





Editorial

„Jeder Künstler ist ein Mensch“. Diese so zutreffende wie existenzialistische Feststellung von Martin Kippenberger (in ironischer Umformulierung des bekannten Beuys Zitats) bringt es in vielerlei Hinsicht auf den Punkt. Zum einen erinnert sie uns daran, nicht wegzusehen, (künstlerisch) aktiv zu handeln und unsere Stimmen zu erheben. Gleichzeitig ist sie eine Ermahnung, denen zu helfen, die in Not sind. Und das sind im Moment sehr viele Menschen, unter ihnen zahlreiche Künstler*innen. Vor allem der Krieg in der Ukraine hat uns das eindringlich vor Augen geführt.

Deshalb haben wir sehr schnell und unbürokratisch reagiert und als eine der ersten Kunsthochschulen eine Unterstützungskampagne für ukrainische Studierende ins Leben gerufen. Seit April konnten wir 21 Studierende aufnehmen und ihnen künstlerisch und menschlich Unterstützung anbieten. Über ihre Erfahrungen und Eindrücke berichten sie in dieser Ausgabe des *Lerchenfeld*-Magazins. Aber nicht nur Krieg zwingt Menschen, ihre Heimat, ihre Familien und ihre Kunst zurückzulassen. In vielen Ländern werden Künstler*innen, die politische Zustände und Politiker*innen kritisieren, sich für Demokratie, Freiheit und Menschenrechte einsetzen, verfolgt, verhaftet oder getötet. Marita Muukkonen, die Mitbegründerin und Co-Direktorin der Non-Profit-Organisation Artist at Risk weiß nur zu genau, wovon sie spricht: „Artists are risking their lives, they are being tortured, executed. They are targeted as a social group and it really feels criminal that they are left behind. [...] There is nothing romantic about hiding in a basement or safe house. You can't practice your art, you can't live and work in a situation like this.“ Und deshalb kümmert sie sich zusammen mit einem großen Netzwerk aus Unterstützer*innen darum, dass verfolgte Künstler*innen einen neuen, sicheren Ort zum Leben und Arbeiten finden.

Einen solch sicheren Hafen bietet die HFBK Hamburg derzeit der afghanischen Künstlerin Nabila Horakhsh. Sie kam mit einem Stipendium der Martin Roth Initiative nach Deutschland und spricht im Interview mit Mosh-tari Hilal über das Künstler*innensein in Afghanistan, ihre Erfahrungen mit der documenta 13 und das Leben im Exil.

Krieg und Gewalt sind aber immer auch Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Der Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn verwendet für seine großformatigen Pixel-Collagen im Internet gefundene Fotografien von Menschen, die in kriegerischen Auseinandersetzungen ums Leben gekommen sind. Und anders als die meisten Zeitungsmedien, zeigt er diese Bilder unverpixelt, unbearbeitet und in ihrer drastischen Explizitheit. Die Verwendung dieser Fotografien begründet er in dem einleitenden Essay folgendermaßen: „Bilder zerstörter Menschenkörper anzusehen und sie zu zeigen, ist eine Art und Weise, sich gegen Krieg sowie gegen seine Rechtfertigung und Propaganda zu engagieren“ und „es ist wichtig, weil es zu einem Verständnis dessen beitragen kann, dass die unermessliche Tat nicht die des Anschauens ist. Was unermesslich oder inkommensurabel ist, ist, dass die Zerstörung statt-

gefunden hat – dass ein Mensch, ein Menschenkörper zerstört wurde, ja, dass eine unermessliche Anzahl von Menschen zerstört wurde.“

Auch Vanessa Gravenor schreibt ihm ihrem Beitrag über die Konstruktion des Krieges durch (manipulierte) Bilder und deren künstlerischen Einsatz, während Ingo Offermanns den Blick auf die zentrale Rolle und Aufgabe von Grafikdesign im Prozess der Meinungsbildung und Diskussionskultur lenkt und zur „visuellen Abrüstung“ aufruft.

Eröffnet wird diese Ausgabe – trotz der Ernsthaftigkeit der verhandelten Themen – mit den farbenfrohen Motiven der sudanesischen Künstlerin Amna Elhassan, die aktuell eine Residency an der HFBK Hamburg hat. In ihrer künstlerischen Arbeit setzt sie sich mit der Wahrnehmung des weiblichen Körpers im öffentlichen und privaten Bereich auseinander und thematisiert die Rolle der Künstlerinnen in der sudanesischen Gesellschaft. Eine Auswahl ihrer Arbeiten ist parallel zur Graduate Show in der HFBK Galerie zu sehen.

Gerade in der aktuellen Zeit ist es für Kunstinstitutionen wichtig, nicht nur über Kunst, sondern auch über Politik zu diskutieren. Das vorliegende Heft will dazu einen Beitrag leisten.

Inhalt

- 4 Warum ist es wichtig – heute – Bilder zerstörter Menschenkörper zu zeigen und anzuschauen?
Thomas Hirschhorn 53 Rhizomatisch fundiert, individuell unterwegs und vielfältig affiziert
Anna-Lena Wenzel
- 9 Artists Who Risk Their Lives
Marita Muukkonen, Ivor Stodolsky 57 Filmen mit Pepe Werner „Swiss“
Schweizer
- 13 Nabila, was machst du hier?
Moshtari Hilal im Gespräch mit Nabila Horakhsh 61 Reading List
- 19 Versehrte Landschaften
Julia Mummenhoff 63 Impressum
- 23 War is – (sightless)
Vanessa Gravenor
- 26 A Plea for Visual Disarmament
Ingo Offermanns
- 30 What Time is it on the Clock of the World?
Raimar Stange
- 34 Jump in, let's go!
Kate Brown
- 38 Eyes Wide Open
Raphael Dillhof
- 42 Abend mit Goldrand
Julia Mummenhoff
- 46 Never Ready
Meg Miller



Fotoessay
Amna Elhassan

Warum ist es
wichtig – heute –
Bilder zerstörter
Menschenkörper
zu zeigen und an-
zuschauen?

*Thomas
Hirschhorn*

1. Herkunft

Die Bilder zerstörter Menschenkörper sind von Nicht-Photographen gemacht worden. Die meisten wurden von Zeugen, Passanten, Soldaten, Sicherheitsoffizieren, Polizeibeamten, Rettungsdienst- und Erste-Hilfe-Kräften aufgenommen. Die Herkunft der Bilder bleibt ungeklärt und ist oft nicht verifizierbar, es fehlt die Quelle nach unserem Verständnis dessen, was „Quelle“ hier sein soll. Diese ungeklärte Herkunft und diese Nichtverifizierbarkeit spiegeln die heutige Unklarheit wider. Das ist, was mich interessiert. Oftmals ist die Herkunft nicht garantiert – aber was kann in unserer heutigen Welt überhaupt eine Garantie beanspruchen, und wie kann „Unter Garantie“ noch einen Sinn abgeben? Diese Bilder werden im Internet zum Herunterladen zur Verfügung gestellt, sie haben den Status eines Zeugnisses und sind von ihren Urhebern aus vielen verschiedenen Gründen ins Netz gestellt worden. Darüber hinaus wird die Herkunft dieser Bilder nicht angegeben und manchmal ist sie unklar – mit einer undeutlichen, vielleicht sogar manipulierten oder gestohlenen Adresse, wie dies häufig für Vieles gilt, was heute im Netz und in sozialen Netzwerken zu finden ist. Wir werden jeden Tag damit konfrontiert. Die unbestimmte Herkunft stellt einen der Gründe dar, warum es wichtig ist – heute – solche Bilder anzusehen und zu zeigen.

10

2. Redundanz

Die Bilder zerstörter Menschenkörper sind in ihrer Redundanz wichtig. Was redundant ist, ist genau dies, dass heute eine solch unermessliche Menge von Bildern zerstörter Menschenkörper existiert. Redundant ist nicht die Wiederholung, nicht die Wiederholung desselben, weil es immer ein anderer Menschenkörper ist, der zerstört wurde und als solcher redundant erscheint. Es geht nicht um Bilder, sondern um Menschenkörper, um den Menschen, von dem das Bild ein Zeugnis darstellt. Die Bilder sind redundant, weil es redundant an sich ist, dass Menschen zerstört werden. Redundanz – an sich – ist hier wichtig. Ich will dies als etwas Entscheidendes verstehen und ich will diese Redundanz als eine Form ansehen. Wir wollen die Redundanz solcher Bilder nicht akzeptieren, weil wir die Redundanz von Grausamkeit dem Menschen gegenüber nicht akzeptieren wollen. Dies ist der Grund, warum es wichtig ist, sich die Bilder zerstörter Menschenkörper gerade in ihrer Redundanz anzuschauen.

20

30

3. Unsichtbarkeit

In den Zeitungen, Illustrierten und Fernsehnachrichten sehen wir heute sehr selten Bilder zerstörter Menschenkörper, da sie sehr selten gezeigt werden. Diese Bilder sind nicht-sichtbar und unsichtbar. Die Annahme ist, dass sie die Sensibilität des Betrachters verletzen oder bloß den Voyeurismus befriedigen, und der Vorwand besteht darin, uns vor dieser Gefahr zu schützen. Aber diese Unsichtbarkeit ist nicht zufällig. Die Unsichtbarkeit bildet die Strategie, die Kriegsanstrengung zu unterstützen, oder sie zumindest nicht zu beeinträchtigen. Es geht darum, den Krieg akzeptabel und seine Auswirkungen ermessbar zu machen, wie dies z. B. vom ehemaligen US-amerikanischen Verteidigungsminister (von 2001–06) Donald Rumsfeld formuliert wurde: „Der Tod hat die Tendenz, einer deprimierenden Ansicht des Kriegs Vorschub zu leisten.“ Aber gibt es wirklich eine andere Ansicht des Kriegs als eine deprimierende?

40

Bilder zerstörter Menschenkörper anzusehen und sie zu zeigen, ist eine Art und Weise, sich gegen Krieg sowie gegen seine Rechtfertigung und Propaganda zu engagieren. Seit dem 11. September 2001 ist im Westen dieses Phänomen der Unsichtbarkeit verstärkt worden. Diese Unsichtbarkeit, nicht als ein gegebenes Faktum oder als eine „Schutzmaßnahme“ zu akzeptieren, ist ein Grund, warum es wichtig ist – heute – solche Bilder anzusehen.

4. Die Tendenz zur „Ikonisierung“

Die Tendenz zur „Ikonisierung“ existiert noch heute. „Ikonisierung“ ist die Gewohnheit, das Bild, das „hervorsticht“, das „das Wichtige“ ist, das „mehr sagt“, das „mehr zählt“ als die anderen, „auszuwählen“ bzw. zu „finden“. Mit anderen Worten: Die Tendenz zur „Ikonisierung“ ist die Tendenz, ein Schlaglicht auf etwas zu werfen, es ist das alte klassische Verfahren, eine Hierarchie zu begünstigen und sie auf autoritäre Weise aufzuoktroyieren. Dies bedeutet keine Wichtigkeitserklärung gegenüber etwas oder jemandem, sondern eine Wichtigkeitserklärung gegenüber anderen. Das Ziel ist, eine scheinbar gemeinsame Wichtigkeit, ein gemeinsames Gewicht, ein gemeinsames Maß zu etablieren. Aber die Tendenz zur „Ikonisierung“ und zu „ein Schlaglicht auf etwas werfen“, haben den Effekt, die Existenz von Unterschieden, des Nicht-Ikonischen, des Redundanten und des Nicht-Hervorstechenden zu verneinen. Im Bereich von Bildern des Kriegs und des Konflikts führt dies dazu, dasjenige Bild, das für andere „akzeptierbar“ ist auszuwählen. Es ist das „akzeptable“ Bild, das für ein anderes Bild, für alle anderen Bilder, für etwas anderes und sogar für das Nicht-Bild steht. Dieses Bild bzw. diese Ikone muss selbstverständlich das Richtige, das Gute, das Gerechte, das Erlaubte, das Ausgewählte – das konsensstiftende Bild sein. Dies macht die Manipulation aus. Ein Beispiel ist das (auch von Kunsthistorikern) viel diskutierte Bild des „Situation-Room“ in Washington während der Tötung von Bin Laden durch die „Navy Seals“ im Jahr 2011. Ich lehne es ab, dieses Bild als eine Ikone zu akzeptieren, ich lehne seine „Ikonisierung“ ab, und ich lehne die Tatsache ab, dass dieses Bild – wie alle anderen „Ikonen“ – für etwas anderes als für sich selbst steht. Die Tendenz zur „Ikonisierung“ zu bekämpfen, ist der Grund, warum es wichtig ist Bilder zerstörter Körper anzuschauen.

5. Die Reduktion auf Tatsachen

In der heutigen Welt der Tatsachen, der Information, der Meinung und der Kommentare wird vieles darauf reduziert, faktisch zu sein. Das Faktum ist das neue „goldene Kalb“ des Journalismus, und der Journalist will ihm die Zusage und Garantie von Wahrheitstreue geben. Aber mich interessiert die Verifizierung einer Tatsache nicht. Mich interessiert die Wahrheit, die Wahrheit als solche. Die Wahrheit, die keine verifizierte Tatsache oder „korrekte Information“ einer journalistischen Geschichte ist. Die Wahrheit, die mich interessiert, leistet gegen Tatsachen, Meinungen, Kommentare und gegen den Journalismus Widerstand. Die Wahrheit lässt sich nicht reduzieren. Deshalb sind die Bilder zerstörter Menschenkörper irreduzibel und widerstehen der Tatsächlichkeit. Ich leugne Tatsachen und die Tatsächlichkeit keineswegs, aber ich will der Textur heutiger Tatsachen widerstehen. Die Gewohnheit, die Ereignisse auf Tatsachen zu reduzieren, stellt einen bequemen Weg dar, die Wahrheit zu vermeiden. Dieser Neigung zu widerstehen, ist eine Art und Wei-

se, die Wahrheit zu berühren. Bedingungslose Akzeptanz der Tatsachen will uns die faktische Information als „das Maß“ aufoktroyieren, statt dass wir mit unseren eigenen Augen hinschauen und sehen.

Ich will mit meinen eigenen Augen sehen. Der Widerstand gegen die heutige Tatsachenwelt macht es notwendig, solche Bilder zu zeigen und anzusehen.

6. Opfer-Syndrom

Sich die Bilder zerstörter Menschenkörper anzuschauen, ist wichtig, weil es zu einem Verständnis dessen beitragen kann, dass die unermessliche Tat nicht die des Anschauens ist. Was unermesslich ist oder inkommensurabel ist, ist, dass die Zerstörung stattgefunden hat – dass ein Mensch, ein Menschenkörper zerstört wurde, ja, dass eine unermessliche Anzahl von Menschen zerstört wurde. Es ist wichtig – davor und außerhalb von allem anderen – dies zu verstehen. Erst dadurch, dass ich in der Lage bin, diese unermessliche Tat zu berühren, kann ich der nachkommenden Frage widerstehen: Ist dies ein Opfer oder nicht? Und wessen Opfer? Oder ist dies vielleicht ein Täter, ein Folterer? Geht es vielleicht nicht um das Opfer? Vielleicht sollte dieser zerstörte Menschenkörper nicht als Opfer betrachtet bzw. gezählt werden? Zerstörte Menschenkörper als Opfer oder Nicht-Opfer einzuordnen, ist ein Versuch, sie ermesslich zu machen, statt darüber nachzudenken, dass all diese Körper das Unermessliche sind. Das Opfer-Syndrom ist das Syndrom, das will, dass ich dem Unermesslichen eine Antwort, eine Erklärung, einen Grund gebe und letztendlich feststelle, wer der „Schuldige“ und wer der „Unschuldige“ ist. Der einzige überlebende Terrorist bei den Bombay-Terroranschlägen von 2008 sagte vor Gericht, wo er zum Tod verurteilt wurde: „Ich glaube nicht, dass ich unschuldig bin.“ Ich denke, das Unermessliche in dieser Welt hat keinen Grund, keine Erklärung und keine Antwort – davor oder außerhalb. In dieser unermesslichen Welt muss ich die Ermesslichkeit ablehnen, die Klassifizierung in Opfer oder Nicht-Opfer zu akzeptieren. Ich will nicht durch das neutralisiert werden, was die Welt kommensurabel machen will. Sich die Bilder zerstörter Menschenkörper anzusehen, ist wichtig, weil ich angesichts des Opfer-Syndroms nicht resignieren will.

7. Die Irrelevanz der Qualität

Diese Bilder – weil sie von Augenzeugen aufgenommen wurden – haben keine photographische Qualität. Das interessiert mich. Es ist die Bestätigung, dass unter Bedingungen der Dringlichkeit so etwas wie Qualität nicht notwendig ist. Ich glaubte immer an „Qualität = nein, Energie = ja“. Hier gibt es keinen ästhetischen Ansatz außer dem Ziel, das Bild aufzunehmen. Kein technisches Know-how ist vonnöten. Kein Photograph ist notwendig. Das Argument von der „photographischen Qualität“ ist das Argument von dem, der abseits steht, nicht anwesend ist, der im Namen des „Qualität“-Arguments seinen Abstand und seinen Versuch, Kontrolleur zu sein, ausdrückt. Aber es gibt kein Kontrollieren mehr; was vonnöten ist, ist, Zeuge zu sein, da zu sein, hier zu sein und jetzt hier zu sein, anwesend zu sein, am „richtigen Ort“, zum „richtigen Zeitpunkt“ anwesend zu sein. Die meisten Bilder werden mit kleinen Kameras, Smartphones oder Mobiltelefonen aufgenommen. Sie passen zu unserer Art und Weise, das „Alles“ und das „Nichts“ im Alltagsleben zu bezeugen und es

„publik“ zu machen. Diese Irrelevanz der Qualität macht es wichtig, solche Bilder anzuschauen.

8. Abstandnahme durch „Hypersensibilität“

Ich bin sensibel, und ich will sensibel sein, gleichzeitig will ich aufmerksam sein. Ich will nicht Abstand nehmen, ich will nicht wegschauen und ich will nicht die Augen abwenden. Manchmal höre ich von Betrachtern, wenn sie auf Bilder zerstörter Menschenkörper stoßen: „Ich kann mir dies nicht anschauen, ich muss mir dies nicht ansehen, ich bin zu sensibel.“ Das ist eine Art und Weise, einen bequemen, narzisstischen und exklusiven Abstand zur heutigen Wirklichkeit, zur Welt zu halten. Zu unserer Welt, zu der einmaligen und einzigen Welt. Beim Diskurs der Sensibilität – eigentlich der „Hypersensibilität“ – geht es darum, den eigenen Komfort, die eigene Ruhe, den eigenen Luxus zu bewahren. Diejenigen nehmen Abstand, die sich – mit ihren eigenen Augen – nicht mit der Unermesslichkeit der Wirklichkeit konfrontieren wollen. Der Abstand ist niemals ein Geschenk, es ist etwas, das sich ein paar wenige nehmen, um ihre Exklusivität unversehrt zu halten. „Hypersensibilität“ ist das Gegenteil des „Nicht-Exklusiven Publikums“. Um sich mit der Welt zu konfrontieren, um mit ihrem Chaos, ihrer Unermesslichkeit zu kämpfen, um zu koexistieren in dieser Welt und mit dem Anderen zu kooperieren, muss ich mich mit der Wirklichkeit ohne Abstand konfrontieren. Deshalb ist es notwendig, die „Sensibilität“ – die für mich bedeutet, „wach“ und „aufmerksam“ zu sein – von der „Hypersensibilität“ zu unterscheiden, die „Selbsteinschließung“ sowie „Ausschließung“ bedeutet. Um der „Hypersensibilität“ zu widerstehen, ist es wichtig – heute – Bilder zerstörter Menschenkörper zu zeigen und anzusehen.

10

20

30

40

Der Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn (*1957, lebt in Paris) ist vor allem für seine raumgreifenden Installationen bekannt. Zu seinen besonders intensiv diskutierten und rezipierten Arbeiten zählen z.B. das *Bataille Monument* (2002) auf der documenta 11, das *Gramsci Monument* in New York (2013) oder die *Robert Walser-Sculpture* in Biel (2019). In verschiedenen Arbeiten wie *Superficial Engagement* (2006), *Concretion* (2006), *Ur-Collage* (2008), *Touching Reality* (2012), *Collage-Truth* (2012) oder *Pixel-Collage* (2016–2017) hinterfragt Thomas Hirschhorn seit vielen Jahren die von Medien verwendete Verpixelung und Zensur von Bildteilen. Er greift

auf Fotos anonymer AutorInnen zurück, die Szenen extremer Gewalt enthalten, die im Internet von Zeugen, Aktivisten, Helfern, Sicherheitsbeamten und Polizisten sowie von den Kämpfern selbst veröffentlicht wurden. Hirschhorn eignet sie sich an und vergrößert sie bis zu einem Maßstab, der für Werbepлакate typisch ist, um dann mit einer Collage aus abstrakten Flächen fortzufahren, die dem Pixeleffekt ähnelt. In vielen dieser Arbeiten bleibt der Schrecken unbedeckt und nur Teile der Collage aus Modebildern werden verpixeln. Seine Arbeiten waren u.a. auf der Biennale in Venedig (1999 und 2015), der Documenta11 (2002), der 27. São Paulo Biennale (2006), der 9.

