



03 Essay:
Überlebensrate 4%
Diedrich Diederichsen

11 Kunst
studieren – und was
kommt danach?

13 Mythos Taxifahrer
*Henning Lohmann/
Sascha Peter*

17 Von Mäusen und
Menschen
Astrid Mania

23 What do you
actually do?
Chloe Stead

29 Vom Kleinen ins
Große
Katharina Manzke

33 Wie im Paradies
*Eschi Fiege, Oliver
Hirschbiegel*

37 Kleine Geschichte
eines Inkubationsraums
Max Dax

39 Fotoessay
*Raphael Dillhof, Nina
Groß, Tilman Walther*

49 Das Geheimnis der
Hermine Huntgeburch
Sarah Khan

53 The next curator
should be an artist!
*Nadine Droste, Rebekka
Seubert, Tim Voss*

59 „Machen, machen,
etwas Neues machen“
Thomas Edelmann

65 Professionalität und
Bürokratie
Wolfgang Ullrich

69 Das richtige
Rüstzeug
Beate Scheder

73 Gestaltungsspielräu-
me schaffen
Swaantje Benson

77 „Show me the
money!“
Raimar Stange

79 Nachruf auf Michael
Lingner
Maja Bogumila Hoffmann

81 Reading List

Diedrich Diederichsen

Seltsam, dass sich das sehr alte Problem erhalten haben soll, dass Kunstakademieabsolvent*innen keine anständig bezahlten Jobs bekommen, wo doch andererseits überall ziemliche Einigkeit darüber zu herrschen scheint, dass es viel zu viel Kunst gibt: Irgendjemand muss die ja herstellen, vertreiben, kaufen – von Kunsthalden ist nichts bekannt, dagegen von riesigen Lagerhallen in Flughafennähe, wo gut gekühlte Kunst die eigene Wertsteigerung aussitzt. Darüber hinaus stellt sich mir die Frage, ob es bei dieser Ausbildung wirklich darum geht, dass irgendjemand Kunst herstellt – „wirklich darum geht“ im diagnostischen wie im ökonomischen Sinne –, oder darum, dass man ein Milieu produziert. Werner Büttner, der mich heute eingeladen hat, habe ich in den späten 1970er, frühen 1980er Jahren kennengelernt, als wir beide intensiv an der Produktion eines Milieus beteiligt waren und es weitgehend egal war, welche Aufgaben wir innerhalb des Milieus hatten: Wichtiger war der Mythos oder das Narrativ, das unser Milieu dem Kunstmarkt, dem Feuilleton und unserem eigenen Selbstverständnis lieferte; erst später wurde klar, dass er ein berühmter Künstler und ich ein Kritiker geworden war – da waren wir dann aber schon an die bereits bestehenden Milieus weitergeleitet worden.

Die heutige Klage, über die schlecht oder gar nicht vermittelten Absolvent*innen von Kunstakademien, knüpft an zwei je interessierende Diskurse absichtlich oder unabsichtlich an; zum einen an eine Rede staatlicher Bildungspolitik und der diversen mit ihr verbundenen Interessensgruppen, die sich beklagen, dass ein Studiengang mit einem so hohen Betreuungsaufwand eine so niedrige *employability rate* hervorbringt. Nirgendwo ist das Verhältnis von Lehrenden zu Studierenden so günstig wie an der Kunstakademie: Wie kommt es, dass diese anderswo gesellschaftlichen Erfolg garantierende Konstellation in deutlich geringerem Maße greift, wenn es um Kunst geht, jedoch von den Beteiligten als unabdingbar verteidigt wird, bisher auch mit Erfolg? Zum anderen schließt diese Klage an Diskussionen um die soziale Lage von Künstler*innen an, die sich in letzter Zeit verstärkt haben und meist auf die Forderung nach Künstlergagen hinauslaufen. Dies hat mit der Konvergenz der Milieus bildender Kunst mit denen diverser darstellender Künste zu tun – Performance als übergreifender Begriff – eine Konvergenz, die meist darauf hinausläuft, dass die Akteure mit dem Argument, nicht oder schlecht bezahlt werden, dass sie ja verkäufliche Werke hervorbringen, bzw. generell, dass in der Welt der bildenden Kunst keine Honorare üblich sind, allenfalls die Erstattung von Produktionskosten. Doch immer mehr bildende Kunst und die mit ihr verbundenen Ereignisse, Biennalen etc., haben performativen oder intervenierenden Charakter und bringen keine materiell stabilen Werke hervor und sind auch nicht mit dem Kunstmarkt verbunden.

Für mich führen diese beiden Fragen zu allgemeineren Überlegungen, wie Gesellschaft den Handlungen und Praktiken ihrer Bürger*innen diesseits und jenseits von Marktökonomie Wert verleiht. In diesem Zusammenhang, zu dem ebenso Themen wie das bedingungslose

Grundeinkommen gehören, das es ja bis in den Mainstream und die Koalitionsverhandlungen der Jamaika-Koalition in Schleswig-Holstein geschafft hat, würde ich fragen, wie weit man arbeitswerttheoretische Modelle auf Kunst übertragen kann: Einerseits, ob das immer schon möglich war und nur von interessierter Seite unterbunden wurde, um ein Modell von Wert und Ökonomie zu verteidigen, das mit Ausnahmen arbeitet, mit irren Schicksalsmomenten, die sich nicht antizipieren lassen, Künstlermythen von Nachruhm, Entdeckung und Wiederentdeckung, die dagegen verteidigt werden müssen, als Arbeit verstanden zu werden. Andererseits, ob diese Frage sich erst heute stellt, wo so viel Arbeit aller Art im Kunstmilieu geleistet wird – von technischen und wissenschaftlichen Assistent*innen, Programmierer*innen, Galerielogistiker*innen, Kurator*innen und deren Praktikant*innen, Kritiker*innen und anderen Wertzuweiser*innen, die zu einem großen Teil an Kunstakademien ausgebildet wurden und nicht zu den 4 % gehören – all dies eine Arbeit, die nicht unmittelbar Kunstwerke hervorbringt, die aber das Milieu produziert?

Natürlich stellt sich auch in diesem Zusammenhang die uralte Frage, ob die Arbeitswerttheorie überhaupt geeignet ist, wirtschaftliche Vorgänge im Kapitalismus richtig zu beschreiben. Im Mainstream der nicht- und antimarxistischen Ökonomien, die heute so gelehrt werden, wird das bestritten und stattdessen mit der Grenznutzentheorie argumentiert und gerade die Kunst scheint ein Bereich zu sein, der dieser These recht gibt, dass nicht Qualität und Quantität von Arbeit, sondern Angebot und Nachfrage und im Zuge dessen Spekulations- und Finanzialisierungsstrategien den Preis bestimmen, welchen Marx „den falschen Schein des Werts“ genannt hatte. In diese Grundsatzfrage will ich nicht allzu weit einsteigen, nur zwei Punkte, um zu erklären, warum ich gleich versuchen werde, mithilfe von arbeitswerttheoretischen Überlegungen zu erklären, was ökonomisch mit Absolvent*innen von Kunstakademien geschieht.

Zum einen gibt es eine Reihe von ethischen Gründen, den Wert vom Arbeitswert her zu bestimmen, selbst wenn diese Beschreibung keine realistische Deskription wäre, sondern eine Verknüpfung von normativen mit deskriptiven Elementen. Eine bestimmte Sorte Arbeit sollte anders und höher bewertet werden als eine andere; es gibt eine gesellschaftliche Wertschätzung, die sich nicht über den Markt mitteilt und meistens wenigstens von Ferne etwas mit der Verteidigung des von solcher Arbeit hervorgebrachten Gebrauchswerts gegen den Tauschwert zu tun hat, welchen der Markt bestimmt. Zum anderen aber ist Nachfrage in einer hochgradig arbeitsteiligen, stark von der Produktion und Konsumtion immaterieller Güter auch ökonomisch bestimmten Gesellschaft eben kein Ergebnis von Natureffekten und großer Politik wie beim Ölpreis oder infolge von Naturkatastrophen, sondern das Ergebnis vielteiliger, hartnäckiger, spezialisierter kultureller Arbeit, zahlloser bezahlter und vor allem unbezahlter Einsätze. Diese oft auf den Mikroebenen kultureller Formierungen stattfindenden Einsätze informeller und semiformeller Arbeit haben zugenommen und an ökonomischer Neudeutung dadurch gewonnen, dass sie in der Kybernetik der digitalen Ökonomie einen zugleich beschleunigenden wie stabilisierenden Rahmen gefunden haben. Schließlich wäre aber auch auf einer deskriptiven Ebene nicht zu leugnen, dass Profit und Mehrwert – zumindest jenseits von Mono- und Oligopo-

len – nur da erzielt werden kann, wo lebendige Arbeit unterschiedlich bezahlt werden kann, also Marktdynamik dadurch entsteht, dass die Ausbeutungskoeffizienten der Mehrwertproduktion zunehmen.

Ich würde dennoch mit der regulären Kunstproduktion und ihrer Ökonomie beginnen, bevor wir auf die sekundären Einsätze künstlerisch ausgebildeter Menschen bei der Produktion des Kunstmilieus kommen. Wir haben es in der Kunstwelt mit mindestens drei ökonomischen Faktoren zu tun, die massiv zur Wertbildung beitragen und stattgefunden haben, abgeschlossen sein müssen, bevor dann die Spekulation und die Preisbildung einsetzen kann, die man normalerweise alleine für Preise verantwortlich macht: lebendige Arbeit im Umfeld und in der Produktion selbst, technische Aufzeichnung von Zeit, die sich wieder auslesen lässt und schließlich Verträge.

Ein Markt, der sich so global und horizontal ausbreitet, wie dies der Kunstmarkt in unterschiedlichen Globalisierungswellen in letzter Zeit getan hat, untergräbt aber zugleich eines der zentralen Instrumente, die ihn als Markt erhalten – Unterschiede und Vergleichbarkeiten durch genau die Kategorien, die eine eurozentrische, vertikale Kunstgeschichte entwickelt hat: Zeitrahmen, Epochen, lokalisierte Genres und schließlich ein westlicher Großraum der Avantgarden und Neo-Avantgarden. Performative Kunstveranstaltungen haben ja noch den Ordnungsfaktor der Sequenzialität auf ihrer Seite: Verschiedene Veranstaltungen können zumindest an einem Ort nur nacheinander stattfinden. Aber die Objekte der bildenden Kunst können überall sein. Wenn es zu viele davon geben sollte (selbst wenn es alles, materiell gesehen, Einzelstücke wären), die unter denselben epochen- und herkunftsbereinigten superallgemeinen Parametern zu beschreiben wären, dann würde jede Art von Wertbestimmung kollabieren, die ökonomische ebenso wie die kritische. Man könnte nicht mehr fragen: Im Verhältnis zu was ist das gut?

Zumal der Zeitrahmen, den der Begriff „Gegenwartskunst“ vorgibt, als Orientierung eben auch unter Beschuss geraten ist. Immerhin hatten entweder Geschichte oder ein pragmatisch verstandener Begriff von Gegenwart einen gewissen komparatistischen Hintergrund vorgegeben. Doch verschiedene Stimmen hatten nicht nur ein Ende der Gegenwartskunst in dem Sinne konstatiert, dass diese Konstruktion nicht mehr automatisch ein verbindlicher Rahmen für die Produktion von Kunstwerken sein könne, sondern dass sie nicht einmal in einer mit seinem Publikum geteilten Gegenwart stattfände, über deren eigene Instituiertheit, Kontingenz und politische Fragwürdigkeit man sich zu lange keine Gedanken gemacht habe. Verschiedene Vorschläge für einen Beginn dessen, was Gegenwartskunst sei, kursierten, ebenso Vorschläge für einen Endpunkt: seit 1945 – Ende des Zweiten Weltkriegs, 1960 – Beginn des Pop-Zeitalters, 1989 – Fall der Mauer, 2008 – Finanzkrise. Daran schloss sich die Frage an, wie eine so bestimmte „Epoche“ der Gegenwartskunst als von einer jeweils zu

konstruierenden, von ihr abgelösten vorangegangenen Epoche sich unterscheidend beschrieben werden könnte: Ablösung der „Modernen Kunst“, der „Postmodernen Kunst“?

Parallel zu diesen Debatten um 2010 erschienen eine Reihe prominenter Texte, unter anderem von Richard Meyer¹, Pamela Lee² und David Joselit³, die

- 1 Richard Meyer: *What Was Contemporary Art?*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2013.
- 2 Pamela Lee: *Forgetting the Art World*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2012.
- 3 David Joselit: *After Art*, Princeton University Press, Princeton 2012.

die Gegenwart der Gegenwartskunst selbst in die Vergangenheit verlegten. Das Argument, dass die Gegenwart immer nur eine westliche gewesen sei – die ein Westen sich leisten kann, der den Rest der Welt in die Vergangenheit, die Vorgeschichte verlegt –, tauchte ebenfalls häufiger auf. Sollte es je zu einer wahren Simultaneität der Gegenwart, ja der Gegenwarten kommen, müssten gleichfalls die Geschichten, auf denen diese basieren, mitmobilisiert werden. Die Gegenwart kann dann nicht mehr die Speerspitze einer Fortschrittserzählung sein.

Leider hat die Gegenwartskunst keineswegs zugehört, sie macht freundlicherweise einfach weiter. Sie produziert nicht nur immer mehr Objekte mit Kunstanspruch, sondern dazu immer mehr Institutionen, die Personen ausbilden und/oder zertifizieren, die Objekte mit Kunstanspruch herstellen, herstellen lassen und/oder zertifizieren. Weniger sympathisch sind die dabei einfach weitergeschleppten Krisen, Probleme und deren Gründe. Die zunehmende Privatisierung von einst öffentlichen Kunsträumen, das immer selbtherrlichere Agieren von Sammlungsbesitzern, ein adipöser Ausstellungsbetrieb ohne Konturen und eine in Entropie versinkende Geschäftigkeit gleich wichtiger und gleich lautstarker Kunstpraxis treibt so manche arme Seele in den finstersten Kulturpessimismus. Die ohnehin weitverbreitete Krisendiagnostik einer überforderten westlich-kleinbürgerlichen Selbstoptimierungskultur, nach der alles zu viel sei, überlappte so mit der nüchtern ökonomischen eines an die Grenzen von inflationärer Selbstentwertung und Entropie geratenen Kunstmarktes.

Aber wird tatsächlich zu viel Kunst produziert – und gemessen an was? Und heißt „zu viel“, dass dann alle Kunst ihren Wert verliert, weil Kunst so etwas ist wie Öl, dessen Wert sinkt, wenn es zu viel davon gibt? Oder ist nicht Kunst nach fast allen dominanten Wertordnungen des Westens ein so hohes Gut, dass es davon nicht genug geben kann – ebenso wie von Wissen? Liegt das Problem von „zu viel Kunst“ darin, dass sich lauter einzelne, aus je spezifischen Gründen wichtige Kunstwerke gegenseitig im Weg sind und dadurch Rezeption, Handel und mentale Infrastruktur verstopfen? Oder kann es „zu viel Kunst“ nie geben, weil jedes einzelne Kunstwerk oder jede einzelne Gelegenheit, sich mit Kunst zu beschäftigen, dadurch definiert ist, dass man etwas tut, das einen aus dem Elend der allgemein verhängten Ordnung von Pflicht und Notwendigkeit herausholt, indem sie die je vorhandene Subjektivität stärkt – und so den unsterblichen, immergrünen Mythos von der „Widerständigkeit“ der kreativen Individualität befeuert, an den das Kleinbürgertum so verzweifelt glaubt? Oder ist es nicht vielmehr so, dass Subjektivität überschätzt wird, eine postdemokratische Ramschware und ein postfordistisches Gleitmittel im Warenverkehr? Fehlt dann nicht eher eine Bestimmung von Kunst als Stifterin neuer Kollektivitäten – gerade weil die Kunst schließlich über das Mittel verfügt, und zwar schon der Kant'schen Ästhetik zufolge, die Subjektivität als Quelle von Allgemeinheit zu mobilisieren? Und die ist dann nicht mehr abzählbar, mithin ökonomiefähig, so dass es kein „zu viel“ mehr geben könnte.

Oder verhält es sich – wieder aus anderer Perspektive gefragt – nicht so, dass es von Kunst als zwischen Materialität und Immaterialität oszillierender Quasi-Substanz – dem Anfang und Ende ästhetischer Erfahrungen und Reflexion, mithin nur einer Station

in einem wesentlich prozessual verfassten Umgang mit Kunst – **07**
durchaus genug geben kann, weil die für jeden Kunstbetrieb
und jedes Kunstgespräch essenzielle gesellschaftliche Arbeit der Re-
levanzbestimmung nur stattfinden kann, wenn eine unübersichtliche
Überproduktion die Relevanzzuweiser*innen nicht daran hindert,
ihre Arbeit machen zu können?

Um diese Fragen zu klären, möchte ich etwas ausholen. Es ist klar,
dass es einen großen Unterschied gibt zwischen Kunst als einer amor-
phen Veranstaltung, einer gesellschaftlichen Institution einerseits
und der Summe aller Objekte andererseits, die in einem gegebenen
Zeitraum als Objekte der Gegenwartskunst gelten können. Dennoch
besteht auf der Ebene des ökonomischen Wertes und der gesellschaft-
lichen Bedeutung durchaus ein Zusammenhang zwischen dem Ersten
und dem Zweiten. Hier gehe ich nun, wie angekündigt, einen anderen
Weg als diejenigen, die das Rare oder Singuläre von Kunstobjekten
als Quelle von dessen Wert lokalisieren. Der Wert eines Objekts ist,
wie ich dagegen behaupte, wenigstens bis zu einem gewissen Grade,
damit verbunden, wie die qualifizierte Arbeits- und Lebenszeit, die
zu seiner Herstellung notwendig war, sich überhaupt wieder aus ihm
herausholen lässt oder nicht. Vielleicht lässt sich sogar viel mehr Zeit
herauslesen? Die klassische Regel des Marxismus ist ja, dass sich
nur aus der ungleich und ungerecht vergüteten Arbeitszeit lebender
Menschen Gewinn machen lässt, Mehrwert erwirtschaftet. Maschinen
und totes Kapital sind dafür nicht geeignet, weil sie sich nicht herun-
terhandeln und gegeneinander ausspielen lassen – nur die begrenzte
Lebenszeit von Menschen stellt idealerweise Knappheit dar und nur
die Wiederherstellbarkeit, gewissermaßen Verflüssigung von bereits in
Waren kristallin gewordener Lebenszeit ist das Bild für das ultimativ
begehrte Gut.

Dass dies auch für Kunstwerke gelten kann, würde ich gegen die
verbreitete Vorstellung verteidigen, die argumentiert, dass Kunstwer-
ke zu unterschiedlich im Preisergebnis sind, um dieses noch in Rela-
tion zu Arbeitszeit zu setzen – weswegen, wie ich eingangs erwähnte,
Kunst so oft ein Musterbeispiel ist, um gegen die Arbeitswerttheorie
zu sprechen. Man muss aber von jenem Durchschnittswert ausgehen,
den Marx „gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit“ nennt – und darin
wiederum sollte man nicht nur Ausbildungszeiten und die massiv
zunehmende Arbeit von sekundär Beteiligten (Diskursproduzent*in-
nen, Relevanzzuweiser*innen etc.) inkludieren, sondern ebenso das
durch Partys, Connections, Networking etc. gekaufte, sichtbar at-
traktive Publikum. Bezieht man diese Summe auf den Durchschnitt
von Verkaufsergebnissen in einem gegebenen Zeitraum, kommt man
auf sehr deutliche Arbeit-Wert-Relationen: Das Gesamtvolumen des
deutschen Kunstmarkts von 1980 steht zum Volumen von 2010 aller
Wahrscheinlichkeit in einem ähnlichen Verhältnis wie die mensch-
lichen Stunden von Arbeits- und Freizeitproduktion, die im Kunst-
betrieb geleistet wurden, wobei die mitzuzählen wären, die nicht
oder geringfügig bezahlt wurden, etwa durch die Naturalien einer
Essenseinladung an gutaussehende, junge Leute zu einer Vernissage,
deren Flair eine Attraktion für Sammler bedeutet, die sich so mit dem
attraktiven Milieu verbinden möchten.

Natürlich sind Künstler*innen nicht im klassischen Sinne Lohn-
arbeiter*innen – so dass ihrer Lage nur schwer mit Konzepten bei-
zukommen ist, die für Leute entwickelt wurden, die direkt ihre Ar-

beitskraft zu Markte trugen. Doch wäre die abhängige Beschäftigung und mit ihr der Mehrwertbegriff im Zeitalter von endlosen Praktika, prekären Assistenzbeschäftigungen und *self-employment* ohnehin neu zu beschreiben, erst recht im Kunstfeld. All diese Formen einer im erweiterten Sinne abhängigen Beschäftigung ins Verhältnis zur Wertsteigerung und dem anschwellenden Volumen der bildenden Kunst zu setzen, folgt nicht nur einem Forschungsinteresse, sondern auch einer gewissen Parteilichkeit, also der ethisch-normativen Dimension, von der ich eben gesprochen habe. Dass es in der Verteilung der Ergebnisse ungerecht zugeht, kann ich nur feststellen, wenn ich das Erzielen der Ergebnisse ins Verhältnis zu Arbeitsstunden setze.

Man könnte nun einwenden, Sammler sammeln, was selten ist, nicht etwas, an dem viel gearbeitet wurde. Aber daran, dass etwas als Seltenheit erkennbar wird und dann vor allem als eine relevante Seltenheit, arbeiten auch Menschen. Es kommt nicht nur auf gute künstlerische Arbeit, sondern genauso auf gute Kunst klassifizierende Arbeit an: auf die relevanzzuweisende Arbeit, die durch den Dschungel der Entropie und Überproduktion und Globalität Wege weisen kann, wenn man sie lässt. Das Konzept der Rarität, des Fundstücks bemäntelt lediglich eine andere Tätigkeit, eine weitere hochspezialisierte und entsprechend teure Tätigkeit, eben die der Relevanzzuweisung – das Unterscheiden relevanter von irrelevanter Seltenheit. Denn rar ist alles, auch der Dreck unter meinen Fingernägeln, nur weiß der neureiche, aber gebildete Manager dies noch nicht; denn noch hat keine Relevanzzuweiserin oder besser eine Kette von Relevanzzuweisern ihm dies erklärt.

Ich will damit nicht auf das alte Spießurteil hinaus, Kunststatus sei ein einziger Schwindel, im Zuge dessen windige Intellektuelle leichtgläubigen Gutverdienern etwas andrehen. Im Gegenteil, dieses Andrehen und diese Relevanzzuweisung sind keine beliebigen Tätigkeiten. Sie müssen sich auf Eigenschaften beziehen, die überprüfbar vorhanden sind. Dass ihr Vorhandensein dann weiterhin einen guten Grund für Investitionen darstellt, ist in der Tat konstitutiv strittig und bestreitbar, aber dafür haben wir ja Argumente und Hochschulen, Forschungsvorhaben, Lehrstühle und andere komplexe arbeitsteilige kognitive Industrien, die sie hervorbringen, überprüfen und von Saison zu Saison neu optimieren – und einen pluralen Streit am Leben erhalten, der als Ganzes wiederum durch seine Lautstärke, Vielstimmigkeit und seine hübschen Umgangsformen zu einer Art Meta-Zertifikat führt.

Damit wäre die Frage nach der Überproduktion eigentlich beantwortet: Je mehr produziert wird, desto mehr Relevanz muss von immer mehr (oder immer autoritäreren) Relevanzzuweiser*innen gearbeitet werden. Doch indem diese Argumente und ihre Autor*innen und Performer*innen Gestalt in die unübersichtliche Menge produzierter Objekte bringen, legen sie sozusagen den letzten Schliff an die Kunstwaren – und diese Tätigkeit wird immer wichtiger, immer teurer und ist in letzter Instanz mehr noch als die Tätigkeit der notorischen Assistent*innen dafür verantwortlich, dass die Preise, vor allem aber die Profitmargen steigen – denn diese hochspezialisierte Tätigkeit leisten du und ich meistens für lau. Nicht so sehr dann, wenn wir einen Artikel schreiben oder einen Vortrag halten, das ist nur der offizielle Rand unserer relevanzzuweisenden Produktion, sondern dort, wo, und in dem Maße, indem

wir die *Art World* sind. Nicht so sehr Fachleute, sondern die sichtbare Anwesenheit schöner, wichtiger, authentischer und anderweitig begehrenswert lebendiger Menschen auf Partys und in sozialen Netzwerken im Zusammenhang mit Kunstproduktion und -präsentation weisen dieser Relevanz zu. Im Zeitalter der Verträge wird unsere Tätigkeit noch wichtiger, denn sie ist, wie so viele Komponenten heutiger Produktion, insbesondere Kulturproduktion, dereguliert. Verträge können die Ergebnisse deregulierter Verhältnisse einfangen, ohne die Prozesse selbst bestimmen zu müssen – nicht alle, die einen Anteil an so einem Produkt in einem langen Prozess erwirtschaftet haben, müssen benannt und abgefunden werden, wenn ein Vertrag die Resultate definiert.

Vielleicht lässt sich also festhalten, dass das Mehr an Kunstproduktion nicht zur Inflation führt und damit einem Wertverlust, sondern zu einem Boom der Nachfrage nach Relevanzbestimmungsarbeit. Diese wird aber immer weniger erbracht von qualifizierten Spezialist*innen als von Experten für attraktive Präsenz: vielen lebendigen, schönen, jungen Menschen, die auf der einen Eröffnung, in dem einen Pavillon anwesend sind, in einem anderen nicht. Sie bilden einen immer größeren Anteil an den 96 % und sie werden gebraucht, werden jedoch überhaupt nicht bezahlt, außer mit Zukunftsversprechen und ein paar Drinks.

Genau darum aber müsste es gehen, in einer neuen Art von gewerkschaftlichem Denken: darum, den Wert dieser wertbildenden und relevanzzuweisenden, milieugenerierenden Tätigkeiten zu etablieren und all diese Tätigkeiten als Nebenprodukte der Akademien und ihres Umfelds zu beschreiben, auch wenn eine entscheidende Schwierigkeit dabei darin besteht, dass, um erfolgreich zu sein, einige Eigenschaften dieser Tätigkeiten in der Latenz verbleiben müssen. Denn nur, wenn ich eher zufällig schön bin und meine zeitgenössische Attraktivität latent auf eine Kaufentscheidung oder eine Biennale-Einladung wirkt, funktioniere ich; nur wenn die Akademie das, was sie en passant lehrt und wozu sie halb bewusst ausbildet, weiterhin nicht allzu bekannt macht, funktioniert dieser Teil ihrer Ausbildung im Sinne des Wirtschaftszweiges, dem sie nützt.

Das ist eine vielleicht annähernd hinreichende Antwort, wie es zu der geringen Rate derer kommt, die ein erträgliches Einkommen mit ihrer offiziellen Ausbildung auf der Kunsthochschule bestreiten, bleibt aber eine sehr unbefriedigende Antwort auf die Forderung nach dem Ende der Prekarisierung dieser Verhältnisse, wie sie die Forderung nach Künstlerlöhnen aufwirft. Arbeitszeit muss vergütet werden und diese Vergütung muss als Recht einzuklagen sein. Die vielen Performance-Jobs zwischen Gutaussen und Gastronomie, die Hilfsdienste zwischen Hipsterwissen-Verteilen und Anschlüsse-ans-Wesentliche-Lancierern, Sommerakademien-Ausdenken und Tischordnungen-Kuratieren können wahrscheinlich nur mit einer generellen Abgabe vergütet werden. Mit einer Art Steuer auf Kunstgewinne, die in eine Kasse für informelle wertbildende Dienste geht und sich nach einer Art Mittelwert investierter, qualifizierter Zeit bemisst, die all die Genannten und viele weitere, mehr oder weniger informell an der Attraktivität des Kunstmilieus im Allgemeinen wie an der eines bestimmten Betriebes im Besonderen arbeitend, an den Gewinnen der Galeristen beteiligt sind: Mithilfe dieser Gelder sollte man den anderen 96 % eine Art Mindestlohn finanzieren. Oder man

belässt es bei dem alten Künstlerkitsch und erklärt die 96 % zu romantischen Verlierern und Märtyrern einer guten Sache. Der frühe Tod im Künstlermythos ist ja nichts anderes als ein Bild für die Asymmetrie zwischen investierter und verwerteter Zeit: Der Frühverstorbenen hat zu wenig verwertet oder zu viel investiert.

Bei diesem Beitrag handelt es sich um den Vortrag, den Diedrich Diederichsen auf Einladung von Werner Büttner im Rahmen des Symposiums „Überlebensrate 4%“ im Juli 2017 an der HFBK Hamburg hielt und der auch im gleichnamigen Tagungsband veröffentlicht wurde. Online einzusehen unter www.hfbk-hamburg.de

Diedrich Diederichsen war in den 1980er Jahren Redakteur und Herausgeber von Musikzeitschriften, in den 1990ern Hochschullehrer als Gastprofessor oder Lehrbeauftragter u. a. in Frankfurt, Pasadena, Köln und Los Angeles. Von 1998 bis 2006 war er Professor für Ästhetische Theorie/Kulturwissenschaften an der Merz-Akademie, Stuttgart. Seit 2006 ist er Professor für Theorie, Praxis und Vermittlung von Gegenwartskunst am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien. Zu seinen letzten Veröffentlichungen zählen u. a. *On (Surplus) Value in Art. Mehrwert und Kunst* (2008), *Über Pop-Musik* (2014) und *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste* (2017).

Kunst studieren – und was kommt danach? 11
Für die HFBK Hamburg haben die Soziologen Henning Lohmann und Sascha Peter im letzten Jahr eine umfangreiche Absolvent*innenbefragung konzipiert und durchgeführt. Die Fragen nehmen das Studium, aber vor allem die aktuellen Arbeits- und Lebensbedingungen der Künstler*innen in den Fokus. Als Auftakt zu den folgenden Beiträgen im Lerchenfeld zitieren wir an dieser Stelle aus dem abschließenden Kapitel ihrer Studie. Den kompletten Abschlussbericht zu der Befragung finden Sie auf der Website der HFBK unter www.hfbk-hamburg.de/absolventenbefragung

Zusammenfassung der Ergebnisse in Bezug auf die zentralen Ausgangsfragen:

1. Wie wird das Studium an der HFBK rückblickend bewertet?
2. Wie steht es um die künstlerische Tätigkeit nach dem Studium und wie erfolgreich sind die im künstlerischen/kunstnahen Bereich Tätigen?
3. Wie sind die aktuellen Arbeits- und Lebensbedingungen der Absolventinnen und Absolventen und wie zufrieden sind sie ihrem Leben insgesamt?

Zur ersten Kernfrage: 82 % der Befragten empfanden ihr Studium an der HFBK als ziemlich oder sehr hilfreich für die Entwicklung ihrer künstlerischen Persönlichkeit. Von den 80 %, die sich vorstellen könnten, noch einmal Kunst zu studieren, würden 74 % erneut die HFBK als Studienort wählen. 50 % derjenigen, die in kunstnahen oder kunstfernen Bereichen tätig sind, schätzen die Kenntnisse und Fähigkeiten, die sie hierfür an der HFBK erworben haben, als ziemlich oder sehr wichtig ein. Gefragt wurde auch konkret nach den an der HFBK erworbenen Kenntnissen und Fähigkeiten. Am positivsten wurden dabei auf einer Skala von 1 bis 5 die Befähigung künstlerische Ideen und Lösungen (3,8) und eine eigene unabhängige künstlerische Position zu entwickeln (3,8) sowie die Befähigung zum konzeptionellen Denken (3,7) bewertet. Als weitere Gesamtbewertung wurde auch die Zufriedenheit mit dem Studium auf einer Skala von 0 bis 10 erfragt. Der durchschnittliche Wert für alle Befragten liegt bei 6,4, wobei Absolventinnen und Absolventen mit dem Schwerpunkt Bildhauerei, Malerei/Zeichnen und Zeitbezogene Medien mit durchschnittlich 6,6 und generell die mit einem Master-Abschluss mit 6,7 am zufriedensten sind.

Zur zweiten Kernfrage: Mit rund 90 % ist der Großteil aller Befragten aktuell künstlerisch tätig, 66 % bestreiten ihren Lebensunterhalt aus einer künstlerischen und/oder kunstnahen Tätigkeit. 60 % derjenigen mit dem Studienschwerpunkt „Bildhauerei, Malerei/Zeichnen, Zeitbezogene Medien“ hatte in den letzten drei Jahren mindestens eine Einzelausstellung, 83 % dieser Gruppe hatten mindestens

eine Gruppenausstellung. 74 % präsentieren ihre Arbeit im Internet. 28 % geben an, eine Galerie-Vertretung zu haben. Neben diesen und anderen Indikatoren zu künstlerischen Tätigkeiten und Projekten wurde auch nach der subjektiven Einschätzung der Etabliertheit im künstlerischen Arbeitsfeld gefragt. Unterschieden wurde zwischen gut, eher, wenig und nicht etabliert. In der Gruppe mit dem Studienschwerpunkt „Bildhauerei, Malerei/Zeichnen, Zeitbezogene Medien“ schätzen 37 % ihre Position als „etabliert“ ein (davon 9 % als „gut etabliert“, 28 % als „eher etabliert“). Die subjektive Einschätzung spiegelt sich auch in objektiven Indikatoren wieder (wie beispielsweise Vergütung von Ausstellungen, Verkäufe).

