK Hamburg) entstand zu einem Großteil an der Hochschule – die öffentliche Rezeption lässt coronabedingt auf sich warten



Diese Ausstellung kuratiert und hängt sich selbst. *The Apparatus*, das sind vier identisch aussehende, schmale Metallkörper, die auf unsichtbaren Schienen die Wände des Ausstellungsraumes entlanggleiten, ihr Gehäuse ist weiß, wie diese Wände. Ihren einzigen Arm kann jede Maschineneinheit abspreizen und auf einen Stapel gerahmter Fotografien absenken. Mit Hilfe eines Saugnapfes, der an der Oberfläche andockt, können die Roboter die Fotografien „greifen“, in die Höhe heben, Richtung Wand drehen und an einer in ungefähre Augenhöhe verlaufenden Schiene befestigen. Durch die emsige Arbeit der vier Einarmigen entsteht eine gleichmäßige Reihe von Fotografien, die sich nie ganz vervollständigt, weil sie auch wieder ab- und neu gehängt werden. Betreten Besucher*innen den Raum, passiert aber noch mehr: Sie werden beobachtet.

Bei den Zielobjekten dieser permanenten Aktion handelt es sich um 300 unterschiedliche Fotos von derselben Person: Sarah Jane Burgess, mit der Oliver Chanarin verheiratet ist und Zwillinge im Kleinkindalter hat. Spuren der Schwangerschaft gehören mit zu den intimen Details, die die Fotos enthüllen. Dazu kommen Porträtaufnahmen von Burgess' androgynem, oft ikonenhaft wirkendem Gesicht und Ganzkörper-Posen, die Zustände zwischen somnambuler Unbewusstheit und bewusster Inszenierung zu spiegeln scheinen. Während des ersten Corona-Lockdowns im März 2020 begann das Paar in der gemeinsamen Londoner Wohnung geradezu notgedrungen mit dieser Kollaboration, bei der Chanarin seine Frau täglich zu drei festen Tageszeiten fotografierte. Am Morgen, kurz nach dem Wachwerden und vor dem Aufwachen der Kinder, am Nachmittag im Tageslicht und mit dem Einbrechen der Dunkelheit. Immer waren es Phasen des Übergangs, die zu Experimenten mit Posen und Stimmungen führten. Eigentlich hätte Chanarin um diese Zeit an einem neuen Projekt gearbeitet, das intensives Reisen erfordert hätte. Ausgehend von August Sanders fast einhundert Jahre zuvor begonnener, nie abgeschlossener Fotoserie *Menschen des 20. Jahrhunderts*, hätte Chanarin eine visuelle Bestandsaufnahme der britischen Gesellschaft versucht. Sander scheiterte nach über 600 Einzel- und Gruppenporträts schon allein wegen der Kategorisierungen an einer Veröffentlichung zu seinen Lebzeiten. Eine der Fotografien aus *Menschen des 20. Jahrhunderts* wurde dann zum Ausgangspunkt für Chanarins alternatives Projekt: In seiner Mischung aus spontanem Ausdruck, Inszenierung und Spiel mit Geschlechteridentität, erscheint das aus Sanders sonst eher sachlicher Fotografie hervorstechende Porträt Helen Abelens, der Ehefrau des Malers Peter Abelen, als Vorbild für das Konzept der Mehrdeutigkeit von Chanarins Fotografien. Es schließt sich die Frage an, wie viel Privates diese wirklich preisgeben. Denn auch wenn Burgess und Chanarin im Prozess ihrer Entstehung gleichermaßen Regie führten, gibt es doch Momente, die außerhalb der Kontrolle liegen und Einblick geben in die Situation eines Paares, das nichts anderes tun kann, als sich mit sich selbst zu beschäftigen.

Ob beabsichtigt oder unfreiwillig offenbart, steht die fragile Privatsphäre in einem extremen Gegensatz zum gesamten Setting von *The Apparatus*, das nicht zufällig an Distributionszentren von Online-Großhändlern erinnert. Eine Kamera in der Mitte des Raumes registriert die Verweildauer der Betrachter*innen vor den Bildern –



also die Länge der Aufmerksamkeitsspanne, die den einzelnen Motiven zuteil wird – und gibt diese Daten an die vier Roboter weiter. Beruht die Auswahl der Bilder am Anfang noch auf dem Zufallsprinzip, bildet sich mit der Zeit eine vom Publikum gesteuerte Hierarchie aus. Motive, die häufiger und länger betrachtet werden, werden bevorzugt. In diesem Zusammenhang sind die Fotografien also keine Bilder mehr, über die nachgedacht oder reflektiert wird, sondern ein Mittel zum Sammeln von Verhaltensdaten in einer Galerie, stellvertretend für die alltägliche Online-Erfahrung mit Bildmaterial: “It is an installation that reflects on our everyday experience of images online, in which our attention is claimed as free raw material for hidden commercial practices of extraction, prediction, and sales. In the ‘attention economy’ images accrue value through views, and attempts to quantify our attention have turned human behaviour into the most valuable natural resource on earth”, so Oliver Chanarin im Interview mit dem *British Journal of Photography*. Das Alles wäre nichts Neues, hätte sich nicht durch die Pandemie der Zusammenhang zwischen Körper und Kontrolle weiter zugespitzt. In seinem Essay *Learning from The Virus*, den Chanarin als Referenz anführt, spricht Paul B. Preciado davon, wie der häusliche Raum unter den Covid 19-Pandemiebedingungen in ein „Soft Prison“ transformiert wird (abgeleitet von Tom Wolfes‘ Beschreibung von Hugh Hefners Arbeits- und Schlafzimmer als „prison as soft as an artichoke heart“). Anders als bei den historischen Pandemien ist

die Wohnung nicht mehr der Ort, an dem der Körper isoliert wird, sondern sie verwandelt sich in ein elektronisch vernetztes Zentrum der Produktion, des Konsums und der permanenten Kontrolle. Chanarins und Burgess' ambivalenter Umgang mit Intimität könnte durchaus als Kommentar dazu verstanden werden.

Der erste Aufbau und die Testläufe von *The Apparatus* fanden im Oktober 2020 an der HFBK Hamburg statt. Für die technische Ausführung hatte Chanarin die HFBK-Absolventen Paul Geisler und Fabian Nitschkowski konsultiert, die unter dem Namen Neue Farben als Kollektiv zusammenarbeiten. Schließlich wurde alles verpackt und nach San Francisco verschifft, wo *The Apparatus* im Rahmen einer Ausstellung im Metropolitan Museum of Art San Francisco (SFMoMA) gezeigt wird, die eigentlich im Dezember 2020 hätte eröffnen sollen. *Off The Wall* umfasst fünf Positionen von Künstlerinnen, außer Chanarin sind das Liz Deschene, Sarah Sze, Dayanita Singh

und Lieko Shiga, die ihre Fotografien von Wänden und Rahmen befreien, indem sie sie in Skulpturen verwandeln, sie in komplexe Installationen einbinden, sie auf verschiedene Oberflächen projizieren, sie mit dem Galerieraum zu einem virtuellen Erlebnisraum verschmelzen, oder eigene Architekturen dafür entwickeln. Es wird wohl noch eine ganze Weile dauern, bis *The Apparatus* seine Arbeit aufnehmen kann.



Off The Wall, 19. Dezember 2020 – 1. August 2021,
Oliver Chanarin u. a.; Metropolitan Museum of
Art San Francisco (SFMoMA); www.sfmoma.org

Vor mir der Süden

Jenni Zylka

In seinem neuen Film re-inszeniert der HFBK-Filmprofessor *Pepe Danquart* eine Reportage-Reise durch Italien, die Pier Paolo Pasolini 1959 unternahm. Manchmal verliert der Film seine Spur, doch er zeigt, dass Pasolini vieles vorausahnte





Will man nach Italien? In das Land wo, laut Goethe, die Zitronen blühen? Wo sie jedoch auch, laut Heinz Erhardt, sauer wurden, weil Gott ihnen eine neue Farbe und Größe verweigerte? („Daraus kann nichts werden! Ihr müsst so bleiben! Ich bedauer!' Da wurden die Zitronen sauer...“) Und wo 1975 die Leiche Pier Paolo Pasolinis am Strand von Ostia lag?

1959 fuhr der Künstler mit seinem Fiat 1100 im Auftrag einer Illustrierten die italienische Küste ab, von Ventimiglia im Norden über Saubadia und Neapel, bis hin zur Stiefelspitze und nach Palermo, und an der Adria wieder hoch. *Die Lange Straße aus Sand: Italien zwischen Armut und Dolce Vita* heißt das Reisetagebuch, in dem Pasolini seine Eindrücke, Gedanken und Erinnerungen verzeichnete.

Damals sah der nachdenkliche Autor und Regisseur, was mit dem Land geschehen würde, schien den wirtschaftlichen Abstieg, den Massentourismus, die mit den Migrationsbewegungen aus afrikanischen Ländern entstehende Situation vorauszuahnen. Und dennoch wollten Reisende dorthin – zumindest war das seit den 1960er Jahren immer so, bis kurz vor der Krise, als das Land im Jahr 2019 über 130 Millionen Tourist*innen begrüßte, davon zwölf Millionen Deutsche.

Regisseur Pepe Danquart hat die Reise Pasolinis 60 Jahre nach ihm wiederholt, stilecht im Fiat 1100, aber diesmal mit Filmkamera. *Vor mir der Süden* ist also die aus einer Urlaubs-laune heraus geplante Dokumentation einer Dokumentation, ein Hybrid aus Danquarts eigenen Ideen, Blicken und Regieentscheidungen, und der von Pasolini und der geographischen Form Italiens vorbestimmten Route. Und gleichzeitig das Dokument einer für immer vergangenen Zeit – denn Italien, seine Bewohner*innen und der Tourismus wurden durch Corona kurz darauf schwer gezeichnet.

Die noch nicht zu erahnde Pandemie mit ihren verheerenden Folgen lässt den Film somit vom ersten Augenblick an veraltet wirken, verstärkt dabei aber auch die Sehnsucht nach diesem mythischen Ort, der vor der Pandemie bereits zerrissen, kaputt und ausgeblutet wirkt. Doch das ist bekanntlich nichts gegen das, was folgte: Die Strandbilder aus den ersten Minuten des Films mit müden, aber vertraut eng nebeneinander liegenden Tourist*innen, Ramschverkäufern und einem abgekämpften, gerade noch existenten Straßenleben dokumentieren somit nicht nur wirtschaftliche Probleme, sondern auch den Einschnitt. Hier war zwar bei Danquarts Besuch wenig in Ordnung – aber mehr als jetzt.

In seinem – abgesehen von der Reihenfolge der Küstenorte – fast erratischen Reisefilm verzichtet der Regisseur auf dokumentarische Ordnungsversuche wie Karten zur Orientierung, Inserts mit Namen von Interviewpartner*innen, erklärende Off-Texte. Zwar liest Ulrich Tukur im Off Passagen aus Pasolinis Buch, die dessen blumige und dennoch akkurate Sprache wiedergeben, doch sie sind knapp bemessen und wirken, wie nach Laune eingestreut. Immer wieder gibt Danquart dagegen zufälligen Begegnungen Raum, lässt Ladenbesitzer*innen stolz und stumm vor ihren kleinen Straßenshops posieren, einen afrikanischen Migranten, der eine Schneiderei eröffnete, von seinem Leben erzählen, filmt verlassene Orte, Brücken, Brücken, Brücken, Viadukte – und an touristischen Hotspots einen nicht endenden Strom von Menschen mit Bäuchen, Basecaps und Turnschuhen, die jegliche historische oder ästhetische Regung im Keim ersticken. Mit ihnen und den bunten Bussen, die sie bis 2019 alljährlich ausspuckten, ist es schon lange nicht mehr möglich, einen „schönen“ Film über dieses schöne Land zu machen. Eine Szene, in der ein beliebter Mann sich inmitten von weiteren Besucher*innen auf eine enge Fußgängerbrücke drängt, auf der seine ebenso beliebte Frau gerade ein Handyfoto macht, scheint symptomatisch: „Herrlich“, sagt



der Tourist angesichts der unter den Massen kaum zu erkennenden malerischen Umgebung. Das wäre sie tatsächlich – allerdings nur ohne ihn. Dass Danquart erwartbare, affirmative Prospekt-Bilder gar nicht erst sucht, ist somit folgerichtig.

Italiens Dilemma, das jetzt in der Vergangenheit liegt und von einem weiteren, viel größeren beerbt wurde, arbeitet der Film auch anhand von Gesprächen ab: „Zu einem bestimmten Zeitpunkt haben wir uns den Sand hierher geholt, dafür haben wir teuer bezahlt“, gibt ein Mann am aufgeschütteten Strand von Jesolo zu. Ein alter Caprifischer, der dabei behände seine Netze flickt, erzählt vom Plastikmüll im Meer, und von der Unmöglichkeit, vom Fischfang zu leben. Ein Kalabrier bemängelt die nicht vorhandene medizinische Versorgung, die es gefährlich für Touristinnen macht – und das angesichts einer nahenden medizinischen Katastrophe, von der der Gesprächspartner noch nichts weiß. „Wir atmen nur durch die Erinnerung“, sagt ein Venezianer, „denn alles andere erstickt einen.“ Die 75. Mostra, die Internationalen Filmfestspiele von Venedig, fängt Danquart mit drei Bildern ein – Massen von Menschen vor Absperrungen. Die Visconti-Schauspielerin Adriana Asti, die Pasolini auch bei seiner eigenen Reise 1959 traf, erzählt vor Danquarts Kamera von Pasolinis Verhältnis zu Afrika, und davon, dass die Süditaliener einst „Afrikaner“ genannt wurden – doch jetzt seien ja echte da. Und „die haben es nicht leicht“, sagt sie. Einer von ihnen erzählt von der Überfahrt mit dem Schlauchboot und von den Libyschen Küstenwache.

