









Editorial

Die Frage nach dem „Preis der Liebe, den wir nicht zahlen wollen“, die sich Etel Adnan zu Beginn dieser *Lerchenfeld*-Ausgabe stellt, lässt nicht unmittelbar auf deren thematischen Fokus schließen: über Nachhaltigkeit im Kontext von Kunst und Kunsthochschule nachzudenken. Und doch spricht diese großartige Künstlerin in ihrem zur *DOCUMENTA* (13) erschienenen Essay auf ganz eigensinnige wie hellsichtige Weise über die Grundvoraussetzung eines nachhaltigen Miteinanders auf diesem Planeten: die liebende Hinwendung zu dem und den Anderen. Dabei ist ihr Ausgangspunkt das eigene lebenslange künstlerische Befaßtsein mit einem Berg, dem Mount Tamalpais. Eine Hinwendung freilich, die eine derartige Intensität verlangt – sei es der Natur, sei es Menschen gegenüber –, die uns „das Eingehen von Risiken, die völlige Umwälzung des eigenen Lebens“ wert sein müsse. Zu befürchten steht, und so schätzt es auch Adnan ein, dass wir lieber am Status quo festhalten und uns in unserer Mittelmäßigkeit einrichten.

Im Bewusstsein einer ausstehenden fundamentalen gesellschaftlichen Transformation und der nicht unwesentlichen Schrittmacherfunktion, die einem Ort der künstlerischen Forschung und Produktion hierbei womöglich zukommt, hat sich die HFBK Hamburg gemeinsam mit dem Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit in Kultur und Medien auf den Weg gemacht, das Thema strategisch wie konkret pragmatisch für die Hochschule zu entwickeln. In dem hier abgedruckten Gespräch zwischen dem Leiter des Aktionsnetzwerks Jakob Sylvester Bilabel und dem HFBK-Professor für Designtheorie Friedrich von Borries werden die mit dem Konzept ‚Nachhaltigkeit‘ verknüpften Bedeutungsebenen und Widersprüchlichkeiten offengelegt, zugleich aber auch das enorme Potential einer Verhandlung desselben im Kunsthochschulkontext abseits einer rein betriebsökologischen Bilanzierung herausgestrichen: indem sie Resilienz und Alterität als wesentliche Vektoren der Nachhaltigkeit in einem künstlerischen Forschungsumfeld geltend machen. Denn wer, wenn nicht die Künstlerinnen sind in ihrer täglichen Arbeit damit befasst und demnach prädestiniert dafür, das Gegebene zu hinterfragen, genau hinzuschauen, neue Möglichkeiten, wie die Welt sein könnte, zu erkennen und durchzuspielen, einem anderen Wissen Gestalt zu geben.

Die US-amerikanische Anthropologin Anna L. Tsing, die mit ihrem Buch *Der Pilz am Ende der Welt* zur enorm einflussreichen Vordenkerin eines „nicht rein menschlichen Anthropozäns“ für die Kunstwelt avanciert ist, würde „Überlebenswissen“ nennen, was Künstlerinnen durch ihre transdisziplinäre Forschungsarbeit für die Gesellschaft entwickeln. In dem hier im *Lerchenfeld* erstmals auf Deutsch veröffentlichten *ArtReview*-Interview entfaltet Tsing produktive Ansätze, unser Verhältnis zur Natur in einer beschädigten Umwelt neu zu denken und abzubilden. Dabei betont sie die Wichtigkeit, verschiedene Erkenntnisformen in Reibung miteinander zu bringen, wie insbesondere in der Kunst häufig praktiziert, was zu einem anderen Wissen führen kann, dessen wir in den „Ruinen des Kapitalismus“ so dringend bedürfen.

Bei der Entwicklung neuer Perspektiven für eine überlebensfähige Gesellschaft abseits des Wachstumsimperativs spielen Ideen für ein solidarisches wie kollaboratives Miteinander eine wichtige Rolle: Eike Pockrandt macht in seinem Artikel die Versuche der Kunsthochschule anschaulich, langfristig ein planetarisches Beziehungsgeflecht für und nach Hamburg zu knüpfen, auf dessen Basis diverse Erfahrungshorizonte und Krisenwissen unterschiedlichster Prägung im künstlerischen Austausch zusammengeführt werden können; Julia Mummenhoff wiederum öffnet unseren Blick nur vermeintlich in die Gegenrichtung, auf die *Welt im Dorf*, indem sie verschiedene HFBK-Absolventinnen zur Nachhaltigkeit von Residenzstipendien im künstlerischen Off und den Auswirkungen auf die eigene Kunst befragt. Zugleich schaut *Lerchenfeld* genauer hin, was es an förderlichen Produktionsbedingungen für Künstlerinnen in der Hansestadt gibt und besucht mit Katharina Manzke die Hamburgische Materialverwaltung – eine Anlaufstelle zur Realisierung großer Ideen mit kleinem Budget nach dem Kreislaufprinzip – sowie mit Jens Balkenborg die junge Produktionsfirma Fünferfilm, die sich der Förderung von ambitioniertem, mutigem Kino im Kunsthochschul Umfeld verschrieben hat.

Während Anna L. Tsing an Platz 2 der aktuellen Top-100-Liste der einflussreichsten Personen oder Dinge für das internationale Kunstfeld von *ArtReview* geführt wird, stehen die so genannten Non-Fungible Tokens (NFT), digital geschützte Objekte, an erster Stelle. Angesichts eines für seine distinkten Ausschlussmechanismen bekannten traditionellen Kunstmarkts diskutieren Kunstkritiker Kolja Reichert und HFBK-Professor Simon Denny in dieser Ausgabe, ob der Handel mit NFTs, bei aller Unberechenbarkeit, nicht zu einer nachhaltigeren Kunstwelt führen könne. Nicht zuletzt hat *Lerchenfeld* drei aktuelle Ausstellungen von Lehrenden und Ehemaligen angeschaut, die sich in unverhoffter Koinzidenz zum Themenschwerpunkt fügen: Nina Prader lässt sich von den freien Entwürfen Konstantin Grcic' für eine antizipierte ‚Neue Normalität‘ im Haus am Waldsee triggern, während Kito Nedo HFBK-Professorin Michaela Melián beim Aufbau ihrer Ausstellung *Red Threads* im KINDL trifft und über die Zukunftsträchtigkeit künstlerischer Erinnerungsarbeit nachdenkt. Schlussendlich schenkt uns Julia Mummenhoffs Besprechung der Ausstellung *Futura* in der Galerie der Gegenwart, in deren Mittelpunkt die *Tropfsteinmaschine* von Bogomir Ecker steht, eine künstlerische Ausweitung unserer Perspektive: auf die kleine Ewigkeit von 500 Jahren. Möglicherweise dann ohne Menschen, es sei denn, wir sind mit Etel Adnan bereit, „den Preis [zu] zahlen, den es kostet, die Welt zu verändern“. Für das Eintrittsticket in eine Kunstausstellung zu zahlen, wäre zumindest ein Anfang. Der Besuch unserer *Graduate Show* Anfang Juli ist umsonst zu haben.

Inhalt

- | | | | |
|----|---|----|--------------------------------|
| 4 | The Cost for Love We
Are Not Willing to Pay
<i>Etel Adnan</i> | 53 | Rote Fäden
<i>Kito Nedo</i> |
| 11 | Keine HFBK ist auch
nicht nachhaltig
<i>Jacob Sylvester Bilabel
im Gespräch mit Fried-
rich von Borries</i> | 56 | Reading List |
| 17 | Sprung ins Blaue
<i>Jens Balkenborg</i> | 59 | Impressum |
| 21 | Über das Erschaffen
von „Staunen inmitten
des Grauens“
<i>Anna L. Tsing befragt
von Ben Eastham</i> | | |
| 26 | Türen im Kreislauf
<i>Katharina Manzke</i> | | |
| 30 | It's an Infrastructure
Game
<i>Simon Denny and Kolja
Reichert in conversa-
tion</i> | | |
| 34 | Die Welt im Dorf
<i>Julia Mummenhoff</i> | | |
| 40 | Planetarische Bezie-
hungen
<i>Eike Pockrandt</i> | | |
| 44 | Speculative Triggers:
S.O.S. Chairs
<i>Nina Prader</i> | | |
| 48 | Fünf Zentimeter Ewig-
keit
<i>Julia Mummenhoff</i> | | |



Fotoessay
*Edward Greiner,
Kaoru Hoshino,
Merlin Reichart,
Corrie Barclay,
Jakob Spengemann,
Talya Feldman,
Ngozi Schommers,
Amanda F. Koch-
Nielsen*

Etel Adnan

The Cost for Love We Are Not Willing to Pay

In the last weeks preceding the collapse of his rational powers, Nietzsche wrote, “I am a rendez-vous of experiences”; the word is indeed *rendez-vous*. He meant that he had spent his life running toward the world and that the world had been running toward him. This double attraction, this movement, had been central. The immense generosity of his mind had made him the meeting point of cosmic forces, of the social currents of his time, and of the ideas that he seemed so often more to capture than to create. This generosity was a form of love. He showed us in a radical way not the love solely of Being but also of more apparently menial things, of everything that touched his mind—and his heart. That is why there’s no system, no hard center to his work, but a series of fundamental intuitions.

Strangely enough, Nietzsche brings to my mind the memory of al-Hallaj, though the (Islamic) mysticism of the latter can appear to be at the opposite end of Nietzsche’s views.

The German philosopher and the tenth-century Arab mystic pushed their creative energies as far as possible, self-sacrificing for their radical commitments. Al-Hallaj had said: “I am the creative Truth.” He affirmed: “I have seen my Lord with the heart’s eye, and asked Him, ‘Who are You?’ He answered to me: ‘You!’” And in his *Dithyrambs of Dionysus*, Nietzsche indirectly refers to himself as a man who declared, “I am the Truth.” Thus both let themselves be consumed by an itinerary toward the absolute: God, for the one, the transmutation (and explosion) of values, for the other. The overriding principle that ruled al-Hallaj was love, the desire to approach and penetrate the fire of the divine will until death. Al-Hallaj welcomed his condemnation to death by torture and crucifixion as a natural price for his passion. As for himself, Nietzsche chose, as a price for the freedom to pursue his search, an utter solitude that led him to insanity.

Nietzsche's intense commitment to his revolutionary and revelatory thinking was doubled by his love for Cosima: in the last writings of his mentally troubled years, he expressed hatred for practically everyone he had ever known, save Cosima Wagner, and his last conscious utterance seems to have been a note he sent her in which he declared (desperately, to say the least): "Ariadne, I love you, Dionysus!"

It is difficult to dismiss the overwhelming love that fuels the energy of the mystics from all religions. Even nonbelievers can marvel, for example, at the writings of the great Sufi masters, where poetry, philosophical questionings, and profound lyricism fuse around the intense human desire to reach the divine.

More than any other field of expression, mystical texts witness the experience of the fundamental unity of love. By that it is meant that although we differentiate the diverse expressions of love, we feel that they all come from a single source: like electric energy that branches out into different (and contradictory) manifestations, love applies itself to Nature, to sexual impulse, to family ties, to science, and so on . . . it proceeds from a single core hidden in the brain and its ancestry, as well as in the mysterious realms of what we call the "outside" world.

Although popular belief holds love in its most common use as romance or passion, it does not need to be that reductive. I can recall in my own existence two passions that did not concern human beings but that at turns took center stage.

Growing up in Beirut in the 1930s, I was one of a handful of children taken to the sea to swim. The city didn't yet have the oceanside resorts that people enjoy nowadays in the summer. The sea beat directly against the edges of the town, and there were rocks with little pools just half a mile from my house. My mother would sit on one of these rocks and let me paddle in the water. As a measure of security, she passed under my arms a string or a cord, something like a leash that she held carefully. Thus I developed from my early years a sensuous response to the sea, a fascination, a need that I lived like a secret. It enchanted me, and it isolated me. It has lasted all my life.

A few decades later, I settled in California. During the first years there, I carried within me the feeling of a deep uprootedness. Living north of San Francisco, near the other side of the Golden Gate Bridge, I developed a familiarity with Mount Tamalpais, a mountain that dominates the scene. Gradually, the mountain became a reference point. I began to orient myself by its presence, or a view of it in the distance. It became a companion. As, at a certain time, I became a painter, I started making drawings of it, oils. I moved to Sausalito, living in a house whose windows were filled by its view. I painted nothing else but this for years, until I couldn't think of anything else. To observe its constant changes became my major preoccupation. I even

wrote a book in order to come to terms with it—but the experience overflowed my writing. I was addicted.

Yes, I used to go to little jazz joints, visit the ocean, drive to Yosemite Valley, breathe fully California’s weather . . . but that was all. I had forgotten the possibility of any other kind of private life! I don’t regret it. On the contrary, those were ecstatic years.

Some would say that love for a particular tree, or even for Nature, is benign; but no love is benign. It can and does engage one’s whole being. What we call “Nature” covers an infinite number of responses. It involves exploration, risk taking, revolution in one’s life. It can take you to the top of the Himalayas, to a ridge of volcanoes, to caves or laboratories; it will reveal your self to yourself; it will inspire artists, poets, and philosophers; it will open ways to the understanding of grandeur.

More and more people behave as if they ignore Nature, dislike it, or even despise it. We wouldn’t have the ecological catastrophe in which we live if it were otherwise. They absolutely cannot understand Native American chief Joseph’s response to American settlers when they tried to use Indians to plow the land: “How can I split my mother’s belly with a plough?”—and he meant it not metaphorically, but literally. After all, Earth is mother. It sustains life. We come from it: religions say it their way, science says it too, as well as common sense. So we do not love our first, our original, mother. We quit her. We left her behind. We went to the moon.

On the symbolic level, it’s absolutely true that we lost interest in our nomadic planet. The most advanced research in the world nowadays concerns either the infinitely small (the field of the atom) or astronomy. Mankind is already exploring the sustainability of life on other planets . . . technology is totally at the service of abstract science and its involvement with nonimaginable matters. Planet Earth is old news. It’s the house we are discarding. We definitely don’t love her. We almost believe we don’t need her. Because the price for the love that will save her would reach an almost impossible level. It would require that we change radically our ways of life, that we give up many of our comforts, our toys, our gadgets, and above all our political and religious mythologies. We would have to create a new world (not a Brave New World!). We’re not ready to do all that. So we are, very simply, doomed.

We can also evoke all the political militants, the heroes of liberation movements, the real fighters for human rights, the rebels . . . and what do we do to them? We make them end in mental hospitals, in prisons, in exile . . . only the lovers of power, money, war, and organized crime seem to move in full light. We are in a moment of history when Western democracies who thought of themselves as the cutting edge of freedom are seeing their values eroding, their freedoms put into question, their humanism getting lost, all this because their awareness that their power

is diminishing on the world scene is creating in them sheer panic. What must be done? Most urgently, we ought to find the sense of human solidarity without which no society is coherent. On November 5, 1873, Tolstoy wrote in his diary: "Love is disturbing." Yes, political activism is a way of love, and it's explosive, and it can lead to great upheavals. But what if we do not take those risks, what if we're determined to maintain the present state of affairs, playing it (only apparently) safe? The answer is simple: by not paying the price for what it takes to change the world, the world will change in its own way, will change anyway, will escape the possibility we possess to direct it along roads we deem beneficial, and the price will end up being much higher, and it will be too late! The problem—to make things worse—is universal.

10

And now, we may muse on love in its most overused incarnation, the way people have used it since time immemorial, although it is today the most misunderstood, and the most commercialized, of all its forms.

But love in its most genuine meaning exists. It can start in childhood: by the age of nine, ten, children start having an infatuation with one of their classmates, another child who arrests their attention—and their heart. They already sense the difference between friendship and love.

20

Love begins with the awareness of the curve of a back, the length of an eyebrow, the beginning of a smile. "It happens!" The presence of another being mobilizes your attention, your senses. That feeling grows, becomes a desire to repeat the experience. It becomes an itinerary. A voyage. The imagination takes over that reality and starts building fantasies, dreams, projects . . . It creates its own necessity, and in some people encompasses the whole of life. It becomes that voice in the night that tells you "I love you," and that knocks your whole being off balance. Ultimately, it reaches the zones where you question the whole universe; it domesticates thinking, it ends as an addiction. And then, in the tragic cases, it falls into an abyss, where there are cries of pain, where the lovers lose sense of all dimensions, of all reality. These are times when a poet can say that love changes the direction of time.

30

This state of being in love is an uneasy state: it is unstable, permeable to all winds, almost irrational. It easily creates a sense of terror, becomes obsessive. That's when heartbeats accelerate, and one puts out the lights, lies down with another body, and sinks into a kind of desperate bliss.

How can one bear such an intensity? Love becomes a river of fire that replaces blood in the arteries. It leaves one breathless. One wants to stay still, not moving, having forgotten the hour. Even the sense of one's body disappears. The body disappears from memory. There's an immobility due to the total mobilization of the senses functioning henceforth in an altered state. Desire itself is eventually overcome. Strangely enough, this state approximates the experience of death.

40

Who can endure for a long time such an internal upheaval? The lovers themselves end up fearing their happiness and feel ready to destroy it. And society itself suspects such love and represses it with all its might. It considers it to be a potential subversive revolution.

10 Love always acts like an earthquake. It strongly affects not only lovers but also those who watch it happen. The latter become envious. A deep jealousy takes hold of them. It's no wonder that "crimes of honor" exist, and other murderous acts against women in relation to love and sexuality. The Catholic Church itself is unequivocally against the principle of pleasure in the private lives of its followers, linking sexuality only to procreation, and the emphasis on the virginity of Mary is just one example among many. There's no escape. Love has a price (like any other human expression). We are a social species, and society will always weigh on our lives.

20 It is true that we have reached the point where sexuality has been separated from love. Those still naive, and scared of passionate affairs that may overtake life and create misery, love movie stars or literary figures . . . with more ease than they will love a partner—that is, when they do not spend their evenings reading sports magazines and watching football games. So much is spent on passions that do not demand one's direct implication . . . "modern life" offers many ways to get lost in a meaningless world.

30 This is considered to be the liberation of the body, the body that's becoming autonomous and is recovering its rights. Sexuality as a game is given as the height of sophistication, and it is true that a grain of cynicism doesn't hurt. But a denial of emotions in the long run can and does favor violence . . . Hasn't the movie industry become a world in which the imagination is unbridled only to produce either science-fiction tales or stories of crime . . . and hasn't pornography become a multinational industry?

But what is love? And what are we giving up when we relinquish it?

Love is not to be described, it is to be lived. We may deny it, but we know it when it takes hold of us. When something in ourselves submits the self to itself. Prisoner of oneself, that's the lover. A strange fever. It may also sometimes happen that the element that provokes love is not necessarily human. A special case. Yes.

40 I came to Paris from Beirut to be a student of philosophy. Like many girls, I had had many boyfriends . . . For that generation, a boyfriend was somebody to walk endlessly with in the streets, to go dancing with, to talk of love with . . . we had no sexual lives, but some vaguely sexual "affairs," what I would call "atmospheric" experiences, a well-being, a kind of a pride in attracting many boys, and something more, for sure, a stirring in the body, a desire not named desire . . .

and we thought that we were quite sophisticated, as we were the very first generation of girls allowed to have some (limited) access to young men. It was considered a great adventure!

When I first lived in Paris, I didn't have close friends. Understandingly. It took time then for foreign students to make enduring contacts with their fellow students. I felt pretty alone; but discovering the city was itself an all-consuming occupation: I was caught by it, I was happy.

I loved the night, then, as I still do. Night is an element of love; like fog. It liberates space, lets freshness cross it. Its magic elevates the body, brings to the surface the mystery of just being alive, being. With or without stars and galaxies, the sky becomes a private territory—the imagination's own scope. These are moments when one reaches all there is between the moon and oneself.

Then, on one of those cool and luminous days, those subdued and silvery, etching-like afternoons, I went to the Louvre Museum.

I entered that temple softly, innocently; for the first time. After a few steps, I stopped in front of *The Victory of Samothrace*. The Winged Victory. I stayed there, standing, flabbergasted. That figure was soaring, like an airplane in a silent dream. More than an airplane. A civilization was in front of my eyes taking off and still remaining on Earth, a civilization from which everything was erased save its archetypal manifestation.

And then I turned and saw the *Venus de Milo*. The statue of white marble was standing there, rising or bending according to one's place, seemingly larger than life. How long did I stand there, looking at her? Time, certainly, didn't matter. I was alone. We were alone. My eyes went over her body, which is between flesh and stone—stopped here and there, discovered her curves destined to both attract and keep at a distance, wondered at the mystery of such a presence, alive and still made of marble, meant to be not touched but dreamed about. The love that possessed the Greek sculptor in bringing this goddess to form, to shape, to life, moved over to me. All my senses awoke simultaneously. I lost my mind over her glacial yet dangerous beauty. It became an initiation. An opening into my own being. I spent this night of revelation with "her" in the most profound and meaningful solitude I have ever experienced. It was wintertime, but I spent the night perspiring. I closed my eyes and pressed my face in the pillow. I was burning with passion. I was crying. My body was demanding her presence. I was making love all by myself, and my imagination was burning.

Of course, the experiences that followed were different . . . I was thrown into what people call the "real world," with everything that these words entail. But that primordial experience remained as a question, a recurring image, an epiphany: the power of art implied in that "event" remains ominous. Recollecting what had happened

that night became a meditation on the nature of love . . . all it did was deepen its mystery.

Before committing suicide, Mayakovsky left this succinct note: “Lili, love me!” Forgotten were the Revolution and the poetry. The impossible love (the life that failed) stared at him with an undiminished fervor.

10 It is true that love becomes life and to lose the one makes the other meaningless. But as most people do not dare accept the consequences of their passions, they mythologize those who live them fully, at any price, be they historical figures or romantic creations. Don’t we love Anna Karenina, and read her story with real tears? Don’t we see with the imagination’s eyes the train under which she threw her body? Don’t we think secretly that she was right when we read about her in a well-heated home after the children are safely in bed? This goes for poets, too: we read and read again the story of Majnun, wandering in the Arabian desert because he won’t be with Layla anymore, wandering to exhaustion; or we regret, for Rimbaud’s sake, Verlaine’s pitiful cowardice, Verlaine who, in his last letter, wrote to his desperate lover, of mother, wife, and church!

20 When in love, one becomes a bird: one stretches one’s neck and hears a song not meant to be pronounced. One is speechless. But they are more and more numerous those who won’t risk their lives for that moment. They won’t risk even less, they won’t budge. They are scared, they feel better off in their mediocrity. We can understand them: love in all its forms is the most important matter that we will ever face, but also the most dangerous, the most unpredictable, the most maddening. But it is also the only salvation I know of.

30 Etel Adnan (b. 1925) is a Lebanese-American artist, poet, and essayist living in California and Paris.

Keine HFBK ist auch nicht nachhaltig

Am 19. Januar 2022 fand ein Workshop mit dem Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit in Kultur und Medien an der HFBK Hamburg statt als Auftakt einer Kooperation, die zur Entwicklung eines Nachhaltigkeitskonzeptes für die Hochschule führen soll. *Lerchenfeld* sprach mit dem Leiter des Netzwerkes *Jacob Sylvester Bilabel* und *Dr. Friedrich von Borries*, Professor für Designtheorie an der HFBK



[Lerchenfeld] Das Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit in Kultur und Medien hat bereits mit verschiedenen kulturellen Akteuren zusammengearbeitet, der Kunsthochschulkontext ist jedoch Neuland. Wo siehst du, Jacob, das Spezifische?

