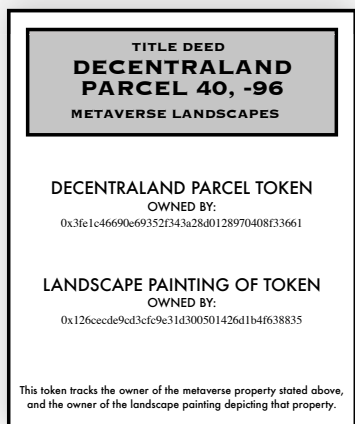


A »Decentraland« property ownership NFT – effectively a digital title deed indicating ownership of digital »land« in the most prominent Ethereum-based metaverse, »Decentraland«. Holders of this token own the peach-highlighted parcel of land in the middle, which they can then rent or build virtual buildings in. Many corporations and crypto projects, along with NFT collections own and build in Decentraland.



Simon Denny
Metaverse Landscape 4: Decentraland Parcel 40, -96
 2022
 UV print and oil on canvas, wood, MDF, Plexiglas, ETH paper wallet, dynamic ERC-721 NFT
 Physical object: 1274 × 1224 × 62 mm, framed



A new NFT issued with the landscape painting of the above Decentraland token, which tracks the owner of both the painting and the original Decentraland property.



Metaverse Landscapes

Metaverse Landscapes are a series of new works by Simon Denny, Professor of Time-based Media at HFBK Hamburg, that combine digital and physical components to explore the conditions under which ownership is made possible, online and off. Each consists of a gridded landscape painting depicting a parcel of digital real estate from the metaverse platform Decentraland, as well as a dynamic Title Deed

NFT. The Title Deed NFT points to the owner of the actual Decentraland parcel, the owner of the physical painting, and the holder of the NFT, all updated in real time. Both the Decentraland token depicted in the work and the corresponding Title Deed NFT are accessible via QR codes framed with the painting. Visually, the paintings – large-scale squares rendered in oil and UV print on canvas – are faithful to the pictorial conventions that are used to depict

Decentraland parcels on platforms like OpenSea. At the same time, they conjure art-historical antecedents in modernism and landscape painting. Each of these movements had their own relationships to the staking of ownership claims and the legitimization of different kinds of property; here, they resonate with and raise questions about the changes that could be afoot at the hand of emerging technology.

Autor*innen & Mitwirkende

Beate Anspach betreut an der HFBK Hamburg die digitalen Projekte und Publikationen, seit 2016 ist sie für das *Lerchenfeld*-Magazin verantwortlich.

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

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

Sjusanna Eremjan ist seit 2021 kuratorische Assistentin im ICAT der HFBK Hamburg. Zuvor war sie Projektassistentin und wissenschaftliche Volontärin an der Hamburger Kunsthalle. Sie hat an der Leuphana Universität Lüneburg Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Kunst- und Medienwissenschaft studiert.

Stina Frenz, **Karla Krey** und **Hannah Shong** studieren im Master-Studiengang in der Klasse Grafik bei Professor Ingo Offermanns und haben das aktuelle Layout des *Lerchenfeld*-Magazins entwickelt

Silke Hohmann ist Redakteurin beim Kunstmagazin *Monopol*.

Tom Holert is currently guest professor of art and cultural critic at HFBK Hamburg. He works as an art historian, cultural scientist and curator.

He is a board member of the Harun Farocki Institut in Berlin. Recent curatorial projects include: *Neolithic Childhood*. *Art in a False Present*, c. 1930 (Haus der Kulturen der Welt, Berlin; with Anselm Franke, 2018) and *Education Shock. Learning, Politics, and Architecture in the 1960s and 1970s* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin and vai Dornbirn, 2019-2022). Recent book publications include: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics* (Sternberg Press, 2020) and *CA. 1972: GEWALT – IDENTITÄT – METHODE*, (Spector Books, 2022).

Dr. Astrid Mania ist Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte der Moderne an der HFBK Hamburg.

Julia Mummenhoff studierte Kunstgeschichte, Literaturwissenschaften und Ethnologie und arbeitete anschließend in Redaktionen (Szene Hamburg, dpa infocom) und als freie Autorin. Seit 2009 ist sie an der HFBK Hamburg als Redakteurin und Autorin für Publikationen zuständig sowie seit 2014 für das Hochschularchiv.

Inhalt

- 02 Autor*innen und Mitwirkende 2
- 04 Toward Deconduct. Art and Governance **Tom Holert** 3
- 20 Die Avantgarde aus der Kiste **Astrid Mania** über eine kunsthistorische Entdeckung
- 24 Der Mut, zu sehen **Silke Hohmann** über die Ausstellung von **Tobias Zielony**
- 30 Von Hass, Zerstörung und Liebe **Sjusanna Eremjan** über die Ausstellung von **Rajkamal Kahlon**
- 34 Am Drahtseil **Raphael Dillhof** über die Ausstellung *Selbst und Zweck*
- 38 »Lieber Maler male mir« **Jens Balkenborg** über die Dokumentarfilme von **Pepe Danquart** und **Oliver Hirschbiegel**
- 42 Let's All Be Blobs! **Julia Mummenhoff** und **Beate Anspach** über das Festival von **Annika Larsson**
- 48 »Was seht ihr?« **Julia Mummenhoff** stellt den neuen Gastlektor **Tewodros Kifle** vor
- 52 Tarnung Theorieprofessor **Julia Mummenhoff** erinnert an **Fritz Kramer**
- 56 Reading List
- 59 Impressum

Toward Deconduct. Art and Governance
Tom Holert

In 2005, the University of Bergen in Norway organized a symposium on »The Arts and the State,« subtitled »Changing Discourses of Power and Influence in the Post-National State.« A basic premise of the organizers headed by the sociologist Judith Kapferer was that, »for good or ill«, the relation between the arts and the state shapes the understanding of aesthetics, and is »manifested in the concrete structures and abstract realizations of a capitalist dispensation.« ⁰⁰¹ An ensemble of »momentary connections and disjunctions« between a multitude of stakeholders, social milieus, public institutions, economic interests etc. is being organized by a complex political administration of the arts. The symposium and the book were premised on the persuasion that there is no way around closely attending to statecraft and engaging with the thicket of state bureaucracy if practitioners and students of contemporary art want to pursue a confrontation with the »self-serving political-administrative functionaries of the corporate state.« ⁰⁰² In this short essay I will pursue a similar interest, as I contend that for the purpose of effectively engaging the question of the state in relation to the arts the development of a specific literacy pertaining to the discourses and legislations that define, regulate, and project the ways in which artistic practice and cultural policy relate to each other is required.

The Return of the Interfering State Not being overly well versed in political theory and philosophy myself, I felt I would be well served in confronting this ignorance. A seminar on »forms of statehood« prepared for my first semester at HFBK provided such opportunities to study and discuss theories and histories of state and governance and connect them to art making, art criticism, art education, art curating, the art market, etc. A major motivation for emphasizing the genealogies and historical semantics of statehood (and anti- or beyond-state stances) was the suspicion that the relationship between art and state was in need of some revisiting and reconsideration.

It is generally believed that from the standpoint of contemporary liberal democratic societies any intimate relationship between the arts and the state is essentially a matter of the past. Pictorial programs such as the *Allegories of Good and Bad Government* painted by Ambrogio Lorenzetti (the artist commissioned to visualize the principles of early statehood for the council-room of the *Nove*, the government of fourteenth century Siena) seem unimaginable today, regardless of the continuing revivals of propagandist art from the French Revolution to the

fascisms and state socialisms of the twentieth century. And yet, these days we are witnessing an enhanced and disconcerting presence of the state in the field of the arts.

To illustrate this point, I wish to provide two preliminary examples. The first is taken from a recently published report by the New York-based Artistic Freedom Initiative (AFI) about the situation of artists and other cultural producers in Poland. **002** According to the AFI report, the Polish state and its legal and bureaucratic apparatuses are deliberately interfering with artistic practices and organizations in the name of the nationalist ideology and catholic fundamentalism represented by the PiS (Prawo i Sprawiedliwość, Law and Justice) government, thereby threatening individuals and collectives, and increasingly controlling the media.

The subjects and themes of the report represent a gamut of violations of the very division of powers between the legislative, the executive and the judiciary that constitute the base on which a certain idea of democracy rests, implying the maxim that, such democratic conditions protect the artistic and cultural realm from state interference.