Zur dritten Kernfrage: Mit einem Anteil von 92 % hat der Großteil der Befragten im letzten Kalenderjahr Einkommen aus Erwerbstätigkeit erzielt, wobei es sich dabei vor allem um Einkommen aus selbständiger Erwerbstätigkeit handelt. Stipendien sind für 18 % der Befragten eine weitere Einkommensquelle. Einkommen aus Transfers und anderen Quellen sind seltener. Im Durchschnitt über alle Befragten stammen Erwerbseinkommen zu 38 % aus künstlerischer und zu 28 % aus kunstnaher Tätigkeit sowie zu 34 % aus kunstfernen Tätigkeiten. Verglichen mit anderen Personen mit Hochschulabschluss sind sowohl Erwerbseinkommen als auch Haushaltseinkommen unterdurchschnittlich. Außerdem wurde nach der allgemeinen Lebenszufriedenheit gefragt (durchschnittlich 7,0 auf einer Skala von 0 bis 10), die insbesondere nach dem Einkommen und der künstlerischen Etabliertheit variiert.

Bei der Einordnung der Ergebnisse ist zu berücksichtigen, dass die Bewertungen des ersten Themenblocks teilweise auf ein bereits 15 Jahre zurückliegendes Studium bezogen sind und nicht auf die aktuelle Ausgestaltung der Studiengänge und der Bedingungen an der HFBK. Die Zusammenschau der Themenblöcke 2 und 3 zeigt ein hohes Tätigkeitsniveau bei unterdurchschnittlichen Einkommen und eine durchschnittliche Lebenszufriedenheit. Die Frage nach dem „... und was kommt danach?“ lässt sich auf der Basis dieser Studienergebnisse differenziert beantworten.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Kunst für die Mehrheit der HFBK-Absolventinnen und -Absolventen eine große Rolle nach dem Studium spielt und einen wesentlichen Anteil an ihrem Erwerbseinkommen ausmacht.

Wie stark hiervon auf Bedingungen des Studiums geschlossen werden kann oder inwieweit vor allem andere, allgemeine Rahmenbedingungen relevant sind, wäre eine Fragestellung für vertiefende Analysen, die auch andere Daten als die vorliegenden Befragungsdaten von Absolventinnen und Absolventen einer einzelnen Hochschule berücksichtigen müssten. Da eine ganze Reihe von Fragen in Anlehnung an andere Studien und gängige Klassifikationen formuliert wurden, bietet die Studie aber Ansatzpunkte für weiter gefasste Vergleiche der Arbeits- und Lebensbedingungen (bspw. mit anderen Hochschulabsolvent*innen oder mit Künstler*innen insgesamt). Auch ist die Studie so angelegt, dass eine Wiederholung nach einigen Jahren die Möglichkeit bieten würde, Veränderungen im Zeitverlauf abzubilden.

Mythos Taxifahrer?

Wie lässt sich eine Kategorie wie künstlerischer Erfolg im Rahmen einer wissenschaftlichen Studie abbilden und wie lässt sich subjektiv erlebte Zufriedenheit messen? Fragen und Antworten zur Konzeption der Online-Befragung



Alltagsrealität oder Klischee?; Foto: Tim Albrecht

Lerchenfeld: Die Beschäftigung mit Kunstschaffenden gehört mutmaßlich nicht zum Kerngeschäft der empirischen Sozialforschung. Wie haben Sie das Forschungsdesign für die erste umfangreiche Absolvent*innenstudie der HFBK Hamburg entwickelt und gab es Spezifika, die bei diesem Forschungsgegenstand besondere Berücksichtigung finden mussten?

Henning Lohmann / Sascha Peter: So ungewöhnlich ist die sozialwissenschaftliche Beschäftigung mit Kunstschaffenden gar nicht. In der Kunst- und Kultursoziologie geht es unter anderem auch um die soziale Stellung von und die gesellschaftlichen Konzepte über Künstler*innen. In der Arbeitssoziologie werden die Erwerbsbedingungen in der Kultur- und Kreativwirtschaft thematisiert. Für die Auswahl eines Forschungsdesigns waren insbesondere die Fragen maßgeblich, die durch die Studie beantwortet werden sollten. Darüber hinaus mussten noch einige Randbedingungen wie etwa die zur Verfügung stehenden Kontaktdaten berücksichtigt werden. Um die Unterschiedlichkeit der HFBK-Absolvent*innen systematisch und umfangreich zu

erfassen, haben wir uns für ein klassisches Umfragedesign mit einem standardisierten Fragebogen entschieden. Auf diese Weise war es möglich, eine große Zahl von Absolvent*innen zu verschiedenen Aspekten ihres Studiums, ihrer künstlerischen Tätigkeit und ihren sozioökonomischen Verhältnissen zu befragen. Diesen Ansatz verfolgen auch andere Absolvent*innenbefragungen. Im Gegensatz zu diesen Studien mussten wir unsere Befragung auf mehrere Abschlussjahrgänge ausdehnen. Eine Kunsthochschule wie die HFBK ist im Vergleich zu anderen Hochschulen klein und hat wenige Studierende. Wollte man etwa die Bewertung des Studiums nach Studienschwerpunkt für einen Abschlussjahrgang analysieren, hätte man einfach zu wenige Fälle, um zu belastbaren Aussagen zu gelangen. Aus diesem Grund haben wir die letzten 15 Abschlussjahrgänge zur HFBK-Umfrage eingeladen.

Lf.: Gibt es vergleichbare Studien, an denen die Befragung angelehnt ist oder auf deren Ergebnisse Sie bei der Entwicklung des Fragebogens zurückgegriffen haben (oder von denen Sie sich abgrenzen)?

HL / SP: Es gibt in Deutschland einige große Studien zu Universitätsabsolvent*innen, wie etwa das *Kooperationsprojekt Absolventenstudien* oder das *Absolventenpanel vom Deutschen Zentrum für Hochschul- und Wissenschaftsforschung*. Diese Studien sind von hoher methodischer Qualität, aber die dort verwendeten Fragebögen bilden vor allem die Erwerbs- und Karrieresituation in klassischer abhängiger Beschäftigung ab und sind daher auf Künstler*innen nur bedingt anwendbar. Auf der anderen Seite gibt es Studien, die explizit die Tätigkeit von Künstler*innen erfassen, wie die Umfragen des BBK. In den USA gibt es das *Strategic National Arts Alumni Project*. Das ist eine landesweite Umfrage, die sich an Absolvent*innen von Kunst- und Musikhochschulen richtet. Wir konnten auf diese Vorarbeiten aufbauen. Dennoch haben wir viele Fragen gänzlich neu formulieren müssen, um die uns interessierenden Inhalte zu erfassen.

Lf: Hatte die Befragung die gesamte Bandbreite der Absolvent*innen aus den letzten 15 Jahren im Blick?

HL / SP: Ja und Nein. Mit den Fragen zum Studium und zur sozialen Lage haben wir versucht, die Erfahrungen aller Absolvent*innen gleichermaßen abzubilden. In den Vorgesprächen mit der HFBK wurde aber deutlich, dass es ein großes Informationsbedürfnis hinsichtlich freier Künstler*innen gibt. Entsprechend waren viele Fragen zur künstlerischen Tätigkeit explizit auf diesen Personenkreis zugeschnitten.

Lf: Die Frage, was nach einem Kunststudium kommt, wird oftmals mit dem Bild von den „taxifahrenden“ Künstler*innen beantwortet – ein Klischee, das ausschließlich auf rein ökonomische Kriterien reduziert und andere Faktoren wie den Wert vom selbstbestimmten Arbeiten außer Acht lässt. Mit welchen Parametern haben Sie „Erfolg“ von Kunstschaffenden konkret definiert?

HL / SP: Da wir von diesem Klischee schon während der Durchführung der Studie mehrfach gehört haben, bislang aber eigentlich immer vom Klischee der taxifahrenden Soziolog*innen ausgegangen waren, haben wir das irgendwann mal gegoogelt. Zumindest laut Google ist das Klischee der taxifahrenden Soziolog*innen weiter verbreitet. Aber zur eigentlichen Frage: Wie Erfolg, Status oder ähnliches gemessen wird, ist eine der grundlegenden Fragen der Ungleichheitsforschung. Sehr vereinfachend gesagt geht es darum, ob die Möglichkeiten, ein gutes Leben zu führen, ungleich verteilt sind. Die Frage nach dem „guten Leben“ ist auch nicht trivial, aber es sollte klar sein, dass es nicht nur um ein hohes Einkommen oder eine Vollzeitstelle geht. Aber es ist sicher auch so, dass ohne ein Einkommen, das für die meisten Menschen ja über Erwerbsarbeit erlangt wird, ein gutes Leben auch nur schwer zu realisieren ist. Wir haben daher nach Einkommen und Erwerbstätigkeit gefragt, aber auch danach, wie zufrieden man mit dem Leben ist oder nach einer Selbsteinschätzung der eigenen Position im künstlerischen Feld.

Lf: Die Studie erfasst vor allem die quantitative Ebene, also die Anzahl von Einzel- oder Gruppenausstellungen. Über das Renommee der Ausstellungsinstitution oder der Galerie ist damit noch nichts gesagt. Warum wurde in der Studie nicht weiter differenziert bzw. wie könnten solche Gewichtungen in einer Studie berücksichtigt werden?

HL / SP: Wir haben versucht, künstlerischen Erfolg über eine ganze Reihe unterschiedlicher Kriterien zu erfassen, neben Ausstellungstätigkeit auch Wettbewerbsteilnahmen, Stipendien, wie Beschäftigung von Mitarbeiter*innen, eigene Internetauftritte und mehr. Eine Berücksichtigung von und Gewichtung mit dem



Künstlerische Tätigkeit in den Kalenderjahren 2018 oder 2019 (%)

Renommee von Ausstellungshäusern ist aus zwei Gründen problematisch. Zum einen: Wo soll so ein Ranking herkommen, dass nicht bloß die subjektive Einschätzung einzelner Personen widerspiegelt? Ein anderes, schwerwiegenderes Problem sehen wir darin, dass mit dem Namen des Ausstellungshauses und weiteren personenbezogenen Angaben wie etwa dem Geschlecht und dem Alter eine De-Anonymisierung der Befragten möglich wird. Das gilt es unter allen Umständen zu verhindern.

Lf: Welche Ergebnisse der Befragung sind für Sie aus soziologischer Perspektive besonders überraschend und wie bewerten Sie diese?

HL / SP: Besonders überrascht hat uns das hohe Aktivitätsniveau der HFBK-Absolvent*innen. Knapp 90 Prozent der Befragten geben an, in den letzten drei Jahren künstlerisch tätig gewesen zu sein. Auch der Anteil derjenigen, die erwerbstätig sind, ist recht hoch. Es gibt viele Selbständige, aber vor allem auch viele, die abhängige und selbständige Tätigkeit kombinieren. Hier zeigt sich, dass Künstler*innen schon immer jenseits von starren Normalarbeitsverhältnissen arbeiten. Gleichzeitig geht damit aber auch eine hohe Unsicherheit einher, gepaart mit einem oftmals nicht besonders hohen Einkommen. Zudem dürfte der Koordinationsaufwand für diejenigen mit mehreren Arbeit- und Auftraggeber*innen recht hoch sein. Wenig überraschend sind hingegen die Geschlechterunterschiede. Frauen schneiden bei vielen der abgefragten Kriterien zum künstlerischen Erfolg wie Ausstellungstätigkeit, Wettbewerbe oder Stipendien besser ab als Männer. Bei den härteren ökonomischen Kriterien wie Höhe der Ausstellungsvergütung oder Anzahl verkaufter künstlerischer Arbeiten sind Männer erfolgreicher. Hier gibt es also Parallelen zu Geschlechterunterschieden bei nichtkünstlerischen Tätigkeiten.

Lf: Planen Sie eine Fortsetzung der Studie und wenn ja, welche Anpassungen oder Änderungen im Forschungsdesign würden Sie gegenüber der Erstbefragung vornehmen?

HL / SP: Aus unserer Sicht wäre eine Wiederholung der Studie nach etwa fünf Jahren sinnvoll. So wäre es möglich, zu untersuchen, ob es Veränderungen in der Bewertung des Studiums, der künstlerischen Tätigkeit und der sozialen Lage der HFBK-Absolvent*innen gibt. An dem grundsätzlichen Aufbau der Studie würden wir nichts ändern. Andernfalls könnte man die Ergebnisse nicht miteinander vergleichen. Aufgrund der Erfahrungen mit dieser Studie würden wir aber sicher hier und da eine Frage anders formulieren. Und wir würden auch einige wenige Inhalte neu aufnehmen oder ergänzen. Dabei müssten wir allerdings auch den Gesamtumfang im Blick behalten, da die Befragung jetzt schon umfangreicher war als wir ursprünglich geplant hatten. Hier möchten wir uns auch noch einmal bei allen bedanken, die sich die Zeit genommen haben – und wir wissen, dass dies nicht nur ein paar Minuten waren – an der Befragung teilzunehmen und diese teilweise auch recht ausführlich zu kommentieren. Für uns waren diese Hinweise sehr hilfreich, gerade auch vor dem Hintergrund der Überlegungen, die Studie nochmals durchzuführen.

Prof. Dr. Henning Lohmann ist Professor für Soziologie, insbesondere Methoden der empirischen Sozialforschung. Dr. Sascha Peter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Lehraufgaben. Beide arbeiten an der Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften im Fachbereich Sozialökonomie der Universität Hamburg.

Astrid Mania

Im vergangenen Jahr hat die HFBK Hamburg eine groß angelegte Befragung ihrer Absolvent*innen vorgenommen. Im Mittelpunkt standen Fragen nach der aktuellen Lebens- und Arbeitssituation. Die Ergebnisse sind aufschlussreich – vor allem in Bezug auf den Kunstmarkt



Wie hilfreich war Ihr Studium an der HFBK für die Entwicklung Ihrer künstlerischen Persönlichkeit? (%)

Seit nunmehr zwanzig Jahren vollzieht sich im März ein Ritual, das viele Teilnehmer*innen und Beobachter*innen des Kunstmarkts mit Spannung erwarten: die Veröffentlichung des *Art Market Reports*. Er verdeutlicht anhand von Zahlen, Tabellen und Grafiken, ob im Vergleich zum Vorjahr mehr oder weniger Kunst, Schmuck und Antiquitäten erworben wurden, von wem, bei wem und in welchen preislichen Dimensionen. Ursprünglich verfasste seine Autorin,

die Ökonomin Clare McAndrew, ihn für die Maastrichter Kunst- und Antiquitätenmesse TEFAF. 2017 wurde McAndrew von der Art Basel abgeworben – nun erscheint der Report unter der sperrigen, sponsorenberücksichtigenden Bezeichnung *Art Basel and UBS Global Art Market Report*.¹ Mit der Länge des Namens

1 S. hierzu das Interview mit Clare McAndrew: Astrid Mania: „Suche nach Sicherheit“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton/Kunstmarkt, 25./26. März 2017, S. 22 sowie als Auszug unter www.sueddeutsche.de/kultur/rueckblick-gute-preise-gute-besserung-1.3434957

wuchs auch sein Umfang: Der aktuelle Bericht, der auf das Geschäftsjahr 2019 schaut, umfasst gut 380 Seiten.²

Warum aber sollten wir uns an einer Kunsthochschule mit einer solchen Monstrosität befassen? Weil wir in dem kapitalistischen System, in dem wir leben und arbeiten – manchmal auch synonym zu verwenden – alle in den Kunstmarkt bzw. bestimmte Bereiche des Kunstmarkts eingebunden sind. Geht es beispielsweise den Galerien gut, geht es, idealerweise, auch den Künstler*innen gut.³ Auch für die Lehre an einer Kunsthochschule ist zumeist ein gewisser Erfolg, der sich auch ökonomisch spiegelt, Voraussetzung. Dass „der Markt“ bei vielen dennoch reflexhafte Abwehrreaktionen hervorruft, liegt im Wesen einer Kunst nach westlich-kapitalistischem Muster. Pierre Bourdieu, Soziologe und Verfasser einflussreicher Reflexionen zu Kunst und ihren Märkten, diagnostiziert das Verschleiern der ökonomischen Interessen auf dem Gebiet der Kunst als die Folge ihrer Befreiung aus klerikalen und aristokratischen Auftraggeberverhältnissen: Die Künstler*innen mussten sich nach einer neuen Kundschaft umschauen und fanden sie in Gestalt der viel beschworenen und beschimpften Bourgeoisie. Damit entstand zugleich die Notwendigkeit, die Legitimation der Kunst neu zu denken, in ihr beispielsweise ein Instrument zur Kultivierung von Geist und Gesellschaft oder etwa den Ausdruck reinen Geistes zu sehen. In der Folge, so Bourdieu, lautete die Spielregel für den Kunstmarkt, dass man „nur tun [kann], was man tut, indem man so tut, als täte man es nicht.“⁴

Scheinen also die ökonomischen Interessen (an) der Kunst hervor, ist es, als sähe man das Koordinatengitter auf dem Holodeck der Enterprise: Beides ist unerwünscht. Womöglich erklärt die Tarnung vieler ökonomischer Transaktionen auch, warum sich nachweislich falsche Erzählungen über die angeblich am wirtschaftlichen Erfolg so desinteressierten Künstler der Moderne ebenso hartnäckig halten wie die Rede von der brotlosen Kunst. Natürlich sieht es einkommenstechnisch für freie Künstler*innen nicht gerade rosig aus, euphemistisch formuliert. In einer anschaulichen, noch farbenfroheren Grafik, die *Die Welt* in einem Artikel aus dem Jahr 2017 publizierte, zeigt sich, dass das durchschnittliche Jahreseinkommen für Maler bei 14.120 Euro lag, das der Malerinnen bei 9.773 Euro. Erstaunlicherweise – gilt die Malerei doch vor allem unter Galerist*innen als sichere Bank⁵ – rangierte das gemittelte Jahreseinkommen von Performancekünstlern immer noch bei 10.521 Euro (ihre Kolleginnen kamen auf magere 7.943 Euro).⁶ Entsprechend schätzte Olaf Zimmermann, Geschäftsführer des deutschen Kulturrats, in besagtem Beitrag, dass fünf Jahre nach Ende des Studiums „fünf Prozent noch auf dem freien Markt aktiv“ seien.

Einen Prozentpunkt weniger attestierte bekanntlich das Symposium „Überlebensrate 4 % – Aktuelle Frontberichte aus der Kunstakademie“ an der HFBK. Angesichts dieser verheerenden Zahl ließ sein Organisator und Malerei-Professor Werner Büttner die Teilnehmer*innen des Symposiums die „Existenzberechtigung von Kunstakademien“, gemessen am „Lebenserfolg ihrer Absolventen“, wie es im Vorwort hieß, diskutieren – eine bewusst provokative Frage, die dennoch zeigt, wie sehr sich der Diskurs über Kunst und die Qualifikationen zu deren Ausübung in Richtung ökonomischer Quantifizierbarkeit verschoben hat und daran gekoppelt wird.⁷

Eine nicht-repräsentative und nicht-systematische Befragung unter ihren Absolvent*innen hat die HBK Braunschweig durchgeführt. Zwar sind die

2 Wer hineinschauen möchte – bitte sehr: www.art-basel.com/news/art-market-report

3 Die folgende Anmerkung steht nur deshalb unter den Fußnoten, damit der Fluss des Textes nicht leidet, sie ist keinesfalls nebensächlich: Tatsächlich kommt es häufiger vor, dass Galerien im Falle eines Verkaufes den Künstler*innenanteil nicht auszahlen, weil sie finanziell unglücklich verstrickt sind. Diskretes Umhören empfiehlt sich, ehe man sich auf die Geschäftsbeziehung mit einer Galerie einlässt.

4 Pierre Bourdieu: *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*, - Schriften zur Kultursociologie 4. Suhrkamp, Berlin 2014/2016, S. 98.

5 In diesem an Zahlen und Umfragen nicht armen Text soll der Verweis auf die Galerienstudie 2013 des Instituts für Strategieentwicklung nicht fehlen, wonach 75% aller Verkäufe in deutschen Galerien über Werke der Malerei erzielt wurden.

6 www.welt.de/wirtschaft/article171309538/Preis-gekoent-und-trotzdem-nur-ein-Hungerlohn.html (letzter Zugriff 6. März 2020)

7 Am 14. Juli 2017 im Rahmen ihrer 250-Jahr-Feier an der HFBK. Es mündete in die gleichnamige und im Gegensatz zur Behauptung ihres Titels überaus erfolgreiche Publikation: Sie ist vergriffen. Dankenswerterweise ist sie auf der Website der HFBK zum freien Download verfügbar: www.hfbk-hamburg.de/documents/497/Uberlebensrate_4_pdf.pdf Die Zahl von 4% Überlebensrate basiert auf einer Befragung zur wirtschaftlichen und sozialen Situation Bildender Künstler*innen, die vom Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) im Jahr 2016 durchgeführt wurde. Walter Grasskamp relativierte diese Zahl in seinem Beitrag mit einem Verweis auf die anderen Berufsfelder jenseits der freien Kunst, für deren Ausbildung die Kunstakademien ebenfalls Sorge tragen. Vgl. Grasskamp, Walter: „Die Legitimität der Kunstakademie“, in: *überlebensrate 4 %, aktuelle frontberichte aus der kunstakademie*, Hamburg 2018, S. 27 – 49, 27f.



Wenn Sie noch einmal von vorn beginnen könnten, würden Sie wieder an der HFBK studieren? (%) (nur Befragte, die wieder an einer Kunsthochschule studieren würden)

Befunde, auf die Annette Tietenberg in ihrem Essay referiert, damit nicht wissenschaftlich belastbar, doch deckt sich ihr Fazit so verblüffend mit dem der aktuellen Untersuchung hier am Haus, dass die Passage in voller Länge zitiert werden soll: „Befragungen an der HBK Braunschweig, so wenig verlässlich solche stets ideologisch eingefärbten politischen Instrumente auch sein mögen, haben ergeben, dass viele Absolvent*innen der freien Kunst tatsächlich in einen anderen Beruf eingemündet sind oder nebenbei jobben. Dennoch bekennen die meisten, ob im Feld der Kunst erfolgreich oder nicht, sie seien mit ihrer Lebenssituation zufrieden, obwohl sie, nach eigenen Angaben, unregelmäßige Einkünfte haben und generell weniger Geld verdienen als Gleichaltrige in anderen Berufen, also vermutlich eher — wie schon Bruce Nauman ahnte — von der Hand in den Mund leben. Viele sagen, dass sie, noch einmal vor die Entscheidung gestellt, ein Studium zu ergreifen, wieder Kunst studieren würden und nichts anderes. Die Aussicht darauf, die Fähigkeit zu erlangen, ein selbstbestimmtes Leben zu führen, wird offenbar höher geschätzt als das Versprechen von ungebremstem Konsum.“ (S. 60)

Dies ist auch das grobe Fazit der Umfrage, die im Oktober 2019 von Henning Lohmann und Sascha Peter von der Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Fachbereich Sozialökonomie, an der Universität Hamburg unter Absolvent*innen der HFBK durchgeführt wurde.⁸ Umfragen sollte man in der Tat mit einem gesunden Misstrauen begegnen. Gerade zeitaufwändigen Analysetools haftet oft das Vorurteil an, sie würden lediglich von „den Frustrierten“ genutzt, die hier ein Ventil für ihre Unzufriedenheit fänden. Dagegen spricht allerdings, dass die Mehrzahl der Befragten (immerhin rund ein Drittel der angeschriebenen Alumni hat teilgenommen) ihr Studium an der

8 Die Studie steht als pdf-Dokument auf der Website der HFBK Hamburg zum Download zur Verfügung unter www.hfbk-hamburg.de/absolventenbefragung

HFBK als „sehr hilfreich“ (38 %) bzw. „ziemlich hilfreich“ (44 %) für die Entwicklung der eigenen künstlerischen Persönlichkeit beschreiben. (S. 23 ff) Ein etwas anderes Bild ergibt sich bei der Frage nach der Relevanz des Studiums „für den Erwerb von Kenntnissen und Fähigkeiten, die die Befragten tatsächlich in ihren kunstnahen und kunstfernen Tätigkeiten nutzen“. Hier zeichnet sich im Ergebnis eine Pattsituation ab. Dennoch – eine überwältigende Mehrheit würde nach eigener Aussage wieder an der HFBK studieren: 18 % sagen, „ja, ganz sicher“, und 56 % „ja, wahrscheinlich“.

Wie sieht es nun konkret mit der wirtschaftlichen Situation ehemaliger HFBK-Studierender aus den freien Künsten aus? Und wie setzt sich ihr Einkommen zusammen? 18 % aller Befragten waren 2018 abhängig beschäftigt, 43 % selbständig, worunter künstlerische ebenso wie die sogenannten kunstnahen Tätigkeiten fallen. Bei 31 % stammte das Einkommen aus einer Kombination beider Erwerbsformen. Geschlechtsunterschiede sind hier nicht markant. Bei den Selbständigen machten die künstlerische Arbeit 44 % und kunstnahe Tätigkeiten 33 % des Einkommens aus, bei den hybrid Beschäftigten liegt das Verhältnis bei 22 % zu 33 %. Wer in abhängiger Beschäftigung stand, erreichte lediglich einen Einkommensanteil von 6 % durch künstlerische Praxis (alle Zahlen für 2018). Eine Tabelle, die die ausgeübten kunstnahen und kunstfernen Tätigkeiten näher spezifiziert, veranschaulicht, dass das Gros der HFBK-Absolvent*innen mit 16,4 % im Bereich „Lehrende und ausbildende Berufe“ zu finden ist – dabei wurden Lehramtsstudierende bei der Umfrage nicht berücksichtigt. Dieses Berufsfeld sorgt also auch im Bereich der freien Künste für ein ansatzweise solides Einkommen. 23,5 % der ausgeübten Tätigkeiten lagen im in sich sehr diversen Bereich der darstellenden und unterhaltenden Berufe; hier wiederum sticht die Kennziffer „Museumsberufe ohne Spezialisierung, Museums- & Ausstellungstechnik“ mit 7,1 % heraus. Eine weitere relativ hohe Prozentzahl findet sich erwartungsgemäß bei den „Berufen im Grafik-, Kommunikations- und Fotodesign“ mit 6,5 %; bei den kunstfernen Tätigkeiten kommen „Tourismus-, Hotel- und Gaststättenberufe“ insgesamt auf 9,9 %.

Die realen Einkommensverhältnisse sehen entsprechend aus. Den höchsten Prozentsatz (ca. 22 %, die Grafik ist in Fünferschritte unterteilt) machen Brutto-Einkommen bis jährlich 6.000 Euro aus (alle Zahlen für 2018), gefolgt von der Einkommensspanne 6.000 bis 12.000 Euro (ca. 16 %). Einkommen ab 30.000 Euro bis hin zu und über 96.000 Euro erzielten jeweils um die fünf bzw. deutlich weniger Prozent der Befragten. Die sogenannten Hybriderwerbstätigen erreichen dabei das höchste Einkommen, wobei nicht ersichtlich ist, durch welche Tätigkeiten genau sich dieses ergibt. Konkrete Zahlen gibt es zu den Einkünften aus künstlerischer Tätigkeit: Abhängig Beschäftigte erwirtschafteten durch ihre künstlerische Praxis ein durchschnittliches Einkommen in Höhe von 607 Euro, Selbständige 11.245 Euro und hybrid Erwerbstätige 6.125 Euro. Dies kommt den Befunden der Künstlersozialkasse bzw. des Bundesverbands Bildender Künstlerinnen und Künstler nahe.

Legt man die Anzahl der verkauften Arbeiten zugrunde, so muss man die Preise bei den Werken der HFBK-Absolventinnen im Durchschnitt wohl als ausgesprochen niedrig ansetzen. Im arithmetischen Mittel kamen die männlichen Absolventen auf 13,2 verkaufte künstlerische Arbeiten, weibliche auf 8,1 und sich als divers bezeichnende auf 6,8.⁹ 44 % dieser Verkäufe resultierten laut Umfrage aus Selbstvermarktung, die nicht weiter spezifiziert ist.

9 Sofern sie in den Jahren 2018 und 2019 künstlerisch tätig waren.

10 In Deutschland lag das Verhältnis im Jahr 2013 laut der bereits erwähnten Galerienstudie entsprechend bei 75 % zu 25 %.

11 Astrid Mania: „Stadt, Land, Kunst – Messen werden für Galerien immer wichtiger. Der Umsatz ist hoch, das Risiko aber auch“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton/Kunstmarkt, 26./27. November 2016, S.22, sowie www.sueddeutsche.de/kultur/kunstmessen-stadt-land-kunst-1.3266288?reduced=true



Eigener Instagram-Auftritt oder eigene Internetseite zur Präsentation der künstlerischen Arbeit (nur Befragte mit Studienschwerpunkt Bildhauerei, Malerei, Zeichnen, Zeitbezogene Medien, die 2018 oder 2019 künstlerisch tätig waren) (%)

Die immer wieder kolportierten Erfolgsstorys von **21** Künstler*innen, die über die sozialen Medien zu Ruhm und Geld gelangen, scheinen auf die Absolvent*innen der HFBK eine geringe Wirkung zu haben: Aus der gleichen Gruppe nutzen nur 6 % Instagram (11 % der Männer, 4 % der Frauen), 32 % haben eine eigene Internetpräsenz (29 % / 33 %), und 26 % aller Befragten (27 % / 24 %) sind weder auf Instagram aktiv, noch verfügen sie über eine eigene Website.

Eine Galerievertretung hatten 34 % der sich als männlich im Gegensatz zu 27 % der sich als weiblich definierenden Absolvent*innen. Das entspricht nicht den Befunden des aktuellen *Art Market Reports*. Im Durchschnitt, hier spielt die Dominanz der männlichen Künstler vor allem im Bereich der Klassischen Moderne und der Nachkriegskunst eine Rolle, sind mehr Künstler als Künstlerinnen in den Galerieprogrammen zu finden.¹⁰ Anders sieht es global im Bereich der sogenannten *Emerging Artists* aus. Hier verzeichnet der Bericht einen Frauenanteil von 48 %. Vor diesem Hintergrund müssten eigentlich mehr Absolventinnen der HFBK eine Galerievertretung finden.

Die Mehrheit der Galerien, die ehemalige Studierende der HFBK repräsentieren, nimmt auch an Kunstmesen teil, so ein weiteres Ergebnis der Umfrage. Dies ist in Hinblick auf das ökonomische Wohlergehen von Künstler*innen insofern relevant, als dass 2019 immerhin 30 % der jährlichen Umsätze bei Galerien mit einem Geschäftsvolumen bis 500.000 US-Dollar auf Messen erzielt wurden, 34 % bei Galerien mit einem Jahresumsatz zwischen 500.000 und einer Million US-Dollar, wobei die Bedeutung von lokalen und internationalen Messen hier in etwa gleichauf ist, so der *Art Market Report*. Eigene stichprobenartige Nachfragen bei deutschen und österreichischen Galerien im Jahr 2016 ergaben, dass eine mittelständische Galerie für die Teilnahme etwa an der Art Basel mit Kosten in Höhe von über 100.000 Euro rechnen muss.¹¹ Die verdient man nicht mit junger, erschwinglicher Kunst. Diese wird denn auch eher auf regionalen Messen gehandelt. So zählen laut *Report* zu den auf deutschen Messen ausgestellten Künstler*innen im Zeitraum 2015 bis 2019 immerhin 21 % zu den *Emerging Artists*, wobei auch hier wieder der Anteil der Künstlerinnen bei nur einem Drittel liegt. Allerdings verfügt Deutschland nach der Selbstpulverisierung der Berliner Messe Art Berlin mit der Art Cologne und der Art Karlsruhe nur noch über zwei größere Veranstaltungen. Ob sich die besonders in Berlin im Fahrwasser der Hauptmesse segelnden Nebennesen wie die Positions mit ihrem Angebot bis 50.000 Euro halten können, bleibt abzuwarten. Vielleicht ist es aber auch die große Chance für Messen, die auf Käuferschichten zielen, die in der allgemeinen Berichterstattung und damit im Bewusstsein vieler vor lauter Auktionsrekorden und Wahnsinnspreisen gar nicht mehr vorkommen. Man kann es daher nicht oft genug betonen: Es gibt bezahlbare spannende, wundervolle, beglückende Kunst.

Von Bedeutung sind auch die Standorte der Galerien, die Absolvent*innen der HFBK vertreten. An erster Stelle steht hier Hamburg (17), gefolgt von Städten außerhalb Deutschlands (14) und Berlin (12). Das spricht für ein erfreuliches Engagement des Hamburger Kunsthandels. Angesichts der oben genannten Kosten allein für große Messen, allen voran jedoch die laufenden Posten für Miete und Nebenkosten, Personal, Produktion von Kunstwerken und der eigene Lebensunterhalt, muss eine Galerie es sich buchstäblich leisten können, auf junge und im Verhältnis erschwingliche Kunst zu setzen. Je höher der Kostenapparat einer Galerie, umso höher müssen natürlich auch die Preise sein, die sie für ihre Künstler*innen bzw. deren Werke aufruft. Die deutschen Galerien setzten laut *Art Market*



Galerievertretung in 2016, 2017 und 2018 (nur Befragte mit Studienschwerpunkt Bildhauerei, Malerei, Zeichnen, Zeitbezogene Medien, die 2018 oder 2019 künstlerisch tätig waren) (%); Statistiken: Tim Albrecht

Report in den Jahren 2015 bis 2019 in ihrem Programm zu 47% auf Emerging Artists. Und je höher der Umsatz einer Galerie, die im Primärmarkt agiert – also als direkte Mittlerin zwischen Künstler*in an Sammler*in auftritt – desto geringer der Anteil der Emerging Artists. Allerdings gibt es in Deutschland auch nur wenige Galerien, die international mit den Großen mithalten könnten. Im Gegenzug bedeuten junge Künstler*innen verhältnismäßig geringe Kosten etwa in der Produktion und einen überschaubaren Aufwand in der administrativen und logistischen Abwicklung ihrer Ausstellungsprojekte. Jedoch können kleinere Galerien häufig nicht mit dem wachsenden Erfolg ihrer Künstler*innen mithalten; letztere wechseln dann zu etablierteren, finanz- und personalstärkeren Händler*innen, und deren ökonomisch gesehen jüngere Kolleg*innen müssen Ausschau nach der nächsten vielversprechenden Position halten.