[Jacob Sylvester Bilabel] Zweifelsohne funktioniert die HFBK Hamburg nicht wie eine Kinogruppe oder ein Verlag. Das Besondere in der Zusammenarbeit mit euch ist, dass ihr aus unserer Sicht drei Ebenen der Aktivität habt: Die erste Ebene ist euer eigener Betrieb – Kühlung, Lüftung, Heizung, Mobilität. Da unterscheidet ihr euch nicht von anderen Institutionen. Aber dann wird es schon besonders: Eure zweite Ebene sind die Menschen, die bei euch studieren und lehren, die ja unmittelbar mitbekommen, welche Fragestellungen die HFBK umtreiben und die diese dann idealerweise in ihrer künstlerischen Tätigkeit transformieren und nach außen tragen, eben eine Übersetzung des Themas Nachhaltigkeit leisten. Und die dritte Ebene ist natürlich die der Bildungsinstitution, die zu einer ganz eigenen Positionierung im Kontext der Nachhaltigkeit finden und diese platzieren kann. Unser Ziel ist es demnach nicht nur, eure Umweltwirkung zu minimieren, sondern zugleich die positive Strahlkraft, die ihr als Bildungsinstitution haben könnt, zu maximieren.

[LF] Von Haus aus Architekt lehrst du, Friedrich, seit 2009 als Designtheoretiker an der Kunsthochschule und hast dich viel mit nachhaltigeren Designpraxen befasst. Du, Jacob, leitest das Netzwerk Nachhaltigkeit in Kultur und Medien, gefördert durch die Beauftragte für Kultur und Medien der Bundesregierung: Welchen Begriff von Nachhaltigkeit verfolgt ihr?

[JSB] Der Begriff ‚Nachhaltigkeit‘ erlebt gerade seinen dritten Frühling – eine Entwicklung, die, von außen betrachtet, erstmal gut ist. Alle wollen jetzt schon immer Nachhaltigkeit gemacht haben. Aber wenn man dann explizit fragt, was meint ihr mit dem Begriff ‚Nachhaltigkeit‘, merkt man, dass es sehr schwammig wird. Bei der Herleitung der Begrifflichkeit in Gesprächsrunden flüchtet sich der Moderator oder die Moderatorin gerne zur historischen Forstwirtschaft des 18. Jahrhunderts, in der Nachhaltigkeit bedeutete: Wir nehmen hier nur so viel aus dem Wald heraus, wie gerade wieder nachwächst. Ich halte diesen Fokus allerdings für zu eng und bevorzuge es, Nachhaltigkeit als einen Prozess zu definieren, der es uns als Gesellschaft ermöglicht, Zukunftsfähigkeit zu erwerben, also die Fähigkeit, zukünftig auf Entwicklungen gesamtgesellschaftlich reagieren zu können.

[FvB] Das war jetzt eine Steilvorlage für mich. Du hast ausgeführt, dass bei der Begriffsherleitung oft auf die Forstwirtschaft verwiesen wird, was nicht ganz richtig ist.

Denn Hans Carl von Carlowitz, der Erfinder des Neologismus, war eben nicht Forstwirt, sondern sächsischer Bergbauhauptmann ...

[JSB] Stimmt. Noch schlimmer.

[FvB] ..., der nur deshalb den Wald erhalten wollte, weil er ohne Holznachschub kein Silber mehr aus dem Erz schmelzen konnte. Und ist das nicht allermeist auch der Kern unseres heutigen Nachhaltigkeitsdiskurses: Wie erhalten wir unsere wirtschaftliche Leistungsfähigkeit? Wenn du nun sagst, es gälte, die Zukunftsfähigkeit der Gesellschaft zu bewahren, was meint das? Die Zukunftsfähigkeit des bestehenden ökonomischen Systems, mithin die fortgesetzte Ausbeutung ökologischer und sozialer Ressourcen, oder ist es etwas anderes?

[JSB] Unser Wunsch als Aktionsnetzwerk lautet zunächst einmal, den kulturellen Sektor für die Zukunft zu befähigen, sodass er auf das reagieren kann, was da kommt. Für Zukunftsfähigkeit in diesem Sinne braucht es einerseits Mitigation, was die Vermeidung von Umweltwirkung meint, und andererseits Adaption, also die Anpassung an Klimafolgen. Beides ist jetzt wichtig: verhindern, was noch geht, und bewusst machen, was unausweichlich passieren wird.

[FvB] Da gebe ich dir recht. Aber neben dem, was in der Kultur mit Adaption und Mitigation passieren muss, bedarf es aus meiner Sicht noch einer weiteren wesentlichen Ebene: Was hat die Kunst und Kultur zu der Fragestellung beizutragen, was eine zukunfts-fähige Gesellschaft abseits des Status quo ist? Wie sieht diese aus? Für mich als Architekt und Theoretiker mit Gestaltungsanspruch ein absolut spannender Punkt.

[LF] Die Position der Kunsthochschule zu einem solchermaßen weit gefassten Komplex Nachhaltigkeit zu finden, ist sicher keine einfache Aufgabe.

[FvB] Im Moment ist das Claim, unter dem vieles läuft, eben Nachhaltigkeit. Das ist manchmal so gut wie nichts und manchmal sehr viel. Ehrlicherweise ist es ja auch bei uns an der Hochschule noch offen, wie die Selbstpositionierung ausfallen wird in diesem weiten Feld zwischen „wir tun das, was gesetzlich erforderlich ist oder erforderlich werden wird“, also Mitigation und Adaption nach Vorschrift, und „wir gehen von vornherein weiter und tatsächlich auch in die Inhalte“. Die Städelschule – man kann davon halten, was man will – hat hochschulpolitisch entschieden, sie berufen ab jetzt nur noch Personen mit einem Nachhaltigkeits- oder Ökologieschwerpunkt. Schauen wir mal, ob wir an der HFBK bei der Heizung den Höhepunkt unserer Ambitionen finden oder ob uns der offene Prozess weiterführt, über einen puritanischen Nachhaltigkeitsimperativ hinaus.

[LF] Vor dem Hintergrund des Hamburger Masterplans *Bildung für nachhaltige Ent-*



wicklung hat sich die Hochschule in der mit der Wissenschaftsbehörde verabredeten Agenda darauf verpflichtet, Nachhaltigkeit als strategisches Handlungsfeld zu entwickeln. Wie betrachtet ihr euren Ansatz im Zusammenhang mit der wissenschaftspolitischen Maßgabe für die HFBK Hamburg, also dass die Kunsthochschule in Sachen Nachhaltigkeit weniger als Kultur-, denn als Bildungsinstitution angesprochen wird?

[JSB] Bildung, da wird schnell dieser riesige Popanz vor sich hergetragen ...

[FvB] Für mich klingt das auch, na ja, wabbelig. Wie die Agenda-Ziele der Vereinten Nationen. Alles drin, was man sich vorstellen kann - von Fischereirecht über Gleichberechtigung und gute Luft bis Zugang zu Bildung. Das ist Politik heute: auf der einen Seite unheimlich engagierte Leute, die viel erreichen wollen; auf der anderen Seite dieser Alle-müssen-mitgenommen-werden-Anspruch. Das führt zu einer deprimierenden Verwässerung und gleichzeitig lastet ein beinahe hysterischer Weltverbesserungsambitionsdoktrinarismus auf allem. Am Ende sehen wir uns dann der Forderung gegenüber, dass jedes Bachelor-Modul ein Nachhaltigkeitselement enthalten muss ...

[JSB] und es einer Professur für planetare Grenzen an der Kunsthochschule bedarf.

[FvB] Nicht zu vergessen die Kurse über recyclefähige Farbe und über wiederverwertbare Kunst. Ich erkenne da eine starke Unausgewogenheit zwischen einem fast schon kleingeistigen Autoritarismus bis ins Detail, gerade im Bildungsbereich, und gleichzeitig

einer enervierenden Beliebigkeit, um alle irgendwie mitzunehmen und an der Prämisse wirtschaftliches Wachstum weiter festhalten zu können.

[JSB] Hinter dieser Wabbeligkeit, die ich auch sehe, steckt aber keine böse Absicht, sondern sie rührt eher aus einer Verzweiflung ob der Unlösbarkeit der Aufgabe, nämlich so bald als möglich Klimaneutralität zu erlangen. Deshalb haben wir permanent so einen Des-Kaisers-neue-Kleider-Moment: Hamburg klimaneutral, Berlin klimaneutral, Thyssenkrupp und RWE klimaneutral. In diesem Wettbewerb der guten Absichten verkündet jede und jeder das Blaue vom Himmel bei gleichzeitiger Vermeidung des Realitätsabgleichs. Anders formuliert: Es gibt ein ausgeprägtes Problembewusstsein, aber ganz wenig Handlungswissen. Hier kommt für mich das Lernen ins Spiel und damit der Bildungsaspekt. Positiv gedreht, darf man nachhaltiges Handeln als eine Fertigkeit verstehen, die man lernen kann, ja erlernen muss und je situativ anwendet. Daraus entwickelt man dann die individuelle Haltung. Das Problem dabei ist eben, und da bin ich ganz bei dir, Friedrich, dass Bildungskonzepte am liebsten alle gleichmachen, insofern alle dasselbe lernen und anhand derselben Kriterien und Kennzahlen gemessen werden sollen. Das funktioniert aber nicht nur nicht in der Bildung, sondern auch nicht in Bezug auf Nachhaltigkeit.

[LF] Mithin hat es ja etwas Entspannendes, dass die HFBK nach dem Workshop als ersten Schritt beschlossen hat, eine Ökosystembilanz vorzunehmen, statt sich überstürzt mit der Frage zu verrennen, was Nachhaltigkeit denn jetzt eigentlich für unsere Lehre und für unser Kursangebot bedeutet.

[FvB] Ja, wir schauen zunächst, wo wir stehen, um dann festzulegen, wo wir uns verbessern können. Danach erst würden wir diese nächsten Felder bearbeiten.

[JSB] Ihr macht das systematisch, indem ihr euch ein Wissen über euren Status verschafft. Mein Versprechen ist, dass das ein eher befreiendes Moment sein wird, wenn die Zahlen auf dem Tisch liegen. Davor hat man ja entweder so eine übernaive Vorstellung: „Wir sind nicht Teil der bösen CO₂-Welt und müssen uns gar keine Gedanken machen“ oder: „Oh Gott, wir müssen die HFBK abschaffen!“, was auch idiotisch ist.

[LF] Daher auch der Titel „Keine HFBK ist auch nicht nachhaltig“ für den Auftakt-Workshop bei uns?

[JSB] Der fußt auf den Reaktionen, die wir bei anderen Workshops bekommen haben, wo zuallererst so ein Schuldkoffer auf den Tisch gestellt wurde. Intrinsic motivierte Menschen, die feststellen, dass sie trotzdem mit dem Flugzeug angereist sind, ihr Haus noch mit Öl heizen oder immer noch Fleisch konsumieren. Diese gefühlte Schuld – auch



das ist eine Beobachtung von mir – überträgt sich dann in so eine Absolutionsfrage: Dürfen wir in Zukunft überhaupt noch so weitermachen? Und wie können wir jetzt unsere Schuld abarbeiten?

[FvB] Für mich ist der Slogan „Keine HFBK ist auch nicht nachhaltig“ erstmal ein optimistischer Ausspruch, von dem ich glaube, dass wir ihn als Hochschule erfüllen (werden). Nehmen wir nur einmal zum Vergleich an, wir müssten eine BWL-Hochschule evaluieren, dann wäre im Kontext von Nachhaltigkeit interessant, wie viele der BWL-Studierenden später in konsumorientiert-produzierenden Industrien oder bei irgendwelchen Mergers & Acquisitions arbeiten und wie viele sich in NGOs engagieren und sich auf die Suche nach Alternativen und Post-Wachstumstheorien begeben. Und was ist demgegenüber der produktive ‚Output‘ einer Kunsthochschule? Meine Einschätzung ist, dass unsere Graduierten etwas tun, was auf dem Weg in Richtung einer nachhaltigen Gesellschaft sinnvoll ist: beispielsweise Modelle für andere Lebensstile, Ausrüstungsgegenstände und Ideen für ein Miteinander mit sehr geringem Fußabdruck entwickeln. Das, was die HFBK als Kernprodukt hervorbringt, nämlich Künstlerinnen oder Menschen, die Kunst studiert haben, ist meines Erachtens bereits der relevante nachhaltige ‚Impact‘, auf den wir uns als Bildungseinrichtung verpflichtet haben.



[JSB] Ich halte es für eine legitime Abwägung, wenn ihr sagt, dass die bei euch ausgebildeten Künstlerinnen perspektivisch etwas tun, was einer überlebensfähigen Gesellschaft dient und was vielleicht sogar glücklichere Menschen produziert und das sei nachhaltig genug. Aus der Forschung weiß man, dass glückliche Menschen weniger Umweltwirkung erzeugen, weil sie weniger Zeug kaufen et cetera. Und auch wenn es dazu noch kein Rechenmodell gibt, sollte man dennoch diese Rechnung aufmachen.

[LF] Apropos Berechnung: Im Kunst- und Kulturkontext gibt es sicherlich zahlreiche Akteure, bei deren Arbeit die klassischen Nachhaltigkeitsvektoren wie etwa Effizienz, Suffizienz, Konsistenz eine marginale Rolle spielen. Welche Vektoren sind es stattdessen, die ihr bei eurer Betrachtung der einzelnen Institution einbezieht?

[JSB] Richtig, die klassischen Vektoren der Nachhaltigkeit orientieren sich prinzipiell an Marktlogiken. Effizienz ist in der Kunst schwer einzuklagen. Suffizienz heißt, man braucht weniger Ressourcen, ist auch schwierig. Konsistenz würde noch gehen, also die Logik bestimmter Stoffkreisläufe mitzudenken. Wir agieren in der Nachhaltigkeit immer mit der Ressourcenlogik. Und die Kunst, völlig richtig, entzieht sich dem auf eine Art und macht sich zugleich zu einem viel perfideren Akteur, indem sie sich in der Ökonomie der Aufmerksamkeit bewegt, wozu die Generierung von Sichtbarkeit und Nachfrage gehört. Resilienz ist der Vektor, der am nachvollziehbarsten für den Kunst- und Kulturbereich passen sollte. Aber, sobald man versucht, diese vier anzusetzen, kommt zumeist die Aussage „alles richtig und wichtig, aber bitte nicht in unsere Kunstfreiheit reinpfuschen!“ Aus meiner Sicht ist dieses Behaupten der Kunstfreiheit an dem Punkt eine Simulation.

[LF] Der HFBK liegt das Effizienzdenken nicht eben nahe, denn künstlerische Produktion braucht das Ausprobieren, das Experimentieren mit Material und die Freiheit zum Scheitern wie auch zum wiederholten Anlauf, mit der Lizenz zur Verausgabung und Entgrenzung als wesentliche Elemente künstlerischer Freiheit. Da zählen die krummen Wege, das Hinterfragen von Gegebenem und ...

[FvB] Andersartigkeit. Vielleicht könnte ja Alterität ein Vektor sein, verstanden als das Aufzeigen anderer Möglichkeiten, weil die Welt eben auch ganz anders sein kann. Anderes Wissen, andere Lebensformen, andere Ästhetiken und so weiter als Lernmöglichkeiten, was auch eine andere Sinnhaftigkeit, eine andere Form der Exzessivität sein könnte. Zudem verstehe ich die Freiheit der Kunst als eine geliebte Freiheit, die unsere Gesellschaft in der Nachkriegszeit der Kunst verliehen hat als Spiegel ihres eigenen Frei-

heitsbegriffs: Wir sind frei, weil wir diese Kunst zulassen. Möglicherweise verändert sich aber diese Funktion in dem Maße, in dem sich unsere Gesellschaft verändert. Da sind wir wieder bei der Frage, ob es neben dem neoliberalen Freiheitsbegriff, der da heißt: „Ich kaufe, also bin ich. Und wenn ich nicht kaufen kann, was ich will, dann bin ich nicht mehr der, der ich sein möchte.“ vielleicht auch andere Freiheitsbegriffe gibt oder aber ob Freiheit womöglich nicht mehr die Funktion ist, die wir Kunst zuweisen.

[LF] Vielleicht nicht im Sinne von Freiheit des Individuums, aber als Freiheit, die das Andersartige zum Ausdruck bringen kann. Denn sollte man nicht ein gesellschaftliches Bewusstsein dafür unterstellen, dass es in der Kunst um das Durchspielen von Möglichkeitsräumen geht, wodurch ein anderes Wissen entsteht, was Überlebenswissen für die Gesellschaft sein kann?

[JSB] Im Aktionsnetzwerk versuchen wir das Handwerkszeug zu erlangen, um diese Diskussion vernünftig zu führen. Mit der noch zu erstellenden Ökobilanz seid ihr als HFBK weder nachhaltig noch klimaneutral. Aber ihr könnt entscheiden, ob das wirklich eure Freiheit angreift und auf was ihr auf dieser Grundlage wirklich verzichten könnt.

[LF] Das Aktionsnetzwerk war bereits deutschlandweit für Kultureinrichtungen tätig. Wie ist da der Stand und gibt es über die einzelne Institution hinaus schon Resonanz?

[JSB] Zunächst gibt es auf der Ebene derer, die mitgemacht haben, intensive Reaktionen. Da es so unterschiedliche Größen sind wie die Ruhrtriennale, das Museum Ludwig oder die Stadtbibliothek Pankow, ergab sich als erster übergreifender Effekt die Feststellung, dass eine Vergleichbarkeit nicht gegeben ist, weil jede Institution anders funktioniert und deshalb einzeln betrachtet werden muss. Die zweite Erkenntnis war, dass die größten Hebel Mobilität und Energieversorgung sind, was erst einmal entspannend war, weil dies konkrete Ansatzpunkte bietet, ohne gleich das Kerngeschäft aufgeben zu müssen. Auf der medialen Ebene lautete die erste Frage, nachdem wir den CO₂-Rechner angeworfen haben, zumeist: Wie schlimm ist eigentlich die Kultur? Sollte die jetzt dicht machen oder zumindest 50 Prozent Kultur eingespart werden, wenn die CO₂-Bilanz eine 50-prozentige Reduktion anempfiehlt? Nein, denn in dieser Hinsicht ist ein Jahr Kultur ein Bundesligaspieltag. Sollten wir deshalb die Bundesliga aufgeben? Abseits dieser polemischen Diskussion wird sich aber trotzdem etwas fundamental ändern müssen im Kulturbetrieb, vor allem bei den Archiven und Depots, wo sich die Frage nach der Reduktion der Sammlungsbestände wie auch des Ewigkeitsanspruchs stellt, oder auch bei den Ausstellungsräumen und ihrer Zweckbestimmung, ob die sich zwingend im Durch-

schleusen von 500.000 Leuten erfüllen muss, deren Mobilität wiederum einen enormen CO₂-Fußabdruck hinterlässt.

[LF] Eine Kennzahl, die mit dem Budget verknüpft wird – lässt sich das Nachhaltigkeits-thema doch darauf reduzieren?

[JSB] Das wäre ein Drama. CO₂ ist auf der einen Seite ein guter Indikator, weil sich das durch fast alle gesellschaftlichen Bereiche durchzieht. Man versteht den CO₂-Abdruck beim Auto wie auch im Ausstellungsbereich. Trotzdem beschreibt man zwei komplett unterschiedliche Systeme. Deshalb ist CO₂ für mich eher ein Maßstab, den man jeweils für den eigenen Bereich adaptieren muss. Denn die Freiheit, die besteht darin, dass man entscheiden kann, wo man den Hebel ansetzt, und eben nicht pauschal beschließt, einfach die Hälfte einzusparen. Durch so eine CO₂-Bilanz entwickelt man erst ein grundlegendes Verständnis dafür, was geht und was man will und was man eben nicht will. Der Satz „Keine HFBK ist auch nicht nachhaltig“ triggert dies so ein bisschen, also das genauere Hinschauen, weil es nie ein einfacher Weg sein wird.

[FvB] Was ich für mich mitnehme aus der Diskussion, neben dem Wissen, dass wir auf einem guten Weg sind mit der Bilanzierung, ist die Notwendigkeit, für die anstehenden Debatten mit der Politik kunsthochschulgemäße Parameter und Indikatoren wie etwa die Alterität zu entwickeln. Und wenn wir in unserer letzten Graduiertenstudie danach gefragt haben, wie viele Ehemalige erfolgreich in ihrem Job sind, wäre dies eben um den Aspekt ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit zu ergänzen. Kunst ist ein Nährboden für Transformation. Deshalb finanziert Gesellschaft sie. Weiterhin. Das wäre, glaube ich, unser zukünftiger Anspruch und nicht mehr nur der, Freiheit zu kultivieren.

Das Gespräch führten Sabine Boshamer und Anna Fahr.

Jacob S. Bilabel hat 2009 die Green Music Initiative (GMI) gegründet, um der Festival- und Veranstaltungsbranche Anregungen zu geben, ihre Aktivitäten nachhaltiger und intelligenter zu gestalten; seit Sommer 2020 leitet er das Netzwerk Nachhaltigkeit in Kultur und Medien, gefördert durch die Beauftragte für Kultur und Medien der Bundesregierung.

Dr. Friedrich von Borries lehrt seit 2009 als Professor für Designtheorie an der HFBK Hamburg und hat sich viel mit nachhaltigeren Designpraxen befasst; 2020 hat er in Kooperation mit dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg ein großes Ausstellungsprojekt zum Thema Folgenlosigkeit umgesetzt.

→ Die Postkarte inspirierte Fünferfilm bei der Namensfindung; Foto: Maks Hehr

Sprung ins Blaue

Jens Balkenborg

Vor mehr als fünf Jahren schloss sich der HFBK-Filmabsolvent *Karsten Krause* mit anderen Profis zu der Produktionsfirma Fünferfilm zusammen. Ihre Nische: ambitioniertes, mutiges Kino, wie es im Kunsthochschulumfeld entsteht, zum Erfolg zu verhelfen. Es funktioniert



Es ist nichts wirklich Neues, dass es der künstlerische Film schwer hat in Deutschland. Die teils eingerosteten Filmförderstrukturen, die von vielen Seiten kritisierten Koproduktionsbedingungen der Landessenderanstalten mit ihren gerne in die Stoffe eingreifenden Redaktionen: All das lässt leider viel zu selten Platz für Experiment, formalästhetische Radikalität, für ein Kino, das eben nicht die Sehgewohnheiten bedient oder nach kommerziellen Musterrechnungen funktioniert.