The second example moves closer to the institutional fold that we find ourselves in, the art school. In the fall of 2020, following the Black Lives Matter demonstrations and a worldwide call to decolonize art academies and universities, the artist collective Anonyme Billedkunstnere (anonymous visual artists) removed a 1950s plaster cast copy of an eighteenth century bust of king Frederik V from its acropodium in the Assembly Hall of the Royal Danish Academy of Fine Arts and tossed it in Copenhagen harbor. The emptied plinth went unnoticed for twelve days, at which point the collective published a video documentation of their happening. The outcry in the media and among right wing and conservative politicians was enormous. The head of the department involved, artist and researcher Katrine Dirckinck-Holmfeld, who had taken responsibility for the intervention, was fired by the academy's director with immediate effect. **004**

I will not go any deeper into the decolonial research and reasoning that led to the bust's watery fate, other than it was the intention of the artists to address the colonial foundations involving slave trade and plunder upon which not only the Royal Academy but the very notion of fine arts have been built and maintained since the eighteenth century. What primarily interests me here is how this dimension of decolonial critique and the artistic methodologies to create public awareness of it, originated in a public, state-run institution, the art academy in Copenhagen; an institution where

the internal government, elected to guarantee its relative autonomy, acted in response not only to a certain interpretation of the law but also in response to and, ultimately in accordance with, the public fury led by nationalists and representatives of the Far Right.

In other words, the state did not interfere in the direct ways in which it appears to be interfering in the art field in Poland. Nevertheless, the situation engendered a confrontation of political, artistic, institutional and legal positions that as and in itself exemplified the complex entanglement of various internal and external dimensions of academic governance. **005**

If anything, these two cases dissuade the historically and socially founded (yet ultimately delusional) belief that contemporary art and its practitioners operate beyond or at a safe distance from statehood. The field of art in its relative autonomy is always already informed by and dependent on the institutions, legal frameworks and political infrastructure of the state. Moreover, as the state itself is in no way a stable object or subject, lacking any robust trans-historical and trans-local definition, the relationships of art and the state on their part are in constant flux. Furthermore, as the boundaries of the state and its reach are permanently being redrawn, its competencies and influences reduced or expanded, and ever more usually shared with and distributed among semi-, para- or non-state actors and entities, the field of contemporary art itself may be considered an experimental testing ground of old and new forms of government, governance and governmentality.

State Apparatuses I will return to these overused and sometimes flimsy concepts and concerns. Right now, however, I would like to attend more specifically to the institutional context of art education and art practice, that is, to the very context of the public art school. In other, somewhat charged terms, the HFBK may be considered a component of the »ideological state apparatus«, among which the Marxist philosopher Louis Althusser in the late 1960s/early 1970s counted the realm of education, from primary school to university, to be put in place and operated to secure the »reproduction of the relations of production.« **006**

Althusser distinguished the »ideological« from the »repressive state apparatuses«, the latter harnessing instruments of legal or physical coercion, such as the government, the legal system, the police, the military and so on, while he

conceived of the »ideological state apparatuses« largely as sites where consciousness, subjectivity or knowledge are trained, shaped and organized—the church, parliamentary politics, the family, trade unions, the media, sports, as well as art and culture, and, most importantly in Althusser's view, the educational apparatus.

Althusser (and even more so political theorist Nicos Poulantzas in his wake) critically developed the Marxian theoretical architecture of infrastructure and superstructure (*Basis und Überbau*). He refused the misleading identification of the bourgeois-capitalist state with its repressive state apparatuses and economic laws of coercion, and emphasized the necessity to think the state in terms of the *socio-cultural* reproduction of the relations of production instead.

Following Antonio Gramsci, the founder of the theory of the struggles over hegemony as the central feature of socio-cultural production and governance more generally, Althusser extended the notion of statehood by including institutions and agencies of civil society, convinced that the reproduction of the relations of production cannot be limited to the sites and situations of political and economic rule. Rather, Althusser emphasized, the reproduction of the relations of production relies strongly on the superstructure and the indoctrination, but also the struggles over hegemony that take place inside institutions such as the school or the university, that is, inside and around an institution such as the HFBK.

Diagrams of the Artistic Field Obviously, the HFBK would not exist in its past and current form were it not a public institution funded by the state. As a public institution it is deeply integrated in state bureaucracy and closely observed by parliamentary politics, while its relative autonomy and independence as a university is guaranteed by constitutional rights. The simple fact that art is considered not only to be teachable, but also a profession requiring certain qualifications and diplomas to be recognized by the state and its agencies of social security, such as the *Künstler-sozialkasse*, clearly implies that the university of art is not only a component, an operative part of the »ideological state apparatus«, including, perhaps, arguably the field of contemporary art in its entirety, or at least in large parts.

The organizational model which the newly founded BBK, the federal association of visual artists in West Germany, gave itself in 1971, claims an interest, if not, I suppose, a *necessity* to reproduce and mimic the organizational and institutional structures of the state—apparently bordering on caricature. The necessity to create an administrative and representational structure of commissions and delegates is, of course, bound

up with the professionalization of the field, the acknowledgment of the economic dimension of art. A few years after the founding of the BBK, the West German parliament commissioned several sociological and econometric studies about the socioeconomic situation of artists and the structure of their *Berufsfeld*, their field of profession—a topological vision embodied in the title page of a 1977 study made by a Hamburg-based research institute specialized in cultural sociology, complete with the diagrammatic attempt at visualizing the various sectors of the visual arts and their interfaces with other areas of cultural production. 007

The concept of the »field«, used here by the author of the study, may or rather may not have been derived from the theoretical lexicon of sociologist Pierre Bourdieu, who, at the time, had not yet fully developed this concept. However, Bourdieu's work on the »autonomization« of the literary and artistic fields in the nineteenth century has become a central reference point for any sociological analysis interested in understanding (and diagramming) the power relations and relations of production in which cultural producers and the so-called art world as a whole are embedded.

In his 1992 *The Rules of Art*, Bourdieu offered a genealogical history of, as he phrased it, the »conquest« of the literary and artistic field in the nineteenth century, governed and contested, internally and externally, to become a reverse image of the economy and the state.

The posts of ›pure‹ writer and artist, like that of ›intellectual‹, are institutions of freedom, which are constructed against the ›bourgeoisie‹ (in the artists' terms) and, more concretely, against the market and against state bureaucracies (academies, salons, etc.) through a series of ruptures, partially cumulative, which are often made possible only by a diversion of the resources of the market—hence of the ›bourgeoisie‹—and even of state bureaucracies. These posts are the end point of all the collective work which has led to the constitution of the field of cultural production as a space independent of the economy and politics; but, in return, this work of emancipation cannot be carried out or extended unless the post finds an agent endowed with the required dispositions, such as an indifference to profit and a propensity to make risky investments, as well as the properties which, like income, constitute the (external) conditions of these dispositions. In this sense, the

collective invention which produces the job of writer and artist is always to be begun again. 003

Following Bourdieu, the modeling of the field of art as an independent, autonomous domain outside of the state and of political economy, at times addressed as the »republic of letters« or an »artist's state,« *Künstlerstaat*, requires a specific personification, an individual or a group or class of cultural producers whose success in the struggles about reputation and economic prowess enables them to act as if they were in fact autonomous and independent, even if the perception of these agents was based on a carefully and collectively crafted illusion. Everyone else, however, that is to say the majority of cultural practitioners, those who do not reach the higher echelons of success and recognition, are deemed to cooperate with actors and forces outside of the idealized realm of autonomy. 009

Even though Bourdieu suggested artistic autonomy had actually been possible, provided that certain parameters that enable such independence existed, such autonomy for him was essentially a matter of the late nineteenth and perhaps early twentieth century. At the time of his writing, in the early 1990s, he perceived an endgame of such claims to autonomy, »a threat of a totally new sort«, as he called it. 010 Not only were cultural producers »more and more completely excluded from public debate«, their autonomy became massively threatened by »the increasingly greater interpenetration between the world of art and the world of money, of new forms of sponsorship, of new alliances being established between certain economic enterprises (often the most modernizing, as in Germany, with Daimler-Benz and the banks) and cultural producers.« 011 Affecting »artistic« as well as »scientific research«, the »empire of economy« dominates »through the control of the means of cultural production and distribution, and even of the instances of consecration.« 012