Shanghai Biennale (2012) oder im MoMa PS1 (2019) vertreten. Er hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter den Prix Marcel Duchamp (2000), den Joseph Beuys-Preis (2004) oder den Meret-Oppenheim-Preis (2018). 2020–2021 war er Fellow am Hamburg Institute for Advanced Study (HIAS). Dieser Text erschien zuerst 2012 und ist auch in weiteren Sprachen (Englisch, Französisch, Spanisch) auf der Website von Thomas Hirschhorn verfügbar. Die vorliegende Übersetzung aus dem Englischen wurde von Michael Eldred, Köln, übernommen. <http://www.thomashirschhorn.com/texts/>

Artists Who Risk Their Lives

Since 2013, the non-profit organization Artist at Risk has made it its mission to support persecuted artists and cultural producers, facilitating their safe passage from their countries of origin. They have assisted numerous persecuted and imprisoned artists. Lerchenfeld spoke to the two founders and directors *Marita Muukkonen* and *Ivor Stodolsky*.



[Lerchenfeld] What was your motivation for founding Artist at Risk (AR) in 2013? Was there a key moment, a special event that moved you to found the organization?

[Ivor Stodolsky] Between 2011 and 2013 we were curating the Re-Aligned project, which presented rebellious and revolutionary movements by artists from around the world. We presented artists who were part of the Egyptian revolution, who were involved in Occupy Wall Street in New York, or in protests in Spain. In 2013 we were just doing our work with programs that involved residencies from different countries when we realized that there is no way that some of these artists can go back. That really was a turning point for us. That is why we have developed a program that offers artists a safe haven.

[Marita Muukkonen] At that time, we had no knowledge about a program that was mainly focusing on professional artists or people working in the art field. There are programs for journalists and authors that have a long history and are well established. But in 2013 there was no organization or program that was dedicated to visual artists who had to leave their country. It was and is important to us that they can come as artists, not as refugees or asylum seekers. We want them to work in their professional context, where they can come into contact with colleagues and audiences. They have residencies at museums or other art institutions. We are working with high-profile artists who are risking their lives. They have to be treated accordingly. And this is our driving force. It's a privilege to work with them.

[IS] They are human rights activists, not only artists. Even though they express themselves through the media of art, they do a lot for their local communities and not just for themselves or for the sake of being a controversial artist. They don't want to be famous artists, but they are becoming known around the world for their incredibly important work, their courage. They are productive, incredibly talented people.

[Lf] How does the application process work? How does someone apply for an Artist at Risk residency?

[MM] Artists can apply through our website. First, they do a risk assessment, because we have to evaluate if the risk is real. And of course, there are artists who are more at risk than others and fear they will be murdered or tortured. Then we verify that they are professional artists, and then we have to find the right institution for them. If they are coming with a family, we have to look for an institution that can host a family. We also look at their language skills. Many come to the EU, but sometimes it is also possible to bring the artist to a partner institution in a neighboring country that is safe. There are many factors we have to consider. And of course, the big-

gest problem for artists entering the EU is getting a visa. A lot of our energy goes toward starting the visa process.

[Lf] How big is your team to organize all that? How many people are working with you?

[IS] We have an office in Helsinki and one in Berlin. The people at AR mostly work online. And we have a broad network of solidarity teams who match the applicants with the right host institution. They find out everything about the needs and requirements of the artists as well as the institutions. We have set up the solidarity teams according to different regions. Currently there are solidarity teams that take care of applicants from Ukraine, Russia, Belarus, Afghanistan, and the Arabic-speaking world. But in addition to the AR offices and the solidarity teams, there are of course also numerous employees at the partner institutions who are involved in the process: residency coordinators, people who curate shows and organize the production of works, cleaners, and many more.

[MM] At the moment we have a massive number of applications from Afghanistan, Ukraine, and Russia. There are 450 artists at risk in Afghanistan. We have 1,000 applicants from Ukraine, and many Russian dissidents are also applying. But we cannot forget the rest of the world. We are looking for more host organizations, especially in Germany. To this end, we recently started a new partnership with the Goethe Institut. Institutions that are interested and have the ability to host artists at risk can apply via our website. So if there are institutions also in Hamburg that are considering joining our network, it would be great if they would apply.

[Lf] What are the special requirements for institutions to become a host institution?

[IS] We need to screen the institutions to make sure that they meet certain minimum standards. They have to show us the accommodations they provide. But they also have to represent certain ethical values and principles.

[MM] Currently we are witnessing great solidarity in hosting Ukrainian artists. Many institutions are accepting Ukrainian artists and cultural producers. We hope that they will remain with us in the network over the long term and that they will also accept artists from other countries in the future.

[Lf] Is the resistant role of artists in current conflicts or wars in their home countries still romanticized too much by the Western art scene? Is the image of the struggling artist changing?

[MM] There is nothing romantic about hiding in a basement or safe house. You can't practice your art, you can't work in a situation like that. If you are a musician, a painter, or



MARITA MUUKKONEN & IVOR STODOLSKY
Co-Directors of Artists at Risk (AR)

a filmmaker, basically you can't work. People are risking their lives, they are being tortured, executed. They can no longer be artists. They are targeted as a social group, and it really feels criminal that they are left behind, as is the case in Afghanistan right now. The EU and Western countries have not done enough to help these people. As we are speaking, we still hope that the German government will offer visas for art producers at risk.

[IS] I think the image of persecuted artists has changed a lot. Maybe in the past, during the Cold War, there was a romantic image of the repressed writer living underground and writing against the regime. Today, however, the situation for endangered artists is quite different. They are no longer respected for their work. People want to get rid of them, to silence them. The reality that people live in is very different to former times. Many persecuted artists today also no longer come from the "classical" disciplines. They are visual artists, performance artists, or popular musicians who are no longer allowed to perform in their home countries. An example is the Somali musician Lil Baliil. He has been targeted by militant groups who view his music as a threat to Somali culture. Following death threats, he is currently an Artists at Risk resident in Berlin. It may well be that there is a tendency in the West to romanticize the image of the persecuted artist. But perhaps to take something positive away from this: sometimes it takes a little "glamor" to shed more light on artists who otherwise remain invisible. But when you look at the people risking their lives and what they tell us about it, it is not glamorous at all. For exam-

- ← Artists at risk, AR-residencies and events in different countries published on the AR-Website; Screenshot
- ↑ Artist at Risk founders and directors Marita Muukkonen and Ivor Stodolsky during the online conference "Institutions and Resistance – Alliances for Art at Risk" in February 2022; Screenshot



ple, if you read the prison diary of Pussy Riot member Maria Alyokhina, it's horrifying what she went through. There is nothing glamorous about it. It's shocking reality.

[MM] And there is another aspect that we should not forget. If you have worked as a political artist and had to leave your country, then life in another place is safe and you are protected, but at the same time you can no longer intervene with your art in the familiar environment. This is also difficult for many artists.

[Lf] You use very specific terms on your website and in your interviews and avoid others. For example, you don't use terms like "refugee artist." How important is language to you in this context?

[IS] We want to treat the artists as artists, and not label them as "refugee artists," because a certain idea is also conveyed through language. We do not want Syrian curators living in Berlin to be "allowed" to present only Syrian artists. There are these expectations, and we want to consciously undermine them. We use the French terms like "Immigré Artist" or "Exilé Artist".

[Lf] In mid-February, together with the ZKM Karlsruhe, you organized the online conference *Institutions and Resistance: Alliances for "Art at Risk"*, where numerous artists at risk as well as theoreticians and partner institutions spoke. Two weeks later, Russia's war against Ukraine began. What has changed for you and your work since then?

[MM] We could not foresee then what would happen a few days later in Ukraine. Currently, there is a great sense of solidarity. The alliances are growing. We very much hope that these ties will continue beyond this, because we face many other crises. We need strong institutional power to bring about po-

litical change—for example, on the issue of humanitarian visas.

[IS] The cooperation and alliances are growing. There are new networks in Sweden, Spain, and northern Italy. And we are working with the Goethe-Institut, as we mentioned earlier. Something like a pan-European network is forming. And for the first time in its history, UNESCO is funding projects by and with living people, and not just protecting stone cultural assets or monuments.

[Lf] What would you like EU policymakers to do? How could they make your work easier?

[IS] That is easy to answer: humanitarian visas at the European level would help. These are visas that could be issued on humanitarian reasons by a national embassy abroad. They allow third-country nationals to apply for entry into the Schengen area on humanitarian grounds. If we let the Ukrainian people stay and work in the EU for a year or two, it would be great if this could also be possible for other people—for example, from Afghanistan. It is shocking to see how comparatively few people from Afghanistan are currently turning to the EU in search of help, and yet finding no admission. The same goes for other crisis regions. We must not forget that when we help people, especially artists in need, they not only enrich our lives and our culture. They also go back to their home countries strengthened and support their local societies.

The online conversation was conducted by Beate Anspach on June 13, 2022.

For more information: <https://artistsatrisk.org/>

- ↑ Images from the Campaign #SaveAfghanArtists (2021): Forced to flee their homes and lives, the 'signatories' of an letter (sent to Artist at Risk) live in terror, hiding or on the run from the Taliban. For fear of retaliation, the group has replaced signatures with photographs of themselves with signs shielding their faces, but which state their creative profession.
- Nabila Horakhsh; Foto: Tim Albrecht

Nabila, was machst du hier?

Moshtari Hilal

Die afghanische Künstlerin Nabila Horakhsh ist aktuell mit der Martin Roth Initiative an der HFBK Hamburg. Im Gespräch mit Moshtari Hilal berichtet sie über ihre Arbeit als Künstlerin in Afghanistan und im Exil und über die Aufbruchsstimmung nach der documenta 13 in Kabul





Nabila Horakhsh erinnert sich noch an mich, als sie mir auf den Treppen der HFBK Hamburg entgegenkommt. Wir haben uns das letzte Mal vor knapp zehn Jahren in Kabul getroffen. Ich war damals zu Besuch und sie und ihre Freundin und Kollegin Shamsia Hassani haben mir von den *Do's und Dont's* und dem *Who is Who* der Kunst- und Kulturszene in Kabul erzählt. Wir haben gemeinsam in Cafés in der Taimani Street Tee getrunken oder sind uns in Kunstveranstaltungen innerhalb der westlichen *Soft Diplomacy* Strukturen begegnet, im Goethe Institut oder im Institut Francais. So war das in Afghanistan während der Nato-Präsenz. Es gab einen kleinen Kreis von Menschen, die einen Diskurs über Kunst etablieren wollten, der in Anbetracht der Sicherheitslage ihres Landes und der begrenzten Möglichkeiten, großwahnstinnig und naiv schien. Und doch waren es genau diese Gespräche und Treffen mit Menschen wie Nabila, die mich inspiriert haben, selbst den Mut zu fassen, und als Künstlerin zu arbeiten. Ich lernte von ihnen Durchsetzungsvermögen, und dass Kunst überall seinen Platz finden kann, auch dort wo sie auf dem ersten Blick von fast niemandem verstanden oder beachtet wird. Es ist also eher bedrückend, Nabila heute in Hamburg anzutreffen, auch wenn wir uns herzlich begrüßen und in die Arme nehmen. Sie sollte nicht hier sein müssen.

2009 gründete Nabila in Kabul mit Kolleginnen Berang Arts, eine Organisation für zeitgenössische Kunst. 2012 war sie Teil

der documenta 13 Kollaboration zwischen Kassel und Kabul. Nabila ist Künstlerin, Kuratorin und Kunstvermittlerin. Sie lebt für die Kunst. Seit ein paar Monaten lebt sie in Hamburg und versucht ihre Arbeit hier fortzusetzen, mit Hilfe der Martin Roth Initiative und der HFBK. Ich folge ihr in ihr vorübergehendes Studio im Lerchenfeld 2. Sie führt uns in eine kleine Ecke in einem großen Raum, den sie mit ukrainischen Studierenden teilt, die gerade Englisch lernen. Nabila hat sich diese Ecke gewünscht, sie erinnere sie an ihren Arbeitsplatz in Kabul.

↑ Nabila Horakhsh, *The Windows*, 2019

[Moshtari Hilal] Wie hat deine Beziehung zur Kunst begonnen?

[Nabila Horakhsh] Ich arbeite mittlerweile seit ungefähr zehn Jahren im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Ich war Literaturstudentin im ersten Semester in Kabul, als ich meine ersten Berührungspunkte mit der bildenden Kunst, der Malerei hatte. In dem Zusammenhang habe ich auch Professor Rahraw Omarzad kennengelernt. Er hat mich besonders gefördert und mich dazu motiviert, mich mehr mit der Malerei auseinanderzusetzen. Daraufhin folgten Gruppenausstellungen mit Künstlerinnen, die ich im Laufe dieser Zeit kennenlernen durfte. Ich erkannte, dass ich mich durch die Malerei ganz anders ausdrücken konnte. So wurde die Malerei für mich ein Medium, das mich bis heute begleiten sollte. Ich habe dann auch mit Rahraw Omarzad im CCAA-Center for Contemporary Arts Afghanistan gearbeitet.

[MH] Rahraw Omarzad hatte das CCAA mit der Absicht gegründet, eine neue Bewegung in der bildenden Kunst anzustoßen, indem er jungen Menschen die Möglichkeit gab, individuelle und experimentelle Ansätze der zeitgenössischen Kunst zu erproben. Er musste Afghanistan ebenfalls verlassen und ist jetzt Gastprofessor an der Städelschule in Frankfurt.

[NH] Rahraw Omarzad hatte einen großen Einfluss auf viele junge Menschen, die das Center besuchten. Wir gründeten Berang auch, um diese Arbeit zu erweitern. Berang diente dazu, neben der eigenen und individuellen künstlerischen Praxis auch die Vermittlung und das Wissen über zeitgenössische Kunst in Afghanistan zu fördern – und das in einem Kollektiv. Wir haben Ausstellungen, Workshops und andere Programme entwickelt und umgesetzt, sowohl in Afghanistan, als auch im Ausland. Zum Beispiel in Indien oder in Abu Dhabi. Damals waren wir die ersten afghanischen Künstlerinnen, die ihre Werke in den Vereinigten Arabischen Emiraten ausstellten. Viele unserer Angebote fanden in Kollaboration mit ausländischen Institutionen statt. Mit der Zeit konnten wir auch beobachten, wie einige unserer Künstlerinnen später an großen, internationalen Ausstellungen teilnahmen und Preise gewannen.

[MH] Ich erinnere mich an die Zeit, als so viele gute Nachrichten und Erfolgsgeschichten aus Afghanistan zu hören waren. Es war wie ein kollektives *High* für die Kunst- und Kulturszene in Kabul. Wann hast du gemerkt, dass die Euphorie abnimmt und sich die Lage verändert?

[NH] Leider hat diese Zeit bereits um 2016 oder 2017 ein Ende gefunden, als die politische Lage in Afghanistan unsicherer wurde. Damit stieg leider auch die Anzahl der Flüchtenden und viele Künstlerinnen, mit denen

wir gearbeitet hatten, verließen das Land. In dem Zusammenhang nahm auch die Intensität dieser Bewegung von Künstlerinnen ab, es fanden immer weniger Veranstaltungen und Ausstellungen statt. Und es wurde auch immer schwieriger, Künstlerinnen zu finden, die weiterhin an Projekten arbeiten wollten.

[MH] Aus Angst?

[NH] Weil die Sicherheitslage so schlecht wurde und weil sie auch einfach nicht mehr im Land, sondern bereits im Exil waren.

[MH] 2013 haben wir uns kennengelernt. Ein Jahr zuvor hatte die *documenta 13* stattgefunden. Die weltweit bedeutendste Ausstellung für zeitgenössische Kunst unter der künstlerischen Leitung von Carolyn Christov Bakargiev wurde zum Teil auch in Kabul realisiert und stand unter dem Motto *Collapse and Recovery* (Zusammenbruch und Wiederaufbau). Also ein sehr exemplarischer Titel, stellvertretend für die Geschichte Afghanistans. Kannst du uns vielleicht von einigen deiner Erinnerungen und Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit der *documenta* erzählen?

[NH] Die *documenta* war eine sehr wichtige Erfahrung für mich. Das Programm hatte eine große Wirkung auf die afghanische zeitgenössische Kunstszenen. Die *documenta* ist ja bereits an sich eine der wichtigsten Ausstellungen der Welt und dann fand sie auch noch in Afghanistan statt. Ich habe am Projekt gemeinsam mit dem Goethe Institut gearbeitet. Im Rahmen unserer Workshops konnten wir viele Künstlerinnen zusammenbringen, um sich über zeitgenössische Kunst auszutauschen, aber auch über die Frage, wie mit zeitgenössischer Kunst nach der *documenta* weitergearbeitet werden kann. Es war ein historisches Moment, in welchem wir den Raum für diese Gespräche und Diskussionen etabliert hatten.

[MH] Dadurch hast du bestimmt auch den afghanisch-amerikanischen Künstler Aman Mojadidi kennengelernt?

[NH] Viele renommierte und bekannte internationale Künstlerinnen sind damals nach Afghanistan gereist. Darunter auch Aman Mojadidi, der selbst Teil des Programms war. Sehr viele internationale Künstlerinnen der *documenta 13* haben vor der Eröffnung mit den lokalen Künstlerinnen in Workshops, Seminaren und Diskussionsrunden zusammengearbeitet. Nach diesem Programm konnten wir viele positive Veränderungen beobachten. Angefangene Gespräche und Diskussionen wurden weitergeführt und auch die Medien hatten uns im Blick und beobachteten unsere Arbeit.

[MH] Was sind das für Gespräche und Diskussionen gewesen, die auch dich besonders beeinflusst haben und die du auch mit in deine Arbeit genommen hast?

[NH] Wie du weißt, war der Fortschritt in der Kunst in Afghanistan im Laufe dieser Jahre

immer abhängig von der politischen Lage des Landes. Etwas kam in Bewegung, nur um dann wieder in Stagnation zu verfallen, um erneut wiederbelebt zu werden, um am Ende doch verhindert zu werden. Wie wir es auch heute beobachten können. Unsere Generation hat hart daran gearbeitet, die Bewegung am Leben zu halten, aber leider fällt jetzt erneut alles in sich zusammen. Der Diskurs über zeitgenössische Kunst und auch die Frage, was überhaupt zeitgenössische Kunst ist, waren keine selbstverständlichen Gespräche, die wir damals im Rahmen der documenta in Afghanistan geführt haben. Auch zu dem Zeitpunkt haben viele nicht an die Idee der zeitgenössischen Kunst geglaubt. Eine Installation oder eine Performance galt bei vielen nicht als Kunst. Auch Sound- oder Video-Art war in dieser Form nicht bekannt. Zum Beispiel hat Qasem Foushanji im Rahmen der documenta eine Soundinstallation ausgestellt. Das war neu und unbekannt für afghanische Besucherinnen – Kunst konnte auf einmal über Malerei, Zeichnung oder Kalligrafie hinaus gehen. In den Workshops sind wir mit den Künstlerinnen gemeinsam in den Ruinen spazieren gegangen und haben überlegt, wie wir die Geschichte mit der Gegenwart verbinden können. In Afghanistan hat man lange das traditionelle künstlerische Handwerk, wie die Miniaturmalerei, einfach fortgesetzt. Ein Bruch damit oder Alternativen waren unüblich.



[MH] Es herrscht ja auch die Vorstellung, Kunst müsse schön sein.

[NH] Genau. Kunst soll schön anzusehen sein. Kalligrafie, Landschaftsmalerei oder Porträts galten lange als die einzige Form der Kunst. Das wars. Und durch die monatelangen documenta-Workshops haben wir gemeinsam eine Atmosphäre etabliert, in der es möglich war, andere Dinge auszuprobieren, zu experimentieren.

[MH] Ich bin damals sowohl in die documenta-Ausstellung in Kassel, als auch in Kabul gegangen, und wollte an beiden Orten die Arbeiten sehen und erfahren. Das war auch für mich besonders an dieser Kollaboration. Zum Beispiel bin ich auch in der Soundinstallation von Qasem in Kassel gewesen und habe ihn dann später in Kabul kennengelernt. Ich kann mich auch an Arbeiten von Jeanno Gaussi erinnern. Im obersten Stockwerk des Fridericianums in Kassel war ein Panorama-Teppich ausgestellt, der eine Menschenmenge darstellte, die vor dem Darul Aman Palast, damals noch eine Ruine, in der Nähe von Kabul posierte. Der zweiteilige Teppich von Goshka Macuga wurde auch im Bagh-e Babur in Kabul gezeigt, einem historischen Park aus der Mogul-Zeit und Begräbnisstätte des ersten Mogul-Herrschers Babur um 1528. Auf dem Teppich in Kassel, meine ich dich auch erkannt zu haben. Du warst Teil der Gruppe, oder?

- ↑ Nabila Horakhsh, *Me*, 2017
- Goshka Macuga, *of what is, that is; of what is not, that is not*; 2012. Wandteppich auf der documenta 13; Foto: privat

[NH] Ja genau. Goshka Macuga hat im Februar 2012 über 100 Personen aus dem afghanischen Kulturleben eingeladen. Darunter Künstlerinnen, Intellektuelle, Journalistinnen, aber auch Diplomatinen oder Archäologinnen von der UNESCO. Auf dem Teppich, der in Kabul gezeigt wurde, waren wiederum andere Menschen abgebildet, nämlich eine Gruppe aus dem europäischen Kulturleben.

[MH] Als ich die documenta-Ausstellung in Kabul, im Bagh-e Babur, besucht habe, hat das Ticket fast nichts gekostet, im Gegensatz zum Eintritt in Kassel. Ich werde nie den Anblick von den vielen Menschen im Park vergessen, die auf den Wiesen saßen und gemeinsam aßen und tranken. Dagegen waren im Ausstellungshaus inmitten des Parks vielleicht vier Personen.