„Das Filmfördersystem geht eigentlich davon aus, dass geförderte Filme viele Erlöse erzielen. Das bildet die Realität beim künstlerischen Film im Regelfall aber nicht ab“, bringt es der HFBK-Absolvent Karsten Krause (Diplom 2010 bei Prof. Pepe Danquart) von der Hamburger Produktionsfirma Fünferfilm im Interview auf den Punkt. Kein Wunder also, dass die deutsche Filmförderung von allen Seiten in die Mangel genommen wird, steter Tropfen höhlt den Stein. Doch sollte bei all der Kritik nicht übersehen werden, dass da auch viel Gutes entsteht und dass sich nicht alle Bundesländer über einen Kamm scheren lassen. „Wenn wir in Berlin wären, hätten wir es schwer“, erklärt Krause. Zu groß sei dort die Konkurrenz und Fünferfilm habe das Glück, dass die MOIN Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein (FFHSH) künstlerische Filme gezielt unterstütze.

Genau das ist die Nische, in der die Produktionsfirma seit der Gründung 2016 Fuß fasst. „Wir machen nur Autorenkino, unkonventionelle, künstlerische Filme mit einer starken Autorinnenschaft“. „Wir“ meint neben Krause Julia Cöllen und Frank Scheuffele, die je zu einem Drittel Teilhaberinnen sind. Letzterer hatte zuvor bereits Filme von HFBK-Absoventinnen buchhalterisch unterstützt. „Wenn jemand von der Hochschule einen Film machen wollte, kamen sie oft auf Frank zu, der dann gerne half, wenn es um Zahlen, Kommunikation oder Anträge ging“, so Krause. Das war der Grundstein für die von Krause und Scheuffele gemeinsam gegründete Produktionsfirma. Mit Julia Cöllen ist seit einiger Zeit eine erfahrene Produzentin an Bord, die zuvor zehn Jahre als Creative Producerin bei der Filmtank GmbH tätig war.

Das Pflaster, auf dem Fünferfilm agiert, ist ein hartes. Eine traurige Faustregel lautet ja, dass, je höher die künstlerische Freiheit, desto größer die nötige Selbstausbeutung und Passion. Fünferfilm versucht eine nicht zu unterschätzende Gratwanderung: Wie lässt sich die größtmögliche künstlerische Freiheit mit den Fördermechanismen zusammenbringen? Die Produktionsfirma hat ihren Weg gefunden, wie Krause im Videointerview zufrieden eruiert: „Wir sind gewachsen. Du siehst mich gerade in unserem Büro, das wir erst seit einem halben Jahr haben.“ Er selbst lebe seit letztem Jahr zu 80 Prozent durch die Firma, Tendenz der Nebenberufstätigkeiten fallend.

Die Arbeit, in die sich das Fünferfilm-Team teils selbst erst noch einfinden muss, ist vielseitig: Kontakte zu FilmemacherInnen pflegen, die sie kennen oder auf den Filmmärkten der Festivals treffen; die frühe Arbeit an der Idee oder einem Treatment unterstützen; eine Drehbuchförderung bekommen; dann wieder auf nationalen und internationalen Filmmärkten weitere (Finanzierungs-)PartnerInnen finden und so weiter und so fort. Für Krause sind diese „Kupplertätigkeiten“ Neuland. „Du musst Leute finden, denen du vertraust, schließlich arbeitet man im Idealfall über Jahre hinweg zusammen“, sagt er. Gerade die Projektbegleitung von der Skizze bis zum fertigen Film reizt ihn mehr, als mit fertigen Filmen zu arbeiten.

„Begleitung“ ist in diesem Fall wörtlich zu verstehen. Krause ist gerade zurück vom Location-Scouting mit Filmemacher und HFBK-Absolvent Willy Hans (Master of Fine Arts 2016 bei Prof. Angela Schanelec). Die beiden kennen sich seit Langem und haben eine Woche lang in Süddeutschland am Rhein, kurz oberhalb von Basel, Locations gesichtet für Hans' Langfilmdebüt. „Für mich ist das super, es fühlt sich an, als machte ich mit Freunden Filme, allerdings professionell“, erzählt Hans. Schon Hans' *Was wahrscheinlich passiert wäre, wäre ich nicht zuhause geblieben*, ein beim Filmfest in Venedig aufgeführter, experimenteller Kurzfilm um fünf Menschen im Wohnzimmer beim thematischen Flaschendrehen, wurde von Fünferfilm koproduziert.





- ← Making-of-Foto zum Film *Human Flowers of Flesh* von Helena Wittmann
- ↑ Location-Scouting für den Spielfilm *Der Fleck* (AT) von Willy Hans; Foto: Paul Spengemann

Für seinen neuen experimentellen Spielfilm mit dem Arbeitstitel *Der Fleck* hat Hans von der MOIN FFHSH die volle Fördersumme über 160.000 Euro erhalten, zwei weitere Förderbestätigungen stehen noch aus. Die Arbeit mit Fünferfilm habe bei aller Professionalität einen Experimentcharakter, man lerne gemeinsam. Ein Risiko ist der größer angelegte Spielfilm allerdings schon allein aus dem Grund, weil mehr Geld im Spiel ist, im Spiel sein muss. „Du musst bei einer solchen Produktion eigentlich das Fernsehen an Bord haben, um einen Film zu finanzieren“, erklärt Krause. Dennoch liegt Optimismus in der Luft, man sei aus künstlerischer Perspektive zufrieden.

Hans sagt dann noch etwas, das in den Förderstrukturen wenig bis keinen Platz findet: „Die Unsicherheit gehört zum künstlerischen Prozess dazu. Das Wagnis ist essentiell für den Film und auch die Möglichkeit zu scheitern muss dazugehören.“ Jener Hang zum Wagnis hat dazu geführt, dass der künstlerische Hamburger Film international Eindruck hinterlassen hat. Bei einem Q&A auf dem Filmfest in Madrid sei auch schon von einer „Hamburger Welle“ die Rede gewesen.

Eindruck hinterlassen hat auch Helena Wittmann, ebenfalls Absolventin der HFBK Hamburg (Diplom 2014 bei Prof. Robert Bramkamp, Prof. Angela Schanelec). Die meisten Filmemacherinnen, mit denen Fünferfilm aktuell zusammenarbeitet, kommen aus dem Kunsthochschulkontext, sehr viele unter ihnen aus der HFBK Hamburg. Jedenfalls war Wittmanns Langfilmdebüt *DRIFT* ein großer Überraschungserfolg. Der Film lief auf Festivals weltweit, etwa auf der Internationale della Critica Venezia, der Woche der internationalen Filmkritik von Venedig, die alljährlich im Rahmen des Filmfestivals stattfindet oder auf dem für seine künstlerisch-progressive Ausrichtung bekannten Filmfestival in Rotterdam. Im Lincoln Center in New York wurde *DRIFT* in einer Reihe mit den wichtigsten Debütfilmen der 2000er-Jahre präsentiert.

„*DRIFT* entstand völlig unabhängig von allen Förderstrukturen“, so Wittmann. Da es keine Förderung gab, habe Fünferfilm nicht klassisch mitproduziert, sondern die gesamte Distribution übernommen. Der Erfolg sei eine Überraschung gewesen, meint die Regisseurin. Ihr Kino ist ein sinnliches. *DRIFT* handelt von zwei Frauen, die ein Wochenende gemeinsam verbringen, Strandspaziergänge, ein Fischbrötchen am Imbiss. Das Meer ist allgegenwärtig in diesem Film, in dem sich die Wege der beiden Frauen schließlich trennen. Auf einer Atlantiküberfahrt überantwortet Wittmann den rauschenden Wellen in einer zwanzigminütigen Sequenz Psychologie, Raum, Zeit, lässt das Meer die Erzählung übernehmen.

DRIFT ist ohne Frage ein Film für das Kino, doch einen Start hatte er leider nicht, weil es nur nach einer Produktionsförderung überhaupt eine Verleihförderung gibt. Dass ihr Film schließlich bei der kuratierten Art-house-Streamingplattform Mubi ein Publikum finden konnte, weiß Wittmann zu schätzen: „Es bringt nichts, Kino gegen das Streaming auszuspielen, vor allem nicht, wenn es um kleine Independentfilme geht.“

Und es geht voran: Ihr neuer Film *Human Flowers of Flesh*, den sie gerade ganz frisch abgeschlossen hat, wird auf der großen Leinwand zu sehen sein. Fördergelder gab es dieses Mal aus Hamburg und weiteren, auch internationalen Töpfen, verliehen wird der Film

über den Nürnberger Verleih Grandfilm. Die deutsch-französische Koproduktion spreche, so viel verrät die Regisseurin, als Form des Verstehens die Sinne an, wie schon *DRIFT*, sei aber komplexer und vielfiguriger angelegt. Fünferfilm hat das Projekt von der Pike auf begleitet. Viel Improvisation sei aufgrund der Coronasituation und der internationalen Drehorte nötig gewesen. „Irgendwie kriegen wir das hin“, war jedoch die Überzeugung im Team. „Ich bin ganz viele Schritte zusammengegangen mit Fünferfilm, bei denen wir alle sehr viel gelernt haben“, erzählt Wittmann.

Fünferfilm, da sind sich Krause, Hans und Wittmann einig, sei einfach zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen, unweit einer Kunsthochschule, in der Film in der Tradition des Autorenfilms gelehrt wird. Der künstlerische deutsche Film scheint jedenfalls in der Hansestadt einen adäquaten Nährboden und ein dankbares Umfeld gefunden zu haben. Keine Haifischmentalität, man helfe einander, es werde der kooperative Gedanke gelebt, fasst Wittmann die Atmosphäre zusammen.

Wirklich einfach wird es für die Hamburger Produktionsfirma wahrscheinlich nie werden, denn zur Stärkung eines unkonventionellen, mutigen Kinos bräuchte es, neben anderen Förderungsstrukturen, auch so etwas wie Filmbildung in Deutschland. So bleibt das Wagnis eben Teil des Geschäfts von Fünferfilm, ein Sprung ins Unbekannte. Oder ins kühle Nass, so wie auf dem Foto, dem die Produktionsfirma ihren Namen verdankt. Darauf: jemand, der von einem Fünferbrett springt.

Ein Risiko, aber im besten Fall ein kalkulierbares.

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

→ Anna Lowenhaupt Tsing; Foto: Feifei Zhou

Anna L. Tsing über das Erschaffen von „Stauen inmitten des Grauens“

Mit ihren Schriften und der kollaborativen kuratorischen Plattform *Feral Atlas* zeigt die Anthropologin neue Ansätze auf, unser Verhältnis zur Natur zu denken und abzubilden. Erstmals auf Deutsch veröffentlicht *Lerchenfeld* das von *Ben Eastham* mit ihr geführte *ArtReview*-Interview



Die Gedanken der Anthropologin Anna L. Tsing haben nicht nur Eingang in den künstlerischen Diskurs gefunden, sondern sind dabei, diesen umzugestalten. In Büchern wie dem einflussreichen *The Mushroom at the End of the World* (2015; dt. *Der Pilz am Ende der Welt*), in dem der Matsutake die Hauptrolle spielt, präsentiert sie eine Weltsicht, welche jene Grenzen einreißt, die die menschliche „Kultur“ von der nichtmenschlichen „Natur“ trennen. Indem sie beschreibt, wie Menschen untrennbar in die von ihnen bewohnte Umwelt eingebunden sind, veranschaulicht sie, wie wir lernen könnten, auf einem versehrten Planeten zu leben. Dass die Welt aus einer durchgängig menschlichen Perspektive nicht umfassend verstanden werden kann, hat unübersehbare Auswirkungen auf die Kunst. *Feral Atlas* [dt. etwa *Atlas der Verwilderung*] – die Forschungsplattform, die Tsing gemeinsam mit Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena und Feifei Zhou gegründet hat – reagiert auf diesen Wendepunkt, indem sie mit neuen Methoden experimentiert, Geschichten vom „nicht rein menschlichen Anthropozän“ zu erzählen. Auf breiterer Ebene wird Tsings Einfluss in der Zunahme von Kunstwerken offenkundig, die eine Dezentrierung des Menschen anstreben oder neue Allianzen jenseits der bequemen Narrative von Selbst, Nation und Art aufzeigen. Sie sind die Grundlagen für eine Ästhetik der Kunst im Zeitalter der ökologischen Katastrophe.

[Ben Eastham] In Ihrem Buch *Friction* [2004], das auf Ihre Arbeit in einer unter Entwaldung leidenden Region Indonesiens zurückgeht, beschreiben Sie ein Treffen mit einem Stammesältesten, in dessen Verlauf Sie von ihm gebeten wurden, direkt bei Präsident Suharto zu intervenieren. Nachdem Sie erklärten, dass Anthropologen keinen derartigen politischen Einfluss haben, wies er darauf hin, dass es in Ihrer Verantwortung liege, stattdessen ein ‚Haar in das Mehl‘ zu geben. Könnten Sie erklären, worauf diese Metapher anspielt und wie sie Ihr Verhältnis zur Macht geformt hat?

[Anna L. Tsing] In Indonesien gibt es die Tradition, Reiskuchen zuzubereiten, um die Geister zu besänftigen, indem man sie am angenehmen Duft teilhaben lässt. Wenn man also davon ausgeht, dass die Regierung in einem ähnlichen Verhältnis zur Bevölkerung der Meratusregion steht wie die Geisterwelt – als eine das Leben beherrschende Macht, der man nicht enttrinnen und mit der man nicht direkt kommunizieren kann –, dann ist ein Haar im Mehl für den Kuchen ein Ansatz zur Ausnutzung einer Schwachstelle im System, das die Menschen mit dieser Macht verbindet.

Ich unterrichte an einer Universität in den Vereinigten Staaten, was Einschränkungen

mit sich bringt. Aber das nehme ich gern auf mich, teilweise, weil es mir erlaubt, beim Er-sinnen alternativer Visionen mitzuwirken, die Bruchstellen im Machtapparat erzeugen könnten, was nicht dasselbe ist wie eine Zerschlagung desselben. Manche meiner Kolleginnen sind der Meinung, dass wir uns einfach erheben und das System anprangern sollten. Aber die Anthropologie ist eine der am wenigsten einflussreichen akademischen Disziplinen, weshalb das Anprangern nicht reicht, solange man kein Sprachrohr gefunden hat, durch das die Anprangerung an Zugkraft gewinnen könnte. Ich fürchte, dass niemand auf unsere Anklagen hören wird, solange wir diese nicht ansprechend gestalten. Es könnte zu den Aufgaben von Schriftstellerinnen und Künstlerinnen gehören, kritischen Arbeiten diese Art von Zugkraft zu verleihen, indem sie ein Haar ins Mehl geben.

[BE] Sie haben Orte untersucht, die von Umweltkatastrophen betroffen sind – von den geschrumpften Wäldern Oregons bis in die Randzonen des extraktiven Kapitalismus in Indonesien – und die ungeahnten Allianzen, die aus den Ruinen entstehen, beschrieben. Diese Orte werden als Stätten der Zerstörung, aber auch des Widerstands und des kreativen Potenzials aufgefasst. Sie sind von einer Kraft bestimmt, die Sie als „Reibung“ bezeichnen.

[ALT] Manchmal interpretieren Leute Reibung ausschließlich im Sinne von Konflikt, aber es handelt sich dabei auch um eine schöpferische Kraft. Ich denke dabei an das Aneinanderreiben zweier Holzstäbe, um Feuer zu machen, oder die Reibung, welche die Traktion zwischen Rad und Straße erzeugt, die ein Fahrzeug vorantreibt. Diese Reibung generiert Bewegung und Wandel und ist ein nützliches Denkbild dafür, dass die politischen Kulturen und welterzeugenden Projekte, von denen wir umgeben sind, nicht unabhängig voneinander agieren. Stattdessen reiben sie sich ständig aneinander. Das kann zweifelsohne katastrophale Auswirkungen haben, aber es kann auch neue Machtgefüge entstehen lassen. Es lässt sich nicht vorhersagen, was passieren wird.

[BE] Halten Sie das transdisziplinäre Werk *Feral Atlas* für etwas, das in einer vergleichbaren „zone of awkward engagement“ (dt. etwa „Zone des heiklen Aufeinandertreffens“) existiert?

[ALT] Es ist so wichtig, verschiedene Formen der Wissensbildung gleichzeitig anzuwenden und diese miteinander interagieren zu lassen, ohne dabei das zu erzeugen, was [der Soziologe] John Law als die „Eine-Welt-Welt“ bezeichnet, einen homogenen Raum, in dem alles perfekt zusammenpasst. Dies erlaubt uns, darüber nachzudenken, wie jegliche Formen des Wissens, also auch indigenes oder traditionelles Wissen, sich aneinan-



reiben können, um neue Wirkungen zu erzeugen, anstatt für sich als getrennte Planeten zu existieren.

[BE] Diese Interaktionen zwischen unterschiedlichen Formen des Wissens – oder Gemeinschaften oder Arten – werden nicht unbedingt als harmonisch dargestellt. In ihrem schriftstellerischen Werk und mit dem *Feral Atlas* rücken sie stattdessen Differenz, Übertragung sowie die Reibung, die durch diese Begegnungen entsteht, in den Vordergrund. Sie haben diese Berührungspunkte als „*assemblages*“ bezeichnet.

[ALT] Ich mag den Begriff „*assemblage*“, wie er in der Ökologie verwendet wird. In diesem Zusammenhang beschreibt er all die Pflanzen, Bodentypen und anderen Dinge, die sich an einem bestimmten Ort befinden. Er macht im Vorfeld keine Aussage über die Beziehungen zwischen diesen Dingen, wodurch er einen zwingt, diesen auf den Grund zu gehen, anstatt einfach eine Vorannahme darauf anzuwenden. Besteht zwischen diesen zwei Pflanzen eine Symbiose, oder parasitiert die eine Pflanze auf der anderen? Wir wissen es nicht, und wir sollten uns nicht anmaßen, vorherzusagen, wie sich dieses Aneinanderreiben auswirken könnte.

Ich wollte gern eine Schule schaffen, die es ermöglicht, die Orte zu erforschen, an denen verschiedene Kulturen und politische Kräfte zusammentreffen, ohne ihr Verhältnis zueinander oder ihre Wirkung aufeinander im Vorhinein zu beurteilen. Die Interaktionen zwischen verschiedenen politischen und kulturellen Ansätzen erzeugen die Reibung, über die wir sprachen, und haben oft unerwartete und unvorhersagbare Auswirkungen, die nicht einfach auf einen vorgegebenen Algorithmus reduziert werden können.

[BE] In *Der Pilz am Ende der Welt* betonen Sie die Wichtigkeit von Beschreibung, Beobachtung und Aufzeichnung. Die Beschreibung hat wie die Illustration sowohl in den Künsten als auch in den Wissenschaften einen schlechten Ruf. Warum wird die Beschreibung so geringgeschätzt, und warum ist sie heute so wichtig?

[ALT] Uns ist eine irrige Dichotomie von Beschreibung und Theorie in die Quere gekommen. Sie reduziert die Beschreibung auf eine rein mechanische Tätigkeit und überhöht die Theorie, auf fast schon religiöse Weise. Doch die Beschreibung ist wichtig, weil sie einer theoretischen Sichtweise Zugkraft verleiht. Theorien ohne Beschreibungen anzubieten bedeutet, vom Leser blindes Vertrauen einzufordern.

Nehmen wir zum Beispiel ein Problem wie das des Anthropozäns. Wenn wir die Orte nicht beschreiben können, an denen unsere ökologisch in Bedrängnis geratene Erde zutage tritt, dann haben wir keine Ahnung von dem, was wir untersuchen. Diese Arbeit ist theoretische Arbeit, und ohne sie haben wir

ein Riesenproblem. *Feral Atlas* ist ein kritisch ausgerichtetes Beschreibungsprojekt. Das Projekt trifft auch theoretische Aussagen, weshalb ich es interessant finde, dass Sie die Geringschätzung, die der Beschreibung entgegengebracht wird, mit jener in Verbindung gebracht haben, die auch die Illustration erfährt. Beim *Feral Atlas* waren wir sehr darauf bedacht, die Kunst nicht zu benutzen, um Theorien zu veranschaulichen, also etwas zu zeigen, was bereits bekannt ist. Stattdessen vollbringt die Kunst ein konzeptuelles Werk – mit jener belebenden Kraft, die wir der Beschreibung zuschreiben.

[BE] Das heißt, Beschreibung oder Illustration erlauben einem, über Themenfelder wie das Anthropozän zu sprechen, die ansonsten zu unüberschaubar wären, um konzeptualisiert zu werden. Ist das also auch ein Ansatz, sich darin zu üben, bislang Ausgeblendetes zu sehen?

[ALT] Als ich in Oregon war, um an meinem Projekt über Pilze zu arbeiten, ist mir aufgefallen, dass die Förster die Pilze, die sich in ihrem Wald ausgebreitet haben, einfach nicht gesehen haben. Sie waren darauf geschult, nur die Festmeter an Holz zu sehen, obwohl die Pilze zeitweise einen höheren wirtschaftlichen Wert hatten als das Holz. Die Förster klebten förmlich an einer Aufgabe, die man ihnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgetragen hatte.

Mein Anliegen ist es, die Sehgewohnheiten der Moderne, die man uns gelehrt hat, hinter mir zu lassen. Denn in Oregon waren es nicht nur die Pilze, die für die Behörden unsichtbar waren, sondern auch die aus Südostasien geflüchteten Menschen, die im Wald gelebt und die Pilze gesammelt haben. Mir erscheint das Erfassen dessen, was um einen herum vorgeht, als wichtiger erster Schritt, wenn es darum geht, herauszufinden, wie es weitergehen soll.

[BE] Wie könnte eine veränderte Sichtweise auf die Welt uns ermöglichen, in den Ruinen zu leben, wie es im Untertitel ihres letzten Buchs heißt?

[ALT] Geschichten über den Kollaps von Ökosystemen können die Menschen lähmen, aber sie können uns auch dazu bringen, uns der Welt zu öffnen und eine neue Sensibilität befördern. Nehmen Sie zum Beispiel Feifei Zhous Zeichnungen für *Feral Atlas*, die eine einzige Landschaft mit verschiedenen historischen Verweisen verbinden. Das ist eine neue Anschauungsweise, die es den Betrachterinnen ermöglicht, Dinge zu bemerken, die vorher unsichtbar für sie waren.

Ich habe viel darüber nachgedacht, welche Gemütsbewegung der *Feral Atlas* hervorgerufen soll, und habe mich für „Staunen inmitten des Grauen“ entschieden. Im Gegensatz zu einem Erdrücktwerden von all dem Grauenhaften, das geschieht, könnte dieses Stau-



nen die Neugierde wecken, die wir brauchen, um die Probleme zu bewältigen.

[BE] Sie sind Mitherausgeberin einer Anthologie von Essays mit dem Titel *Arts of Living on a Damaged Planet* (2017), die um zwei wundervolle und schreckliche Arten von Wesen kreist: Geister und Ungeheuer. Inwiefern sind diese nützlich, wenn man über das Anthropozän nachdenkt?

[ALT] Wir sind von Geistern umgeben. Denken Sie nur an die Pflanzen, welche jene Tiere verloren haben, die ihre Samen verteilen, was bedeutet, dass sie nicht mehr in der Lage sind, sich fortzupflanzen. Noch halten sie durch, aber es gibt keine Aussicht auf Überleben. Sie stehen schon mit einem Fuß in der Geisterwelt. Dieser Spuk ist nicht rein metaphorisch, sondern eine wesentliche Form der Geisterhaftigkeit.