Art and Expectation The »empire of economy« may have vested artists from most illusions pertaining to their alleged autonomy, however, much is expected from art's redeeming and healing powers. Emphatic objections to any questioning of the value, relevance, and usefulness of art and culture are reliably, and unsurprisingly, uttered by cultural policy lobbyists and representatives of the state in charge of culture. In the budgetary debate in the Bundestag on September 7, 2022, Claudia Roth, Germany's Minister of State to the Federal Chancellor and Federal Government Commissioner for Culture and the Media, gave a definition of her area of competency:

Only those who participate in social, political, and cultural life will also share common democratic values. This is precisely what elucidates the relationship between culture, society, and politics. It shows that museums, theaters, cinemas, concert halls, literature, music, and art are not nice-to-haves, but an essential, constitutive element of democratic societies. **013**

These formulations, highly charged, historically and theoretically, evoke a whole set of premises and beliefs that are relevant to the work and study in and outside a university of the arts, although many of us, including myself, rarely, and most often unwillingly, bother to engage with these premises and beliefs. **014**

When Roth speaks of »common democratic values« that should be »shared« and of the cultural institutions that represent an »essential, constitutive element of democratic societies,« exactly because of these very shared values, then a first impulse might be to agree with her—reassured that a leading politician in the parliament of this state is using such words, if only to represent the interests of her department. However, what should we make of the fact that cultural institutions, as Roth also claims, are to be »third places, places of education, places of encounter, of social warmth and community« and therefore—most likely due to this warming and community-forming function that guarantees a »successful living-together«— are »of immense importance, especially in times of crisis«? **015**

Because they are expected to enable »successful living-together,« it can be understood that cultural institutions should be »supported« and »sustained« »after and between crises«, as part of constitutional *Staatsziel* yet to be implemented. On the other hand, however, culture makes a claim »in its own right« (Roth)—whatever this phrase should mean exactly—to such support and thus to »a share in the common budget.«

After the Covid-related subsidies in 2020 and 2021 (e.g. »Neustart Kultur«), the increased energy prices and the fundamental transformations entailed by the climate crisis become a major consideration in cultural governance. One billion euros are being allocated to free the cultural sector from the »energy dependency« on Russia, but equally, as Roth maintains, on fossil fuels in general—because this dependency has a disadvantageous effect on the »democratic culture.«

Thus, in addition to the claims made by culture's »own right« to funding, which the cultural policy instigated by the federal government tries to accommodate, a programmatic demand is made for funding that is committed to the principles of »sustainable« economic activity in the cultural sector, in accordance with the formula of »Green Culture,« as it has found its way into the coalition agreement of the current government. Roth states: »We did this with the establishment of a dedicated department, a team for sustainability in culture, with forward-looking advice from the Federal Network Agency, and with many discussions we are having with the culture ministers of the federal states and with local authorities.« **016**

By this point in Roth's speech, it has become obvious how the government and thus the state are trying to combine different forms of governance, linking vertical command structures with negotiations in flat hierarchies. The model of governance adopted here is that of corporations that commit themselves to certain guidelines and standards of social responsibility, dubbed »corporate governance« in economics and political science, and where »sustainability governance« has been established as a variant of corporate government, which is now being applied to and integrated into »cultural governance.« **017**

Culture and its institutions, including state-funded public, private, and non-profit actors of the professional field such as museums, theaters, cinemas, concert halls, clubs, publishers, bookstores, self-organized art spaces, festivals, etc., are evaluated, supported and reorganized along environmental as well as ethical and economic lines, depending on the »structural coupling and co-evolution of government and/or governance arrangements with a wider set of institutions and social practices.« **018**

And even if the 24 schools of the arts in Germany are not subordinate to the State Minister of Culture and Media, but to the Federal Ministry for Education and Research and the corresponding ministries in the federal states, these developments and reconfigurations of cultural governance apply to them in a similar way. The specific regulatory mix of forms of managerial steering, administration and moderation in the university context, sometimes called »academic governance«, where hierarchical and egalitarian processes overlap and sometimes intersect in historically specific ways, combines—in typical neoliberal fashion—opportunity and coercion, moments of autonomy and those of disciplinary conduct. At any rate, the professional formation provided inside art schools is increasingly supposed to engender aesthetic practices that contribute to the improvement and transformation of social, political, and

ecological conditions in the extra-academic environment—or »field of power,« as Bourdieu would have called it.

Artists as Agents and Instruments of Governance It has long been a common feature of cultural policy parlance to refer to artists as agents of social change, as specialists of transformation forming a Bourdieuan »field« of their own, especially where art practitioners do not shy away from emphasizing the social utility and functionality of their respective aesthetic practice against any claim to autonomy. ¹¹⁹ Contemporary culture, and contemporary art more specifically, are fundamentally constituted by what they—supposedly—are *not*: by social, political, economic, legal realities and ways of knowing.

If, in the more recent announcements by representatives of the federal government such as Claudia Roth, »culture« is assigned an active role in overcoming the multiple crises of the present and, moreover, as a weapon against the violence of structural exclusions, this likewise indicates crucial shifts in the constellation of supposedly state and supposedly extra-state competences, between government and governance.

Therefore, I guess it might be useful to clarify a bit what is meant by governance in this context. Since roughly the early 1990s, political scientists observed and analyzed the emergence of new formal and informal institutional arrangements of governmental forms outside and beyond the state. Post-Marxist political theory sees contemporary developments in statehood as being shaped by regulatory regimes, by the fact that state activities have increasingly been displaced and delegated to subnational, trans-local, supranational levels and their regulatory systems. In the process, boundaries of state/society, public/private, administration/management etc. have become ever more porous and destabilized. As Antonio Negri emphasizes in a 2018 essay on »The State of the State,« this was a »permanent revolution of factors« in which »instruments of governance« began to develop; however, Negri argues, this not governance in the Foucauldian sense of the word—the practice of a diffuse governmentality, like at the beginning of the liberal era; rather, he sees it to be a »social governance that oscillates and sometimes enacts a restoration, sometimes drifts towards forms of governmentality (i.e. state forms, government in the proper sense),« as »the result of the rigidities brought about by the class struggle.«

I think that the transformations of governance that we saw have been brought about by the class struggle—not simply in the last resort, but here and now both in undergoing globalization and in opening those windows of porosity that often break up the administrative action. In any case, it is in this relationship that a new figure of the state has been defined; and there is a radical modification in its nature that is due to the validity and effectiveness of the norms it produces. In this way a generalized instability is stabilized. 020

However, the emergence of this new »figure of the state« as enacted and embodied in a »social« (and, it needs to be added, *managerial*) *governance* has neither resulted in a retreat of the state nor in an actual loss of state sovereignty, but rather, as Negri suggests, in a new figuration of the state/sovereignty nexus. It could even be argued that the class struggle against neoliberal globalization (to which governance would be a response by the dominant social strata) may have intensified the state's monopoly on the use of force, even though the »process of the ›specialization‹ of the state and the establishment of its ›relative autonomy‹« on the whole has become »more complicated and tends to be more precarious« (Bob Jessop). 021

The increasing blurring and obscuring of the zones of state and non-state governance, of politics and economy, has been criticized as a problematic strategy for dealing with the state's apparent crisis of legitimacy. Concerns have been raised as to the reduction or removal of potential addressees for direct requests of accountability from civil society in the course of this obfuscation. Understandably, the government/governance complex is accused of its perfidious Janus-faced nature. 022

However, the notion of a development running in a linear fashion from the top-down hierarchies of traditional statehood to horizontal, network-like forms of participatory co-governance proved to be more wishful thinking than tenable thesis. Instead of withdrawing and leaving the terrain to new players, the contemporary neoliberal state acts at various nodal points of the institutional and regulatory configurations associated with governance. Thus, neoliberal governmentality conceives of the state, private economic actors and civil-society groups as working with and against each other, while its success is based on the steady implementation of ways of governing subjectivity, of constantly instilling updated versions of the entrepreneurial and the ethical self (well known in the field of art and culture). On the other hand, the particular architecture of cultural governance shares many features with governance more broadly conceived, as a shifting taxonomy of objects and subjects of culture. 023

Conceptually and ideologically, the new functions and tasks of the cultural sector, outlined by Claudia Roth, are based on the very ambiguous nature of the government/governance complex and on what is conceptualized in more recent publications as »governance capacity,« which becomes palpable »when there is a quest for ›concerted agency‹, and actors have to collaborate to deal with a certain societal challenge.« 024

The Lexicon of Cultural Governance In the face of a global pandemic and Russia's belligerent autocratic state ideology, a governance/government hybrid such as the German state now reaches for new modes of statecraft. This development must be viewed against the background of decades of experimentation with governance and policy.