Gemessen an der Zahl der einzelnen Verkäufe, so der *Art Market Report*, führt der Bereich von künstlerischen Werken (und Antiquitäten bzw. Schmuck) bis 50.000 US-Dollar mit großem Abstand, jedoch ist dieses Preissegment nur noch für 27% aller Umsätze verantwortlich. In früheren Jahren sorgte es mitunter für den Löwenanteil der Umsätze, was speziell für jüngere Künstler*innen keine ganz so gute Nachricht ist. Geraten die Galerien in den unteren Preisregionen unter Druck, wackelt das Fundament. Erschwerend kommt hinzu, dass die Politik in Deutschland sich bislang nicht gerade als kunstmarktfreundlich erwiesen hat – möglicherweise aus der oben skizzierten Aversion dem Kunstmarkt gegenüber. Während in anderen Ländern Galerien etwa Unterstützung bei der Teilnahme an Messen erhalten, weil sie als kulturelle Botschafterinnen verstanden werden, ist von solchen Maßnahmen hierzulande nichts bekannt. Dabei hatte der globale

Kunstmarkt, so die Schätzungen des *Art Market Report*, im Vorjahr ein Gesamtvolumen von 64,1 Milliarden US-Dollar. Der Anteil Deutschlands am weltweiten Markt beträgt zwar nur klägliche zwei Prozent, das sind in der Summe aber immer noch 1,28 Milliarden US-Dollar.

Dr. Astrid Mania ist Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte der Moderne an der HFBK Hamburg. Außerdem schreibt sie regelmäßig für die *Süddeutsche Zeitung* über den Kunstmarkt.

What do you actually do?

HFBK graduate Chloe Stead (together with the photographer and also HFBK graduate Jens Franke) met former students to talk about work, life and art. It is the prelude to a series of interviews for the website of HFBK Hamburg



Astrid Kajsa Nylander, 2020; all photos: Jens Franke

Ding Moments: Astrid Kajsa Nylander on painting as a space, mini jobs as a metaphor and hairspray taking over

Astrid Kajsa Nylander may share her crowded Neukölln studio with two other artists, but it's not difficult to spot which works belong to her. United by their vivid, almost



Hagen Schümann in his gallery, Berlin, 2020

plains, “but it occurred to me during the protests that when we go out in the streets we’re still taking paint and making these often quite personalized posters.” As with the *minijobs* series, many of these pieces exist somewhere between objects and paintings—they function as, and are representations of, signs of protest. “In the beginning,” Nylander continues, “I was wondering how I could actually transform these signs into paintings. Then I came to the idea that it would actually be interesting to just paint them as they are—like a study.”

At her recent solo exhibition at the Kunstverein Siegen, Nylander showed these “studies” alongside a large-scale painting featuring further images of posters from the protest with flowers that are growing in and around fences. “I see this as a symbol for the patriarchy,” she explains of this inclusion. “It’s not us versus the patriarchy because we’re actually intertwined,” she says. “The question is, how can you protest against something that you grew up within?” Taken from the blurb on the back of a hairspray bottle, the exhibition title, *Mega Widerstandskraft* (mega resistance), further underlines this point. The absurdity of the language of political resistance being repackaged and used to sell beauty products is not lost on Nylander. As she puts it, “I mean, what has the firmness of your hair got to do with it?”

Astrid Kajsa Nylander studied at the HFBK Hamburg from 2012-18 with Jutta Koether and Hanne Loreck. In 2019, she had a solo show at Kunstverein Siegen and took part in group shows at Crum Heaven, Stockholm; MiART, Milan; Gallery NTK, Prague; Strizzi Space, Cologne; and Haus am Kleistpark, Berlin. She is currently based between Stockholm and Berlin. More information: <http://astridkajsanylander.net/>

“I don’t usually like the cool guys”: Hagen Schümann created a thriving gallery in Berlin

“The first time I had to make an invoice to Hong Kong I had no idea what I was doing,” admits Hagen Schümann. It’s a remarkably candid statement to hear from a gallerist, but Schümann, who initially trained as an artist, wears his inexperience as a badge of honour. “I talked to some older friends and they told me that some of the nicest galleries are founded by artists,” the thirty-five-year-old director says with pride.

We’re sitting in the backroom of Å+, the Berlin-based gallery that Schümann has been running for the past five years. Originally a driving school—complete with an ugly green carpet—he spent six months renovating the space with a friend after signing the lease in 2015. “I rented it first as a studio, but after I finished fixing up the room I decided I didn’t want to work here anymore,” explains Schümann. Instead, he decided to open an exhibition space, which quickly became a full time job. “I thought I would run Å+ and make work in my spare time,” he says, “but it’s just crazy how much work it is.”

Still, he’s not complaining. After a few years of self-funding the project, Schümann says that the gallery is now sustaining itself through sales alone. It’s an impressive feat considering the lack of collectors in Berlin and the recent spate of closures of small and medium-sized galleries in the city. He modestly attributes his success to the unexpected commercial success he had with some of his artists, as well as the ample help and advice he has received from friends who work at other galleries. “If those people weren’t there it would be much harder,” he admits.

One unexpected factor in the gallery’s favour is its location. Situated in Moabit, Å+ is one of a number of galleries that have either started in or moved to the Central Berlin district in the last few years. “There’s no better place in the city,” says Schümann, who cites the transport and autobahn connections as major plus points. There is also

less competition than in nearby Charlottenburg, a district where many of the older and more established galleries are located. "If someone comes to a small space in Moabit after an opening at a large commercial gallery like Max Hetzler, it's hard not to lose out in comparison," he explains.

When it comes to setting up a gallery, Schümann's background does have its benefits. A number of the artists that Schümann works with, such as Simon Modersohn, Roman Gysin and Christin Kaiser, are people he met during his studies at the HFBK Hamburg. Schümann doesn't necessarily see a conceptual link between all the practices he represents, but does say that he usually follows an artist for at least two years before he invites them to show with the gallery. "It's all about the conversations we have," he explains. "I do a lot of studio visits. That's the best part of the job."

At the time of our interview, the small, light-filled gallery was home to a series of large-scale paintings by Berlin-based artist Axel Geis, who is a long-time friend of Schümann's. Titled *Bon Tempi* after an Italian musical instrument for children, the exhibition features selected portraits Geis made between 2014-19. "I thought about it for a really long time," Schümann says of the selection. "I visited Geis' studio three times. In the end I decided to only take the paintings of people without any context [in the background]. I thought, let's just take the personalities and see what we can do with them."

According to Schümann, Geis's figures are mostly taken from films, books, and magazines. "The worst thing for a painter is to constantly be on the hunt for the next motive," he explains. Instead, Geis picks images with details that interest him—such as an item of clothing or a gesture—which he spends the most time on. The rest of the canvas, according to Schümann, is finished quickly and left "open-ended." It's clear from our conversation that the Brandenburg-born director takes pride in being able to give a platform to the artists whose work he admires, many of whom he feels are underrepresented elsewhere. "I don't usually like the cool guys," he jokes. "I'm not interested in talking to them." Ultimately, it's practices like these that have meant Schümann doesn't miss his old life as an artist. "If I know so many artists," he says, "why should I make art anymore?"

Hagen Schümann is the director of Å+, a contemporary art gallery located in Berlin-Moabit. He studied at the HFBK Hamburg from 2009-15 with Pia Stadtbäumer and Gregor Hildebrandt.
More information: <https://www.åplus.de/>

What do you actually do?

Annika Kahrs on Collaboration, Repetition and Childhood Piano Lessons

Annika Kahrs doesn't have a studio. Instead, she suggests we meet at the Berlin Musical Instruments Museum, where, under the careful gaze of a pair of suspicious security guards, we wander through a collection of elaborately made pianos and string instruments. It's a fitting place to talk to the thirty-five-year-old artist, who is best known for her ambitious performances, photo series and video works featuring classical music. Whether working with duettists or a twenty-two-piece orchestra, Kahrs's projects often explore the potential of sound as a form of non-verbal communication. She is especially interested in moments when communication breaks down. In 2016, for instance, Kahrs staged a concert at Berlin's Gropius Bau comprising four singers performing *Alone Together* (1932) by American composer Arthur Schwartz. After each rendition the singers slowed down the song's tempo, gradually moving away from each other until they were performing in complete isolation. With the performers left to rely on their own

Lerchenfeld 53 April 2020



Galerie Å+, Berlin, 2020



Musikinstrumenten Museum, Berlin, 2020

inner sense of timing, the piece, which was relayed to the audience via loudspeakers, eventually starts to break down, highlighting the collaborative spirit at the heart of any harmony.

"The instructions for the performers, in other words, the way they should implement the performance, is never very strict," Kahrs says of her working process. "Usually, we don't even really rehearse in the traditional sense. Our rehearsals are more like intense discussion about what situations or possibilities might occur during the performance. For me, the spontaneous situational aspect of a performance is what makes it exciting."

Repetition is a recurring theme in her practice. She often instructs her performers to repeat the same pieces over and over again until even the most consummate professionals struggle to stay in character. During renditions of *Strings* (2010), in which members of a string quartet change instruments after each recital of Beethoven's *Opus 18 No. 4 in C Minor* (1801), the musicians often break into laughter as they struggle with their new roles. It's an interest that comes from Kahrs' own experience of learning piano as a child. "I liked not only the process of playing itself," she says, "but also everything that came with it: the endless repetitions, the strange situations that arise during end of year concerts, the potential of playing the wrong notes—the whole social game."

Born in 1984 in the North German town of Achim, Kahrs has had a fascination for music ever since she was a little girl. "I would record all different styles from the radio for hours," she recalls. "I loved replaying and organizing the tapes." This interest led her parents—who Kahrs says were never interested in classic music themselves—to encourage her to take piano lessons at age ten. It wasn't a natural fit, but what Kahrs lacked in talent she more than made up for in curiosity. This prompted her teacher to in-

troduce her to the work of experimental composers such as Alvin Lucier and Steve Reich, as well as avant-garde cellist and performance artist Charlotte Moorman. "He showed me that there was a world beyond classical music," she says.

Art world success came early for Kahrs. As a result of the popularity of *Strings*, which Kahrs produced while still a student at the HFBK in Hamburg, her work was shown in three high profile exhibitions the year after she graduated. "I was lucky," she says. "Not everyone has the same chances that I had." While luck might have been in Kahrs's favour, it is also true that she made the most of the chances she had, building on each one in order to have the opportunity to expand the scope of her practice. This way of working comes with its own challenges; as the scale of her projects have grown, so too have the budgets and the manpower needed to complete them. "I have to start each project by asking myself: what do I want to see?" she says. "You can't start by saying, 'well, this is going to be complicated' or 'there's no money' because you're constantly lowering the bar for yourself."

Kahrs balances this pressure by working on a mix of commissioned and self-initiated pieces, as well as combining larger projects with smaller ones. At the moment she's working on the concept for a seven-channel installation for the Bieber House in Hamburg and editing a film that she shot on a residency in Brazil. For the latter project, she recorded interviews with a group of amateur musicians who regularly play on the beaches of Salvador, which she is planning to cut together with recordings of the city's orchestra. "It's basically a work about producing sound in public spaces and how different countries compare to what my perspective as a European is," explains Kahrs.

Later in the year, Kahrs will head to Los Angeles for a residency at the Villa Aurora where she hopes to work with scientists on a project about gravitational waves. As usual, this collaboration doesn't faze her. "I really love to collaborate with people from different professions or with specific skills," she says. "Over the course of my career, I have worked with magicians, bird keepers, sailors, bicycle couriers, and repeatedly with musicians from various fields and countries. I like the fact that they contribute a crucial part to the artwork that also is a bit out of my control."

Annika Kahrs studied at HFBK Hamburg from 2005–2012 with Andreas Slominski, Jeanne Faust and Dr. Michael Diers.
More information: www.annikakahrs.com

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: www.chloestead.com/

Jens Franke is an artist based in Berlin.
For more: www.jens-franke.com/



Annika Kahrs, 2020

Vom Kleinen ins Große *Katharina Manzke* 29

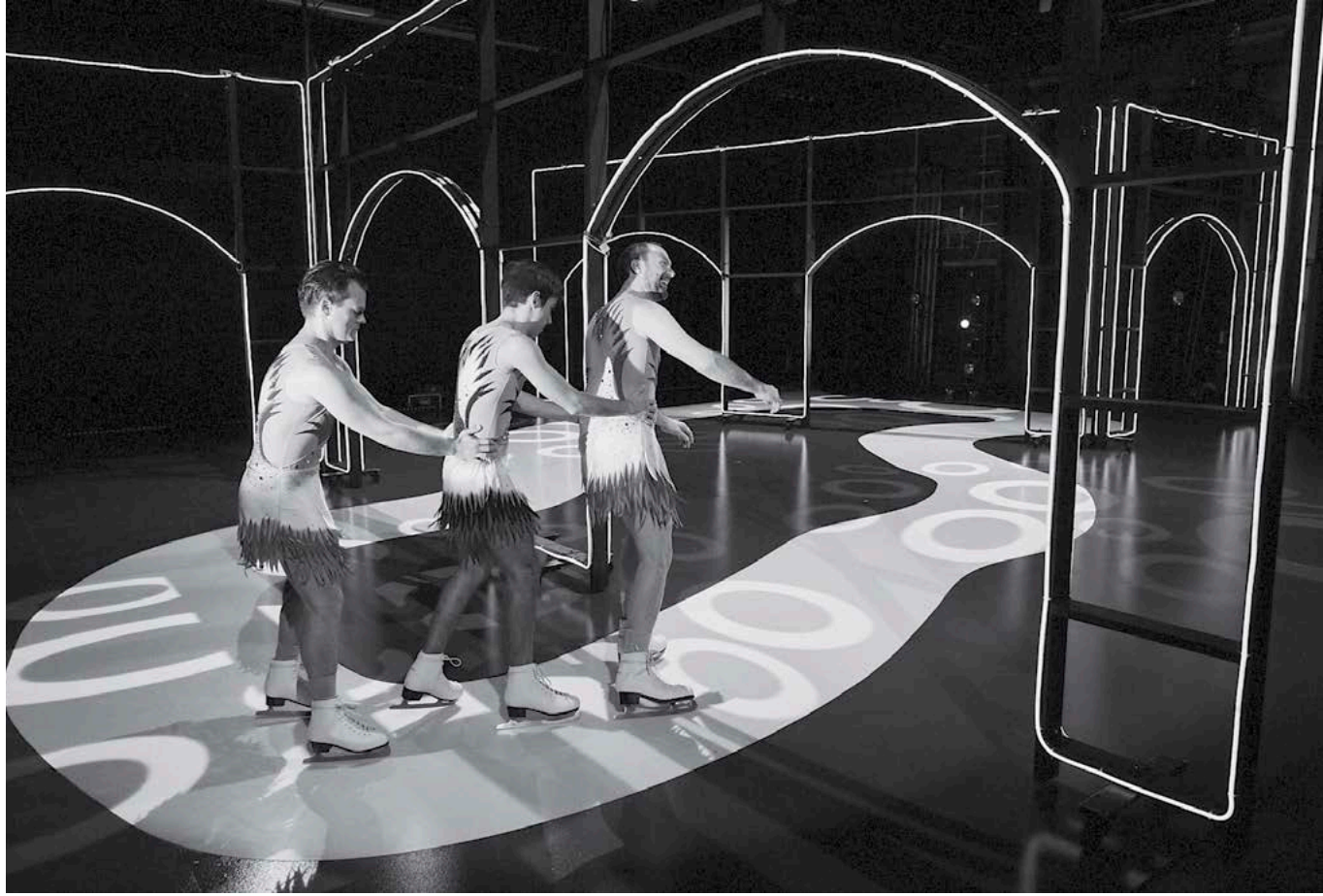
Die Bühnenraum-Absolventinnen Marlene Lockemann und Katrin Connan erlebten ihre Zeit an der HFBK als prägend und bereichernd. Heute arbeiten sie an renommierten Theater- und Opernhäusern



Katrin Connan, *Orest*, Opernhaus Zürich 2017, Regie: Hans Neuenfels; Foto: Judith Schlosser

Marlene Lockemann wurde 1989 in Berlin geboren und wuchs in Kreuzberg auf. Über ihre Mutter, die auch als Künstlerin arbeitet, kam sie früh mit der Kunstwelt in Berührung. „Ich habe schon immer sehr viel gemalt und gezeichnet,“ erzählt sie. So kam es, dass sie 2012 begann, an der HFBK Bühnenraum bei Raimund Bauer zu studieren. „Das war ein Sprung ins kalte Wasser,“ erinnert sie sich. „Man ist am Anfang total frei. Das kann auch überfordern, für mich hat es sich dann aber als gut herausgestellt, einfach erst einmal ganz vieles ausprobieren zu können.“ Mit Bühnenbild hatten die „Seelen-Skulpturen“, die sie im ersten Semester baute, nichts zu tun, aber das Experimentieren half ihr, sich klarer darüber zu werden, was sie wirklich interessiert.

Als Katrin Connan, im Jahr 2001 das Studium bei Raimund Bauer aufnahm, stieg sie hingegen gleich mit einem Entwurf eines Bühnenbildes ein, das sie in einem Modellkasten anfertigte. Connan, die 1979 in Bremen geboren wurde, wo sie heute wieder mit ihrer Familie lebt, hatte bereits zwei Jahre Freie Kunst studiert. „Als ich meine Sachen vorstellte, sagte Raimund Bauer, ich könne in die Klasse kommen, wenn ich auch eine Semesterarbeit mitmachen



Marlene Lockemann, *Sechs Koffer*, 2019, Thalia Gaußstraße, Hamburg, Regie: Elsa-Sophie Jach; Foto: Fabian Hammerl

würde. Ich hatte keine Ahnung von Bühnenplänen, Depafit-Platten und all den Tricks, mit denen man die Modelle herstellen konnte, aber ich nahm mir das Projekt vor, und baute mühsam genau drei Akte zu Wagners *Tannhäuser*." Nach diesen ersten Schritten blieb Connan bei der Arbeit fürs Theater – und bei der freien Kunst. Auch nach dem Studium arbeitete sie abwechselnd an Bühnenbildern und Ausstellungen, schrieb Songs und machte mit dem Duo Die Roquettes Musik. Das freie Arbeiten, zu dem sie auch während des Studiums immer ermuntert wurde, beeinflusst bis heute ihre Arbeit als Bühnenbildnerin. „Das Schreiben, Malen oder Entwerfen von Objekten im Atelier, all das, was erst einmal für sich steht, ist das, was ich mitbringe, wenn ich Regisseur*innen oder Dramaturg*innen begegne. Es gibt Formen und Inhalte, die mich interessieren, und die ich in einem konkreten Rahmen dann abrufe. Es ist kein Zufall, dass ich gerade 2014 und 2015, in den Jahren, in denen ich die Malerei für mich wieder aufnahm, für das *Schlaue Füchslein* an der Hamburgischen Staatsoper und für *Le nozze di Figaro* an der Semperoper Dresden riesige Malereien anfertigen ließ.“ Als bis heute prägend und bereichernd empfindet Katrin Connan auch, dass die Zeit zum eigenständigen Experimentieren mit der Teilnahme an Studienprojekten, wie dem Studienprojekt III* verknüpft war.

Auch Marlene Lockemann ist dafür dankbar: „Einer der Gründe, dass ich jetzt von meinem Beruf als Bühnenbildnerin leben kann, ist, dass man im zweiten Semester die Regieführenden der Hochschule für Musik und Theater kennenlernt. Zuerst geht man miteinander Kaffeetrinken, spricht über Ideen, so finden sich Teams. Danach geht es richtig los.“ Ihre erste große Bühne bekam Lockemann 2015 im Malersaal des Hamburger Schauspielhauses zur Verfügung gestellt. Für



Katrin Connan, *Le nozze di Figaro*, Semperoper Dresden 2015, Regie: Johannes Erath; Foto: Matthias Creutziger

eine Inszenierung von *Der jüngste Tag* nach Ödön Horwath entwarf sie das Bühnenbild – und merkte, „wie wenig man mit einem Budget von 1000 Euro machen kann“. Mit der Hilfe eines Sponsors und guten Ideen klappte es trotzdem und die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Abdullah Kenan Karaca setzte sich fort. Ein Jahr später wurde sie eingeladen, den Bühnenraum für Karacas Fassbinder-Inszenierung von *Katzelmacher* am Münchner Volkstheater zu gestalten. „Ich war während des ganzen Prozesses der Stückentwicklung eigentlich durchgehend aufgeregt,“ erzählt sie. Dem Ergebnis hat das nicht geschadet. Lockemann wurde für ihr Bühnenbild 2016 als beste Nachwuchskünstlerin in der Kritikerausgabe des *Theater Heute* Magazins nominiert. Die Zusammenarbeit mit Karaca ging jedoch nicht weiter. Zum ersten Mal erlebte Lockemann, wie abhängig Bühnenbildner*innen von regieführenden Personen sind. „Ich kann mich nicht selbst an einem Theater meiner Wahl bewerben. Ich bekomme die Jobs angeboten, oder eben nicht.“ Eine sehr wichtige Eigenschaft, die man als Bühnenbildnerin mitbringen sollte, sei daher Kommunikationsfähigkeit. Studienbeginnern würde sie raten, sich möglichst früh mit möglichst vielen Menschen zu vernetzen. Eine Inszenierung im Jahr 2016 eröffnete bei ihr dann glücklicherweise eine Zusammenarbeit, die bis heute besteht. An der Probebühne des Jungen Schauspielhauses inszenierte sie gemeinsam mit Elsa-Sophie Jach das Stück *GAS 1*. Fünf weitere gemeinsame Stücke folgten: *Anatomie Titus*, *Die Glasmenagerie*, *Mitwisser*, *Sechs Koffer* und zuletzt: *Die Marquise von O. ... Faster Pussycat! Kill! Kill!*.

Marlene Lockemann schloss ihr Studium 2017 ab, Katrin Connan bereits 2008. Die 40-jährige kann sich heute auf intensive Arbeitsbeziehungen verlassen. „Für mich macht es nur dann Sinn, als Bühnenbildnerin zu arbeiten, wenn ich mit Regisseur*innen eine Beziehung eingehen kann, in der ich selbst eine Künstlerin bleibe. Die Verhältnisse müssen klar sein. In einer Beziehung muss man offen sein für andere Ansichten, andere Bilder. Es geht nicht darum, dem anderen zu sagen was er tun soll, sondern sich gegenseitig zu inspirieren,“ so Connan. Unter anderem verbindet sie mit dem Opernregisseur Johannes Erath so eine Beziehung. Sie lernten sich noch während des Studiums am Opernhaus Grand Théâtre de Genève kennen, wo beide als Assistenten arbeiteten. Innerhalb kürzester Zeit entstand eine Freundschaft. Eine Woche nach ihrem Diplom an der HFBK flog sie zu Erath nach Paris und entwarf das Bühnenbild zu Elliot Carters Stück *What next* an der Neuen Oper Wien, ihr erster Auftrag nach dem Studium. Eine ganz besondere Station auf Katrin Connans Weg als Bühnenbildnerin war die Produktion von Alban Bergs *Lulu* in Graz im Jahr 2010. Die Auseinandersetzung mit der Protagonistin Lulu setzte eine künstlerische Überlegung in Gang, die sich bei weiblichen Hauptfiguren anderer Inszenierungen fortsetzte. „Lulu hat mich darauf gebracht, das Bühnenbild um sie drehen zu lassen, bzw. aus ihrer Sicht zu betrachten. Ich habe mir überlegt, wie man ihr und anderen Protagonistinnen durch die Theatermaschinerie mehr Raum für ihre Perspektive, mehr Selbständigkeit und Bestimmung geben kann, um sie aus Klischees loszulösen.“ Figuren mit ihren Eigenschaften und Vorhaben im Raum sichtbar zu machen, ist etwas, das Connan grundsätzlich in ihren Arbeiten versucht. „Der Raum kann assoziativ ein Spiegel der Persönlichkeiten sein oder er verkörpert ein sie umhüllendes System, mit dem sie umgehen müssen. Auch wenn die Form abstrakt ist, geht es um gesellschaftliche oder persönliche Verhältnisse. Ein Bühnenbild kann mit einer klaren formalen Auswahl Dinge verdeutlichen, die im Chaos der Realität versteckt, verdrängt oder verschwommen sind.“

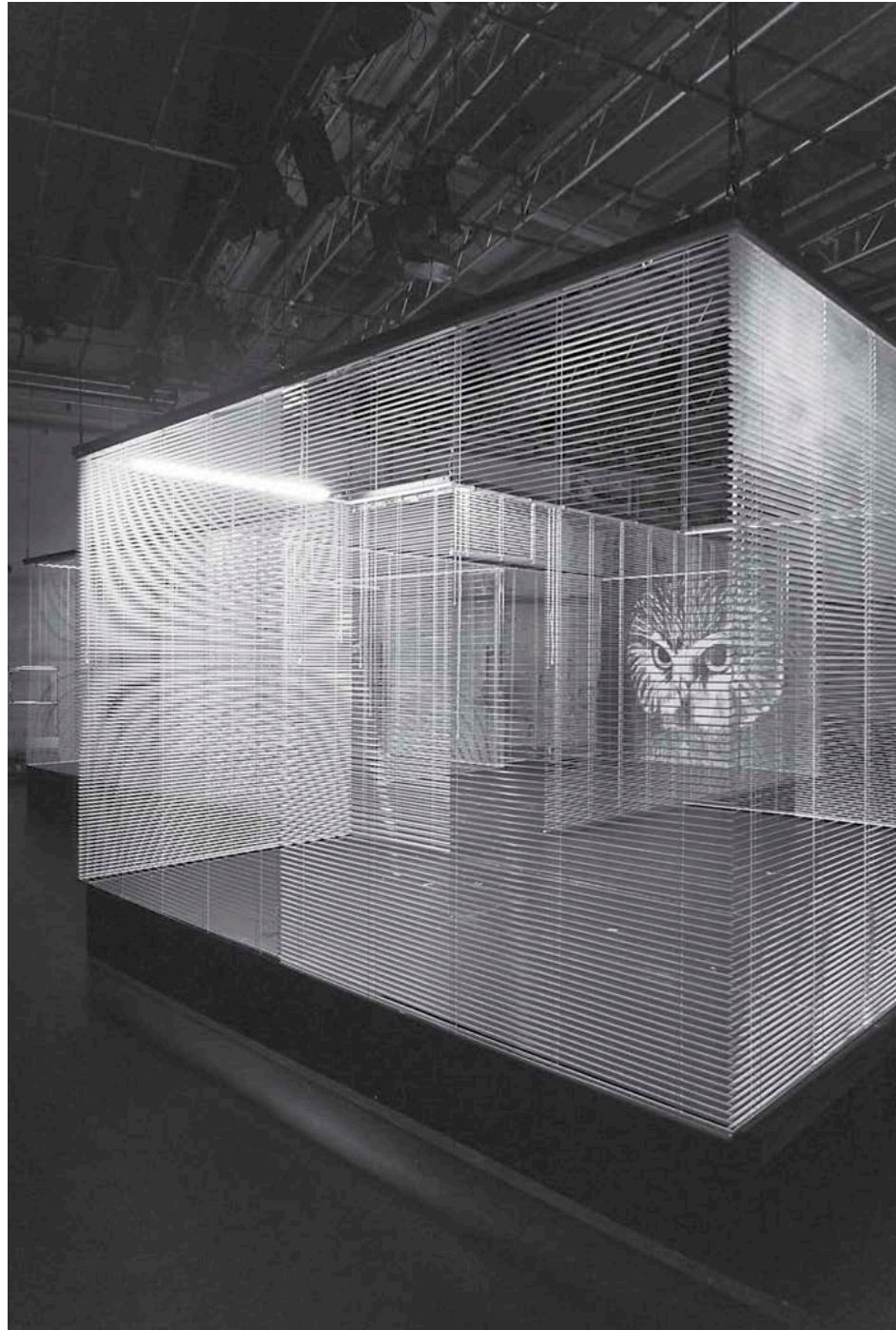
Wenn Marlene Lockemann über einen Raum nachdenkt, konzentriert sie sich mit Vorliebe auf das, was sich bewegt. „Ich habe ein sehr großes Interesse an Choreografie. Ich finde es total interessant, wenn sich Bühnenelemente bewegen können. Oder, wenn sie einen Einfluss darauf haben können, wie sich die Spieler darin bewegen können.“ Die klassische Drehbühne ist eines der Elemente, das sie gerne in ihre Bühnenbilder einbaut. Sie verwendet aber auch Drehtüren, Reifen oder Raumelemente, die während des Spiels auseinandergenommen und neu zusammengesetzt werden können. Zum Beispiel die wandelbare Brücke aus Stahl in dem Stück *Sechs Koffer* von Maxim Biller, das im vergangenen Jahr im Thalia Gaußstraße unter Regie von Elsa-Sophie Jach Premiere feierte. Die Rahmen der Brücke sind beweglich. Die Schauspieler können ihre „Erinnerungsräume“ selbst verändern. „Der Raum diskutiert immer irgendwie mit bei mir“, so Lockemann.

In ihrer Bachelorarbeit mit dem Titel *IM FALL*, die Lockemann gemeinsam mit Lea Burkhalter erarbeitete und die 2017 mit dem Karl H. Ditze Preis der HFBK für die beste Abschlussarbeit ausgezeichnet wurde, diskutierte der Raum nicht nur mit, sondern spielte die eigentliche Hauptrolle. Im Mittelpunkt der performativen Installation stand eine auf der Bühne eingelagerte Theaterkulisse aus Holz, die die Zuschauer nur von unten betrachten konnten. Indem sie auf kleinen Wagen liegend unter die Konstruktion rollten, konnten sie sich den Theaterraum selbst erschließen. Der Blick in die Kulisse zeigte dann zwei Performer, die Textauszüge aus *Warten auf Godot* vorlasen.

Dass Lockemann ausgerechnet mit dem berühmten Stück von Beckett ihr Studium beendete, birgt eine gewisse Ironie. Sie sagt über sich selbst: „Im Grunde gibt es keine Struktur in meinem Leben, weil sich immer so viel und so schnell verändert.“ Auf Aufträge warten muss sie nicht. Das ganze restliche Jahr ist schon verplant. Katrin Connan erwartet gerade ihr zweites Kind – und arbeitet an der zwölften Inszenierung mit Johannes Erath.

Katharina Manzke ist freie Autorin und Theaterkritikerin und lebt in Hamburg.

* Das jährlich stattfindende Kooperationsprojekt der HFBK, der Hochschule für Musik und Theater (HfMT) und der Hochschule für angewandte Wissenschaften (HAW), in dessen Rahmen Studierende aller drei Hochschulen Inszenierungen zu einem übergeordneten Thema erarbeiten. Diese werden an jedes Jahr wechselnden Hamburger Theatern aufgeführt.



Marlene Lockemann, *Die Glasmagerie*, Regie: Elsa-Sophie Jach, 2018, Kampnagel Hamburg; Foto: Max Arntzen

Wie im Paradies

Die Köchin und Kochbuchautorin Eschi Fiege und der Filmregisseur Oliver Hirschbiegel haben sich in den 1980er Jahren an der HFBK Hamburg kennengelernt. Lerchenfeld traf sie in Fieges Restaurant Das kleine Paradies und sprach mit ihnen über ihr Studium und die gemeinsame Künstlergruppe M. Raskin Stichting Ens



Andreas Coerper, Eschi Fiege, Kai Schirmer, Rotraut Pape, Oliver Hirschbiegel (v. l. n. r.), 1982

Lerchenfeld: Eschi, wie kamst du an die HFBK?

Eschi Fiege: Ich bin am 1. Januar 1980 mit einer Freundin aus Wien in Hamburg angekommen. Sie studierte damals schon an der HFBK und nahm mich einfach mit. Das ging damals ohne Probleme. Ich hatte vorher schon an der Angewandten in Wien studiert. Aber das war mir viel zu didaktisch. Da bekam man irgendwelche Themen gestellt und sollte dann seinen Namen malen. Das war nichts für mich. Im April 1980 wurde ich offizielle Gasthörerin bei KP Brehmer an der HFBK. Und später habe ich mich dann ganz ordentlich beworben: mit meinem Notizbuch. Darin habe ich alles gesammelt, eingeklebt, Ideen festgehalten. Oliver Hirschbiegel: Ja, man ging damals einfach zu Lehrveranstaltungen. Das wurde nicht kontrolliert. Ich bin schon im Alter von 15/16 Jahren zu den Vorlesungen von Bazon Brock gegangen. Und auch zu den Veranstaltungen von KP Bremer, Gerd Roscher, Sigmar Polke, Claus Böhm-

ler. So habe ich mir eine Mappe erarbeitet, die irgendwie Hand und Fuß hatte und mit der habe ich mich dann zum Wintersemester 1978/79 beworben und wurde angenommen. Talent ist ja am Anfang nicht viel mehr als ein Versprechen. Das muss sich in so einer Mappe abbilden. Und ob es dann eingelöst wird oder nicht, wird man während des Studiums sehen.