Was die Ungeheuer betrifft, hing die Biologie bis vor dreißig Jahren der Vorstellung an, dass jeder Organismus sich getrennt von der Umwelt und der Geschichte fortpflanzt. Das denkt heute niemand mehr. Wir wissen, dass Organismen und ihre Umwelt auf eine Weise miteinander interagieren – ständig und über Arten hinweg –, die Einfluss auf die Folgegeneration hat. Im 20. Jahrhundert hätte man diese artübergreifenden Wechselwirkungen und die verschiedenen Chimären, die sie hervorbringen, als ungeheuerlich angesehen. Aber dieser Austausch über die Arten hinweg wird inzwischen nicht nur in der Biologie akzeptiert, sondern dringt bereits ins Allgemeinwissen vor. Überall um uns herum sind Wesen, die nicht unabhängig von der Vielzahl von Organismen verstanden werden können, die an ihnen teilhaben.

[BE] Wie kann die Kunst diesen Paradigmenwechsel reflektieren?

[ALT] Kunst kann die Neugierde und Offenheit fördern, welche jene neue Sensibilität erzeugen, die wir brauchen, um unsere Probleme anzugehen und zu lösen. Ich freue mich über all die Experimente, die gerade in der Kunst stattfinden. Dabei denke ich zum Beispiel an Anicka Yis Mischwesen – gleichzeitig Pilz, Säugetier, Pflanze, Bakterie, Roboter –, die in der Tate Modern umherschweben und mit den Besucher*innen interagieren. Das kann unsere Vorstellung davon, was das Leben ist, verändern.

Das englische Interview erschien am 29. November 2021 in *ArtReview* und ist unter dem folgenden Link im Original nachzulesen: <https://artreview.com/anna-l-tsing-on-creating-wonder-in-the-midst-of-dread/>

Übersetzung ins Deutsche von Roberta Schneider.

← S. 23 und 25: Corrie Barclay, *In Form and Formation*, 2022, Detailsansicht; Foto: Tim Albrecht

Türen im Kreislauf

Katharina Manzke

Die Beschaffung von Materialien stellt Studierende oft vor Herausforderungen. Wie sich mit kleinem Budget durch Kreislaufwirtschaft auch große Projekte realisieren lassen, erzählen *Anna Satu Kaunisto* und *Lili Süper* aus der Bühnenraumklasse





Ein Gang durch die Halle der Hanseatischen Materialverwaltung im Hamburger Oberhafenquartier: auf der linken Seite wächst ein Dschungel aus Kunstblumen, an einer Ecke türmt sich Maritimes, an einer Stange glitzern Kostüme. In Regalen lagern Ballen verschiedener Stoffe, alte Kabeltelefone und Schreibmaschinen. Verknautschte Koffer stapeln sich bis zur Decke. Ein Stockwerk weiter oben tummeln sich Möbel, plüschige und schicke Sessel, Lampen in unterschiedlichen Formen. Es gibt auch eine Bar und Boxen, aus denen elektronische Musik tönt. Der Ort wirkt wie eine wilde Mischung aus Wunderkammer, Museum, Krämerladen und Club. Tatsächlich ist hier auf über 1.000 Quadratmeter ein gemeinnütziger Fundus untergebracht, eine Sammlung von Dingen, die darauf warten, dass sie jemand findet, um ihnen ein zweites, drittes oder sogar zehntes Leben zu schenken. 2013 wurde die „Hansematz“, wie sie von Betreiberinnen und Freundinnen liebevoll genannt wird, von der Filmausstatterin und Szenenbildnerin Petra Sommer und dem bildenden Künstler Jens Gottschau gegründet, um dem Wegwerfprinzip etwas entgegenzusetzen. Insbesondere an Filmsets und Messen, aber auch nach Produktionen an großen Bühnen wandern wertvolles Material und Requisiten häufig in den Müll. Vom Team der Hanseatischen Materialverwaltung wird dieses erst gerettet, dann verwaltet. Man kann hier Dinge kaufen, vieles ist jedoch zum Verleih bestimmt. Die Preise richten sich nach der Gemeinnützigkeit des Projektes, für das sie verwendet werden sollen, und auch nach dem Budget der Nutzerinnen. Für Kunststudierende ist das eine gute Möglichkeit, an Material zu kommen, das sie sich sonst nicht leisten können.

Lili Süper studiert im siebten Semester Bühnenraum an der HFBK Hamburg. Bei der letzten Jahresausstellung zeigte sie ihre Langzeit-Performance *meine junge Frau*, für die sie ein Hotelzimmer baute, in dem sie selbst täglich sechs Stunden mit einer Puppe agiert, die eine Kopie ihrer selbst ist. „Die Perücke für die Puppe habe ich von der Hanseatischen Materialverwaltung geliehen. Sie haben dort eine große Perückensammlung. Darüber war ich wirklich sehr froh, denn handgeknüpfte Perücken sind teuer“, erzählt Süper. Einen Großteil der anderen Materialien holte sie sich jedoch aus dem Internet. Möbelstücke habe sie einfach günstiger über eBay-Kleinanzeigen bekommen. Die Entscheidung, nicht alle Requisiten dort zu leihen, ist finanziellen Gründen geschuldet. „Gerne würde ich denen mein ganzes Geld geben. Ich liebe diesen Ort.“ Süper, die einen Schwerpunkt auf große, immersive Projekte gelegt hat, benötigt für die Umsetzung ihrer Ideen oft sehr viele Materialien – und hat nur ein kleines Budget. „Ich habe die Utopie in meinem Kopf, dass die Stadt die Materialverwaltung fördern würde, wie sie Bibliotheken fördert. Also als eine Bibliothek der Dinge sozusagen.“

Einen Teil ihrer Einnahmen macht die Hanseatische Materialverwaltung bei den Events, die vor Corona jedes Jahr im und um den Fundus stattfanden: das Frühlingfest und der Winterbasar, Feste, an denen sich neben dem Team der Materialverwaltung auch viele weitere Kreative aus dem Netzwerk beteiligten. 2018 half Lili Süper zusammen mit ihrer Freundin und Kommilitonin Anna Satu Kaunisto, ebenfalls im siebten Semester in der Bühnenraumklasse, beim Aufbau des Winterbasars mit. Dass aus dem riesigen Ballen weißen Moltons eine flauschige Höhle werden würde, ein Labyrinth aus Stoff-



streifen, in dem die Besucherinnen sich verstecken und einkuscheln konnten, war so nicht geplant. „Es gab halt sehr viel weißen Stoff, der weg musste“, erzählt Anna Satu Kaunisto. Sie lebt und arbeitet im Gängeviertel, organisiert und plant dort seit zehn Jahren Veranstaltungen. Über die Installation aus Molton sagt sie: „Es hat viel mit meiner Arbeitsweise zu tun, wie das entstanden ist. Wenn es einen großen Haufen von etwas gibt, dann gehe ich schon mal vom Material aus.“ So entstand zum Beispiel auch die Open-Air-Bühne beim zehnten Geburtstag des Gängeviertels. Diese sah aus wie der Kopf eines riesigen Wolfes. Sein ‚Fell‘ bestand aus Streifen einer überdimensionierten blauen Plastikplane.

Anna Satu Kaunisto zeigt auf Fotos Arbeiten, in denen immer wieder die gleichen halbrunden Fenster auftauchen, zum Beispiel bei einem Festivaltresen: „Den haben wir ausschließlich aus Dingen gebaut, die herumlagen“, erzählt sie. „Im Fundus der Materialverwaltung kann man diese Fenster auch finden, sie wurden ins Gängeviertel und dorthin gespendet.“ Mit der Materialverwaltung ist Satu Kaunisto freundschaftlich verbunden und vernetzt. Die Art und Weise, Dinge zu teilen, sich gegenseitig zu unterstützen, deckt sich mit der Art von Kreislaufwirtschaft, wie sie auch im Gängeviertel seit vielen Jahren funktioniert. Auch Lili Süper ist begeistert von diesen Strukturen. In einem leerstehenden Gebäude dort realisierte sie 2020 mit ihrem Theaterkollektiv f.e.t.t. die Stationenperformance *K.O.N.* mit 20 Schauspielerinnen. Die Gäste wurden in zehn aufwendig ausgestatteten Räumen mit Verschwörungstheorien konfrontiert. Das Material holte sich das Kollektiv teilweise aus der Materialverwaltung, vor allem aber

aus dem Gängeviertel-Fundus, der ebenfalls am Oberhafen untergebracht ist. „Ein großes Glück, dass das möglich war“, so Süper. Mit ihrem Kollektiv habe sie ausgerechnet, dass die ganze Produktion rund 200.000 Euro gekostet hätte. So lagen die tatsächlichen Kosten bei gerade einmal 800 Euro.

„Ein Fundus wie die Hanseatische Materialverwaltung ist super, wenn man sich inspirieren lassen will. Gerade wenn man nichts Bestimmtes sucht, findet man die tollsten Sachen“, sagt Satu Kaunisto. Manchmal sei es aber auch so, dass sie eine Idee im Kopf habe, und dann ganz viel von einem bestimmten Material brauche. So sei es bei ihrer neuesten Arbeit gewesen. Diese habe sie auch mit Hilfe der Materialverwaltung realisiert, jedoch nicht als Quelle für das Material, sondern als Produktionsort. Geplant war ein Stecksystem aus Kammern und Vitrinen, in denen sich die Zuschauerinnen aufhalten können, verbunden mit den anderen und zugleich vor Ansteckung mit Coronaviren geschützt. Sehr viele alte Türen wurden für diese Arbeit, für die es verschiedene Aufbau-Varianten gibt, benötigt. In Dresden habe jemand 80 Türen verschenkt. „Hier ging es mir nicht darum, im Internet etwas zu suchen, weil ich mir nichts anderes leisten kann, sondern es ging mir ganz klar um die Ästhetik. Das ist ganz altes Zeug, das schon unglaublich viel gesehen hat. Teilweise mit Schildern dran und tausend Schichten Lack“, so Satu Kaunisto. Auf dem Gelände der Hanseatischen Materialverwaltung habe sie das großflächige Projekt gebaut. Bisher kam der *Corona-Showpalast* noch nicht richtig zum Einsatz. Beim letzten Gängeviertelgeburtstag wurde er immerhin als Wegeleitsystem genutzt für den, diesmal von der Stadt

- ← Hamburgische Materialverwaltung, Fundus;
Foto: Jeanette Kratzert
- ↓ Lisa Clemen, Anna Satu Kaunisto und Marv
Schubert, *Katzenbar* – Tresen für das Festival
noinnoin; Gängeviertel, August 2018; Foto: Lisa
Clemen



geförderten, noch aufwendigeren Theater-Walk 404 – *Not Found* vom f.e.t.t.-Kollektiv.

Satu Kaunisto arbeitet gerne mit Plastikstoffen. 2020 benötigte sie für einen Bühnenraum im Rahmen von *United We Stream* eine große Menge Plastiktüten, deren Oberflächenstruktur als Projektionsfläche dienten. Sie habe sämtliche Discounter in der Umgebung leer gekauft. Bei einem Seminar zum Thema Nachhaltigkeit in der Bühnenraumklasse stellte sie selbst die These zur Diskussion, ob man sich wegen einer solchen Entscheidung schlecht fühlen muss. „Mein Standpunkt ist: Auf jeden Fall kann ich das machen. Nicht ich, die Kunststudentin, die eine Low-Budget-Produktion mit Mülltüten macht, bin die Klimakriseverursacherin. In den letzten zehn Jahren wurden an den großen Theatern die Stelle der Fundusleitung gestrichen. Alle reden über Nachhaltigkeit, aber an den Staatstheatern schaffen sie diese Stelle ab. Warum?“ Auch die gesellschaftliche Sicht auf ein Projekt wie die Hanseatische Materialverwaltung werfe da Fragen auf. Eigentlich müsse diese ja im Sinne der aktuellen Nachhaltigkeitsdebatten absolut im Trend liegen und auch finanziell eine Erfolgsstory sein. „Aber allen, die einmal dort waren, ist klar, dass das kein Projekt ist, bei dem sich Leute eine goldene Nase verdienen oder überhaupt gut davon leben können.“

Dass sie, selbst wenn Nachhaltigkeit bei ihren Entscheidungen nicht immer oberste Priorität habe, sowieso meistens nachhaltig arbeiten würden, liege auf der Hand, darin sind sich Lili Süper und Anna Satu Kaunisto einig. „Kreislaufwirtschaft ist unser Alltag, einfach, weil wir nicht das Geld haben, aber auch weil Dinge mit Spuren inspirierend sind.“

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

It's an Infrastructure Game

Can NFTs, for all their unpredictability, lead to a more sustainable art world? A conversation between the art critic *Kolja Reichert* and the artist *Simon Denny*, professor for Time-based Media at the HFBK Hamburg, about *Reichert's* current book *Krypto-Kunst*

funbug.com

1999-2001

a game platform that allowed users to earn and spend a proprietary private currency that could be converted to fiat

CEO

0x70e0...6ddc

1999-2001 Logo



Cosmic Inspiration



Twardowski Revival



[Simon Denny] Maybe we should start by talking a little bit about what's in the book. I guess one of the key questions is: What is value in the crypto space? Where does value come from? And this refers both to cryptocurrency, which predates the art, and to this new value that is forming around the distribution of artworks.

[Kolja Reichert] That's the core question that drove the book. Auction results like a Beeple video going from 60,000 to 6.6 million dollars in three months—that was a shift that was not only economic, it was cultural. I was a late discoverer of NFTs. It was in the wake of the GameStop hype, when for 24 hours an online coordinated gang of young, in some cases impoverished Generation Z people looked like they were able to take Wall Street down, fighting big hedge funds betting against a company they love, GameStop, a gaming company. That also looked like a cultural shift, and that's where I started becoming interested. These weird values in money, for one thing, of course are part of a very speculative economy, but they wouldn't exist without another very speculative economy, which is cultural value, people gathering around certain values, assets, conversations, and agreeing on the value of them. And when I got more into it, it seemed like suddenly there was a solution to a really fundamental question I had long been interested in: How can you translate cultural value into financial value?

[SD] Maybe it's worth defining some terms we're talking about. I think there are a lot of different ways in which artists use cryptocurrencies. I think the most famous way now is by selling JPEGs that are linked to assets, a kind of registry. For those who are new to NFTs: the basic structure of an NFT, like one of the most well-known works by Beeple, is that it's a digital file which is an artwork. It is then registered in a blockchain, which is basically just an online database of transactions, which tells you who owns it. So, it's a very simple thing in some ways, what an NFT is.

[KR] You just explained blockchains and NFTs in one sentence.

[SD] Yes, and it's often worth saying, it feels more complicated than it really is. I think everybody who is familiar with an auction house like Grisebach knows about how eccentric things gather value and that trading them, those objects that hold value, also can be an act of care and an act of speculation at the same time. And I think that's something that is really true with NFTs. In some ways these digital artworks with an online registry that a bunch of people take care of are like something you already know from another context. It's not so different.

[KR] And it's surprising that you use the word "care", because what is visible from the out-

side is huge prices, and everybody thinks, "Speculation! When will the bubble burst?" So where exactly does the care component come in?

[SD] Maybe that's worth also reflecting on: the idea that people buy artworks because they like them and they see financial value in them. And I think that's been true of people for my work. They come to an exhibition, they see a nice thing that they think has cultural value, but they also see a price tag and a container for financial value, and they buy that asset so that it holds both their cultural value and their financial value at once. And it's a nice way to also support the people who made the cultural value, but there are other incentives to put your money there. It's also kind of a fundraising tool. So, I would say that a lot of NFT buyers come for similar reasons, both for speculation and for cultural value. I'm also an NFT buyer. I have a collection of NFTs. My collection of NFTs is unfortunately more various than my collection of non-digital artworks, which I also like to collect. I have a small art collection as well. But what's great with NFT collections is that anyone can look at my profile on various platforms and see which things I've bought.

[KR] There's a lot I still haven't understood about how value is created. Why does Kevin Abosch sell a super generic, boring digital photo of a red rose for one million dollars, a JPEG that everyone can view anywhere? Compare that to crafting a very considered work about the energy consumption of blockchain mining with a legacy gallery, Petzel in New York, employing all the legacy of critical reference art. You use mining computers you bought on eBay, people buy an animation of these computers, and the moment they buy it and the thing is minted, the computers are taken off the blockchain again and given to Oxford University to serve in climate modeling. It's beautiful. It's also like a parody of reference art. Why does this work only gain five-figure results?

[SD] I think we know this type of behavior from the "legacy art world," which is the term I like to use for the art world that we're speaking in now. It's because Kevin's activities and his artworks that he's created have a certain audience and a certain visibility within that audience, which cares about and buys those NFTs. It's the same reason why a Christopher Wool—just as an example—is more expensive than another fantastic artwork by a younger artist or a less visible artist. It's because within the group of people that buy those assets, there's a social hierarchy and a kind of critical discursive hierarchy that has built up a certain value around those things. That's true in NFTs as well, right? And maybe it's worth stating that at this stage, I think, the people who buy art

and the people who buy NFTs are different people, for the most part. That's also true with my own work. The people who buy my NFTs and the people who buy my sculptures that I show at Buchholz or Petzel are different people, and they've created their wealth in different places. They value different things, but they both love the culture that's produced in these particular formats because they stand for something that they like.

[KR] Right, but one culture seems to buy trivial, meaningless JPEGs, and the other audience agrees that Christopher Wool deserves high prices because his work is better. It's not just the social network that's better. The artist's work itself is better. You're reducing everything to social connections here, and there's a heavy, heavy provocation in that.

[SD] Well, I think criteria for quality and value and culture are quite difficult to pin down. Let's just say there are not only differences within one particular market, or one particular series by the great Christopher Wool and the not-so-experienced young artists, which you represent. For example, I grew up in a country, New Zealand, where there were completely different canons vying for what is a valuable cultural object. I grew up in a post-colonial context, for want of a better term, and there was a white art history and an indigenous, multicultural art history at the same time, and they both go to auction and they are both sold within this kind of system. The reason why I bring that up is because I think putting cultural and financial value together is always a challenge, and to say this is quality and this is not is always a bit of a social game about who's saying what and who has the power to say.

[KR] I don't want to go too deep into my conception of art criticism, but I think the product that we sell as art critics is not only judgments, and it cannot be objective criteria either, because criteria are always developed by artworks. So, what we can do is compare artworks with artworks, but what we actually do is something more. We create a common ground of reference and put works into a certain narrative. It's like miners: When an artist tries to add an artwork to the blockchain of human culture, people around the world have to legitimize, verify this transaction before the artwork is added to the chain. Narrative is the product that art critics sell: to show how we can be affected by artworks. What are the causes that this artist is fighting for? What is the happiness that you can get from art? And narrative to me seems also to be the core resource of NFTs in a way. It seems to be a very fictional market, where fiction and finance marry in an extreme way that we haven't seen before.

[SD] I think one of the reasons why NFTs have attracted so much financial capital is because there was a lot of financial capital to



spend for people who very quickly changed their personal financial situation because cryptocurrencies themselves ballooned in value. You don't have an NFT market without the incredible rise in perceived, stated, and actual value of Bitcoin and Ether. And most of the volume of sales of NFTs is done in Ether and on the Ethereum network, so you also don't have an NFT market without the growing utility and spread of the Ethereum ecosystem as a whole. I guess also it parallels narratives of an evolving, different web, which needs a financial assets component to it to function in a different way. I think one of the most interesting things about crypto and NFTs is what people call Web3, and changes to the way ownership works on the web.

[KR] Right. I, like many, first looked at this NFT thing like, okay, if I compare these images to the images I know, on my wall or in the galleries I like or in museums, they look bad. So NFTs are bad. Culture is declining because people are losing taste. Then, if you look at these projects, you understand the images are not what is being purchased. They're just the cover artwork. You don't buy so much the picture, you buy the social relationship, you buy membership in a network, but you also in a way buy the fact that you're buying. But in the more interesting cases, you buy building blocks for new ways of organizing.

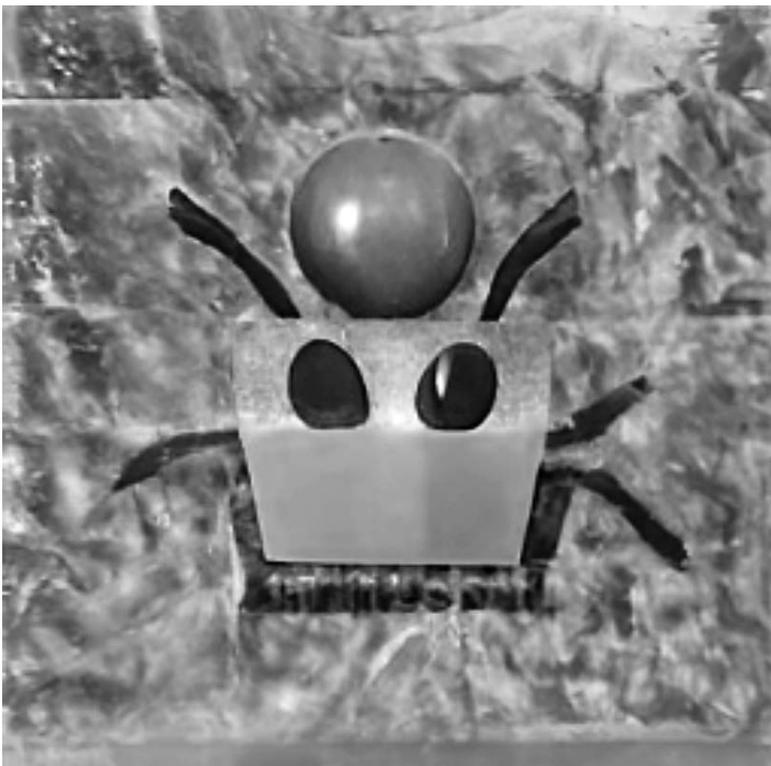
[SD] The claim by those who are building this new web is that, in a Web3 world, we have a technical way of being able to share a piece of the financial upside of the value we create as users, as a part of the infrastructure, and the fact that we can then own and trade those means that all users can be owners at

the same time. It's not only the overlords of big companies that get benefits in this new web. It's you and me as well. Not only that, but the social benefits that we create by being social, by interacting with each other, that at the moment only shareholders of Twitter, Facebook, etcetera benefit from financially. If each user can keep a token that carries some of that cultural value that we're creating ourselves, they can also get the financial value from that percentile. NFTs are maybe a part of that infrastructure. This is like a test case for that environment. As an artist I create buzz around a JPEG, I create a following around a particular group of JPEGs that tell a particular story. People get excited about that, there's cultural use value in that, but I also get to keep some of the financial value of that behavior around that because that JPEG is linked to a financial store of value that the market value can be expressed in, that is always joined to that JPEG.

[KR] We can also compare it to the art market as we know it. If you make an innovation as a gallerist together with an artist, and you are successful, you have to be super afraid, because with the speed at which prices now rise due to the increased concentration of wealth, the artist has no other choice than to switch to the next bigger gallery that can handle the demand. And if a work goes to auction ten years later, the artist sees the return multiply a hundredfold, without getting anything. There was a study that I also included in the book, which showed that Robert Rauschenberg and Jasper Johns would have earned a thousand times more in their lives if they got a cut of ten percent from any resale. NFTs do that. And this also touches on the cultural shift that we are seeing there, that specula-

tion suddenly is something that doesn't exclude people having invested in the beginning, but helps grow what they created.