In liberal societies, the private sphere and the economy are seen as protected from state interference, but at the same time, according to political theorist Barbara Cruikshank, »to govern, then, means first to stir up the desire, the interest, and the will to participate or act politically,« and only then does a »relationship of governance« arise. 025

This »relationship of governance,« which aims to subjectivize citizens in the sense of guiding/conducting their thinking, feeling, and behavior, must also be discussed in relation to art. After all, as was already shown in Claudia Roth's speech, »art« and »culture« (these categories, which should actually be distinguished, are most commonly used synonymously in cultural policy parlance) appear to be appealed to by official politics primarily as technologies of citizenship, ways of modeling atmospheres, affects, and alternatives to what exists—not least in order to support the cultural sector's claim as entertaining a special relationship to the state and its institutions (as well as to argue for their access to its budgetary resources).

It may suffice to look at the current publications and announcements by the HFBK, at certain contents on its website, the course catalogues and publications, to identify traces of these relationships of governance. Differently hued and voiced commitments to and discussions about anti-discrimination, educational justice, diversity, agility, sustainability, transdisciplinarity, cross-cultural encounters, participation, resilience, collaboration, care, decolonization, research, digitization abound and thus shape an image of contemporary cultural governance. 026

But how do these terms operate, how are they mobilized in the institutional interactions of liberal or even radical-minded members of the art school system (and the art world more generally)? For while many of them originate in emancipatory contexts of struggle, they are routinely enlisted to help controlling and monitoring institutional and economic processes. They also constitute a discursive matrix for decisions on the levels of research content and artistic practice, for example when it comes to raising outside funds (*Drittmittel*). Therefore these terms determine the practice of all of us in an often imperceptible, unacknowledged, or simply misunderstood way. Either way, they reliably cause effects on the level of subjectivity.

Activated or contested by means of critique (and critical artistic practice, for that matter), however, guidelines and vocabularies of governance discourse, which are always conjunctural, can be subjected to radical revisions. A prerequisite for such a working with and against the languages of institutional and cultural policies would be a sort of *governance literacy*, comparable to training in, e.g., software competence, on the basis of which the logics and economies of these keywords and programs can be analyzed and, if necessary, appropriated and hacked.

In preparing this lecture, I perused documents of cultural-political reporting, the calls for proposals and programs of the European Commission, UNESCO, the various national arts councils, municipal cultural administrations, cultural and party foundations, national and federal funding programs, foreign cultural work, as well as NGOs such as the Kulturpolitische Gesellschaft or the German Cultural Council. And I can only advise everyone to engage with this type of text and not leave the reading (and writing) to those who are responsible for the translations and transfers of the policy codes constructed here in the respective offices and institutions.

After all, the efficiency of the lexicon of governance terms depends on how continuously it is implemented and further developed through cultural policy is fascinating and questionable at the same time. Here, at the interfaces linking political commitments to participation (and other values considered »democratizing«) on the one hand and cultural practices on the other, frameworks are built, norms are set, expectations are formulated, professional pathways are charted (deviating from which can yield many risks for the respective actors, such as not fitting the programs of cultural governance and funding).

At the same time, many of these programs and guidelines naturally also open up spaces of opportunity, create visibility and representation, bring about actual partic-

ipation and a redistribution of funds. As always, it depends on who develops and formulates the policies and their discourses, and how they are read and interpreted.

2022 was not a particularly good year in terms of »cultural governance« for Germany, with the fiasco of the political and curatorial handling of the occurrences and accusations of anti-Semitism at documenta fifteen being the most glaring case. It also seems—and this brings me back to the multiple crisis (including those of the structures and mechanisms of democracy)—that it has become exceedingly important to take a close and scrutinizing look at the relationships between government, governance and governmentality, between *polity*, *politics* and *policy*.

Actors in art and culture make their own, not always pleasant, experiences with the relationships of governance in these decentered and participatory forms of governance, which currently prove to be increasingly state-centric. However, this does not mean that practitioners are merely at the mercy of cultural-political agendas and dynamics. On the contrary, I would maintain that the social milieus and institutional spaces of art, where art is created and where art is made public, feature genuine, yet usually hidden, tacit forms of governance.

Toward Deconduct Technologies of citizenship and artistic, curatorial, educational practices have always been intertwined. Especially when artistic production takes place expressly in networks, collectives, and project groups, often without a »proper« artwork being produced in the course of these processes, effects of governance are palpable, often inevitably, sometimes inadvertently. For a long time, the self-organization of these processes was closely linked to the Foucauldian »art of not being governed so much,« that is, to the intention of maintaining the greatest possible distance to the centers of the government, in the knowledge that power is nothing that can be simply defeated or deserted. However, if the practices of self-organization or *autogestion* at art schools are supported in theory or by individual teachers, as well as integral part of the curriculum; if the principles of good governance determine not only social interaction, but also the content, forms, and methods of artistic work, then types of governance inevitably converge, and it would be hard to estimate any particular outcome of such convergence.

How do the actors in the field of art reflect on the many elements of governance *internal* to art? How, if at all, do they relate theories of the state and theories of art? The complex of contemporary art is sometimes ostentatiously politicized, sometimes ostentatiously oblivious of its own implication in politics. This said, contemporary art is an otherwise expansive, global, quasi-industrial, creative-economic, public-private cultural domain with its markets, fairs, exhibitions, academies, media, museums, off-spaces, auctions, real estate deals, financial speculation and discursive production. But what if we re-conceive contemporary art in new terms, that is, as an expanding laboratory for the research and development of forms of governance, whether these are neoliberal, neo-Keynesian, common-ist or neo-collectivist?

As long as the governance frameworks that organize and regulate this cultural production of politics—and (ultimately) of the state itself—continues to be lived/experienced as an invisible infrastructure rather than a ground of contestation and struggle, it will perpetuate its power of conduct—that is the stimulation, allocation, partition etc. of processes of subjectivation, of thinking, of behaving, etc. The vanishing line of such questioning could be another way of conduct, of conducting otherwise, or, ultimately, the refusal of conduct, which would reflect and shape the unavoidable as much as the desirable. In other words: an *Ablenkung*, a deconduct.

Deconduct, understood as the name of a practice or strategy, not as a method or model, cannot be established once and for all, it cannot be taught and learned, it is itself the site and the stake of struggle, which can also always degenerate, for example, toward reconduct. Deconduct reveals contradictions in the contemporary networks of governance, because it is the very trigger of those contradictions. As a practice or technology of citizenship based on enhanced governmental literacy and the knowledge of the morphologies, genealogies and ecologies of statehood it might test the democratic nature of a given governance, which can be evaluated in terms of its capacity to avoid the dissipation of contradictions by restrictions or formalism. Without real struggles this capacity to provoke the expression of contradictoriness does not happen. Deconduct, therefore, must continually be enacted, for, like democracy, it is never a *condition*, but always a *struggle*.