EF: Ich bin eigentlich hauptsächlich in der Klasse von Claus Böhmler gewesen. Das war ja jetzt nicht im strengen Sinne eine Klasse, das war vor allem ein Raum. Dort saßen wir und haben über alles Mögliche gesprochen. Es wurde nie irgendwas niedergemacht. Es war eine sehr tolle Atmosphäre. Aber trotzdem wollte Böhmler immer wissen, woran man gerade arbeitet, was man darüber denkt. Es war sehr vielseitig: Einige haben Installationen gemacht, andere Performances. Es war ein wilder Haufen.

OH: Ich interessierte mich damals schon für Film. Mei-

nen ersten Film hatte ich schon 1976/77 gemacht, da war ich noch gar kein Student an der HFBK. Ich bin vor allem zu Franz Erhard Walther und Sigmar Polke gegangen. Die waren auf ihre Art radikaler und haben klare Aussagen formuliert. Polke hat uns schon mal Malereiverbot erteilt. Er hat gesagt, Fotografieren, Filmen, das ist das neue Ding. Malen ist Quatsch. It's over.

Lf: Das wurde aber auch schon oft gesagt und so richtig hält sich niemand dran.

EF: Das geht auch gar nicht. Man kann nicht nicht malen, wenn man malen will.

OH: Und darum geht es auch gar nicht. Ein guter Lehrer ist ja dazu da, dass du dich an ihm reiben kannst. Und alle, die damals bei ihm in der Klasse waren, haben natürlich gemalt wie die Teufel: Georg Herold, Albert Oehlen, Werner Büttner.

Lf: Du hast einmal in einem Interview gesagt, dass du, als du gesehen hast, wie Albert Oehlen malt, dich entschieden hättest, mit der Arbeit an der Fläche aufzuhören.

OH: Stimmt, aber das hat mit der Art wie Oehlen malt nichts zu tun gehabt, sondern mit der Kombination von Intelligenz und Talent. Da wusste ich, ich kann da weit kommen, aber er wird immer vor mir sein und deswegen hab ich es dann gelassen. Ich habe ihm das erst kürzlich erzählt, worüber er sehr gelacht hat. Wir arbeiten gerade an einem gemeinsamen Filmprojekt, über das ich aber noch nichts erzählen will.

Lf: Zurück in die 1980er Jahre. Ihr habt relativ schnell zusammen mit Rotraut Pape, Andreas Coerper und Kai Schirmer eine Künstlergruppe gegründet: M. Raskin Stichting Ens. Wie kam es dazu?

OH: Ich hatte ein Pamphlet für das *Kunstforum International* verfasst, in dem ich den neuen Arbeitsansatz in der Kunst beschreibe. Darin heißt es z. B.: „Wir operieren mit programmierten Stimmungen – Simulationen!! Gegen das Dogma privater künstlerischer Schaffenskraft! Gegen den Zwang heroische Akte zu liefern! Man weiß, daß erst die Medien heute Realität herstellen, daß erst die Aufbereitung des Ereignisses, das Ereignis des Ereignisses darstellt. So dürfen wir den Zeitgeist nicht ablehnen, das Modernistische nicht bekämpfen, sondern es in unseren Besitz bringen. [...] Wir müssen unsere Arbeit als die von Forschern verstehen. Filme produzieren, Theater machen, Bücher schreiben, Autos reparieren, kochen als pseudo-wissenschaftliche Forschungsprojekte realisieren. Alle denkbaren Felder werden gleichwertig behandelt!“ Und ich habe einfach behauptet, dass es eine Gruppe gibt – M. Raskin Stichting Ens.. –, die diesen Prinzipien folgt.

Lf: Worauf geht der Name zurück?

EF: Das war ein Kunstwort. Jeder aus der Gruppe hat eine andere Geschichte erzählt. Das war Teil des Konzepts. Und eigentlich sollte auch niemand wissen, wer sich dahinter verbirgt. Das haben wir aber nicht konsequent genug verfolgt.

OH: Ich hatte für einige meiner Experimentalfilme schon kleinere Aktionen inszeniert. Es waren Situationen mit Menschen, die blutend auf der Straße liegen. Es war eine Art Nachstellung der Hans Martin Schleyer-Entführung von 1977. Das war von allem etwas: Performance, Installation und gleichzeitig wurde es Teil eines Films. Und dann hat uns das Performance Festival aus Hannover mit diesen „Studies on Entertainment“ eingeladen. Da haben wir dann eine ähnliche Straßenaktion durchgeführt.

EF: Wir haben Flugblätter gedruckt und verteilt. Wir hatten Megaphone, es gab eine Prügelei. Am Ende kam die Polizei und wir bekamen eine Anzeige.

OH: Ja, das war super. Aber es hat funktioniert. Und

dann bekamen wir immer mehr Anfragen. Und die Idee war, dass jede Show anders ist. Sie muss wiederum auf den Ort eingehen und eine neue Version nachstellen.

EF: Der Kern der Gruppe bestand aus fünf Personen. Hin und wieder kamen andere dazu, aber eigentlich bildeten wir den Kern. Und wir haben für die Shows intensiv geprobt. Es gab „Trainingslager“ und eine sehr genaue Choreografie. Das war auch technisch sehr anspruchsvoll. Für eine Show haben wir Boxmaschinen entwickelt. Da hat man ein Statement abgeben und wurde daraufhin von der Maschine zusammengeschlagen. Am Ende lagen wir blutüberströmt auf dem Boden – das waren teilweise wirklich extrem lustige Situationen.

Lf: Ihr wurdet u.a. von The Kitchen, New York, dem Centre Georges Pompidou, Paris und von der *documenta 8*, Kassel eingeladen. Warum habt ihr aufgehört zusammenzuarbeiten?

OH: Wir haben parallel natürlich auch immer noch unsere eigenen Sachen gemacht. Eigentlich hat jeder für sich selbst gearbeitet und für diese Shows haben wir uns dann zusammengetan. Irgendwann kam der Punkt, da wurde es richtig „seriös“. Da hätte man sich wirklich dafür entscheiden müssen.

EF: Entweder oder.

OH: Bei der Show auf der *documenta 8* wurde das eigentlich schon deutlich. Ich hatte einen neuen Film angefangen. Da habe ich gemerkt, dass ich das nicht parallel machen kann. Und ich wollte eben unbedingt Filme machen.

EF: Ich habe zu der Zeit schon gearbeitet. Ich hatte mir vorgenommen, mit 24 mein eigenes Geld zu verdienen. Das war eine Lebensentscheidung. Ich wurde dann von der Firma für die *documenta* freigestellt. Das wollte ich unbedingt noch machen. Vielleicht wäre es irgendwie gegangen, beides miteinander zu vereinbaren. Aber damals gab es nicht dieses Drängen, unbedingt weiterzumachen. Rotraut hat die Arbeit unter dem Namen Raskin weitergeführt, und sie weiter ins Visuelle entwickelt.

OH: Am Ende fand ich es schade, dass es dann so einfach aufgehört hat.

EF: Aber auf der anderen ist es auch wieder konsequent. Es hat geendet, wie es begonnen hat. Als ein unerfülltes, nicht wirklich abgeschlossenes Projekt. Es ist als Behauptung gestartet und auch so zu Ende gegangen. Nicht wirklich fertig. Aber es war interessant zu sehen, wie viele dann eigentlich mit Film weitergearbeitet haben. Du natürlich, aber auch Andy (Andreas Coerper), der Reportagen und Dokumentarfilme für das Fernsehen macht und eben Rotraut, die neben Experimentalfilmen auch Dokumentarfilme und Medieninstallationen realisierte.

OH: Damals gab es an der HFBK nur zwei Richtungen im Film: experimentell oder dokumentarisch. Als ich anfang, mit Mitteln der Hochschule narrative oder spielfilmartige Sachen zu machen, wurde das gar nicht gern gesehen. Das kann Hermine Huntgeburth sicherlich bestätigen, wir waren ja im selben Jahrgang. Wir haben das mehr oder weniger heimlich oder halb legal gemacht.

Lf: Wenn du dich so für Film interessiert hast, warum bist du nicht an eine Filmhochschule gegangen? Warum ist die Zeit an der HFBK trotzdem hilfreich für dein späteres Leben als Filmemacher?

OH: Du lernst nicht, Künstler zu sein oder Filmregisseur. Das bist du, oder du bist es nicht. Alles, was du tust, wenn du auf eine Kunsthochschule gehst, ist zu schauen, was deine Mittel sind und dich an dem zu reiben, was da sonst ist: Gegner, Freunde, Bündnispartner. Beim Filmemachen ist es im Prinzip genau dasselbe. Wenn du Regie führst, benötigst du noch diesen technischen Apparat und ein gewisses Wissen. Aber im Prinzip ist ein Künstler ein Künstler. Und ein Regisseur ist ein Regisseur und man wird nicht



Restaurant Das kleine Paradies; Foto: Roland Unger, 2020

zum Regisseur. Und das, was wir bei Raskin gemacht haben, das war ja die beste Vorbereitung für das Kommende. Da ging es ja auch schon um Managing. Im Prinzip bietet die Kunsthochschule die Schulung des Auges.

EF: Für mich war die Zeit an der HFBK sehr wichtig. Dort habe ich wirklich gelernt, zu denken. Gerade in der Auseinandersetzung mit so unterschiedlichen Leuten. Und du musstest dich wirklich schärfen, mit allen möglichen, manchmal auch albern erscheinenden Argumenten, Ansichten oder Herangehensweisen. Auch in der Kunst. Aber irgendwie hat man gelernt, zwischen Substanz und weniger Substanz zu unterscheiden. Es ist bis heute für mein Arbeits- und auch für mein Privatleben sehr wichtig, dass ich dort wirklich gelernt habe, Dinge zu betrachten und mir anzusehen, genau anzusehen. Das ganze Umfeld, die Hamburger Schule ist auch eine harte gewesen, aber es war nicht persönlich, es war immer offen. Man hat gelernt, mit der Kritik an der eigenen Arbeit umzugehen. Aber jeder konnte immer genau das machen, was er oder sie wollte. Alle Meinungen und Ansichten haben nebeneinander existiert.

OH: Es war einfach eine sehr interessante Mischung an Leuten in der Schule. Vor allem durch die Gastprofessoren, die immer nur für ein oder zwei Semester kamen. Es war ein Destillat an wirklich guten Leuten, die immer wieder neue Impulse gaben. Ich erinnere mich noch an Lawrence Weiner, Vito Acconci, Jörg Immendorff oder Nam June Paik, später auch Mike Hentz, der zuerst als Vertretung von Sigmar Polke kam und regulärer Professor wurde.

EF: Und es hat sich einfach alles sehr stark durchmischt: die Maler, die Bildhauer, die Filmemacher. An anderen Schulen ist das alles viel getrennter.

OH: Ich fand, die größte Diversität hat man damals in Hamburg gefunden. Und es war auch einfach immens wichtig, gemeinsam Zeit zu verbringen, sich auszutauschen. Ge-

meinsam zu essen, zu feiern.

EF: Deswegen ist es auch wichtig, dass Hochschulen Menschen haben. Es braucht diese Orte, sich zu treffen.

OH: Und das Studium folgte damals nicht diesem Erwartungsdruck von außen. Es war nur der Druck, den du dir selbst mit deiner eigenen Arbeit gemacht hast. Aber ob du 5 Semester studiert hast oder 10, ob du einen Abschluss gemacht hast oder nicht, das interessierte damals niemanden. Ich befürchte, dass sich das durch das Bachelor-Master-System doch geändert hat. Es funktioniert einfach in einem bestimmten Zeitplan und nach festgelegten Regeln. Von außen betrachtet bin ich da sehr skeptisch. Aber ich werde sehen, was meine Tochter Paula, die ebenfalls an der HFBK studiert, darüber berichtet.

EF: Ich glaube, das Denken funktioniert am besten im Austausch. Und das braucht Raum und Zeit. Ich habe diese Zeit wirklich gebraucht. Wenn mir jemand gesagt hätte, in einem halben Jahr musst du etwas abliefern, dann wäre ich wahrscheinlich gegangen. Das hat mich nicht interessiert. Ich bin ja genau wegen dieser sozialen Aspekte an eine Kunsthochschule gekommen. Ich fand es toll, gemeinsam mit anderen jeden Abend zusammensitzen und zu diskutieren, sich auszutauschen, Dinge auszuprobieren. Wenn ich am Ende des Tages hätte Prüfungen ablegen müssen, dann hätte ich wahrscheinlich aufgehört. Wir haben Rotraut damals mit ihrem Diplom-Abschluss ausgelacht. Das war super uncool, Diplom Künstler.

OH: Ich habe gar keinen Abschluss, nur eine Exmatrikulationsbescheinigung. Ich bin einfach irgendwann, genauer gesagt 1987, gegangen.

Lf: Wie bist du Eschi, dann zum Kochen gekommen?

EF: Seit ich 16 bin, habe ich gekocht. Ich habe auch in Hamburg immer für Freunde gekocht, Essen ausgerichtet. Nach dem Studium bin ich aber zuerst in die Werbung gegangen und habe Werbefilme gemacht. Und dann habe

ich ein Kind bekommen. Und plötzlich dachten alle, mit einem Kind könne man dann nicht mehr so weiterarbeiten. So als hätte man den Coronavirus: die hat jetzt ein Kind, mit der kann man nicht mehr arbeiten. Außerdem hat sich die Branche stark verändert. Und dann habe ich mich entschieden, dass etwas passieren, sich etwas ändern muss. Und ich habe mich wieder an das Kochen erinnert und einen Mittagstisch bei mir in der Wohnung angeboten. So konnte ich in der Welt da draußen wieder „mitspielen“. Ich habe mir die Leute einfach nach Hause geholt. Und das hat einfach sehr viel besser funktioniert, als ich mir das vorgestellt habe. Daraus ist dann ein Buchprojekt entstanden und inzwischen gibt es schon drei Kochbücher. Und letztlich ist aus dieser Idee auch das Restaurant Das kleine Paradies hervorgegangen. Das haben wir heute auf den Tag vor fünf Monaten eröffnet – wie sich das aber nun unter der Corona-Krise weiterentwickelt, kann ich mir gar nicht ausmalen.

Lf: Sowohl das Filmemachen als auch das Kochen sind vor allem kooperative Tätigkeiten, die immer das Zusammenspiel mit anderen erfordern. Da schließt sich doch wieder der Kreis zu eurer gemeinsamen Arbeit bei M. Raskin Stichting Ens.

OH: Das war auch eigentlich einer der Gründe, warum ich Raskin überhaupt „erfunden“ habe. Es war ein Versuch mit der Unzufriedenheit, die aus der Einsamkeit als Maler erwuchs, umzugehen. Du stehst immer allein vor der Leinwand. Dann doch lieber kollektiv arbeiten. Das ist immer noch anstrengend, aber wenigstens teilt man es mit anderen.

Lf: Wie würdet ihr eure Zeit an der HFBK, in Hamburg rückblickend sehen?

EF: Ich hätte nirgendwo anders sein wollen. Die Leute waren durch das Intellektuelle miteinander befreundet. Alles traf sich z.B. in der Buch Handlung Welt von Hilka Nordhausen.

OH: Das war damals the place to be. Überhaupt Hamburg. Für drei, vier Jahre war nicht nur die Hochschule, sondern war Hamburg als Ort das Denkzentrum Deutschlands. Mit Diedrich Diederichsen, Rainald Goetz, der ganzen Musikszene. Man war sich respektvoll, freundschaftlich geworden.


Eschi Fiege studierte von 1980-87 an der HFBK Hamburg. Danach arbeitete sie in der Werbebranche, bis sie in ihrer Wohnung am Wiener Naschmarkt einen Mittagstisch ins Leben rief. Ihre Kochbücher *Eschi Fieges Mittagstisch* (2014), *Love Kitchen* (2016) und *more than pasta* (2020) sind nicht nur kulinarisch, sondern auch visuell eine Entdeckung. Im Oktober 2019 eröffnete sie gemeinsam mit Michi Klein das Restaurant Das kleine Paradies in Wien, wofür ein Büromaschinengeschäft aus der Kaiserzeit aufwendig restauriert und umgebaut wurde.

Oliver Hirschbiegel studierte von 1978-87 an der HFBK Hamburg. Zu seinen erfolgreichsten Filmen als Regisseur gehören u.a. *Das Experiment* (2001), *Five Minutes of Heaven* (2009), dafür erhielt er den Regiepreis beim Sundance Film Festival und *Elser – Er hätte die Welt verändert* (2015). Für seinen Film *Der Untergang* (2004) wurde er in der Kategorie bester fremdsprachiger Film für den Oscar nominiert. Darüber hinaus hat er zahlreiche Fernsehfilme und Serien gedreht. Er wurde mehrfach mit dem Adolf-Grimme-Preis und dem Bayerischen Filmpreis ausgezeichnet.

Wie im Paradies

Lerchenfeld 53 April 2020

Hochschule für bildende Künste
Lerchenfeld 2, 2000 Hamburg
Telefon 201 88 3809



Aufnahme-Nr. 6638
Bewerbungs-Nr. 14950


Sommersemester / Wintersemester 19 80 *aufgenommen*

1. Familienname: FIEGE
2. Vorname (Rufname unterstreichen): Elisabeth Maria
3. Geburtstag, -jahr und -ort: 2. 12. 1960 WIEN
4. Staatsangehörigkeit: A 5. Familienstand: --- 6. Kinder: ---
7. Heimeschrift: A-1060 WIEN, LINKE WIRTSCHAFTSSTR. 6/15 Telefon: 56-39-912
8. Anschrift während d. Studiums: W. Reichenstr. 21/H 11 Tel.: 32-62-73
9. Studienwunsch im Fachbereich: Architektur Industrial Design
 Freie Kunst Visuelle Kommunikation
 Kunstpädagogik und Techniklehre (künstlerisches Lehramt an Gymnasien)
10. Berufswahl: ---
11. Allg. Schulbildung (Volksschule, Mittlere Reife, Abitur): Vollschul., Mittlere Reife
12. Berufsausbildung: ---
13. Dauer u. Art der prakt. Beschäftigung: ---
14. Besuchte Fach- oder Hochschulen (von, bis, welche?): Hochschule f. angewandte Kunst Wien (Parlitz)
15. Eingereichte Arbeiten: Zeichnungen, Copyhefte

Mit dieser Anmeldung verpflichte ich mich, die an der Hochschule geltenden Vorschriften genau zu befolgen und den Studentenschaftsbeitrag sowie den Studentenwerksbeitrag fristgerecht zu zahlen. Verspäteter Eintritt oder vorzeitiger Austritt während eines Semesters entbindet nicht von dieser Verpflichtung. Ich verpflichte mich, für alle Schäden aufzukommen, die ich an den Räumen und Einrichtungsgegenständen der Hochschule verursache.

1. July 80 Ort und Datum
[Signature] Unterschrift

Hochschule für bildende Künste
Lerchenfeld 2, 2000 Hamburg 76
Telefon 201 88 3809



Aufnahme-Nr. 6161
Bewerbungs-Nr. 13462

ANMELDUNG
Sommersemester / Wintersemester 19 78/79 *aufgenommen*

1. Familienname: Hirschbiegel
2. Vorname (Rufname unterstreichen): Oliver - Horst
3. Geburtstag, -jahr und -ort: 29-12-35 57 Hamburg
4. Staatsangehörigkeit: Deutsch Familienstand: led. 6. Kinder: ---
7. Heimeschrift: c/o GOBSEK, Jarrest. 80 2000 Hamburg 60 Telefon: 27 87 92
8. Anschrift während d. Studiums: --- Tel.: ---
9. Studienwunsch im Fachbereich: Architektur Industrial Design
 Freie Kunst Visuelle Kommunikation
 Kunstpädagogik und Techniklehre (künstlerisches Lehramt an Gymnasien)
10. Berufswahl: ---
11. Allg. Schulbildung (Volksschule, Mittlere Reife, Abitur): Fachabitur
12. Berufsausbildung: ---
13. Dauer u. Art der prakt. Beschäftigung: 3. Mon. Trickfilmstudio / Werbeagentur
14. Besuchte Fach- oder Hochschulen (von, bis, welche?): Fachhochschule Grafik/Gestaltung Hamburg März - ca. Mai 77
15. Eingereichte Arbeiten: 5 Copyhefte - 2 Notizbücher 11 Zeichnungen + Skizzen 1 Filmkonzept 1 Konzept/Plastik Video

Mit dieser Anmeldung verpflichte ich mich, die an der Hochschule geltenden Vorschriften genau zu befolgen und den Studentenschaftsbeitrag sowie den Studentenwerksbeitrag fristgerecht zu zahlen. Verspäteter Eintritt oder vorzeitiger Austritt während eines Semesters entbindet nicht von dieser Verpflichtung. Ich verpflichte mich, für alle Schäden aufzukommen, die ich an den Räumen und Einrichtungsgegenständen der Hochschule verursache.

Hamburg 20-6-78 Ort und Datum
[Signature] Unterschrift

Auszug aus den Studierendendakten von Eschi Fiege und Oliver Hirschbiegel

Max Dax

Über das Verhältnis von Kunst und Musik ist schon viel geschrieben worden. Auch aus der HFBK sind zahlreiche Musiker*innen hervorgegangen. Unser Autor fügt einen noch wenig beachteten Aspekt zur bundesrepublikanischen Musikgeschichte hinzu



Holger Hiller im Oktober 2013 beim Konzert von Palais Schaumburg in der Aula-Vorhalle der HFBK Hamburg;
Foto: Tim Albrecht

Die HFBK Hamburg verfügt über ein Audiolabor, dessen Ursprünge sich bis in das Jahr 1980 zurückverfolgen lassen. Der damalige Gastprofessor Conrad Schnitzler hatte in zwei Räumen der Hochschule ein kleines, improvisiertes Tonstudio eingerichtet. Ausgestattet mit einigen wenigen Synthesizern, Mikrofonen und Effektgeräten konnten Studierende hier experimentieren und eigene Stücke aufnehmen. Schnitzler, der bei Joseph Beuys studiert hatte und von diesem die Lehre des Erweiterten Kunstbegriffs mit auf den Weg bekommen hatte, verstand seine Lehrtätigkeit vom ersten Tag an als interdisziplinär.

Ihm war klar, dass Strategien, Methoden und Techniken aus der Musik erfolgreich auch in der bildenden Kunst angewandt werden können — und umgekehrt. Das mag heute wie eine Binsenweisheit klingen, aber vor vier Jahrzehnten war die Selbstverständlichkeit, mit der Conrad Schnitzler eben genau dieses Feld im wahrsten Sinne des Wortes spielerisch erforschen wollte, noch Sache von wenigen einzelnen. In Schnitzlers Tonstudio war es nicht nur erlaubt, sondern geradezu erwünscht, dass die Studierenden die Disziplinen und die Diskurse gemeinsam auf die Tanzfläche brachten. Eine Tanzfläche, auf der es nicht um Likes, Reichweiten und das Bedienen von Nachfrage ging, sondern um das Ausprobieren neuer Ideen.



Hayiti, *Choco Chanel*, 2019, Regie: Steffen Goldkamp, Paul Spengemann; Videostill

Einer der Intensivnutzer von Conrad Schnitzlers Tonstudio war 1980 Thomas Fehlmann, der eigentlich in der Klasse von Sigmar Polke studierte — u.a. neben Albert Oehlen —, und dessen bahnbrechende Band Palais Schaumburg eben dort gegründet wurde. 2015 erzählt Fehlmann, der bis zu seinem Ausstieg 2017 auch Teil der Band The Orb war, in der *Frankfurter Rundschau* über seine Zeit an der HFBK: „Das Audiolabor war eine Initiationszelle, ausgestattet mit einem kleinen Synthesizer, einem Echogerät und einer Revox-Bandmaschine. Es bedurfte nur einiger weniger Schritte, die von Beuys über Schnitzler zu Palais Schaumburg führten. Die Erfahrungen dort haben nicht nur mich sehr nachdrücklich auf die Bahn geschickt. Erwähnt werden muss an dieser Stelle Walther Thielsch, der viel zu früh 2011 gestorben ist — wie übrigens Conrad Schitzler auch. Thielsch war oft im Audiolabor. Und er war es, der Holger Hiller mitbrachte und uns einander vorgestellt hat.“ Walther Thielsch, Thomas Fehlmann, Holger Hiller und andere nahmen 1980 im Audiolabor die Doppel-LP *Das ist Schönheit* in einer Auflage von 1.000 Exemplaren auf, deren Schallplattenhüllen Thielsch und Fehlmann individuell von Hand bemalt haben. Carl Vogel, der damalige Präsident der HFBK, kaufte unterstützend 400 Exemplare und finanzierte die erste Pressung. Auf der Kopplung, die einen ersten umfassenden Überblick über die Aktivitäten im Audiolabor lieferte, fand sich auch eine erste Version des späteren Palais-Schaumburg-Hits *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm*.

Holger Hiller war und ist wieder der Sänger von Palais Schaumburg, und nebenbei hat er über die Jahrzehnte auch viel Musik unter eigenem Namen veröffentlicht. Klein, aber ungemein wirkungsvoll etwa war Hillers Beitrag zu der von mir kuratierten *Hyper! A Journey into Art and Music*-Ausstellung 2019 in den



„Ich bin halt einfach sehr viel müder, als ich es noch vor zwei Jahren war.“

Für viele Kunstschaffende ist die Bar nicht nur Treffpunkt und Refugium, sondern vor allem wichtigste Einkommensquelle im prekären Kunst-Hustle: O-Töne vom Tresen.

Interviews: Raphael Dillhof & Nina Lucia Groß

Bilder: Tilman Walther



Ich fühle mich unwohl, wenn ich weiß, es war irgendwo eine Eröffnung, zu der ich nicht gehen konnte, weil ich arbeiten muss und dann kommen nach der Eröffnung die Leute zu mir an den Tresen.



Wenn du nachts in der Bar arbeitest, bleibst du eben ein Agent des Entertainments, Teil des Zirkus. Wenn du den Leuten aber morgens ihr Frühstück zum Tisch bringst, dann ist das intimer, privater. Das ist dann schon eher Sorgearbeit.



Man hat auch ein direktes Ergebnis, wenn man Kaffee und Kuchen macht.



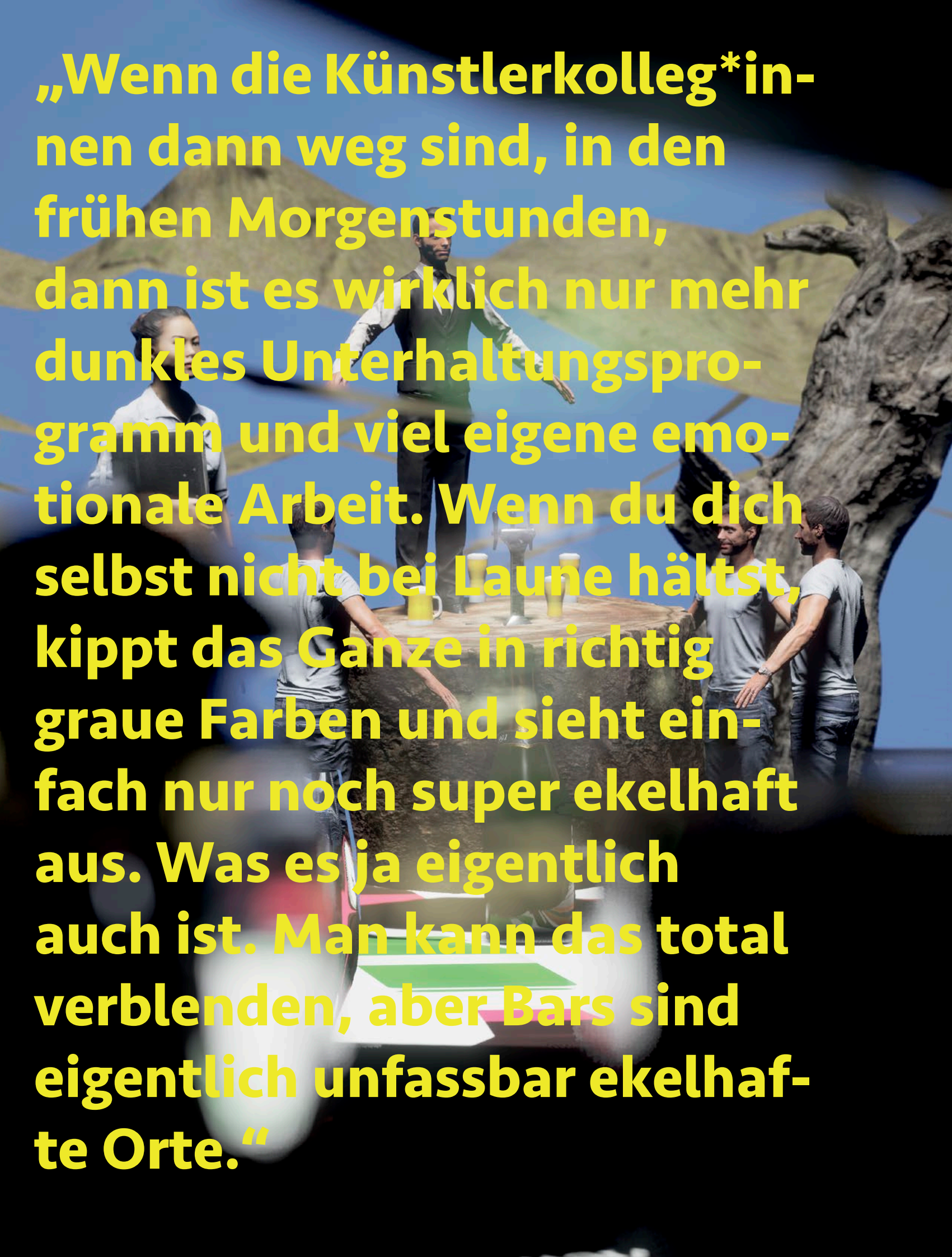
Ich hol mir da sehr viel Menschenkenntnis ab. Klar ist das auch ein bisschen Voyeurismus. Ich konsumiere schon genauso die Leute, wie sie bei mir ihr Bier konsumieren.



Das Problem, wenn man lange nur in der Bar arbeitet, ist, dass man niemals wirklich ernstzunehmende Berufspraxis in den Lebenslauf kriegt. Das kann schon ein Problem sein, sollte ich in Zukunft etwas ganz anderes machen wollen.



Es ist nur temporär, man kann jederzeit aussteigen. Zumindest theoretisch.

A surreal scene featuring a man in a dark suit and white shirt standing on a large, cut tree stump. He is surrounded by several people: a woman in a light-colored jacket to the left, and two men in grey t-shirts and jeans to the right. The background shows a landscape with a large, gnarled tree on the right, rolling hills or mountains in the distance, and a blue sky. The overall atmosphere is dreamlike and somewhat unsettling.

„Wenn die Künstlerkolleg*innen dann weg sind, in den frühen Morgenstunden, dann ist es wirklich nur mehr dunkles Unterhaltungsprogramm und viel eigene emotionale Arbeit. Wenn du dich selbst nicht bei Laune hältst, kippt das Ganze in richtig graue Farben und sieht einfach nur noch super ekelhaft aus. Was es ja eigentlich auch ist. Man kann das total verblenden, aber Bars sind eigentlich unfassbar ekelhafte Orte.“



Albert Oehlen, Ohne Titel („Kathedrale“), Installationsansicht in der Ausstellung *Hyper! A Journey into Art and Music*, Deichtorhallen Hamburg, 2019; Foto: Henning Rogge, VG Bild-Kunst Bonn, 2020

Deichtorhallen Hamburg. Albert Oehlen hatte dort eine würfelförmige Kapelle errichtet, deren Boden und Decke und die vier Wände aus großformatigen Bildern Oehleins bestanden, die man nur im Inneren der Kapelle betrachten konnte. Oehleins Kapelle war eine Antwortarbeit auf die Mark-Rothko-Kapelle in Houston, Texas, in der 14 großformatige Rothko-Gemälde so gehängt sind, dass eine meditative, elegische Rezeptionsatmosphäre entsteht. Holger Hillers Beitrag zu dieser Skulptur war eine Musikkomposition, die sich die 56.000 Besucher über Kopfhörer auf einem in der Mitte des Würfels installierten Sessel anhören konnten. Hillers Musik war laute, ungestüme Quietschemusik. Ganz und gar nicht besinnlich. Die Gemeinschaftsarbeit von Oehlen und Hiller zeigt, wie sehr Ideen und Kollaborationen bis heute in die Praxis der Gegenwart hineinragen, die einst an der HFBK ersonnen wurden. 47

Thomas Fehlmann: „Holger Hiller hatte damals mit der Kunst eigentlich nicht viel am Hut. Er war ganz klar Musiker. Er konnte sogar Noten lesen. Ich hingegen war ohne klassisches Vorwissen, was die Musik anbetraf. Aber so haben wir uns getroffen und ergänzt. Wir besaßen beide den gleichen Synthesizer, und die konnte man zusammenstecken. Das war der Korg MS-20. Das hat damals schon fast ausgereicht, alles Weitere hat sich dann wie von selbst ergeben. Wir waren zu Anfang ein Duo. Zusammen haben wir zuhause im Wohnzimmer unsere erste Single aufgenommen. Der gaben wir den Titel *Rote Lichter/Macht mich glücklich wie nie*, und daraus ist dann die Band Palais Schaumburg entstanden. Das kreative Kraftfeld zwischen uns beiden entstand dadurch, dass ich von der Kunst kam und er von der Musik. Das hat in ihm offenbar ein Interesse geweckt. Und nachdem er Palais Schaumburg 1982 verlassen hat, hat er sich in der HFBK eingeschrieben und ist selbst Kunststudent geworden.“

Tatsächlich steht das musikalische Werk Albert Oehleins im Schatten seines großen internationalen Erfolgs als Maler. Unter seinem Künstlernamen Wendy Gondeln hat Oehlen über die Jahrzehnte hinweg immer wieder aufsehenerregende Musik veröffentlicht, die sich nicht um die Konventionen der Genres geschert haben. Teilweise verwendet Oehlen seine eigene Musik für Klangskulpturen, teilweise veröffentlicht er sie auf verschiedenen Labels.