[SD] Right, and there are maybe two components that are worth teasing out. The fact that royalties go to the artists when NFTs are resold is a cultural decision, which has a cultural history with curator Seth Siegel and his "The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement" contract circulating among conceptual artists since the early 1970s, but it also has an architectural and infrastructural element to it, because with NFTs, rights are hardwired, hard-programmed into it. When a resale takes place, nobody has to settle that account. It just directly goes to the artist. The fact that it's so easy, that you can't really mess with that when you have the asset, makes it a lot more possible to do this artist resale royalty that has been demanded for so long. But in different jurisdictions they have different laws, and within those jurisdictions it's not always enforceable. So, this new infrastructure says, it doesn't matter where you buy. The minute that the transaction takes place, the royalty goes to the artist. It's not a social game, it's an infrastructure game.



This public conversation was conducted by Kolja Reichert and Simon Denny on 28 February 2022 at Villa Grisebach in Berlin on the occasion of the publication of *Krypto-Kunst* in Wagenbach Verlag's series *Digitale Bildkulturen*. The passages printed here are taken from a live recording that can be watched on the YouTube channel of *Digitale Bildkulturen*.

Simon Denny has been Professor of Time-based Media at the HFBK Hamburg since 2018. In his internationally shown exhibitions, he artistically explores the social and political impact of the tech industry and the rise of social media, startup culture, blockchain, and cryptocurrencies.

Kolja Reichert is an art critic and has worked as an editor for *Spike Art Quarterly*, the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, and the *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. Since June 2021, he has been curator for discourse at the Bundeskunsthalle in Bonn.

Transcription: William Wrubel

- ← S. 30: NFT work *Dotcom Seance* by Simon Denny, *Cosmographia*, with Simon Denny and Guile Twardowski, reimagined logo for *funbug.com* (1999-2001)
- ↑ NFT work *Dotcom Seance: #1326*, *Cosmographia*
- ← NFT work *Dotcom Seance: #1328*, *Cosmographia*

Die Welt im Dorf

Julia Mummenhoff

Zwischen Landlust und Landfrust – in dieser Ambivalenz finden sich bildende Künstlerinnen häufig wieder, die ein Residenzstipendium wahrnehmen. Wir wollten wissen, wie nachhaltig es sich im künstlerischen Off arbeiten lässt



Die Künstlerhäuser Worpswede geben seit mehr als fünf Jahrzehnten KünstlerInnen die Möglichkeit, eine Zeitlang an dem Ort zu leben und zu arbeiten, der für seine 1889 gegründete Künstlerkolonie bekannt ist. Stand damals der Wunsch im Vordergrund, sich von der Natur und dem einfachen Leben auf dem Land leiten und inspirieren zu lassen, will heute diese Idee einer romantischen Stadtflucht nicht mehr unbedingt zu einer zeitgenössischen künstlerischen Praxis passen. Wohl auch deshalb haben die hauptsächlich vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur, dem Landkreis Osterholz-Scharmbeck und der Gemeinde Worpswede geförderten Künstlerhäuser ihr Residenzprogramm immer wieder umstrukturiert. Die aktuelle Neuorientierung kam durch die notwendige Sanierung der Martin-Kausche-Ateliers in Gang, die den größten Teil der Künstlerhäuser ausmachen und etwas außerhalb des Ortes liegen – eingebettet in die Weite einer sich bis zum Horizont erstreckenden Moorlandschaft.

Auf Einladung des damaligen Programmleiters Tim Voss, selbst Absolvent der HFBK Hamburg, waren im Wintersemester 2013/14 auch Studierende des Studios Experimentelles Design von Prof. Jesko Fezer in diesen Prozess involviert. Um dort kollektives Arbeiten möglich zu machen, entwickelten sie für die Martin-Kausche-Ateliers die vier Konzepte *Durchbruch*, *Intervention*, *Anbau* und *Neubau*. Als Philine Griem und ihr Partner Bhima Griem im Mai 2020 die künstlerische Leitung übernahmen, entschlossen sie sich, die praktizierten Inhalte und Strukturen mit Blick auf die Bedürfnisse der Geförderten zu überdenken und einen Transformationsprozess mit dem Titel *Stipendienstätte der Zukunft* anzustoßen, zu dem unterschiedliche Akteure des Kunstfeldes eingeladen und befragt wurden – unter anderem Dr. Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie an der HFBK Hamburg. Kollektiv und partizipativ wurden Förderstrukturen und Formate durchdacht; über die kommende neue Website soll dieser Diskurs auch online mit einer breiteren Öffentlichkeit fortgesetzt werden. Zwei zentrale Forderungen sind die nach mehr Flexibilität in den Bedingungen, um den



unterschiedlichen Bedürfnissen der Stipendiatinnen gerecht zu werden, und ein von Grund auf neu konzipiertes Vergabeverfahren, um das wirkmächtige Prinzip „einmal gefördert, immer gefördert“ auszuhebeln, sagt Philine Griem.

Trotz Umorientierungsphase sind die Ateliers, darunter auch temporäre Räume im Ort Worpsswede, durch zahlreiche Kooperationen gut ausgelastet. Denn was bei all der berechtigten Kritik bleibt, ist eine hohe Nachfrage nach Schutz- und Arbeitsräumen außerhalb des Alltags, mit der Möglichkeit sich zu vernetzen und auszutauschen oder einfach in Ruhe Kunst zu machen. „Auch die Transformation als Praxis zu begreifen, verstehen wir als nachhaltig“, sagt Philine Griem. Gerade Stipendien, die möglichst frei von Zwängen sind und auf flexiblen wie gemeinsam entwickelten Strukturen aufbauen, können dem Bild vom Stipendien-Nomadentum entgegenwirken und zu dauerhaften, sinnvollen Verbindungen führen. Dafür sind nicht zuletzt Austauschprojekte mit Hochschulen und Akademien ein wichtiger Baustein.

Ganz ohne Wenn und Aber kann es ein außerordentliches Erlebnis sein, eine Weile an einem besonderen Ort zu verbringen. Die HFBK-Absolventin Aleen Solari hat das Château de Millemont als einen solchen erlebt, für das einige Jahre lang spartenübergreifende einmonatige Stipendien über die Hamburger Kulturbehörde vergeben wurden. Das Schloss liegt eine Stunde Zugfahrt von Paris entfernt, vom Bahnhof aus führt in der letzten Etappe nur ein Fußweg zu dem Anwesen. In der Abgeschlossenheit dieser fast übernatürlich schönen Umgebung habe sie abseits des durchgetakteten Alltags einen ganz eigenen Rhythmus des Schlafens, Essens und Arbeitens entwickelt, erzählt sie. Auch wenn ihre Arbeiten – meist raumgreifende Installationen, die auch Darstellerinnen involvieren – auf ökonomischen und politischen Codes wie auch urbanen Gruppierungen und Fankulturen basieren, hat sie die Stadt nicht vermisst. Eine Wanderung vom nächsten Supermarkt entfernt entwarf sie Schmuck für aus Einkaufstaschen herauslugende Baguettes und entwickelte die Idee zu einem mittlerweile erschienen Text- und Bildband, in dem der Genius Loci des Schlosses auch als fiktionales Moment eine wichtige Bedeutung hat. Zu ihren Mitstipendiatinnen, die zum Teil aus anderen Sparten, wie Literatur und Musik stammten, hat sie noch immer Kontakt – ein paar Wochen an einem exklusiven Ort gemeinsam verbracht zu haben, schmiedet zusammen. Mindestens genau so bedeutend war für die Mutter von Zwillingen der vierwöchige Aufenthalt auf dem Künstlergut Prösitz, das zwischen Leipzig und Dresden in der mittelsächsischen Hügellandschaft gelegen ist. Seit 1993 ist es das deutschlandweit einzige Aufenthaltsstipendium, das sich gezielt an Künstlerinnen mit Kindern richtet. Neben Wohnstudios, Werkstätten, öffentlichen Arbeitsräumen, Projekten und Symposien bietet Prösitz eine Kinderbetreuung durch Praktikantinnen und FJSlerinnen an, die den jeweiligen familiären Bedürfnissen angepasst werden kann. Von dieser raren Stipendienmöglichkeit haben neben Aleen Solari bereits mehrere Absolventinnen der HFBK Gebrauch gemacht, wie etwa Christin Kaiser, Monika Michalko oder Asana Fujikawa. Sie alle fanden hier ideale Arbeits- und Forschungsbedingungen vor. „Optimal wäre es vermutlich, in der Stadt zu leben und zur konzentrierten Produktion



- ↑ Aleen Solari während ihres Stipendiums auf dem Künstlergut Prösitz
- Ausstellungsraum im Vierseithof von Chenxi Zhong und Camillo Ritter in Vasenthin; Foto: Camillo Ritter
- Anna Miewes, *Theatrum*, Ausstellungsansicht, Wassermühle Trittau, 2021; Foto: Robert Schlossnickel



aufs Land zu gehen, sodass in Intervallen beides möglich ist“, resümiert Solari ihre Erfahrungen.

Ein Beispiel für eine Residenz, die noch über das Hamburger Verkehrsnetz zu erreichen ist, ist das von der Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn finanzierte Jahresstipendium in der Wassermühle Trittau, das die freie Nutzung einer Wohnung und eines Ateliers umfasst, einen monatlichen Unterhaltszuschuss von 800 Euro sowie einen Katalog und eine Abschlussausstellung inklusive Materialzuschuss von 10.000 Euro. „Es ist ein sehr gut ausgestattetes Stipendium mit sehr schönen Bedingungen, vor allem auch durch den Katalog“, sagt die HFBK-Absolventin Anna Mieves (Master of Fine Arts bei Prof. Raimund Bauer 2018), die 2020/21 Stipendiatin in Trittau war. Für ein Jahr den Hausstand dorthin zu verlegen, sei allerdings aufwendig – gerade auch mit Kind. Es habe sich aber gelohnt, insofern sie als Bildhauerin, die mit viel Materialeinsatz arbeitet, eine sehr produktive Zeit dort verbringen und ortsspezifische Arbeiten entwickeln konnte. Mieves, die sich sonst für industrielle Materialien interessiert, bei denen die Produktionsbedingungen die Form prägen und zum Bestandteil einer Erzählung werden, wandte sich hier den natürlich geprägten Oberflächen im Landschaftsraum zu und nahm bei täglichen Spaziergängen Abformungen von Löchern in zerwühlten Äckern vor. Die Rückkehr in den Großstadtalltag sei dann fast ein wenig ernüchternd gewesen, zumal sich die neu geschaffene Kunst der Translokation schon qua Größe verweigerte.

Ab Mai 2022 wird Despoina Pagiota, die im letzten September ihr Malerei-Studium bei Prof. Werner Büttner abgeschlossen hat, das Trittau-Stipendium antreten und freut sich auf die Möglichkeit, in Klausur zu gehen. Ganz so streng wird diese zwar nicht ausfallen, denn in der Wassermühle gibt es noch drei weitere Ateliers, die zu günstigen Preisen vermietet werden. Um eine Untervermietung ihres Atelierplatzes in Hamburg-Rothenburgsort muss sich Pagiota immerhin nicht kümmern, da ihr Atelier-Partner den zusätzlichen Platz zur Vorbereitung einer Ausstellung gebrauchen kann. In Trittau liegen Wohnung und Atelier unmittelbar benachbart, sodass Leben und Arbeit eng zusammenrückt – in Hamburg braucht sie eine halbe Stunde ins Atelier. Die spezielle Atmosphäre des Industriegebietes Rothenburgsort und der nahe gelegenen Billstraße habe ihre Malerei sehr verändert, sagt Pagiota, die vor zwei Jahren ihren Arbeitsplatz von den Klassenräumen an der HFBK dorthin verlegte. Sie sei gespannt, welchen Einfluss die ländliche Umgebung haben wird, zumal sie sonst immer nur in großen Städten gelebt und gearbeitet hat.

Vergleichbare Erfahrungen bietet möglicherweise auch ein längerer Residenzaufenthalt in dem insularen, von Industrie und Natur geprägten Stadtteil Veddel mit seiner nicht eben typisch kunstaffinen Bevölkerung und der dörflichen Quatierskultur: Seit nunmehr 16 Jahren vergibt das Hamburger Wohnungsunternehmen SAGA das Stipendium für Quatierskünstlerinnen auf der Elbinsel Veddel. Es implizierte bis 2020 eine zweijährige Förderung in Form eines auskömmlichen Stipendiums samt Bereitstellung eines Wohn- und Arbeitslofts mit Präsentationsraum vor Ort, um in diesem Zeitraum im Dialog mit der Nachbarschaft künstlerische Arbeiten zu entwickeln. Stipendiaten wie Adnan Softic oder Boran Burchardt nahmen diesen Anspruch ernst und zogen mit



↑ Anna Mieves, Abformung zu Nase Loch Gips, 2020

→ SAGA-Stipendiat Babak Behrouz vor dem neuen Atelier auf dem Duisberg; Foto A. Bock

ihren Familien temporär auf die Veddel, was maßgeblich zu ihrer schnellen Akzeptanz und dem Erfolg ihrer künstlerischen Interventionen beitrug. Angesichts der Verkürzung des Stipendiums auf ein Jahr wäre dies für Aleen Solari und ihre schulpflichtigen Kinder ein hoher und wenig sinnvoller Aufwand gewesen. Um dennoch im Stadtteil präsent sein zu können, bewarb sie sich für 2020 zusammen mit ihren Kollegen Jakobus North und Simeon Melchior, mit denen sie als Künstlergruppe 110 zusammengearbeitet. Gemeinsam praktizierten sie eine Mischung aus ständiger und wochenweise wechselnder Anwesenheit auf der Veddel. Die Pandemie war es dann, die fast alle geplanten Aktivitäten mit Gruppen aus dem Viertel unmöglich machte. Solari, Melchior und North experimentierten damit, an Tischen unter freiem Himmel zu arbeiten oder Jugendlichen Materialien zur Gestaltung mit nach Hause zu geben. Das Ziel, in einem gemeinsamen Prozess einen Brunnen zu gestalten, mit dem sich alle Beteiligten identifizieren können, wurde dennoch erreicht. Es entstanden 3D-Modelle, zusammengesetzt aus den Keramik-Entwürfen der Kinder und Jugendlichen, die mit einer entsprechenden Finanzierung jederzeit gebaut werden könnten. Egal wen von den Stipendiatinnen man befragt – sei es Tintin Patrone als letzte auf der Veddel residierende Künstlerin oder Babak Behrouz als erster Künstler der 2022 nach Dulsberg verlegten SAGA-Residenz – das Konzept Quartierskünstlerin ist nach wie vor aktuell und wird gelebt.

Einen anderen, eigenständigen Weg aufs Land haben Chenxi Zhong, die in diesem Jahr ihre Masterarbeit bei Prof. Pia Stadtbäumer abschließen wird, und Camillo Ritter, der 2020 sein HFBK-Studium bei Prof. Andreas Slominski abgeschlossen hat, gewählt: In der unsicheren Phase um die Graduierung haben sie einen Ort geschaffen, an dem es vielleicht auch Residenzstipendien geben wird. Kurz vor Ausbruch der Corona-Pandemie erwarben sie einen Vierseithof im Landkreis Lüchow-Dannenberg und schafften es in der erstaunlichen Zeit von nur zwei Jahren, sich mithilfe von Verwandten und Freunden durch alle vier Häuser für eine gemischte Nutzung ‚durchzuarbeiten‘. Zur Straße hin liegt nun ein vermietetes Wohnhaus für zwei Familien, am östlichen Rand des Gevierts befindet sich ein Werkstatt-Gebäude und am westlichen Rand, im ehemaligen Schweinestall, sind zwei großzügige Gästewohnungen eingerichtet. Zumindest eine von ihnen könnte demnächst zu einer temporären Unterkunft für Geflüchtete aus der Ukraine werden – vermittelt über den deutsch-ukrainischen Verein in Dannenberg. Für sich selbst haben Ritter und Zhong die Scheune ausgebaut, mit großen Fenstern in jede Himmelsrichtung. Auf zwei Ebenen birgt sie eine offene Küche, Schlaf- und Wohnräume, einen Atelier- und einen Ausstellungsraum. Ende April soll dort die erste Ausstellung eröffnet werden, zu der sie ehemalige Mitstudierende eingeladen haben. *Honeymoon* wird sie heißen, wegen der Aufregung und Unsicherheit, ob so ein neu geschaffener Ausstellungsraum auf dem Land überhaupt funktionieren kann und Publikum findet. Im Spätsommer wird es ein einwöchiges Festival mit belarusischen Künstlerinnen geben, in Kooperation mit einem Netzwerk in Hannover, das Ritter seit seiner Schulzeit kennt. Es ist ein Experiment, wie ein Veranstaltungsprogramm entstehen kann, das das Weltgeschehen mit seinen Konflikten und Reibungen in die Landidylle einbezieht.

Und wie sieht es mit ihrer eigenen künstlerischen Praxis fernab der Stadt aus? „Bei mir ergibt sich die Inspiration eher aus dem Verstehen und Missverstehen von anderer Kunst als durch einen Spaziergang im Wald. Das hat sich nicht geändert, aber dafür bin ich ja noch oft genug in der Stadt. Ganz sicher hat sich die Arbeitsweise verändert, dadurch dass ich einfach in den Nachbarraum gehen und loslegen kann“, sagt Ritter. Die Materialbeschaffung sei auf dem Land fast leichter und seine großformatigen Fotografien drucke er mittlerweile bei einem Werbedrucker im Nachbarort, der sich mit großer Neugierde darauf eingelassen hat. Zhong hingegen hat ihr Atelier zurzeit noch in Hamburg an der HFBK, weshalb ihr bisher die Erfahrung fehlt. Aufgewachsen in Chinas viertgrößter Stadt Chengdu am Himalaya stellt sie fest: „In der Stadt gibt es immer etwas, das meine Aufmerksamkeit anzieht, auch, weil es ein Konflikt ist, weil es weh tut. Ich muss erst einmal lernen, mit dieser Idylle, dieser Ruhe, diesem Frieden zurechtzukommen und darin etwas finden, auf das ich mich konzentrieren kann.“ Was aber auf dem Land wirklich fehlt, darin sind sich beide einig, sind die Blicke der anderen Künstlerinnen. Um über Ausstellungen, Konzerte und Festivals einen Austausch mit der eigenen Generation aufrecht erhalten zu können, würden sich Ritter und Zhong Nachahmerinnen wünschen. Das Land biete ihnen ungeahnte Gestaltungsmöglichkeiten, die es in der Stadt nicht mehr gibt, sowie Häuser zum Wohnen und Arbeiten, die nicht erst neu gebaut werden müssen.

Zudem besteht im Wendland eine lang gewachsene künstlerische Infrastruktur, mit dem Westwendischen Kunstverein und dem Künstlerhaus Salzwedel als bekannteste Institutionen.

Es wird Zeit, dass junge Leute wie Zhong und Ritter mit ihren Ideen von der Welt dorthin gehen und sich die vorhandenen Freiräume selbst aneignen und gestalten.



Planetarische Beziehungen

Eike Pockrandt

Wie kann die Welt als eine der Ko-Existenz gedacht werden? Woher den Optimismus nehmen? An dieser Hochschule gibt es verschiedene Versuche, internationale Netzwerke von Dauer zu etablieren





← Amna Elhassan, *Microphone*, 2021
 ↑ Nadiya Sayapina, *Letter to Mom*, 2021, detailed view of the Open Studios installation; Foto: Marie-Theres Böhmker

Anlässlich der Jahresausstellung im Februar hatte ich die Gelegenheit, verschiedene Gruppen von Besucherinnen durch die Hochschule zu führen und sie mit den künstlerischen Arbeiten der Klassen, mit einzelnen Künstlerinnen aber auch mit dem alltäglichen Leben an einer Kunsthochschule vertraut zu machen. In den Mikrokosmos eines von einer Klasse gestalteten Raumes mit dem je eigenen Bezugsgeflecht der Arbeiten untereinander und mit den Impulsen anwesender Künstlerinnen einzutreten, ist dabei stets ein besonderes Moment – zumal mit neugierigem Gefolge. Erklärendes Gespräch, Nachfragen und Diskussion eröffnen schnell ihren eigenen Klangraum und spiegeln die Außenwirkung der HFBK Hamburg wider. Teil des Echos ist dabei stets die anhand der Bezüge und Sprachen wahrgenommene Internationalität, die im Grad ihrer Ausprägtheit als außergewöhnlich und zugleich als so selbstverständlich wie einladend wahrgenommen wird.

Die Suche nach den Gründen für dieses besondere Umfeld führt geradewegs zu den Protagonistinnen der Hochschule, den Studierenden und den Lehrenden selbst, die aus über 60 Ländern kommend das soziale Gefüge prägen und die Klassen und Seminare zu Orten machen, an denen Vielfalt Alltag und Inhalt zugleich ist und eine hohe Wertschätzung genießt. Der Ruf der HFBK Hamburg als ein solcher Raum des weltläufigen wie -haltigen Kunstaustauschs hat sich über die Jahre gefestigt, sodass auch 2022 wieder gut die Hälfte aller Bewerbungen für den Bachelor- und Masterstudiengang Bildende Künste aus dem Ausland kommen.

Um den Boden für ein nachhaltiges planetarisches Miteinander an der Hochschule zu bereiten, spielen aber auch andere Parameter eine Rolle. So offenbart ein Blick ins Vorlesungsverzeichnis des Sommersemesters die Diversität der hier geführten Kunstdiskurse und lässt erahnen, wie sich internationale Synergien und Bezüge in der Lehre niederschlagen. Projekte und Exkursionen der Klassen, etwa zur Biennale in Venedig oder im Rahmen eines Grafikworkshops in Turkana (Kenia), aber auch Forschungsvorhaben über die Grenzen der Studienschwerpunkte hinweg zeugen hiervon. Vorträge und Workshops mit internationalen Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen erweitern ein Netzwerk, dass von den Lehrenden, engagierten Studierenden und der Verwaltung gepflegt und beständig erweitert wird. Auslandsaufenthalte an den europäischen Partnerhochschulen des Erasmus+-Netzwerkes oder über das ASA-Programm, das die HFBK Hamburg vor nunmehr zwölf Jahren initiierte, sind für viele Studierende eine Selbstverständlichkeit im Portfolio ihrer Entwicklungsmöglichkeiten. Nicht zuletzt deuten besondere Fördermöglichkeiten durch Stipendien für internationale Studierende und die Möglichkeit, mit Erasmus+ ein Praktikum im Ausland zu machen und dabei Erfahrungen im beruflichen und professionellen Kontext zu machen, auf die nachhaltige Förderung von Internationalität an der HFBK Hamburg.

Auf dieser institutionellen Ebene gibt es, trotz der nunmehr zweijährigen Pandemie, weitere Projektentwicklungen, die das internationale, vielfältige Umfeld nachhaltig stärken sollen: Erschüttert von den politischen und kulturellen Repressionen in Belarus, entwickelte die HFBK Hamburg zum Wintersemester 2021/22 ein spezielles Programm mit dem heute geschlossenen Goethe-Institut Minsk und lud Nadiya Sayapina als

Gastlektorin im Schwerpunkt Zeitbezogene Medien und Ulyana Kalenik als Austauschstudentin nach Hamburg ein.