[NH] Ein Grund, weshalb die Ausstellung dort stattgefunden hat, war der Umstand, dass es keine große Auswahl gab und der historische Park bereits einer der beliebtesten und schönsten öffentlichen Orte Kabuls war. Während der Ausstellungendauer war ich fast jeden Tag dort. Ob du wohl auch an einem dieser Tage da warst und wir uns nicht begegnet sind? Wer weiß. Ich habe damals in der Kunstvermittlung gearbeitet und Führungen für Schulklassen oder Studierenden angeboten. Aber leider war es tatsächlich so wie du sagst, die „normalen“ Besuche waren eher seltener. Aber die gab es auch, trotz der Bedingungen. Manchmal haben uns auch die Besucherinnen im Park nach den Skulpturen gefragt oder wir haben sie in die Räume eingeladen und so sind dann doch Gespräche oder eine informelle Führung zustande gekommen. Und wenn man die Besucherinnen in ein Gespräch verwickelt hatte, dann waren sie auch interessiert und berichteten uns, dass das eine neue Erfahrung für sie war und dass sie nicht gedacht hätten, dass diese Objekte auch Kunst sein können.

[MH] Ich bin ja eine der Mitbegründerinnen des Kollektivs Afghan Visual Arts and His-



tory (AVAH) und deine Erinnerungen und Erfahrungen an deine Arbeit als Künstlerin, aber auch Kunstvermittlerin in Kabul sind mir sehr wichtig. Leider geht uns das Wissen über Geschichte, selbst wenn es wie in diesem Fall nur ein Jahrzehnt zurückliegt, so schnell verloren und Afghaninnen, ob Diaspora oder nicht, haben immer mit Verlust zu kämpfen und dem Vergessen von Geschichte. Wir kennen oft unsere Vorgängerinnen oder auch zeitgenössischen Kolleginnen nicht, auf Grund der Flucht, die uns auseinandersprengt und der Zerstörung, die uns von zugänglichen Archiven und Institutionen trennt, die uns erinnern und zusammenführen könnten. Immer denken wir, wir sind allein oder die Ersten, die etwas entwickeln.

[NH] Absolut. Und der jahrzehntelange Krieg sowie die politische Instabilität sind Gründe dafür, dass Dinge nicht weitergehen, wir nicht anknüpfen können, oder dass wir mit Recherchen nicht in die Tiefe gehen können. Die Forschung zur afghanischen Kunst wurde immer erschwert, auch durch Flucht, wie du sagst. Und dennoch hat es Versuche gegeben. An der Kabul Universität gibt es dazu Forschungsarbeiten und Recherchen in der Bibliothek des Kunst-Departments. Aber wie du bereits sagtest, steht das Wissen nicht im Austausch miteinander, an einem Ort, der auch für alle zugänglich ist. Was die Recherche allerdings erleichtert und auch die Netzwerkarbeit, sind das Internet und Social Media-Kanäle. Wir hatten zum Beispiel in Kabul an einer Künstlerinnendatenbank gearbeitet, in der wir die afghanischen Künstlerinnen mit ihrer Biografie und ausgewählten Werken abbildeten.

[MH] Wow, also wir arbeiten bei AVAH an etwas sehr Ähnlichem und nennen es Index. Wir müssen uns auf jeden Fall zusammentun und kollaborieren. Aber bevor wir uns in den Details zur Forschung und Archivierung verlieren, lass uns doch lieber über deine künstlerische Arbeit sprechen. Du wirst nämlich im Rahmen deiner Residency hier an der HFBK auch eine Ausstellung haben. Was werden wir dort zu sehen bekommen, woran arbeitest du zurzeit?

[NH] Ich versuche in meiner Ausstellung meine Beobachtungen und Erfahrungen der letzten zwei Jahre zu verarbeiten. Ich konnte auf meiner Flucht nach Deutschland nicht alle meine Arbeiten mitnehmen. Es sind hauptsächlich Zeichnungen und Notizen, die ich mitnehmen konnte. Aber auch paar eingerollte Leinwandarbeiten. Deshalb werde ich nicht zu sehr an alten Arbeiten festhalten, die musste ich leider zurücklassen. Ich möchte mich einlassen auf dieses Studio, das mir jetzt zur Verfügung steht und sehen, wohin mich die Arbeit führt. Vieles muss ich noch einordnen und verarbeiten. Ich wollte Afghanistan nicht verlassen und wollte mich lange nicht von der Hoffnung lösen, dass es



eine Zukunft für mich dort geben könnte. Ich konnte mir nicht vorstellen, dass alles so kommt und sich die Geschichte wiederholt. Es ist noch immer schwer zu verstehen, dass wir alles zurücklassen mussten und jetzt in Deutschland mit leeren Händen stehen. Ich bin selbstverständlich dankbar, in Sicherheit zu sein, aber ich kann meine Gedanken noch nicht lösen von meinen Freundinnen und meiner Familie, die ich zurücklassen musste.

[MH] Stehst du im Austausch mit den Künstlerinnen, die sich noch im Land befinden? Selbst wenn man meinen sollte, dass Künstlerinnen nicht unbedingt die höchste Priorität in der Verfolgung durch die Taliban haben, sondern eher Beamte der ehemaligen Regierung oder des Militärs. Sie gehen trotzdem sehr rigoros und willkürlich vor. Erst vor wenigen Tagen haben sie einen bekannten Mode-Influencer und Youtuber verhaftet und ihn gezwungen, in einem Video der westlichen Kultur abzuschwören. Es gibt zahlreiche Hausdurchsuchungen, Vertreibungen und die Beschlagnahmung von Land und Häusern und all das zusätzlich zur humanitären Katastrophe, unter anderem weil die USA die Gelder der afghanischen Zentralbank eingefroren hat und die lokale Wirtschaft in sich zusammenfällt. Was wünschen sich die Künstlerinnen in so einer Situation?

[NH] Es ist natürlich für alle sehr schwer und die Menschen leiden, ob Künstlerin oder nicht. Aber als Künstlerinnen ist das noch

einmal eine andere Form der Einsamkeit und Isolation, weil so viele ihrer Kolleginnen über verschiedene Wege ins Ausland geflüchtet sind. Die Taliban sind auch bereits in die Ateliers der Kunstfakultät eingedrungen und haben dort Skulpturen und Arbeiten zerstört. Künstlerinnen können ihren Beruf nicht ausüben und sind teilweise gezwungen, ihre eigenen Werke präventiv zu vernichten, um niemanden in Gefahr zu bringen. Freunde von mir arbeiteten in der Bildhauerei an der Kabul Universität. Sie haben erzählt, dass sie ihre Arbeiten eigenhändig zerstören mussten, wenn sie sie nicht verstecken konnten. Sie werden auch nicht mehr darüber reden können, dass sie Bildhauerin gewesen sind. Nur wenige können weiterarbeiten und nur unter den repressivsten Bedingungen. Ich möchte ihnen helfen, damit sie ihren Lebensunterhalt bestreiten können, trotz einem quasi Berufsverbot.

Moshtari Hilal ist bildende Künstlerin, Forscherin und Kuratorin und arbeitet von Hamburg und Berlin aus. Sie ist Mitbegründerin des Kollektivs Afghan Visual Arts and History (AVAH) und des in Berlin ansässigen Forschungsprojekts Curating Through Conflict with Care (CCC)

↑ Nabila Horakhsh, *Untitled*, 2018
→ Wandzeitung im Seminarraum mit den selbst geschriebenen Steckbriefen der Teilnehmerinnen; Fotos: Tim Albrecht

Versehrte Land- schaften

Julia Mummehoff

Die HFBK Hamburg hat seit April mehr als 20 Studierende aus der Ukraine aufgenommen. Lerchenfeld hat sie bei ihrem wöchentlichen gemeinsamen Seminar besucht



Zum Sommersemester 2022 hatten Kunststudierende aus der Ukraine die Möglichkeit, sich um ein Gaststudium an der HFBK Hamburg zu bewerben. Es ging bei der kurzfristig eingerichteten Initiative darum, Studierenden mit Projekten und Interessen im Bereich des Studienangebots der Hochschule, die ihr Land kriegsbedingt verlassen mussten, in einem unkomplizierten Aufnahmeverfahren Raum für ihre künstlerische Arbeit und Forschung zu geben und ihr Studium weiterzuführen – und damit auch ein praktisches Zeichen der Solidarität zu setzen. Als eine der ersten Kunsthochschulen in Deutschland hat die HFBK Hamburg seitdem 21 Studentinnen aus der Ukraine aufgenommen, die sich jeden Dienstag zu einem Seminar treffen, das dem Austausch untereinander und dem Ankommen in der Stadt gewidmet ist. Zeitlich wurde es so gelegt, dass keine anderen Lehrveranstaltungen verpasst werden, denn alle studieren in den Fachklassen der Kunst- und Theorieprofessorinnen der jeweiligen Studienschwerpunkte. Dass ausschließlich junge Frauen gekommen sind, verweist auf die archaische Gewalt des Krieges, der keineswegs hinter den Studentinnen liegt: Jede hat Familienangehörige und Partner zurücklassen müssen. Dennoch sind sie voller Pläne, wie sie ihre Studienzeit in Hamburg nutzen wollen. In den ersten zwei Monaten stellten sich jede Woche neu hinzugekommene Studentinnen mit einer Präsentation ihrer Arbeit vor. Ab Juni begannen die Planungen zur gemeinsamen Ausstellung der „ukrainian class“, wie die Teilnehmerinnen das wöchentliche Treffen nennen, im Rahmen der Graduate Show im Juli. Auch im Hinblick auf die Ausstellung stellt sich die Frage, inwieweit es möglich ist, sich künstlerisch mit der Situation in der Ukraine auseinanderzusetzen. Dazu gebe es in der Gruppe unterschiedliche Haltungen, sagt Kathrin Wolf, die das Seminar als Lehrbeauftragte betreut, zusammen mit dem Masterstudenten Wassili Franko, der selbst ukrainische Wurzeln hat. „Einige sagen, sie können sich nur noch mit

dem Krieg beschäftigen und auch nur mit Künstlerinnen, die Krisen zum Thema machen, weil ihnen alles andere sinnlos vorkommt“, so Wolf, „andere meinen, die Realität sei so schwer zu ertragen, dass sie sie aus ihrer künstlerischen Praxis möglichst heraushalten wollen oder sogar müssen. Eine Filmstudentin hat mir erzählt, dass sie auf einem Festival einen Dokumentarfilm mit Bildern von ukrainischen Landschaften vor dem Krieg gesehen habe und schon darauf habe sie so ungeahnt heftig reagiert, dass sie wusste, dass sie diese Grenze nicht überschreiten sollte“. Davon unabhängig gibt es bei einigen ein großes Interesse, ukrainische Geschichte, Kunstgeschichte und kulturelle Traditionen in die Arbeit einzubeziehen, sagt Wolf. So hatte eine Studentin beispielsweise die Idee, volkskundliche Ornamente in zeitgenössisches Grafikdesign zu integrieren.

Die 21 Gaststudentinnen haben zuvor an verschiedenen Institutionen in der Ukraine in unterschiedlichen Studiengängen und künstlerischen Sparten studiert, viele davon Film oder Grafikdesign und im letzteren Fall häufig im angewandten Bereich. Einige haben einen Abschluss, andere versuchen parallel, ihr Studium online an ihren Heimat-Universitäten zu absolvieren. Bitter ist es, zu erfahren, dass für die meisten von ihnen die Flucht schon seit Beginn der russischen Aggression auf der Krim und im Donbass – also schon seit ihrer Kindheit – zu ihrer Biografie gehört. Lesya Hudz zum Beispiel musste 2014 mit ihrer Familie Luhansk verlassen und nach Kiew ziehen. Dort studierte sie Grafikdesign an der Universität. Mit dem Satz „We have to build our lives from scratch.“, spricht sie etwas aus, das alle denken. Nach ihrem Grafik-Abschluss hat sie ihr Interesse für Kunstgeschichte entdeckt und studiert jetzt im Studienschwerpunkt Theorie und Geschichte bei Prof. Astrid Mania. Kristina Shuster und ihre Schwester Vlada haben in Lviv an der Universität einen Bachelor in Grafikdesign abgeschlossen. Kristina studiert nun Digitale Grafik in der Klasse von Prof. Christoph Knoth und





- ← HFBK-Präsident Martin Köttering begrüßt die neuen Gaststudentinnen bei der Einführungsveranstaltung; Foto: Tim Albrecht
- ↑ Wandzeitung im Seminarraum mit den selbst geschriebenen Steckbriefen der Teilnehmerinnen; Fotos: Tim Albrecht



Prof. Konrad Renner, beschäftigt sich in der „ukrainian class“ aber auch mit Malerei. Vlada studiert Zeitbezogene Medien bei Prof. Angela Bulloch. Kateryna Uvarova hat in Charkiw Kommunikationswissenschaften studiert und sich nach dem Bachelor selbstständig gemacht. Sie und ihr Team hatten sich auf die Produktion von Taschen spezialisiert. An der HFBK Hamburg, die sie bereits durch einen Besuch der Graduate Show 2019 kannte, studiert sie nun zum ersten Mal ein künstlerisches Fach: Fotografie in der Grundlagen-Klasse von Prof. Heike Mutter. „Fast zu frei“ sei ihr das Studium an der HFBK am Anfang vorgekommen, sagt die erst 18-jährige Nadiia Mykhailuk. In Kiew hat sie bereits eine Ausbildung als Grafikerin hinter sich, jetzt studiert sie in der Grundlagen-Klasse Malerei/Zeichnen bei Prof. Abel Auer. Am Anfang habe sie nicht malen können, sagt sie. Alle Bilder, die entstanden, hatten mit Krieg zu tun. Sie hat nicht alle aufgehoben. Sie will weiter studieren, träumt aber davon, für ein paar Wochen ihre Familie in Cherson besuchen zu können, Großeltern, den Vater und Stiefvater.

Das Gefühl, selbst in Sicherheit zu sein und etwas Neues zu beginnen, während die Angehörigen in der Ukraine zurückbleiben mussten, belastet alle. „Wir sind noch jung, wir können unser Leben noch von Grund auf ändern, aber viele Mitglieder unserer Familien können das nicht mehr“. Für sie sind es konkrete Erfahrungen, dass ältere Menschen sich weigern, bei Luftalarm den Keller aufzusuchen, oder körperlich nicht mehr dazu in der Lage sind. Ihnen bleibe nur die „zwei-Wände-Regel“, sagt Kristina Shuster, also den Teil der Wohnung aufzusuchen, der möglichst weit weg von der Fensterfront, hinter mindestens zwei Wänden liegt. „I feel guilty that we're safe“, sagt Nadiia Mykhailuk, die mit ihrer Mutter, drei jüngeren Schwestern, einem Hund und mit Freunden der Familie in zwei Autos über Ungarn nach Deutschland geflohen ist. Die kleine Stadt Chmelnyzkyj in der Westukraine zwischen Lviv und Kiew gelegen, wo ihre Familie wohnt, ist zu einer wichtigen Oase der humanitären Hilfe für den Osten des Landes geworden, erzählen Kristina und Vlada Shuster. Clubs und Bars sind zu Unterkünften geworden und ihre Betreiberinnen kochen für die Geflüchteten und Kämpferinnen. Tattoo-

Künstlerinnen stechen gratis Tattoos – als Empowerment. Daria Maiier, Vlada Shuster und viele andere verfolgen die Blogs ukrainischer Künstlerinnen, die im Land geblieben sind und versuchen, auf ihre Art den Widerstand zu unterstützen. Ein prominentes Beispiel ist Nikita Kadan, der weltweit ausgestellt hat und jetzt sein Studio in einen ehemaligen sowjetischen Bunker in Kiew verlegt hat, Editionen herausbringt, um mit den Einnahmen Geflüchtete aus dem Westen des Landes zu unterstützen und ein Programm mit Kurzfilmen von ukrainischen Künstlerinnen zusammengestellt hat, das in verschiedenen europäischen Städten zu sehen war. Überlegungen, wie sie auch von Deutschland aus mit

künstlerischen Mitteln etwas für die Ukraine tun

können, fließen in die Planungen zur

Abschlussausstellung mit ein. Und

die sind in vollem Gange. Auf

großen Papierbögen werden

Konzepte entworfen, in

der Gruppe besprochen,

zum Teil wieder ver-

worfen, oder genauer

ausgearbeitet. Die

Ergebnisse werden

dann im Juli zu se-

hen sein.

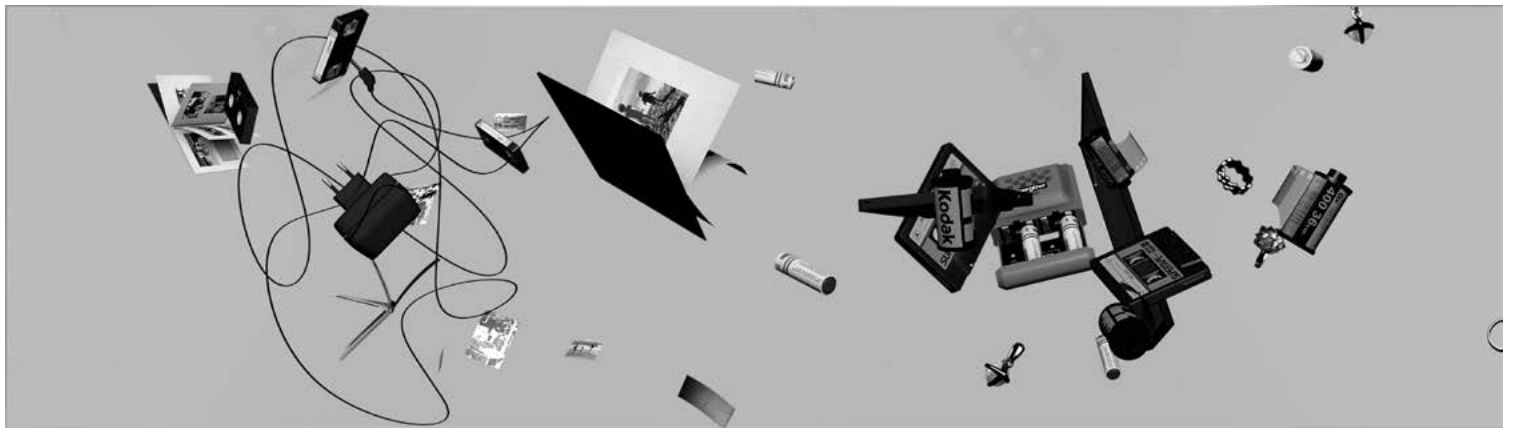
Abschlusspräsentation der „ukrainian class“ im Rahmen der Graduate Show mit Arbeiten von: Oleksandra Atamas, Olha Bielous, Lesya Hudz, Sofiia Klymenko, Daria Maiier, Nadiia Mykhailuk, Darya Penkova, Varvara Perehinets, Kristina Shuster, Vladyslava Shuster, Rima Sirenok, Alisa Sizykh, Anastasia Suprun, Anna Tychina, Kateryna Uvarova, Sofia Varitch, Liliya Vityaz, Anastasia Yakotsova, Anastasiia Verzun, Inga Zhaivoronska
8. –10. Juli 2022
HFBK Hamburg

- ↑ Nabila Horakhsh präsentiert den Seminarteilnehmerinnen ihre Arbeiten und gibt einen Einblick in die Kunstszene Kabuls; Foto: JM
- Vanessa Gravenor, *Studies on Invisibility*, 2022 ongoing, Collage rendering, photograph taken from the Afghan Media Resource Center hosted on the Internet Archive, arc_198805_cna_00094_018

War is — (sightless) *Vanessa Gravenor*

The fact that war is sightless is something you've read, re-read, and accepted. Nevertheless, you are beginning to doubt this truism, and the doubting bleeds into nebulous thoughts that lose their punctuation. War is —





War is –
 War is –
 War is – sightless.

No. You know that war isn't exactly sightless because you've been tracing its contours again and again in your head. There are actual material traces besides synthetic images and deep fakes: the engineering of war through doctored images.

I return to the site.

Nobody *sees* war today. It's a phrase you've read: an approximation of a post-WWII sentiment written in a post-modern aftermath. This fact gets repeated over and over again by two lovers in a film written by Marguerite Duras, where the two characters, a French woman and a Japanese man, attempt to speak about the atom bomb but struggle to find the words to express their separate experiences of it. They instead exasperatedly speak about the fact that they either saw nothing or everything. The fluctuating extremes and the haunting they experience result in a drawing of war without touching it: It, war, remains nameless. But if they never touch it how can they verify its lack? This is when the doubting begins to bleed the phrase.

Today, the conclusion that war is sightless feels dated. But people still throw it at you to remind you that all representations of war will materialize in a lack: dead matter that refuses representation. And you've grown accustomed to this failure as an artist who deals with war but is warned to distrust its representation.

Nevertheless, the phrase about the negation of sight still produces an uneasy annoyance in you because hidden in it is a virulent binary that divides spectatorship:

1. Those who have watched televised representations of war, and thus, have experienced nothing of war besides its images.
2. Those who have lived through war and whose minds refuse the linear ordering of catastrophe in the form of a recall. These people, thus, also *see* nothing as the experience of war defies representation and speech.

In this splinter, something material stutters, where "watched" gets replaced by sent, where sent gets replaced by ingested, where ingested gets replaced by consumed, where consumed fails to translate to known, where total recall turns into failure to recall. Where war, speed, and media assault those #1s that fails to reproduce the experience of the #2s.

Vanessa Gravenor is Artistic Research Assistant in the department of Theory and History at HFBK Hamburg, supporting Prof. Dr. Hanne Loreck. She works in the mediums of film, video, and the performance-lecture. Her doctoral work at HFBK Hamburg examines methods of unlearning, repressed histories, procedures of forgetting, and the effects of secret operations i.e. in the context of war.