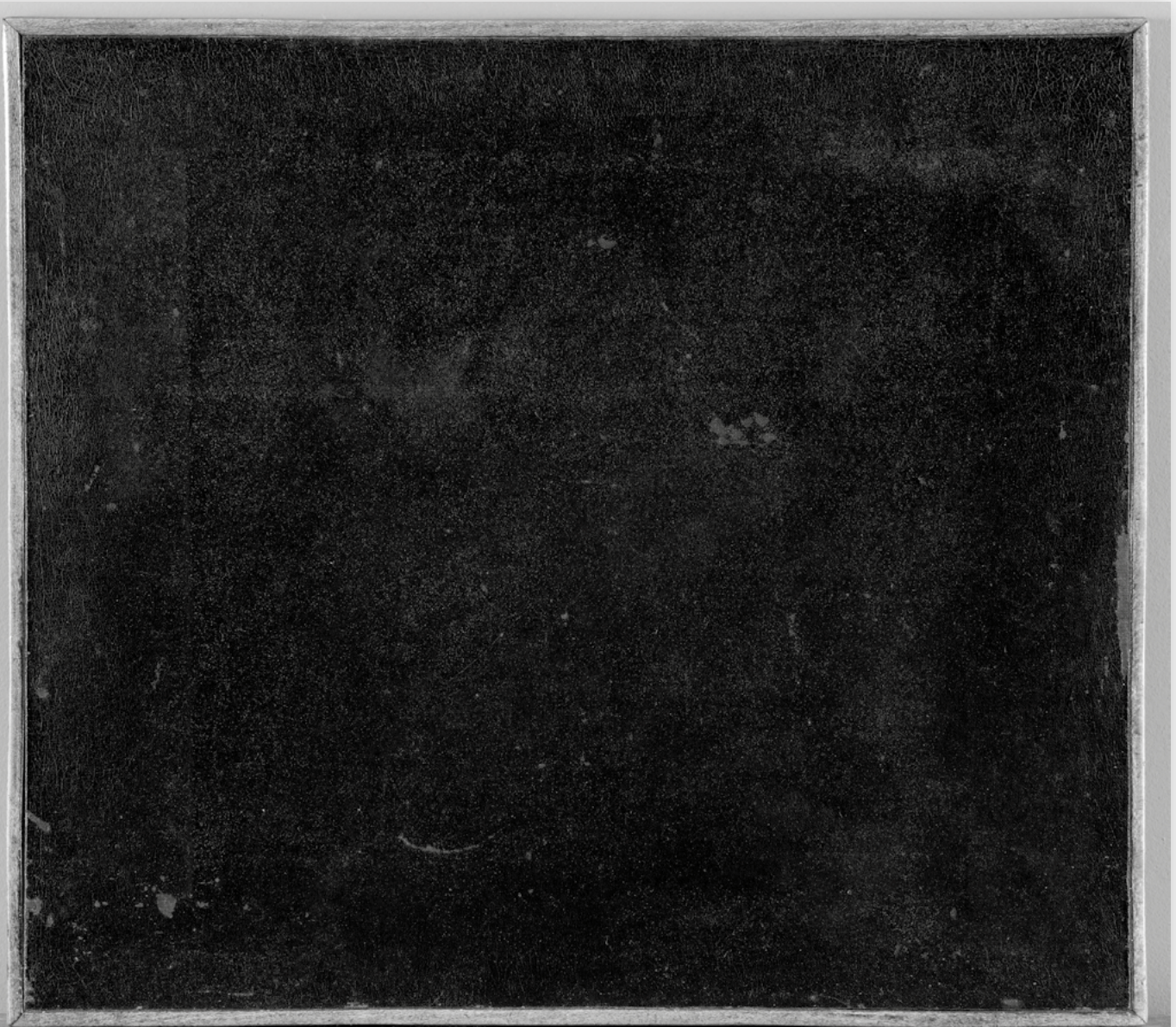
- 001 Judith Kapferer, »Introduction«, *The State and the Arts: Aestheticizing State Power*, ed. Judith Kapferer, special issue of *Social Analysis. The International Journal of Cultural and Social Practice* 51, no. 1 (Spring 2007), 2–12, here: 8.
- 002 Ibid, 10.
- 003 *Cultural Control. Censorship and Suppression of the Arts in Poland*, ed. Artistic Freedom Initiative [Sanjay Sethi, Johanna Bankston, Sofia Monterroso, Ashley Tucker, Grace Golden], New York: AFL, 2022.
- 004 See e.g. Katrine Dirckinck-Holmfeld, »Entangled Archives: Reparative Critical Practices in Situations »Beyond Repair.« *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 64 (2022): 46–74.
- 005 For »academic governance« see e.g. Charalampos Giousmpasoglou, »Academic Governance.« *The SAGE Encyclopedia of Online Education*, ed. Steven L. Danver (Thousand Oaks, CA: Sage, 2016), <https://sk.sagepub.com/reference/the-sage-encyclopedia-of-online-education/i1164.xml>: »In the context of higher education institutes, the concept of governance refers to their internal structure, organization and management, the way in which universities are operated; it concerns both the internal (institutional) and external (system) governance of the institution. Internal governance refers to the institutional arrangements within universities (e.g., lines of authority, decision-making processes, financing and staffing) whereas external governance refers to the institutional arrangements on the macro-or system-level (e.g., laws and decrees, funding arrangements, evaluations).«
- 006 Louis Althusser, »Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)« [January–April 1969], *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York and London: Monthly Review Press, 1971), 127–188.
- 007 See Andreas Johannes Wiesand, *Berufsfeld Bildende Kunst. 20 Fragen zum Beruf des bildenden Künstlers. Sonderauswertung der Künstler-Enquete <mit Berlin-Vergleich>. Kultur- und berufspolitischer Hintergrund* (Hamburg: Institut für Projektstudien, Arbeitsgemeinschaft Kulturforschung, 1977).
- 008 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field* [1992], trans. Susan Emanuel (Stanford, CA: Stanford University Press, 1995), 257.
- 009 As Bourdieu states: »One may in effect propose as a general law that cultural producers are all the more likely to submit to the solicitations of external powers (whether the state, parties, economic powers or, as today, journalism) and to use resources imported from the exterior to regulate internal conflicts, the lower their positions in the internal hierarchies of the field and the more deprived they are of specific capital. It is through the dominated (according to specific criteria) that heteronomy occurs.« Ibid, 281.
- 010 Ibid, 344.
- 011 Ibid.
- 012 Ibid., 345.
- 013 Claudia Roth, »Haushalt 2023: Generaldebatte Bundeskanzleramt, Epl. 04«, September 7, 2022, <https://www.gruene-bundestag.de/parlament/bundestagsreden/haushalt-2023-generaldebatte-bundeskanzleramt-epl-04-2> (my translation)
- 014 The discourse, the language of cultural policy or cultural governance has always appeared unattractive to me – on the one hand, pompous, nebulous, unctuous, on the other, technocratic, reformist, disciplining, and, despite the often good intentions, usually ignorant of the finer grain of aesthetic practice itself. Encounters with the sphere of cultural policy are thus often encounters with a self-referential world revolving around its own linguistic and power games, in which here, as everywhere, exceptions confirm the rule.
- 015 Roth, »Haushalt 2023«: »Cultural institutions are third places, places of education, places of encounter, social warmth and community. They are of immense importance, especially in times of crisis. And we are not just living in one crisis. We see how war follows crisis and triggers new crises again. We see challenges shifting in and over each other like tectonic plates. As if that were not enough, the war against Ukraine is driving us forward, destroying livelihoods, destroying cultural institutions, threatening every human order with extinction.«
- 016 Ibid.
- 017 See e.g. (for »corporate governance«): Organization for Economic Cooperation and Development, *G20/OECD Principles of Corporate Governance* (Paris: OECD, 2015) 1–60, <https://www.oecd.org/daf/ca/Corporate-Governance-Principles-ENG.pdf>; Nurlan Orazalin and Mady Baydauletov, »Corporate Social Responsibility Strategy and Corporate Environmental and Social Performance: The Moderating Role of Board Gender Diversity.« *Corporate Social Responsibility and Environmental Management* 27, no. 4 (July–August 2020), 1664–1676; Mohamad Iruwan Ghuslan, Romlah Jafar, Norman Mohd Salehvand Mohd Hasimi Yaacob, »Corporate Governance and Corporate Reputation: The Role of Environmental and Social Reporting Quality.« *Sustainability* 13 (2021), 10452, <https://doi.org/10.3390/su131810452>; (for »cultural governance«): Tobias J. Knoblich and Oliver Scheytt, *Governance und Kulturpolitik – Zur Begründung von Cultural Governance, Regionale Kooperationen im Kulturbereich*, ed. Patrick S. Föhl and Iken Neisener (Bielefeld: transcript, 2015), 67–82; *Kann Kultur Politik? Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, ed. Michael Wimmer (Berlin and Boston: de Gruyter, 2020); *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, ed. Birgit Mandel and Annette Zimmer (Springer VS, 2021); *Für eine neue Agenda der Kulturpolitik*, ed. Michael Wimmer (Berlin und Boston: de Gruyter, 2022).
- 018 Bob Jessop, »State Theory.« *Handbook on Theories of Governance*. Second Edition, ed. Christopher Ansell and Jacob Torfing (Cheltenham, UK and Northampton, MA: Edward Elgar, 2022), 77–88, here: 83.
- 019 See for example Henning Mohr, »(Prozess-)Künstler als Transformationsdesigner? Neue ästhetische Formate und ihre kulturpolitischen Konsequenzen.« *Jahrbuch für Kulturpolitik* 2015/16, vol. 15 [themed issue: »Transformatorische Kulturpolitik«], Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., ed. Norbert Sievers, Patrick S. Föhl, and Tobias J. Knoblich (Bielefeld: transcript, 2016), 305–312.
- 020 Antonio Negri, »The State of the State« [2018], *The End of Sovereignty*, trans. Ed Emery (Cambridge: Polity, 2022), 86–97, here: 89.
- 021 Quoted from Cornelia Bruell and Monika Mokre, *Postmarxistisches Staatsverständnis* (Baden-Baden: Nomos, 2018), 40.
- 022 Erik Swyngedouw, »Governance Innovation and the Citizen: The Janus Face of Govern-
- ance-beyond-the-State.« *Urban Studies* 42, no. 11 (October 2005): 1991–2006.
- 023 See Thomas Schmitt, »Cultural Governance as a Conceptual Framework«, *MMG Working Paper* 11-02 (2011), <https://www.mmg.mpg.de/59377/wp-11-02>.
- 024 Jitske van Popering-Verkerk, Astrid Molenveld, Michael Duijn, Corniel van Leeuwen, Arwin van Buuren, »Framework for Governance Capacity: A Broad Perspective on Steering Efforts in Society.« *Administration & Society* 54, no. 9 (2022): 1767–1794, here: 1768; it strikes me as a curious fact that talk of »concerted action« has increased in government announcements for the past months. Repeatedly, Chancellor Olaf Scholz and others have invoked an actual (or rather phantasmatic?) »governance capacity«—aiming at, what they consider to be, the most effective possible interaction of actors and resources on both sides of the sphere of the state strictly understood for the benefit of the whole.
- 025 Barbara Cruikshank, *The Will to Empower: Democratic Citizens and Other Subjects* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999), 82.
- 026 For cultural warriors on the right and Far Right, this may constitute a lexicon of horrendous institutional wokeness. However, such overt depreciation is to be expected and should be dealt with in the consequential and effective ways.