Aber nicht nur die heute um die 60-jährigen Veteranen der Polke-Klasse haben in musikalischer Hinsicht neues Terrain betreten — jede Generation und jeder Jahrgang neuer Studierender an der HFBK brachte eigene Künstler*innen/Musiker*innen hervor, die an den Denkweisen der bildenden Künste geschult waren und somit fast zwangsläufig Musik machten, die sich nicht der Verwertungslogik der Musikindustrie zu unterwerfen bereit war. Richtet man den Fokus auf die Gegenwart, tragen heute Musiker*innen wie Hayiti, Sophia Kennedy, Leyla Yenirce, HGich.T und 1000 Robota die Fackel der HFBK — sie studieren bzw. studierten u.a. bei Jutta Koether, Michaela Melián und Asmus Tietchens, die ihrerseits auf Lebensläufe zurückblicken, die sich sowohl im Feld der Musik wie der bildenden Kunst bewegen. Jutta Koether war Autorin und zeitweise Herausgeberin der Musikzeitschrift *Spex*, und Melián ist Gründungsmitglied der bis heute aktiven Band F.S.K. / Freiwillige Selbstkontrolle, deren Musik sich klar an Denkweisen anderer Disziplinen orientiert.

Bei Musiker*innen und Bands wie HGich.T, Sophia Kennedy und Hayiti verschiebt sich der Fokus des Interesses von der reinen Musikkomposition und deren Veröffentlichung auf Tonträgern in Richtung mal durchdachter, mal freier Live-Performances und multimedialer Inszenierung. Sie alle denken das Medium Musikvideo in Zeiten von YouTube neu und verhandeln ein kommerzielles Format mit künstlerischer Perspektive neu. Die Rapperin Hayiti

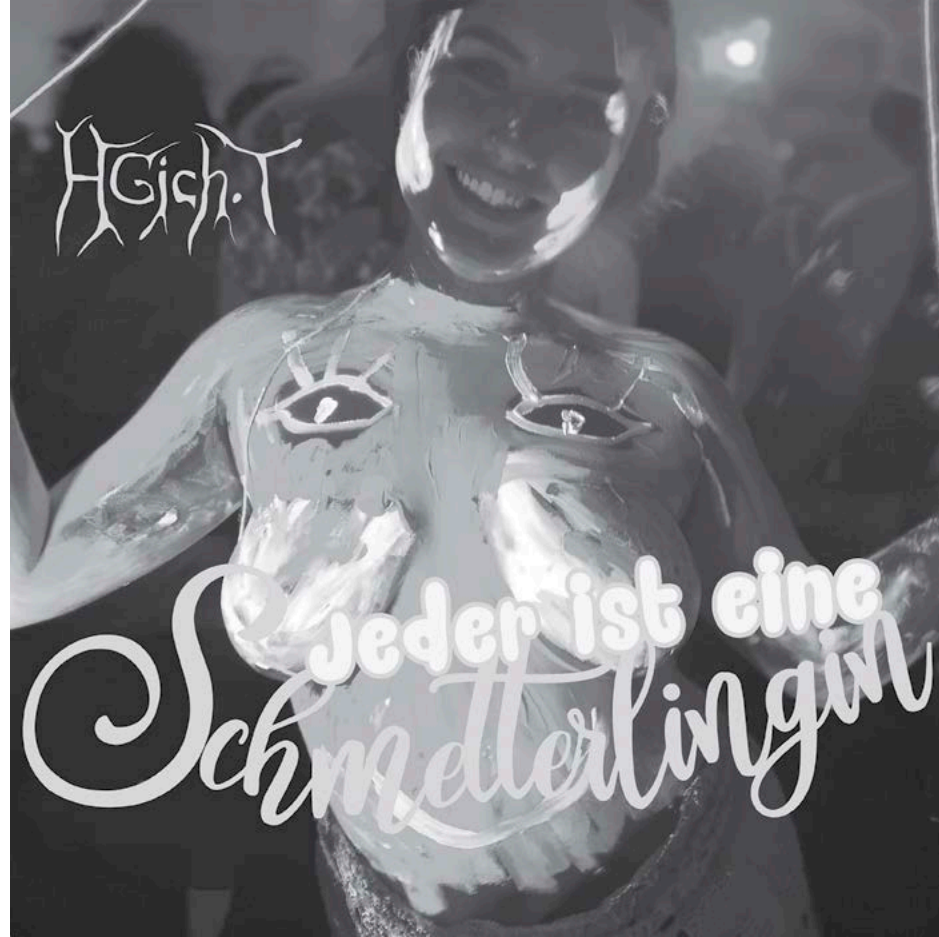
alias Robbery buchte kurzerhand die Architect Country Villa auf Ibiza, in der 2017 der österreichische Vizekanzler Heinz-Christian Strache zu Fall kam, um darin ein spektakuläres Video zu ihrem Hit *Coco Chanel* zu drehen (unter Regie der HFBK-Absolventen Paul Spengemann und Steffen Goldkamp). Und Sophia Kennedys Selbstinszenierung in ihrem Video *Being Special*, das die Raumfluchten und die Architektur des Elbe-Einkaufszentrums in Hamburg zum tragenden Narrativ erhebt, ist ebenso filmisch wie gesellschaftsdokumentarisch, etwa wenn sie das auch im Elbe-Einkaufszentrum bereitstehende Klavier im öffentlichen Raum in ihre Choreographie integriert. (Und ist es ein Zufall, dass auch ihr Kommilitone, der HFBK-Student Nicolaas Schmidt, seinen Kurzfilm *Final Stage* aus dem Jahr 2018 in einer Hamburger Shopping Mall, der Barmbeker Hamburger Meile, drehte?)

Vor allem aber hat das 1996 an der HFBK gegründete Musik- und Performancekollektiv HGich.T Spuren im Popdiskurs hinterlassen. Abermals spielen Videos eine zentrale Rolle. Anders als bei Hayiti und Sophia Kennedy halten HGich.T ihre Bilderwelt gewollt debil. Billigste Video-Editing-Tricks treffen auf Sprachwitz der tiefsten Stufe, etwa im Hit *Titteschön* aus dem Jahr 2017 mit dem Refrain „Titte / Danke / Wie heißt das Zauberwort?“ Ihre nur auf den ersten Blick bekloppten Slogans tragen HGich.T extrem leiernd und hamburgisch dahin gelallt zu geradlinigem Avantgarde-Elektrotrance-Trash vor. Christian Rabe beschrieb HGich.T in der *Süddeutschen Zeitung* treffend: „Oma kriegt Stromschlag von Schrittmacher — man könnte es Systemkritik mit dem Gummihammer nennen, von Leuten, die unüberhörbar mit einer schweren Beruhigungsmittelsucht kämpfen.“ Mit ihrer konsequent-konzeptuellen Inszenierung als Bodensatz der Gesellschaft wurden HGich.T zu Klick-Königen auf YouTube — ihre Popularität lässt sich an Millionen von Streams ablesen. Und die Konzerte des Kollektivs, die in ihrer aufgeregten Dumpfheit an Karnevalssitzungen mit TB-303-Blubberbässen erinnern, sind regelmäßig ausverkauft.

Im Mitte der 2000er Jahre aufwendig ausgebauten und vergrößerten Audiolabor der HFBK erlernen die Studierenden heute unter Leitung von Michaela Melián (Professorin für Mixed Media/Akustik an der HFBK) und Felix Raeithel sowie unter Nutzung modernster Technik „Grundlagenkenntnisse zur Studiotechnik, zur Produktion von Audioarbeiten bzw. Soundscapes im Bereich der zeitbezogenen Medien und zur Produktion von Projekten an der Schnittstelle zur Musik“.

Dass etliche Studierende aus der HFBK zu erfolgreichen Musikern wurden oder gar zu Stars, ist toll. Spektakulär aber ist, dass es mit dem Audiolabor einen Inkubationsraum gibt, der das Erdenken neuer Musik ermöglicht — im kreativen Umfeld einer Institution, in der auch die Präsentationsformen für Musik neu ausgedacht und konzipiert werden können.

Max Dax ist Publizist, Fotograf, Kurator und DJ mit Wohnsitz in Berlin. Von 2007-2010 war Dax Chefredakteur der *Spex*, von 2011-2014 Chefredakteur des *Electronic Beats Magazins*. In Berlin leitet er seit 2015 gemeinsam mit Luci Lux die Santa Lucia Galerie der Gespräche.



HGich.T, *Jeder ist eine Schmetterlingin*, 2019, Plattencover



Thomas Fehlmann im Oktober 2013 beim Konzert von Palais Schaumburg in der Aula-Vorhalle der HFBK Hamburg; Foto: Robert Schlossnickel

Sarah Khan

Von 1977 bis 1982 studierte die Regisseurin Visuelle Kommunikation an der HFBK Hamburg. Zuletzt drehte sie einen Film über die Anfangsjahre von Udo Lindenberg. Aber wie sah ihr eigener Lebensweg aus?



Lindenberg! Mach dein Ding, 2019, Filmstill; Copyright: DCM Letterbox, Gordon Timpen

Wer in Deutschland mit der Spielfilm-Branche zu tun hat, kennt ihren Namen: Hermine Huntgeburth. Regisseurin und Garant für hohe handwerkliche Qualität und emotionales Erzählkino. Sie verfilmte Biografien, Romane, wahre Frauenschicksale, Kinderbuch-Klassiker und zwischendurch auch mal einen Tatort oder Polizeiruf. Frauen wie Frau Huntgeburth sollte es in der Branche viele geben, tut es aber nicht. *Bibi Blocksberg*, *Die weiße Massai*, *Effi Briest*, *Neue Vahr Süd*, um nur ihre budgetgrößten Produktionen zu nennen. Vor kurzem kam *Lindenberg, mach dein Ding!* dazu, die Geschichte des jungen Udo Lindenberg und wie er trotz Alkohol- und Schluffphase zum großen Erfolg kam.

Also Hermine Huntgeburth, was wie ein ausgedachter Künstlername klingt, wurde ihr bei der Geburt 1957 im erzkatholischen Paderborn zuteil. „Huntgeburth, das Gegenteil von Katzentod, oder?“, sagt sie. Sie war das fünfte von zehn Kindern eines Ärztepaares und interessierte sich schon früh für die Welt des Theaters und Films. In Paderborn gab es nicht viel davon. Ein Lichtspielhaus, und abends jobbte sie im Stadttheater und reichte den Herrschaften die Garderobenummer im Austausch für die Mäntel. Sie würde bald zwanzig Jahre alt werden und brauchte dringend eine Filmhochschule, die sie aufnahm. „Für Berlin war ich zu jung, die nahmen keine Leute frisch von der Schule und für München war ich zu naiv, als die mich gesehen haben, war’s vorbei. Also ging ich nach Hamburg.“ Ab 1977 also die HFBK. Und wie war das Film-



Lindenberg! Mach dein Ding, Setfoto mit Regisseurin und Hauptdarsteller Jan Bülow; Copyright: DCM Letterbox, Gordon Timpen

studium? „Es gab Vorlesungen, wir haben Filme geguckt, expressionistische, experimentelle und japanische Filme, und sprachen anschließend darüber. Es war keine gute Ausbildung, aber man konnte alles selber machen, bekam die Ausrüstung, Schnittplätze.“ Sie weiß nicht mehr, ob sie drei oder vier Jahre studierte (es waren fünf). Aber sie erinnert sich an die Kamerafrau Gisela Tuchtenhagen, die von 1977 bis 1979 Dozentin war. „Die war *tough*, ich war beeindruckt, Frauen wie sie gab es damals kaum. Aber wenn mich etwas geprägt hat, dann war es mein Wunsch, Spielfilme zu machen. Deshalb habe ich auf die Tube gedrückt, wollte unbedingt schnell fertig werden.“ Nach dem Abschluss bei Gerd Roscher, Helke Sander und Rüdiger Neumann erhielt sie über die Hochschule ein Graduierten-Stipendium für die australischen Universitäten in Melbourne und in Sydney. Dort kam sie zum ersten Mal mit Dramaturgie- und Drehbuchkursen in Berührung. Sie machte einen Kurzfilm, räumte einen Preis in Oberhausen ab. „Dann gleich Fernsehen?“, frage ich. „Nö“, sagt sie. „Erstmal nicht. Fernsehen war damals verpönt.“

Wir sitzen während des Gesprächs in den Räumen der Josefine-Filmproduktion, ein unauffälliger Eckladen in Ottensen, die Straße ist von Handwerkerhöfen und kleingeschossigen Wohnhäusern geprägt. Agenturen, Kitas und Yoga-Praxen haben sich angesiedelt und machen die Gegend so wuselig. Huntgeburth hat Franzbrötchen gekauft und kocht Kaffee. Es war eigentlich unmöglich, diesen Termin mit ihr auszumachen, weder über die PR-Firma, die ihren Lindenberg-Film bewirbt, noch über den Anrufbeantworter, den sie betreibt, aber nicht abhört. Letztlich wurde das Treffen möglich, weil Hermine Huntgeburth zufällig bei der Jahresausstellung der HFBK auftauchte, erkannt und angesprochen wurde. Nur dank der Vermittlung von Udo Engel, damals ihr



Hermine Huntgeburth; Foto: privat

Kommilitone und heute Professor für Animationsfilm, konnte das Gespräch überhaupt stattfinden. 51

„Ich dachte schon Sie seien sehr kompliziert“, sage ich. „Ich bin eigentlich sehr unkompliziert“, sagt Huntgeburth.

Die Josefina-Filmproduktion hat ihr Mann, der Autor Volker Einrauch, Mitte der 1980er Jahren zusammen mit dem Autor Lothar Kurzawa gegründet. Die Produktivität kam mit dem Überraschungserfolg *Die Mutter des Killers* (1996) in Gang. Ich erinnere den Film als unkonventionelle schwarze Komödie, eine Mischung aus Gewalt, Humor und Bürgerkneipen-Ästhetik, tarantinoesk auf Hamburg gemünzt. Ich frage gleich zu Anfang, ob es ihr wichtig ist, möglichst viele Filme mit ihrem Mann zu machen, ob sie da dogmatisch ist, dass immer er das Drehbuch schreiben soll. „Wir machen nicht jeden Film zusammen. Ich arbeite mit verschiedenen Autoren. Ich bin überhaupt nicht dogmatisch!“

Aber dog-freundlich ist sie. Eine noch sehr junge Hündin, irgendwas mit Schäferhund meint die Laiin, schlummert auf einer Matte. Sie heißt Effi, wie Effi Briest, die große, tragische Heldin der deutschen Literatur, die Julia Jentsch 2009 absolut großartig in Huntgeburths Verfilmung des Fontane-Romans gab. Ich war begeistert von dieser Effi Briest, von der knisternden Erotik der Gründerzeit, die vorher noch nie jemand unter diesem Aspekt ausgeleuchtet hatte. Das war nah an dem, was man an Jane Austen Verfilmungen so liebt. Dieses „Huch, Mister Darcy!“ wurde bei ihr „Huch, Herr von Innstetten!“ und „Hallo, Major Crampas“. Nur nicht so gefällig, Huntgeburth hasst Gefälliges im Film, das betont sie mehrfach. Begeistert war ich über das neue Ende, das sie mit ihrem Mann entwarf. Keine leere Schaukel, kein Verschmachten, Effi stirbt nicht, sie geht ihren Weg rauchend und klar über die viel befahrene Straße Unter den Linden (um anno 1895, alles voller Droschken). Sie ist nun frei von Lehrmeistern und ständischen wie moralischen Erwartungen. Ganz so, wie es das historische Vorbild der Effi Briest auch erlebte. Fontane ließ sich 1894 durch einen Skandal zu seinem Roman anregen, der damals Berlin erschütterte: die junge Elisabeth von Plotho betrog ihren Mann mit seinem besten Freund, es folgte ein rituelles Duell, bei dem der Gatte den Liebhaber erschoss, sie wurde verstoßen. Von Plotho machte daraufhin eine Ausbildung zur Krankenschwester im Lette-Verein, das Beste, was „gefallenen Frauen“ passieren konnte. Diese echte „Effi Briest“ überlebte zwei Weltkriege und wurde 99 Jahre alt. Theodor Fontane hätte das neue Ende gebilligt, sagt Huntgeburth.

Nach ihrem Studium habe sie gejobbt, beim Theater, beim Ton, aber nie eine Regie-Assistenz gemacht, erzählt Huntgeburth weiter, und findet das im Nachhinein eine schlaue Entscheidung. „Die Gefahr beim Film ist, dass man Berufsassistent wird.“ Hat sie jemals Entmutigung erlebt, Belästigung, Sexismus? „Nein.“ Wichtig auf dem Weg zum ersten Spielfilm war der NDR Redakteur Eberhard Scharfenberg. „Die Redakteure damals waren Dramaturgen, die haben einem geholfen, die haben nicht versucht, einem ihren eigenen Geschmack aufzudrängen.“ 1991 kam ihr erster Fernsehfilm, *Im Kreise der Lieben*, eine Komödie über eine Frauenfamilie, die sich im Geschäft der Heiratschwindelei betätigt.

Ich erzähle ihr, dass ich mir eine Reihe ihrer Filme im Hinblick auf eine Handschrift nochmal angeschaut habe. Der Umgang mit Raum ist mir aufgefallen. Bei Huntgeburth laufen die Schauspieler nicht nur sprechend durch die Kulissen, sie nehmen ungewöhnlich stark Kontakt zum Raum auf, zum Setting, was sich besonders bemerkbar macht in Szenen, in den es ums Liegen und Schlafen geht. Ob in der Lehmhütte der Massai, an der Ehestatt der Effi Briest, der Unterschlupf von Tom Sawyer und Huck Finn, oder das



Lindenberg! *Mach dein Ding*, 2019, Filmstill; Copyright: DCM Letterbox, Gordon Timpen

Matratzenlager von Udo Lindenberg und seinen Gefährten – das sind Räume, die einem die Figuren unheimlich nahe bringen, als würde man selbst bei ihnen liegen, mit ihnen komponieren, zärtlich sein, Angst haben. Sie freut sich und bestätigt, dass es in ihren Inszenierungen „immer um den Raum als Beziehungsraum“ gehe. Sie nutzt diese Gesprächsvorlage aber nicht, um das Geheimnis ihrer Inszenatorik zu offenbaren, sie betont vielmehr, dass Film ein Zusammenarbeiten vieler Gewerke und Talente ist, die so lange alles vorbereiten müssen, bis sie im Ergebnis zufrieden ist. Ob sie jemals Lust gehabt hätte, Professorin zu werden? „Ich kann nix vermitteln.“

Zum Schluss kommen wir auf die Zukunft des Films zu sprechen. Den Serienhype sieht sie kritisch, da käme finanziell zu wenig bei rum. „Die deutsche Filmbranche ist die am schlechtesten bezahlte der Welt, wir machen Serien zu Dumpingpreisen, nur um dabei sein zu dürfen.“ Sie arbeite lieber fürs Kino, aber Sorgen darum macht sie sich schon.

Jetzt muss sie mit Effi Gassi gehen. Effi hat nicht einmal gebellt. Gute Effi! Huntgeburth zieht sich einen langen Daunenmantel an, so einen wie man ihn haben muss, wenn man lange am Set steht. „Wichtig ist, dass er bis zu den Knöcheln geht“, sagt sie. Wir treten auf die Straße. Effi zieht es zur nächsten Baumscheibe. Huntgeburth lacht.

Sarah Khan ist Schriftstellerin und lebt in Berlin. Zuletzt erschienen ihre Bücher *Wochenendhaus. Ein Ort* (Mikrotext Verlag 2019) und *Das Stammeln der Wahrsagerin. Unglaubliche Geschichten hinter Kleinanzeigen* (Suhrkamp 2017). Die Hamburger Zeichnerin Isabel Kreitz adaptierte Sarah Khans Horrorgeschichte *Den Nachfolgern im Nachtleben* (Carlsen 2018).

The next curator should be an artist!

Viele Künstler*innen arbeiten nach ihrem Studium als Kurator*in. Lerchenfeld hat die drei ehemaligen HFBK-Student*innen Nadine Droste, Rebekka Seubert und Tim Voss zu ihren Erfahrungen befragt



Ausstellung *a/s ob* in der Galerie der HFBK Hamburg. Rauminstallation von Christiane Blattmann, Susanne Fehenberger, Johanna Fritz, Eylien König, Margarethe Mast, Cora Saller, kuratiert von Nadine Droste und Swen-Erik Scheuerling, 2008; Foto: Eylien König

Lerchenfeld: Ihr habt Kunst an der HFBK Hamburg studiert und schon während des Studiums angefangen, Ausstellungen zu kuratieren. Was hat euch von der Kunstproduktion zum Kuratieren geführt?

Nadine Droste: Zunächst einmal wurde bereits früh im Kunststudium die Frage aufgeworfen, innerhalb welcher Rahmenbedingungen das Kunstmachen und auch -zeigen stattfindet. Ich habe an der HFBK Hamburg bei Eran Scherf in der Klasse Mixed Media studiert, wo die Überschreitung medialer Grenzen die produktive Beschäftigung mit Präsentationskontexten mit sich führte. Dann wechselte ich zu Raimund Bauer in den Bühnenraum, was meine Reflexion des Ausstellungskontexts um eine wichtige Perspektive erweiterte. Wesentlich auf theoretischer Ebene war zudem der von Hanne Loreck vermittelte gesellschaftskritische Ansatz. Als ich konkret mit dem Ausstellungsmachen in Berührung kam – das war 2008, als ich für ein Jahr die Galerie der HFBK co-kuratierte – war die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Produktion, Präsentation und Repräsentation also längst angestoßen. Die kuratorische Praxis erwies sich als Möglichkeit, im Dialog die Bedingungen des Ausstellens auszutesten. Das fand ich spannend!

Rebekka Seubert: Im Gespräch mit Oriane Durand, meiner Vorgängerin am Dortmunder Kunstverein, ist uns aufgefallen, dass die Wortherkunft für Kuratieren in verschie-

denen Sprachen in verwirrende Richtungen führt und auf andere Berufe verweist: Auf Latein kommt kuratieren von heilen, sich kümmern, verweist also auf den Arzt, die Pflege. Auf Französisch verweist der Begriff „commissaire d'expositions“ komischerweise auf den Kommissar, den Polizisten, meint aber eigentlich den Auftraggeber. Beide Bezugfelder sind merkwürdig und führen weg von der Kunst hin zu Berufen, die in Notsituationen (vermeintlich) Hilfe versprechen. Hilfe für wen? Die Künstler*innen? Die Gesellschaft? Mich hat am Kuratieren gereizt, sich über die Kunst Gedanken zu machen, die Art und Weise wie Projekte für bestimmte Orte und Zusammenhänge generiert werden, wie man über sie spricht und andere dafür begeistert. Das sind Fragen, die mich auch während des Kunststudiums interessiert haben, die aber durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstler*innen immer wieder neu beantwortet werden können. Um die Gedanken zu Berufsanalogien zum Kuratieren fortzuführen, fände ich den Bezug zum Gastgewerbe passender: Das Schöne am Kuratieren ist nämlich für mich, dass man Einladungen aussprechen kann, sich darauf einlässt für die Zeit, in der man an einer Ausstellung arbeitet, ein Stück des Lebenswegs mit einer Person zu gehen. Auch das Kollektive im Gastgewerbe und das Kommunikative, das Lebendige sind für mich beim Kuratieren relevant. Die Möglichkeit, auch



Ausstellung *Maschenduplex*Ξ, mit mobilen Objekten von David Polzin, Lichtinstallation von Sharon Fernando, kuratiert von Nadine Droste und Swen-Erik Scheuerling, 2008; Foto: Wilhelm Klotzek

auf Fremde zuzugehen, ihnen zu zeigen, was mich interessiert und die Hoffnung zu teilen, dass dieses Interesse einen auf spannende Wege lenkt. Das Kuratieren bietet mir außerdem die Gelegenheit, den Schock, den das Ende des Kunststudiums bedeutet, aufzufangen: Als Kuratorin arbeite ich – auch nach der kollektiven Erfahrung der Kunsthochschule – weiterhin in Netzwerken und bin nicht wie viele Künstler*innen auf mich allein gestellt. Nach dem Studium war ich angestachelt, die im Studium begonnene kuratorische Praxis weiterzuentwickeln.

Tim Voss: Ich komme aus den sozialen Bewegungen der 1990er Jahre und habe erst im Alter von 29 Jahren das Kunststudium begonnen. Kulturproduktion fand für mich zuvor in besetzten Häusern, auf Wagenplätzen und als Teil autonomer Agitation statt. Der Wunsch, in die Kunst zu gehen, entstand aus der eigenen Krise mit den von mir bis dahin vertretenden Formen und Inhalten. Kunst als Abschaffung der eigenen Dogmen sozusagen. 1999 haben wir das Hinterconti-Kollektiv gegründet, zeitgleich mit Beginn des Studiums, und ich habe mich in dieser selbstorganisierten Struktur eigentlich wohler gefühlt, als an der Hochschule. So habe ich über fast sechs Jahre wöchentlich wechselnde Ausstellungen mit begleitet. Da musste ich eigentlich irgendwann selbst keine Kunst mehr machen, sondern die Fragen ergaben sich aus dem Widerspruch zwischen Präsenz und Repräsentanz der dort ausgestellten Kunstwerke der Kollegen und Kolleginnen. Ich bin immer noch dankbar, dass die Professoren Michael Haller, Eran Schaerf und Gerd Roscher mich dabei unterstützt haben. Außerdem wurde ich Vater und brauchte schlicht einen Job. „Kurator“ sein, auch wenn ich diesen Begriff am Anfang unangenehm fand, eröffnete mir die Möglichkeit einer vom Arbeitsamt finanzierten ICH-AG. Der damals neu berufene Präsident Martin Köttering hat mir Anschub-

hilfe gegeben, indem er mich aus der Hochschulgalerie dem Kunstverein Harburger Bahnhof vorstellte.

Lf: Welchen Einfluss hat das Kunststudium auf eure kuratorische Arbeit?

ND: Ich bin aktuell Direktorin des Kunstverein Bielefeld. Wir arbeiten mit jungen, internationalen künstlerischen Positionen und laden sie dazu ein, zu experimentieren und den Begriff von zeitgenössischer Kunst immer wieder aufs Neue herauszufordern. Kunstvereine arbeiten eng mit den Künstler*innen zusammen und sind entsprechend nah an der künstlerischen Praxis. Nicht zuletzt deshalb sind die Erfahrungen meines Kunststudiums heute relevant.

RS: Die Kunsthochschule ist ein besonderer Ort, aus dem die unterschiedlichsten Lebensläufe hervorgehen. Sie war für mich ein Ort, an dem ich plötzlich auf lauter Gleichgesinnte traf, eine Gemeinschaft aus vielfältigen Charakteren, Interessen, Beschäftigungen, die durch eine gemeinsame intensiv erlebte Entwicklungsphase ging und ein natürliches Netzwerk bildete. Aus der Kunsthochschule nehme ich den Sinn für Solidarität mit, das Interesse am Anderen, und die künstlerische Beschäftigung mit Themen, Materialien und Praxen, die nicht gleich in eine bestimmte Denkschule eingeordnet werden müssen, sondern denen mit einer unbeschriebenen Offenheit begegnet und über die diskutiert werden kann. Also in der Zusammenarbeit mit anderen einerseits eine Haltung zu entwickeln und andererseits Ambivalenzen auszuhalten. Eine wichtige Erfahrung an der Kunsthochschule war es außerdem, keine Scheu und die geistige wie körperliche Flexibilität zu haben, in alle Leerstellen zu springen, was mir in den kleinen Institutionen, in denen ich seither gearbeitet habe, sehr zu Gute kam.

TV: Vielleicht einen weniger mystifizierten Blick auf die Kunstproduktion und die Werkbildung? Vielleicht, dass ich mich mehr als Teil einer Dynamik zwischen Subjekten,

Materialien, Handlungen und Kontexten verstehe, denn als großer Zampano? Vielleicht dass ich mich trauen kann auch mal zu sagen, dass mich Radikal-Individualismus und übersteigerte Egozentrik bei Künstlern und Künstlerinnen nerven, weil das mich schon im Studium genervt hat?

Lf: Unterscheidet sich eure Herangehensweise von der von Kurator*innen, die Kunstgeschichte oder dezidiert Curatorial Studies studiert haben?

ND: Ich habe nach meinem Diplom an der HFBK Hamburg Curatorial Studies an Goethe-Universität und der Städelschule in Frankfurt am Main studiert. Der Masterstudiengang hat es mir ermöglicht, meine kuratorischen Fragestellungen und Vorgehensweisen maßgeblich zu präzisieren – insbesondere durch den intensiven und fokussierten Austausch über die kuratorische Praxis.

RS: In meinem Fall: Ja, auf jeden Fall! In der Zusammenarbeit mit Künstler*innen habe ich eine große Offenheit für Ideen gefunden, die über das Format einer Galerie- oder Museumsausstellung hinausgehen und ich ermutige die Künstler*innen, sich mit dem Ort, der Ausstellungsdauer und auch dem Aspekt der Lebendigkeit ihrer Ausstellung auseinanderzusetzen. Mein Anliegen ist es in erster Linie, besondere Projekte zu entwickeln, die auch für die Besucher*innen das „erlesene Abschreiten“ von Exponaten, wie in Galerien oder Museen, in Frage stellen. Dabei funke ich nicht selbst künstlerisch in die Entwicklung der Arbeit einer Künstler*in rein, sondern versuche, in Gesprächen alle Schotten zu öffnen, um Bereitschaft und Vertrauen herzustellen, die Künstler*innen dazu zu ermutigen, bisher unverwirklichte Ideen oder neue, experimentelle Ansätze hervorzuholen. Mir ist es manchmal egal, ob ich dabei bescheuert überkomme und ich lehne mich mit meiner Person aus dem Fenster: Ich will, dass etwas Neues entsteht, das an dem Ort, wo es stattfindet, Sinn hat. Die ungeschriebenen Konventionen sind mir dabei teilweise egal: Experimentelle Kunst ist ein Anker für eine zerfallende Gesellschaft. Konventionelle Kunst hingegen spaltet sie und betont Gegensätze.

TV: Der kuratorische Diskurs entschwindet immer wieder in eine Hegemonie des geschriebenen und gesprochenen Wortes. Ich gehe erstmal vom Vertrauen in den oder die Künstler*in aus und misstraue meinen eigenen kuratorischen Ideen. Die wesentliche Herausforderung für mich besteht darin, dieses Vertrauen an die Institutionen weiterzugeben, für die ich arbeite. Und dann ist man schnell bei den Unterschieden: Der nicht auflösbare Widerspruch darin, dass ich zum Doorkeeper (Door opener?) für Produktionsmittel der Künstler und Künstlerinnen geworden bin. Und dass sich diese Produktionskontexte auch immer repräsentieren möchten. Dass ich bezahlt werde, aber eine Bezahlung der Künstler und Künstlerinnen immer noch nicht selbstverständlich ist. Mein Hintergrund fordert mich also im Besonderen auf, für deren Arbeitsbedingungen zu streiten.

Lf: Künstler*innen wie Damien Hirst, Christian Jankowski, Elmgreen & Dragset, das Kollektiv DIS oder Thomas Demand arbeiten sowohl als Künstler*innen als auch als Kurator*innen. Die Forderung „The next documenta should be curated by an artist“ wird mit der documenta 15 erfüllt, die von dem indonesischen Künstler*innenkollektiv Ruangrupa kuratiert wird. Welche Erwartungen werden mit Ausstellungen verbunden, die von Künstler*innen kuratiert werden?

ND: „The next documenta should be curated by an artist“ war ja tatsächlich als Fragestellung gedacht und titelgebend für ein Projekt von Jens Hoffmann, der bezeichnenderweise selbst Kurator ist. Es fand 2003 auf der Internetplattform e-flux statt und muss im Kontext der Zeit gelesen

werden. In den 2000er Jahren vollzog sich ein fundamentaler Rollenwechsel: Die kuratorische Rolle rückte in den Mittelpunkt institutioneller Programme, während künstlerische Inhalte Gefahr liefen „zu einer Art Labelling-Maschine von ‚fremden‘ Inhalten“ zu werden, wie die Künstler*innen Alice Creischer und Andreas Siekmann diese Tendenz kritisierten. Es ging also explizit darum, die Vereinnahmung der künstlerischen Praxis zur Diskussion zu stellen. Heute steht der Forderung nach von Künstler*innen kuratierten Initiativen die Intention voran, die Kunst und ihre Geschichte unter geänderten Gesichtspunkten zu reflektieren. Die Diskussion über Rollenzuschreibungen trägt allerdings nicht unbedingt zur Problematisierung vorherrschender Machtverhältnisse bei.

RS: Meine Erwartung ist, dass sie eine gute Ausstellung machen! Künstler*innen haben teilweise andere Netzwerke, sprechen auch anders mit Kolleg*innen, nicht so distanziert und beziehen auch andere Ebenen der Kommunikation als die sprachliche ein. Das kann auch zu Konflikten führen, aber im Idealfall spannende, energiereiche Kunst produzieren. Ich gehe davon aus, dass Künstler*innen meistens mit weniger distanzierter Professionalität an die Sache herangehen, ein anderes Verständnis von beispielsweise Wissensproduktion haben und deswegen nicht nur andere Ergebnisse in der Zusammenarbeit erzielen, sondern auch eine andere Art suchen, wie über die Dinge gesprochen wird. Das könnte interessant werden.