Immer wieder lässt Danquart dabei den roten Faden des Films, die Annäherung an Pasolini, bewusst oder unbewusst aus der Hand gleiten, hält die von Tukur ge-

lesenen Originaltexte kurz, schneidet das erste Foto des Künstlers erst in die 20. Minute, arbeitet sehr wenige Originalbilder von Gesprächen mit Pasolini ein, und zeigt, vielleicht aus Rechtgründen, vielleicht aus Gusto, keinen einzigen Filmausschnitt. Doch das Werk

des Mannes komplett zu ignorieren, jenes Künstlers, der der Anlass für diesen Film und auch der Grund für Danquarts Interesse an ihm ist, macht *Vor mir der Süden* unter dem Strich unrund. Denn so geht dem Spurensucher Pasolini selbst verloren.

Übrig bleiben dennoch eindruckliche Bilder, Empathie, und das Gefühl von einer verschwundenen Welt: Schon Pasolini hatte sie nicht mehr gefunden.

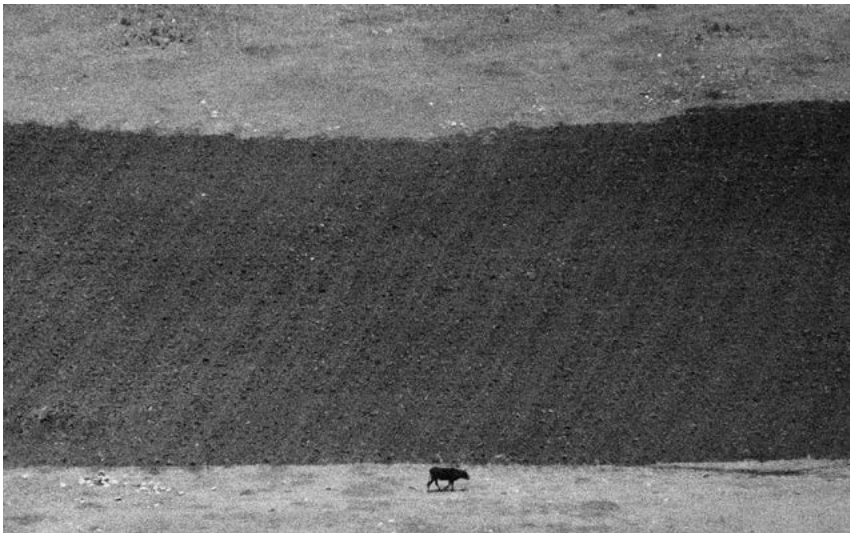
Jenni Zylka ist Schriftstellerin, freie Journalistin, Filmkritikerin und Moderatorin. Sie lebt in Berlin.

Vor mir der Süden, 2020, 117 Min., Buch und Regie: Pepe Danquart; Regieassistent: Nadja Röggla; Produzenten: Susa Kusche, Pepe Danquart; Koproduzenten: Wilfried Gufler, Thomas Menghin; Kamera: Thomas Eirich-Schneider; Kameraassistent: Mattia Ottaviani; Montage: Andrew Bird, Gregor Bartsch; Musik: Amiina; Abspannsong: Etta Scollo; Ton: Martin Fliri; Sounddesign: Clemens Endress; Mischtonmeister: Adrian Baumeister; Redaktion: Timo Großpietsch (NDR), Jens Stubenrauch (RBB), Dagmar Mielke (arte); Verleih: Neue Visionen Filmverleih, Thorsten Frese

↑ Pepe Danquart, *Vor mir der Süden*, 2020; Filmstill; Copyright: Neue Visionen Filmverleih

Auf einem fernen Berg *Jens Balkenborg*

Die HFBK-Absolventin *Roxana Reiss* wurde für ihren Bachelor-Abschlussfilm *Alturas* mit dem Deutschen Kurzfilmpreis ausgezeichnet



Die Idee, den Dokumentarfilm als Türöffner in andere Welten zu betrachten, ist so alt wie das Genre selbst. Egal, ob wir von Tier- und Naturdokumentationen à la David Attenborough sprechen oder über den Blick in ferne Länder und ihre Kulturen: Unsere Welt steckt voller interessanter, faszinierender oder (Obacht!) kurioser Geschichten, die einem neugierigen Publikum auf einem dokumentarfilmischen Teller präsentiert werden können.

Doch schon in diese Zeilen wimmeln, mit Blick auf den ethnologisch interessierten Dokumentarfilm, zahlreiche Fallstricke. Denn: Wer blickt mit welchem Interesse in welche „Welt“ und vor allem: wie tut er oder sie das? Es sind Fragen wie diese, die auch die postkolonialen Diskurse durchziehen. Mehr denn je gilt es heute unseren unempathischen, einseitig-eurozentristischen Blick zu hinterfragen und die (oft durch historische Grausamkeiten entstandene) Machtgefälle, Hierarchien und Exklusion zu durchbrechen. Die Kunst im Allgemeinen und der (Dokumentar-)Film im Speziellen sind von diesen Diskussionen nicht nur nicht ausgeschlossen, nein, sie können sie maßgeblich beeinflussen.

Es ist also keineswegs übertrieben zu sagen, dass sich Roxana Reiss mit ihrem Bachelor-Abschlussfilm *Alturas* (Erstprüfer: Prof. Robert Bramkamp; Zweitprüfer: Prof. Pepe Danquart), koproduziert von ihrem Mitstudenten Marian Freistühler und Ohne Falsch Film, der kürzlich mit dem 30.000 Euro dotierten Deutschen Kurzfilmpreis in der Kategorie Dokumentarfilm bis 30 Minuten Laufzeit ausgezeichnet wurde, auf Glatteis begibt. Da schnappt sich, überspitzt gesagt, eine weiße europäische Frau ihre Kamera, um in einem auf 3.600 Höhenmetern gelegenen, peruanischen Dorf eine junge Mutter auf ihrem Weg in die Politik zu porträtieren und eine feministische Emanzipationsgeschichte zu erzählen?!

Ein von Grund auf erst einmal nicht unproblematisches Unterfangen, das schnell nach hinten hätte losgehen können. Wer sich auf eine solche Reise begibt, ist gut

↑ Roxana Reiss, *Alturas*, 2020, Dokumentarfilm, 30 Min.; Filmstill



↑ Roxana Reiss, *Alturas*, 2020, Dokumentarfilm, 30 Min.; Filmstill

beraten, seine Hausaufgaben zu machen und sich sehr genau zu überlegen, wie eine solche Geschichte erzählt werden kann. Was also macht Reiss? Einen Film, der mehr stimmungsvoller Bilderbogen und Gefühl ist, als Geschichte. Sie blickt nicht von oben herab auf ihr Sujet, sondern nähert sich ihren Protagonistinnen auf Augenhöhe, im Geiste des Direct Cinema ohne joviale Erklärungen, Off-Stimme oder Interview-Situationen.

Die Regisseurin und Kamerafrau, die aktuell ein Kamera-Studium an der Dänischen Filmschule in Kopenhagen absolviert, weiß um die Macht ihres Apparats und um die damit verbundene Verantwortung. Mit empathischen Bildern, die ein Eigenleben zu entwickeln scheinen, tastet sie sich durch die Umgebung in den Bergen. Das Wasser ist knapp und der Boden trocken, in wenigen Totalen lässt sich die Topografie der Gebirgslandschaft erahnen, einmal steht ein Stier einsam auf weitem Feld, ein anderes Mal erfreuen sich Kinder im Dunkel der Nacht an einem Miniaturfeuerwerk im weit unten gelegenen Tal.

Doch meist sind wir nah dran an den Menschen der Gemeinde von Contay, vor allem an Elisa Taboada und ihren Kindern. Letztere toben herum, der Kleinere auf seiner Schaukel vor einem Himmelspanorama oder beide gemeinsam, wenn der große den kleinen Bruder wie einen Stier mit seinem Lasso fängt. Und mittendrin die junge Mutter, die ihre Kinder liebevoll maßregelt und sich als erste Frau zur Wahl als Gemeinderätin aufgestellt hat. Mit ihr streifen wir durch das abgelegene Dorf, etwa auf ihrem Weg zum Marktplatz, auf dem sie für ihre Partei Gana Ayacucho und ihr eigenes politisches Programm wirbt. Es müsse den Alten des Dorfes leichter gemacht werden, ihre Pension zu erhalten, erklärt sie auf der Veranstaltung. Auf dem Weg dorthin hatte sie noch in einem Moment des Innehaltens einer älteren Frau dabei geholfen, einen Dorn aus ihrem Finger zu entfernen. „Danke Liebes, was für ein Glück, dass ich dich getroffen habe!“, sagt die Frau nach dem Eingriff mit der Nadel erleichtert. In ihrem wettergegerbten, zerfurchten Gesicht, das sie, wie Elisa Taboada auch, unter einem Hut schützt, stecken die Geschichten eines ganzen Lebens.

Es sind intime Momente, die Reiss gefilmt hat, ja, filmen durfte. In einer Schlüsselszene sehen wir die Mutter in den eigenen bescheidenen vier Wänden mit einer weiteren Frau bei der Essenzubereitung. Während die Sonne die Gesichter kitzelt und die Flammen im Ofen an dem Essen lecken, unterhalten die Frauen sich über ihre Ehemänner. „Wenn du von Schlangen oder Schweinen träumst, bedeutet es, dass du dich mit deinem Mann streiten wirst“, heißt es, woraufhin beide von eigenen Gewalterfahrungen berichten. „Er wird sich daran gewöhnen und dich immer schlagen.“ Hier berühren sich Schrecken und Hoffnung, denn die Frauen sind Opfer und Macherinnen zugleich, die, wie sie weiter erklären, im Gespräch mit ihren Männern Lösungen finden wollen.

Lose und alles andere als plotgetrieben nähert sich *Alturas* dem Tag der Entscheidung, der Wahl, und sammelt am Wegesrand wunderbare Eindrücke von jenem Leben über den Wolken ein. Zwischendurch tanzt die Kamera über den steinernen Boden, bevor sie die Schattenspiele der zur Musik feiernden Kinder einfängt. Und auch am Ende ist da die pure Bewegung, nach dem Wahlsieg, wenn wir zunächst gemeinsam mit Elisa Taboada inmit-

ten einer Musikparade durch die Straßen ziehen, bevor die Bilder in Contay zum Spiel von Fidel und Harfe im Kreis tanzen.

Mit vor Sinnlichkeit flirrenden, auf 16mm-Film ge-
banneten Bildern nimmt uns die 1993 in Berlin geborene Regisseurin, die in Personalunion neben der Kamera auch den Schnitt verantwortet hat, mit hinauf auf diesen Berg. Ihr gelingt ein sich von narrativen Mustern und Zwängen emanzipierendes, sensibles und respektvolles Porträt der indigenen Gemeinde in den peruanischen Anden. Anstatt mit der Tür ins Haus zu fallen, blickt sie voller Zärtlichkeit wie durch ein Schlüsselloch, durch das sich die Poesie des Alltags und die harten Lebensumstände in dem Bergdorf zu einem Bilderbuch dokumentarfilmischer Impressionen verweben.

Um zur Ausgangsfrage zurückzukommen: Darf eine weiße Regisseurin eine solche Geschichte auf diese Weise erzählen? Es ist eine wichtige, dringende Frage, die *Alturas* sich ebenso gefallen lassen muss. Aber wer diesen sensiblen Film gesehen hat, der nicht zuletzt auch eine Reflexion über eine angemessene kinematografische Haltung ist, kann die Frage in Bezug auf Roxana Reiss kaum mit einem Nein beantworten.

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

Alturas, 2020, Dokumentarfilm, 30 Min.; Regie, Kamera, Schnitt: Roxana Reiss; Koproduktion: Marian Freistühler, Ohne Falsch Film; Farbkorrektur: Emil Aagaard; Ton: Victoria Maréchal; Produktions-Koordinator: Anice Rimari Barzola; Foley und Tonschnitt: Mads Hølmer, Jonathan Franz Kaiser; Sound Design: Hannah Zwennes; Additional Editing: Freja Borrowman; DarstellerInnen: Elisa Taboada Balboa, Raúl, Castro Taboada, Sarita Castro Taboada, Carlos Daniel Castro Taboada

Kunst en passant

Ronja Lotz

In Pandemiezeiten bieten Ausstellungen in Vitrinen und Schaufenstern eine neue Freiheit, wie das Kunstprojekt *See U th3re. Dialoge zwischen Fenstern* von Studierenden der HFBK Hamburg in Kooperation mit dem Kunstverein Harburger Bahnhof zeigt





Was im Herbst 2020 mit einem Open Call mit Fokus auf Feminismus, Freundschaft und Care-Arbeit begann, entwickelte sich dank eines KünstlerInnen-Speed-Datings zu fünf kollaborativen Ausstellungen. Diese Ausstellungen zeigen nicht nur jeweils zwei künstlerische Positionen von HFBK-Studierenden, sondern spannen sich auch vom Foyer der HFBK über die öffentlichen Verkehrsmittel (U3 und S3) zu den Vitrinen vom Kunstverein Harburger Bahnhof auf Gleis 3 und 4. Zur Überbrückung der 30-minütigen Fahrzeit, die es mit dem HVV braucht, von einem Ausstellungsort zum anderen zu fahren, stehen Podcast-Folgen zur Verfügung, die ergänzend zum Programm die Themen Sichtbarkeit, Freundschaft, Feminismus, Organisation und Care-Arbeit beleuchten.