Tom Holert is currently guest professor of art and cultural studies at HFBK Hamburg. He works as an art historian, cultural critic and curator. He is a board member of the Harun Farocki Institut in Berlin. After studying art history (1981/82–1986/87 in Hamburg; 1995 doctorate in Frankfurt am Main), he co-edited *Texte zur Kunst* (1992–1996) and *Spex* (1996–1999) and thought at the Merz Akademie in Stuttgart (1997–1999) and the Academy of Fine Arts Vienna (2006–2011). With Mark Terkessidis, he ran the Institute for Studies in Visual Culture (isvc) between 2000 and 2016, and from 2011 to 2016 he was one of the founding members of the Academy of Arts of the World in Cologne. Recent curatorial projects include: *Neolithic Childhood. Art in a False Present, c. 1930* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin; with Anselm Franke, 2018) and *Education Shock. Learning, Politics, and Architecture in the 1960s and 1970s* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin and vai Dornbirn, 2019–2022). Recent book publications include: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics* (Sternberg Press, 2020) and CA. 1972: GEWALT – UMWELT – IDENTITÄT – METHODE, (Spector Books), 2022

Die Avantgarde aus der Kiste

Astrid Mania

Ein aufsehenerregender Fund bringt das bisherige Bild von der künstlerischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts ins Wanken – vor allem das vom männlichen Einzelkünstler



Vielleicht klang es zu fiktiv, um wahr zu sein: Auf einem Dachboden in einem Haus in der Nähe von Paris taucht eine Truhe auf, in der sich allerlei Objekte, eine Leinwand und Papiere finden. Ein Experte bestätigt erste Vermutungen, wonach die Kiste verschollen geglaubte Werke des späten 19. Jahrhunderts enthält, konkret solche der Pariser Künstlergruppe Les Incohérents (Die Unzusammenhängenden), die sich 1882 im Umfeld des Montmartre und seiner Cabarets gründete. Die französische Presse verkündete den Fund Anfang 2020; im Mai des darauffolgenden Jahres wurde dieser zum französischen Nationalgut erklärt. Seit Mitte 2022 liegt eine ausführliche wissenschaftliche Publikation auch in englischer Sprache vor, die hoffentlich für größere Aufmerksamkeit außerhalb der Grande Nation und vor allem innerhalb der Fachwelt sorgen wird.⁰⁰¹

Tatsächlich herrscht hierzulande eine erstaunliche Indifferenz angesichts einer Entdeckung, die der Kunstwelt wohl nichts weniger als das erste bekannte Readymade, *avant la lettre*, und das erste, ausgestellte, monochrome Gemälde schenkt. Doch bislang zeigt sich wenig Enthusiasmus für eine meiner Meinung nach angebrachte Würdigung jener einfallsreichen Geister aus Paris, deren Einfluss auf die Heroen der Moderne, vor allem auf Kazimir Malevič und Marcel Duchamp, aus späterer Zeit Yves Klein, sich nur noch schwerlich übersehen lässt. Viele der inkohärenten Einfälle haben in Lithographien überdauert, wie etwa Alphonse Allais' (1854–1905) Pfeifchen rauchende Mona Lisa aus dem Jahr 1887, deren spitzbärtige, sexualisierte Nachfolgerin ihre nicht minder androgynisierte Vorgängerin jedoch an Prominenz weit übertrifft. Dabei sind die druckgrafischen Erzeugnisse der »Incohérents« in entsprechenden Fachpublikationen besprochen und belegt, die Bilder kursieren vor allem im Internet.⁰⁰²

Seit dem Dachbodenfund verfügt die Kunstwelt über zwei Werke, die für eine viel weitreichendere Rezeption jener Künstler*innen vom Montmartre sprechen. Im ersten Fall handelt es sich um ein Stück grün changierenden Seidenstoffs, das an einer Stange befestigt ist und von einer Pferdekutsche stammt. Es ist ein Objekt des bereits genannten Allais, der es farbautologisch *Des souteneurs, encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe, boivent de l'absinthe* betitelte.⁰⁰³ In Druckform ist diese Farb-Wort-Kombination bereits aus Allais' *Album primo-avrilisque* (Album zum Ersten April, 1879) bekannt, das unter anderem sieben monochrome Tafeln samt einem

Untertitel, der ähnlich wortspielerisch auf die jeweilige Farbe referiert, enthält. Hierzu zählt auch eine monochrom schwarze Tafel, die von der Wortkombination *Combat de n*** dans une cave, pendant la nuit* (Kampf von Schwarzen in einer Höhle, bei Nacht) begleitet wird. Dieses Blatt steht in einer langen Tradition des Schabernacks mit der – sich bei Druckerzeugnissen anbietenden – Farbe Schwarz.⁰⁰⁴ Doch nun, und damit sind wir beim zweiten Fall, verfügen wir über eine malerische Umsetzung, namentlich durch Paul Bilhaud (1854–1933), der mit der schwarzen Leinwand *Combat de n*** pendant la nuit* (1882) das erste uns bekannte, ausgestellte, monochrome Gemälde der westlichen Kunstgeschichte geschaffen haben dürfte.⁰⁰⁵

Als 2015 Malevičs *Schwarzes Quadrat* zum Hundertjährigen einer neuen Untersuchung unterzogen wurde, entdeckte man eine Inschrift, die mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit vom Künstler selbst stammt und sich auf Bilhauds bis dahin nur aus Überlieferungen bekanntes Werk bezieht.⁰⁰⁶ Dass Malevičs Kenntnis von dessen Umtrieben hatte, steht außer Frage – die »Incohérents« schafften es mit ihren aufsehenerregenden Ausstellungs-events bis in die New Yorker und Moskauer Presse.⁰⁰⁷ Ihren ersten Auftritt hatten sie am 1. Oktober 1882 mit einer vierstündigen Schau, die zweitausend Gäste angezogen hatte, darunter Künstler*innen wie Louise Abbéma, Edouard Manet, Pierre-August Renoir und Camille Pissarro. Auch Richard Wagner samt Ludwig II. von Bayern wurden gesichtet. Die Katalogliste nennt als Werke unter anderem die Schuhsohle eines Briefträgers, die auf eine Leinwand genagelt war, ein Gemälde auf Brot sowie eine Skulptur auf Käse – und jene schwarze Leinwand.⁰⁰⁸ Für Allais' vorgefundenes Objekt aus grünem Stoff lässt sich kein Eintrag nachweisen. Die nun vorliegende Publikation hält es aber für sehr wahrscheinlich, dass es 1883 oder 1884 nachträglich zu einer der jährlichen Ausstellungen der »Incohérents« eingereicht wurde.⁰⁰⁹