TV: Ich habe Ende letzten Jahres in der Wiener Secession an einer Diskussionsrunde mit zwei Akteuren der Ruangrupa unter obiger Fragestellung teilgenommen. Interessant fand ich ihre Skepsis an Labels wie „Künstler*in sein“ per se. Für sie steht die Kunst mit ihren Ein- und Ausschlüssen unter dem Verdacht, ein Kolonialisierungsinstrument zu sein. Zweitrangig, ob es dabei unter postkolonialem Anspruch geschieht. Sie verstehen sich als Kollektiv unterschiedlicher Gewerke, die sich lokal in Jakarta organisiert haben und die international in einem westlichen Betriebs- und Referenzsystem unter dem Namen „Kunst“ agieren. Es gab dieses Label in ihrer Kultur vor der Kolonialisierung nicht. Wie es ihnen gelingt, diese Differenz unter dieser Skepsis als kollektive Entscheidungsstruktur im Kontext einer Produktionsmaschine documenta sichtbar zu machen, ist wirklich spannend.

Lf: Auch wenn nicht jede/r Kunststudierende Kurator werden will, ist es wichtig, die Mechanismen des Ausstellens zu kennen – selbstorganisierte Ausstellungen während des Studiums bieten dafür eine erste Gelegenheit. Was können auch Künstler*innen durch den Perspektivwechsel des Kuratierens für ihre eigene Arbeit lernen?

ND: Es ist wichtig zu erfahren, wie die eigene Arbeit im Kontext funktioniert und wie sie unter den praktischen Bedingungen des Ausstellens wahrgenommen wird, nicht zuletzt um sich für veränderte Strukturen einsetzen zu können.

RS: Was man durch den Perspektivwechsel lernen kann: Sobald Kunst ausgestellt ist, gehört meiner Meinung nach alles am Kontext mit zur Ausstellung und man muss sich darüber Gedanken machen, wo der Feuerlöscher hängt, wo und wie die Aufsicht sitzt und welche Informationen preisgegeben werden. Was ich sehr wichtig finde: Die Kunst, die man ausstellt, wird nur als so interessant wahrgenommen wie das, was man darüber erzählt, wie man darüber kommuniziert, in welchen Kontext man sie stellt. Darüber nachzudenken, kann sehr viel Spaß machen. Verbindungen herstellen, Interessen formulieren, poetische, sezierende oder kämpferische Anliegen darstellen. Bei der Kommunikation über die Kunst in Presse- oder Saaltexten



Ausstellungsansicht Galerie der HFBK mit Malereipositionen von Christoph Blawert, Volker Hueller, Inga Kaehlke, Patrick Fazar, Michael Conrads, Malgorzata Neubart, Tillmann Terbuyken, Robert Schnackenburg, Karol Portrykus. Kuratiert von Tim Voss und Tillmann Terbuyken, 2005

muss man aber auch manchmal sehr aufpassen, wie man Dinge formuliert, um nicht in der Wahrnehmung der Arbeit falsche Fährten zu legen, falsche Erwartungen zu wecken, die eine Fallhöhe herstellen. Das Denken zu einem Kunstwerk ist zwar frei und individuell, aber Presse- und Saaltexte lenken die Besucher*innen und deren Wahrnehmung. Wenn man mehrere Argumente hat, verfängt beim Publikum leider oft das Schwächste, macht die starken Punkte unglaublich und angreifbar. Ich habe zu Hause eine persönliche Sammlung von Ausstellungstexten, die ich unter „nonono“ und „yesyesyes“ kategorisiert habe, das hilft mir, mein eigenes Gefühl dafür zu stärken, wie ich selbst schreiben will.

TV: Die Vermittlung der eigenen Arbeiten und die der Kolleg*innen und wie der Kontext des Ereignisses einer Ausstellung das Einzelne frisst. Das produziert bei mir immer noch Demut, Abscheu, Gelassenheit, Ehrgeiz und Euphorie in wechselnden Anteilen.

Lf: Tim und Nadine – ihr habt während eures Studiums Ausstellungen in der HFBK Galerie kuratiert. Welchen Stellenwert hat ein solcher hochschulinterner Ausstellungsraum? Welche Funktion/Rolle sollte er erfüllen?

ND: Ich halte die Galerie der HFBK für eine wichtige Plattform, um sowohl künstlerische als auch kuratorische Prozesse in einem Rahmen auszuprobieren, in dem es weder richtig oder falsch noch ein Ergebnis geben muss. Tatsächlich ist dies ja auch die Definition des Experiments.

TV: Ich weiß nicht genau, ob das dort heute noch eine Rolle spielt: Aber Tillmann Terbuyken und mir ging es damals darum, die Galerie als ein selbstorganisiertes Forum der Studierenden zu verstehen, gegen die Tendenzen der Vereinzelung in der Ausbildung. In dem eben nicht der/die Einzelne Bedeutung bekommt, sondern das gemeinsame Anliegen. Das hat aber auch damals schon nur so halb

funktioniert, auch weil wir darin noch recht naiv waren...

Lf: Auf welchen Wegen kommen Studierende, Absolvent*innen am besten in Kontakt mit Kurator*innen?

ND: Neugier ist wesentlich und ich kann nur raten, alles anzusehen, Veranstaltungen zu besuchen, Fragen zu stellen und Gespräche zu suchen. In Hamburg gibt es die tolle Möglichkeit, in Seminaren der HFBK mit Bettina Steinbrügge, der Direktorin des Kunstverein in Hamburg, aktuelle Diskurse zu erörtern. In Bielefeld arbeiten wir ebenfalls mit der Universität und der Fachhochschule zusammen. Insbesondere Kunstvereine bieten Student*innen und Absolvent*innen eine Plattform des Austauschs.

RS: Das Leben besteht aus Begegnungen. Ich denke, man muss sich leiten lassen und Begegnungen sind am schönsten, wenn sie sich natürlich anfühlen. Das merken beide Seiten. Wenn einen etwas interessiert, muss man über seinen Schatten springen und mal zu einem Gespräch dazu treten und auch etwas sagen. Ich halte es für mich so, dass ich teilweise mit bestimmten Anliegen nach schriftlichem oder mündlichem Austausch suche und dann schaue, ob sich dieser Austausch zu einem fruchtbaren Austausch entwickelt. Aber man sollte nichts tun, was einem unangenehm ist und unnatürlich erscheint. Ich finde es sehr komisch, wenn sich Künstler*innen nie bei Ausstellungen blicken lassen, sich zu keinem Zeitpunkt für inhaltlichen Austausch interessieren und dann nur das Gespräch suchen, um ihre eigene Karriere anzuschieben. Das finde ich unangenehm und da fühle ich mich in meiner Person und meiner Arbeit missverstanden.

TV: Durch die alte Tugend der Selbstorganisation. Selbst Projekte entwickeln, Anträge schreiben, Netzwerke mit eigenen Diskursen bilden und möglichst wenig von den Institutionen und ihren Kurator*innen erwarten. Das macht sie interessant. Wir Kurator*innen sind doch auch nur einsam Durstende unter der Sonne und suchen kontinuierlich



Ausstellung *Vorstellung läuft*, Sprecher: Oliver Bulas, Hannah Rath, Eleni Mouzourou, Balz Isler, kuratiert von Nadine Droste und Swen-Erik Scheuerling, 2008; Foto: Swen-Erik Scheuerling

nach Netzwerken, deren Teil wir werden können.

Lf: Schaut ihr euch heute noch Rundgänge an Kunsthochschulen an? Wie haltet ihr dem Kontakt zu jungen Künstler*innen?

ND: Rundgänge sind eine informative Plattform. Darüber hinaus mache ich Atelierbesuche und schaue mir, wo immer ich bin, nicht nur Ausstellungen in Institutionen, sondern auch in Projekträumen an. Ich freue mich dann immer, unbekannte, kritische Positionen zu entdecken.

RS: Ja, ich schaue mir die Rundgänge in Frankfurt und Hamburg jedes Jahr an, jetzt kommt noch das Rheinland und Ruhrgebiet dazu, das ist mir sehr wichtig und ich freue mich, wenn ich über einzelne Personen, die ich vor Ort kenne, zu Studierenden in Kontakt komme.

TV: Die Institutionsarbeit ist bei mir so zeitfressend, dass die Rundgänge an den Akademien immer öfter hinten runter fallen. Das war einfacher, als ich noch unterrichtet habe. Ich beende gerade meine künstlerische Leitung für das Künstlerhaus in Wien und muss erstmal den Staub aus meinem Bärenfell schütteln. Da kämen mir ein paar Akademiebesuche gerade recht.

Nadine Droste (*1982 in Hamburg) studierte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und absolvierte im Studiengang Curatorial Studies an der Goethe-Universität und der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städtelschule in Frankfurt am Main. Von 2014 bis 2016 war sie im Kunstverein in Hamburg tätig. Zusammen mit Nick Oberthaler gründete sie 2018 den Hamburger Ausstellungsraum VIS. Seit 2019 ist sie Direktorin des Kunstverein Bielefeld.

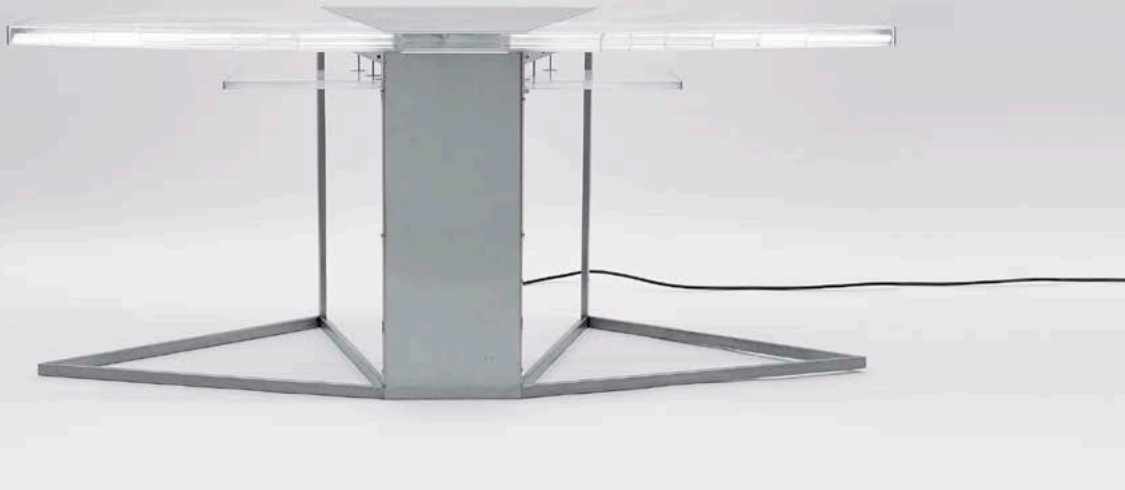
Rebekka Seubert (*1985 in Frankfurt am Main) studierte Kulturwissenschaften in Regensburg und Clermont-Ferrand und anschließend Bildende Künste in Brüssel und an der HFBK Hamburg. Auf erste Erfahrungen als kuratorische Assistenz in der Ausstellungshalle Portikus, Frankfurt, folgte ein Volontariat am Bonner Kunstverein. Als freie Kuratorin gründete sie mit Fion Pellacini den Projektraum „Il Caminetto“ und initiierte die Ausstellungsreihe „Inversionen“ im Warburg-Haus (gem. mit Prof. Petra Lange-Berndt). Von Ende 2018 bis Anfang des Jahres 2020 war

sie gemeinsam mit Annette Hans Künstlerische Leitung am Kunstverein Harburger Bahnhof. Seit März 2020 ist sie Künstlerische Leiterin des Dortmunder Kunstvereins.

Tim Voss (*1968, aufgewachsen in Bremen) hat von 1999 bis 2006 Visuelle Kommunikation an der HFBK Hamburg studiert, war zeitgleich Mitglied des Kollektivs Hinterconti und verantwortete später mit Tillmann Terbuyken die Galerie der Hochschule. Seit seinem Diplom arbeitet er als künstlerischer Leiter unterschiedlicher Institutionen, wie dem Kunstverein Harburger Bahnhof (2006-2009), dem Artspace W139 in Amsterdam (2010-2012), den Künstlerhäusern Worpsswede (2013-2017) und dem Künstlerhaus Wien (2018-2020). Parallel hat er freiberuflich in verschiedenen Konstellationen Kunstprojekte, Symposien und Festivals initiiert und realisiert. Er unterrichtete an unterschiedlichen Kunstakademien in Groningen, Bremen und Amsterdam.

Thomas Edelmann

Ralph Sommer lehrt seit 25 Jahren an der HFBK Design. Im kommenden Jahr wird der Professor für Konzeptdesign emeritiert. Zeit für eine Rückschau auf sein Werk und seine Lehre



Ralph Sommer, *desk*, 1988; Foto: DetlefSchumacher.com

„Wir waren fünf: also Pentagon,“ stellt Ralph Sommer fest und lächelt in die Kamera. Im Dokumentarfilm zur Ausstellung mit dem ambitioniert grafischen Titel *Design Gruppe Pentagon* sind die fünf Gründer noch einmal zusammengekommen. Im Film wird jeder der fünf separat befragt, neben Sommer, Wolfgang Laubersheimer, Reinhard Müller, Gerd Arens und Meyer Voggenreiter. Ihre Aussagen sind, ergänzt durch Kommentare von Wegbegleiterinnen und Kritikern wie Michael Erlhoff, Sabine Voggenreiter und Felix Burrichter, zu einer durchgehenden Story verwoben. Wer war die Gruppe Pentagon? In den 1980er Jahren gehörte sie in Folge der Designgruppe Memphis zu den maßgeblichen Erneuerern des Designs und erlangte nicht zuletzt dank ihrer Teilnahme an der *documenta 8* internationale Ausstrahlung. Pentagon trat kollektiv auf, wobei Entwürfe, Aktionen und Interventionen erkennbar einzelnen Akteuren wie auch der gesamten Gruppe zugeordnet waren.

In Spekulationen lässt sich Ralph Sommer nicht verwickeln. Weder über die Bedeutung der geometrischen Form des namensgebenden und martialischen Fünfecks noch über die innere Dynamik der Gruppe, die 1985 gegründet wurde und bis 1991 aktiv zusammenarbeitete. Sommers Studienfreunde Laubersheimer und Müller standen als Kommunikatoren im Rampenlicht, Meyer Voggenreiter entwickelte Bezüge zu Theorie und Geschich-



Mitglieder der Gruppe Pentagon (Ralph Sommer ganz links), 1989; Foto: Wolfgang Burat

te der Kunst. Arens war Hersteller von Lichtreklamen und verschaffte der Gruppe zum Start wichtige Aufträge im Ladenbau. Dass Ralph Sommer eine maßgebliche Rolle für den Zusammenhalt nach innen spielte, davon ist Autor und Kritiker Stephan Ott überzeugt, der lange Jahre die Zeitschrift *form* leitete und die fünf für den Film interviewte. Sommer sorgte dafür, dass tatsächlich geschah, was sich das Kollektiv vornahm.

Pentagon war Teil eines Aufbruchs, der als Neues Deutsches Design der 1980er Jahre etikettiert, über Produktgestaltung hinaus auch Kunst, Musik, Grafikdesign und Literatur beeinflusste. Technoide Visionen vom Jahrhundertende, wie sie noch in den 1970er Jahren populär waren, erschienen nun angesichts der gegenseitigen Vernichtungsdrohung durch sowjetische wie westliche nukleare Hochrüstung, als überholt und lachhaft. Dies galt generell für Selbstgewissheiten und Verheißungen des technischen Fortschritts. Das spät-funktionalistische Design mit seiner elitären Programmatik pendelte damals zwischen innerer Ermüdung und Sterilität.

Die neu entstehende Szene der 1980er Jahre grenzte sich scharf gegen die pazifistisch, naturfreundlich oder kirchlich inspirierte Protestbewegung dieser Dekade ab. Diese propagierte in ihrem Auftreten eher Formlosigkeit. So trat die Ökopaxbewegung mit Selbstgestricktem auf. Ästhetische Neuerungen der frühen Hippiebewegung wurden kopiert, ohne dass dabei kulturell bedeutsame Eigenentwicklungen entstanden. Angesichts des vermeintlich unausweichlichen Weltenendes erprobte die Avantgardeszene die ironisch gebrochenen Gegenentwürfe. Schwerpunkte waren die Städte in Westdeutschland und das westliche Berlin. Dort nutzte sie heruntergekommene, aber günstige städtische Infrastrukturen wie Hinterhof-Werkstätten,



....gleiche Personen, 30 Jahre später; Foto: Wolfgang Burat

Kneipen, Fabriketagen, verlassene Läden zu neuen Spielstätten um – exemplarisch seien hier der Ratinger Hof in Düsseldorf und SO36 in Berlin genannt. Partiiell vergleichbar sind in Hamburg die ab 1985 entstandenen Zeisehallen.

Die verbreitete apokalyptische Weltsicht verarbeitete die Szene zu romantischen Konzepten von Selbstbestimmung und -inszenierung, mit einem Surrealismus, der doppelbödigen schwarzen Humor propagierte bei gleichzeitiger Aufkündigung bestehender Übereinkünfte. Mit dem tagtäglichen Broterwerb als Angestellter, zu dieser Zeit ein vorherrschender Lebensentwurf, hatte man nichts mehr gemein. Vor diesem gesellschaftlichen wie ästhetisch-kulturellen Hintergrund entstand in Köln Pentagon. Objekte der Gruppe bestanden aus Stahl und Plexiglas, Stein, Gummi oder Leder und wurden nicht allein zu Möbeln, Leuchten oder räumlichen Environments komponiert, sondern performativ aus- und dargestellt. Ralph Sommer beschreibt es, in einem mit dem Autor geführten Email-Interview so: „Die alten Konventionen wurden überall gebrochen – high sein, frei sein, Spaß musste dabei sein“ – in Abgrenzung zu Slogans der 1970er Jahre. „Es gab eine grenzüberschreitende avantgardistische, experimentelle Szene, alle machten, probierten, experimentierten, fanden enorme Beachtung und einige hatten auch Erfolg damit.“ Das Machen, Herstellen, Umsetzen unter gegebenen Bedingungen hat für Sommer bei seinen Projekten große Bedeutung. Es ist ein Grundmotiv, das auch für seine Lehre an der HFBK ab 1995 zum bestimmenden Movers werden sollte. „Machen, Machen, etwas Neues machen, war immer mein Ding“.

Übergänge sind fließend

Der Standort der Gruppe Pentagon war kein bloßer Zufall: „In den Achtzigern hatte Köln die neben New York angesagteste Kunstszene überhaupt. Ich war mit Künstlern der Mülheimer Freiheit befreundet,“ erinnert sich Sommer,

„kannte auch Kippenberger und Konsorten, wohnte mit den Gründern der Musikzeitschrift *Spex – Musik zur Zeit* und hörte Einstürzende Neubauten oder DAF.“ Erst in der Rückschau zermarterten sich Kultur- und Kunsthistoriker das Hirn, welche Aspekte des von Punk und New Wave beeinflussten Aufbruchs eher dem Design oder der Kunst zugehörten. Sie sortieren säuberlich auseinander, was zuvor zusammengehörte. „Die Frage Kunst oder Design“, sagt Ralph Sommer, „stellte sich für mich oder für Pentagon erst gar nicht.“ Es gab wichtigere Themen: „Ich hangelte mich von Projekt zu Projekt, von einer neuen Herausforderung zur nächsten.“ Erst recht die Bürokratie hatte Probleme bei der Einordnung der neuen Strömungen: „Offiziell war Unikate (meine erste, 1982 gegründete Firma) mein Atelier, bis mich irgendwann die Handwerkskammer verklagte und mich zwang, einzutreten. Ich hatte ein Diplom als Metallbildhauer und konnte das zum Schlossermeister umwandeln lassen und führte dann einen Handwerksbetrieb.“ Als Beirat der documenta 8 wurde der Designexperte und Kunsttheoretiker Michael Erlhoff auf die Gruppe aufmerksam und lud sie zur Teilnahme an der Weltkunstschau nach Kassel ein. Dort verwandelten sie eine ehemalige Disco zum „Casino“, das sie schließlich während der 100 Tage dauernden documenta selbst betrieben. Prägend war eine Wandabwicklung aus Stahl, eine Sitzbank aus Einzelsitzen, die Designgeschichte zitierte und sich gleichzeitig nicht um sie scherte. Zugleich bot der Ort den fünf Gestaltern Gelegenheit, kollektive wie individuelle Akzente zu setzen. Erlhoff, später Initiator der KISD (Köln International School of Design), schätzt an der Gruppe ihr „Zutrauen zum Material und zu sich selbst“, die es ihnen erlaube, ohne große Planungen im Vorfeld an die Sache zu gehen. „Die Improvisation wurde ein neues Element innerhalb von Design.“ Das ging einher mit der „Wahrnehmung der Qualität von Fehlern und Missverständnissen.“

1991 gründete Sommer mit dem Architekten Christoph Kronhagel und dem Regisseur Harald Singer die Firma ag4 – Gesellschaft für Mediatektur. Auch die Avantgarde der 1980er Jahre war inzwischen ermüdet. Gestalterische Alternativentwürfe schienen nach der deutschen Wiedervereinigung und der beginnenden Globalisierung kaum mehr relevant. Zugleich waren umfassende Gestaltungsansätze, die Technik einbezogen, mit dem beginnenden Internetzeitalter plötzlich wieder gefragt. „Mediatektur“ war als Begriff und Praxis eine Erfindung von ag4 – die Verbindung aus Architektur, Design und Projektion, die für Unternehmen räumlich inszeniert wurde. Für die Selbstdarstellung der Deutschen Bahn auf der Expo 2000 lieferte ag4 den Entwurf einer interaktiven Streckenkarte, die als 270 qm großes Segel über Besucherinnen und Besuchern schwebte. Für den UN-Weltklimagipfel 2002 in Johannesburg schuf seine Firma für BMW eine Kuppel, in der selbst bei Tageslicht Projektionen möglich waren, vor Ort bewerkstelligte er die Installation. 2004 stieg Sommer aus dem „aktiven Geschäftsfeld“ aus. „Wenn ich wusste wie es läuft, wurde es langweilig und ich habe nach neuen Aufgaben und Zielen gesucht“, erinnert er sich. Frei nach Beckett spielt das Scheitern eine große Rolle auch in Sommers Designauffassung: „Es beflügelte oftmals das wirklich Neue oder erzwang Veränderungen.“

Anregung in der Zurückhaltung

Bereits kurz nach der Gründung 1985 hatte Pentagon bei Möbel perdu ausgestellt. Zehn Jahre später wurde Ralph Sommer in Hamburg Professor: „Vieles ist Glück und Zufall geschuldet, so bin ich auch eher zufällig an die HFBK gekommen, ich hatte das nie geplant und



Heike Bühler, *iWilly – Das Bücherregal für den digitalen Wandel* (zur Aufbewahrung des e-book readers), 2009; Foto: Heike Bühler



Till Wolfer & N55, XYZ Cargo Bike, Autostadt Wolfsburg, 2019;
Foto: Till Wolfer

an eine andere Hochschule hätte ich auch nicht gewollt.“ **63**

Hat sein Lehrkonzept mit eigenen Studienerfahrungen in Köln beim Metallbildhauer und Kinetiker Anton Berger zu tun? Sommers Charakterisierung seines Lehrers klingt beinahe wie ein Selbstporträt: „Berger ließ seinen Studierenden die größtmöglichen Freiheiten und war nur auf Anfrage zu kompetenten Antworten und Ratschlägen zu bewegen.“ Weshalb kann ein solches Konzept erfolgreich sein? Er weiß: „Ähnlich wie später an der HFBK beeinflussten sich auch damals die Studierenden untereinander am meisten.“ – Hier klingt die Vorstellung von der Gemeinschaft der Lehrenden und Lernenden an, die sich frei und ohne Vorbehalte gegenüber treten. Spricht man mit einigen Gestalterinnen und Gestaltern, die Ralph Sommer als ihren wichtigsten Impulsgeber an der HFBK bezeichnen, erzählen sie von ähnlichen Erfahrungen: „Er war nie in der Offensive, immer zurückhaltend“, sagt Heike S. Bühler, die Mitte der 2000er Jahre an der Hochschule studierte. „Manchmal sogar so sehr, dass man richtig wütend geworden ist.“ Doch betont sie: „Für mich war es der absolute Gewinn. Nach einer Tischlerlehre kam ich als junge Frau in die Kunsthochschule. Es war ein Paradies. Ich durfte alles machen, mir wurden keine Grenzen gesetzt.“

Als Heike Bühler ihr Diplom als Industriedesignerin vorbereitete, es ging um die deutsche DIN-Interpretation einer chinesischen Garküche, also einen Clash der Stereotypen, langweilten Sommer die Details. Bei einem China-Aufenthalt hatte Bühler gelernt, La Mian, chinesische Ziehnudeln, herzustellen. Plötzlich war er höchst interessiert: „Diese Nudeln da, wie machst Du die jetzt noch? Das wär' doch toll!“ Das Diplom wurde zur Performance, die zwar schiefging, aber seither vielfach und vor begeistertem Publikum wiederholt wurde. Heute betreibt sie in Hamburg Studio Bühler „an der Schnittstelle von Kunst und Design.“ Zu ihrem „Kompetenzfeld gehören Produktpromances, Multiples und alle Formen des kreativen Protests“. Ein Objekt Namens „Seifenoper“ in der Kontur der Elbphilharmonie gehört zu den bekanntesten Beispielen.

Pädagogisch wohldosierte Handlungsanweisungen, gute Tipps für die möglichst reibungslose Lösung, sollten sich Studierende von Ralph Sommer besser nicht erwarten. „Für ihn hat kein Nein gezählt. Auch Grenzen für Design hat er nicht akzeptiert.“ Eine Voraussetzung für dieses Lehrkonzept der maximalen Selbstertüchtigung sind die hervorragend ausgestatteten Werkstätten der HFBK.

Bernhard Osann gehört zu den Designern, die industriell gefertigte Serienprodukte entwickeln. 2016 absolvierte er sein Studium nach langer Zeit, da es immer wieder von Arbeitsphasen unterbrochen war. Seine Leuchten für die italienische Firma Nemo spielen auf erfrischende Art mit der Balance, mit dem Minimum, mit einem Objekt, das im Raum mal als ungewohnte, mal als selbstverständliche Zutat in Erscheinung tritt.

„Wenn er gemerkt hat, man brennt für irgendetwas, dann hat er einen unterstützt,“ ergänzt Osann das Sommer-Porträt seiner Kommilitonen. Auch er weiß: „Viele, die etwas Anleitendes erwartet haben, sind enttäuscht.“ Und doch bilanziert Osann: „Sein interdisziplinärer Ansatz passt sehr gut an die Hochschule.“

Der Designer, Künstler und Aktivist Till Wolfer arbeitet an Standorten in Hamburg und Kopenhagen. Er kooperiert mit der dänischen Gruppe N55. Deren Mitgründer Ion Sørvin lernte er kennen, als dieser an der HFBK Gastprofessor war. Viele gemeinsame Produkte, vom Fahrrad XYZ Cargo bis zum Raumsystem oder einer als Grill nutzbaren Großskulptur, basieren auf dem Prinzip des „Tschechenigels“, einer Verbindung, die ursprünglich für Panzersperren entwickelt wurde. Der Systemgedanke ermöglicht es, Objekte



Händewaschen in Zeiten von Corona: Am schönsten mit der *Hamburger Seifener* von Heike Bühler

und Räume nach individuellen Gegebenheiten zu fertigen oder sie selbst zu montieren. Während seines Studiums war er in einem Professoren-freien Studio tätig. „Wir haben uns gut verstanden vor dem Hintergrund, dass er immer wollte, dass Leute eigene Positionen entwickeln“, erinnert er sich an Begegnungen mit Sommer. „Die Strukturlosigkeit empfand ich immer als sehr produktiv. Man braucht Freiheit und ein gewisses Vakuum, das institutionell bedingt ist, um seine Position finden zu können.“ Oder wie es Heike Bühler ausdrückt: „Er hat es geschafft, dass man selbst den Weg entdeckt hat.“

Und wo steht Ralph Sommer heute, was sind seine nächsten Projekte? „Ich widme mich neben meiner Lehrtätigkeit an der HFBK ausschließlich dem lebenswichtigen Themenkreis Ernährung, hier speziell Selbstversorgung und dem CO₂-neutralen Wohnen. Ich arbeite wieder händisch in Gemüsegärten, Gewächshäusern, Garagen und auf Dächern und plane dort für mich und andere ein alterungsfähiges Resort zu erschaffen.“

Womöglich ist das schon wieder Avantgarde.

Thomas Edelmann ist freier Journalist, Kurator und Forscher, hauptsächlich zum Themenfeld Design. Er lebt in Hamburg.