Es beginnt im Foyer des Hauptgebäudes der HFBK Hamburg. Gleich rechts hinter dem Eingang befindet sich eine historische Vitrine mit drei wie ein Triptychon angeordneten Teilen, die seit Ende Oktober 2020 alle zwei Wochen neu bespielt wird. Anne Meerpohl, Master-Studentin bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether, hat das Projekt zusammen mit Marie Kuhn und Annette Hans, beide vom Kunstverein Harburger Bahnhof (KVHBF), initiiert und organisiert.

Im Januar 2021 stellten hier die beiden HFBK-Studentinnen Priska Engelhardt und Marthe Fock in der Vitrine ihre gemeinsam entwickelte Arbeit aus. Für unsichtbare Care-Arbeit leuchten zahlreiche Kühlpacks türkisblau, Innen und Außen an der Vitrine angebracht, während in den Vitrinen des KVHBFs ein Poncho und eine Decke aus Kühlflüssigkeit hängen, sowie zahlreiche Tempotaschentuchpackungen. Man entkommt der Kunst in den Vitrinen nicht, denn Grenzen werden trotz des vorgegebenen Rahmens auch hier torpediert. Duft, Musik oder Wasserdampf drängen zum Beispiel bei der Arbeit von Helena Müller und dem Kollektiv Young Valley Soil im November 2020 durch die Ritzen der Vitrinen. „Ein Akt, der natürlich immer in der Öffentlichkeit ein Aushandlungsprozess ist,“ gibt Marie Kuhn, kuratorische Assistenz vom KVHBF zu bedenken.

Die akustische Erweiterung der Ausstellung durch die Podcasts passiert indes mal informativ, mal künstlerisch poetisch, mal unterhaltsam. In der ersten Folge sprechen die beiden Professorinnen Astrid Mania und Bettina Uppenkamp über Repräsentation von Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt und in Ausstellungshäusern. Während die zweite Podcast-Folge stimmgewaltig über Freundinnenschaft und deren Konstruktion singt und spricht. In Folge Nummer drei begeben sich Federica Buetti und Karolin Meunier auf die Spuren der italienischen Feministin Carla Lonzi, deren Werk *Vai pure* bis dato nicht ins Deutsche übersetzt wurde. Wie fundamental feministische Freundschaft, Solidarität und Netzwerke für soziale Veränderungen sind, stellen zahlreiche Vertreterinnen der Feminist Duration Reading Group in der vierten Folge vor. Künstlerische Ansätze der Vitrinenausstellung werden aufgenommen, weitergesponnen, verdichtet – und so besitzt ein Satz von Astrid Mania über die erste Podcastfolge hinaus Strahlkraft: „Wir machen jetzt Kunstgeschichte.“

Denn die ursprüngliche Idee für diese dialogische Vitrinenausstellung hat sich erst zu Pandemiezeit entwickelt. „Als während des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020 die Flure der HFBK immer leerer wurden, kam die Idee auf, die Vitrinen als Ausstellungsfläche zu

beleben. Natürlich auch weil die ganzen Formate, bei denen Präsentation während des Semesters stattfinden sollte, coronabedingt nicht gingen“, so Anne Meerpohl. „Ich habe dieses erste Projekt *It takes place between glass and windows* genannt, auch als Referenz zu der Distanz während Corona und natürlich zur digitalen Lehre.“ Für diese erste Vitrinenprojektreihe gab es keine inhaltliche Kuratation. „Alle, die etwas machen wollten, konnten ihre Ideen in den Vitrinen realisieren“, erinnert sie sich. Über den Sommer wuchs das Projekt und gemeinsam mit dem KVHBF entstand die Idee zu einer dialogischen Ausstellungserie, dieses Mal mit einem konkreten Fokus im Open Call.

Annette Hans, künstlerische Leiterin vom KVHBF fasst es so: „Das schöne ist eigentlich, dass wir nicht ausgewählt haben, sondern sich die Künstlerinnen-Duos für dieses Projekt selbst gefunden haben.“ Das Kollaborative, gleichzeitige Reflektieren über Machtpositionen und Auswahlmechanismen wurde so bereits vorab ins Konzept aufgenommen. So seien die Resultate der Zusammenarbeit dadurch sehr unterschiedlichen. Mal beruhten die künstlerischen Arbeiten auf einer ähnlichen Lebenssituation, die im Zuge der Zusammenarbeit entdeckt wurde, mal ergänzten sich die Werke der Künstlerinnen so, dass die eine Arbeit eine Art Untergrund für die andere bot oder die Ausstellungsfläche der Vitrinen wurde paritätisch geteilt.

Nun könnte man annehmen, Schaufenster sind Anachronismen aus vergangenen Zeiten. Sukzessiv werden Schaukästen im öffentlichen Raum ersetzt, modernisiert oder abgebaut. So wäre es auch 2018 am Harburger Bahnhof mit den zwei großen Vitrinen passiert, wenn sich der Kunstverein nicht interessiert gezeigt hätte. „Ich bin bekennender Vitrinen-Fan“, sagt Annette Hans. Im öffentlichen Raum böten Schaufenster eine ganz andere Betrachtungszeitspanne, wie es in einem Museum nicht möglich wäre. Die Kunstwerke begleiten die Pendler*innen auf ihren täglichen Wegen. Ansichten und Meinungen können sich bei der Wartezeit auf den Zug entwickeln, zumal der Zugang zur Kunst auf einem Bahnsteig sehr niedrigschwellig ist. „Wenn man unten an den Vitrinen arbeitet, kommt man schnell mit den Leuten in Kontakt und natürlich fragen die einen dann, was das ist“, erzählt Hans.

„Wenn man diese Frage zurückgibt, kommen da sehr interessante Antworten heraus. Jeder hat dazu eine Meinung.“



-
- Schaufenster mit Performances: Einmal am Tag stellte Helena Müller die Herdplatten in der Vitrine in Harburg an. Das siedende Wasser in den Töpfen beschlug die Scheiben von innen, während das Gegenstück von Young Valley Soi in der HFBK Hamburg dazu einlud, durch Abreißen von Papierstreifen, die Schaukästen freizulegen. 14.11. – 29.11.2020, Foto Maik Gräf



See U th3re – Dialoge zwischen Fenstern
Anna Bochkova & Naama Salzberg, 24.10. – 08.11.2020
Helena Müller & Young Valley Soil, 14.11. – 29.11.2020
Laura Mahnke & Alexandra Tretter, 5.12. – 20.12.2020
Priska Engelhardt & Marthe Fock, 9.01. – 24.1.2021
Sara Mikkelsen & Elisabeth Moch, 30.01. – 14.2.2021
Vitrine HFBK: Foyer, Lerchenfeld 2
KVHBF Vitrinen: Auf den Bahngleisen 3 und 4 des
Harburger Bahnhofs
<https://kvhbf.de/>

NOTES ON GATHERING: PHYSICAL ABSENCE

Seda Yıldız

As “presence” slowly disappears, our author takes a brief throwback to some projects by HFBK-students who are trying out post-pandemic public dynamics



Artists, curators, educators, and thinkers in the arts—art workers—have been crossing borders (the ones that they can), hopping between cities, countries and temporalities. Mobility, together with chronic instability, has been a dominant aspect of contemporary art. While the majority of art spaces and institutions work one to two years ahead of schedule, art workers with and without contracts constantly move to the beat, as the notion of “presence” slowly disappears. In *The Murmuring of the Artistic Multitude*, sociologist Pascal Gielen referred to this temporality, picturing a typical contemporary art worker as a *Gastarbeiter*, who is only around for a project or two and rarely dependent on local networks.¹

But our encounter with COVID-19 has another departing point from this nomadic rule. As life goes on with certain restrictions, the notion of unpredictability and uncertainty replaces mobility and life in time-lapse. As we develop an immunity to the “new normal”, accepting the unpredictable, art workers started to explore ways to reach their audiences, continue artistic engagement, and respond to present conditions. As the virus suspended mobility, it created an opportunity to focus and connect with one’s immediate surroundings. Despite restrictions, art workers have managed to make something physical in their communities, exploring perspectives on public / private space, solidarity and critique that are intrinsically connected with the present time, with an aim to connect with people around them, in simple ways.

In his most recent essay *What protective measures can you think of so we don’t go back to the pre-crisis production model?*,² Bruno Latour refers to the first lesson that COVID-19 taught us. Despite having been told the opposite (It is impossible to slow down because of the “global train of progress”!), it was proven possible to put our global economic system on hold. During this sudden pause in the globalized system of production, including the so-called globalized art scene, a great opportunity blossomed: all the cards are on the table. And now we have to re-evaluate our terms of production. Relations last longer than exhibitions and are more sustainable than artworks.

So what artistic approaches were taken by the students of HFBK Hamburg in responding to our current conditions of working? Two examples we encountered during and after COVID-19 confinement days that I’m going to discuss in this text that raised questions about modes of production and display and tested what could be done under present restrictions. Observing the laws or conventions of art circuits, these contributors come up with suggestions exploring places of intimacy and “slowability”³ in the hectic global flow of artistic events, and thus expand our understanding of artistic possibilities in physical realms.

Care Mail

hhintersection is an art mediation project formed by Shira Lewis, Marvin Moises Almaraz Dosal, Emma Wilson and Yulia Wagner; a group of current and graduated students of HFBK that explores topics of diversity and experimentation in the educational institution and beyond. Their most recent project *Care Mail* emerged during early days of COVID-19 lockdown and took place in physical realms pointing out our changing habits and



[1] Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Valiz, 2010.

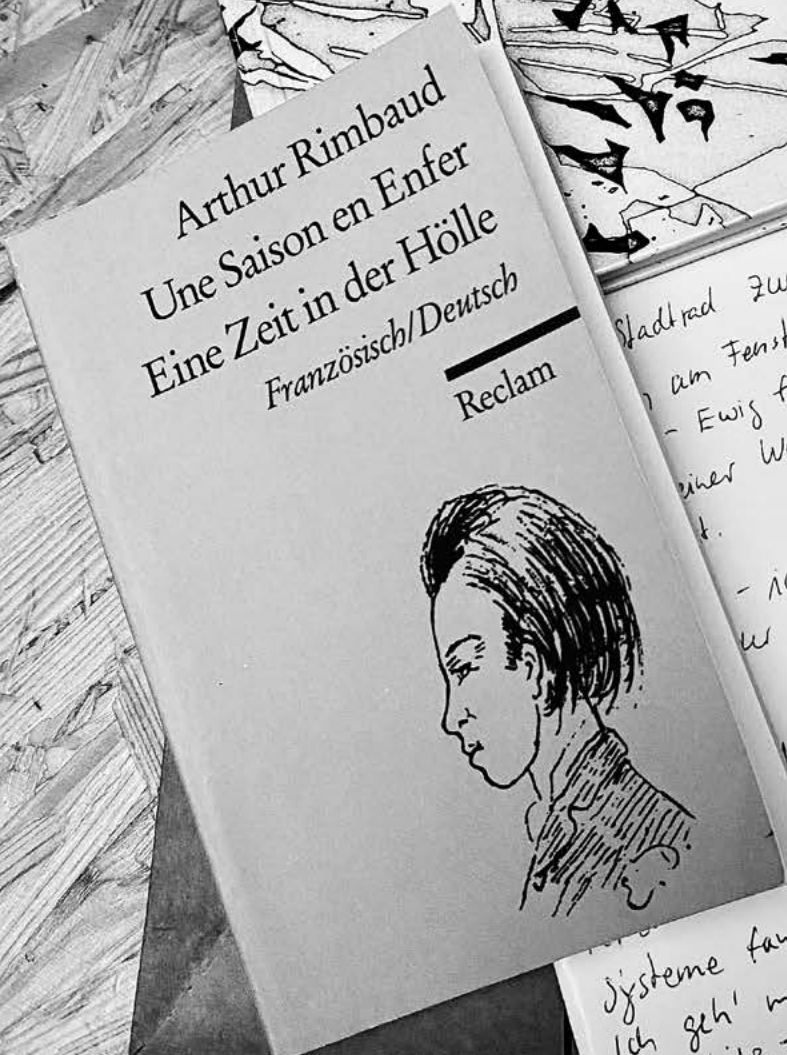
[2] http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ENGLISH_1.pdf

[3] Pascal Gielen, *ibid.*

←↑ Merabi Danelia, *Endlich wieder Kunst*, January 4–10, 2021; photo: Seda Yildiz



Arthur Rimbaud
Das trinkene Schiff
Le Bateau ivre
Überragen von Paul Celan
Insel-Bucherei Nr. 1900



Arthur Rimbaud
Une Saison en Enfer
Eine Zeit in der Hölle
Französisch/Deutsch
Reclam



bist

alle für die
Francis ♡

Stadtrad zum Stadtpartei.
am Fenster aus Papier,
- Ewig frisch.
einer Weile, halben Ewigkeit

- ich trage mein Mehl wie Gold.
weir wir saßen ist jetzt leer

... sich weiter, am Ladeneingang
... mit ans sterben, wie andere
... von selbst.