This text was originally written to accompany Miloš Trakilović's Two-channel installation *All But War is Simulation* (2020) for the artist's solo exhibition at Callies Berlin in September 2020. It grew out of a yearlong conversation with Trakilović on our dual consideration of subjective experiences of violence and war and the possibility of language in spite of it all. It was written during the lockdown in the first months of the coronavirus, when there were echoes of a war taking place on the medical front. Isolation and digital media pushed this real of corporal death further away amidst the spectral fight against the virus, however false the statement proves to be now. The text was expanded on the invitation to contribute to the *Lerchenfeld Magazine*.

↑→ Miloš Trakilović, *All But War is Simulation*, 2020 Two-channel installation including 3D animations and lecture performance
 The lecture performance departs from a post-it note the artist found from a person fleeing Bosnia during the Yugoslavian wars. It contains a list of possessions to take, an informal written record of war and flight. The work probes poetry and language as a representational plane for war amidst the slipping bounds of traumatic memory as picture.



This old binary threatens to wear you out. More importantly your body tells you that you have seen something even if it can't be called *war*. But the feeling can't be quantified by a naming, and you are well aware that now you are drawing a blank that can't be named that instead turns into that old clichéd binary.

And what does it mean to *see* anyways?

Seeing altogether has become a complicated matter, even though telecommunications has brought endless access to images. War's hypervisibility through its endless reproduction. This throws experience like the abject.

It started to occur to you that images don't tell the truth. There are deep fakes, engineered suffering, synthetic suffering that changes depending on who is in power. These images do not speak about that suffering. Or do they?

Then there's the issue of memory. You keep getting triggers, but it's not images you are seeing. It's more like different sensations that deliver you to some unexplained reality. Is it war? There's nobody around you to verify this reality. Reality feels complicated. You can't touch it, but you can sense an intensity that promises your delivery to a something.

~~War~~ as if being had anything to do with it.

Thousands of photos uploaded to the internet, 94,652 files to be exact: they form a repository. They are divided by meta data, synthetically added postmortem, post event, post-trigger from analogue reels that have been sorted. Scanned and uploaded, they get a second exposure.

These photographs were produced to attest that something did happen, a war did take place, the enemy was wiped out, and *somebody* did see it amidst the media blackout.

I focus on the word blackout, suppressing the media, instead favoring the psychological and physical sensation of memory oblivion that complicates the journalistic term, which indeed translates to the death of the journalist, and thus media.

No pictures, no metadata, no event.

Instead, what I sift through could be termed a counter archive, of sorts, and yet I still summon an apprehension in the face of an image that purports to resist. Re-

sist what? Amnesia, denial, the sinister manipulation of the event of war taking place without representation. Has representation finally taken hold of the real, as if to strangle it, to arrests it?

I quip the camera saw everything and nothing at all. It draws war, but fails to touch it.

The phrase hums and something hums from above with a sonic register both faint and massively resounding.

What would it be to erase the experience of violence, to have it slip away, to experience the joy of this type of psychological blackout and take happiness in the numbness? Nietzsche called this type of forgetting a form of joy opposite to the humanity that a total recall would produce, a total remembering in the form of an eternal return.

To jump through these 94,652 files, to focus on the rubble and decay, to flash through the photographed, an archive of the visual waste of war and at the same time to *see* nothing.

There is no such thing, after all, as technical return. Yet, the experience of watching nevertheless produces a something, even if it is decades later.

In neuroscience, forgetting events rather than the uncontrollable remembering which could be termed flashbacks, sharpens memory rather than dulls it. If that's true, a picture summons the dull memory of war pushed away in the neuro path of recall.

I return to the site.

When I returned to the site no event could be traced. I, therefore, concluded that this was the only evidence of a crime taking place that could be validated.

War is, after all, site-less.



In many cases, graphic design is thought of primarily in functionalist terms, that is, as a rhetorical device to communicate certain content with “neutrality” or “objectivity,” and with a determinism rooted in the content being communicated.

But, what if we understand graphic design as a space of translation and interpretation that captures not only the content to be translated, but also the potential for subtle activism that is about our social interaction, in general?

Social activism is widespread these days: People engage in environmental protection, equality, diversity, or post-colonial discourses, for example. Graphic design plays an important role in communicating such commitments by giving them a visual voice. I call this activism *with the help* of graphic design. However, in the course of our thought experiment, at this point I would like to argue for activism *within* graphic design. And this activism could oppose the capitalist compulsion of simplification, uniformization, and escalating spectacle, as this compulsion makes diversity, mindfulness, and public spirit, for example, increasingly problematic.

The activism within graphic design, that I have in mind could be directed towards a critical reflection of our graphic design culture – its qualities and abysses. Just like we are lately busy questioning spoken and written language against the background of for example gender and post-colonial thoughts.

For there is no determinism in the design of a visual language for a particular concern. Ultimately, I have the free choice of choosing either the rhetoric of howling down or that of whispering. I have the choice whether my language is oriented towards pop cultural and/or commercial trends, or, for example, towards historical and/or postcolonial consciousness. I have the choice whether personal style is more important to me than mutability, etc.

So, in my eyes, it is not only a question of successful rhetorical function, but at least as much a question of the rhetoric culture in which we live, and in which we develop our utterances. For I wonder whether today's visual culture supports an enlightened and discursive meritocracy – a community in which constructive achievements and skills help to make our voice heard and influential? After all, how enlightening and discursive can a language culture be, that is primarily characterized by loudness, egocentrism or rather stylistic urge, spectacle, and perhaps even aggressiveness?

We must be aware that visual communication can be as much an integral part of meaningful social and intercultural communication as its decay, since it not only supports the discursive element of public life – what I would call a quality – but also the monological, ruthless competition for attention in economized societies – what I would describe as an abyss.

In other words, visual communication potentially works just as well on social participation as on social exclusion. But isn't the emphasis increasingly on the latter? And let's be honest: Isn't the orchestration becoming more and more important compared to the statement? Let's just look at for example American election campaigns: Differentiated content disappears completely behind the orchestration.

Glass

Philip

Friends

Konzertdirektion Palme, von der haardt & rbb kultur present:
Anton Betagov, Lavinia Meijer & Philip Glass
composed by Philip Glass

Berliner

Philharmonie

**17
6
20**

So, are we increasingly living in a kind of “attention oligarchy” that displaces our meritocracy? In an attention oligarchy, authorship is replaced by rhetoric, because in the predatory competition for attention, the only thing that matters is gaining power through staging. For the more attention becomes the dominant currency of our time, and only an accumulation of it under the burning glass of a branding secures the existence of the individuals, the more the concentration shifts from the head to the larynx, and the spiral of individuation, spectacle and noise turns to ever more extreme heights. A spectacularly staged opinion (or conspiracy theory) then trumps any cognition – the basis of a meritocracy – since cognition means deceleration, ambiguity, modesty, listening and therefore silence.

But how could one concretize an activism within graphic design, which aims at a meaningful visual culture? My thesis is: an activism for so to speak “pacifist” and “sustainable” visual communication. Or better: *an activism for visual disarmament*. As someone clever once said: “They still exist, the brave ones. You just don’t hear them so well because the brave ones speak softly today.”

Or am I starting to generalize here? Am I formulating a supposedly universal, but ultimately Eurocentric view of graphic design? Honestly, it’s hard for me to escape this perspective, since I’m living and working in Europe for five decades. And therefore, I’m curious to learn about a for example Eastern perspective of this subject, since the Eastern concepts of humility, individuality and public spirit alter from the Western ones! In order to provoke this maybe altering view on the subject, let me try to elaborate my thought:

As a western graphic designer, I’m part of a system, that is completely and thoroughly economized, and characterized by neoliberal self-optimization and self-exploitation. I’m part of a society in which self- and trademark branding, and thus an omnipresent communication of overpowering is part of its DNA, and the struggle for a collective utopia is often replaced by charity. Therefore, I ask myself: How can I mindfully state something meaningful in a society of self-referential shouting necks? By shouting even louder? I have my doubts. So, would it be wrong to make visual disarmament the subject of an activism in nowadays European and/or Western design?

If I agree with this, the next question immediately arises: Are graphic designers not only rhetoricians of a message that is conveyed to them by others, with only limited power? Can graphic design evade the capitalist logic described above, pursue visual disarmament without becoming unseen, and thus contribute to the necessary nuances of an activist and porous social dialogue?

After all, we shouldn’t be deluded: The purpose of (graphic) rhetoric is the efficient use of seductive heuristics to form attitudes in other people and to influence their actions. Nevertheless, persuasion presupposes choices. And this is where I see the potential of graphic design to contribute to a constructive interaction: Graphic designers can be mindful wanderers between different ways of thinking, communicating and living.

Graphic designers can anthologize, collect, and seek and offer several answers at the same time, hoping that some of them echo with meaning. It would then not be a matter of transgression, appropriation, subjugation, or conformity, but rather a gentle back and forth, similar to the service of a ferryman. Visual communication would then not be a monologue one-way street of escalating rhetoric, but it would keep all communicative impulses attentively and dialogically in view. It would also seek the universal, but it would do this in the common, and not in the totalitarian one, or in the superficially similar, incorporable.

If graphic design wants to contribute to a constructive social coexistence – to “inter-activism” – it should echo instead of impose and (covertly) manipulate. Visual disarmament, resonance, multilingualism, tolerance of ambiguity, nuance, transparency and the willingness to transform could then be key concepts of a creative attitude that focuses on its inherent dialogic potential.

But, don’t get me wrong: The concept of visual disarmament does not mean to enforce a doctrine of generally quiet tones. It could mean, however, that for every contextually developed visual language, the question of mindfulness is raised, that is, how far the spiral of individuation, spectacle and noise can be counteracted.

Certainly, this is not an activism of grand gesture, because overpowering is contrary to the dialogical principle; after all, constant saber rattling with overflowing arsenals of weapons rarely stimulates open dialog. That’s why I think, that gentle gestures are exactly what is needed to make the conditioning by different value systems porous.

Ingo Offermanns is professor of Graphic Art at the HFBK Hamburg. In June, his comprehensive publication *Graphic Design Is (...) Not Innocent* was published by Valiz. Presentation in the Reading List on page 62

← Ankündigungsposter entworfen von dem Design-Studio Zwölf, 2020

What Time is it on the Clock of the World? *Raimar Stange*

Der Finkenwerder Kunstpreis 2022 wurde im Juni an die US-amerikanische Künstlerin Renée Green vergeben, die mit ihrer Einzelausstellung gleichzeitig auch das Programm der neuen HFBK Galerie im Atelierhaus eröffnete – und zukünftige Themenschwerpunkte aufzeigte



Gleich zwei Gründe gibt es, derzeit über Renée Green zu schreiben: Zum einen wurde die US-amerikanische Künstlerin im Juni mit dem Finkenwerder Kunstpreis 2022 ausgezeichnet, zum anderen eröffnete sie mit ihrer Einzelausstellung *Vide ma tête/Selection/Combination: All Variable Elements* das Programm der neuen HFBK Galerie im den Atelierhaus. Renée Green kann man als eine intellektuelle Persönlichkeit beschreiben, wie es der Präsident der HFBK Hamburg, Martin Köttering, in seiner Laudatio anlässlich der Preisverleihung tat. Sie verbindet „die von der Konzeptkunst geerbten Verfahren mit den Ideen der postkolonialen Kritik, um die Rolle des Subjektes in der Geschichte nachzugehen und die Frage nach den Identitäten und ihrer Fluidität zu stellen“. Diese systemkritischen Fragen stellt Renée Green nun schon seit den frühen 1990er Jahren – damals spielte der Begriff „Postkolonialismus“ allerdings eine untergeordnete Rolle im deutschsprachigen (Kunst) Diskurs.

Ein gutes Beispiel für ihre Arbeitsweise ist die Installation *Import/Export Funk Office* (1992), mit der Renée Green damals schnell international für Aufmerksamkeit sorgte. Die *Low Culture* des Hip-Hop ist bei dieser Arbeit – die nur oberflächlich betrachtet in dem Kontext der „relationalen Ästhetik“ (Nicolas Bourriaud) anzusiedeln, stattdessen besser als „konzeptueller Pop“ zu bezeichnen ist – der zentrale Ausgangspunkt für eine ästhetische Untersuchung des Zirkulierens dieser spezifischen Musikrichtung zwischen den USA und Europa. Dabei wird nicht zuletzt der Transfer dieser Underground-Kultur von der Straße hin zu der profitsüchtigen Unkultur der sogenannten Unterhaltungsindustrie reflektiert. In Kollaboration unter anderem mit dem Kulturtheoretiker Diedrich Diederichsen ging Renée Green in *Import/Export Funk Office* einerseits Fragen nach der globalen Vermarktung des ursprünglich bewusst anti-kapitalistischen Phänomens nach, andererseits aber fragte die Arbeit auch nach den identitätsstiftenden Optionen für People of Color, die diese „westliche“ Kommerzialisierung erlaubt. In dieser „dynamischen Situation“ (Nina Möntmann) der Installation sind auf einem Regalsystem etwa 25 Stunden Video- und Tonaufnahmen, Bücher, Flyer, Aufkleber und Fotografien sowie andere Materialien versammelt, um über diese prekären Fragen, die selbstverständlich auch die Rolle Renée Greens als privilegierte Künstlerin betreffen, so sinnlich wie reflektiert nachdenken zu können.

Die von Sjusanna Eremjan kuratierte Einzelausstellung beginnt für das Publikum bereits beim Vorbeigehen, ein Auszug aus dem White Cube des Kunstbetriebs wird dadurch zumindest angedeutet. In dem großen Fenster der Galerie hängen drei Banner, sogenannte „space poems“, auf denen zu lesen ist: *What Time is it on the Clock of the World?* Nicht nur die Dreiteilung macht die Frage Renée Greens zu einer offenen Frage. Bewusst jedwede (gar propagandistische?) Eindeutigkeit vermeidend – dieses übrigens unterscheidet Renée Green von weiten Teilen der identitätspolitischen Kunst heute – setzt die Künstlerin mit diesem „space poem“ konsequent wie spielerisch auf eine Lesbarkeit, die unterschiedliche Interpretationen zulässt, auf jeden Fall aber keine einzig gültige. Dieses gelingt ihr, weil sie die Worte aus einem sinnstiftenden Kontext herauslöst, wodurch die erzeugten semantischen Leerstellen eine ebenso erratische wie produktive Kraft gewinnen. Das ermöglicht

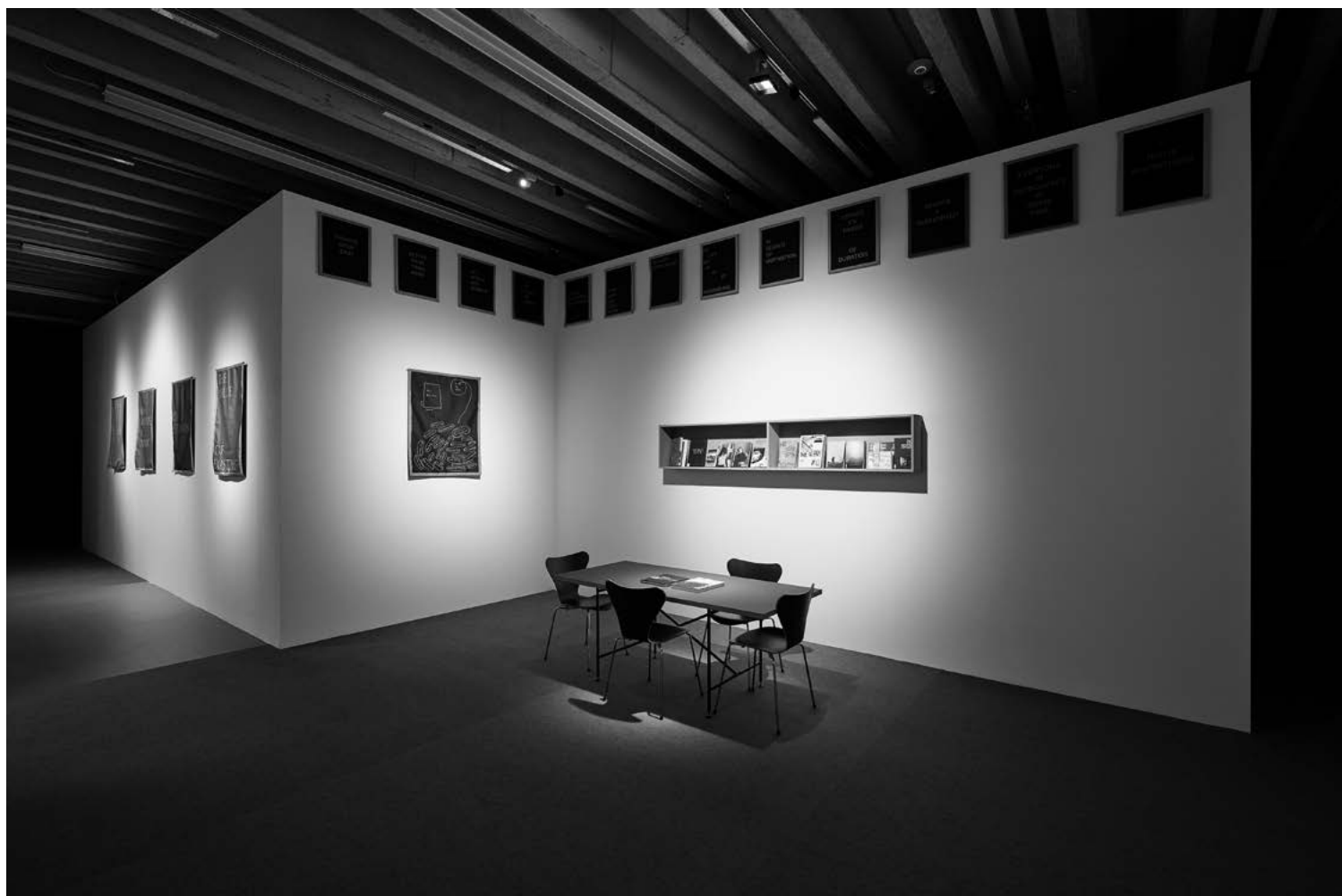
← Renée Green, *What Time Is It?* (GLB), 2022
Installation view *Vide ma tête/Selection/Combination: All Variable Elements*, Finkenwerder Kunstpreis 2022, HFBK Gallery; photo: Tim Albrecht

es den Betrachter*innen, eigene, eben nicht vorgegebene Bedeutungszusammenhänge zu generieren. Beschreibt diese neue Textarbeit aus dem Jahr 2022 vielleicht das absehbare Ende der Welt, herbeigeführt durch die Klimakatastrophe? Oder geht es in dem Gedicht um den Grad an Fortschritt und Modernität, der derzeit auf „unserer“ Erde vorherrscht? Im Ausstellungsraum selbst sind dann weitere „space poems“ zu sehen, Wortfolgen wie „Every Single Person“, „To Determine“ oder „Was Involved in Trying“ initiieren in der ebenfalls neuen Werkreihe *Every Single Person* (2022), eine Reflexion über die von Martin Köttering erwähnte „Fluidität“ des Seins, aber auch über die Mehr- und Uneindeutigkeit von Sprache.

In einem verdunkelten Ausstellungsraum schließlich warten filmische Arbeiten auf die Besucher*innen, unter anderem der Film *ED/HF* (33 Min., 2017). Der Film kann als Doppelporträt von Renée Green und dem Filmemacher Harun Farocki gesehen werden, spannender aber ist, es ihn unter einem anderen Aspekt der Gegenüberstellung zu sehen. Renée Green setzt die formalen Modalitäten des Films und ihr inhaltliches Anliegen, verschiedene Migrationserfahrungen aufzuzeigen, miteinander in Beziehung. Immer wieder kommt sie in *ED/HF* auf die computergenerierte Schnitttechnik des Films zu sprechen, das bereits im Titel angesprochene „editing digital“. Mit Hilfe dieser Technik erzählt Renée Green die Lebensgeschichte von Harun Farocki, der als Sohn einer deutschen Mutter und eines indischen Vaters im sudetendeutschen Mähren geboren wurde, in Indien und Indonesien aufwuchs, bevor er nach Deutschland kam, wo er 2014 in der Nähe von Berlin starb. Präzise umreißt der Film, wie Migrationserfahrungen des

Künstlers sein künstlerisches Werk beeinflusst haben.

Auch wenn postkoloniale Themen in der Ausstellung eine dezente Rolle spielen, angesichts des künstlerischen und theoretischen Œuvres von Renée Green, steht sie stellvertretend/gleichbedeutend für die Ausrichtung des zukünftigen Galerieprogramms.





Raimar Stange lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin. Er schreibt für diverse Kunstmagazine im In- und Ausland und kuratiert immer wieder Ausstellungen zu Themen wie Klimakatastrophe, Postdemokratie oder Rechtspopulismus. Er ist Bassist im Art Critics Orchestra.

Renée Green, *Vide ma tête/Selection/Combination: All Variable Elements*, Ausstellung im Rahmen der Verleihung des Finkenwerder Kunstpreis 2022
2. – 25.6.2022
HFBK Galerie im Atelierneubau

- ← Renée Green, Installation view *Vide ma tête/Selection/Combination: All Variable Elements*, Finkenwerder Kunstpreis 2022, HFBK Gallery; photo: Tim Albrecht
- ↑ Renée Green, *ED/HF*, 2017
Installation view *Vide ma tête/Selection/Combination: All Variable Elements*, Finkenwerder Kunstpreis 2022, HFBK Gallery; photo: Tim Albrecht

Jump in, let's go!