In ihrem Seminar *Interviews and polls as basis for community based art* setzten sich Sayapina und zwölf Studierende mit persönlichen Geschichten und Erlebnissen von Mitgliedern der Gemeinschaften auseinander, denen sich die Künstlerinnen verbunden fühlten und entwickelten Installationen, Filme, Skulpturen und Zeichnungen, die um (erzwungene) Migration und Verdrängung kreisen: „Of course, our art is connected with society and the new world we are living in. A month ago, my longtime project *Letter to Mom* was talking about Belarusians who urgently left their homes. But now this topic has touched absolutely the whole world with millions of Ukrainian refugees and the ongoing migration of people of various nationalities”, so Sayapina, die mit ihren Studierenden die HFBK-Galerie im Hauptgebäude anlässlich der Jahresausstellung kuratiert hat. Die internationale Umgebung und das Gefühl künstlerischer Freiheit an der HFBK Hamburg nimmt sie als Erfahrung für die Zukunft mit: „It was my first experience of seeing such a free art education process and it made me feel that I sometimes could be freer and more experimental with my forms and methods. It’s very important to have such an experience because the professional environment also creates a kind of self-censorship and limitations, stable rules and canons of form, approach, concept in your own art or expectations.”

Ulyana Kalenik, die unter anderem bei Prof. Angela Bulloch und Prof. Jorinde Voigt studierte, hat sich inzwischen für ein reguläres Studium an der HFBK beworben und wird bei ihren Planungen durch die HFBK unterstützt. „I enjoyed so much when the University gave us full freedom to create our own exhibition in the ASA studios, it helped us to show our autonomy and responsibility”, so die 21-Jährige, die im Wintersemester zahlreiche Kontakte in die deutsche Kunst- und Kulturszene und auch persönliche Freundschaften zu den Kommiliton*innen knüpfen konnte.

Die Form des Gastlektorinnenprogramms wird nunmehr in enger Anbindung an die Art School Alliance (ASA) verstetigt. Im Sommersemester wird Amna Elhassan, Künstlerin aus dem Sudan, den Studienschwerpunkt Malerei/Zeichnen als Gastlektorin bereichern. Elhassans Arbeiten nehmen häufig Bezug zu körperlichen, geistigen und räumlichen Transformationsprozessen, die vor allem Frauen in der sudanesischen Gesellschaft und darüber hinaus erleben. Emanzipation und Freiheit stehen im Mittelpunkt ihrer Arbeit, die sich über zahlreiche Medien erstreckt, darunter Druckgrafik und Ölmalerei. An der HFBK plant sie für Studierende aller Studienschwerpunkte das Seminar *Art during times of crisis—How resilience can lead to innovation*. Kunst kommt ihrer Ansicht nach eine entscheidende und nachhaltige Rolle zu. „I think that the artist’s role is to challenge the current situation by asking questions. I think of them as crucial factors of the transition in their societies. They use self-expression to go far from traditional boundaries and pursue freedom”, sagt Amna Elhassan. In dem kurzen Gespräch vor ihrer Abreise betont sie, ganz besonders auf den Austausch in einer internationalen Gemeinschaft angehender Künstlerinnen und den Einfluss, den die Stadt Hamburg ohne Zweifel auf ihre Arbeit haben wird, gespannt zu sein.





In ihrem Seminar will sie gemeinsam mit den Studierenden ortsgebundene Materialien aufgreifen und der Diversität an Erlebnissen, Perspektiven und Erzählungen nachspüren.

Als Gastkünstlerin wird die HFBK im Sommersemester Nabila Horakhsh aus Afghanistan im Schwerpunkt Malerei/Zeichnen willkommen heißen. Im Rahmen eines sechsmonatigen Stipendiums der Martin Roth-Initiative sind gemeinsame Projekte mit Studierenden oder Lehrenden der Hochschule, aber auch andere Austausch- und Begegnungsformate angedacht.

Darüber hinaus ergab sich Ende letzten Jahres noch eine weitere Gelegenheit für die Initiierung eines internationalen Austauschs: Im Dezember 2021 besuchte Dr. Peju Layiwola, Professorin für Visual Arts an der Universität Lagos, die Hochschule, um eine langfristige Partnerschaft zwischen den beiden Institutionen anzubahnen. Die Verhandlungen für eine Aufnahme ins reguläre ASA-Austauschprogramm sind auf gutem Wege und bereits im Sommersemester wird mit Damilola Edubiye ein erster Austauschstudent aus Lagos in den ASA-Studios erwartet. Zusätzlich arbeitet die HFBK Hamburg zusammen mit Prof. Layiwola und dem Goethe-Institut Lagos unter dem Titel *Planetary Thinking* an einem Ausstellungsaustausch, der im Oktober 2022 stattfinden soll. Fünf Studierende aus Hamburg und fünf Studierende aus Lagos werden zusammen mit Lehrenden beider Institutionen und lokalen Künstlerinnen im Rahmen eines einwöchigen Workshops in Lagos künstlerisch erforschen, welche Bedeutung das Leben in materiellen und immateriellen Welten deutsch-nigerianischer Gegenwart(en) hat und wie die Arbeit mit analogen und digitalen Materialien die Zukunft prägen kann. Nachhaltige Austauschformate und eine zukunftsfähige Gestaltung der unmittelbaren Umwelt sollen in Vorbereitung einer gemeinsamen Ausstellung anlässlich des 60-jährigen Bestehens des Goethe-Instituts in Lagos eine Rolle spielen.

Die Pflege der internationalen Beziehungen und nicht zuletzt einer für die künstlerische Produktion inspirierenden Atmosphäre an der HFBK Hamburg verläuft dabei nicht immer so geradlinig und produktiv, wie es für die Besucherinnen einer Jahresausstellung auf den ersten Blick erscheinen mag. Sowohl das konkrete Miteinander in den Klassen und bei den klassenübergreifenden Projekten als auch die grundlegende wie langfristige Etablierung eines planetarischen Beziehungsgeflechts bedürfen der Leidenschaft und Ausdauer. Notwendig sind zudem die Vermeidung von Naivität im Umgang mit unterschiedlichen Erfahrungshorizonten wie auch eine hohe Sensibilität aller Programmteiligten. Am allerwichtigsten sind aber wohl das ‚Herzblut‘ für echte Begegnungen sowie die große Offenheit und Neugier, mit der die Gemeinschaft der HFBK Hamburg auf internationale Künstlerinnen zugeht. Sie lassen voller Zuversicht auf eine noch zunehmende weltweite Vernetzung in den kommenden Semestern blicken.

- ← Nadiya Sayapina und Ulyana Kalenik; Foto: Tim Albrecht
- ← Installation von Ulyana Kalenik zu den Open Studios Dezember 2021; Foto: Tim Albrecht
- ↑ Amna Elhassan; Foto: privat

Speculative Triggers: S.O.S. Chairs *Nina Prader*

The Haus am Waldsee in Berlin showcases a solo exhibition by *Konstantin Grcic*, Professor of Industrial Design at the HFBK Hamburg. An approach to the new normal





Off of Mexico Platz, up Argentinische Allee. Zehlendorf, Berlin is a part of town that takes you back in time.

Old villas in spring. Mothers pushing designer prams a la 1920s—shiny steel and blue sunroof. Mom-and-pop shop style—Tante Emma Laden—sausage, fruit, and vegetable market and kiosk welcome you at the S-Bahn.

The Haus am Waldsee* is an esteemed cultural institution with a history of trading hands. Originally acquired by a German-Jewish entrepreneur—a Mister Knobloch—and sold in 1926, the villa was taken over during National Socialism. In post-war Germany, the Jewish Restitution Successor Organization inquired about reparations, receiving documentation of the pre-war sale. Now, the district has declared the house German cultural heritage. Fancy caramel cake and frothy coffee are to be had and framed proof and praise of great men (Picasso, Henry Moore, Max Ernst) hang on the cafe walls. A new normal.

Currently on view at the Haus am Waldsee, the notorious industrial designer and international superstar Konstantin Grcic comments on how design and *New Normals* intertwine. His first solo institutional show in Berlin, the exhibition consists of futuristic environments, reoccurring classics such as the *Mayday* (1999) lamp meet upon new furniture scenarios. In pastel and neon tones and quirky material pairings, each scenario opens up a world of speculation. The new normals of each environment are numbered, and the *Mayday* lamp appears in every room.

Enter the futuristic playground.

MAYDAY?

The *Mayday* lamp was one of Grcic's first commercially successful projects. It hangs like a fire extinguisher in every room. Like a gumball machine on the street to interact with. Here, to reflect, alarm, and shed some light on this critical moment in our times. A red neon element that ruptures the smooth, sleek designer surfaces. It is a functional leitmotif. Its versatile attributes are what garnered its popularity. Handle. Hook. The lamp is a tool and redefines the typology of a lamp, named after the emergency call for alarm when the Titanic sank. MAYDAY—when you are in trouble. Entitled *Normal 0* within the exhibition, its presence calls out in every room: “M'aider”. Save our souls.

Normal 1-14

Though not explicitly about Covid, it is impossible to view these works of furniture without seeing them in the context of the pandemic and social distancing. Beautifully industrially designed chairs are a reoccurring structure on this exhibition route. Meant for use every day, but thanks to some futuristic disaster, these chairs seem blocked. The friction manifests in chained chairs. Chained up with neon orange bike locks, bound with gymnastic straps. Chairs with television and radio satellites, chairs hanging from the ceiling, chairs as benches, tables without chairs. Stools in group formations. From these chairs in our home offices, we change the world. Swiping, posting?

* On the eventful history of the Haus am Waldsee and the restitution issue, see: Christian Welzbacher: *Das Haus am Waldsee und seine Bewohner, Versuch einer Annäherung*, 2021, Publikation anlässlich des 75. Jubiläums des Hauses am Waldsee

← Konstantin Grcic, *Normal 3*, 2022, Stool-Tool Stuhl (Vitra), Radio- und TV-Zimmerantennen; Foto: Florian Böhm

↑ Katalogabbildung, Konstantin Grcic – *New Normals*, Haus am Waldsee, 2022, *Mayday* Lampe (Flos), © Florian Böhm

“Do not sit or touch the designer chairs”, the house advises. The tension of not being able to interact with these social formations is palpable.

In comparison, the Haus am Waldsee offers viewers a chair in the corner of each room to sit on, and imagine sitting on the Grcic’s chair scenario. Now, this might seem somewhat cruel at first glance, but this is when the imagination begins to play tricks on you. The players who should be resting on these seats are ghosts in this furniture land. It is like downloading a hallucination.

Case in point, *Normal 15* is made of surveillance LEDs, cables slithering towards and hooking up like rattlesnakes to a center stone. Red stools with little trays to catch something and to commune around the center stone. Silent and immobile, animism is projected onto the site. Is this a challenge out of the *Squid Game*—the Korean sci-fi Netflix show that got us through the pandemic? Dare to play and perhaps riches await, lose the game—well—die.

The architecture of the house converses with the chairs and the tiling and hardwood floors. You cannot look out of the milky glass windows. This removes the experience from our sense of time and place. Whose living room is this? Who sits or will sit on these chairs? Do we want to sit on these chairs? Are we jealous of whoever gets to sit on these chairs?

Have you settled for this new normal? Have you gotten used to this status quo? Are you used to this lifestyle? Is this comfortable? Or, is this all we know? Is this the new domestic life? Is this a dystopian or utopian sci-fi soap opera?

These chairs set standards.

Normal 5 – Champions Table

Does high society come together at this table? Judy Chicago dinner of mirrors?

Always keep your neighbour in your side-view mirror.

Sleek glass table. Society flexes its respectability and reflecting capabilities.

No chairs. Can everyone stand at the bar?

Normal 10

—It’s not spinning, but it looks like it should.

360-degree chairs. Dead or alive? You spin me right round baby, like a record baby right round, round, round. A blinking light underlines the sense of uneasiness. Are we spinning into a new future of digital and industrial possibilities?

MAYDAY ...

Normal 14

A fleshy-looking pink Yoga ball, trapped in between two plushy sofas pushed together, a net hangs from the ceiling. Yoga balls are like a meme for neoliberalism:

Breathe in and relax, now, work harder!

The environment is like a deconstructed ball pit, with one big ball.

Out of all of the seating arrangements, this sensual installation could be perhaps the bedroom in this non-

house am Waldsee. What types of play happen on these crimson cushions? Is it a trap, cage, or pleasurable haven? The world is your oyster after all ... unless catastrophe strikes, your privileges are lost.

Normal 12

Golden upholstered dentist-like lounge chair. Phone holders all around. Is this an influencer’s dream or a torture device? Gen Z TikTok stars, schooling the world from the comfort of their lounge chairs. There is even a little side-board built-in for a glass—perhaps a protein shake. This lounging device is cold and rich, like most things connected to our phones. Somehow luxurious and mean. We live in inspiring and terrifying times. Digitization is understood as forward-thinking. Digital and technological platforms afford extraordinary immediate ways of sharing, producing, uploading, exchanging, communicating. On the other hand, totalitarian forms of assembly, pay-walling, data collection, and discriminating surveillance challenge our user safety.

MAY DAY!

Grcic’s work has become renowned for its aesthetic minimalism and multifunctional features. There is a certain ambiguity to each case study he sets up. This makes them indefinite spaces for projection. Aesthetic, certainly ... dangerous normals, perhaps ... It seems time has come to a stand-still in the exhibition space. The modular items connote flexibility, keeping an open mind both materially and relationally despite irritation. Visitor’s feedback in the guestbook shows that the imagination is activated with propositions for more chairs such as *The Whiskey Sour Chair*, *The Love-Making Chair*, *The Spider Chair*.

How did we get here, to this *new* normal? Are these singular episodes? Proof that there are continuities? A call to get up off of your chair. A silent state of alarm.

Did we miss the warning signs?

Grcic depicts experiments in an insecure future: speculative triggers for world-making.

Nina Prader, born in Washington D.C., is an artist, writer, curator and independent publisher between Berlin and Vienna. She runs Lady Liberty Library and Showroom. The work *Soft Construction* by Valentina Karga (Professor of Design at the HFBK Hamburg) and Mascha Fehse is currently on view there.

Konstantin Grcic
New Normals
21. Januar – 8. Mai 2022
Haus am Waldsee Berlin
www.hausamwaldsee.de

→ Installationsansichten Konstantin Grcic – *New Normals*, Haus am Waldsee, 2022; Fotos: Florian Böhm



Fünf Zentimeter Ewigkeit *Julia Mummenhoff*

In der Ausstellung *Futura* visualisieren mehr als 30 Künstlerinnen das Phänomen Zeit. Mittelpunkt ist die *Tropfsteinmaschine* des ehemaligen HFBK-Professors *Bogomir Ecker*, die die ersten 25 Jahre ihres 500-jährigen Bestehens feiert





Niemand weiß, ob das Haus im Jahre 2497 noch stehen und, wenn ja, ob es dann noch ein Ausstellungsgebäude sein wird. Auf diese Dauer ist jedoch die Tropfsteinmaschine, die 1996 über alle drei Stockwerke der gerade fertiggestellten Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle installiert wurde, angelegt, um ihr Werk zu vollenden. Wenn alles gutgeht, haben sich dann ein fünf Zentimeter langer Stalaktit und ein fünf Zentimeter hoher Stalagmit gebildet. Ursprünglich sollte die Idee, die Bogomir Ecker bereits 1983 zusammen mit dem Maschinenbauer Sigurd Meeske und einer blubbernden Kaffeemaschine als zufälliger Inspirationsquelle am Küchentisch entwickelte, nur eine Idee bleiben. Eine Idee von einem Ding, „das in seiner absoluten Nutzlosigkeit dadurch erst die wahre Schönheit entfalten sollte“. Als Beitrag zu der Gruppenausstellung *Emotope* 1987 in Berlin legen beide ihr Gedankenmodell als schematische Darstellung und als Publikation vor, inzwischen auf einem Stand der Recherche, der eine Realisierung durchaus möglich erscheinen ließ. Trotzdem habe er sich anfangs dagegen gesträubt, erklärt Bogomir Ecker, der von 1993 bis 2002 als Professor an der HFBK Hamburg lehrte. Doch gerade in der Hansestadt gab es mit dem damaligen Kunsthallendirektor Uwe Schneede und dem Referatsleiter Kunst im Öffentlichen Raum der Kulturbehörde Karl Weber große Befürworter, die Ecker schließlich umstimmen konnten.

Bei der Tropfsteinmaschine, die am 19. Dezember 1996 in Betrieb genommen wurde, handelt es sich im Grunde nicht um eine Maschine, sondern um ein ausgeklügeltes System, das einen natürlichen Prozess nachahmt. Auf dem Dach der Galerie der Gegenwart wird Regenwasser aufgefangen und in ein 1.500 Liter fassendes Reservoir im Maschinenraum im ersten Obergeschoss geleitet. Von dort gelangt es in ein Pflanzen-Biotop in der Eingangshalle. Mit Mineralien angereichert tropft es hernach durch eine gläserne Apparatur mit Tropfkapillar auf eine auf einem Gummiblock gelagerte Steinplatte im untersten Maschinenraum im Kellergeschoss. Damit dieser Vorgang über so lange Zeit möglichst ungestört ablaufen kann, waren Kunstgriffe, Kompromisse und Nachbesserungen nötig. So wurde im unteren Maschinenraum jegliche Luftzirkulation ausgeschlossen, um die Punktgenauigkeit des Tropfens zu gewährleisten und der Wassertank musste mit einer Entkeimungsanlage ausgestattet werden, um eine Verunreinigung des Wassers durch Mikroorganismen zu verhindern. Der anfänglich für das Biotop verwendete Lorbeer vertrug das konstant temperierte Mikroklima eines Museums nicht und verlauste. Nach einigen Experimenten ersetzen ihn nun unterschiedliche Zimmerpflanzen.

Einen Betrieb über ein halbes Millennium zu planen, hat jedoch nicht nur materielle Aspekte: Eine Vertragsform musste gefunden werden, um die der Logik des Werks entsprechende rechtliche Sicherheit für 500 Jahre zu erreichen. Die juristische Schwierigkeit lag in dem Umstand, dass Verträge nicht über 99 Jahre hinaus abgeschlossen werden. Ein sogenannter Reallasteintrag, der die Anlage zum exterritorialen Gebiet erklärt hätte, wurde als Lösung angedacht. Schließlich fand sich eine bessere: eine „beschränkte persönliche Dienstbarkeit“ zugunsten von Bogomir Ecker als Eintrag im Grundbuch, die nach seinem Ableben auf den

eigens dafür gegründeten Tropfstein e.V. übergehen wird. So ist die Tropfsteinmaschine mutmaßlich das einzige künstlerische Werk mit einem eigenen Verein.

Auch bezüglich der Vermittlung seines Werks hat sich der Künstler für die Zukunft abgesichert: Von Ecker entwickelte Piktogramme veranschaulichen die Funktionsweise der Stationen auf den einzelnen Stockwerken bildhaft und unabhängig von den Formen, die die menschliche Kommunikation in einigen Jahrhunderten angenommen haben wird – wenn es überhaupt noch Menschen sind, die diese Schilder dann wahrnehmen. Was hier womöglich als Andeutung posthumaner Zustände mitschwingt, ist nicht eigentlich charakteristisch für die Tropfsteinmaschine. Vielmehr braucht sie den Menschen: Nicht nur als Besucher*innen, die durch das Periskop im Pflanzenbeet oder durch die Plexiglasscheibe im untersten Raum den Steinen beim Wachsen zuschauen, sondern auch als fürsorgende Begleiter*innen. Denn einige Elemente der Anlage sind wartungsbedürftig: Trotz einer Materialmischung aus Teflon und Marmor muss die Spitze der Tropfkapillare in regelmäßigen Abständen entkalkt werden und auch die Pflanzen brauchen Pflege, um die sich zurzeit ein mit einem Werkvertrag gebundener Künstler kümmert. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp schrieb 1999 in diesem Zusammenhang von einer „rituellen Betreuung“. Diesen menschlichen Faktor hat Ecker bei allem Bestreben, ein möglichst autarkes System zu konzipieren, fest mit eingeplant, fein austariert und auf sehr wenige, aber notwendige Eingriffe reduziert.

Der tröstliche Ansatz, den Ablauf der Zeit nicht als zwangsläufig zu einem von Menschen befreiten Szenario führend zu betrachten, durchzieht auch die Ausstellung *Futura*, die Bogomir Ecker zusammen mit Brigitte Kölle, Leiterin der Sammlung Kunst der Gegenwart an der Hamburger Kunsthalle, anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Betriebsaufnahme der Tropfsteinmaschine kuratiert hat – auch wenn einige der gezeigten Arbeiten etwas in diese Richtung aufscheinen lassen, wie etwa Pierre Huyghes großformatiges Foto menschlicher Gebeine in den Weiten einer ausgetrockneten Steppenlandschaft (*Cerro Indio Muerto*, 2016) oder die Zeichnung *Skelette in der Tropfsteinhöhle* (um 1826) von Caspar David Friedrich aus der Sammlung der Hamburger Kunsthalle. Eher laden die etwa 30 Positionen von internationalen Künstler*innen, ergänzt durch Artefakte und Naturalien, zu einer Beschäftigung mit Zeit und Zeitlichkeit ein, die ihrerseits Kontemplation und Geduld erfordert. Ecker hat für die Präsentation alle Trennwände im ersten Obergeschoss der Galerie der Gegenwart entfernen und eine Ausstellungsarchitektur bauen lassen, die fast ausschließlich aus bereits vorhandenen Materialien besteht. Das ist nicht nur im ökologischen Sinne nachhaltig, es schafft auch weitere Zeitebenen, über die Exponate hinaus. Aufmerksame Besucher*innen können die Wandtafeln vergangener Ausstellungen wiederentdecken, auf denen zum Teil noch Beschriftungen oder die Markierungen der Handwerker zu sehen sind. Ein anderer nachhaltiger Aspekt besteht darin, dass es Ecker in diesem Fall besonders wichtig war, mit Künstler*innen unterschiedlicher Generationen zusammenzuarbeiten und dabei auch auf Kontakte aus seiner Zeit als Professor in Hamburg und Braunschweig zurückzugreifen.