Systeme fangen dich auf - lassen dich fallen.
Ich geh' mit dem Wetter, es regnet -
Ich bleibe -

encounter with artworks during limited possibilities of cultural events.

“*Care Mail* was an instant reaction; it came out of our insecure positions as artists within a necessity to connect with others and continue the exchange”, say hhintersection members. While the majority of the artistic practices were being moved from physical to the digital realms, hhintersection performed the opposite. It occurred as a physical encounter, to foster and strengthen exchange with another person, building a subtle yet meaningful connection; as sharing something physical that one could hold in their hands helped to open a dialogue between individuals.

In collaboration with Saskia Senge and Gesa Troch, hhintersection announced an open call and the project functioned in a simple manner: Anyone who is willing to take part in exchange sends a postal address to the group, then participants are paired up and each send a “starter pack” to one another. Each participant receives a reusable envelope with a pre-paid postage label to send their “what-ever-comes-in-your-mind” contribution to another person. “We wanted to avoid any sort of selection process, thus matched the couples randomly in first come-first served order” says Dosal. The project extended over time and the mail exchange was realized between 40 participants, reaching beyond Germany to France, England, Netherlands, Austria, Serbia, United States and Mexico. Mails included a wide range of artifacts including a recording, a letter, a poem, drawings, sour dough, a healing quartz, a collage, a zine among others. Traces of the exchange, including photo and video documentation, were later presented on hhintersection’s webpage; but in fact “the whole idea was about the action itself rather than documentation”, explains Lewis. *Care Mail* is further a meaningful initiative of interweaving the institution, the academy, with the outside world; creating interconnections through acts of care giving and care receiving between a group of people, even though this circle finally includes acquaintances, friends, or people who had a relation to Hamburg. But still, being a connecting point between 40 participants from different parts of the world, a beautiful exchange took place and this was *Care Mail*’s starting point; to create a simple yet direct effect on one’s surroundings.

Endlich wieder Kunst

Merabi Danelia, MA-student in the painting class of Prof. Anselm Reyle at HFBK, recently hosted his performative exhibition *Endlich wieder Kunst* inside a mobile truck strolling around the streets of Hamburg. After being forced to cancel his solo show at the Galerie Stobbe three times in a row due to COVID-19 regulations, Danelia came up with the idea of renting a truck and heading to the streets, making his work visible and reachable under present conditions. The idea was welcomed gladly by Martin Stobbe, managing director of the Gallery Stobbe that represents the artist, who provided full support to the project from renting a truck to arranging visiting times and welcoming visitors. “It is very difficult to work under these limitations, but not impossible; we have to stand with artists and encourage them to initiate playful ways of displaying”, explains Stobbe his motivation behind the project. Through a public announcement, all those who requested to see

the show were asked to make a phone call and arrange an individual visit to the truck full of Danelia’s paintings, for free, in compliance with hygiene regulations. The performative aspect of the artist’s paintings were expressed through the exhibition which, indeed, becomes a performance itself. Danelia’s literally ‘dark’ paintings are mainly composed of materials including plastics, gypsum, metal and wood; and extensively focus on the process of painting. Emerging from different layers of heated plastic, his paintings gain a three-dimensional look, bringing materiality and physicality into the forefront. Displayed inside a truck transformed into a ‘fictitious gallery setting’ covered with black carpet on the floor and spot lights on the ceiling; the space—with open doors—provides an easily accessible and intimate atmosphere than a regular white cube; accentuating the tangibility of Danelia’s paintings. Bringing artworks to the streets, *Endlich wieder Kunst* further offers an unexpected encounter to the passers by, beyond its appointed visitors; and thus achieves to reach a wider audience.

The presence of the artist through the exhibition time promotes intimacy of the exhibition experience too. The show arouses curiosity and attracts a number of visitors; by the time I visited on its third day, it had already been visited by over 60 people residing in different neighborhoods of Hamburg. People on the street get curious to know more about the project and to meet the artist, which makes Merabi Danelia extremely content with how the project unfolds. Talking over virtual exhibitions which extensively popped up during COVID-19 confinement days, Stobbe adds; “Digital exhibitions are neither a substitute nor a similar encounter to what we experience here right now.”

Seda Yildiz studies with Prof. Astrid Mania and Prof. Valentina Karga at HFBK Hamburg. She is an artist-curator and writer based in Hamburg. Her socially-engaged practice is inspired by thinking across disciplines including art, music, design, literature, cinema and activism.
www.yildizseda.com

Care Mail, May 2020,
Organized by hhintersection in collaboration with Gesa Troch, Saskia Senge and 40 participants
www.hhintersection.net

Merabi Danelia, *Endlich wieder Kunst*,
4-10 January, 2021
www.stobbe-paidere-mondot.com/danelia.html

← *Care Mail*, 2020, Organized by hhintersection in collaboration with Gesa Troch, Saskia Senge and 40 participants; photos: hhintersection

The Dance of Disorder

Chloe Stead

Due to Corona, *Annika Larsson* (HFBK-Professor of time-based media) had to move her symposium into virtual space. She successfully managed to map humor, performance, moving images and discussion within the framework of an online format, as our author describes in her self-report





Last spring, after world-wide lockdowns pushed the majority of people indoors, arts venues rushed to move biennales, art fairs and film festivals online with often mixed results. The problem was clear: How could any event, especially one conceived pre-pandemic, hope to remain relevant as the reality of the world shifted beneath our feet? Going forward, one answer could be to use this uncertainty as a guiding principle, as was the case in *The Dance of Disorder*, an online symposium organised by artist and HFBK-professor Annika Larsson and curator Isabel Gatzke, which, over two days in November 2020, offered a space for performances, discussions, and screenings that were full of doubt, ambivalence, and the kind of absurdist humour which flourishes in troubled times.

Kicking off on a dreary Friday evening, the symposium opened with a recent work by filmmaker John Smith. Made in the sixth week of the UK lockdown, the three-minute film begins with the artist washing his hands while singing the words to 'Happy Birthday'. Performed in minor key, the normally celebratory song takes on the air of a funeral dirge, the reason for which becomes painfully clear when the scene cuts to British Prime Minister Boris Johnson telling the public to wash their hands, "with soap and water for the length of time it takes to sing happy birthday twice," before quickly reassuring them that they should "be going about their business as usual." Taking its title, *Twice* (2020), from this disastrous soundbite, the work was created when Britain's Covid-19 related death toll reached 25.000. At the time of writing, this number has swelled to over 80.000.

Unlike *Twice*, with its clear-if devastating-message, the next film in the night's program, a rough cut of Larsson's film *Danse Macabre* (2020-), was more open-ended, a result of the artist's collaborative working process, but also, I would argue, a consequence of her desire to reflect our current political climate in the narrative structure of the film itself. As Larsson would later say in a live discussion, "this chaotic moment needs a new chaotic way of doing things." It follows Liv Fontaine—one of the artists Larsson reached out to in order to shake up her current "mode of production"—as she wanders aimlessness through central London. Post-Brexit vote and pre-lockdown, the atmosphere is tense, a feeling only exasperated by a soundtrack partly featuring audio recordings of one Fontaine's own expletive-filled performances as her alter ego VIV INSANE. The hysterical monologue—"Last night my husband called me and said he's leaving me because he wants to fuck a neo-Nazi"—quickly meets its match when Fontaine arrives at Speakers' Corner and stops to listen to soapbox orators give their impassioned views on Brexit.

Unruly bodies that defy the pressure to be productive, useful and compliant members of society have been a long-term interest of Larsson's, whose 2017 film *The Discourse of the Drinkers* explore(d) "the political and social potential of the body, its capacity of overturning our habitual course and to change the order of things (through intoxication, poetry, music, movement, performance and laughter)." Taken from her website, this description could also be applied to the various characters in *Danse Macabre*, as well as many of the works in the symposium's schedule, from Barbara Hammer's 16 mm film *I was/I Am* (1973), also shown on Friday



- ↑ *The Dance of Disorder*, moderator Olympia Bukkakis; screenshot
- ↑ *The Dance of Disorder*, panel discussion with Oona Doherty; screenshot
- *The Dance of Disorder*, headquarter in room 11 at HFBK Hamburg; photo: Max Lequeux



night, to Oona Doherty's dance piece *Hope Hunt and the Ascension into Lazarus* (2015), which live screened the following morning. Fittingly, both works explore fantasy. *I was/I Am*, for instance, was born out of an attempt by the artist to combine "real time" and fantasy time by embodying a number of different personas, from a "damsel in a gown and crown" to a "leather jacket motorcycle dyke". But whereas Hammer, a lesbian feminist filmmaker, was unapologetically interested in exploring the inner lives of women, Doherty's eye is firmly trained on the opposite sex. An Irish dance artist based in Belfast, her work attempts to breakdown the stereotype of the working-class male, the kind of ordinary guy, she elaborated later, that you see when you're "doing the shopping in Belfast or Glasgow". On an empty stage in *Hope Hunt and the Ascension into Lazarus*, Doherty, who plays the Hope Hunt character herself, cycles through variations on this stereotype at warp speed—the drunk dad, the brawler, insecure catcaller—with a ferocity that I so often look for in contemporary performances but seldom find.

After the screening, Doherty joined Larsson, Gatzke, moderator Olympia Bukkakis, and writer Kelina Gotman (who, earlier in the day, read her text *The Feeling of Plague*) for a live streamed conversation. It is here that the online format of the symposium really came into its own. Less formal than many in-person panel discussions I've seen—after all it's difficult to stay in professional mode when you're live streaming from your bedroom—the conversation dispensed with long introductions and kept the questions simple, giving room for Doherty and Gotman to talk in-depth about their processes. But that's not to say that the digital format doesn't come with its own set of challenges. Although the organizers

had ironed out most problems by the second day, the difficulty of streaming videos in Zoom, for instance, was clear in the first few hours when images refused to behave as they were supposed to, which seemed fitting given the context.

It's impossible to talk about dissent without acknowledging its importance for queer, black and brown bodies throughout history, a topic that was addressed in a number of works in the last section of the symposium, which opened with The Black Audio Film Collective's *The Handsworth Songs* (1986). Using footage from the 1985 Handsworth uprisings, where local ethnic minority communities clashed with police, the film essay convincingly frames civil unrest as a result of years of suppression and overzealous policing. As one interviewee described it in the film, "black people have had enough."

The police, or more specifically, the ACAB movement to abolish the police, were also the topic of poet, writer and artist Caspar Heinemann's reading, which was written in England at the beginning of pandemic. Starting with quote by adult film actor Bailey Jay, which uses an anal stretching kit as a metaphor for increasing your ability to show compassion to others, Heinemann's text explores the possibility of political speech that doesn't "operate with a single, clear destroyable enemy who is the reason things are not the way we wish we were" but instead practices compassion for those we hate, even if—or especially when—it hurts a little. As my attention ebbed and flowed throughout the conversations, per-

formances and films that followed—including Jasmine Schädler's *The Possessed Gaze* (2020), Yulia Lokshina and Angela Steiger's *Subjective Hill* (2019) and clips from Dana Michel and Tracy Maurice's video installation *Lay them all down* (2020)—I grew frustrated with myself before I thought back to

Heinemann's reading. After all, if we can practice compassion for our enemies, we can also practice it for ourselves.