Kate Brown

Frieda Toranzo Jaeger deconstructs the car as a symbol of modernity and the male gaze, giving it a queer, feminist, and anti-capitalist reinterpretation, as our author vividly demonstrates



- 1 J. G. Ballard, "The Art of Fiction No. 85", *Paris Review*, <https://www.theparisreview.org/interviews/2929/the-art-of-fiction-no-85-j-g-ballard>
 - 2 'The Car, the Future', by J. G. Ballard © J. G. Ballard. Reproduced by permission of the J. G. Ballard Estate. <https://www.bl.uk/collection-items/drive-the-aa-motorists-magazine-with-an-article-by-j-g-ballard>
- ↓ Frieda Toranzo Jaeger, *Finkenwerder Kunstpreis 2022*, installation view HFBK Gallery; photo: Tim Albrecht



Frieda Toranzo Jaeger's paintings, which often take the form of disembodied cars set against lush or torched natural environments, are not figurative, except in how they tend to stare you down. Nine such works on canvas are currently on view at the HFBK Gallery's renewed venue, in a solo exhibition that marks the first-ever Finkenwerder Art Prize for recent graduates, for which Toranzo Jaeger is the inaugural recipient. The car doors she paints are open and the vehicles are not stopping for long in a body of work that collectively shouts: *get in, let's go*.

And fair enough—when there is not a lot of time to explain, you better say what you mean. Instead of toiling in ambiguities Toranzo Jaeger depicts a foreboding feeling of climate-induced emergency. The time-eternal forces of nature, and the disastrousness of the mechanical and industrial ages are locked in a teetering, painterly death dance. Look no further than *Thoughts on Anxiety* (2020), a large canvas wherein charred black foregrounds ghostly car parts, and large letters spelling out "Global Suicide". Like a castaway protest sign, the painting leans quietly against the wall.

"Presumably all obsessions are extreme metaphors waiting to be born", J.G. Ballard once answered when an interviewer probed him about his obsession with car crashes¹. The well-known author of the novel *Crash* can be readily drawn into Toranzo Jaeger's practice, which recycles the car as a symbol repeatedly in her work, this most familiar icon of modernity and individualized wealth. There is a sort of devotion to the subject that can be seen in *Cybertruck* (2020) and *Garden* (2021), where delicate flowers hang like funerary wreaths over images of vehicle interiors.

To be sure, the disastrous mess of things is in a different place decades after Ballard's 1973 book: The earth is warming at an alarming rate, and the numbers keep pushing past once unimaginable thresholds. By now, there can be little question that rampant capitalism, fuelled by patriarchy, is responsible for this dire situation.

I appreciate Toranzo Jaeger's symbolic approach to this matter; heavily laid metaphors suit heavy times. The car is the ultimate symbol of modernity; like the image of the heart in relationship to love, it finds eternal renewal in our imagination, and in our figures of speech as we try to parse the world. Why? In a 1971 article for the magazine *Drive*, J.G. Ballard, ruminated: "I think that the 20th century reaches almost its purest expression on the highway. Here we see, all too clearly, the speed and violence of our age, its strange love affair with the machine and, conceivably, with its own death and destruction."² In an attention-deficit economy, hyperbolic poetics are one way to get people to listen. With the world metaphorically and literally on fire, we are living in such intense times that even our sharpest metaphors risk collapsing in the melt. Ballard, again in his article, guessed why the vehicles continue to emerge in art and language: "The car is probably the last machine whose basic technology and function we can all understand."

The Mexican-German artist graduated from HFBK in 2019, after studying under artist Jutta Koether. Since then, Toranzo Jaeger has exhibited widely, including in recent shows at Reena Spaulings, New York, and Barbara Weiss, Berlin, as well as the Baltimore Museum of

Art. For several years now, she's been devoted to cars and car parts. What is painting, really, if not transportation to another place, to another perspective? That is one of the medium's more powerful functions, the reason it so effectively persuades. Painting brings you to a place, or allows you to leave another.

Continuing on with my own metaphor, the one about painting and going places: Who gets to drive? This is a crucial question, and you do not need to look much further than western art history to know that, for much of time, the male gaze, which has presided over western painting as much as life itself, was in the drivers' seat.

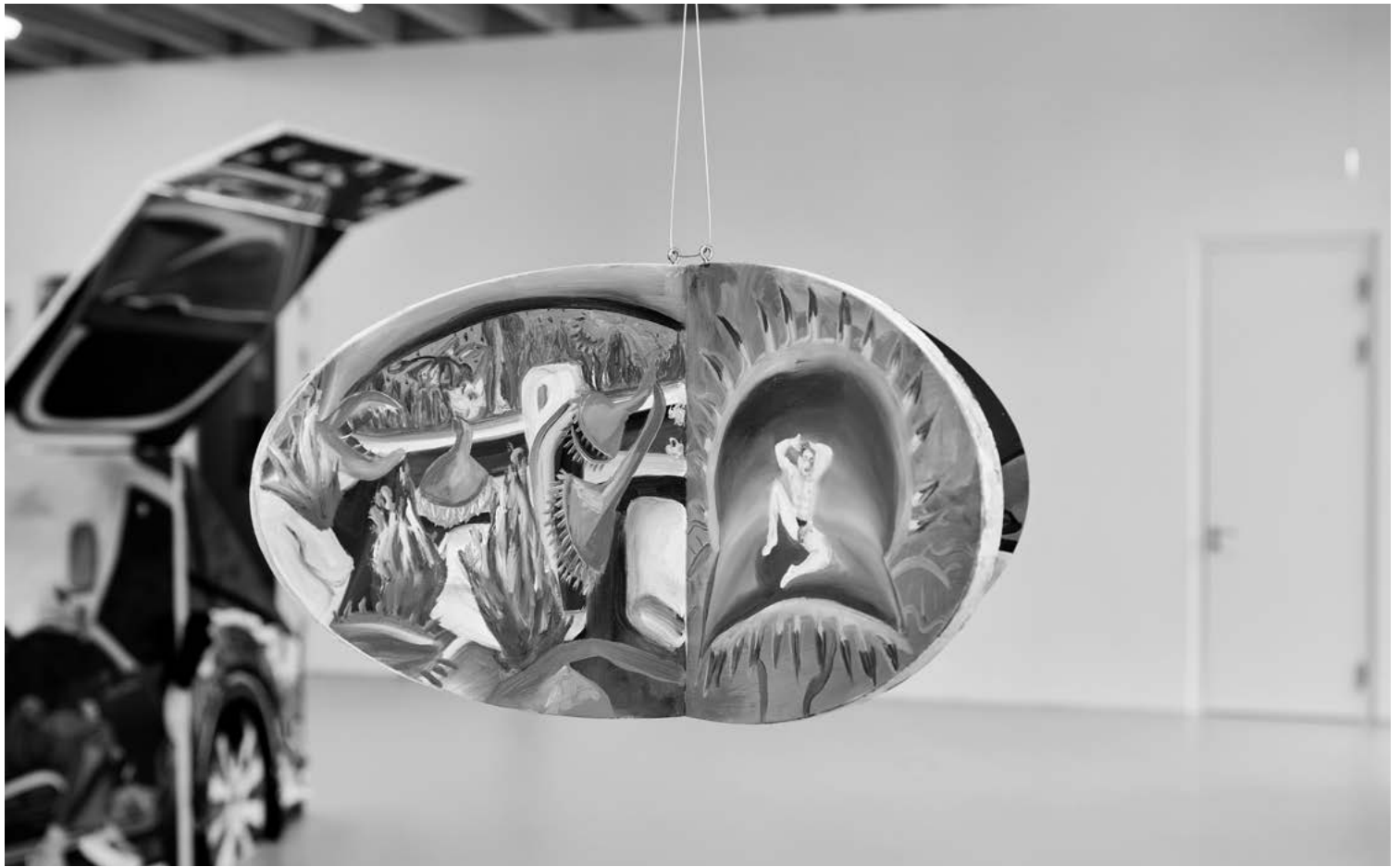
Toranzo Jaeger, on the other hand, takes over and dominates this pop cultural symbol, giving it a queer, feminist, and anti-capitalist re-reading. Mythically speaking, cars signify a self-enclosed world, air-controlled and self-powered, a synchronicity of force and comfort. In Toranzo Jaeger's vision, a powerful postcolonial idealism snaps at its steel exterior, shows how permeable the monolith is. The focal point of Toranzo Jaeger's HFBK presentation is the sculpture ... *and yet we are becoming* (2019), constructed from panels of paintings

connected with hinges, formed like winged doors. Each panel shows a sectioned-off car, overlaid with traditional embroidery informed by Mexican art and craft.

In other works, she paints its insides, turns them inside out and upside down. With a speedy brush, she dotes over their supple leather seats and slick dashboards, oiled-up engines, cranks, and cylinders. Then she destroys them: Lush foliage encircles *Garden* (2021) and embroidered bloodied veins pulse across the hardware in *This is your last chance* (2021). A reclining male figure lies in a Venus flytrap in *Enforce Vulnerability* (2019) where one panel over, the same plant devours a car. Aptly, the artist has called her exercise "semiological vandalism".

Like *vanitas* paintings, Toranzo Jaeger captures a moment combining entropy, transient pleasure, and death. *Create to Destroy, Destroy to Create / On Taste and Poetry. Fuego* (2019) is full of hope and destruction. The empty car seats are like a proposition; in the side-view and rear-view mirrors, we see a burning world. Ahead, painting breaks off from any known rules and is subsumed by embroidered plants. Within five years, an abandoned city will be subsumed by forest, within





200 years, the place will have been fully recolonized by trees and flora. So, the directness here is pointed (as I said earlier, there is no time to spare). Circling back in the gallery to *Thoughts on Anxiety*—Toranzo Jaeger has some more words, which are dangling off the painting on red sashes: “despair allows us to move through denial”.

Nature and machines share space with figures, too. While Toranzo Jaeger’s work is devoid of drivers, there are passengers on the ride here and there, often having sex, or in some self-induced pleasure mode. It was Ballard in *Crash*, which explores several protagonist’s sexual fetish for either staging or getting into car crashes. But even he likely could not have predicted our current era, wherein tech, sex, and identity have fully congealed within a digital landscape. Toranzo Jaeger’s paintings are about that future-present, where pleasure is more automatic, where sex, violence, and death, interlink in newly unsettling ways. That the paintings are set in the night, enhances the urges which lurk inside them.

There is so much desire packed into these works. They’re at once devastating, but they’re brimming with a distinct hope for renewal. So while it comes in heavy, Toranzo Jaeger’s deconstruction is, among other things, a takeback of power, a reworking of useless parts into something we could use again, something that could serve us better. In this way, the works are not only dystopian, but hopeful visions.

Kate Brown (*1988) is a curator, arts journalist and editor based in Berlin. She is the Europe Editor for *Artnet News*, where she writes and commissions stories about contemporary art and culture with a focus on society and politics in Germany and Europe. Her art writing has also recently appeared in *Elephant Magazine*, *Kaleidoscope Magazine*, *Spike Art Magazine*, and *Canadian Art Magazine*, among other publications and artist catalogs.

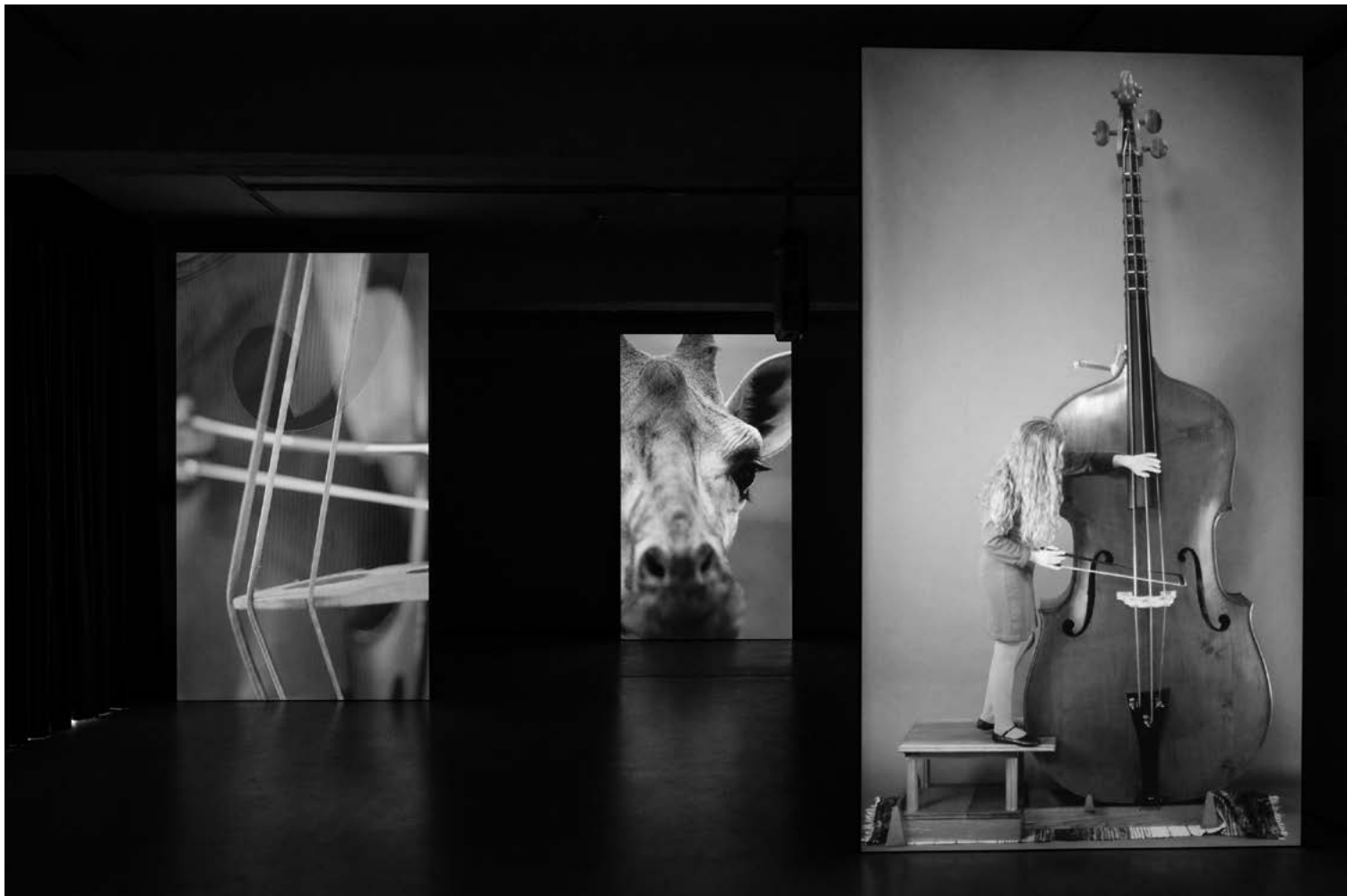
Frieda Toranzo Jaeger, Finkenwerder Förderpreis der HFBK Hamburg 2022
2. – 25.6.2022
HFBK Galerie im Atelierneubau

- ← Frieda Toranzo Jaeger, *Thoughts on anxiety*, 2020
Oil on canvas, textile ribbons; photo: Bruno Ruíz Nava
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin
- ↑ Frieda Toranzo Jaeger, *Finkenwerder Kunstpreis 2022*, installation view HFBK Gallery; photo: Tim Albrecht

Eyes Wide Open

Raphael Dillhof

Die neue Sammlungspräsentation der Hamburger Kunsthalle setzt ältere, neuere und vielleicht zukünftige Werke ihres Bestandes in Bezug zu gegenwärtigen Fragen. HFBK-Absolventinnen spielen dabei eine besondere Rolle





Von tiefen Tönen, von düsterem, bedrohlichen Schnarren wird man begrüßt, wagt man sich dieser Tage durch den unwirtlichen Untergrund der Hamburger Kunsthalle in Richtung Galerie der Gegenwart: Töne eines Oktobasses, eines gigantischen Streichinstruments, das auf drei meterhohen Videoprojektionen für eine Giraffe in Hagenbecks Tierpark gespielt wird. Absurd auf den ersten Blick, aber der Versuchsaufbau in Annika Kahrs' 3-Kanal-Videoarbeit *Infra Voice* (2018) dient der Kommunikation: Giraffen geben nachts tiefe Brummlaute von sich, deren Frequenzbereich dem des historischen Streichinstruments nahekommt. Ein Dialog der Gegensätze, zwischen Natur und Hochkultur, zwischen Mensch und Tier, der über die übergroßen Bilder und die eindringliche Tonebene einen hypnotischen Sog entwickelt.

Es ist ein ziemlich passender Auftakt für das im Februar eröffnete Update der Sammlungsausstellung der Hamburger Kunsthalle, das unter dem Titel *Something Old, Something New, Something Desired* jetzt für zwei Jahre das Sockelgeschoß und den dritten Stock der Galerie der Gegenwart bespielt. Einerseits thematisch, denn sollen Neuankäufe, Schenkungen sowie Bestände und Leihgaben nicht einfach wahllos für sich nebeneinanderstehen, sondern ihrerseits wiederum in einen Dialog treten. Und passend auch, weil die Eröffnung der Schau mit Annika Kahrs (*1984) – als eine der derzeit präsentesten jungen Hamburger Künstlerinnen ihrer Generation – deutlich machen soll: Hier wird neu gedacht, und endlich jungen, lokalen Künstlerinnen ein Platz am prominentesten Kunstort ihrer Stadt zugewiesen. Eine Bemühung, von der auch die Künstlerinnenliste zeugt, auf der sich internationale Größen mit jüngeren Protagonistinnen der Hamburger Kunstwelt mischen.

Auch wenn zunächst Werke von Bruce Nauman, Paul Thek und Annette Messager die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wird die Spannbreite gleich schon in den ersten Räumen weit aufgemacht. Etwa wenn ein raumgreifendes Werk von Jannis Kounellis, eine unbetitelt Installation aus Wandregalen und Rußspuren, die schon in der vorherigen Ausstellung *Unfinished Stories* die Wand dominierte, jetzt mit einer Fotoserie von Anette Kelm, mit Arbeiten von Andreas Slominski und einer Rauminstallation von Cordula Ditz – also drei eng mit Hamburg und der HFBK Hamburg verbundenen Positionen – kombiniert wird. Thematisch unter „Ausgrenzung“ zusammengefasst, zeigt diese Gegenüberstellung auf kleinem Raum ganz unterschiedliche künstlerische Ansätze im Lauf der Jahrzehnte: Wo Kounellis das anklingende Thema der nationalsozialistischen Bücherverbrennungen nicht ausbuchstabiert, mit monumentaler Schwere das verkohlte Material sprechen lässt, wird Anette Kelm mit ihrer nüchternen Fotoserie verfeimter Ausgaben wesentlich konkreter, lädt Andreas Slominski mit seinem *Wiener Schwarz* aus verbrannten Lippizanerknochen die Thematik mit Hoffnung und Humor auf. Cordula Ditz wiederum greift das individuelle Schicksal eines jugendlichen Widerstandskämpfers in ihrer multimedialen Rauminstallation *You May Not Know Him, But* auf – und schlägt in der wilden Kombination aus Youtube-Videos, Neonschrift und Recherchematerial eine Brücke zu Kounellis, dessen Vater selbst dem Widerstand angehörte.

Mit fünf solcher weit gefassten Kreise zieht sich die Schau über die beiden Ebenen der Kunsthalle und will

← Annika Kahrs, *Infra Voice*, 2018, 3-Kanal-Videoinstallation, 10:35 Min.; Foto: Hans Wulf Kunze
↑ Hanna Rath, *I SAW I WAS I*, 2019, Siebdruck und Tusche auf Textil, 250 × 145 cm; Foto: Rebekka Seubert

so auch als Rundumschau über die Themen der Zeit verstanden werden. Wie über das Thema der „Machtausübung“ etwa, das sich da in einem Dialog zwischen Simon Denny und Thomas Demand aufspannt: Dennys Rauminstallation *New Management*, ein dichtes, beinahe überforderndes Konglomerat aus Motivationsprüchen, Artefakten und Rechercheergebnissen zu einem Wendepunkt in der Firmenkultur des Samsung-Konzerns, thematisiert auf erschreckende Weise das Selbstbild globaler Unternehmen und ihren Expansionsanspruch. Gegen Demands präzise fotografierten Pappmodelle der Zentren politischer Macht – als buchstäbliche Papiertiger – wird die Gegenüberstellung zum passenden Bild für das Ungleichgewicht zwischen alter und neuer Macht im Hyperkapitalismus.

Weniger konkret sind die Verbindungslinien an anderen Stellen. Bei der Thematik der „Kommunikation“ etwa, unter der neben Annika Kahrs eingangs beschriebener Arbeit und Annette Messagers erschreckend kommentarloser Dokumentation misogynen Sprüche aus den 1970er Jahren noch Simon Fujiwaras Verarbeitung eines mehrwöchigen Mexiko-Aufenthalts zum Jubiläum der 100-jährigen Unabhängigkeit des Landes gefasst wird. Gesammelte Kuriositäten treffen in der aufwändigen und anspielungsreichen Installation auf von Fujiwara diktierter Briefe, getippt von einheimischen Schreibkräften, die kaum der englischen Sprache mächtig waren und an der Aufgabe letztlich scheiterten. Ein problematisches Experiment zwischen versuchter Reflexion des kolonialen Blicks und neuerlicher Ausbeutung und Zurschaustellung, das schon zehn Jahre nach seiner Entstehung aus der Zeit gefallen wirkt.