Design Gruppe Pentagon
Film von Jan Rothstein
<https://vimeo.com/384765604>

Ausstellungskatalog
Design Gruppe Pentagon
Hrsg. Petra Hesse. Mit Beiträgen von Michael Erlhoff, Gruppe Stephan Ott, Romana Rebbelmund. Gestaltung Olaf Meyer, MAKK Köln, 2020

Wolfgang Ullrich

Künstler*innen müssen heute immer mehr die Sprache der Bürokratie und das Handwerk des Antragsstellens beherrschen. Welche Auswirkungen das auf die Kunst hat, macht unser Autor anschaulich deutlich

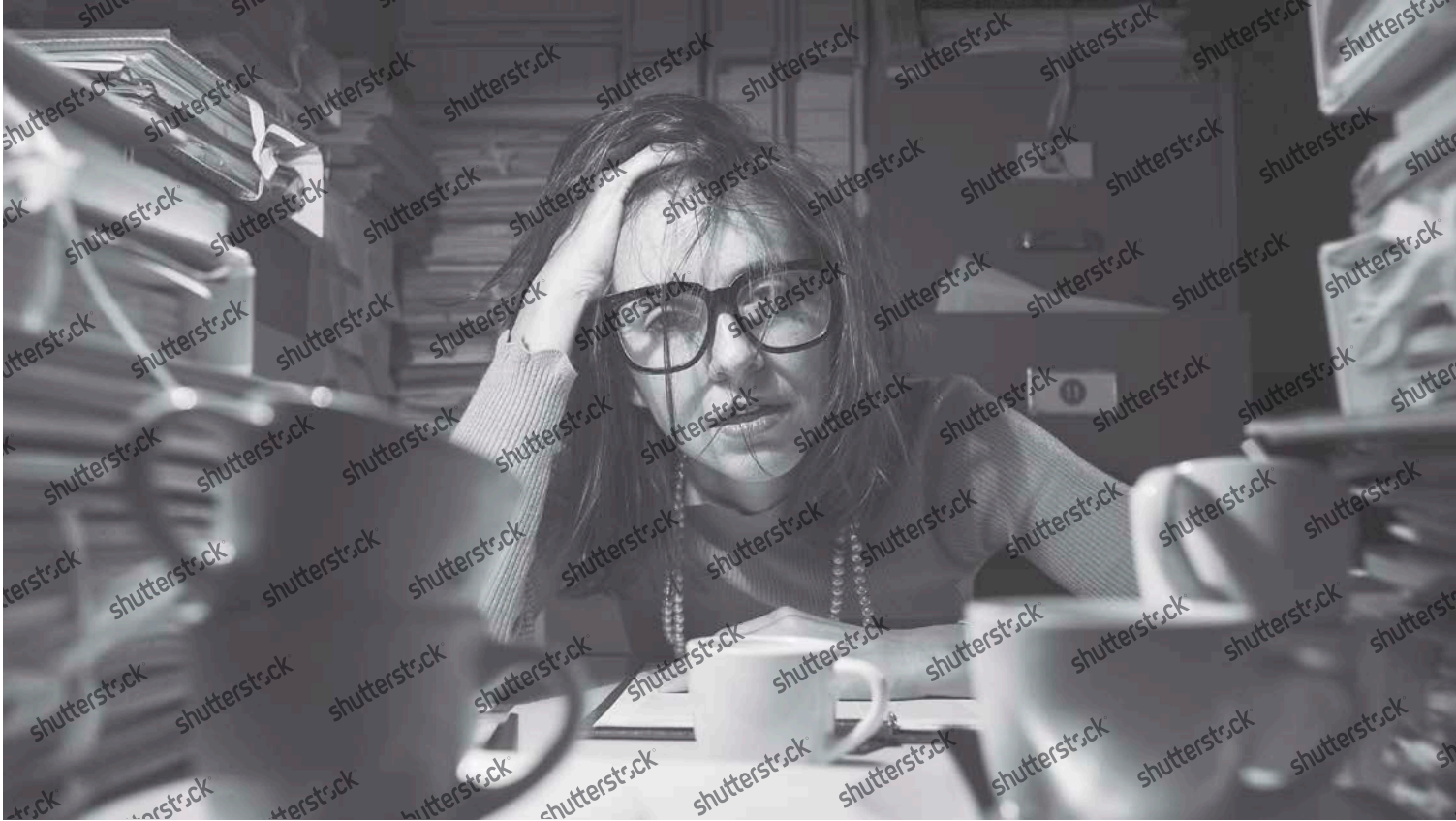


Papiertücher und Aktenstücke im Büro: Arbeitsüberlastung, Dateiverwaltung und Verwaltungskonzept, shutterstock.com, 2020

Der Kunsttheoretiker Boris Groys sprach schon vor mehr als zwanzig Jahren davon, dass die Kunst im Verlauf der Moderne „in die Nähe der Verwaltung, der Planung, der Führung“ gerückt sei. Er dachte dabei an Kunst im Geist des Readymade, an Konzeptkunst, auch an die Fotografie, generell an Formen von Kunst, die sich weniger in der Hand als im Kopf ereignen. „Der Blick des Künstlers“ – so Groys – „wird ‚entkörper‘ – er wird zum reinen Blick, der nicht mehr ‚arbeitet‘, sondern nur noch entscheidet, auswählt und kombiniert. [...] Es handelt sich um einen herrschaftlichen Blick von der Chefetage aus, um einen verwaltenden und strategischen Blick...“¹ Im Weiteren beschreibt Groys den entkörperlichen Blick, ja, die Tätigkeit von modernen und zeitgenössischen Künstler*innen noch genauer. Er oder sie „wählt aus, nimmt auf, modifiziert, redigiert, verschiebt, kombiniert, reproduziert, ordnet, platziert in Reihen, stellt aus oder legt beiseite“.² Weiter würdigt – und kritisiert – Groys das Bürokratische, indem er Ähnlichkeiten zwischen ihm und dem Aristokratischen erkennt: Beide seien weit entfernt vom praktischen Leben, seien oft auch erstarrt in Konventionen und Ritualen. Die bürokratische Tätigkeit gelte sogar

- 1 Boris Groys: „Das Versprechen der Fotografie“, in: Luminita Sabau (Hg.): *Das Versprechen der Fotografie*, München 1998, S. 30.
- 2 Ebd., S. 32.

als „eine ‚tote‘ Aktivität“; sie sei Gegenstand zahlreicher Romane, in denen sie als etwas Gespenstisches, Anonymes, Vampir- oder



Stressvoll erschöpfte Frau, die am Büroschreibtisch sitzt und Überstunden macht, ist sie mit Arbeit überlastet, shutterstock.com, 2020

auch Zombiehaftes in Szene gesetzt werde. Künstler*innen als aristokratisch-souveräne Bürokrat*innen, als Welt-Verwalter*innen, deren Arbeit allerdings oft auch steril ist – das wird als gravierende Veränderung der letzten Jahrzehnte beschrieben, in den Termini von Groys aber doch vor allem als irreversibler Aufstieg nahegelegt: Waren Künstler*innen lange Handwerker*innen und Arbeiter*innen – körperlich Tätige –, so sind sie jetzt in der „Chefetage“ angekommen und zu Verwalter*innen geworden: Kunst und Bürokratie sind kein Gegensatz mehr, sondern Künstler*innen können bei ihren Tätigkeiten sogar noch etwas von Bürokrat*innen lernen: wie man etwas systematisiert, erfasst, archiviert. Beide sind zu Kompliz*innen, zu geheimen Verbündeten geworden. ‚Geheim‘ deshalb, weil das öffentlich nicht so formuliert wird, widerspricht es doch einem immer noch beliebten Bild vom Künstlertum. Wenn Fernsehteams in ein Atelier kommen, sind sie enttäuscht, wenn sie nicht viel Farbe, viel Material, bohémehafte Accessoires vorfinden, sondern wenn es aussieht wie in einem beliebigen Büro. Die künstlerische Tätigkeit findet für viele aber tatsächlich oft am Computer, am Telefon, am Schreibtisch, bei Terminen und „unterwegs“ statt. Die Bürokratie – und ihre sprichwörtliche Mühle – kann dabei auch zum Feind werden und unfrei machen. Bei erfolgreichen Künstler*innen kann der bürokratische Anteil der Arbeit sogar überwiegen, aber auch weniger erfolgreiche spüren die Bürokratie sicher oft als fremde, gar feindliche Instanz, so wenn sie ihren Status als Künstler*innen gegenüber der Künstlersozialkasse oder dem Finanzamt zu beweisen haben, wenn sie sich um Atelierförderungen bemühen müssen oder in sonstiger Weise ihre ökonomisch prekäre Situation zu verwalten haben. Vermutlich gilt sogar: Je erfolgreicher oder je erfolgloser Künstler*innen sind, desto mehr haben sie

mit der Bürokratie zu kämpfen. Doch unabhängig von den bürokratischen Tätigkeiten, die Menschen fast aller Berufe betreffen, stellt sich die Frage, was die spezifische Annäherung von Kunst und Bürokratie bedeutet, von der Groys spricht. Wie verändert sich dadurch die Kunst? Was wird dadurch vielleicht überhaupt erst möglich? Generell gilt: Wenn sich ein Tätigkeitsprofil, ein Berufsbild verändert, werden auch andere Menschen davon angezogen oder abgestoßen. Soweit Künstler*innen von Handwerker*innen zu Bürokrat*innen geworden sind, brauchen sie andere Eigenschaften, andere Begabungen, um den Anforderungen ihres Berufs genügen zu können. Wer früher als Künstler*in begabt sein mochte, ist es heute vielleicht nicht mehr – und umgekehrt. Erst heute kann so etwas wie eine Begabung zur Bürokratie auffallen und für künstlerische Zwecke fruchtbar gemacht werden. Am offensichtlichsten dürfte das bei Künstler*innen sein, die sich für Stipendien, für Artist in Residence-Programme oder für Kunst am Bau-Projekte bewerben. Sie müssen vorab Anträge schreiben, manchmal auch Kostenpläne beifügen oder sich um Referenzen bemühen – und nicht selten im Anschluss noch einen Erfahrungsbericht abliefern oder Geldgeber*innen, Kurator*innen, Jurys gegenüber auf andere Weise dokumentieren, was sie gemacht haben. Aber vielleicht ist die Infrastruktur an Förderformaten in den letzten Jahrzehnten auch deshalb so dicht geworden, weil es genügend Künstler*innen gibt, die den damit verbundenen bürokratischen Herausforderungen gewachsen sind. Sie zeichnen sich dadurch aus, eine eigentlich fremde Bürokratie – eben z.B. von anderen entwickelte Bewerbungsbedingungen und -formulare – so zu adaptieren, dass daraus etwas wird, das – vielleicht sogar mühelos und motivierend? – als Teil der eigenen künstlerischen Arbeit empfunden werden kann. Damit aber entwickeln die Bürokratien von Förderinstitutionen eine eigene Dynamik, gar einen Sog. Wer erst einmal gelernt hat, sie sich zu eigen zu machen, empfindet es auch als befriedigend, das immer wieder unter Beweis zu stellen, erfährt aber zugleich eine gewisse Legitimation, eine Verbindlichkeit für die eigene Arbeit. Man schreibt eine Bewerbung, überlegt sich ein Projekt, imaginiert, was man alles tun kann, wenn man das Stipendium oder den Gastaufenthalt bekommt, ist also im Modus des Planens und Fantasierens – und hat dabei das Gefühl, bereits aktiv künstlerisch tätig zu sein. Die bürokratischen Anforderungen geben einen Rahmen vor, dieser verleiht der eigenen Arbeit Sinn, lässt sie als etwas Passendes erscheinen. Wie Kunst im öffentlichen Raum *site specific* sein kann, kann sie also auch für den bürokratischen Raum eigens angemessen, ihm angepasst sein.

Nach und nach kann es dank der Dynamik solcher Bewerbungsprozesse jedoch auch dazu kommen, dass sich der Schwerpunkt der Arbeit hin zum Antragstellen verlagert. Dies ist umso mehr der Fall, als es oft auch eine ökonomische Notwendigkeit darstellt, sich während einer Förderphase bereits um die nächste und übernächste zu kümmern. Wer als Artist in Residence unterwegs ist, muss die Zeit nutzen, um die Zeit danach zu organisieren, steckt also fast nahtlos in der nächsten Antragsphase. Zugleich gilt es aber, das Arbeitsvorhaben umzusetzen, für das man das Stipendium bzw. den Gastaufenthalt zugesprochen bekommen hat. Man befindet sich somit in einer Art von *Double-bind*-Situation. Sie führt dazu, dass man die Umsetzung des einen Projekts idealerweise als Ausgangspunkt für ein nächstes Projekt nehmen kann. Das aber heißt, dass die eigene Arbeit insgesamt in den Modus des Projekthaften – des Vor-läufigen – gerät. Das, was die Realisierung eines Arbeitsvorhabens darstellt, folgt zugleich einer Ästhetik des Skizzenhaften, Verheißungsvollen und kann damit auch für



Geschäftsfrau, die im Drucker im Büro schläft. Überarbeitetes Konzept, shutterstock.com, 2020

den nächsten Antrag verwendet werden. Entsprechend ist für Außenstehende aber der Status dessen, was Künstler*innen vorlegen, oft unklar: Ist ein Video ein Trailer oder schon die fertige Arbeit? Sind Stills Entwürfe zu einem Film, oder existiert dieser schon, so dass sie aus ihm herausgenommen sind? Imaginiert eine Fotoserie geplante Skulpturen oder dokumentiert sie diese bereits? Ist ein Modell wirklich nur ein Modell oder handelt es sich um die abgeschlossene Arbeit?

Es kommt zu einem ontologischen Changieren – und genau daran zeigt sich kunstformatierende Macht der Bürokratie. Sie führt dazu, dass aus festen, in ihrer Form eindeutigen Werken Projekte – chameleonartig variable und vielfach anschlussfähige Artefakte – werden. Und wie man der Bürokratie (um nochmals an Groys zu erinnern) Körperlosigkeit, etwas Gespenstisches, Zombiehaftes unterstellen kann, gilt das auch für eine Arbeit, die immer im Status des Projekthaften bleibt: Sie verwirklicht sich nie ganz, ist schwer greifbar, ephemere. Zugleich aber vermittelt sie eine Atmosphäre von Professionalität, wobei professionell meint: an vorgegebene Bedingungen angepasst, ihnen entsprechend, Vorgaben genau erfüllend; professionell ist geradezu ein Synonym zu *site specific*.

Dr. Wolfgang Ullrich lebt als freier Kulturwissenschaftler und Autor in Leipzig. Er veröffentlicht Publikationen zur Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu bildsoziologischen Fragen und zur Konsumtheorie. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust* (2016), *Selfies* (2019).

Der Text basiert auf dem Vortrag „Was ist schon professionell? Über künstlerische Arbeitswelten und ihre Herausforderungen“, den Wolfgang Ullrich im Oktober 2019 im Rahmen des Symposiums „AVANTI DILETTANTI!“ im Kunstbüro der Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart, hielt. Ein Tagungsband ist in Planung.

Das richtige Rüstzeug *Beate Scheder* 69

Mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Konzepten bieten das Goldrausch Künstlerinnenprojekt, das Berlin Program for Artists sowie Forecast Orientierung und Unterstützung für junge Künstler*innen. Ein Vergleich aus Teilnehmer*innenperspektive



Martine Heuser, *Kenotaph* [Audio-Monument No. 4], 8. Dezember 2019. Im Rahmen der Ausstellung *Hydra*, Haus am Kleistpark, Berlin; Foto: Luke Montgomery

Mut fassen und sich Werkzeuge erarbeiten, um weiterzumachen, stärker in Berlin Fuß fassen und das eigene Netzwerk erweitern – so beschreibt Martine Heuser ihre Motivation, sich kurz nach ihrem Abschluss 2018 an der HFBK (bei Pia Stadtbäumer und Hanne Loreck) für das Berliner Goldrausch Künstlerinnenprojekt zu bewerben. Goldrausch ist ein, wie es in der Selbstbeschreibung heißt, „umfassendes Programm zur Professionalisierung für Bildende Künstlerinnen“. Es bietet ein einjähriges Postgraduiertenseminar, in dem berufsspezifische Kenntnisse vermittelt werden, die für die komplexen Erfordernisse einer selbständigen künstlerischen Tätigkeit notwendig sind. Anders als das Berlin Program for Artists (BPA) und das Mentoringprogramm Forecast richtet sich Goldrausch ausschließlich an Frauen. Alle drei sind in Berlin beheimatet und stehen ohne Altersbegrenzung mehr oder weniger jungen Künstler*innen offen. Zielgruppe sind Kreative, die nach Orientierung suchen, nach neuen Kontakten und dem passenden Rüstzeug, um sich sodann möglichst erfolgreich in Kunst und Markt platzieren zu können. Außerdem verhelfen alle drei Programme den Teilnehmer*innen zu

mehr Öffentlichkeit, mit gemeinsam organisierten Ausstellungen oder Festivals.

Das 1989 gegründete Goldrausch Künstlerinnenprojekt, an dem Heuser im Jahr 2019 teilgenommen hat, ist das älteste von ihnen. Dass es heute, mit Blick auf die weiterhin frappierenden Zahlen zu *Gender Pay* oder *Gender Show Gap* in der Kunst, immer noch notwendig ist, eine solche spezifische Förderung für Künstlerinnen anzubieten, spricht nicht gerade für die Kunst und deren Fähigkeit, Strukturen und Verhältnisse zu verändern, aber umso stärker für die Relevanz des Kurses.

Bisher bewarben sich pro Jahr etwa 150 bis 200 Künstlerinnen, im vergangenen stieg die Zahl auf über 230. Jeweils 15 werden ausgewählt und erhalten im Laufe eines Jahres Kurse und Workshops aus einem breiten Feld an Themen von u. a. Steuerberatung über Finanzplanung bis Urheberrecht. Gemeinsam werden außerdem Webseiten erstellt, Statements geschrieben und eine Gruppenausstellung samt Publikationen geplant und auf die Beine gestellt.

Heuser bewertet die meisten Lehrinhalte sehr positiv: „Sehr hilfreich waren die Homepage-Gestaltung und mehrere Coachings, die am Anfang und Ende stattfanden, unter anderem zum Zeitmanagement.“ Besonders viel gelernt habe sie außerdem durch den Katalog, auch durch die Zusammenarbeit mit Grafiker*innen und Autor*innen.

Bei Goldrausch erfahre man, dass alles Hand in Hand gehen muss. Steuer, Katalog, Homepage. Alles werde sehr kompakt vermittelt, sodass manchmal nur etwas Zeit fehle, das Ganze zu reflektieren. Ihr einziger Kritikpunkt sei, so Heuser, dass durch den großen Lern-Umfang die künstlerischen Positionen der einzelnen Künstlerinnen zu sehr in den Hintergrund rücken. Auch wenn 2019 das Pensum von drei Tagen pro Woche auf zwei reduziert wurde, bleibt das Programm zeitaufwändig, insbesondere für Künstlerinnen, die Familie haben oder ihren Lebensunterhalt verdienen müssen. Eine immer wieder von Teilnehmerinnen geforderte finanzielle Unterstützung kann Goldrausch, weil es als Existenzgründungsseminar, nicht als Stipendium eingestuft wird, jedoch nicht leisten.

Ein Geschenk und Herausforderung zugleich nennt Heuser die Arbeit in der Gruppe und deren Heterogenität.

Lust am gemeinsamen Arbeiten müssen Goldrausch-Teilnehmerinnen zweifellos mitbringen und sie müssen, für sich entscheiden, wie sie mit dem jeweils Gelernten umgehen wollen. Bei aller Professionalisierung sei es ebenso wichtig, sich treu zu bleiben und im Kopf zu behalten, dass es dabei nicht nur eine Richtung gebe, mit tollen Tools, einem tollen Portfolio, einer tollen Homepage und einem tollen Katalog, findet Heuser. Professionell zu werden solle am Ende nicht den künstlerischen Ausdruck einschränken.

Mickael Marman (Abschluss 2016 bei Jutta Koether und Belinda Grace Gardner) kann mit dem Wort Professionalisierung in Bezug auf künstlerische Ausbildung eigentlich nicht viel anfangen. Mit Kapitalismus sei das für ihn verknüpft, sagt er und dass es ihm nicht gefalle, Kunststudierende darauf abzurichten. Vielleicht handle es sich bei Professionalität jedoch um eine Sache, fügt er an, die man entweder erreiche oder gar nicht anstrebe. Dennoch bewarb sich der HFBK-Absolvent kurz nach seinem Abschluss beim Berlin Program for Artists (BPA), vielleicht auch deshalb, weil dieses in seiner Selbstbeschreibung auf Vokabeln wie diese verzichtet. Das BPA (u. a. von den HFBK-Professor*innen Angela Bulloch und Simon Denny gegründet) bringt etablierte und noch weniger erfahrene Künstler*innen über Atelierbesuche zusammen. In Dialogen, die zweimal pro Monat in den Studios der BPA-Teilnehmer*innen stattfinden und Gruppentreffen in dem Atelier des



Flora Miranda, *IT Pieces*, Courtesy of the artist; Foto: Flora Miranda



Flora Miranda, *IT Pieces*, Courtesy of the artist; Foto: Flora Miranda

oder der jeweiligen Mentor*in werden sowohl berufliche Erfahrungen ausgetauscht, als auch professionelle Kontakte geknüpft. Wie Goldrausch wird das 2016 als Pilot gestartete Projekt immer beliebter. Für die letzten beiden Durchläufe haben sich um die 150 Künstler*innen beworben, für 2019 wurden zwölf, für 2020 acht Leute ausgewählt. „Ich war gerade dabei, nach Berlin zu ziehen und neugierig“, sagt Marman zu den Hintergründen seiner Bewerbung. 2018 hat er am BPA teilgenommen. Das BPA ist relativ flexibel angelegt und verläuft jedes Jahr, je nach Teilnehmer*innen und Mentor*innen etwas anders. Für Marman erschien genau das attraktiv: „Das Offene hat mir gerade gut gefallen. Ich hatte gerade die Kunsthochschule abgeschlossen und wollte nichts, was zu verschult war.“

Spannend fand er die vielen Atelierbesuche und die Einblicke in die Arbeitswelt anderer Künstler*innen. Etwa zu sehen, dass ein Studio alles sein kann zwischen einem Büro und einer großen Fabrikhalle. „Es war interessant, zu erfahren, auf was für unterschiedliche Weisen, Künstler*innen Geld verdienen.“, sagt er. Für sich selbst lernte man durch die Studio-Visits, einen besseren Filter zu entwickeln, welche Informationen für die Vermittlung der eigenen Arbeit wichtig sind.

2020 wurde das BPA um ein zweites Jahr erweitert, dessen Fokus auf „Public Facing Events“ liegen soll. Kooperiert wird dafür unter anderem mit dem KW Institute for Contemporary Art und dem Gropius Bau. Für die Produktion einer Arbeit für die Abschlussausstellung erhalten die Beteiligten 1500 Euro und darüber hinaus ein Ausstellungshonorar sowie ein Honorar für einen Talk im KW.

Forecast richtet sich als einziges der drei Programme nicht nur an Bildende Künstler*innen und auch nicht nur an Teilnehmer*innen, die ihren Lebensmittelpunkt schon in Berlin haben. Für jedes Jahr und jeden Durchgang des Programms werden sechs Mentor*innen aus einem sehr weit gefassten Spektrum von Disziplinen ausgewählt. In der aktuellen Ausgabe ist darunter etwa die Kuratorin Koyo Kouoh aus Kamerun, der Fotograf und Filmemacher Tobias Zielony aus Deutschland, aber auch die Chefköchin Manu Buffara aus Brasilien. Nach einem international ausgeschriebenen *Open Call* bewerben sich Interessierte aus aller Welt direkt für bestimmte Mentor*innen mit einem konkreten Projekt. Für die aktuelle Ausgabe waren es rund 500 Bewerbungen. Für jeden der Mentor*innen werden drei Künstler*innen und Kreative ausgewählt, die zunächst für eine Woche im Forecast Forum in Berlin zusammenkommen. Dort bilden sich die Mentoringpaare, die in den darauffolgenden neun Monaten im Austausch bleiben. Dann folgt das Forecast Festival, bei dem die Projekte präsentiert werden.

Die Modedesignerin Flora Miranda bewarb sich Anfang 2017 auf das Programm. Damals stand sie noch relativ am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn: „Ich war ein Jahr selbstständig und hatte eine eigene Modekollektion herausgebracht. Dann hatte ich eine kommerzielle Idee, für die ich Möglichkeiten gesucht habe, sie zu realisieren und gleichzeitig Sichtbarkeit für sie zu erlangen.“ Forecast erschien ihr dafür perfekt geeignet, auch weil es mit seinem Fokus auf Innovation gut zu ihrem Selbstverständnis als Künstlerin passte.

„Forecast war interessant für mich, weil man einerseits finanzielle Unterstützung bekommt, andererseits sehr viele Kontakte knüpfen kann.“ Sehr wertvoll sei auch, dass die Ausstellung immer in einer renommierten Institution stattfindet, damals im Haus der Kulturen der Welt (HKW), mit dem entsprechenden Publikum. Kritisch sieht sie hingegen, dass nicht klar geregelt sei, was die Mentor*innen genau machten. Die Vorstellungen gingen stark auseinander.



Mickael Marman, *Irrer maler am strand*, 2019; Foto: Thomas Kruger

der. „Es treffen verschiedene Kulturen aufeinander, verschiedene Disziplinen. Wenn es keine Regeln gibt, weiß man auch nicht, was man als gut oder schlecht bewerten soll.“ Sie selbst hätte eine gute Karte gezogen, traf sich damals mit ihrem Mentor alle zwei Wochen per Skype. Relativ intensiv sei das gewesen, im Vergleich zu anderen.

Inhaltlich ging es dabei nicht nur um das konkrete Projekt, an dem Miranda während Forecast arbeitete, ein Webtool, das Kleidungsstücke automatisiert und anhand von Social-Media-Userdaten generativ designt, sondern primär um Arbeitsweisen: „Ich bin sehr interessiert an verschiedenen Businessmodellen und fand es daher spannend zu sehen, wie mein Mentor kommerziell arbeitet, wie er Geld verdient, was seine täglichen Aufgaben sind, die über das Design hinausgehen – das Team managen, Finanzpläne erstellen.“ All das, wovon bis ans Ende ihres Lebens viele Kreative nicht glauben wollten, dass das ihre Arbeit sei.

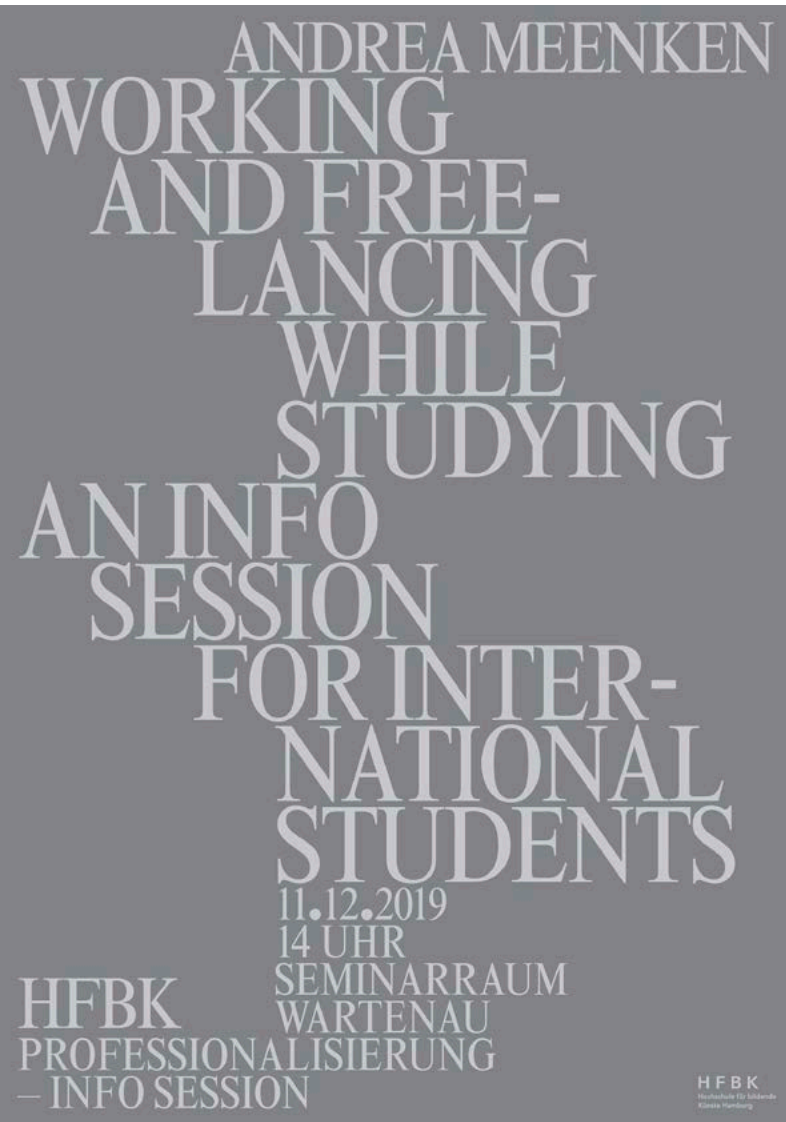
Für Miranda entwuchs ihrer Teilnahme bei Forecast darüber hinaus eine andauernde Kooperation, nicht mit ihrem eigenen, sondern mit dem Mentor des Bereichs Tanz, Richard Siegal. Schon zum dritten Mal entwirft sie die Kostüme für sein Ballett. Für Marman ergaben sich aus seinem BPA-Netzwerk einige Ausstellungsprojekte. Heuser glaubt, dass ihr die Goldrausch-Referenz bei ihrer Bewerbung zum Karl-Schmidt-Rottluff-Stipendium, für das sie nominiert ist, geholfen habe.

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. Darüber hinaus unterrichtet sie am Goldrausch Künstlerinnenprojekt.

<https://goldrausch.org>
<http://berlinprogramforartists.org>
<https://forecast-platform.com>

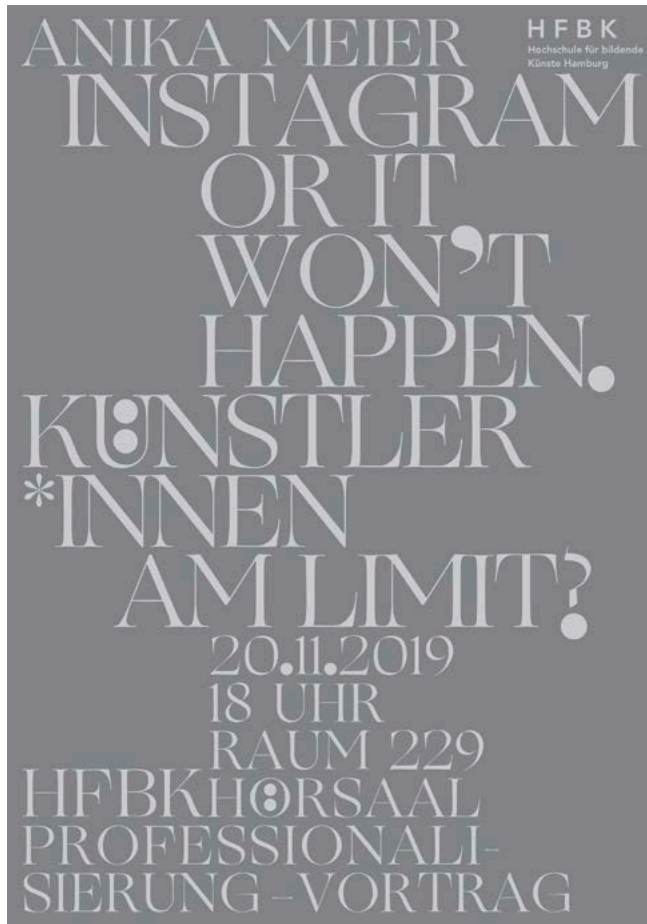
Swaantje Benson

Mit zahlreichen Angeboten reagiert die HFBK Hamburg auf die immer komplexeren Anforderungen, die auf Künstler*innen nach Abschluss ihres Studiums zukommen



Posterserie von Max Arff (Grafikstudent bei Prof. Ingo Offermanns) für die Veranstaltungen im Wintersemester 2019/20

Die Arbeitswelt von Künstler*innen hat sich in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten stark verändert. Zählten bei der Wahrnehmung eines künstlerischen Werks lange Zeit vor allem der schöpferische Aspekt oder die Fertigkeit des/der Künstler*in, so verlangt der heutige Kunstbetrieb den Künstler*innen häufig zusätzliche Fähigkeiten ab: organisatorisches Geschick, logistische Kompetenz, Flexibilität und Management. Künstler*innen arbeiten mit unterschiedlichsten Produktions- und Distributionsmethoden und im Kontext vielfältiger Tätigkeitsprofile. Sie müssen sich und ihre Arbeit wechselnden Verhältnissen anpassen, parallel und aus räumlicher Entfernung agieren, planen, delegieren und kontrollieren. Es gibt zahlreiche Bereiche, die den Berufsalltag von Künstler*innen prägen können, die aber nicht genuin künstlerisch sind: Es gilt Anträge zu formulieren, Kostenpläne zu erstellen, Fragen geistigen Eigentums zu bedenken, Presstexte und *Artist Statements* zu verfassen, Portfolios zu erstellen oder Webseiten und



Instagram-Accounts zu pflegen. Die Künstlersozialkasse und das Finanzamt verlangen Nachweise, Bewerbungen müssen bei Förderprogrammen eingereicht werden und auch die Vernetzung darf bei alledem nicht vergessen werden. Hinzu kommt, dass künstlerische Laufbahnen selten stringent verlaufen, meist wird das Einkommen nicht allein (wenn überhaupt) durch die künstlerische Tätigkeit erwirtschaftet, sondern auch oder vornehmlich durch selbstständige und angestellte Tätigkeiten im kunstnahen Feld. Dies führt die Absolvent*innenbefragung der HFBK anschaulich vor Augen. Trotzdem darf das Verständnis von künstlerischer Praxis nicht dem eines kapitalistischen Unternehmens gleichgesetzt werden. (Denn zu welcher Veränderung der künstlerischen Praxis das führen kann, beschreibt Wolfgang Ullrich auf S. 65 eindrücklich.) Selbstverständlich kann man sich diesen Entwicklungen und vermeintlichen Anforderungen von außen auch verweigern und entziehen. Dieser mögliche Weg sollte jedoch bewusst beschritten werden.

Die HFBK Hamburg hat im Hinblick auf die eingangs beschriebenen Entwicklungen spezifische Angebote entwickelt. Bereits seit 2004 haben Studierende die Möglichkeit, sich in der Galerie der HFBK als einem experimentellen Ausstellungsraum und Forum für kuratorische und künstlerische Ausstellungspraxis zu erproben und ihre Ergebnisse einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren. Damit besteht für die Studierenden auch über die Absolventen- und Jahresausstellungen hinaus die Möglichkeit, Einblicke in Konzeption und Abläufe der Kunstvermittlung zu erhalten und sich in den aktuellen externen Diskurs einzuschalten. (Im Interview ab S. 53 schildern Nadine Droste und Tim Voss ihre Erfahrungen als HFBK-Galerist*in.)

Über die zahlreichen Stipendien, Preise und Pro-

**NINA GROSS
& TILMAN WALTHER**

**TEXTE
ZU
KUNST**

WIE BESCHREIBT MAN MIT SPRACHLICHEN MITTELN DIE EIGENE KUNST UND WIE DAS DEN ANHÄNGER*IN ENER UMS TÄGLICHEN WORTSCHATZ WOLLEN WIR UNS HIERBEI VERSCHIEDENEN TEXTFORMEN UND SPRECHPERSPEKTIVEN WIDMEN, DAS KRITISCHE LESEN VON TEXTEN IBER KUNST SPRACHEN UND DAS EIGENE UND KUNSTLICHE VERFASSEN KURZER STATEMENTS SOWIE SOLIDARISCHE KRITIK USW.

ANMELDUNG (FÜR MAX. 15 TEILNEHMER*INNEN) UNTER swalantz@hfbk-hamburg.de

**17./19./20.
2.2020
13-17 UHR
KOCHWERKSTATT
FINKENAU
HFBK PROFESSIONALISIERUNG
- WORKSHOP**

HFBK
Hochschule für Bildende
Künste Hamburg

**JUN.-PROF. DR. NADINE
OBERSTE-HETBLECK**

**KUNST-
MARKT.
AKTEURE
HISTORIE
ZUSAM-
MENHÄNGE**

**20.01.2019
17 UHR
HFBK RAUM 229
PROFESSIONALISIERUNG - VORTRAG**

HFBK
Hochschule für Bildende
Künste Hamburg

jektförderungsmöglichkeiten, die an der Hochschule angeboten werden, haben Studierende die Möglichkeit, sich frühzeitig mit Bewerbungs-, Präsentations- und Positionierungsprozessen vertraut zu machen, wie sie auch im professionellen Alltag zeitgenössischer Künstler*innen zu finden sind, und können bei erfolgreicher Durchführung gleichzeitig finanziell davon profitieren.

75

Darüber hinaus hat die HFBK Hamburg im Wintersemester 2019/20 ein dezidiertes Professionalisierungsprogramm ins Leben gerufen. Sie reagiert damit auch auf eine Erkenntnis aus der Absolvent*innenstudie. Darin geben immerhin 10% der Befragten an, dass Professionalisierungsangebote während ihres Studiums wichtig gewesen wären (siehe Abbildung 11, S. 21). Es besteht also gerade auf Seiten der Studierenden ein großes Interesse an diesen Angeboten.

Das neue Professionalisierungsprogramm richtet sich gezielt an Graduierte – Studierende im Masterstudium, Promovend*innen und Alumni bis fünf Jahre nach ihrem Studium. Sie werden mit Informationen und dem Aufbau von Netzwerken unterstützt, die ihnen eine selbstbewusste Positionierung im Kunstfeld erlauben und den Übergang vom Studium in das Berufsleben erleichtern. Die Angebote sind ganz bewusst nicht Gegenstand der curricular verankerten künstlerischen und theoretischen Lehre an der HFBK, sondern sind als Ergänzung und Erweiterung gedacht, die in enger Abstimmung mit den Professor*innen stattfindet.