Chloe Stead is a writer, critic and editor based in Berlin. She is writing for *Frieze*, *Spike*, *Freunde von Freunden*, *Artnet* et al.
For more: <http://www.chloestead.com/>

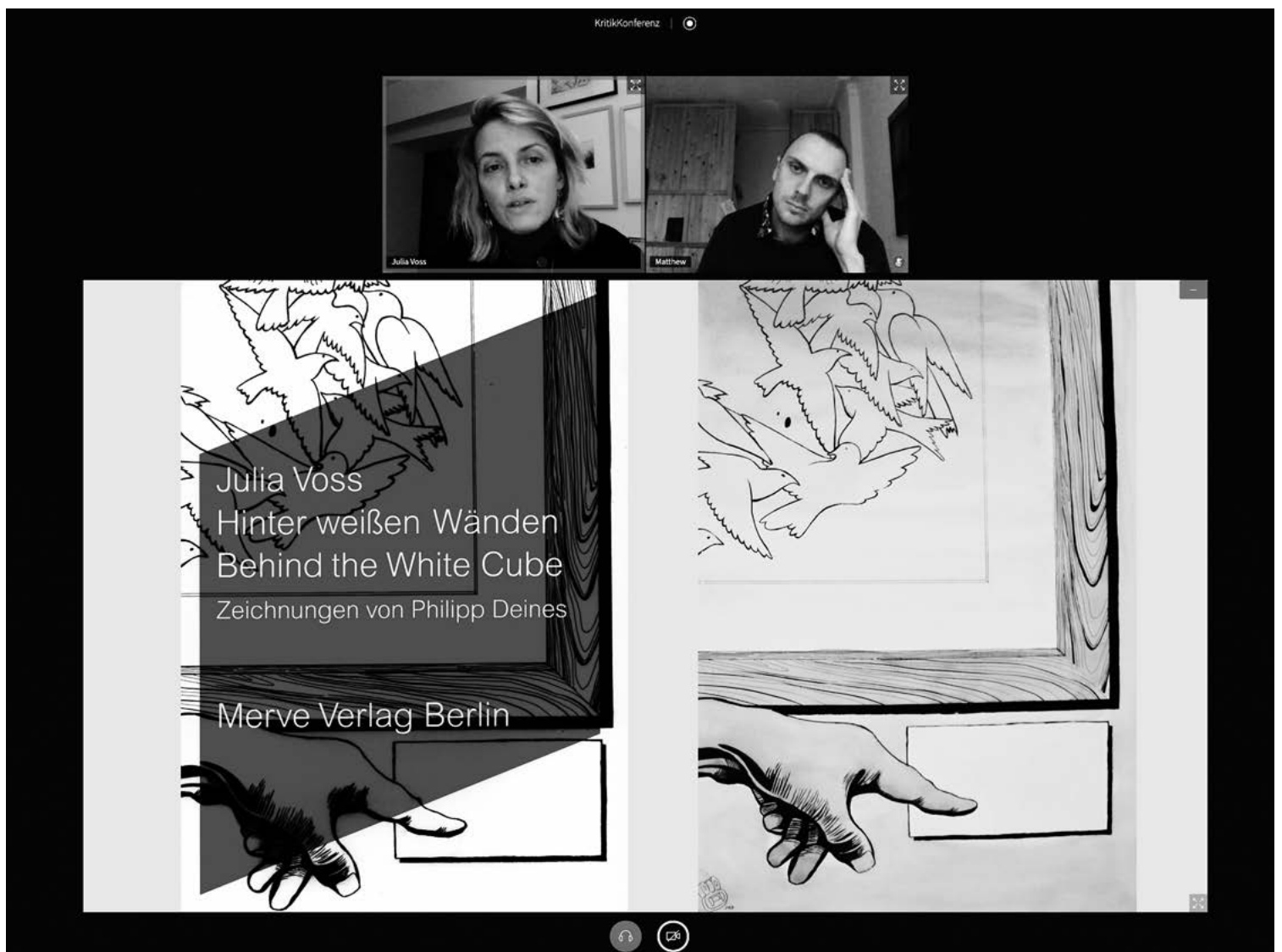
Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image presents: *The Dance of Disorder*, Online Symposium, 27-28 November 2020
With contributions by: Black Audio Film Collective (Screening: *The Handsworth Songs*), Oona Doherty (Screening/Discussion: *Hope Hunt and the Ascension into Lazarus*), Liv Fontaine (Performance), Kelina Gotman (Lecture: *The Feeling of Plague*), Barbara Hammer (Screening: *I Was/I Am*), Casper Heinemann (Reading: *The Devil*), Annika Larsson (Screening/Discussion: *Danse Macabre*), Yulia Lokshina & Angela Stiegler (Screening/Discussion: *Subjective Hill*), Dana Michel and Tracy Maurice (Installation/Screening/Conversation: *Lay them all down*), Semiconductor (Screening: *20Hz*), Jasmine Schädler (Lecture Performance: *The Possessed Gaze*), John Smith (Screening: *Twice*) as well as conversations between Kelina Gotman, Oona Doherty, Liv Fontaine, Casper Heinemann, Yulia Lokshina, Jasmine Schädler, Annika Larsson, Paul Niedermayer, Michel Wagenschütz and Isabel Gatzke, moderated by Olympia Bukkakis.
Design by Leon Lothschütz
www.nonknowledge.org

- ↑ *The Dance of Disorder*, HFBK Hamburg, Aula; photo: Annika Larsson
- *Art Criticism and the Market – A Case for Social Distancing?* – Julia Voss und Matthew Muir; Screenshot

Alles ist politisch

Beate Scheder

Im Dezember 2020 fragte die von *Astrid Mania* (Professorin für Theorie und Geschichte an der HFBK Hamburg) organisierte Konferenz *Art Criticism and the Market – A Case for Social Distancing?* nach dem Verhältnis von Kunstkritik und Kunstmarkt



Die junge Frau ist in keiner guten Verfassung. Den Kopf hält sie in einer Geste der Verzweiflung in die Hand gestützt, ihr Blick ist gesenkt, die Mundwinkel sind nach unten verzogen. Der Grund für ihre Trauer liegt direkt vor ihr: ein kleiner, toter Kanarienvogel. Jean-Baptiste Greuze malte das *Mädchen, das seinen toten Vogel beweint* 1765 und zeigte das Bild im selben Jahr im Pariser Salon, wo sich Denis Diderot so sehr darüber begeisterte, dass er ihm in seinem Text zur Ausstellung viele Zeilen widmete. Für das erfreulichste des ganzen Salons halte er Greuzes Gemälde, ist darin zu lesen, als eine „reizende Elegie“ bezeichnet er es.

Beate Söntgen, Professorin für Kunstgeschichte an der Leuphana Universität Lüneburg, las bei der Online-Konferenz an der HFBK Hamburg Mitte Dezember 2020 in Auszügen aus der Passage vor, die in mehrerer Hinsicht erstaunlich ist. So nahm Diderot, wie Söntgen veranschaulichte, das Bild nicht nur zum Anlass, eine narrative Ebene hinzuzuspinnen, zu der das Gemälde selbst kaum Hinweise liefert, in seinem Essay verfällt er gar in einen fiktiven Dialog zunächst mit dem Mädchen, schließlich mit Melchior Grimm, dem Herausgeber der *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, für den er seinen Text verfasste. Diderot, der oft als der erste Kunstkritiker im westlichen modernistischen Verständnis bezeichnet wird, hatte eine aus heutiger Sicht außergewöhnliche Art und Weise Kunstwerke zu beschreiben, sachkenntnisreich, vor allem aber subjektiv und emotional, deren sinnliche Wirkung erörternd und vorführend, und immer wieder – wie eben auch bei Greuze – in fingierten Streitgesprächen argumentierend.

Art Criticism and the Market – A Case for Social Distancing? lautete der Titel jener Konferenz, zu der Astrid Mania geladen hatte, um über das Neben- und Miteinander von Kunstkritik und Kunstmarkt zu sprechen. Eben auch bei Diderot: Bemerkenswert ist an dessen kunstkritischen Schriften – auch das machte Söntgens Vortrag deutlich –, inwiefern diese bereits in Strukturen eines Systems eingebettet waren, in dem Kunst einen monetär zu beziffernden Wert hat. Im Sinne der Aufklärung verfolgte der Salon wie auch die Theater zwar in erster Linie ein Bildungsideal, aber es ging auch um das Verkaufen von Kunst. Und Diderot? Der schrieb nicht nur Kritiken, sondern beriet auch Sammler zu möglichen Ankäufen. „Moralische, ästhetische und ökonomische Aspekte“, so fasste es Söntgen zusammen, „sind in Diderots Unternehmung, eine neue Form der Kunstkritik zu gründen, ineinander verschränkt.“

Für die Konferenz, bei der Söntgens Vortrag der erste von vier weiteren war, gab der Blick ins späte 18. Jahrhundert die Richtung vor, die Erkenntnis also, dass die Beziehung zwischen Kunstkritik und Kunstmarkt von Anbeginn an eine wechselvolle war.

Eingeladen hatte Mania neben Söntgen die Journalistin und Honorarprofessorin für Philosophie und Kunstwissenschaft Julia Voss, den Galeristen Mehdi Chouakri und Pablo Larios, damals noch Senior Editor des *Frieze* Magazins, jeweils aus ihrer Perspektive heraus Antworten auf die Frage zu finden, die sie in ihrer Einführung gestellt hatte, nämlich, welche Rolle Kritiker*innen in einem System zukomme, das von Verkäufer*innen und Sammler*innen beherrscht werde.

Nach Ansicht von Julia Voss handelt es sich dabei auch um eine investigative. Eindrücklich schilderte sie etwa

die Reaktion auf eine negative Kritik über die Ausstellung des Künstlers Terence Koh in der Schirn Kunsthalle, die sie als Kunstredakteurin der *FAZ* im Jahr 2008 verfasst hatte. Norman Rosenthal, pensionierter Ausstellungssekretär der Royal Academy in London, so erzählte sie, habe der Redaktion direkt nach deren Veröffentlichung per Fax eine Kritik ihrer Kritik übermittelt: In ein paar Jahren, so Rosenthal, werde sich ihre Beurteilung der Kunst Kohs als falsch erwiesen haben. Abgeschickt wurde dieses Fax – das macht die Geschichte so bezeichnend – vom Gerät der Galerie Thaddaeus Ropac, die Koh damals vertrat.

Hier wie auch in den weiteren Beispielen, die Voss in ihrem Vortrag brachte, verwies sie auf die Notwendigkeit, Interessensverstrickungen, ökonomische Strukturen und intransparente Zusammenhänge, offenzulegen. So erläuterte sie anhand von Jeff Koons *Balloon Dog*, dass Rekordpreise auf Auktionen nicht unbedingt ein Spiegel der Nachfrage des Kunstmarktes seien, sondern oft konstruiert, und außerdem – was vielleicht noch beunruhigender ist – die Wechselwirkungen zwischen den enormen Steuervorteilen privater Kunstsammler und der Ankaufs- und Ausstellungspolitik staatlich geförderter Museen.

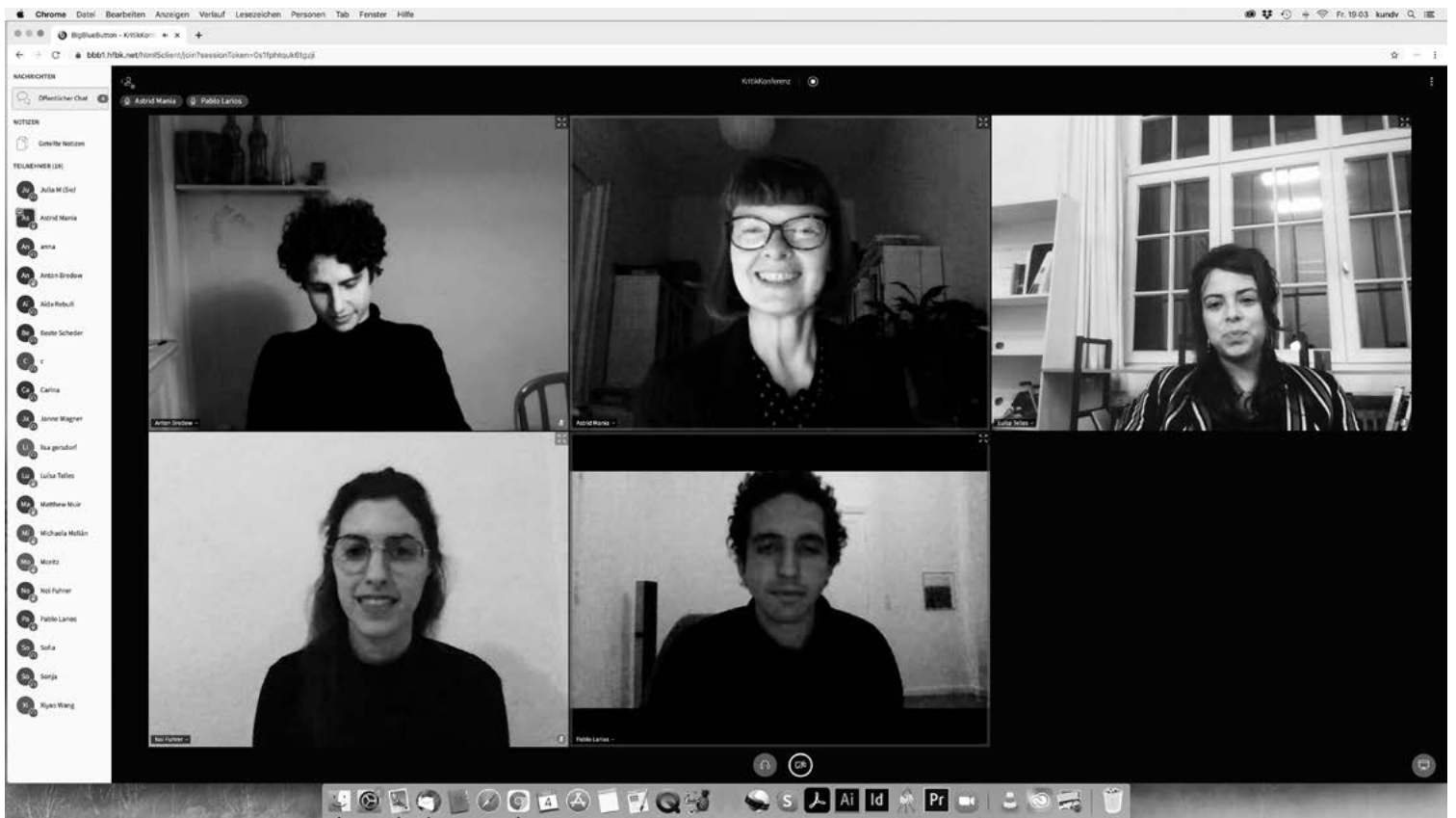
Auch ein historisches Vorbild für eine engagierte Form der Kunstkritik hatte Voss parat: Berta Zuckermandl, die von 1864-1945 in Wien lebte, und schon damals in der Tradition des investigativen Journalismus für die Freiheit der Kunst kämpfte.