Abgesehen von den Druckerzeugnissen gingen fast alle dieser Werke verloren. Die meisten Zeitgenossen konnten die kunstdespektierlichen Späße und die der Alltagswelt entnommenen Objekte der »Incohérents« ohnehin nicht als Kunst betrachten, da sie, mit Arthur Danto gesprochen, diese nicht in ein Verhältnis zu anderen Kunstwerken oder -theorien setzen konnten. Wie wichtig eine solche referentielle Rahmung ist, hatte Duchamp von allen nachfolgenden Künstler*innen wohl am bes-



ten verstanden. Davon zeugt die Strategie, mit der er sein Ready-made *Fountain* 1917 im Kunstdiskurs durchsetzte: mittels fotografisch-ästhetischer Adaption durch Alfred Stieglitz und diskursiver Rückendeckung in der von Duchamp mit herausgegebenen Zeitschrift *The Blindman*. Duchamp gab in seinen späten Interviews zu, dass er Kenntnis von den »Incohérents« hatte.⁰¹⁰ Das war in den Pariser Künstler*innenkreisen jener Jahre auch keinesfalls selten. So besaß etwa André Breton nachweislich ein Exemplar von Allais' aprilskem Album.⁰¹¹

Dennoch gilt Duchamp unbeirrt als der erfinderische Held, dem man allenfalls das Übel zutraut, die Idee mit dem Readymade bei seiner Kollegin Baroness Elsa von Freytag-Loringhovens geklaut zu haben – was neueste Forschungen zu widerlegen suchen.⁰¹² Auch die große Marcel Duchamp-Schau im Frankfurter Museum für moderne Kunst im Jahr 2022 ignorierte die »Incohérents« als Stichwortgeber für so manchen von Duchamps künstlerischen Schachzügen. Dabei dürfte spätestens mit dem Pariser Fund feststehen, dass die Idee des Ready-made nicht nur unter Duchamps Zeitgenossen kursierte, sondern mindestens eine Generation zuvor ausgedacht und im Ausstellungskontext erprobt worden war. Höchste Zeit also, diese Künstler*innen in den Blick zu

nehmen und eine Kunstgeschichtsschreibung, die immer noch am männlichen Einzelgenie festhält, auf den Dachboden zu verabschieden.

- 001 Für die engl. Ausgabe: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Editions, 2022.
- 002 Allen voran seien hier die Untersuchungen von Catherine Charpin: *Les Arts incohérents: (1882-1893), Alternatives, 1990* sowie der bilder- und informationsreiche Ausstellungskatalog des Jane Voorhees Zimmerli Art Museums genannt: Phillip Dennis Cate, Mary Shaw (Hrsg.): *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875 – 1905*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996.
- 003 Etwa: »Zuhälter, noch in bestem Alter, mit dem Bauch auf dem Rasen liegend, trinken Absinth.« Zuhälter werden im Französischen auch mit dem Slangwort »Grünrücken« bezeichnet.
- 004 Man denke nur an die berühmte schwarze Seite im ersten Band von Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, erstmals 1759 erschienen, oder an die Karikatur *Première Impression du Salon de 1843* von Raimond Pelez, erschienen in *Le Charivari* des 19. März 1843, die ein monochrom schwarzes, horizontales Rechteck in einem gezeichneten, verschnörkelten Rahmen zeigt, unter dem die Inschrift: »Effet de nuit qui n'est pas clair ... de lune, acheté subito par Mr. Robertson, fabricant de cirage« steht (etwa: Eindruck einer mondlosen, verhangenen Nacht, umgehend von Mr. Robertson, Schuhcremefabrikant, erworben). Die Vorbildfunktion für Alphonse Allais dürfte hier offensichtlich sein.
- 005 Dafür argumentiert zumindest Johann Naldi im Zuge seiner ausführlichen historischen, technischen und rezeptionshistorischen Analyse des Werks. Johann Naldi: »The Works«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Editions, 2022, S. 39 – 183, 58ff.
- 006 Vgl. Noemi Smolik: »Wer hat sich da einen Scherz erlaubt? Vandalismus oder Humor: In New York streiten Experten darüber, ob die kürzlich entdeckte Inschrift auf Malewitschs Bild »Schwarzes Quadrat« vom Künstler selbst stammt.« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Januar 2016, S. 12 sowie Johann Naldi: »The Works«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Editions, 2022, S. 39 – 183, 74ff.
- 007 Ebenda sowie Johann Naldi: »Foreword«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Editions, 2022, S. 7 – 13, 12.
- 008 Vgl. hierzu Phillip Dennis Cate: »The Spirit of Montmartre«, in: Phillip Dennis Cate, Mary Shaw (Hrsg.): *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875 – 1905*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996, S. 1 – 93, 1). Cate zitiert aus dem *Courrier de Paris* vom 8. Oktober 1882, sowie Phillip Dennis Cate: »The First Avant-Garde«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Edition 2022, S. 15 – 37, 20/22.
- 009 Vgl. Johann Naldi: »The Works«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Editions, 2022, S. 39 – 183, S. 172.
- 010 Vgl. Phillip Dennis Cate: »The First Avant-Garde«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Edition, 2022, S. 15 – 37, 16, wobei sich Cate hier auf die berühmten Dialoge zwischen Pierre Cabanne und Marcel Duchamp (London: Thames & Hudson, 1979, 32) bezieht, und vor allem Johann Naldi: »The Works«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Editions, 2022, S. 39 – 183, 175ff.
- 011 Vgl. Johann Naldi: »The Works«, in: Johann Naldi (Hrsg.): *Arts Incohérents, Discoveries and New Perspectives*, Lienart Editions, 2022, S. 39 – 183, 174.
- 012 So weist Bradley Bailey im Detail nach, dass wohl nicht die Baroness, sondern die US-amerikanische Autorin und Übersetzerin Louise Varèse, geborene McCutcheon, bekannt als Louise Norton, das Werk bei der Society of Independent Artists eingereicht habe. Norton sei eine enge Freundin und zeitweise die Geliebte Duchamps gewesen. Ihre Anschrift decke sich mit der von »Richard Mutt«, die auf einem Schild an Fountain angebracht war und auf der berühmten Stieglitz'schen Fotografie erkennbar ist. Vgl. Bradley Bailey: »Duchamp's »Fountain: the Baroness theory debunked«, in: *The Burlington Magazine*, Heft 161/October 2019, S. 804 – 810.

SOUS LA DIRECTION DE JOHANN NALDI

ARTS INCOHÉRENTS

DÉCOUVERTES
ET NOUVELLES PERSPECTIVES

Dr. Astrid Mania ist Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte der Moderne an der HFBK Hamburg

An English account of the discovery of the first ever-exhibited monochrome painting and a pre-Duchamp readymade is available at: <https://mediathek.hfbk.net>

Der Mut, zu sehen

Silke Hohmann

Im Marta Herford präsentiert Tobias Zielony, Professor für Fotografie an der HFBK Hamburg, ausgewählte Arbeiten der letzten Jahre – und verdeutlicht einmal mehr die politische Dimension der Dokumentarfotografie und des Bewegtbildes



Sich als Künstler mit tagesaktuellen Situationen zu beschäftigen, kann bedeuten, dass mit dem Schwinden der Aktualität auch die überzeitliche Relevanz der Arbeit verloren geht. Das Betrachten solcher Werke ruft dann vielleicht eine vergangene Dringlichkeit in Erinnerung, die aber nicht mehr spürbar ist, da die Dinge, um die es ging, überholt sind und sich verändert haben.

Die Arbeiten von Tobias Zielony gehen nahezu immer von einer aktuellen Fragestellung aus und spiegeln einen gegenwärtigen Zustand wider. Woran es liegt, dass jene Dringlichkeit dennoch nicht verfliegt, ist in der Ausstellung *Dark Data* im Marta Herford gut zu beobachten.