Fruchtbarere Ansätze liefert die Ausstellung im Obergeschoss, wo mit zahlreichen aktuellen Arbeiten naturgemäß auch das Weltgefühl der Gegenwart in die Räume eindringt. Zeigen etwa Almut Heises Gemälde von Küchenfronten und Wohnzimmern die unheimlich-sterile Spießigkeit der 1950er und 1960er Jahre, wirken die aktuellen, formal und thematisch sehr ähnlichen Gemälde Simon Modersohns heute mehr wie ein Ausdruck der Verunsicherung, bei der die Banalität des Alltags in einer zerbröselnden Welt nicht mehr zum Festhalten taugt, sondern mit viel Galgenhumor vorgeführt wird. Eine tiefe Skepsis an den Grundfesten unserer Lebenswelt, die auch in Tilman Walthers Video *Topographie I+II* mitschwingt; eine Untersuchung virtueller und realer Landschaften, die sich aber nicht auf Deutungen festlegen will, sondern sich selbst immer wieder Metaebenen einzieht.

Entfremdung, Erschöpfung, der Wunsch nach Vernetzung und Nähe flackern ebenfalls in Grit Richters zarten, anthropomorphen Stoffskulpturen auf, deren schlappe Arme sich auch verschlungen auf einem ihrer Gemälde wiederfinden. Ebenso erzählen Hannah Rathes fragile Netze und Sprach-Kippbilder oder Anna Graths aufgespannte Wandskulpturen von einer eingepassten Existenz unter ständigem Zug und Druck. Paul Spengemanns passenderweise auf einem Smartphone am Fußboden abgespieltes Video *Pocket Call* ist in dem Zuge auch als humorvolle Bestandsaufnahme der 2020er Jahre lesbar. Ein scheinbar unbeabsichtigter Videoanruf aus der Tasche wird im Lauf des Telefonats zur faszinierenden Inventur deren Innenlebens: Potentiell ständige Erreichbarkeit trifft per Zufall auf eine sonst verborgene, private Welt.





Generell sind am Ende die zeitgenössischen Neuzugänge der große Gewinn in *Something Old, Something New, Something Desired*. Nicht nur, weil die lokalen Akteurinnen die Dominanz der immer gleichen Namen in internationalen Sammlungspräsentationen aufbrechen. Vor allem stellen sie in der umfangreichen und zuweilen auch etwas ermüdenden Schau, die vor allem in den klaustrophobischen Räumlichkeiten des Sockelgeschosses stellenweise den Faden verliert, die wesentlich dringlicheren Fragen. Ob die Kunst die virulenten Themen dabei mehr als nur anspricht, sondern darüber hinaus wirken kann, steht dabei sowieso auf einem anderen Blatt. Die Giraffe, für die in *Infra Voice* gespielt wurde – sie schien zumindest aufzuhorchen.

Raphael Dillhof (*1986) studierte Kunstgeschichte in Wien und ist Redakteur von *art – das Kunstmagazin*.

Something New, Something Old, Something Desired

Annika Kahrs, Fernando de Brito, Jan Köchermann, Paul Spengemann, Simon Denny, Thomas Demand, Grit Richter, Andreas Slominski, Pia Stadtbäumer, Anna Grath, Almut Heise, Bernd Koberling, Jan Köchermann, Jens Lausen, Hans-Jürgen Kleinhammes, Almut Linde, Hannah Rath, Tilman Walther, Sigmar Polke u.a.
18.02.2022 – 18.02.2024
Hamburger Kunsthalle
www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/something-new-something-old-something-desired

- ← Paul Spengemann, *Pocket Call*, 2021, HD-Video, 6:30 Min., 2-Kanal-Sound; Foto: Helge Mundt
- ↑ Simon Denny, *New Management*, 2014, Mixed Media-Installation

Abend mit Goldrand

Julia Mummenhoff

Mit einer vielstimmigen und vielsprachigen Ausstellung der Klasse von Michaela Melián halten unterschiedliche Realitätsebenen Einzug in den Kunstverein Springhornhof in der Lüneburger Heide



Der Springhornhof in Neuenkirchen ist einer dieser Orte, deren Ausstellungsprogramm unbedingt Besuch aus der Stadt verdient hat, die aber den Tatbestand des Entlegen-Seins erfüllen. So kann es zur ganzheitlichen Wahrnehmung eines Ausstellungsprojekts dort gehören, sich durch den öffentlichen Regionalverkehr dorthin zu kämpfen (dabei auftretend: Ein Schaffner, der einen außerplanmäßigen Halt als Möglichkeit zur Raucherpause auf dem Bahnsteig beschönigt; Fahrgäste, die das scheinbar gewohnt sind; ein höflicher Jugendlicher im Basketballtrikot, der versichert, dass es eine Busverbindung von Schneverdingen nach Neuenkirchen geben müsse, denn er sei dort zur Schule gegangen; ein Bus, der gar nicht verpasst werden konnte, weil er Samstag nicht fährt; ein gut informierter Taxifahrer, mit dem in viertelstündiger Fahrt durch eine traumhafte Heidelandschaft das Ziel doch noch erreicht wird). All das macht den Genius Loci aus. Beim Springhornhof kommt noch hinzu, dass er inmitten eines Skulpturen-Parks liegt, der seit den 1970er Jahren stetig um Positionen zeitgenössischer Bildhauerei erweitert wird. Im ehemaligen Stall und der Scheune der historischen Hofanlage liegen die Ausstellungsräume. Neben Einzel- und Gruppenausstellungen internationaler Künstler*innen zeigt die Leiterin Bettina von Dziembowski dort auch regelmäßig Kooperationen mit Klassen von Kunsthochschulen. Für die diesjährige Ausgabe war sie seit dem Wintersemester 2021/22 in Kontakt mit der Klasse von Michaela Melián, Professorin für Mixed Media/Akustik an der HFBK Hamburg. Bei der Jahresausstellung im Februar 2022 sichtete sie aktuelle Arbeiten der Studierenden im Hinblick auf das geplante Projekt. Im Gespräch mit Michaela Melián und der Klasse wurden diese um weitere, zum Teil auch ältere Arbeiten ergänzt. Die Idee zu dem Ausstellungstitel, der die Begriffe für „Heidelandschaft“ oder „Heidekraut“ in allen Sprachen enthält, die in der Klasse als Muttersprachen gesprochen werden, entstand gemeinsam. Weil ein großer Teil der Arbeiten pandemiebedingt in der Isolation im Atelier entstand, haben sich einige thematische „matches“ ganz automatisch ergeben: Die Ausstellung greift unterschiedliche Aspekte des Ortes, wie Abgeschiedenheit, Einsamkeit, Natur, Landschaft, Idylle oder das Leben in einer Dorfgemeinschaft auf, abstrahiert und fiktionalisiert sie. Dabei ist die Bandbreite an Arbeitsweisen, mit denen „die Realität künstlerisch durchdrungen wird“ (Bettina von Dziembowski) so groß, wie es von einer Klasse für Zeitbezogene Medien zu erwarten ist: Film, Fotografie, Installation, Sound, Skulptur und netzbasierte Technologien sind allesamt vertreten. Vor dem Eingang wacht die Beton-Skulptur *Giantess* (2022) von Sophia Overton, die einem Werk der Surrealistin Leonora Carrington entlehnt wurde und eigentlich nur aus einem Bein besteht. Das Bild der Riesin, die an dieser Stelle symbolisch Fußgängerinnen auf der nachts schwach beleuchteten Straße „beschützt“, entsteht im Kopf der Betrachter*innen. Im Innenraum begegnen die Besucher*innen als erstes den sprechenden Pflanzen von Lorenz Goldstein.

Die Installation *plant and good plant* (2022) besteht aus zwei Arten von Sukkulenten, Echeveria und Aloe Vera, in deren Wachsschicht die Worte „you are a plant“ oder „you are a good plant“ eingeritzt wurden. Die Einschreibungen, die den Pflanzen nicht schaden, sind für Bilderkennungsprogramme wie Google Lens

← Lorenz Goldstein, *plant and good plant*, 2022
 Sound, Echeverien und Aloe Vera Pflanzen, Ipad, Smartphone, Googlelens App (Vordergrund) und *Indexing 2*, 2022, Malereien, Ipad, Googlelens App (Hintergrund); Foto: Fred Dott



lesbar und können so über Smartphones und Tablets in gesprochene Sprache verwandelt werden. Im Falle der „good plant“ entsteht eine weithin hörbare Lobeshymne, bei der einfachen Pflanze bleibt die Computerstimme bei der wertneutralen Feststellung, dass sie eine Pflanze ist. Es lässt sich nun darüber spekulieren, ob die Suggestion des Algorithmus Folgen für die die Entwicklung der Pflanzen hat. In einer zweiten Installation konfrontiert Goldstein das Bilderkennungsprogramm mit einem schwer deutbaren Arrangement aus einem Einkaufswagen und Leinwänden mit gestischer Malerei, doch die Transferleistung funktioniert und das Bilderkennungsprogramm findet trotz der Uneindeutigkeit ähnliche Bilder im Netz.

Im nächsten Raum ist eine Installation von Benjamin Janzen zu sehen, die auf seinem Langzeitprojekt *performing a rhizome* basiert. Seit 2020 – und zuletzt eine Woche lang in der Wohnung des Springhornhofs – erforscht Janzen mögliche Verbindungen zwischen unterschiedlichen Pilzarten, am Beispiel der Rhizome Kombucha und Reishi. Seine Skulpturen aus Kombucha-Häuten auf Gerüsten aus Treibholz und anderen Materialien sind Versuche, einen gemeinsamen Lebensraum für den von Menschen gezüchteten Kombucha-Pilz und wildwachsende Pilze wie dem Heilpilz Reishi herzustellen, verbunden mit der Idee einer unhierarchischen Symbiose.

Die Sound-Installation *Wie es euch gefällt* (2022) von Signe Raunkjaer Holm erlaubt es, die Arbeiten der Ausstellung aus einer anderen Perspektive zu betrachten. In verschiedenen Räumen steht jeweils eine historische Parkbank aus Neuenkirchen, über Kopfhörer ertönt eine Stimme, die das Setting der Ausstellung als Gartenlandschaft umdeutet und eine irritierende, immersive Situation erzeugt, in der die Hörer*innen sich neu orientieren müssen. Auf mehreren, über die Ausstellungsfläche verteilten Monitoren geben Episoden der Serie *The Unbelievably Boring Adventures of Pepe Ronny* (2018) von Bilge Aksac Einblick in den unspektakulären Alltag einer animierten Spitzpaprika, eine etwas ältere Arbeit, die in diesem Zusammenhang natürlich als Kommentar zum Stereotyp vom langweiligen Landleben gedeutet werden könnte. Im Obergeschoss ertönt das ruhelose Klappern der Arbeit *Es regnet durchs Dach / die Bahn rast vorbei / An Schlaf ist nicht zu denken* (2022) von Elisa Nessler. Reitsporen aus Keramik liegen auf einem flachen Podest, das sie in kurzen Zeitabständen in Bewegung versetzt, deren unablässiger Beat an die Ambivalenz von Antrieb erinnert, der voranbringt, sich aber auch in schmerzhaften Druck verwandeln kann, gerade so wie Sporen, die sich in den Körper drücken.

Ruhe lässt sich im nächsten Raum in der begehbaren Installation von Frederik Vium finden. Hohe Porzellanbögen und Wege aus mit einem Seil verbundenen Holzstäben schaffen eine märchenhafte, kontemplative Atmosphäre. *Mnemosynes Nachruf 2. Lass mich deiner Zeichnung folgen wie Pfade der Trauer* ist die skulpturale Neufassung der Kulisse eines Films von Vium. Der Name Mnemosyne bezeichnet sowohl die Göttin des Gedächtnisses in der griechischen Mythologie als auch eine ihre spezialisierten Bedürfnisse vom Aussterben bedrohte Schmetterlingsart. So versteht Vium die Installation auch als einen Versuch, einen Raum für die fragilen Insekten und das erinnernde Bewahren

zu schaffen – ein poetischer Verweis auf die politische Realität, die vor allem über Filme in der Ausstellung vertreten ist.

Kervin Saint Peres filmisches Essay *Wir sind alle Kanaken* (2021) umkreist das Wort „Kanake“ und seine Herkunft vor dem Hintergrund des europäischen Kolonialismus. Die aus Belgien stammende Eve Larue spürt dem Leben ihres Großvaters nach, der im Zweiten Weltkrieg als Zwangsarbeiter nach Thüringen verschleppt wurde. Die wenigen Äußerungen, die von ihm überliefert sind, darunter ein Satz, mit dem er sich mit den russischen Leidensgenossen zu verständigen versuchte, verbindet sie mit kargen Bildern aus einem thüringischen Bergbaustollen. Leonie Wahler zeigt in *Vom Badezimmer aus kann ich es sehen* (2022) den Weg von ihrem Elternhaus in Fulda zu der in unmittelbarer Nähe einer Polizeiwache gelegenen Bäckerei, vor der 2018 der Geflüchtete Mattiullah Jabarkhil erschossen wurde. Der Text des Films basiert auf ihrem Recherche-Projekt über Rechtsextremismus in der hessischen Polizei.

Es sind also eine Vielzahl an Realitätsebenen, die die Studierenden im Springhornhof aufrufen. Diese wurden in Form eines umfangreichen Performance- und Veranstaltungsprogramms zur Finissage am 11. Juni noch einmal erweitert und aktiviert. Und diesmal war ein Shuttlebus integriert!

Bataklik Brezo Heat Hede Heide
ヒースランド Lande Ljunghed нустомъ
Vresovisko

Mit Arbeiten von Bilge Aksac, Junya Fujita, Lorenz Goldstein, Lennart Häusser, Signe Raunkjaer Holm, Alexander Iliashenko, Benjamin Janzen, Frank Koenen, Nikita Kotliar, Eve Larue, Paulina Laskowski, Sophia Leitenmayer, Toni Mosebach, Elisa Nessler, Julia Nordholz, Sophia Overton, Kervin Saint Pere, Nora Strömer, Dominik Styk, Frederik Vium, Leonie Wahler, Moritz Walker
23.4. – 11.6.2022
Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen
www.springhornhof.de

- ← Frederik Vium *Mnemosynes Nachruf 2. Lass mich deiner Zeichnung folgen wie Pfade der Trauer*, 2021 Porzellan, Holz, Kreide, Schnur; Foto: Fred Dott
- ← Benjamin Janzen, *performing a rhizome*, seit 2020, Installationsansicht, Heimtrainer, Kombucha, Reishi-Pilz-Kits, Latex, Plastikfolie, Wolle, Treibholz, Kombucha, Latex, Teichfolie, Wolle; Foto: Fred Dott

Never Ready

Meg Miller

At the beginning of June, international web designers met at the HFBK Hamburg to talk about the visuality of the Internet and to discuss experimental forms of design. And despite all justified criticism: The Internet is not dead!





“A website is never ready, it is subject to constant change,” Konrad Renner (Professor of Digitale Grafik) said in his opening words in HFBK’s Aula auditorium in early June. “Change, wanted or not wanted, is a substantial part of working with websites. It’s intrinsic, deeply embedded in the DNA of the medium.”

So began the aptly named “Never Ready” conference, organized by the Klasse Digitale Grafik, taught by Konrad Renner along with Christoph Knoth. Over the course of three days, with 12 presenters, 7 flat screen monitors, a packed room, and a lively and open dialog facilitated by the student organizers, websites were discussed, displayed, danced with, and documented by phone cameras and notes apps. The web was examined at different scales – from lines of code to small experiments and gestures to phone screens to browsers to the lifespan of a website and the career of a web designer. At their most zoomed out, the conference discussions swept across the history of the internet, and wondered about its future. If one “web year” is about three months, as Tim Berners-Lee suggested decades ago, then the history of the World Wide Web that he invented in 1989 contains far beyond just the 33 (offline) years. One constant in all that time is that the web changes, and fast.

How, then, should we approach this medium in constant flux – as web designers, developers, artists, theorists, and users? What is web design today, at a time when a handful of global companies control large swaths of the digital landscape, and when apps and social media capture much of our attention? How will artificial intelligence and web3 change things in the future? And is it nostalgic to look back on an older web? Is preserving it even possible?

1 Olia Lialina, “A Vernacular Web” art.teleportacia.org. January 2005. <http://art.teleportacia.org/observation/vernacular/>

← Lecture by Vera van de Seyp; photo: Marco Wesche

↑ Lauel Schwulst is broadcasted live from outside during her talk; photo: Marco Wesche

The conference speakers ranged from people who have been making websites for decades to those who are newer to it, though, on the whole, they skewed younger. There was a range of perspectives on these questions, and a few prominent threads of thought emerging throughout.

“It’s not nostalgia, it’s resistance”

In her talk, internet artist and theorist Olia Lialina laid out a “history of the WWW,” but cautioned that it’s difficult to write this history since the past is always defined “in relation to now.” Web 1.0, for example, was not named as such until Web 2.0 was already coined, and people disillusioned by the present state of things became re-interested in the “old web.” Lialina suggested thinking about the history of the web not in epochs but rather in trajectories. Hers were:

Web designer → front-end developer

Making a website for your dog → reposting someone’s cat

Linking → search engines → linktree

My → me

Under construction → update → upload → u

The last trajectory traces a timeline from the first webpages, which were “bright, rich, personal, slow, and under construction,”¹ and built by individuals (everyone was an amateur) before the dot.com boom professionalized the web. Then there was the phase which saw those same websites going down because the people behind them couldn’t update them fast enough, to the pressure of peers or technological changes. Then “upload:” CVs uploaded to professionalized websites, photos uploaded to apps – the phase that introduced the concept of individuals providing the content, while more websites were being owned and designed by companies. And finally to “u,” when individuals became the product, and our own personas, work, feelings, reactions, and above all attention, became the main preoccupations for which websites were designed. This trajectory also dovetails with Lialina’s “my → me” trajectory, which describes a shift from the possessive “my” – a website was “my world,” my construction – to “me” as the product. Which is also to say, a loss of agency and control.

Of course, Lialina’s trajectories work in broad strokes, describing the population at large. There are ways to resist that shift, and those who were speaking at the conference actively do. Web designer and educator Harald Peter Ström gave a talk in which he concluded that he was still (“or maybe again?”) making websites the same as he did 25 years ago: with HTML, CSS, and some basic JS. He has indexed and archived² all of his websites from 1995–2002, many of which are only half working at this point. That led Ström to start Preserving Design³, an artistic research project on the preservation of digital design, still in its early stages. The project prompted questions like, Should websites be saved forever? And who should preserve them? Should we archive just the browser or also the code? – questions that echoed throughout the rest of the conference. Several other presenters showed archival projects, Lialina encouraged everyone to use web recorders to preserve their own and others’ work, and artist, writer, and educator Laurel Schwulst advised web designers to take screenshots

of their own work, but to also not get too emotionally attached – it’s just the nature of the web that things are always changing.

Questions of whose web was being archived and whose history was being written were also raised. (“To archive presupposes an archivist, a hand that collects and classifies,” as Arlette Farge has written.⁴) Some of the bigger efforts to archive the internet from the U.S. tend to prioritize American websites, to the exclusion of other countries. Computational designer Laiqa Mohid, in her talk, also pointed out the differences in the trajectories of the internet in the West – where “the web was meant to be about connections but turned into a commodity” – and in the East, for example, in India, where many first learned about the internet through Whatsapp (already a commodity). Relatedly, artist, designer, and educator Sebastian Schmieg noted that only about one-third of the global population has access to the internet, a problem being addressed by companies like Facebook and Google. In his project *How to Appear Offline Forever*⁵, Schmieg gathered the oral stories of people from people from Zambia (the country in which Facebook’s Internet.org premiered), Sri Lanka (the first country that will utilize Google’s swarm of balloons), and Silicon Valley (the de-facto epicenter of our digital lives), in order to explore questions of visibility, labor, and colonialism in a networked world. These mentions, however brief, that added perspective and texture to the history of the internet felt essential for a conference that began with the student organizers naming their intention to “create the context for a dialogue from diverse perspectives of the design world.”

At a time when the web is being “designed to be fit into so-called ‘digital’ society, a global network of virtual projects, companies, and a few gatekeepers,” as Renner put it, it’s necessary to look back and preserve the work and ideas of an older web, as well as to complicate that history, as some pointed out. There’s also the question of nostalgia – when does looking back become regressionist or comparing today’s web to the past become nostalgic, given the potential of new and constantly evolving technology? To this point, Lialina didn’t flinch: “It’s not nostalgia, it’s resistance.”

“Standardization happens – we’re just not interested in it”

Resistance, or a kind of “positive friction,” as digital art director Kim Boutin termed it, came up again and again throughout the three days of talks. The web today, when compared to the past, is designed to be seamless, to recede quietly in the background, to allow for smooth transactions and interactions, to be templated, scripted, and constructed by someone else. But there are also ways to interrupt this seamlessness, and there are designers and artists who are building “websites where [you] can feel a connection to the people who made it,” as Sebastian Schmieg put it. Web artist and designer Yehwan Song put a finer point on it, presenting a concept she termed “anti-friendly design,” which guides some of her work. “User friendly...predefines ‘user’ and simplifies user behavior,” she said. “There are so many people on Earth, and they have their own behavior – when you simplify, the user is then forced to follow that behavior.” Similarly, Kim Boutin, who runs the studio DVTK along with David Broner talked about



being “against” utilitarian design – or the way that templates, responsive design, app store requirements, and data-based user-friendly design shapes the way the web looks and functions. Instead, DVTK is more interested in “design that provokes.”

Laiqa Mohid spoke on similar themes, terming her practice of resistance “serendipitous design.” Inspired by navigating space in India, where she noted that oral directions from someone on the street might draw on colors, smells, signs, and familiar sights as guideposts (“sensorial directions”), Mohid became interested in the idea of “walking the web,” and of designing interventions that allowed for one to get lost. “Serendipity” in this sense, means to make something “that does the opposite of its intended purpose” – more meandering than mindlessly following (invisible) instructions. Laurel Schwulst, whose talk took the mural in the Aula auditorium as a point of departure, spoke similarly of the colors, links, and relationships that knit the web together. “Surfing is harder now that we spend so much time searching,” she said at the beginning of her presentation. Throughout her talk, which dug into her own and others’ color choices and looked into the culture and history of color on the internet, Schwulst showed how thoughtfulness toward even minute design decisions can open up a world of opportunities for a more poetic, personal, and creative web.