Als einziger Vertreter des Kunstmarktes kam im Anschluss Galerist Mehdi Chouakri zu Wort. Er erläuterte unter anderem wie Ende der 1990er und zu Beginn der 2000er Jahre sowohl der Markt stärker wurde als auch

die Kunstkritik neue Formen annahm, wie Kritiker*innen zu Kurator*innen wurden und Texte nicht mehr nur in Magazinen und Zeitungen erschienen. „Über Kunst nachzudenken, wurde Teil von Kunstmesse“, so Chouakri. „Inhalte wurden nicht mehr nur über Texte verbreitet, sondern auch auf Marktplätzen.“

Ein weiteres Phänomen, auf das Chouakri aufmerksam machte, war, inwiefern Galerien mehr und mehr selbst Texte publizieren, über Newsletter, Ausstellungstexte, Bücher oder eigene Magazine. Er selbst habe im Februar begonnen, ein Journal auf der eigenen Website zu veröffentlichen, um, wie er sagte, Neugier zu wecken und „das Gespräch auf eine andere Ebene zu bringen.“

Als letzter Sprecher berichtete Pablo Larios anschaulich von seiner Arbeit beim Kunstmagazin *Frieze*. Als er dort 2012 angefangen habe, so erklärte er, habe er schnell festgestellt, was die Praxis der Kunstkritik bei einem Magazin ausmache, nämlich ein Abwägen zwischen den unterschiedlichen Interessensgruppen eines Magazins, zwischen Werbekund*innen, Leser*innen, Abonent*innen, Autor*innen, Verleger*innen, Künstler*innen. Die Kunst, ein Magazin zu machen, erfordere viel Beweglichkeit und Nachdenken über die verschiedenen Gruppen. „Nicht alle können immer gleich befriedigt werden.“ Ein Magazin zu machen und sich zu überlegen, welche Gruppe was denke, was welche Auswirkungen haben werde, was man tun könne und was nicht, ohne Werbekund*innen zu verlieren – all das seien politische Fragen. Noch verzwickter mache dieses Gefüge die Nähe, die Kunstmagazine stets zu den Dingen hatten, über die sie schrieben. Larios nannte hier unter anderem den Vordenker der *Arte Povera*, Germano Celant,



der als Kritiker über eben die Künstlerinnen schrieb, die er auch ausstellte.

Die eine Antwort auf die Frage nach der Rolle der Kunstkritik konnte es freilich auch am Ende der Konferenz nicht geben. Das Verhältnis zwischen Kritik und Markt war, ist und bleibt kompliziert und eines, das immer wieder neu austariert werden muss. Was alle Vortragenden aber einte, war der Anspruch an Kritiker*innen und auch deren Publikum, neugierig und wachsam zu bleiben, auf Zugänglichkeit zu achten, sich Hintergrundwissen anzueignen und dieses auch weiterzugeben. Für alle, die bei der Konferenz mitgeschrieben haben, bleibt außerdem eine umfangreiche Lese-Liste, von Adrian Pipers *Open Letters* an Donald Kuspit bis Berta Zuckerkandls Schriften.

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

- ↑ *Art Criticism and the Market – A Case for Social Distancing?* – Anton von Bredow, Astrid Mania, Luisa Telles, Noi Fuhrer und Pablo Larios (im Uhrzeigersinn); Screenshot
- Marianne Wex, Coverausschnitt „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchaler Machtverhältnisse, 1979

Fragen der Haltung

Julia Mummenhoff

Marianne Wex (1937–2020) leistete mit ihrem Bilderatlas zum weiblichen und männlichen Habitus Pionierarbeit. Im Zuge der aktuellen Gender-Debatte in der Kunst wurde das Werk der ehemaligen Studentin und Dozentin der HFBK Hamburg neu entdeckt. Eine Spurensuche im Archiv



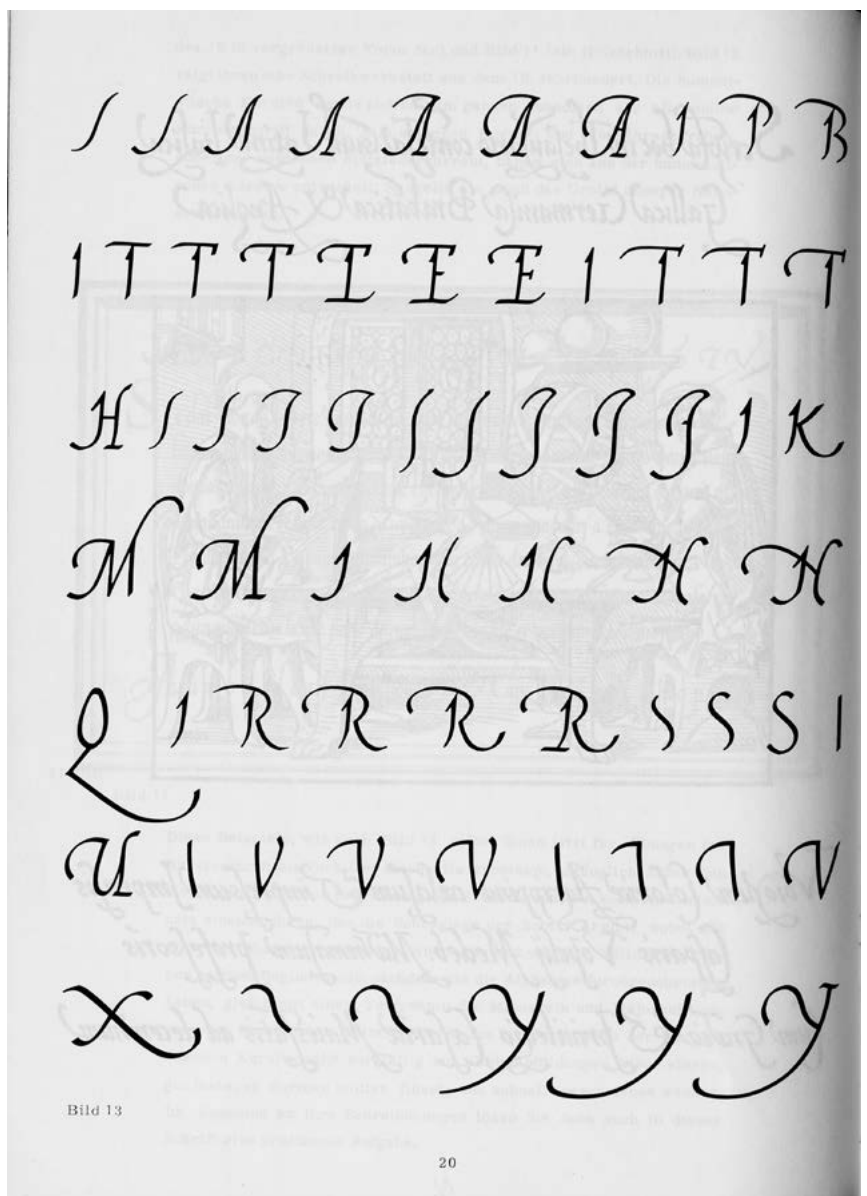
Im 2. Teil des Buches:

Der Kampf des Mannes gegen die Frau und seine Auswirkungen auf die Körpersprache in der historischen Entwicklung.



Einige Jahrzehnte bevor der „Manspread“ zum Gegenstand der öffentlichen Debatte wurde, war Marianne Wex ihm bereits auf der Spur. Breitbeinig sitzende Männer sind das wohl häufigste Motiv in ihrer 5.000 Aufnahmen umfassenden Bildersammlung, für die sie von 1972 bis 1977 die Körperhaltung von Menschen im öffentlichen Raum in Hamburg fotografierte - meistens unbemerkt von ihren Motiven. Ihr Material gruppierte sie nach spezifischen Kombinationen von Sitz-, Steh-, Liege-, Arm-, Bein-, Fuß-, Hand- und Kopfhaltungen, immer geleitet von der Frage, in welchem Maße geschlechtsspezifische Konditionierungen und Hierarchien in alltäglichen Posen und Gesten Ausdruck finden. Ihrem analytischen Blick entgingen auch einer Tendenz widersprechende Befunde nicht. Solche Brüche führte sie als „Ausnahmen“ und „Varianten“ an und stellte sie zur Diskussion, nicht ohne selbst Erklärungsansätze zu bieten. Durch abfotografierte, also appropriierte Bilder aus Massenmedien, Boulevardblättern und Werbeanzeigen sowie durch historische Darstellungen ergänzt, erläutert sie ihre Beobachtungen. Die Ergebnisse ihrer Recherche ordnete Wex auf mehr als 200 Tafeln an, die 1977 in der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) Berlin im Rahmen einer Gruppenausstellung von Künstlerinnen zum ersten Mal gezeigt wurden. Als Buch erschienen sie 1979 unter dem Titel „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, 1984 folgte die englische Ausgabe *Let's Take Back Our Spaces*. Mit einer Präsentation des Institute of Contemporary Arts (ICA) 1982 in London endete die Ausstellungsgeschichte des Projekts vorerst.

Die Fotoserie habe sie ursprünglich als Materialsuche für ihre Malerei begonnen, erklärt Wex im autobiografischen Teil des gedruckten Bilderatlases, der auch eine Revision ihrer eigenen Körpersprache enthält. Der Malerei wandte sie sich 1965 zu, vier Jahre nach ihrem Studium an der HFBK Hamburg. Während der Studienzzeit ist ihr Interesse anders gelagert: Nach zwei Jahren an der in der unmittelbaren Nachbarschaft der HFBK Hamburg liegenden Meisterschule für Mode in der Armgardstraße, tritt sie unter ihrem Geburtsnamen Marianne Hübbe 1957 zum Studium der Schriftgrafik mit dem Berufsziel „Grafiker“ am Lerchenfeld an. Schon im zweiten Jahr lässt sie sich beurlauben, um für zehn Monate am Instituto Nacional de Bellas Artes in Mexiko City zu studieren. Ihr Professor an der HFBK Hamburg ist der Maler, Grafiker und Bildhauer Werner Bunz, der die Schriftgestaltung als Teil einer umfassenden künstlerischen Tätigkeit begreift, eine Auffassung, die Wex in der Entwicklung ihres eigenen Werkes immer weiter ausbauen und verfeinern wird, „...wobei ich mich im Laufe der Zeit immer mehr von der Schrift als reine Gebrauchs- und Zweckform entfernt habe. Inhalte und deren Visualisierung durch Zeichen, Begriffe, Signale und Symbole betreffen jetzt im Wesentlichen unsere Arbeit, wobei die Aussage der Farbe von entscheidender Bedeutung ist“, schreibt sie 1970 in einem Brief an den damaligen HFBK-Direktor Herbert von Buttlar. Schon während des Studiums lässt Bunz sie Studierende der Kunstpädagogik im Schriftzeichen unterrichten. 1963, nach ihrer Heirat und der Geburt einer Tochter 1961, wird sie Assistentin seiner Schriftklasse. In dieser Position unterrichtet sie angehende Architektinnen und Kunsterzieherinnen im Schriftzeichnen. Als das Fach Schrift, wie der schlichte Titel lautet, in der Architek-



↑ Marianne Wex, Seiten aus dem Lehrbuch *Schriftgrafik*, 1969



turabteilung abgeschafft wird, lehrt sie ab 1970 stattdessen in der Abteilung Industrial Design, wo Schrift als Pflichtfach eingeführt wurde. Wex' intensive Auseinandersetzung mit der Schrift bildet möglicherweise die Grundlage für ihren konzeptuellen Ansatz in der Fotografie. 1969 verfasste sie im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit eine Serie von Lehr- und Übungsheften, in denen sie Schriften und Schrifttypen genau analysiert, die historischen Hintergründe erläutert und zu praktischen Übungen der Umsetzung mit Feder und Pinsel anleitet. Eine solche Sorgfalt und wissenschaftliche Systematik lässt sie auch der Körpersprache angedeihen.

Ihre Assistenzstelle, beziehungsweise die spätere Dozentur mit gleichem Lehrumfang, beendet Wex 1980 nach 17 Jahren. Zugleich zieht sie sich aus der Kunstproduktion zurück. Der schweren Krankheit, die bei ihr diagnostiziert wurde, begegnet sie mit der Erforschung des Prinzips der Selbstheilung auf Reisen nach Neuseeland, Indien, Japan und Kanada. In London lässt sie sich zur Heilpraktikerin ausbilden, ein Beruf, den sie bis ins hohe Alter ausübt. Als Künstlerin wiederentdeckt wurde sie in den letzten Jahren vor allem wegen des Rechercheprojekts und im Zuge der sich in der Kunst neu positionierenden Auseinandersetzung mit Sexualität und Gender. Ein Teil der Tafeln des Körpersprache-Atlas war 2009 in einer von Mike Sperlinger, heute Professor an der Oslo National Academy of the Arts, kuratierten Ausstellung in der Focal Point Gallery in Southend-on-Sea zu sehen. 2012 zeigte der Badische Kunstverein mit Sperlinger als Co-Kurator eine gemeinsam mit der Künstlerin erarbeitete und rekonstruierte Präsentation sämtlicher Tafeln. Es folgten Ausstellungen in der Galerie Tanya Leighton in Berlin, die das Werk von Wex vertritt. Aktuell ist der Körpersprache-Atlas in der Wanderausstellung *Masculinities: Liberation through Photography* zu sehen, die bis zum 17. Januar 2021 im Berliner Gropiusbau Station machte. Die von Alona Pardo (Barbican Centre, London) konzipierte Schau versammelt

50 internationale Künstlerinnen, die sich aus postfeministischer Perspektive mit krisenhafter Männlichkeit auseinandersetzen. Was in den 1970er Jahren noch als binärer Geschlechterkampf erschien, hat sich in der heutigen Wahrnehmung zu einem komplexen Feld erweitert, auf dem Race, Class und Gender verhandelt werden.