Die Programmausrichtung ist insbesondere auf freie Künstler*innen zugeschnitten und berücksichtigt deren vielfältige Tätigkeitsfelder und besonders offenes Tätigkeitsprofil. Schließlich wird von ihnen erwartet, dass sie nach dem Studium innovativ, selbstbewusst und unangepasst auftreten und dem professionellen Möglichkeitsraum mit all seinen mehr oder weniger offensichtlichen Anforderungen von vornherein gewachsen sind.

Zentraler Bestandteil ist das neu etablierte Mentoring-Programm, welches im Sommersemester 2020 startet und sich an Absolvent*innen richtet, die im vergangenen Jahr ihren Abschluss gemacht haben. Das Programm orientiert sich an erfolgreichen Modellen, wie dem Berlin Programm for Artists (siehe Artikel auf S. 69) oder ArtStart: Berufsziel Künstler_in der Akademie der bildenden Künste Wien. Als Mentor*innen an der HFBK konnten Anna Grath, Annika Kahrs, Katja Aufleger, Stefan Vogel und Philip Gaißer gewonnen werden – alle selbst Alumni der HFBK und bereits erfolgreich im Kunstfeld tätig und vernetzt. In dem halbjährigen Mentors-Tandem arbeiten sie gemeinsam mit ihren Mentees daran, die künstlerische Position wie auch die berufsfeldbezogenen Fachkenntnisse und Kompetenzen der Mentees zu stärken. Strategien der Karriereplanung werden reflektiert und entwickelt, existierende Netzwerke erweitert und neue Kontakte aufgebaut. Die Mentor*innen können ganz praktische Erfahrungen für den Start in das selbstständige Künstler*innensein teilen und als Vermittler*innen fungieren. In diesem Sinne ist das Professionalisierungsprogramm eine dezidierte Nachwuchsförderung.

Neben dem Mentoring-Programm werden aktuelle Fragestellungen des Kunstfeldes aufgegriffen und über verschiedene Formate vermittelt, die flexibel angepasst und erweitert werden. Die Inhalte besitzen eine Relevanz für die Studierenden und Graduierten und eröffnen ihnen als Künstler*innen im professionellen Alltag selbstbestimmte Gestaltungsspielräume. Im Rahmen von zeitlich komprimierten Workshops wird Wissen in den Bereichen Recht/Verträge, soziale Absicherung/Förderung, Steuern/Finanzamt, Vernetzung/Positionierung und Vermittlung/Vermarktung vermittelt. Zu vergleichbaren Themenfeldern werden

JANA REDDEMANN HFBK Hochschule für bildende Künste Hamburg
 & DAVID LIEBERMANN
**ARTIST 4.0 –
 ONLINE-
 KANÄLE
 FÜR
 KÜNSTLER
 *INNEN**

WIE KOMMT TEIL ANNAHME VON AUSGEWÄHLTEN BEISPIELN EINER ÜBERSICHT ÜBER DIE VERSCHIEDENEN FORMEN VON ONLINE-KANÄLEN, DIE KÜNSTLER*INNEN NUTZEN, UM MEHR CREATIVITÄT FÜR IHRE ARBEIT ZU ERSCHEFFEN UND UNTERSUCHEN GEMEINSAM DEN VOR- UND NACHTEILE ANNAHME VON ARBEITSPROZESS UND FAHRE BEWERTEN UND BEWERTEN KUNSTLICHEN POSITION SOLL, DIE JEMALS PRODUKTION ONLINE-KANÄLE BEWERTET WERDEN ANNEHMUNG VON NACHHILFE IN TELEPHONIEREN UNTER DER ANNEHMUNG VON NACHHILFE.

**23.+27.1.2020
 11–17 UHR
 HFBK RAUM 11
 PROFESSIONALISIERUNG – WORKSHOP**

HFBK Hochschule für bildende Künste Hamburg
**MARCIA BREUER
 DÖRTE HABIGHORST
 WILLY HANS
 LISA KLOSTERKÖTTER
 ANNA MIEVES &
 TILLMANN TERBUYKEN**

**MODERATION:
 PROF. HEIKE MUTTER**

**KIND
 UND
 KUNST.**

KIND UND KUNST: EINE GESPRÄCHSRUNDE MIT MARCIA BREUER, DÖRTE HABIGHORST, WILLY HANS, LISA KLOSTERKÖTTER, ANNA MIEVES UND TILLMANN TERBUYKEN. MODERATION VON PROF. HEIKE MUTTER. KINDER GELTEN ALS KILLER VON KUNST, LEHRKÄRPERN, SCHLIESLICH KANN ES NUR EINE LIEBE GEBEN, DOCH MUSS DAS SO SEIN?

**30.01.2020
 10.30 UHR
 HFBK RAUM 11
 PROFESSIONALISIERUNG – TALK**

VIELE KÜNSTLER*INNEN DER JÜNGEREN GENERATION VERSTEHEN DIE ERFAHRUNGEN DER ELTERN SCHAFT NICHT MEHR ALS HEMMSCHUHL, SONDERN ALS RESSOURCE FÜR IHRE KREATIVITÄT. FÜR ANDERE SIND KINDER EIN UNVERZICHTBARER BESTANDTEIL IHRES LEBENSSTILS, DENNOCHE FÄLLT IHNEN DER OFT GESCHWORENE BALANCACT ZWISCHEN BERUF UND FAMILIE WESENTLICH SCHWERER ALS ANDEREN BERUFSTÄTIGEN ELTERN.

PROF. HEIKE MUTTER DISKUTIERT MIT ANDEREN KÜNSTLER*INNEN ÜBER DAS SPANNUNGSFELD ZWISCHEN KIND UND KUNST.

darüber hinaus Vorträge angeboten, die durch Informationsvermittlung Einsicht in diese Bereiche vermitteln.

In regelmäßigen Abständen werden ausgewählte Akteur*innen des zeitgenössischen Kunstbetriebs eingeladen, aus ihrem Werdegang zu berichten oder über ihre Sichtweise auf das künstlerische Feld und dessen Arbeits- und Rahmenbedingungen Auskunft zu geben. Auf diese Weise werden Einblicke in kunstnahe Berufsfelder gegeben und gleichzeitig berufsrelevante Kontakte vermittelt.

Im Rahmen eines eigenen Beratungsangebots können sich Graduierte mit ihren individuellen Problem- und Fragestellungen an kompetente Expert*innen wenden, um für ihre Arbeit als Künstler*in optimal gerüstet zu sein. Individuelle Beratungen sind jederzeit durch Mitarbeiter*innen der HFBK möglich.

Alle Informationen zu den Professionalisierungsangeboten finden sich auf der Website der HFBK Hamburg unter www.hfbk-hamburg.de/professionalisierung.

Darüber hinaus steht Swaantje Benson für alle Anfragen als Ansprechpartnerin zur Verfügung: swaantje.benson@hfbk.hamburg.de

„Show me the money!“ *Raimar Stange* 77

Der Kunstmarktexperte Magnus Resch glaubt zu wissen, wie man als Künstler*in zu Erfolg kommt: Durch das richtige Marketing. Seine Online-Vorträge beweisen vor allem, dass er etwas von Selbstvermarktung versteht



Die MagnusClass kann man kaufen: Für etwa 275,- Euro, je nach Wechselkurs, da in US-Dollar bezahlt werden muss, bekommt man die Basic-Version dieser „Klasse“: 33 Online-Vorträge, die vermitteln sollen, wie „man ein erfolgreicher Künstler wird“, wie man also in wichtige Ausstellungen kommt, Journalist*innen für sich einnimmt, Galerien und Sammler*innen für sich gewinnt. Dabei seien „wirtschaftliche Prinzipien von immer wichtigerer Bedeutung“, die „Kunsthochschulen aber würden nicht lehren, wie man sich selbst vermarktet“, so der Vortragende und Namensgeber des Kurses, Magnus Resch, in seinem Werbetrailer für die MagnusClass.

Magnus Resch, und hier beginnen die Probleme, ist studierter Ökonom und Professor für „art management“. Er hat eine Professur inne, die es so in Deutschland nicht gibt, was die Kunsthistorikerin und Kuratorin Sabine Maria Schmidt dazu bringt, ihn abschätzig als „Prof. von wer weiß was“* zu bezeichnen. Was genau ist das Problem? Etikettenschwindel? Entscheidender ist, dass Reschs Ausbildung Konsequenzen hat, die er, wohl versehentlich selbstkritisch, in seiner Vorlesung „What Makes An Artist Successful“, selbst benennt, wenn er feststellt, dass Kuratoren eine Sprache sprechen, „die auch er nicht versteht“. Klar und deutlich ausgedrückt: Resch mag wohl etwas von Ökonomie verstehen, von Kunst aber sicherlich nicht allzu viel, er spricht ja nicht einmal die Sprache des Betriebssystems. Diese Inkompetenz drückt sich dann auch darin aus, dass er selbst in vorderster Front seiner MagnusClass-Referenzliste Leonardo di Caprio anführt, also jemanden, der zwar werbewirksam weltberühmt, aber gerade nicht für sein Kunst-Fachwissen bekannt ist, sondern für seine schauspielerischen Leistungen in Hollywood Blockbustern. Wen bloß glaubt Resch mit dieser populistischen Ansprache erreichen zu wollen?



Die Betonung des Ökonomischen für die Kunst findet sich dann klarerweise auch in Reschs Definition vom „erfolgreichen Künstler“ wieder: Ein erfolgreicher Künstler ist jemand, so Resch in seinem Vortrag „Definition of a Successful Artist“, der in drei Bereichen erfolgreich ist: im künstlerischen, sozial-ethischen und im ökonomischen Feld. Der künstlerische Erfolg ist dann gegeben, wenn Kollegen, Kuratoren und Galeristen anerkennend über die Arbeit eines Künstlers reden. Der sozial-ethische Erfolg tritt ein, wenn der Künstler verantwortungsvoll handelt und der ökonomische Erfolg wird dann erzielt, wenn der Künstler wie ein Unternehmer profitorientiert arbeitet. Letzteres, und das ist hier entscheidend, gibt nach Resch den alles dominierenden Rahmen für das „nachhaltige“ künstlerische Arbeiten. Ganze 2.48 Minuten übrigens braucht er um diese Erkenntnisse darzulegen und dabei selbstbewusst zu ignorieren, dass künstlerischer Erfolg sich weder an der Anerkennung durch den Kunstbetrieb, noch am ökonomischen Profit messen lässt. So ist die Anerkennung im Kunstbetrieb bekanntlich eine trügerische und wechselnde Angelegenheit: Was heute anerkannt wird, kann morgen schon wieder überholt sein und übermorgen dann



doch wieder etwas gelten. Zudem ist das Betriebssystem Kunst kein homogenes Feld und so wird dann auch eine künstlerische Arbeit von einigen „Playern“ anerkannt – von anderen eben nicht. Last but not least zeichnet sich gute Kunst oftmals dadurch aus, dass ihr, gerade weil sie „ihrer Zeit voraus ist“, die Anerkennung verweigert wird.

Ökonomischer Erfolg schließlich sagt rein gar nichts aus über den künstlerischen Erfolg. Verkaufszahlen und Preise sprechen zwar Bände über das Funktionieren auf dem Kunstmarkt, aber nicht nur die zahlreichen documenta-Künstler*innen, die nicht auf dem Markt reüssieren, belegen es: Ein Indikator für Erfolg sind sie nicht, vor allem dann nicht, wenn man den Begriff „Erfolg“ mit „Qualität“ koppelt.

Künstlerische Qualität aber interessiert Resch überhaupt nicht. So bekennt er in einem Interview freimütig wie zynisch: „Das Gerede von guter Kunst ist völliger Quatsch [...] Heute muss gute Kunst vor allem eins sein: teuer. Der Inhalt zählt nicht.“** Spätestens jetzt wird die Funktion der MagnusClass deutlich: Kunst, egal wie schlecht und inhaltlich belanglos sie auch ist, soll gnadenlos vermarktet werden. Die oben gestellte Frage nach der Zielgruppe dieses Kurses ist somit auch beantwortet.

Diese höchst fragwürdige, totale Fokussierung auf das Ökonomische strukturiert dann selbstverständlich auch den „Lehrplan“ der MagnusClass: Mit Allgemeinplätzen über den Kunstbetrieb, empirischen Banalitäten und mit vermeintlich hilfreichen Ratschlägen gespickte Vorträge wie „Art Market Data“, „Key Gallerists and How They Think“, „Collector Data“ und „Media Strategy: How to find The Right Journalists And How To Talk To Them“ geben den Ton an. Im Zentrum steht immer wieder Dreierlei: Der erfolgreiche Künstler soll, so Resch – z. B. in seinem Vortrag „Change Your Mindset. Start By Setting your Goals“ –, „wie ein Unternehmer aus der Wirtschaft“ (!), konsequent „einen Business Plan verfolgen“, zudem ein „Unternehmensleitbild“ aufstellen und vor allem eine kluge „Marketingstrategie“ entwickeln.

Eine Marke aufzubauen nämlich unterscheidet den erfolgreichen von den zahllosen anderen Künstlern: „Großartige Kunstwerke sind große Marken“, nur das zählt, nicht „Technik oder Ausbildung“. Was Resch unter Marketing versteht, dafür bringt er in seinem Vortrag „Brand Strategy: Tell The Right Story“ diverse Beispiele an, z. B. das von Jeff Koons, der nur ein erfolgreicher Künstler sei, weil er einen italienischen Pornostar geheiratet hätte. Und die *Mona Lisa* ist nur deswegen ein bedeutendes Kunstwerk, weil sie gestohlen wurde, was sie „zur Marke“ gemacht hätte. Ihre malerische Qualität habe daran keinen Anteil – kein Witz. Nur ein zielgruppengerechtes Marketing mache die Künstler und ihre Kunst im Kunstbetrieb bekannt und somit auch interessant für den Kuratoren und Sammler. Kommentar überflüssig.

Raimar Stange lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin. Er veröffentlicht regelmäßig in Kunstmagazinen wie *Camera Austria*, *Artist*, *artmagazine*, und der *TAZ*. Derzeit kuratiert er Ausstellungen zu Themen wie Rechtspopulismus und Klimawandel.

Für alle, die sich selbst ein Bild machen wollen: Der Lerchenfeld-Redaktion liegt das Passwort für die MagnusClass vor. Bitte kontaktieren Sie uns bei Interesse.

* Sabine Maria Schmidt, „#BEIMIRLÄUFT'S – Nachtrag zu einer Scheindebatte über demokratische Kunst“, in: *artist* Nr. 122, Bremen 2020, S. 39.

** In: Sebastian Späth, „Das Gerede von guter Kunst ist völliger Quatsch“, *Spiegel-Online*, 28.12.2019.



Die vielen Pullover des Magnus Resch, Screenshots

Ein Nachruf von Maja Bogumila Hoffmann

Im Februar verstarb der langjährige HFBK-Professor Michael Lingner. Sein Wirken hatte Einfluss auf die künstlerisch-wissenschaftliche Ausrichtung der Hochschule



Michael Lingner bei seiner Verabschiedung im Oktober 2015 in der Aula der HFBK; Foto: Tim Albrecht

„Die Freiheit der Kunst ist nicht viel wert, wenn sie keinen anderen Sinn hat, als die Behaglichkeit des Künstlers zu sichern.“ Mit diesem Zitat von Albert Camus begann Michael Lingners *Plädoyer für eine neue Kultur künstlerischen Lehrens und Lernens* (1998), das ebenso gegen den Mythos der Unmittelbarkeit des Schöpferischen gerichtet war. Darin ging es ihm um den Versuch einer Weiterentwicklung der Kunstlehre und Pädagogik, welche ohne Zuhilfenahme ideologischer Dogmatismen oder schöpferischer Selbstverständnisse „beim Lehren lehren zu lernen“ ermöglicht, wie er selbst formulierte. Denn während sich die Kunst der klassischen Moderne und der Avantgarde noch am Ideal der Autonomie ihrer Produktion und Rezeption – als höchste Wertvorstellung – orientiert haben, scheinen Freiheit und Eigenverantwortung längst zu neoliberalen Begriffen wirtschaftlicher Interessen zu verkommen. Was passiere mit der Autonomie der sogenannten „Freien Kunst“, wenn sie völlig auf ihre quantifizierbaren Seiten, ihre Normen, ihre Werte und damit letztlich auf ihre Verwertung reduziert werden kann? Der Begriff der Freiheit bleibe, jedoch nicht mehr als eine substantielle Verwirklichung der künstlerischen Praxis im Kunstwerk, sondern vielmehr als deren fiktiver Charakter. Ihre so beschworene Autonomie würde demnach nicht mehr daran gemessen werden, wie unabhängig die Kunst von gesellschaftlicher Einflussnahme sei, sondern wie gering sich deren gesellschaftliche Wirkung zeige. Für Michael Lingner lief die Kunst damit Gefahr, jenseits sozial-politischer Handlungsräume abzudriften und zunehmend im Symbolischen zu verharren, was wiederum die Kunsttheorie ausschließlich zu einer rein vermittelnden Instanz degradieren würde. Seiner Auffassung nach kam es entweder zu einer steten Überidentifikation der Kunst mit der Gesellschaft oder zu einem Ästhetizismus absoluter Gesellschaftsferne. Einen Ausweg aus diesem Dilemma sah er in der Abkehr vom ontologischen Kunstbegriff und damit vom Glauben „an die wundersame Wirkkraft von zu Werken geformter Materie“. Denn für ihn, der nicht nur Theoretiker, sondern zugleich auch selbst bildender Künstler war, konnten die Kunst und künstlerische Praxis weitaus mehr: Sie konnten durchaus selbst forschend tätig werden. Im Zuge dieser Auseinandersetzung plädierte Michael Lingner in seinem späteren Text *Kunstpädagogik als Kunst der Anwendung?* (2004) dafür, Kunstobjekte folglich nicht mehr als Werke, sondern als Werk-Zeuge zu rezipieren. In diesem Sinne übertrug er Jacques Derridas Begriff der Anwendung aus dem rechtsphilosophischen in den künstlerischen Bereich, um so die Kunst schließlich in kulturelle Prozesse zu überführen und um die Dimension des ästhetischen Handelns zu erweitern. Damit hatte er der aktiven Rolle der Rezipienten entscheidendes Gewicht beigemessen, da sie nicht nur in der Kunstvermittlung, sondern auch in der künstlerischen Praxis stets mitgedacht werden mussten. Schließlich seien sie es, die die Überführung der künstlerischen Objekte und des künstlerischen Wissens in kulturelle Prozesse durch deren Anwendung verwirklichen würden. Seine *Theorie des Ästhetischen Handelns* gründete somit

auf der Annahme, dass die Kunst nicht per se als eine besondere Daseinsform der Materie in Werken vorhanden sei. Vielmehr müsse sie stets erneut kommunikativ (wie auch räumlich) verhandelt werden. Insofern engagierte sich Michael Lingner in seiner Lehrtätigkeit stets für ein künstlerisches Lehren und Lernen, das dieser Annahme am besten entsprach. In seiner eigenen künstlerischen wie wissenschaftlichen Arbeit widmete er sich folglich dem andauernden Spannungsverhältnis von schöpferischer Selbstbestimmung und gesellschaftlicher Fremdbestimmung. Seine permanente Neuauslotung des Wissenszugangs, die er nicht zuletzt mit seinen Studierenden auch in der Praxis entwickelte, machte im Übrigen auch nicht Halt vor der Umgestaltung der Seminarräume. Das bildet sich auch in seinem eigenen Werdegang ab: Nach dem Studium der Kunst (u. a. bei F. E. Walther), Philosophie, Soziologie und Kunstgeschichte arbeitete Michael Lingner ab 1978 als Künstler und Theoretiker in Hamburg. 1977 nahm er an der documenta VI in Kassel teil. Es folgten Lehraufträge an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften und der Universität Hamburg sowie der Jan van Eyck Academie in Maastricht, wo er zeitweise als Head des Theory-Departments tätig war. Von 1991 bis 1996 war er Herausgeber der Reihe *Kunst Aktuell* in der Zeitschrift *Kunst und Unterricht*. Von 1993 bis zu seinem Ruhestand 2015 war er Professor für Kunsttheorien / wissenschaftliche Grundlagen künstlerischer Praktiken an der HFBK Hamburg. Zugleich übernahm er von 1994 bis 2000 eine Professur des DFG-Graduiertenkollegs Ästhetische Bildung an der Universität Hamburg. Sein wissenschaftlich-künstlerisches Bestreben galt stets der Verbindung von Kunst und Wissenschaft und der Übermittlung von Theorie in Praxis. Im Rahmen seiner Forschung und Lehre an der HFBK baute er die online Archiv- und Publikationsplattform ArchivSystemKunst (ask23!) sowie das Labor:Kunst&Wissenschaft auf, dessen Leiter er war. Zeit seines Lebens verfasste er immer wieder zahlreiche kunsttheoretische Publikationen, u. a. zu Künstler*innen wie Siah Armajani, Jean Dubuffet, On Kawara, Joseph Kosuth, Clementia Labin, Maria Nordman, Rainer Oldendorf, Fritz Seitz, Bernhard Striebel, Kai Sudeck, Philip Otto Runge und Franz Erhard Walther. Ab 1984 arbeitete er an der Herausgabe des Theoretischen Nachlasses des Malers Adolf Hölzel, der seit 2008 auch online verfügbar ist.

Dr. Maja Bogumila Hoffmann lebt und arbeitet als bildende Künstlerin, Autorin und Denkerin in Hamburg. Bis 2013 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Theorie und Geschichte an der HFBK tätig. 2018 promovierte sie Prof. Dr. Michaela Ott und Prof. Michaela Melián zum Thema *(Die) Abweichung*.



Alina Gause: Kompass für Künstler

Springer Verlag, 2016

Dieses Buch bietet Künstler*innen aller Genres moralische und praktische Unterstützung für Alltag und Berufsleben: beim Umgang mit inneren Hürden wie Selbstzweifeln, Chaos und Motivationslücken oder äußeren wie Rechnungen, Wäschekörben und Verhandlungen mit Auftraggebern. Es gibt seinen Leser*innen Flankenschutz, wenn sie sich verlassen fühlen: vor Präsentationen, in Bewerbungsphasen, finanziellen Engpässen, auf der Suche nach Struktur... Die Autorin kennt als Künstlerin die Innensicht Kreativer und bietet als Diplompsychologin gleichzeitig eine entlastende Einordnung aus der Distanz. Mit Fallbeispielen, Anregungen zur Selbstreflexion, praktischen Übungen und nicht zuletzt Humor hilft sie den Leser*innen, ihren persönlichen Modus Vivendi kreativ zu gestalten.



Andri Jürgensen: Ratgeber Künstlersozial- versicherung

Verlag Kunst Medien Recht, 2018

Die meisten freien Künstler*innen und Publizist*innen gehen an die Künstlersozialversicherung (KSK) mit recht gemischten Gefühlen heran. Einerseits übernimmt die KSK 50% der Beiträge für die Renten-, Kranken- und Pflege-

versicherung und stellt damit einen wesentlichen Baustein für die soziale Absicherung dar. Andererseits ranken sich viele negative Gerüchte und Vorurteile um die KSK, und das Internet trägt nicht wirklich zur verlässlichen Aufklärung bei. Dabei lohnt es sich, genauer hinzuschauen und sich über die Vor- und Nachteile der Versicherungspflicht zu informieren, immerhin stehen über die Jahre betrachtet Zuschüsse der KSK von mehreren zehntausend Euro im Raum, die nicht selbst erwirtschaftet werden müssen. Dieser Ratgeber will neutral und ausgewogen bei den verschiedenen Fragen helfen, die unweigerlich auftreten, wenn man sich mit der KSK befasst. Der Begriff der Kunst wird ebenso erläutert, wie das Verwaltungsverfahren oder die Probleme, die dann auftauchen können, wenn man noch andere Einnahmequellen hat.



Hans Ulrich Obrist: do it

Revolver, 2004

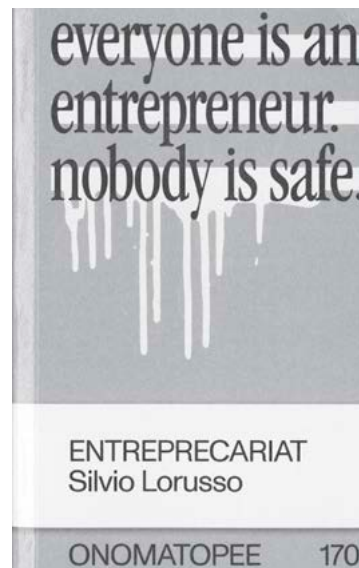
Das kleine orangefarbene Buch im Kunststoffumschlag ist wahrscheinlich ein Standardwerk. Es versammelt mehr als 150 Handlungsanweisungen von internationalen Künstler*innen. Sie reichen von der Aufforderung, das Buch zu verbrennen (Mircea Cantor), eine/n Fremde/n anzulächeln (Louise Bourgeois) bis hin zum Ratschlag, etwas nicht zu tun (Clemens von Wedemeyer). Ursprünglich (gemeinsam mit Christian Boltanski und Bertrand Lavier) als Ausstellungsprojekt zu künstlerischen Handlungsanweisungen seit den 1970er Jahren gedacht, hat es verschiedene Ausgestaltungen erfahren: als Online-Projekt bei e-flux, als Ausstellung und eben als Buch. Es gibt *do it (home)*, *(outside)*, *(TV)* oder *(seminar)*. Wie immer bei HOU: zu viel von allem. Aber trotzdem: Es bietet zahlreiche Anregungen, ins eigene Tun zu kommen. Sich selbst Handlungsanweisen zu erdenken und auszutesten, wenn es mit der eigenen Arbeit vielleicht gerade nicht vorangeht. Und darüber hinaus ist es einfach ein gutes Ausstellungs-konzept.



Brian Eno, Peter Schmidt: Oblique Strategies, 2001

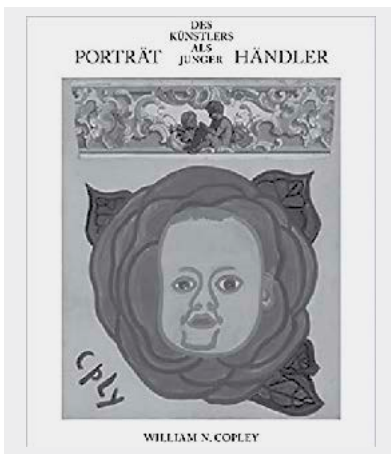
Der Musiker Brian Eno und der befreundete Maler Peter Schmidt haben die erste Auflage dieses kreativen Tarotkarten-Sets bereits 1975 veröffentlicht. Die elegante schwarze Box beinhaltet ca. 100 kleine Aktions-Kärtchen mit Aufforderungen, die Künstler*innen (insbesondere Musiker*innen) helfen sollen, kreative Blockaden zu durchbrechen, indem sie zum Querdenken ermutigen. Dazu zählen z. B.: „Use an old idea“, „Try faking it“, „Ask your body“, „Give way to your worst impulse“. Verschiedene Bands und Musiker*innen haben diese Karten für die Arbeit im Studio genutzt, es gibt zahlreiche popkulturelle Verweise in Songs und Filmen auf diese „schrägen Strategien“.

in Los Angeles, um die Surrealisten in Amerika bekannt zu machen. Mit diesem Vorhaben scheitern sie grandios. Ein Bild wird zwar verkauft, aber nie abgeholt. Um Kundschaft anzulocken, kauft er sich sogar einen Affen, der dann aber mehr Zeit in der nahen Tankstelle verbringt. Copley saß solange in der Galerie, bis er irgendwann der Meinung war, die Bilder seien in ihn eingedrungen und hätten ihn letztendlich zum Künstler gemacht. In diesem kleinen, autobiografischen Essay (der Verweis auf *Das Portrait eines Künstlers als junger Mann* von James Joyce ist unschwer zu erkennen) schildert er „viele Episoden aus dem Leben der surrealistischen Künstler unverblümt und unterhaltsam aus der Perspektive eines jüngeren Kollegen, mit großer Nähe und intuitiver Anteilnahme“.



Silvio Lorusso: Entreprecariat, Onomatopee 170, 2019

Der Titel des Buches, eine Kombination der Wörter Entrepreneurship und Precariat, macht den Teufelskreis deutlich: „Entrepreneurship generates precarity, which in turn requires entrepreneurialism.“ Und auch die Kunst hat ihren Anteil daran, wie mit Verweis auf Boltanski/Chiapello argumentiert wird: Die Flexibilisierung, die als eine Antwort auf die Künstlerkritik im Anschluss an die 1968er Bewegung verstanden wird, wirkt negativ als zunehmende gesellschaftliche Ungleichheit, Arbeitsplatzunsicherheit und erhöhten psychischen Druck auf die Arbeitnehmer*innen zurück. Das kompakte Buch verfolgt die philosophischen Anfänge des Arbeitsbegriffs von Max Weber und Joseph Schumpeter bis in die Gegenwart und untersucht den Zwang zur Selbstoptimierung, den Boom von Co-Working Spaces, den Trend zum Crowdfunding und das Konzept des sog. Digitalnomaden. Der Weg aus dieser Abwärtsspirale ist nicht einfach und vor allem nicht individuell zu lösen. Vielmehr ist es ein strukturelles Problem, welches nur kollektiv und kooperativ angegangen werden kann.



William N. Copley: Portrait des Künstlers als junger Händler, hrsg. von Linn Lühn

Buchhandlung Walther König, 2014
Der US-Amerikaner William N. Copley war Maler, Sammler, Galerist und Netzwerker. Er lernte Man Ray, Max Ernst, Marcel Duchamp und René Magritte kennen und eröffnet mit seinem Schwager eine Galerie

Lerchenfeld Nr. 53,
April 2020

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff

Bildredaktion
Tim Albrecht, Beate Anspach,
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Patricia Ratzel

Autor*innen dieser Ausgabe
Beate Anspach, Swaantje
Benson, Sabine Boshamer, Max
Dax, Prof. Dr. Diedrich Diederich-
sen, Nadine Droste, Thomas
Edelmann, Eschi Fiege, Oliver
Hirschbiegel, Dr. Maja Bogumila
Hoffmann, Sarah Khan, Prof. Dr.
Henning Lohmann, Prof. Dr. Ast-
rid Mania, Katharina Manzke, Dr.
Sascha Peter, Beate Scheder,
Rebekka Seubert,

Raimar Stange, Chloe Stead,
Prof. Dr. Wolfgang Ullrich, Tim
Voss

Fotoessay (S. 39)
Tilman Walther (Fotos), Raphael
Dillhof, Nina Groß (Texte)

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

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Medialis Offsedruck

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

Das nächste Heft erscheint im
Juni 2020

ISSN 2511-2872

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

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

Editorial

Die Klischeebilder halten sich standhaft: Wer Kunst studiert hat, wird entweder Taxifahrer, arbeitet in einer Bar oder heiratet reich. Aber wirklich von der Kunst leben könnten nur die wenigsten. Kunsthochschulen sind – wie Diedrich Diederichsen in seinem einleitenden Essay feststellt – in einem permanenten Rechtfertigungszwang: Zum einen wird diese Diskussion von der Bildungspolitik geführt, die immer wieder die hohen Kosten für ein Kunststudium anführt. Zum anderen geht es aber auch um die Einkommenssituation der Künstler*innen und die sich daraus ableitenden politischen Forderungen (z.B. nach Ausstellungshonoraren).

Aber muss sich ein Kunststudium wirklich ausschließlich am ökonomischen Erfolg ihrer Absolvent*innen messen lassen? Und wenn ja, welche Kriterien können dafür herangezogen werden? Die HFBK hat sich diesen Fragen gestellt und wollte es genau wissen: Sie hat bei der Fakultät der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften der Universität Hamburg eine breit angelegte Absolvent*innenbefragung in Auftrag gegeben. Die nun vorliegenden Ergebnisse, die wir im Rahmen dieser *Lerchenfeld*-Ausgabe vorstellen, räumen mit einigen Vorurteilen auf: 90% der befragten Absolvent*innen sind künstlerisch aktiv; 80% würden wieder Kunst studieren und 66% bestreiten ihren Lebensunterhalt aus einer künstlerischen und/oder kunstnahen Tätigkeit. So erfreulich diese Zahlen sind, so verantwortungsvoll müssen wir mit den negativen Aspekten des Lebensmodells umgehen: die prekären Arbeitsverhältnisse, das geringe Einkommen. Was ein Kunststudium auszeichnet und welchen „Wert“ es bereithält, wollten wir von den Befragten genauer wissen und haben Absolvent*innen unterschiedlicher Generationen und Disziplinen zu ihren Lebens- und Arbeitswegen interviewt.

Aber noch während des Produktionsprozesses hat uns die Realität in Form der Corona-Krise eingeholt. Die derzeitigen Auswirkungen auf den Kunst- und Kulturbereich sind immens. Welche Folgen das auf die Kunstproduktion und -präsentation – und vor allem auf die Einkommenssituation von Künstler*innen – haben wird, lässt sich noch nicht absehen. Deshalb bildet diese Ausgabe (nur) den Auftakt für eine weitere Beschäftigung mit dem Themenfeld. Im Sommer wird sich ein zweiter Teil dezidiert mit den Folgen der Krise auf die Kunst und die Künstler*innen beschäftigen.

Stay tuned, stay healthy.