Another way of resisting a bland, utilitarian web took the form of adaptive reuse: both visual artist and designer Kexin Hao and designer and educator Marco Land showed projects that reused images and graphics that already existed online in new ways. Hao called these materials “internet leftovers” and positioned her prac-

2 <https://skale.peter.stream/>
 3 <https://preservingdesign.haraldpeter.se/>
 4 Arlette Farge, *The Allure of the Archives*. 1989.
<https://yalebooks.yale.edu/book/9780300198935/the-allure-of-the-archives/>
 5 <http://howtoappearofflineforever.online/>

↑ Lecture by Kim Boutin (DVTK); photo: Marco Wesche



tice as a kind of performance working with the internet as co-designer. For Land, these ideas of reuse came out of thinking about attribution and originality on the web, where images get shared, reposted, and repurposed, many times becoming completely decontextualized from their original source.

In Sebastian Schmieg's talk, he noted how "Google took the web, broke it apart, and sold it back to the people who built it," as the web went from "my --> me" on Lialina's trajectory. All of the works presented at the conference can be seen as a kind of refusal to accept what's being handed back to us, and instead construct the spaces we want to see ourselves. While Boutin noted that in some ways utilitarian design makes websites more accessible or available to more people, and that can be a positive, it also doesn't make the refusal from web designers less necessary. "Standardization happens - we're just not interested in it," she said about DVTK, before adding, "We know AI is after our jobs anyways ..."

"What shape can the web have? What kind of energy can be caught with it?"

Amid discussions of web design that goes against the status quo - that maintains the creativity, experimentation, and ownership of an older web, but applies new tools, technology, and thinking in an effort to push it further - artificial intelligence and web3 came up intermittently. At one point, OpenAI's DALL-E, which creates images from text descriptions, was summoned by Christoph Knoth to show the future of web design. Harald Peter Ström, who describes himself as a "slow learner and intrigued skeptic on all things web3," noted that it's a positive that web3 has renewed an enthusiasm about the web. Marco Land showed his NFT of a scanned office chair he was selling on ebay kleinanzeigen - so far, no takers.

It wasn't until Sebastian Schmieg, who spoke last, took the stage that the topic of web3 was met head on. Schmieg started out with a brief history of the web and the way it became centralized through a handful of global companies. He examined web3 as a promise of digital decentralization, taking us through his own experiment with creating NFTs. In the end, he said he didn't make any money from the project because the smart contract he got from the internet didn't stipulate a way to withdraw money. "It was stuck on the blockchain, and with the blockchain, there was no one to 'call,'" he said, leading him to conclude that he would rather have a "web of people." But Schmieg sees potential in web3 and room for people to shape this burgeoning landscape in the way they want. He reworked the term "decentralization" to become "decentered" - extending Lialina's "my --> me" trajectory into a proposed new direction. "If the community is healthy, I'm healthy - it shouldn't be centered on 'u,'" he said, also evoking idea of collectivity and redistribution. "We should own DALL-E," he said. "Maybe these images didn't exist before but they are made from the energy we put into the web."

Accessibility was the other major topic that came up throughout the conference in regards to the future of web design. When asked what he thought the future of web design would be, Marco Land said, in part, "simple and accessible," noting that web accessibility is a big discussion within many web designer communities.

- ← Charging station and resting installation in the entrance hall of the HFBK Hamburg, conceived and realized by the students of the Klasse Digitale Grafik; photo: Tim Albrecht
- ← Lecture by Harald Peter Ström; photo: Marco Wesche



The World Wide Web Consortium (W3C) defines web accessibility as “websites, tools, and technologies [that] are designed and developed so that people with disabilities can... perceive, understand, navigate, interact” and contribute to the web. Laurel Schwulst, when asked what she recognizes as important for making websites accessible, said above all that working with disabled designers and hiring disabled users as consultants was key.

One question that was proposed and remains is how design that resists user friendly UI and simple functionality can also incorporate accessibility. Another was how and what to preserve when it comes to web design, and whose responsibility it is to do it. And the future, of course, is an open question – whether web3 and artificial intelligence are good or bad for web design, whether a web designer’s energy is better spent looking back or forward. To the latter question, this conference demonstrated what it might look like to do both. It also showed that approaching and building the web with thoughtfulness, creativity, intimacy, and resistance to the status quo is a collective effort, and undoubtedly necessary for a future in which the web is shaped by people and not commerce.

Meg Miller is a writer and editor living between New York and Berlin. She’s senior managing editor for AIGA’s Eye on Design and editorial director at Are.na. Her byline has also appeared in The Atlantic, Quartz, Fast Company, The Creative Independent, and The Serving Library, among others.

“Never Ready: A Congress on the Visuality of the Internet”
 Speakers: Kim Boutin; DVTK (GB/FR), Kexin Hao (NL), Marco Land (DE), Olia Lialina (DE), Laiqa Mohid (GB), Sebastian Schmiege (DE), Laurel Schwulst (US), Vera van de Seyp (NL), Harald Peter Ström (SE), Yehwan Song (KR) and Liebermann Kiepe Reddemann (DE)
 Team: Prof. Christoph Knoth, Prof. Konrad Renner together with Moritz Ebeling, Stina Frenz, Wiebke Grieshop, Kim Kleinert, Karla Krey, Tigran Saakyan, Torben Spieker, Stephan Thiel, Leoni Voltz, Yulia Wagner (Klasse Digitale Grafik)
 June 9–11, 2022, HFBK Hamburg

- ↑ Panel discussion with Christoph Knoth, Yehwan Song, Kim Boutin, Marco Land (from left); photo: Marco Wesche
- Michaela Ott im Gespräch mit Souleymane Bachir Diagne bei der Konferenz *Situated in Translation* in der HFBK Hamburg, 2017, photo: imke Sommer

Rhizomatisch fundiert, dividuell unterwegs und vielfältig affiziert *Anna-Lena Wenzel*

Nach 17 Jahren als Professorin für Ästhetische Theorien an der HFBK Hamburg verabschiedet unsere Autorin Michaela Ott mit einer sehr persönlichen Erinnerung



Als ich das erste Mal etwas von dir las, war es deine Deleuze-Einführung aus dem Junius-Verlag. Menschen, die Bücher schreiben und zudem noch so hochphilosophische, erschienen mir wie unerreichbare Wesen.

Gleichzeitig warst du gar nicht so weit weg, denn du unterrichtetest in Hamburg, wo ich geboren bin und wohin es aus Lüneburg, wo ich damals wohnte, nur ein Katzensprung ist.

Weil ich mich in meinem Kulturwissenschaftsstudium nicht nur mit Deleuze beschäftigte, sondern auch mit Raumtheorien und nebenbei in einem Kino arbeitete, begegnete mir dein Name immer wieder. Sei es als Autorin, als Übersetzerin oder Filmkritikerin.

So entstand der Wunsch, dich zu fragen, ob du meine Doktorarbeit betreuen würdest. Das war 2006 und du warst noch relativ neu an der HFBK Hamburg, warst zum Wintersemester 2005 berufen worden.

Als du zusagtest, war ich sehr froh. Dass ich deine erste Promovendin war, habe ich erst später verstanden, als du mich immer mit diesem Label vorstelltest.

Ich war für die Promotion zurück nach Hamburg gezogen und hing oft an der HFBK rum. Als ich im Vorlesungsverzeichnis sah, dass du ein Seminar „Wir schreiben Kunstkritiken“ anbotest und mit einer Veröffentlichung in der *Lerchenfeld* locktest, war ich Feuer und Flamme und wurde zur inoffiziellen Gasthörerin. Ich erinnere mich, wie wir uns eine Ausstellung im Hamburger Kunstverein anschauten und im Anschluss meine erste Kunstkritik im *Lerchenfeld-Magazin* veröffentlicht wurde

Ich besuchte auch Theorieseminare bei dir – zu Raumkonzepten in Kunst und Philosophie oder Ästhetischen Positionen des 20. Jahrhunderts. Während beim Kunstkritik-Seminar nur wenige Studierende waren, die zudem noch zu spät kamen und sich mit dem Schreiben schwer taten, war die Beteiligung hier reger. Dennoch erinnere ich mich daran, bei dir ein Gefühl des schwebenden Frustes wahrzunehmen, und an meine Angst, deinem hohen Anspruch nicht gerecht zu werden. Weil ich vor Kurzem angefangen habe, selbst zu unterrichten, kann ich deine Position nun besser verstehen: den Wunsch, den Studierenden im besten Sinne etwas zuzutrauen, sie zu fordern, und gleichzeitig tastend abzuwägen, wo die Überforderung in Frust umkippt. Ich kann mir vorstellen, dass du die Möglichkeit zu lehren, also den Studierenden etwas mitgeben zu können, ähnlich herausfordernd wie verantwortungsschwer empfunden hast.

Ich erinnere mich an anregende Diskussionen und mein Staunen über deine Fähigkeit, wie gedruckt zu sprechen. Ebenso dein virtuoser Umgang mit theoretischen Begriffen und Denkweisen hat mich sehr beeindruckt, auch wenn sie mich manchmal überforderten. In den Ankündigungstexten deiner Seminare lässt sich ganz gut verfolgen, wie breit das Feld war, das du theoretisch vermessen hast. In ihnen ging es um Komposit-Kultur ebenso wie um transdigitale Öko-Science-Fiction, habt ihr der immersiven Unmittelbarkeit gehuldigt und das Verhältnis von ästhetischer Singularität und/oder Komposition möglichst kulturtransversal verkompliziert, werden Verfahren der Mikroskopierung von Nicht-Gedachtem erprobt sowie monetäre, aber auch andere, etwa libidinöse Ökonomien verhandelt.

Neben den fundierten Einführungen in Texte/Theorien/Positionen und dem Eröffnen neuer Wissenshorizonte



mochte ich besonders die Momente, in denen ich etwas mehr über dich erfuhr. Zum Beispiel als du im Seminar unvermittelt ein Foto deines jüngeren Sohnes zeigtest, auf dem er Gitarre übte. Ich glaube, es war das erste Mal, dass eine Professorin Einblick in ihr Familienleben gab und ich fand es gut zu wissen, dass es möglich ist, heavy Theorie mit Familie zu verbinden.

Eine weitere Szene ist mir in Erinnerung geblieben: Wie du nebenbei fallen ließest, dass du früher Performances gemacht hast und ich gerne mehr erfahren hätte. Dass du neben deinen vielen Identitäten auch eine künstlerische Praxis hattest, fand ich so schlüssig wie sympathisch.

Noch ein paar weitere Situationen fallen mir ein:

Ich erinnere mich an die Einladung zu einer Veranstaltung in deiner Wohnung von Momo Berlin, einem selbstorganisierten, philosophischen Arbeitskreis, in der Kurfürstenstraße in Berlin. Da war ich gerade frisch nach Berlin gezogen und fand das sehr aufregend: bei dir zu Hause zu sein und in privaten Räumen über Philosophie zu diskutieren.

Ich erinnere mich an eine Feier, die du zu deinem Geburtstag im Nelly-Sachs-Park bei dir um die Ecke veranstaltet hast. Es war unprätentiös und großzügig zugleich. Du hast eine kurze Rede gehalten und ich habe noch deinen ironischen Unterton im Ohr, der jeglichen Pathos zu überspielen vermochte.

Ich erinnere mich, dass ich mich nicht wunderte, dich bei der Eröffnung der Ausstellung *bauhaus imaginista* im HKW zu treffen, bei den Arbeiten von Kader Attia. Als ich sah, dass die Filme mindestens eine halbe Stunde lang waren, ging ich weiter, während du die Kopfhö-

↑ Michaela Ott neben dem Festredner Bonaventure Soh Bejeng Ndikung auf der Semestereröffnung 2016; Foto: Imke Sommer

rer nahmst und anfangst hineinzuhören.

Ich erinnere mich an unseren gemeinsamen Besuch der Ausstellung von Akinbode Akinbiyi im Martin-Gropius-Bau im Jahr März 2020. Das war, kurz bevor Corona alles lahm legte. Ich kam etwas zu spät, der Eingang war auf die Rückseite verlegt worden, und als ich um die Ecke bog, hast du auf einer kleinen Mauer gestanden und in einem Buch gelesen. Ich musste schmunzeln, weil ich dich genauso wahrnahm: immer wissbegierig die Zeit nutzend mit einem gekonnten Händchen für die richtige Inszenierung.

Ich erinnere mich gut an unsere Begegnung in der nGbK Ausstellung über den Merve-Verlag im Februar 2020. Du warst in Form eines Interviews über deine Übersetzungsarbeit für den Verlag auch Teil der Ausstellung, doch was mir im Gedächtnis geblieben ist, ist dein Kommentar zu einer großformatigen Fotografie der post-Party leeren Verlagsräume in der Crellestraße. Du sagtest zu mir, wie leid es dir tat, damals nicht mitgeschnitten zu haben, dass die ganze Aufräumarbeit, die Care-Arbeit, an Helga Paris hängen geblieben war, die damals zusammen mit Peter Gente den Verlag führte und sich kurz darauf das Leben nahm. Es war spürbar, wie dich beim Anblick dieser Szenerie das schlechte Gewissen gepackt hatte.

Ich erinnere mich an weitere zufällige, kurzweilige Begegnungen bei Eröffnungen oder im Kino. Sie bestätigten meinen Eindruck von dir, offen und wach zu sein. Ich nahm dich als eine Person wahr, die sich nicht auf dem Erreichten und Geschriebenen ausruht, sondern sich neue Themenfelder, Kontexte und Kooperationen erschließt, sich regelrecht hineinstürzt. Ich fand das folgerichtig, wenn man sich wie du mit Philosophien der Affizierung beschäftigt. Ein Beispiel für das Hineinstürzen und Kurzschließen sind die vielen gemeinsamen Seminare und Veranstaltungen, die du mit HFBK-Professor*innen aus der Theorie und aus dem Film wie Hans-Joachim Lenger, Hanne Loreck, Robert Bramkamp und Friedrich von Borries, aber auch mit Promovend*innen wie Christa Pfafferoth organisiert und durchgeführt hast.

Ein weiteres Beispiel für dein beständiges Werden sind die sich wandelnden Referenzen deiner Seminare und Vorträge. Während eines deiner ersten Theorieseminare der Antike mit Platon und Sokrates gewidmet war, wie mir die Künstlerin Edith Kollath erzählte, hast du dich zuletzt in deinen Seminaren mit dem „post-okzidentalen Grenzdenken“ von Autor*innen des globalen Südens wie etwa von Walter Mignolo, Eduardo Viveiros de Castro, Rey Chow, Boaventura de Sousa Santos oder Arjun Appadurai auseinandergesetzt.

Ich bekam mit, wie du dich der postkolonialen Theorie zuwandtest, wie du nach Dakar fuhrst und afrikanische Theoretiker einludst im Bewusstsein, dass wir „dringend die Stimmen und Erfahrungswerte von derart weltkundigen Expert*innen für die zeitgenössisch geforderte post-ethnologische Aushandlungsform [brauchen]“, wie du 2021 in einem Beitrag im *Lerchenfeld* schriebst.¹ Schon 2013 hattest du an die spezifische Geschichte und Verantwortung Hamburgs erinnert und appelliert: „Hamburg, dessen Schifffahrtlinien und Export-Import-Unternehmen nicht zuletzt durch den Kolonialwarenhandel Weltbedeutung erlangt haben, indem sie Branntwein und Waffen gegen Kautschuk und Palmöl tauschten, hätte mehr als einen politisch-ökonomisch-

moralischen Grund, sich mit den Spätwirkungen seines Profitstrebens zu konfrontieren.“²

Dieses Beispiel zeigt, dass du dich nicht scheust, klare Worte in den Mund zu nehmen und Differenzen nicht zu harmonisieren, sondern sie direkt zu adressieren. Ich deutete das als Zeichen deines Idealismus und musste mir eingestehen, dass ich nicht mit demselben Verve in die Bresche sprang. Zugleich nahm ich auch bei dir neben deiner Power und Bestimmtheit eine Fragilität wahr und es gab Momente, da wollte ich dir zurufen: Pass auf dich auf – wenn du zum Beispiel neue Konstellationen oder Kontexte erprobtest.

In Mikrodosis konnte ich deine Frustration spüren – nicht verstanden zu werden, nicht eingeladen oder einbezogen worden zu sein. Ich hatte das Gefühl, dass sich dabei aktuelle Situationen mit langjährigen Erfahrungen überlagerten, und spekulierte, dass diese aus einer Zeit stammten, in der man sich als Frau* seine Autorität mit einem enormem Einsatz erkämpfen musste und häufig von Ausgrenzungs- und Abwertungsgesten betroffen war. Umso wichtiger war es für mich, mit dir als Doktormutter ein Vorbild für eine künstlerisch denkende Philosophin und engagierte Professorin gefunden zu haben.

Ich bin mir sicher, dass du mit deiner Neugier und Lust am Affiziertwerden weiterhin Neues entdecken wirst und wünsche dir, dass du dir zugleich zugestehst, den Dingen, die du gesät hast, beim Wachsen zuzuschauen, darauf vertrauend, dass sie sich rhizomatisch vernetzen und individuelle Sprossen bilden werden.

Dr. Anna Lena Wenzel ist freiberufliche Autorin und Künstlerin. Sie promovierte bei Michaela Ott über Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Von 2010 bis 2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt Urbane Interventionen an der HFBK Hamburg.

Dieser Text basiert auf der Laudatio, die anlässlich des Abschieds-Symposiums „Es lebe die Dividuation!“ am 30. Juni 2022 auf Michaela Ott gehalten wurde.

- 1 Aufbruch ins Post-Ethnologische, in: *Lerchenfeld* Nr. 56, Februar 2021, S. 50-52, hier S. 52.
- 2 Lampedusa in Hamburg, in: *Lerchenfeld* Nr. 22, Januar 2014, S. 9f, hier S. 9.

→ Pepe Danquart, 2017; photo: privat

Filmen mit Pepe *Werner „Swiss“ Schweizer*

Ein enger Freund und Wegbegleiter wirft einen Blick zurück auf die gemeinsamen Erlebnisse und Projekte mit Pepe Danquart und erzählt damit gleichzeitig eine sehr persönliche Filmbiografie des Professors für Dokumentarfilm. Für die Zeit nach der HFBK haben beide bereits Pläne



Zuerst begegneten wir uns im Kollektiv. Als Genossenschaft „Videoladen“ reisten wir nach Hamburg zu einem Treffen, das von den Video-Pionieren Birgit Durbahn und Gerd Roscher 1978 im Medienladen organisiert wurde. Von früheren Reisen kannte ich schon die Medien-Operative Berlin, aber nun kam die Medienwerkstatt aus Freiburg dazu, die uns sofort faszinierte: Nicht nur wegen der sehr langmähnigen Kommunarden, sondern weil die Zwillinge ein recht passables Schweizerdeutsch sprachen. Schnell fanden wir heraus, dass Pepe und Didi Danquart in Singen aufgewachsen waren, gleich an der Schweizer Grenze am Bodensee.

Unsere beiden Kollektive unterschieden sich aber auch in anderer Hinsicht von den anderen Videogruppen, die sich mehr der „operativen Medienarbeit“ verschrieben hatten: Während diese oft pädagogische und sozialpolitische Anliegen mittels neuer Videotechnik vermitteln wollten, fielen unsere kleinen Aktionsvideos durch ihre eigenwillige und durchaus unterhaltende Montage von Bild, Grafik und Musik auf. Und da Zürich und Freiburg nicht weit voneinander entfernt sind, wurden unsere Videos in beiden Städten schnell von den diversen Sozialen Bewegungen im Anti-AKW-Kampf, in der Hausbesetzerszene und im neuen AJZ, dem autonomen Jugendzentrum Zürich, gezeigt und geschätzt. Höhepunkt der damaligen Bewegungsfilm war der von uns gedrehte Dokumentarfilm *Züri brännt* (1981), dem die Freiburger ihren *Passt bloss auf* (1982) nachfolgen ließen. Beide Filme sind heute noch Kult und repräsentieren die damals heißen 1980er Jahre in beiden Städten.