Marianne Wex, die am 13. Oktober 2020 im Alter von 83 Jahren starb, hat diese Würdigung ihres Werks in einem aktualisierten Kontext zum Glück noch miterlebt.

Masculinities: Liberation through Photography
 16. Oktober 2020 – 17. Januar 2021
 Marianne Wex u. a.
 Gropius Bau, Berlin
www.berlinerfestspiele.de

Aufbruch ins Post- Ethnologische *Michaela Ott*

Clémentine Deliss, bis vor Kurzem Gastprofessorin an der HFBK Hamburg, hat mit *The Metabolic Museum* ein spannendes, autobiografisch geprägtes Manifest zu Ethnologie und Gegenwartskunst vorgelegt



9 783775 747806

“An ardent plea by an original voice, clear and courageous, in favor of fieldwork inside the museum, open to everyone— an invitation to do imaginative research down in the stores of old ethnographic collections.” — *Michael Oppitz*

“A splendid manuscript! The pathos (and worse) of the blockages, bureaucracies, and petty-bourgeois obstacles is lucidly and calmly laid out. A major document of cultural politics and ethics today.” — *Paul Rabinow*

To hold and behold the powerful objects within the vaults of the museum brings tears to the eyes.
To caress the objects once formed and held by one’s ancestors is knowledge transferred and embodied.
This was the result of the fieldwork in the museum.
— *Otobong Nkanga*

The Metabolic M
Clémentine Delis

The Metabolic Museum
Clémentine Deliss

Also available

Donatien Grau
Living Museums
Conversations with Leading
Museum Directors
ISBN 978-3-7757-4780-6 (Book)
ISBN 978-3-7757-4801-8 (e-Book)

Richard Shiff
Sensuous Thoughts:
Essays on the Work of Donald Judd
ISBN 978-3-7757-4750-9

www.hatjecantz.de

**HATJE
CANTZ** e-Book available

Co-produced with **KW**

**HATJE
CANTZ**

**HATJE
CANTZ**

useum S

This is a story about what happens when you try to change a museum. In a candid narrative based on her time as director of the Weltkulturen Museum in Frankfurt, Clémentine Deliss describes the key decisions she took to transform this museum with its collections into a twenty-first-century laboratory for new concepts and designs.

Dr. Clémentine Deliss is a curator and cultural historian, working across the borders of contemporary art, curatorial practice, and cultural anthropology. As a professor and researcher at leading institutes, transdisciplinary and transcultural dialogues in contemporary art are at the forefront of her work. She is currently Associate Curator at KW Institute for Contemporary Art in Berlin and Guest Professor at the Academy of Fine Arts, Hamburg.

Da ist zunächst der rätselhaft provokative Titel der Schrift: *Das metabolische Museum*. Metabolismus, Stoffwechsel, Eingeweide, wie gehen die mit dem Museum zusammen, welche Innereien und Verdauungsprozesse werden hier mit der hehren bürgerlichen Institution assoziiert? Und was soll wie umgewälzt, umverdaut, anders ausgespuckt werden? Dass es im ethnologischen Museum heutzutage rumort und rumoren muss, dass häufig unterirdisch Verstautes und Weggeräumtes hervorgeholt, ans Tageslicht gezerrt, in seiner Zuordnung befragt, neu erforscht und kontextualisiert und unter Umständen zurückgegeben werden muss, ist in der Gegenwart kein umstürzlerischer Gedanke mehr.

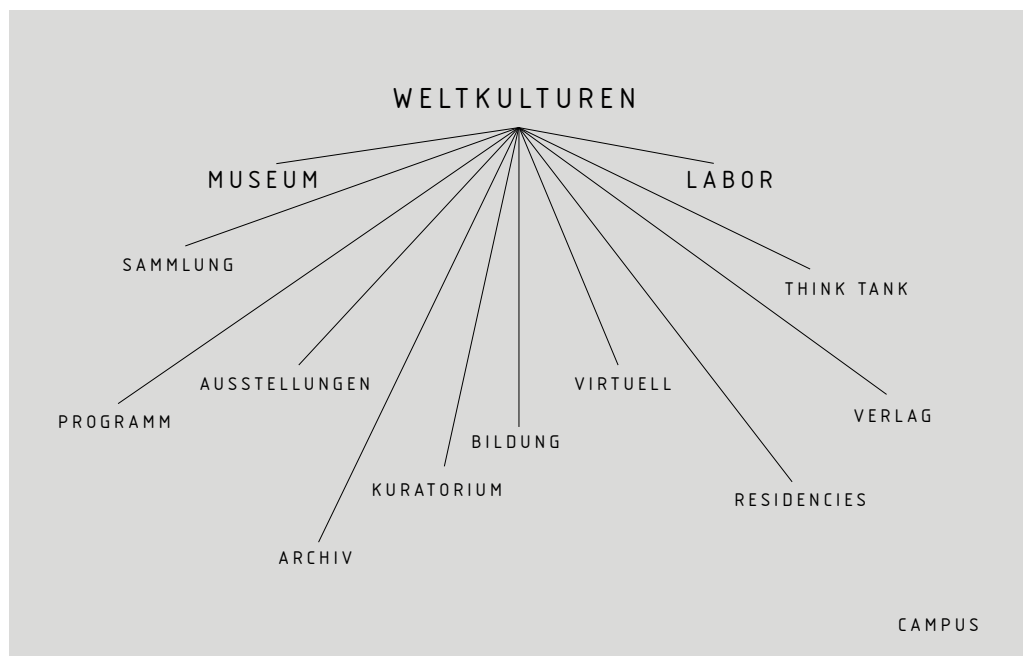
Und doch scheint der Widerstand gegen die Durchlüftung und Umordnung der Sammlungsbestände noch vor wenigen Jahren enorm gewesen zu sein. So jedenfalls berichtet Clémentine Deliss, Künstlerin, Kuratorin und Publizistin in dem schwungvoll geschriebenen, in kurze Kapitel unterteilten Bericht ihres künstlerisch-kuratorischen Werdegangs. Anlässlich der ihr 2010 übertragenen Leitungstätigkeit des Weltkulturen Museums in Frankfurt/M. wird ihr umgehend klar, dass zunächst grundstürzend umgekehrt und umgewertet werden muss. Sie durchschaut das Museum auf seinen kränkeldnen Metabolismus, der, weil gelähmt, still gestellt, zu wenig durchlüftet, nicht an die Zeitläufte angebunden ist. Exhumierung wird zu einem ihrer Leitgedanken, auch Inversion, Differenzierung zwischen Kultur und Zivilisation. Vor allem die Zuordnungen und Taxonomien befragen, rät ihr der senegalesische Künstler und Philosoph Issa Samb aus Dakar, da sie Keimzellen von Rassismus sind.

Das Problem, wird Deliss nach und nach klar, ist indes noch viel größer: Bei vielen Objekten ist überhaupt uneindeutig, was sie vorstellen, wo sie herkommen, wann sie dem Museum auf welche Weise übereignet worden sind, ob sie gekauft oder entwendet wurden, ob es noch Nachfahren gibt und wie mit den Objekten heute umzugehen ist, ob sie Gegenstand der Restitution werden können oder nicht.

Die erschütternde Erkenntnis, mit welcher sie sich binnen kurzem konfrontiert sieht: die gesamte Sammlung geht auf die Erforschung und Kolonisierung „anderer“ Kulturen zurück. Alles gehört anderen Personen, Völkern, Landstrichen, ist Teil unbekannter Geschichten, hatte Bedeutung in Kontexten, die nicht mehr wiederherstellbar sind. Das gilt für alle Objekte gleichermaßen, alles ruft nach Neureflexion, Neukontextualisierung, Rückgabe, Wiedergutmachung – nach einem mehr oder weniger unmöglichen Umgang mit sich.

Dazu gesellt sich das Problem, dass das ethnologische Museum allgemein und dieses insbesondere dem Ausstellungstyp des 19. Jahrhunderts, jenem des Warenhauses entspricht. Als Präsentationsraum kapitalistischer Warenfetischisierung profitiert seine Sammlung von der Absetzung des Warenüberschusses nach Übersee und der zeitgleichen Einheimisierung wertvoller Substanzen von dort. Billigalkohol aus deutschen Kartoffelschnapsbrennereien gegen Kautschuk und Schnitzereien aus den Kolonien. Bekanntlich wird Afrika 1884 bei der Berliner Kongo-Konferenz unter den westeuropäischen Staaten aufgeteilt, um als Absatzmarkt und Rohstofflager, als Umschlagsplatz des Welthandels zu fungieren.

Die Umstrukturierung, die Clémentine Deliss angesichts des Dornröschenschlafs der Sammlung in Angriff



nimmt, speist sich aus ihrer eigenen Grenzgängerei zwischen künstlerischem Werdegang und kuratorischer Expertise. Ihre Lehrjahre an Kunsthochschulen, ihr Studium der französischen Anthropologie und der legendären französischen Exkursion Dakar-Djibouti in den 1930er Jahren unter Leitung von Marcel Griaule, ihr Studium der Schriften von Michel Leiris, aber auch von Leo Frobenius, der Aufenthalt im Laboratoire Agit-Art in Dakar, die Herausgabe der Zeitschrift *Metronome*, die vorgängige künstlerische Zeitschriftengestaltungen appropriiert – all das veranlasst sie zu einer disziplinübergreifenden Initiative, die das Museum in eine post-ethnografische Institution überführen, ja in eine Kreativwerkstatt verwandeln will. Zu diesem neuen modus operandi gehört die Einrichtung eines Labors, in dem der metabolische Umwälzungsprozess durch Anbindung externer Personen und verstärkte Vermittlungstätigkeit angekurbelt und beschleunigt werden soll.

Sie lädt weniger Anthropolog*innen als Künstler*innen, Theoretiker*innen und Filmemacher*innen ein und fordert sie auf, einen an-archischen Umgang mit den Objekten zu probieren, im genauen Wortsinn: weniger nach deren Ursprung als nach den mitenthaltene Interpretationsmustern und Machtstrukturen zu forschen, Nichtwahrgenommenes hervorzuzerren, Neuzusammenstellungen und -interpretationen zu testen. Verfahren, die in zeitgleichen philosophischen Texten „Dekonstruktion“ genannt wurden. Sie wünscht sich kunstnahe Assemblagen, die nicht in erster Linie nach Religion und Ethnie, nach Kultur, Genealogie, Eigentum, funktionaler oder ritualhafter Bestimmung fragen, sondern Umkonstellierungen wagen, Korrespondenzen entdecken, wilde überzeitlich-kulturtransversale Ausstellungen entwerfen, um den Dingen neues Leben einzuhauchen und Praktiken für kommende Generationen zu erfinden.

Im Zuge dessen nennt sie das Museum in Weltkulturen Museum um, signalisiert nicht nur Bestandserhaltung, sondern lebendigen Austausch mit der künstlerischen Gegenwart. Sie verschaltet das Museum mit Kultureinrichtungen weltweit, um die leidige Trennung zwischen ethnologischen Museen und Kunstmuseen aufzuheben und zum übergreifenden Kulturdialog zu stimulieren. Und last but not least sollen die Körper der Besucher*in-

nen mit dem Corpus der Sammlungen vernährt und allesamt als Gäste behandelt werden, die nicht durch einen White Cube durchgeschleust, sondern zum Verweilen eingeladen werden. Die Reaktion des Kulturdezernents: Sodom und Gomorrha! Das Museum ist nicht Ihres! Sie können hier nicht schalten und walten, wie es Ihnen beliebt!

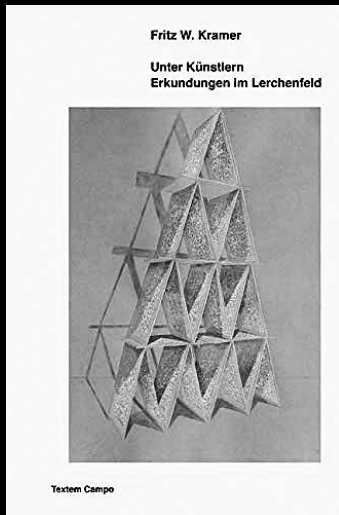
Subjektive Herangehensweisen, ja, das sei ihre Entscheidung und das Verfahren der Beteiligten gewesen, so Deliss. Leider sind sie auch der Leitfaden dieses Texts. Denn die Zwickmühlen des Umgangs mit den Beständen aus „anderen“ Kulturen genauer beschrieben und dokumentiert, die künstlerischen Appropriationen näher vorgestellt zu bekommen, auch die spezifischen Einwände des Museums zu hören und darüber die allgemeinen Fallstricke dieser Museumsarbeit kennen zu lernen – das wäre der nicht hoch genug einzuschätzende Gewinn dieser Schilderung eines lebensgeschichtlichen Parcours gewesen. Die Dokumentationen der künstlerischen Forschungspraktiken wurden in mehreren gesonderten Publikationen ausgelagert. Dabei wäre es gerade relevant gewesen, diese Ansätze kennenzulernen wie auch die Vorschläge zur Zusammenarbeit zwischen Museen in Europa, Afrika und andernorts. Brauchen wir doch dringend die

Stimmen und Erfahrungswerte von derart weltkundigen Expert*innen für die zeitgenössisch geforderte post-ethnologische Aushandlungsform.