- ↑ Sarah Lucas, *Future*, 1996, © Sarah Lucas, Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin; Foto: Jochen Littkemann
- Monika Grzymala, *Raumzeichnung (perpetuum mobile)*, Hamburger Kunsthalle, 2022, © VG Bild-Kunst, Bonn; Foto: Fred Dott





Monika Grzymala, die in den 1990er-Jahren Studentin in der Klasse von Ecker an der HFBK Hamburg war, hat in einem Winkel zwischen zwei Wänden eine ihrer Raumzeichnungen realisiert. Vier Kilometer silbrig glänzendes Tapeband hat sie in eine dreidimensionale Struktur verwandelt, die Zeit als vierte Dimension einbezieht. „So eine Raumzeichnung ist eine Addition von Metern. Das ist wie eine Zeitrechnung. Sie existiert für die Dauer der Ausstellung und dann verschwindet sie wieder“, kommentiert Ecker, der außerdem Grzymalas *Suminagashi*, Drucke aus fein verlaufender Tusche, in die Ausstellung einbezog von denen an jedem Tag des Lockdowns ein Blatt entstand. Grzymala entschloss sich, sie als Stapel zu präsentieren: jeder vergangene Tag ist wie eine geologische Schicht enthalten. In den großen amorphen Gebilden der HFBK-Absolventin Elena Greta Falcini (Master of Fine Arts 2020 bei Prof. Pia Stadtbäumer) erscheint die Zeit als potenzielle Energie. Aus Altmaterialien und verschiedenen Substanzen, mit denen sie jahrelang experimentiert hat, stellt Falcini ihre Mixturen selbst her. Der künstlerische Prozess mit offenem Ausgang gleicht so einer alchemistischen Transformation. Falcini selbst spricht von „Time being frozen“, also von eingefrorener Zeit. Sich auf dem Boden ergießend oder an Decke und Boden mit Gurten befestigt, wirken sie, als könnte sich das, was in ihnen eingeschlossen ist, jederzeit explosionsartig ausbrechen.

Passend dazu ist das Veranstaltungsprogramm zur Ausstellung mit *Zukunft als Denkform* betitelt und umfasst Exkurse in Musik, Tanz, experimentelle Literatur, Wis-

senschaft wie auch Klimaaktivismus. Für eine solche Denkform steht die trotzige Absurdität der Tropfsteinmaschine. „Früher taten sich so viele Fachleute zusammen, um ein Riesenwerk auf die Beine zu stellen, vielleicht eine Kathedrale. Unter Bogomir Ecker kommt es nur zu einem Häuflein, und auch das erst lange nach uns. Das Riesenwerk indes ist die bei allen Beteiligten und bei den künftigen Besuchern erregte Vorstellungskraft“, schrieb Uwe M. Schneede 1996. Doch in Betrieb gesetzt werde sie eine „Fiktion von solider Faktizität“. Die Zukunft muss gedacht werden, um die Gegenwart zu verstehen – und von hier aus aufbrechen zu können.

FUTURA. Die Vermessung der Zeit
 Hanne Darboven, Edith Dekyndt, Bogomir Ecker,
 Elena Greta Falcini, Ceal Floyer, Monika
 Grzymala u.a.
 14. Januar – 10. April 2022
 Hamburger Kunsthalle
www.hamburger-kunsthalle.de

- ↑ Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Elena Greta Falcini (oben) und Axel Loytved (unten), © VG Bild-Kunst, Bonn; Foto: Fred Dott
- Michaela Melián, *Red Threads*, 2022, Installationsansicht, v.l.n.r.: *Mossberg Model Bullpup*, 1992; *Mossberg Model Bullpup*, 1993; *TANIA*, 2022, © Michaela Melián/VG Bild-Kunst, Bonn, 2022; Foto: Jens Ziehe

Rote Fäden

Kito Nedo

Fragen nach dem Sozialen, nach Gedächtnis, Sprache und Identität sind leitend in den Arbeiten von *Michaela Melián*, Professorin im Bereich Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg – *Red Threads* lautet denn auch der Titel ihrer aktuellen Einzelschau in Berlin. Ein Besuch beim Aufstellungsaufbau



Als Michaela Melián in den Achtzigern mit Freunden einmal nach Ost-Berlin fuhr, um ein Konzert in der Werner-Seelenbinder-Halle im Prenzlauer Berg zu besuchen, hatte sie noch nie von dem Namensgeber des Gebäudes gehört. Werner Seelenbinder? Wer war das? In der DDR hingegen kannte jedes Kind diesen Namen. Der 1904 im heutigen Szczecin (damals Stettin) geborene Ringer war ein international bekannter Arbeitersportler und nach 1933 im antifaschistischen Widerstand aktiv. 1936 nahm Seelenbinder an den Olympischen Spielen teil. Nach seiner Festnahme 1942 durch die Gestapo wurde er 1944 von den Nazis hingerichtet. Seelenbinder war ein überzeugter Kommunist. Deshalb tat man sich in den Jahren des Kalten Kriegs in der Bundesrepublik mit der Erinnerung an Seelenbinder schwer. Doch an wen man sich nicht erinnert, der wird irgendwann vergessen. So verschwand der Antifaschist weitestgehend aus dem kulturellen Gedächtnis der Bevölkerung, weil auch nach der Einheit 1990 bestimmte historische Erzählungen abgerissen sind oder anders weitererzählt wurden.

Diese Anekdote ist bedeutsam, weil es solche Verschiebungen und Untiefen der politischen Geschichte und die damit verbundenen Erzählungen oder Nicht-Erzählungen sind, mit denen sich Michaela Melián in ihrer künstlerischen Arbeit bevorzugt beschäftigt. Als wir uns Mitte März in Berlin-Neukölln treffen, ist die Künstlerin und Musikerin gerade mit dem Aufbau einer umfangreichen Einzelausstellung beschäftigt, ihre bislang größte Präsentation in der Hauptstadt. Melián bespricht unter anderem mit einem Team die Installation ihrer Hörskulptur *Mannheim Chair* von 2015/2016, einer Art freischwingenden Soundkoje oder – wie die Künstlerin es formuliert, einer riesigen „Lausprecherbox zum Reinsetzen“ –, in der man schwebend ihre Audioarbeiten hören kann. In einer anderen Ecke des Raumes stehen mehrere Säcke mit Füllmaterial bereit, die für den Aufbau eines speziellen großformatigen Sitzobjekts gebraucht werden. Ursprünglich entwarf Melián Mitte der Neunziger die riesige, meterlange rote Soft-Skulptur mit den Umrissen eines Maschinengewehres (als Vorlage diente ihre das Schnellfeuergewehr *Mossberg Model Bullpub*) für eine Ausstellung im Münchner Haus der Kunst. „Die Fetischfunktion der Waffe wird im Kunstwerk von Michaela Melián vom Machtsymbol, von Härte und Zerstörungskraft übertragen auf Wohlbehagen, Weichheit und das Befühlenwollen taktiler, farbenfroher Oberflächen“, schrieb die Münchner Kuratorin Eva Huttenlauch in einem Text über die weichen MG-Objekte von Melián. Trotz der älteren Arbeiten sei die Berliner Ausstellung dennoch keine Retrospektive, erklärt die Künstlerin. „Eine Retrospektive hieße, dass man aus jeder Werkperiode etwas zeigen würde.“ Für die jetzige Schau hingegen habe sie mit den beiden Ausstellungskuratorinnen Kathrin Becker und Ingrid Wagner eine Reihe von thematisch korrespondierenden Arbeiten aus dem Gesamtwerk zusammengestellt.

Aus dem Fenster der obersten Ausstellungsetage im KINDL, dem privat betriebenen Zentrum für zeitgenössische Kunst, hat man eine überraschend gute Aussicht auf die Hauptstadt. Weit schweift der Blick über die unzähligen Dächer und die vielen Baukräne dazwischen. Heute, über dreißig Jahre nach dem Fall der Mauer steckt die ehemalige ‚Frontstadt‘ des Kalten Krieges längst mitten im Umbau zur neoliberalen Metropole

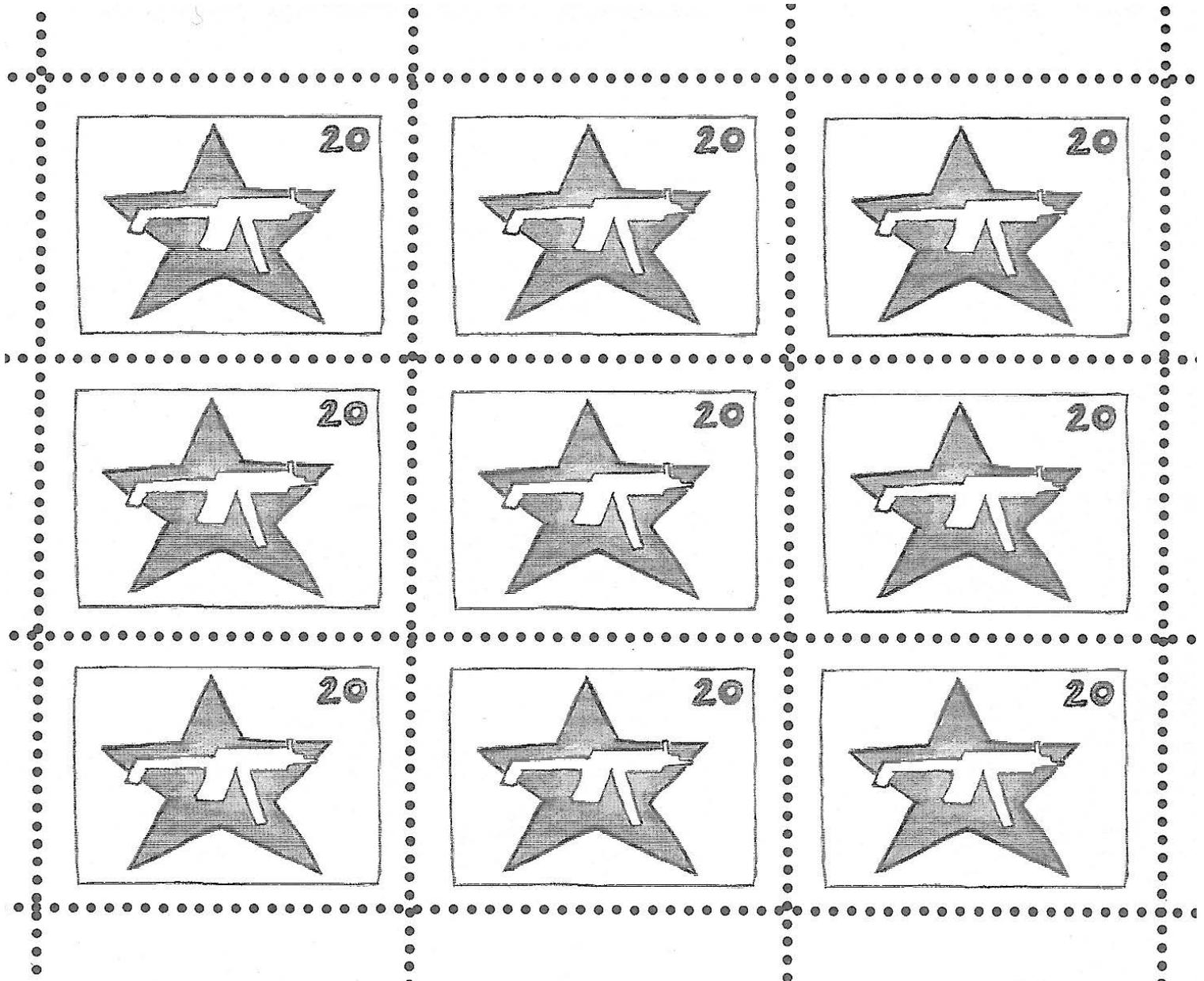
des 21. Jahrhunderts. Das vielfältige Nebeneinander von teilweise erdrückender Geschichtlichkeit von Straßen, Plätzen und Gebäuden sowie einer weit verbreiteten Geschichtsvergessenheit sind typisch geworden für den Berliner Alltag, durch den hin und wieder eine Trabbi-Safari für Touristen knattert. Großprojekte wie das kürzlich eröffnete Humboldtforum zeugen vor allem von den enormen Schwierigkeiten, die der Bund und die Stadt im Umgang mit der eigenen, von Gewalt durchdrungenen Geschichte hat. Strenggenommen ist das neuerrichtete Stadtschloss als eine riesengroße Architektur-Simulation aus Stein und Glas lesbar, die eine zweifelhafte Geschichts(Re)konstruktion im Berliner Zentrum ausstellt. In diesem speziellen Fall ist das Pochen auf Geschichte gerade der Ausdruck eines reich verpackten Unwillens, sich wirklich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Melián hat ihrer Schau mit verschiedenen Installationen den mehrdeutigen Titel *Red Threads* verpasst. Das lässt einerseits an den sprichwörtlichen ‚Roten Fäden‘ denken, der sich durch jede gute Geschichte zieht. Andererseits klingt hier auch jene historische Rede von der berüchtigten ‚Roten Gefahr‘ an, mit der besonders in den 50er- und 60er-Jahren Angst vor einer ‚kommunistischen Unterwanderung‘ des Westens durch den Osten geschürt wurde. So ist es nicht gekommen. Bekanntlich hat die Geschichte einen ganz anderen Verlauf genommen.

Dass ihre bislang größte Ausstellung in der Hauptstadt stattfindet, spielte auch eine Rolle bei der Entscheidung Meliáns, einen bestimmten biografisch-fiktionalen Faden aus ihrem Werk wiederaufzunehmen und mit einer großen, insgesamt 14 Meter langen Wandarbeit in den Mittelpunkt zu stellen. Als freistehende Konstruktion mit abgerundeten Ecken funktioniert sie wie ein Endlos-Loop. Die einst geteilte Stadt Berlin spielte eine zentrale Rolle im Leben von Tamara Bunke – Kampfname Tania –, einer argentinisch-deutschen Agentin und Guerilla-Kämpferin, die 1937 in Buenos Aires in eine deutsch-jüdische Exilantinnenfamilie geboren wurde, in der DDR studierte, Anfang der 60er nach Kuba ging, in geheimer Mission nach Bolivien geschickt wurde, wo sie im August 1967 bei einem Kampfeinsatz der bolivianischen Armee erschossen wurde.

Mehrere Aufbauhelferinnen stempeln ein großes Panoramabild auf eine freistehende Ausstellungswand, welches sich aus insgesamt 250 Einzelzeichnungen zusammensetzt, die die Künstlerin zuvor am Rechner zu einer imposanten Collage zusammengeführt hat. Wie in einem Skizzenbuch von einer großen Reise hat Melián die verschiedenen Stationen im Leben Bunkes nachgezeichnet. Zur verwirrenden Quellenlage, die im Grunde nur ein höchst diffuses Bild zulässt, passt die Stempeltechnik. Das Gezeigte scheint sich aufzulösen, je näher man dem gestempelten Bild kommt. Melián zeigt unter anderem bestimmte Architekturen und Motive aus dem Leben Bunkes. Da sind etwa DDR-typische Plattenbauten aus Bunkes Schul- und Studienzeit abgebildet, genauso wie der Regierungspalast in La Paz, dem damaligen Sitz des bolivianischen Präsidenten, oder das Hotel Havana Hilton, das die kubanischen Rebellen um Fidel Castro und Che Guevara kurz nach der Revolution Ende der 50er-, Anfang der 60er-Jahre als ein Hauptquartier nutzten.

Mit dem völkerrechtswidrigen militärischen Angriff



Russlands auf die Ukraine am 24. Februar 2022 bekommt die Ausstellung in Berlin auch eine überraschend tagesaktuelle Seite. Nicht nur beschloss die Bundesregierung sehr schnell einen 100 Milliarden Euro schweren Sonderfonds, um die Bundeswehr aufzurüsten, was die Besucherinnen vermutlich auch etwas anders auf das rote Plüsch-Maschinengewehr blicken lassen wird. Neuerdings wird in den deutschen Feuilletons zudem wieder häufiger über den Sinn und Unsinn von Heldinnenverehrung diskutiert. Der Schriftsteller Alexander Kluge etwa sagte kürzlich in einem Interview: „Ich glaube nicht an Helden, ich glaube an Auswege.“* Braucht es also Heldinnen noch? Oder braucht es sie jetzt wieder? Passt die in sich widersprüchliche Figur des „Postheroischen Helden“ (Ulrich Bröckling) in unsere jüngste Gegenwart? Und warum ist die Heldenfigur so ein männlich konnotiertes Modell? Ernesto ‚Che‘ Guevara avancierte nach seiner Ermordung zur Ikone der 68er und wird bis heute als Held der kubanischen Revolution wie ein Pop-Idol verehrt. Guerillera Tania hingegen, die mit Che im bolivianischen Urwald kämpfte und starb, blieb eine obskure Nebenfigur und wurde weitestgehend vergessen. Michaela Melián nähert sich mit ihrer Kunst auf spekulative Art und Weise der Lebensgeschichte dieser schillernden Frau. Sie tut dies, ohne die vielen Widersprüche, die mit der Erzählung verbunden sind,

zu glätten. Im Gegenteil: Die verschiedenen Erzählperspektiven und Lesarten ergeben ein komplexes Bild einer Kämpferin, welches an die Wirklichkeit vielleicht sogar näher heranrückt, als die vielen eindimensionalen Geschichten, die bis heute über Bunke kursieren.

Michaela Melián
Red Threads
 27. März – 24. Juli 2022
 KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst,
 Berlin
www.kindl-berlin.de

Kito Nedo ist freier Autor und Journalist. Er schreibt u.a. für die *Süddeutsche Zeitung*, *frieze und Art – Das Kunstmagazin*. 2017 wurde er mit dem ADKV-ART COLOGNE-Preis für Kunstkritik ausgezeichnet.

* Dirk Gieselmann: Interview mit Alexander Kluge. „In fast allen Kriegen gilt: Wer siegt, stürzt ab“, in: *Der Tages-Anzeiger (Das Magazin)*, Zürich, 19.3.2022.

↑ Michaela Melián, *Briefmarkenset 20*, 1988/2016, Kopie auf Briefmarkenpapier, montiert auf handgefertigtes Papier, © Michaela Melián/VG Bild-Kunst, Bonn, 2022

Reading List



Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen
Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch
aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts von
Reinhard Kaiser, Eichborn-Verlag, 2009

„[...] was Krieg vor ein erschreckliches und grausames Monstrum seye“. Mit seinem Schelmenroman *Der abenteuerliche Simplicissimus* unternahm Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen 20 Jahre nach Abschluss des Westfälischen Friedens den Versuch, die brutal-zerstörerischen Folgen und verstörenden Auswirkungen des 30-jährigen Krieges literarisch zu fassen. Er leiht einem unverständigen Simplicius seine Stimme, einem armen Tropf, der, als Kind von Soldaten verschleppt, sein sich daran anschließendes, abenteuerliches und dramatisches Wechselfällen unterworfenen Leben erzählt; eine Geschichte voller unmenschlicher Exzesse, Folter, Vergewaltigung, Brandschatzung, Mord, gefärbt von schwarzem Humor.

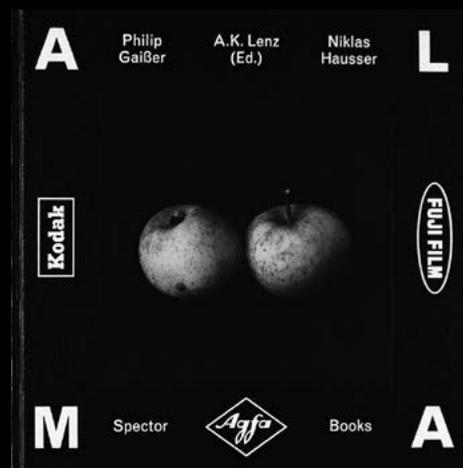
Der Roman gibt aber nicht nur Einblicke in die Perversionen, die ‚verkehrte Welt‘ des Krieges, sondern auch in Verwertungszyklen von Rohstoffen und damit verkoppelte ökonomische Prozesse. In einer amüsanten, als Schermesser-Episode bekannt gewordenen Passage, erhebt ein Blatt Papier, mit dem der Protagonist sich den Hintern abwischen möchte, überraschend seine Stimme, um sein eigenes von Missbrauch geprägtes Schicksal zu erzählen. Dieses hat als Hanfsamen begonnen. Die daraus hervorgegangene Pflanze wird geerntet und verkauft, zu Galgenstricken verarbeitet, in der Bierbrauerei verwendet, getrocknet, gebrochen und gehechelt für die Textilproduktion zugerichtet, um schließlich zu einem Lumpen vernutzt in der Papiermühle zu landen. Das Papier dient anschließend nicht als Trägermaterial für edle Literatur, sondern der Buchführung eines betrügerischen Verwalters und wird letztendlich einen scheußlichen Tod in der Fäkaliengrube erleiden, um mit dem Mist als Dünger zur Erde zurückzukehren. Ohne Mitleid übergibt Simplicissimus das Blatt Papier diesem Ende, ein Memento mori auch seiner menschlichen Existenz. Erzählt wird von den Metamorphosen des Hanfsamens nicht als ökologisches Gleichnis nachwachsender Rohstoffe, sondern als Leidensgeschichte eines wehrlos den Umständen und vor allem fremden Interessen unterworfenen Subjektes, an der mit jedem Verarbeitungsschritt ein anderer verdient hat.

Der Simplicissimus ist ein Buch, welches unsere heutigen Sensibilitäten durch seine Drastik, seinen satirischen oder sogar sarkastischen Umgang mit menschlicher Grausamkeit und Leiderfahrung, durch seine sprachlich kunstvoll inszenierten Verschränkungen von Lust und Sadismus, Verzweiflung und Komik, der literarischen Stilisierung des Unsäglichen an der Grenze des moralisch Riskanten durch wiederholte Grenzverletzungen herausfordert. Gerade aber deshalb lohnt, sich dem Risiko der Lektüre auszusetzen. BU



Martina Hefter
In die Wälder gehen, Holz für ein Bett klauen
kookbooks, 2021

Nach drei Romanen und vier Lyrikbänden ist dies das achte Werk der Leipziger Performancekünstlerin und Schriftstellerin Martina Hefter. Luftig, amüsant, tiefinnig nennt der Mitteldeutsche Rundfunk diesen Band. Dass das lyrische Ich in den fünf Kapiteln des Bandes zwischen einem dystopischen Jetzt – mit Umweltverschmutzung und allem was dazugehört –, einer molligen Vergangenheit und einem mystischen Dazwischen mäandert, kommt dann auch sehr viel leichtfüßiger daher als man denken würde und ist dabei so kapriziös wie – eine hohe Kunst – äußerst unterhaltsam. Immer im Zentrum: die Pflanzen, die Natur – und im titelgebenden Essay eben ein altes, kaputtes Bett, dass es so oder so ähnlich zweifellos bei allen IKEA-Sozialisierten einmal gab. Nach zahlreichen fruchtlosen Lösungsversuchen der unruhigen Situation zu entfliehen und ein umweltverträgliches Bett zu finden, wie etwa: „Kaputtes Bett kaputt sein lassen, Fußboden nutzen, man hört die Vögel morgens auch so.“, kommt der Protagonistin am Ende die Idee schlechthin: ein „über düper Riesennest mit der Möglichkeit für Sex“ aus Zweigen, Unterholz und Laub zu flechten. So wird der reale Werkstoff Holz kurzerhand wortwörtlich recycelt, sprachperformativ übertragen und in eine neue Ebene von imaginärer Nachhaltigkeit transformiert. RL



Philip Gaißer und Niklas Hausser
ALMA
Spector Books, 2014

Cleopatra, Salome und Undine – was haben sie gemein? Oder welche Übereinstimmung gibt es zwischen Ananasrenette, Holsteiner Zitronen und Schweizer Orangen? Ein Blick in das Künstlerbuch *Alma*, für das Phillip Gaißer und Niklas Hausser – bei dem HFBK-Absolventen – feine farbige Porträtfotografien von 176 Äpfeln angefertigt haben, bietet Aufschluss. Diese beeindruckende Auswahl seltener und teilweise fast ausgestorbener Sorten wird stets als Doppelporträt vor schwarzem Hintergrund präsentiert: Ganzfiguren in Frontalansichten, Halb- oder Viertelprofilen mit delikaten Individualisierungsmerkmalen. Eine seltsam vertraut wirkende Form der biologischen Sammlung, aufgereiht wie Schmetterlinge in einer Vitrine, aber dabei sehr ungleich, eigen. Farbschattierungen, Verläufe, Kombinationen, Haltung und Geste – wie von der ganz großen Malereipalette.