Trotzdem gab es einige Unterschiede: Während die Freiburger als Kommune zusammenlebten und arbeiteten (was uns faszinierte und gelegentlich irritierte), waren wir juristisch zwar eine selbstverwaltete Genossenschaft, aber viel individualistischer unterwegs. Nach *Züri brännt* arbeiteten wir nicht mehr unter kollektiver Autorinnenschaft, sondern widmeten uns als Autorinnen, Regisseurinnen oder Technikerinnen eigenen Projekten – und nicht nur mittels Video. Denn wir waren ja fast alle Kinofreaks und wollten, sobald es finanziell möglich war, auch mit filmischen Mitteln und Formaten arbeiten. Wir produzierten erste Spielfilme, unter anderem auch für das „Kleine Fernsehspiel“ des ZDF und das Schweizer Fernsehen. Während ich mich der italienischen Partisanenbewegung näherte (mit meinem ersten Kino-Dokumentarfilm *Dynamit am Simplon*, 1989), reisten Pepe, die Produzentin Mirjam Quinte und der Anarchist und Antimilitarist Augustin Souchy den internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg nach – mit dem Resultat des Filmes *Die lange Hoffnung* (1984). Als ich mich kurz danach für die erste Produzentenausbildung anmeldete, schien uns Pepes Projekt *Daedalus* (1989) bestens geeignet für eine erste deutsch-schweizerische Koproduktion unserer beiden Kollektive. *Daedalus* war einerseits ein Science-Fiction-Film, andererseits eine Art Doku-Fiction zum Thema Gentechnologie. Pepe hatte in Italien und in den USA beeindruckende Interviews mit führenden Genforschern geführt, die uns eine furchteinflößende Gentechnik-Zukunft prophezeiten. Diese Interviews wollten wir in eine szenische Handlung um den Professor Daedalus einbauen. Leider wurde mir erst während der Ausbildung klar, dass wir die Geschichte auf den Kopf hätten stellen und aus der Sicht seiner, in der Retorte gezüchteten Toch-

ter (gespielt von Maja Maranow) als „leading-character“ hätten erzählen sollen. Doch der Produktionszug war schon in voller Fahrt, da wir in Hamburg und Bern mit den Dreharbeiten beginnen mussten. Noch heute ist dieser Film legendenumwoben: So hätte der erste Drehtag im Hamburg Hafen 25 Stunden gedauert, von 7 Uhr morgens bis zum nächsten Morgen um 8! Aber auch im Produzentenbüro war es hektisch, vor allem wegen der Millionen von Drosophila-Fliegen, die wir in selbst gebastelten Brutbehältern züchteten. Die hätten im Bild ein zusätzliches bedrohliches Element abgeben sollen, waren aber wegen des Drehs auf Super 16mm-Film eigentlich nie richtig sichtbar (nur die nervigen Abwehr-Gesten der Schauspielerinnen). Durch seine einzigartige hybride Form fiel der Film zwischen alle Genre-Grenzen der damaligen Festivals. Aber alle, die an diesem Projekt leidenschaftlich mitarbeiteten, haben bei diesem unterschätzten Filmprojekt viel gelernt: Viele haben damit ihre Karriere als Filmtechnikerin oder, in meinem Fall, als Produzent begründet, und nicht zufällig ist der damalige Licht-Assistent heute Professor für Kamera und die Ton-Assistentin Leiterin des Filmbereichs der Zürcher Hochschule der Künste.

Aus Frust oder Reaktion auf die Zwänge einer Großproduktion drehte Pepe gleich danach in Berlin seinen Kurzfilm *Schwarzfahrer* (1992), wieder mit einem Teil des Filmteams, nur ohne mich, den früheren Produzenten. Denn natürlich wäre ich gerne in Hollywood dabei gewesen, als Pepe dafür den Oscar für den besten Kurzfilm gewann. Pepe war nun ein Star des deutschen Films – er konnte sich vor Projekten kaum retten. Wir verloren uns filmisch etwas aus den Augen, aber nie persönlich. In Erinnerung bleiben mir vor allem die eindruckliche Premiere von Pepes Dokumentarfilm *Nach Saison* (1994) mit dem Protagonisten Hans Koschnik, und seine Erzählungen über die unglaublichen Probleme am Set seines internationalen Projektes *Semana Santa* (2001).

Überrascht hat mich Pepes erster „sportlicher“ Dokumentarfilm mit dem Titel *Heimspiel* (1999/2000) über die Berliner Eisbären. Ich sah Eishockey-Aufnahmen, wie ich sie vorher noch nie im Fernsehen gesehen hatte. Und das war dann auch sein Anspruch, als er mich (bekennender Tour de France-Fan) für die Mitarbeit an seinem Film *Höllentour* (2004) anfragte, zum 100. Jubiläums dieses legendären Radrennens durch Frankreich. Dieser Film sollte sich in jeder Hinsicht von den stundenlangen Live-Bildern des Fernsehens absetzen und in Kino-Länge die gefühlten Strapazen und Glücksgefühle der Radrennfahrer vermitteln. Deshalb mussten wir uns auch nicht auf den damaligen deutschen Radstar Jan Ullrich konzentrieren, sondern tummelten uns oft mitten im Feld – oder drehten privilegiert im Tour-Bus des Team Telekom. Und das alles – wohl als letzte Filmequipe der Tour – auf Zelluloid, auf Super 16mm und 35mm-Film.

Höllentour hat unsere Freundschaft in jeder Hinsicht gestärkt: Gemeinsam sichteteten wir im Vorfeld im Institut National de l'Audiovisuel (INA) in Paris alle Radrennfilme, wir übten mit unserem Kamerateam an der Deutschland-Tour und beobachteten die Vorbereitung im Team Telekom. Wir finanzierten den aufwendigen Dokumentarfilm in einer offiziell deutsch-schweizerischen Koproduktion mit tatkräftiger Unterstützung zweier Fernsehdirektoren, selber Aficionados des Rad-



↑ Pepe Danquart mit dem Schauspieler Roland Düringer bei den Dreharbeiten zu *Basta – Rotwein oder Totsein*, 2004; Foto: Wolfgang Thaler

sports. In der minutiösen Vorbereitung stieg ich vom Koproduzenten zum Koregisseur auf und wir leiteten gemeinsam während der heißesten Wochen des Jahres 2003 unsere drei Teams um die Kameraleute Wolfgang Thaler, Michael Hammon und Philipp Zumbunn. „Ich will nur zwei bis drei geniale Einstellungen pro Tag“, war das Motto von Pepe für das Kamerateam. Tatsächlich hat der Film visuell eine neue Dimension eröffnet: Lange Brennweiten, ausgewählte Drehorte, Innenaufnahmen aus dem Auto des sportlichen Leiters und kleine Preziosen am Rand des populären Radrennens prägten den Film, der im Kino in Deutschland und der Schweiz ein begeistertes Publikum fand. Viele unserer damaligen Ideen wurden schnell kopiert – und wir entdecken bei aktuellen Reportagen immer wieder Szenen „à la Höllentour“.

Auch bei unserem nächsten gemeinsamen Projekt forderte Pepe eine neue, noch nie gesehene Bildästhetik. Denn wie kann man die Biografie des umstrittenen und bekannten damaligen Außenministers Joschka Fischer visuell umsetzen? Ihn vor eine Bücherwand zu setzen, war ausgeschlossen und gemeinsam mit ihm Schauplätze zu besuchen, war in Anbetracht seiner Agenda unmöglich. Also konzentrierten wir uns – wiederum in einer intensiven Archivmaterial-Recherche – auf Wendepunkte in seiner politischen Laufbahn und produzierten mehrere kleine Archiv-Dokumentarfilme, die wir dann auf semi-transparente Bildschirme projizierten. Joschka Fischer durfte – oder musste – in einer dunklen und kalten Berliner Industriehalle seine eigene Biografie abschreiten und auf die Filmsequenzen reagieren. Daraus entstand dann *Joschka und Herr Fischer* (2011), der nicht nur seine Biografie widerspiegelte, sondern ein Panoptikum zeitgeschichtlicher Episoden unserer Lebenswege darstellte: Als Kontrapunkte zu Joschkas Erzählung suchten wir Protagonistinnen aus unserer politischen Sozialisation auf, die im Häuserkampf, in der Anti-AKW-Bewegung und in der Alternativszene engagiert waren. Auch dieser Dokumentarfilm wurde von einer besonderen visuellen Kraft geprägt, die sich in fast jeder Einstellung von üblichen TV-Portraits und Biopics unterscheidet.

Nach Pepes Spielfilm *Lauf, Junge, lauf* (2013) wollten wir vor vier Jahren zusammen sein geplantes Spielfilm-Projekt *Rohstoff* über den deutschen Kult-Autor Jörg Fauser anpacken. Nach ersten Drehbuch-Fassungen verlor sich das Projekt aber im Dschungel der Förderpolitik – wie auch mein gleichzeitig geplantes Spielfilmprojekt über den Schweizer Soldaten Rudolf Flükiger. Nach einer kurzen Phase der Frustration rappelten wir uns wieder auf: Pepe reiste für seinen Film *Vor mir der*

Süden (2020) auf den Spuren von Pier Paolo Pasolini durch Italien und mischt zurzeit seinen neuen Film *Daniel Richter unplugged* (2020/21) im Tonstudio. Und auch ich drehe nun einen Dokumentarfilm über das Leben von Flükiger. Life goes on – und natürlich hat mich Pepe schon für ein nächstes Projekt angefragt.

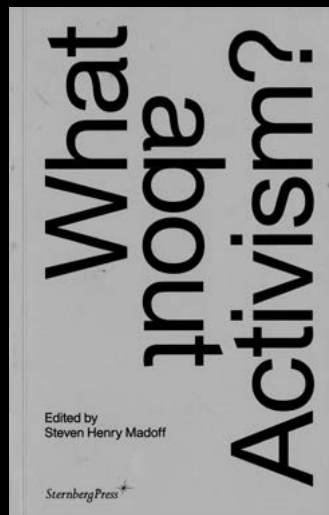
Werner „Swiss“ Schweizer ist Filmproduzent, Autor und Regisseur bei Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, Zürich.

Reading List



Timothy Snyder
Bloodlands. Europa zwischen Hitler und Stalin
dtv, 2013

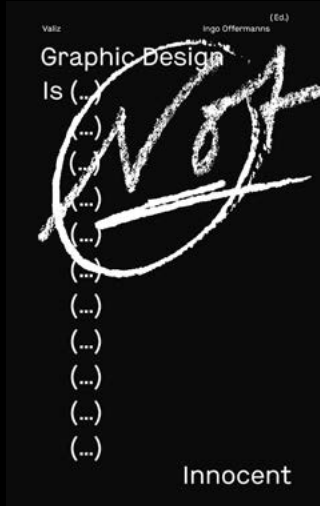
Das bereits 2010 auf Englisch erschienene und aktuell in der 6. Auflage auf Deutsch vorliegende Buch des US-amerikanischen Geschichtswissenschaftlers Timothy Snyder wagt das Unmögliche: „Diese Studie bringt das Nazi- und das Sowjet-Regime, die jüdische und die europäische Geschichte und die Nationalgeschichten zusammen. Sie beschreibt die Opfer und die Täter. Sie erörtert die Ideologien und die Pläne, die Systeme und Gesellschaften.“ Snyder fasst die Gebiete von den baltischen Staaten, über Weißrussland und der Ukraine bis nach Westrussland als einen politischen Raum, die „Bloodlands“, und bringt damit den sogenannten „spatial turn“ in die vergleichende Genozid-Forschung ein. Auch wenn Snyder sehr bemüht ist, die Verbrechen des Nationalsozialismus nicht zu relativieren, blieb die Kritik an seinem Ansatz nicht aus. Aber das Buch leistet viel: Es macht anhand zahlreicher Quellen und Schilderungen das unermessliche Leid der Bevölkerung in Polen, der Ukraine und Weißrussland bewusst, wo erst die sowjetische Geheimpolizei wütete und anschließend die nationalsozialistischen Divisionen von SS, Wehrmacht und Polizei. Wer die politischen Dimensionen des aktuellen Ukraine Krieges erfassen will, dem sei dieses Buch sehr empfohlen. BA



Steven Henry Madoff (Hrsg.)
What about Activism?
Sternberg Press, 2019
Der Kurator und Kunstkritiker Steven Henry Madoff hatte im November 2017 das Who is Who der internationalen Kuratorinnen und Museumsleiterinnen-Szene für die Tagung „Curatorial Activism and the Politics of Shock“ nach New York geladen. Das vorliegende Buch versammelt die bearbeiteten und erweiterten Beiträge, einige von ihnen durchaus mit Manifest-Charakter. Alle AutorInnen haben sich mit der Frage beschäftigt, was sie in ihren jeweiligen Kontexten konkret tun können, um auf die aktuellen gesellschaftspolitischen und ökologischen Herausforderungen zu reagieren – und vor allem, welcher Aufgabe der Kunst dabei zukommt. Die Antworten fallen so vielseitig wie gegensätzlich aus – abhängig von dem kulturellen oder geografischen Standort. Steven Henry Madoff: „Der Aktivismus läuft Gefahr, nur noch als therapeutischer Wert wahrgenommen zu werden, indem er die politische Wirkung gegen den emotionalen Affekt eintauscht, der allein vom persönlichen Gewissen abhängt und die Form der Arbeit mit einer anderen verwechselt.“ Besonders anregend liest sich die im Buch dokumentierte Podiumsdiskussion, in der die unterschiedlichen Sichtweisen und Vorstellungen deutlich werden. BA



Horst Bredekamp
Das Beispiel Palmyra
Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016
Unmittelbar unter dem Eindruck der Zerstörung der Stadt Palmyra durch Truppen des Islamischen Staates 2015 analysierte der Kunsthistoriker Horst Bredekamp in dem zunächst als Katalog-Beilage, dann als eigenständige Publikation erschienen Essay die ikonoklastische Praxis des IS, „die Menschen als lebendige Bilder und Bilder als lebendige Feinde vernichtet“. Die Tötung von Menschen und die Vernichtung von Monumenten wurden Teil derselben Inszenierung, desselben substitutiven Bildaktes: In einer solchen Gleichbehandlung von Mensch und Werk allein läge jedoch nicht das Verstörende, so Bredekamp: „Es besteht vielmehr darin, dass nicht etwa verletzte oder getötete Feinde als Trophäen gezeigt werden, wie dies immer wieder geschehen ist, sondern vielmehr, dass sie gefoltert und ermordet werden, um als Bilder eingesetzt werden zu können.“ Der Vernichtungsfeldzug des IS richtete sich auch gegen das antike Palmyra als Symbol der Toleranz, als Ort des Miteinanders und Nacheinanders verschiedener Kulturen. Mindestens darin liegt eine Parallele zu den Kriegen seither. *Das Beispiel Palmyra* beleuchtet, wie sehr die Auslöschung von Menschen und ihrer Kulturgeschichte strategisch zusammenfällt und kann in dieser Hinsicht ein Schlaglicht auf die kriegerische Leugnung des Existenzrechts demokratischer Nachbarstaaten durch Russland werfen. So bleibt auch Bredekamps Forderung nach einer „kämpferischen Reproduktion“ von Monumenten als Akt des Widerstandes akut. JM



Ingo Offermanns (Hrsg.)
Graphic Design Is (...) Not Innocent
 Valiz, 2022

Die Publikation basiert im Wesentlichen auf der dreiteiligen Konferenzreihe „Point of no Return“, die 2019 an der HFBK Hamburg stattfand. Die nun vorliegende erweiterte Anthologie will einen Dialog zwischen DesignerInnen, WissenschaftlerInnen, KritikerInnen und AuftraggeberInnen initiieren, die „die Verantwortung, Potenziale, Politiken, Grenzen und Risiken der Gestaltung visueller Kommunikation untersuchen“. Und stellt die richtigen und vor allem wichtigen Fragen: Wie „unschuldig“ ist Grafikdesign? An wen richtet es sich, wen schließt es ein/aus? Was bewirkt es? Die Textbeiträge werden durch grafische Manifestationen unterbrochen und ergänzt, die explizit Bezug auf die Fragestellungen nehmen und nicht nur reine Illustrationen sind. Anoushka Khandwala zum Beispiel hinterfragt das modernistische Designkonzept, dem in der westlichen Welt ein großer Stellenwert zugesprochen wird: “By praising this particular modernist aesthetic as ‘good design’ and relegating visual languages of different cultures to the labels of ‘kitsch’ or ‘tacky,’ this way of thinking has successfully wormed its way into mainstream discourse and established itself as the dominant way to communicate information.” Das Kollektiv In-ah Shin (Feminist Designer Social Club) kritisiert die weit verbreiteten Arbeitsbedingungen in der Designbranche, u.a. „long working hours and toxic work environments, poor salary or unpaid internship“, um nur ein paar Zeilen später – in einer Art Manifest – konkrete Gegenmaßnahmen einzufordern, die sie in ihrer eignen Praxis bereits berücksichtigen. Auch der ehemalige HFBK-Grafikstudent Karo Akpokiere legt mit seinem Beitrag „Not all Africans Are Criminals, Not all Koreans Eat Kimchi“ erst den Finger in die Wunde, um dann die Kraft des Grafikdesigns stark zu machen: „Graphic design as a tool for empowerment isn’t a new phenomenon, as all through history the discipline has featured heavily in political, social, and personal movements but, at a time when issues regarding stereotyping, inclusion, and diversity are at the forefront of many discourses, the importance of its power cannot be overemphasized.“ Es gäbe noch so viele weitere interessante Stellen zu zitieren, aber besser Sie lesen selbst! BA



Judith Butler
Frames of War. When Is Life Grievable?
 Verso Books, 2016

Frames of War ist eine Untersuchung der Art und Weise, wie die jüngsten Kriege und Gräueltaten von den Medien gerahmt werden (Butler bezieht sich vor allem auf die von der USA unter George W. Bush angeführten Kriege im Nahen Osten, aber auch die damit in Verbindung stehenden Ereignisse in Abu Ghraib und auf Guantánamo Bay), und wie diese Rahmung beeinflusst, wie wir die Opfer der Konflikte wahrnehmen. Das Kapitel „Torture and the Ethics of Photography“ (Folter und die Ethik der Fotografie) bezieht sich ganz konkret auf Susan Sontag und die von ihr vorgebrachten Argumente gegenüber der Fotografie. Sontag behauptete, dass die zeitgenössische Fotografie das Leiden ästhetisiert, jede politische oder ethische Reaktion verhindert und nicht einmal mehr schockieren kann. Während Erzählungen Verständnis hervorrufen, können Fotografien uns im besten Fall nur „heimsuchen“. Das sieht Butler anders. Ihrer Meinung nach warten Fotografien nicht auf eine verbale Interpretation, sie sind selbst schon Interpretationen: „The photograph is not merely a visual image awaiting interpretation; it is itself actively interpreting, sometimes forcibly so.“ Mark Fisher stellt in seiner damaligen Rezension des Buches fest: „Politisierung entsteht, wenn die Rahmung selbst entlarvt wird und *Frames of War* trägt dazu bei, diese strukturierenden Kräfte, die ihre Macht erhalten, indem sie unsichtbar bleiben, sichtbar zu machen.“ Mit Judith Butlers Analyse im Hinterkopf lohnt eine Re-Lektüre der eingangs formulierten Thesen von Thomas Hirschhorn. BA

Impressum
Lerchenfeld Nr. 62, Juli 2022

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff

Bildredaktion
Tim Albrecht, Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Patricia Ratzel, Anthony de
Pasquale

AutorInnen dieser Ausgabe
Kate Brown, Raphael Dillhof,
Vanessa Gravenor, Moshtari Hilal,
Thomas Hirschhorn, Nabila
Horakhsh, Meg Miller, Julia
Mummenhoff, Marita Muukkonen,
Ingo Offermanns, Werner
Schweizer, Raimar Stange, Ivor
Stodolsky, Anna-Lena Wenzel

Bildstrecke
Arbeiten von der Künstlerin und
ASA-Gastlektorin Amna Elhassan
(* 1988, Khartum). In ihrer
künstlerischen Arbeit setzt sie
sich mit der Wahrnehmung des
weiblichen Körpers im öffentli-
chen und privaten Bereich
auseinander und greift dabei auf
unterschiedliche Medien wie
Druckgrafik und Malerei zurück.
Arbeiten der Bildstrecke: *Tea Lady*,
2020, oil on canvas, 100×100 cm;

Washday, 2021, acrylic on canvas
150×124cm; *Henna*, 2021, oil &
acrylic on canvas, 60×50 cm;
Henna ceremony, 2021, acrylic on
canvas 100×100 cm; *In the
Garden*, 2020, oil on canvas,
100×100 cm; *Untitled I*, 2019,
stamps on paper, 18,5×15 cm;
Deep Rhythm, 2020, monotype on
paper, 20×19 cm; *I am a woman*,
2019, stamps on paper, 15×15 cm.
Auf dem Lerchenfeld-Cover: *air!*,
2019, stamps on paper; 16×14,5 cm

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

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Von Stern, Lüneburg

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

Das nächste Heft erscheint im
Oktober 2022

ISSN 2511-2872

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

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

„Jeder Künstler ist ein Mensch“. Diese so zutreffende wie existenzielle Feststellung von Martin Kippenberger erinnert uns daran, nicht wegzusehen, (künstlerisch) aktiv zu handeln und unsere Stimmen zu erheben. Gleichzeitig ist sie eine Ermahnung, denen zu helfen, die in Not sind. Und das sind im Moment sehr viele Menschen, unter ihnen zahlreiche Künstler*innen. Gerade in der aktuellen Zeit ist es für Kunstinstitutionen wichtig, nicht nur über Kunst, sondern auch über Politik zu diskutieren. Das vorliegende Heft will sich daran beteiligen.

Mit Beiträgen von Kate Brown, Raphael Dillhof, Amna Elhassan, Vanessa Gravenor, Moshtari Hilal, Thomas Hirschhorn, Nabila Horakhsh, Meg Miller, Julia Mummenhoff, Marita Muukkonen, Ingo Offermanns, Werner Schweizer, Raimar Stange, Ivor Stodolsky, Anna-Lena Wenzel

Ausgabe

03/22



„Jeder Künstler ist ein Mensch“. Diese so zutreffende wie existenzielle Feststellung von Martin Kippenberger erinnert uns daran, nicht wegzusehen. (künstlerisch) aktiv zu

Mit Beiträgen von Kate Brown, Raphael Dillhof, Amna Elhassan, Vanessa Gravenor, Moshtari Hilal, Thomas Hirschhorn, Nabila Horakhsh, Meg Miller, Julia Mummehoff, Merita





„Jeder Künstler ist ein Mensch“. Diese so zutreffende wie existenzielle Feststellung von Martin Kippenberger erinnert uns daran, nicht wegzusehen. (künstlerisch) aktiv zu

Mit Beiträgen von Kate Brown, Raphael Dillhof, Amna Elhassan, Vanessa Gravenor, Moshtari Hilal, Thomas Hirschhorn, Nabila Horakhsh, Meg Miller, Julia Mummenehoff, Merita