Dr. Michaela Ott ist Professorin für Ästhetische Theorien an der HFBK Hamburg

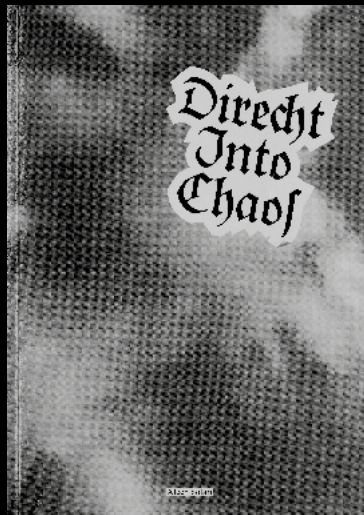
↑ Satellit, Schematische Konzeption von Clémentine Deliss für das Weltkulturen Museum in Frankfurt/M.

Reading List



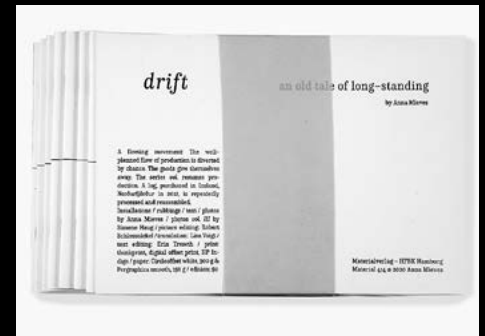
Fritz W. Kramer
Unter Künstlern. Erkundungen im Lerchenfeld
Textem, 2020

Als der Ethnologe Fritz W. Kramer 1989 die Theorie-Professur an der HFBK Hamburg antrat, war er der erste Nicht-Kunsthistoriker in dieser Position. Es stellte sich bald heraus, dass anthropologisches Insiderwissen an einer Kunsthochschule aufklärerisch und erfrischend wirkt, was dieses dreizehn Jahre nach Kramers Abschied in den Ruhestand veröffentlichte Buch erneut beweist. „Dass Fritz Kramer uns Studenten beforschte, wurde mir erst nach geraumer Zeit klar – ich war empört. Natürlich auch, weil es mir so spät aufging.“, schreibt Nora Sdun in ihrer Doppelrolle als Textem-Verlegerin und ehemaliges „Forschungsobjekt“ Kramers. Dessen Interesse galt allerdings nicht dem vereinzelt studentischen Verhalten und seinen folkloristischen Details, sondern dem Feld der Gegenwartskunst als Ganzes und wie die damals schon international zusammengesetzte Studierendenschaft „ein sie irritierendes Terrain erkundet und ihm ein Bild gibt.“ Exemplarisch bespricht Kramer Arbeiten von Studierenden aus seiner Lehrzeit (u. a. Daniel Richter), die in einem farbigen Bildteil auch zu sehen sind. Angehende Künstlerinnen müssen selbst Ethnografinnen sein, so Kramers Überzeugung und seine Lehre half ihnen dabei. Ganz nebenbei nahm sie auch die heutige postkoloniale Debatte in der Kunst vorweg, was die Aktualität seiner Betrachtungen vollkommen macht.



Aleen Solari
Direct Into Chaos
Montez Press, 2020

Ob es ein Künstlerbuch ist (oder wenn nicht, was sonst), ist eine der Fragen, die dieses Buch charmant unbeantwortet lässt. Seine Produktion im Verlag Montez Press bot Aleen Solari (Masterabschluss 2015, Vertretungsprofessorin 2019) die Gelegenheit, die Narrationen ihrer Installationen, die meist von gecasteten Menschen als lebende Bilder bespielt werden, auch in verschiedenen Textformen weiterzuführen. Erzählungen um Subtexte, Subkulturen und Code-Verschiebungen, die in alle Richtungen verlaufen. Bei aller Fiktion bleiben die zugrundeliegenden wahren Begebenheiten erkennbar. Da wäre zum Beispiel das Interview mit zwei von Abhörmaßnahmen betroffenen politischen Aktivistinnen, zu dem in einem weiteren Interview ein Happy End entworfen wird. Solari hat sowohl bei den Abbildungen als auch in den Texten programmatisch auf chronologische Angaben verzichtet. So entstand eine großartige, zeitlose Verbindung von Bildern und Texten, in der Schnappschüsse von getöpften Handys gleichrangig neben den hochwertigen Installationsfotos von Tim Brüning erscheinen. Als Bildunterschriften und Headlines dienen Dateinamen, die Autorinnen werden nur im Impressum genannt, alles bleibt schlau undercover. Für die kongeniale grafische Umsetzung sorgten Julian Mader und Max Prediger (JMMP), ebenfalls ehemalige Studierende dieser Hochschule.



Anna Mieves
drift—an old tale of long-standing
Materialverlag der HFBK Hamburg, 2020

„In der dunklen, bröckeligen Landschaft Islands, in der kaum etwas wächst, oder nur sehr kleine Dinge, häufen sich riesige Baumstämme an der Küste. (...) Sie kommen aus der sibirischen Forstwirtschaft, wo sie, durch das Netz der Effizienz geflutscht, mit den Flüssen ins Meer gelangen.“ Einen solchen „aus dem Netz der Effizienz“ entkommenen Stamm hat Anna Mieves 2012 auf einer Reise durch Island erworben. Die unterbrochene Produktionskette setzt sie nun auf ihre Weise fort, indem sie das Material zerteilt, sortiert, sichtet, bearbeitet und neu zusammenfügt – gerade so, dass die Teile noch als Einheit erhalten bleiben. Eine Phase dieses Prozesses zeigte sie 2014 als Bachelorarbeit im Studienschwerpunkt Bühnenraum. Die Stationen der Reise, die schrittweise Erkundung des Materials und die Phasen des Zerteilens und Zusammenfügens hat sie in acht Heften in variabler Reihenfolge umgearbeitet. Diese werden nun zu einer neuen und überzeugenden Manifestation der Geschichte einer permanenten Transformation.



Elisa Goldammer
ELW. Von dem verschwundenen Leben Elfriede Lohse-Wächtlers
Materialverlag der HFBK Hamburg, 2020

Elisa Goldammer streift auf der Fahrt zur HFBK die S-Bahnstation Friedrichsberg, die auf die Friedrichsberger Staatskrankenanstalt im angrenzenden Viertel verweist. 1929, so erinnert sich die Autorin, wird die Malerin Elfriede Lohse-Wächtler (kurz ELW, 1899 – 1940) mit einem Nervenzusammenbruch dort eingeliefert. Goldammer begibt sich auf die Spur dieser Künstlerin, die ehemals zur Avantgarde zählte und heute kaum mehr bekannt ist. ELW besuchte an der Kunstgewerbeschule in Dresden Malerei- und Zeichenkurse und gehörte, neben Künstlern wie Otto Dix, zum Kreis der Dresdner Sezession Gruppe 1919. Nach einigen Jahren in Hamburg kehrt sie nach Dresden zu ihren Eltern zurück, wird von ihrem Vater 1932 in eine Pflegeanstalt eingewiesen und 1940 in der Tötungsanstalt Pirna-Sonnenstein von den Nationalsozialisten ermordet. Goldammer, selbst aus Dresden stammend, nähert sich behutsam dem Leben von ELW entlang von Briefen, der Krankenakte, Gemälden und Orten. Sie führt die Auseinandersetzung mit der Künstlerin und ihrem Leben zusammen mit einer Befragung der eigenen Geschichte. Ganz im Sinne von Foucault beleuchtet sie mit ihrer Erzählung der Biografie kritisch, die über die Pathologisierung legitimierte soziale Ausgrenzung, die Elfriede Lohse-Wächtler aufgrund ihres nicht den Geschlechternormen entsprechenden, eigenwilligen Auftretens erfahren musste.

BETWIXT &
BETWEEN
BETTINA
UPPENKAMP
& ASTRID
MANIA *
MAERIAL
VERLAG

Bettina Uppenkamp & Astrid Mania
Betwixt & Between
Materialverlag der HFBK Hamburg, 2020

Der fast unmöglich zu übersetzende Titel – auf Deutsch wäre es ein gesteigertes „dazwischen“ – geht zurück auf einen Aufsatz des englischen Sozialanthropologen Victor W. Turner aus dem Jahr 1964. Damit bezeichnet er einen Zustand ritueller Übergänge, zum Beispiel die Geburt, Heirat oder den Tod. Oder eben auch akademische Antrittsvorlesungen in Hochschulen. Eben diese von Bettina Uppenkamp und Astrid Mania im Jahr 2018 gehaltenen Vorlesungen bilden den Inhalt des vorliegenden, von Raphael Mathias (MA-Student in der Klasse von Wigger Bierma) sehr schön gestalteten Buches. Uppenkamp widmet sich darin dem Thema ihrer Habilitation: den Hochzeitstruhen aus dem 15. Jahrhundert, den so genannten Cassoni, die vor allem auf Grund ihrer aufwendigen Schnitzereien und Bildelemente bis heute Gegenstand der kunsthistorischen Forschung sind. In ihrer auf Englisch gehaltenen Antrittsvorlesung widmete sich Astrid Mania dem Verhältnis von Fotografie und Performance. Und sie zeigt an drei ausgewählten künstlerischen Beispielen (Adrian Piper, Martha Wilson, Eleanor Antin), dass Fotografie bei weitem nicht nur die Rolle der nachträglichen Dokumentation erfüllt. Vielmehr verdeutlicht sie anschaulich, wie sehr Performance-KünstlerInnen auf *staged photography* reagieren und sich davon inspirieren lassen.

Aus dem 22. Kapitel des Romans
Le lieutenant-colonel de Maumort
von Roger Martin du Gard:
MAUMORT UND DIE NAZIS
Notizen eines französischen
Schriftstellers, der im deutschen
Gemeinsinn den Kern des
Nationalsozialismus erkennt.

Materialverlag – HFBK

Roger Martin du Gard
Maumort und die Nazis
Materialverlag der HFBK Hamburg, 2020

In dem hier publizierten Kapitel aus dem Roman-Fragment *Le lieutenant-colonel de Maumort* skizziert der Literaturnobelpreisträger Roger Martin du Gard im Jahr 1943 drei Nationalsozialisten: Gralt, Kert und Weissmüller, die drei verschiedene Ausprägungen der nationalsozialistischen Ideologie repräsentieren: einen fanatischen Aufsteiger aus kleinen Verhältnissen, einen skrupellosen Revanchisten aus großbürgerlicher Familie und einen gebildeten Schöngest aus dem deutschen Pfarrhaus. Der alte Maumort will sie begreifen, ihre Faszination für Hitler verstehen. Den von Birthe Mühlhoff zum ersten Mal ins Deutsche übersetzten und von HFBK-Professor Wigger Bierma gestalteten Text von gerade einmal 84 Seiten bezeichnet der FAZ-Kritiker Andreas Platthaus in seiner Rezension als „Großtat“, denn gerade vor dem Hintergrund der aktuellen europäischen Entwicklungen habe uns dieses kleine Buch „mehr zu sagen, als jede andere Literatur“.

Impressum
Lerchenfeld Nr. 56, Februar 2021

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff, Ronja Lotz

Bildredaktion
Beate Anspach, Tim Albrecht,
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Ronja Lotz

AutorInnen dieser Ausgabe
Jens Balkenborg, Jan Berger,
Ronja Lotz, Julia Mummenhoff,
Prof. Dr. Michaela Ott, Beate
Scheder, Chloe Stead, Prof. Dr.
Anja Steidinger, Dr. Barbara
Uppenkamp, Seda Yildiz, Jenni
Zylka

Fotoessay
Andreas Hopfgarten (Klasse Prof.
Simon Denny), aus d. Serie *Denn
wo ein Wille ist ...*, 2020

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

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Von Stern, Lüneburg

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

Das nächste Heft erscheint im
April 2021

ISSN 2511-2872

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

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

Das neue Lerchenfeld-Magazin berichtet aus dem HFBK-Kosmos und stellt aktuelle Projekte, Ausstellungen, Filme und Publikationen von Lehrenden und Studierenden vor.

Mit Beiträgen von Jens Balkenborg, Jan Berger, Michaela Ott, Beate Scheder, Chloe Stead, Anja Steidinger, Barbara Uppenkamp, Seda Yildiz und Jenni Zylka

Ausgabe

01/21



Das neue Lerchenfeld-Magazin berichtet aus dem HFBK-Kosmos und stellt aktuelle Projekte, Ausstellungen, Filme und Publikationen von Lehrenden und Studierenden

Mit Beiträgen von Jens Balkenborg, Jan Berger, Michaela Ott, Beate Scheder, Chloe Stead, Anja Steidinger, Barbara Uppenkamp, Seda Yildiz und Jenni Zülke





Das neue Lerchenfeld-Magazin berichtet aus dem HFBK-Kosmos und stellt aktuelle Projekte, Ausstellungen, Filme und Publikationen von Lehrenden und Studierenden

Mit Beiträgen von Jens Balkenborg, Jan Berger, Michaela Ott, Beate Scheder, Chloe Stead, Anja Steidinger, Barbara Uppenkamp, Seda Yildiz und Jenni Zülke