Nach einer Entschleunigung und Konzentration auf die Porträtierten selbst wird eine zweite analoge Linie dieser Arbeit sichtbar: Alle Aufnahmen dieses Kompendiums kultivierter Apfelfrüchte wurden mit Kleinbilddfilmen unterschiedlichster Abstammungen aufgenommen – Agfa, Kodak Fuji, Supra, Ultra, Porta. Es treffen so zwei Gruppen hochdifferenzierter Entwicklungsformen verschiedenartiger Bereiche aufeinander. Jeweils Repräsentanz ihrer Blütezeit und größten Ausprägung. Durch Ausprobieren, Fördern oder Verdrängen, auf Grund ihrer Vitalität, Aromen, Körnigkeit oder Farbkadenz ausgewählt und in einem Kreuzungs- oder Gussplan eingetragen, wurden Fruchtfleisch und Emulsionen so zu einzigartigen Meisterwerken ihrer Art. *Alma* überführt sie in eine zufällige Kollaboration, wodurch etwas Drittes sichtbar wird.

Im Strom der Entwicklung technischer, gesellschaftlicher und sozialer Normen ist die fotografische Arbeit von Gaißer und Hausser ein Kommentar zu unserer eigenen Phylogenese. Entwicklung, Individualisierung und dem Aufgehen in etwas anderem Neuen als eine Evolution im Verlauf unserer eigenen Entwicklungsgeschichte. Man könnte darin auch forensische Pomologie erkennen, die uns hier als Kategorie der öffentlichen Präsentation in den schönsten Formen und Farben samt Fehlern zeigt wird. EH

Hermann Hesse

Siddhartha

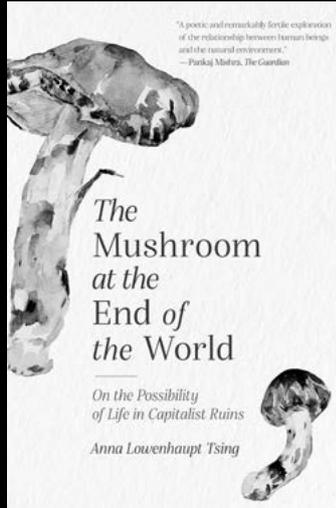
Bibliothek Suhrkamp

Hermann Hesse
Siddhartha, Eine indische Dichtung
Suhrkamp Verlag, erstmals 1953

Es gibt Kunstwerke, die unter ‚Overexposure‘ leiden und hinter all ihren Reproduktionen und Rezeptionen kaum noch wahrnehmbar sind. Ein ähnliches Phänomen gibt es bei Büchern. Hermann Hesses *Siddhartha*. Eine indische Dichtung ist so ein Fall. Erst 1951 erschien eine englische Übersetzung, doch dann avancierte die Erzählung vor allem in den USA zu einem Kultbuch der Beatniks und Blumenkinder – erst recht, nachdem Timothy Leary die Schriften Hesses drogenpsychedelisch gedeutet hatte. Obschon ein Klassiker der Literatur, findet sich *Siddhartha* so doch auch in der Rubrik ‚Hippie-Shit‘ wieder.

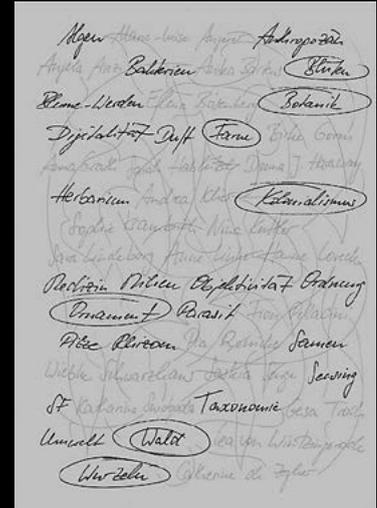
Beides verwundert nicht: Aus verschiedenen Ansätzen hinduistischer und vor allem buddhistischer Lehren schöpfend erzählt Hesse die jahrzehntelange spirituelle Reise des Brahmanen-Sohnes Siddhartha, angesiedelt im Indien vor unserer Zeit. Nicht nur trägt er den Vornamen des historischen Buddha, er begegnet diesem auch bei seiner von „Geistesdurst“ und „Herzangst“ angetriebenen Suche, die ihn über ein Dasein in Askese, Lehrjahre bei einer Kurtisane und einem Kaufmann zu einem alten Fährmann führt, der ihm beibringt, dem Fluss zu lauschen. Am Ende, nach einem schmerzvollen Verlust, findet Siddhartha dort schließlich Erleuchtung.

Vor wenigen Jahren tauchte eine etwas prosaischere und zeitgenössischere Manifestation zum Thema Bildungsweg auf, die – ebenfalls zum Bestseller avancierte – College-Ansprache *This Is Water* von David Foster Wallace. Wer sich hierfür begeistern kann, sollte sich an *Siddhartha* versuchen. Wer hingegen von so viel Spirituellem abgeschreckt wird, kann Hesses Dichtung zumindest als Dokument einer immer wiederkehrenden Sehnsucht nach dem Unbenennbaren lesen. Als Vademecum in Sachen Erleuchtung ist dieses Buch ohnehin nicht gedacht: „Wissen kann man mitteilen, Weisheit aber nicht.“ AM



Anna Lowenhaupt Tsing
Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus
Matthes & Seitz, 2018

Pilze geistern seit langem durch mein Leben. Eine meiner schönen Kindheitserinnerung ist das Pilzsammeln im Wald, dann kam Tschernobyl, und es war Schluss damit. Vor rund zwanzig Jahren begegneten mir Pilze dann wieder im Architektur- und Designkontext, Pilzzucht in leerstehenden Gebäuden galt als Beispiel für alternative Ökonomie in schrumpfenden Städten. Insofern hat es mich nicht groß überrascht, als mir vor rund zehn Jahren ein Freund von Forschungen über Pilze erzählte, in dem diese Lebewesen eine Art Metapher für neue Formen des Zusammenlebens sein sollten und an ihrem Beispiel gleichzeitig die Funktionsweise des Kapitalismus offengelegt und mögliche Alternativen aufgezeigt werden würden. Pilze sind einfach gut. 2015 hat die Anthropologin Anna Tsing ihre langjährigen Forschungen in dem Buch *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* komprimiert. Es ist inzwischen fast Kult, Anna Tsing wurde 2021 von der *ArtReview* sogar auf Platz zwei der einflussreichsten Menschen in der Kunstwelt gewählt. Reingelesen habe ich in das Buch schon öfters, aber noch nicht ordentlich von vorne bis hinten. Was dringend nachzuholen ist. Hiermit sei also mein Seminar fürs Wintersemester 2022/23 angekündigt: Pilze sammeln, gemeinsam kochen und Anna Tsing lesen! FvB



Hanne Loreck, Andrea Klier, Sara Lindeborg (Hrsg.)
Mit Pflanzen kartografieren – Mapping with Plants
Materialverlag – HFBK Hamburg, 2017

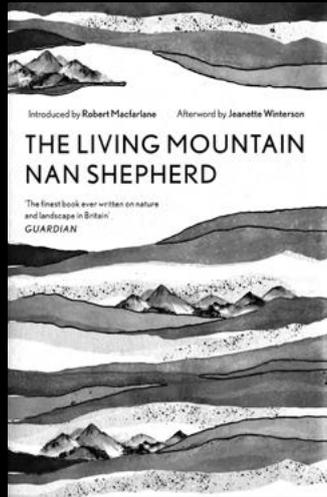
Pflanzen sind spätestens mit dem Klimawandel und dem aus ihm resultierenden radikalen Rückgang der Artenvielfalt nicht nur in den Geisteswissenschaften im Fokus der Forderung nach einer anderen Aufmerksamkeit für das Miteinander von Lebewesen. Dies im Blick, versammelt das Buch Beiträge von Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen, die den Versuch unternehmen, traditionelle Taxonomien und Verhältnisse zu befragen, sie zu hintergehen, um, wie es Donna Haraway in ihrem Text formuliert, andere Geschichten zu erzählen und in anderen Begriffen etwa über Pflanzen zu denken zu beginnen. Dabei werden die (natur-)wissenschaftliche Sicht auf die Pflanze ebenso wie ihre Repräsentationen einer kritischen Betrachtung unterzogen. So etwa, um nur einige wenige Beispiele anzuführen: die Diagramme Hilma af Klints in ihrem Notizbuch *Blumen, Moose, Flechten* von 1919/20, die – zwischen Figur und Abstraktion pendelnd – ein auf Prozess und Transformation, nicht ein auf Ordnen und Fixieren ausgerichtetes Wahrnehmen und Denken verbildlichen; die Vexierbilder zwischen vegetabler Ornamentform und speziensprengender, kaleidoskopartiger Komposition zoo- und anthropomorpher Formen; die Ästhetik und Brutalität des Bonsai-Schnitts; ‚queere‘ Pflanzen, welche die auf strenger Zweigeschlechtlichkeit basierenden historischen botanischen Taxonomien durchkreuzen; oder der Teppich *Trädan* (*Brachliegendes Feld*) des Fogelstad Women's Civic College, der, 1921 beauftragt, eine Pastorale als gewebten Traum der Zeit und als Zeichen für den Ort der Menschheit in den jahreszeitlichen Rhythmen entwirft. AK



Katharina Raabe, Monika Sznajderman (Hgg.)
Odessa Transfer – Nachrichten vom Schwarzen Meer

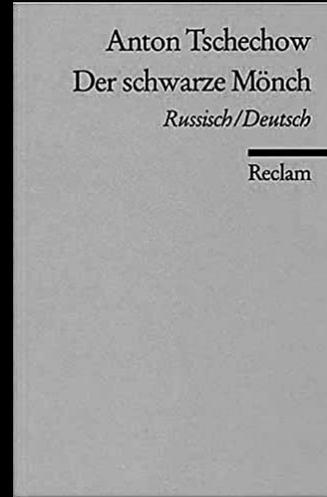
Suhrkamp Verlag, 2009

Unter der glitzernden Oberfläche des Schwarzen Meeres liegt der geologische Graben zwischen Asien und Europa, ein Abgrund toter Wasser- und Biomasse, die fünf mächtige Flüsse über Jahrtausende in die sauerstofflose Tiefe von bis zu 2.200 Metern gedrückt haben. Darüber aber, ab 200 Metern aufwärts bis zum Meeresspiegel, wimmelt es vor Leben. Das Meer selbst und mit ihm die Städte und Kulturlandschaften, die es umgeben, darunter das antike Kolchis, wurden auch deshalb zu Sehnsuchtsorten. Doch so wie unter dem lebendigen Wasser der düstere Spalt klafft, war das kulturelle Miteinander der angrenzenden Länder, heute die Ukraine, Russland, Georgien, Türkei, Moldau, Bulgarien und Rumänien, stets von tödlicher Feindschaft bedroht. Als die Anthologie, die anhand der Texte von dreizehn Autorinnen aus zehn Ländern – darunter Mircea Cărtărescu, Emine Sevgi Özdamar und Katja Petrowskaja – sowie Bildern des polnischen Fotografen Andrzej Kramarz eine Reise um dieses abgründige Meer unternimmt, hatte sich die Republik Abchasien gerade mit Hilfe des „Großen Bruders“ von Georgien abgespalten. Von der Annektierung der Krim durch Russland und dem, was dann folgen würde, konnte 2009 noch niemand wissen, aber es klingt in manchen Texten an, als wäre es aus Erfahrung vorausgeahnt. Angesichts des aktuellen Kriegsgeschehens wirkt die latente Angst und Unsicherheit bei der Grenzüberquerung, die aus dem titelgebenden Gedicht *Odessa Transfer* der moldauischen Theaterautorin Nicoleta Esinencu spricht, vollkommen heutig, die Zeile „die besten melonen gibt es bei uns in cherson“ jedoch wie eine verblichene Botschaft aus den einst guten Tagen einer ukrainischen Seehafenstadt. Vergangenheit und Zukunft scheinen am Schwarzen Meer auf eine seltsame Art zusammenzufallen. Dieses Buch schafft es, vielfältige Erinnerungen an diese Region fern von Propaganda wach zu halten. Und die Hoffnung, irgendwann wieder die Fähre von Odessa ins georgische Batumi nehmen zu können, welches Aka Morchiladze als eine „Stadt der Flucht“ beschreibt. JM



Nan Shepherd
Der lebende Berg
 Matthes & Seitz, 2017

Was der Mount Tamalpais für Etel Adnan war, bedeuteten die Cairngorms für Nan Shepherd. Während die eine jahrelang nur noch diesen einen kalifornischen Berg malte, bis sie „nichts anderes mehr denken konnte“, arbeitete sich die andere wandernder- wie schreibenderweise ein Leben lang an jenem Gebirgszug im schottischen Norden ab, bis ihr der Berg „lebendig“ wurde. Beide waren von derselben keineswegs harmlosen Liebe für ihren Gegenstand erfasst, die mit den Worten Adnans „die gesamte eigene Existenz in Mitleidenschaft“ zieht. Voraussetzung dafür wie Folge davon ist eine besondere Form des Schauens, des intensiven Wahrnehmens im Zustand federleichter Entrücktheit, in die der Gang durchs Gebirge Shepherd regelmäßig versetzte, und hierauf das Finden eines künstlerischen Ausdrucks, um die geliebte Landschaftsformation in ihrer außerordentlichen Bedeutung zu erfassen. Obgleich *The Living Mountain* erstmals 1977 im Original erschienen ist, hatte Shepherd das Buch bereits 30 Jahre früher unter dem Eindruck des Zweiten Weltkriegs verfasst, der mit abgestürzten Flugzeugteilen auch in dieser menschenleeren Gegend seine Spuren hinterließ. Das, was diesen Klassiker des *Nature Writings* so spannend macht, ist seine Mischung aus euphorischer Naturbeobachtung, aus wissenschaftlichen Einsichten über Topologie, Fauna und Flora sowie aus spirituellem Bewusstsein, die ein sprachlich betörend gefasstes anderes Wissen über den Berg und die ihn Betrachtende vermittelt – und einen dahin führen kann, „ein ursprüngliches Erstaunen zurückzugewinnen“, das alles bislang Gewusste neu perspektiviert. Etwa an einem klaren Septembertag, wenn nach Erklimmen eines Berggipfels von einem Augenblick auf den anderen der schmale, knapp kenntliche Pfad samt Ausblick auf die sanft geschwungenen Höhenrücken ringsum in einer kaum erahnten, schon allgegenwärtigen Nebelwolke verschwindet und die als einladend erfahrene Lieblichkeit der Landschaft in Kälte, Orientierungslosigkeit und Bangigkeit umschlägt, zugleich aber das absolute Weiß für einen Moment aufreißt und ein kleines Fenster öffnet, den Blick auf die Hierophonie freigebend. Es mag bizarr anmuten, dass es für beide Künstlerinnen ein ausdauerndes Liebesverhältnis zum Berg war. Shepherds Rückschluss daraus lautete: „doch Liebe, die mit Inbrunst verfolgt wird, ist einer der Wege zur Erkenntnis.“ Zurückgebunden an den Essay von Etel Adnan, der dieses *Lerchenfeld*-Heft eröffnet, könnte man formulieren: Der Preis für die Liebe, die unseren nomadischen Planeten retten kann, ist hoch. Doch nicht unvorstellbar hoch, wenn wir das Risiko eingehen, uns ihm in hingebungsvoller Beobachtung zu widmen und uns darüber leichthin selbst infrage stellen ließen. SB



Anton Tschechow
Der schwarze Mönch
 Russisch/Deutsch, Reclam, 2006

Die erschreckenden politischen Entwicklungen der letzten Wochen fordern eines ganz deutlich: Mehr Puschkin, weniger Putin – und Puschkin gegen Putin ins Feld führen. An dieser Stelle und tatsächlich aus vielfältigem Anlass (die nächste Aufführung der Bühnen-Fassung von Kirill Serebrennikov findet am 14. April im Thalia Theater statt) soll deshalb die Erzählung *Der schwarze Mönch* von Anton Tschechow, dem Puschkin der Prosa, zur Lektüre empfohlen werden. Aufgewachsen am Asowschen Meer, viel gereist und international hervorragend vernetzt, schreibt er die Geschichte 1893 auf seinem Landgut bei Moskau, bevor er sich auf seine späten Jahre nach Jalta (Krim) zurückziehen wird. Klassisch – und erschreckend zeitgemäß – sind Motivlage und Handlung: Vermeintlich erfolgreicher, mittelalter Mann zieht nach Burnout aufs Land, Achtsamkeit, Self-care und ein bisschen Nostalgie lassen grüßen, eine Heirat verspricht neues Lebensglück und dazu noch eine Familie als Erfüllung der vermeintlichen Bestimmung. Doch jäh stellt sich der schwarze Mönch als „Produkt deiner übersteigerten Phantasie“ dem Protagonisten vor, als nur eine der zahlreichen Stimmen und Kräfte, die das Unbewusste aller involvierten Charaktere zu reiten scheinen. Er fragt: „Und woher weißt du, daß die genialen Menschen, denen die ganze Welt glaubt, nicht ebenfalls Gespenster sahen? Sagen doch heute die Gelehrten, daß das Genie dem Wahnsinn verwandt sei. Mein Freund, gesund und normal sind nur die Mittelmäßigen, die Herdenmenschen.“ Tschechow verfasst ein literarisches Psychogramm alternder Männer und ihrer Lebensträume – ja, so könnte es in dem Kopf gewisser Potentaten oder Politiker zugehen, aber auch Künstlerinnen und wir, die wir uns immerzu als Gestalterinnen und Macherinnen erzählen, können uns in der tragikomischen Sicht auf das Leben und seine oft erschreckenden Banalitäten wiederfinden. Das Ende – wenig ist geregelt, nichts geklärt – zeigt den Protagonisten Kowrin „bereits tot, und auf seinem Gesicht lag, erstarrt, ein seliges Lächeln.“ EP

Impressum

Lerchenfeld Nr. 61, April 2022

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

Sabine Boshamer
(040) 42 89 89 - 205
sabine.boshamer@hfbk.hamburg.
de

Redaktion

Julia Mummenhoff, Ronja Lotz

Bildredaktion

Sabine Boshamer, Tim Albrecht,
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion

Ronja Lotz

AutorInnen dieser Ausgabe

Etel Adnan, Jens Balkenborg,
Jacob Sylvester Bilabel, Friedrich
von Borries, Sabine Boshamer,
Prof. Simon Denny, Ben Eastham,
Anna Fahr, Egbert Haneke, Andrea
Klier, Ronja Lotz, Anna Lowen-
haupt Tsing, Astrid Mania, Kathari-
na Manzke, Julia Mummenhoff,
Kito Nedo, Eike Pockrandt, Nina
Prader, Kolja Reichert, Bettina
Uppenkamp

Fotoessay

Auswahl künstlerischer Arbeiten
von verschiedenen Masterstudie-
renden, die während der Jahres-
ausstellung im neu eröffneten
Atelierhaus gezeigt wurden. In der
Reihenfolge ihres Erscheinens:
Edward Greiner, *Lust und
Schrecken*, 2022, Ausschnitt aus
fünfteiliger Serie, Inkjet-Print,
137,5 × 110 cm
Kaoru Hoshino, *It seems like a
natural object*, 2022, Detailan-
sicht, Glaskasten, Kronkorken,
Bierkasten, Maße variabel; Foto:
Lukas Engelhardt
Merlin Reichart, *Resting Bird*,
2022, Detailansicht, Plastikstühle,
Taubenpräparat, Ultraschall-
Wasservernebler, LEDs, Lautspre-
cher, 70 × 70 × 120 cm; Foto: Tim
Albrecht

Corrie Barclay, *In Form and
Formation*, 2022, Detailansicht,
Keramik, Holz (Hasel/Buche),
Acryl, QR-Code, Stift; Foto: Tim
Albrecht

Jakob Spengemann, *01_Medium
Crowd Busy Voices, Interior:wav*,
2022, Detailansicht, Porzellan,
glasiertes Porzellan, Maße
variabel; Foto: Tim Albrecht
Talya Feldman, *Grief is Data, Cut
from Blue Sky*, 2022, Detailansicht,
Öl auf 15 Aluminiumplatten,
30 × 45 cm; Foto: Tim Albrecht
Ngozi Schommers, *We have been
kind and considerate*, 2022,
Langzeit-Performance, Emaille
auf Wasserbasis, Ölstifte,
Frittieröl, Zink, Eimer, alter
Lappen, Schuhe, Overall; Foto:
Lukas Engelhardt
Amanda F. Koch-Nielsen, *Mother-
slugger*, 2022, Detailansicht,
Polymerton, Aquarell, Lack; Foto:
Lukas Engelhardt

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

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

Von Stern, Lüneburg

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

Das nächste Heft erscheint
Anfang Juli 2022

ISSN 2511-2872

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

HFBK

Hochschule für bildende
Künste Hamburg

Was haben Mount Tamalpais, Matsu-
take, Non-Fungible Token, Tropfstein-
maschine und die HFBK Hamburg
gemeinsam? Sie alle geben Anlass,
über Nachhaltigkeit im Kontext von
Kunst und Kunsthochschule nachzu-
denken – wie es in der vorliegenden
Ausgabe 61 des *Lerchenfeld*-Maga-
zins geschieht.

Mit Beiträgen von Etel Adnan, Jens
Balkenborg, Jacob Sylvester Bilabel,
Friedrich von Borries, Simon Denny,
Anna L. Tsing, Katharina Manzke, Kito
Nedo, Nina Prader, Kolja Reichert
u. v. a. m.

Ausgabe

02/22



Was haben Mount Tamalpais, Matsu-
take, Non-Fungible Token, Tropfstein-
maschine und die HFBK Hamburg
gemeinsam? Sie alle geben Anlass,
über Nachhaltigkeit im Kontext von

Mit Beiträgen von Etel Adnan, Jens
Balkenborg, Jacob Sylvester Bilabel,
Friedrich von Borries, Simon Denny,
Anna L. Tsing, Katharina Manzke, Kito
Noda, Nina Dredor, Kelia Reichert

Address	# Killed	# Injured
100 block of E 22nd Ave	1	3

Incident	Incident Date
2155517	October 31 2021



Was haben Mount Tamalpais, Matsu-
take, Non-Fungible Token, Tropfstein-
maschine und die HFBK Hamburg
gemeinsam? Sie alle geben Anlass,
über Nachhaltigkeit im Kontext von

Mit Beiträgen von Etel Adnan, Jens
Balkenborg, Jacob Sylvester Bilabel,
Friedrich von Borries, Simon Denny,
Anna L. Tsing, Katharina Manzke, Kito
Noda, Nina Drexler, Kelio Reichert