Im Zentrum steht seine Serie *Maskirovka*. Zwischen Oktober 2016 und Juli 2017 reiste der Künstler in die Ukraine und nahm dort Kontakt zu Jugendlichen und jungen Erwachsenen auf. Zu diesem Zeitpunkt hatte Russland bereits die ukrainische Krim annektiert – ein Ereignis, das die Weltöffentlichkeit kritisch zur Kenntnis nahm, dem aber damals noch keine weltpolitische Bedeutung beigemessen wurde. Auch die Maidan-Proteste waren noch gegenwärtig. Zielony traf zu dieser Zeit in Kiew vor allem junge Mitglieder der LGBTQI-Gemeinschaft, die damals vom rechten Sektor drangsaliert wurde. Zielony wählte für seine Serie den Titel *Maskirovka*, um auf die fragile und trügerische Situation zu verweisen, in der die Protagonistinnen und Protagonisten leben. Zugleich beschreibt der Begriff *maskirovka* eine russische Tradition der verdeckten Kriegsführung und militärischen Täuschung.

In dieser Zeit entstanden Porträts von jungen Menschen, die durch eine große Ungewissheit navigierten und die sich selbst maskierten, wenn sie ausgingen. Und dass, obwohl laut damals verhängter Antiprotestgesetze für das Tragen von Masken, Tarnkleidung oder Schals sowie das Bedecken von Gesicht oder Kopf eine Gefängnisstrafe verhängt werden konnte. Die Proteste innerhalb des Landes und der verdeckte Zugriff Russlands ergaben eine beklemmende, nebulöse Gemengelage.

Jetzt, wenige Jahre später, ist die Maske längst gefallen. Die militärischen und politischen Ambitionen Russlands sind nicht mehr versteckt, es herrscht Krieg in der Ukraine. Was aus den jungen Menschen auf Tobias Zielonys Bildern geworden ist, bleibt unbeantwortet. Mit dem Wissen von heute wollte die Direktorin des Marta Herford, Kathleen Rahn, die Serie noch einmal einem genauen Blick unterziehen. Die Jugendlichen und jungen



Aktivist*innen wirken jetzt wie Vorboten von etwas Unausweichlichem. Doch auch ohne eine Aktualisierung durch die sich wandelnde Nachrichtenlage, selbst ohne das Wissen über ihre individuelle Situation, behalten diese Porträts ihre Gültigkeit, unabhängig von ihrer Zeit. Im Ausdrücken von Individualität, im Sich-Abwenden von den normierenden Blicken werden diese Porträts von mehr getragen als von der sich ankündigenden dramatischen Lage. Sie erzählen von der politischen Dimension des Heranwachsens, vom Finden der äußerlichen Ausdrucksform als Zeichen der Abgrenzung, von den Gefährdungen und vom utopischen Potenzial dieses Prozesses. Daran ist nichts harmlos.

Es wäre Tobias Zielony vielleicht gelungen, die Protagonist*innen von *Maskirovka* für eine künstlerische Weiterführung wieder aufzufinden. Gut möglich, dass er Kontakt zu ihnen hält. Doch welche Bilder aus Kiew, aus der Ukraine, könnten der Lage zum jetzigen Zeitpunkt etwas Notwendiges hinzufügen? Stattdessen fährt Tobias Zielony an die Ränder des Konflikts. Im benachbarten Estland liegt die Stadt Narva direkt an der Grenze zu Russland. In Folge des Zusammenbruchs der Sowjet-



union haben viele dort Lebende ungeklärte Staatsbürgerschaft, der überwiegende Teil der Bewohner*innen spricht Russisch. Um sich von russischer Propaganda abzusichern, hat die estnische Regierung zwar die großen russischen Nachrichtensender abgestellt, doch sich in der medialen Vielstimmigkeit aus Estnisch, Russisch, Ukrainisch und Englisch zurechtzufinden und Informationen objektiv einzuordnen, ist für Außenstehende fast unmöglich. Tobias Zielony hat Jugendliche beim Fernsehen gefilmt, sie zappen durch die Programme und sprechen darüber, was sie sehen und was sie davon halten. Etwa, ob es sich um Lügen, Propaganda oder Ablenkung handelt. Die indirekte Vermittlung und das Zusehen vom Rand aus thematisieren die Betrachter*innenperspektive und ihre limitierten Möglichkeiten, die dennoch zu einer umfassenden Einschätzung werden.

Tobias Zielonys Werke könnten ohne sein aufrichtiges Interesse an Menschen und ohne seine Fähigkeit, mit ihnen wirklich in Verbindung zu treten, nicht entstehen. Zugleich ist es aber sein Interesse an verborgenen Strukturen, mit dem er seinen Serien das inhaltliche, erzählerische Gerüst gibt. Dabei thematisiert er auch die Bild-





produktion und ihren jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Kontext. Was bekommen wir zu sehen und wie ist es entstanden? Unter welchen Bedingungen, wer ist involviert, was wird bezweckt?

In seiner neuen Arbeit *Wolfen* trifft Tobias Zielony auf ehemalige Mitarbeiterinnen der Filmfabrik ORWO, der wichtigsten der DDR. Die Arbeit fand dort zumeist in Dunkelheit und Kälte statt, mutmaßlich wurden auch Zwangsarbeiter*innen beschäftigt. Tobias Zielony kombiniert und konfrontiert Texte, auf denen die Schilderungen ehemaliger ORWO-Arbeiterinnen basieren, mit Fotos, die die Frauen beim Nachstellen der Handgriffe und Produktionsabläufe zeigen, zu einer zweiteiligen Projektion. Die hier bühnenhaft wirkende, besondere Lichtsituation – Dunkelheit und gezielt eingesetztes Rotlicht – verweist auf die tatsächlichen Bedingungen beim Arbeiten mit lichtempfindlichen Materialien. Aus der Notwendigkeit entwickelt sich eine inszenatorische Dramatik, die uns bewusst macht, dass es hinter allen Bildern unsichtbare Geschichte(n) gibt. Auch die Filmrollen selbst sind zu sehen und erinnern daran, dass in der vordigitalen Zeit alle Bilder auch immer etwas Körperliches hatten. Heute wird in der Nachfolger-Firma Filmotec ein spezieller, lang haltbarer Archivfilm hergestellt, auf den digitale Informationen in Form von QR-Codes geschrieben werden.

Die Ausstellung *Dark Data* thematisiert diese verborgenen Strukturen hinter der sichtbaren Oberfläche auf vielschichtige Weise. Vom politischen Hintergrund bis zum physischen Material, aus dem Bilder gemacht werden.

Im Video *Hurd's Bank* von 2019 nähert sich Tobias Zielony seinem Gegenstand durch die Linse eines Teleskops, das auf das Meer vor Malta gerichtet ist. Ein bestimmtes Gebiet im internationalen Gewässer 20 Kilometer vor der Küste ist ein für Außenstehende undurchsichtiger Ort für Handel und Schmuggel. Dort liegen große Tanker teilweise monatelang und warten auf Aufträge. Während die Bildebene in dem knapp 15 Minuten langen Film die distanzierte Beobachterposition nicht verlässt und im leicht überbelichteten, diesigen Flimmern der Teleskop-Optik ganz ruhig bleibt, wird auf der Textebene eine sich zuspitzende, schließlich lebensgefährliche Geschichte erzählt. Denn dem Künstler wurde bei seiner Ankunft auf Malta, zwischen Warnung und Drohung, nahegelegt, sich mit Fragen zu Hurd's Bank zurückzuhalten. Zunächst nur von einem ganz generel-

len Interesse an der bereits im Anflug auf Malta aus der Kabine sichtbaren Kumulation von Tankern geleitet, stößt Tobias Zielony schnell auf Verbindungen zu der 2017 ermordeten Journalistin Daphne Caruana Galizia, die zu den verborgenen Handelsströmen, zu Geldwäsche und Korruption in Zusammenhang mit Hurd's Bank recherchiert hatte.

Investigative, nahezu kriminalistische Elemente bei gleichzeitiger formaler Zurückhaltung ergänzen sich in *Hurd's Bank* zu einer intensiven filmischen Erzählung. Statt wie sonst die Individuen in den Fokus zu rücken, ist es hier der sehende Mensch – nicht im Bild, sondern hinter der Linse – den Tobias Zielony faszinierend greifbar macht. Denn ohne dass etwas offensichtlich Gefährliches passiert, steigt beim Betrachten dieser vollkommen friedlich daliegenden Schiffe langsam eine Art Panik auf. Und zum ersten Mal formuliert der Künstler hier ganz deutlich, was in seinen bisherigen Serien und Videos immer unterschwellig vorhanden war: den Mut, den das Sehen selbst erfordert.

Von Hass, Zerstörung und Liebe

Sjusanna Eremjan

Rajkamal Kahlons Einzelausstellung *Which Side Are You On?* in der Kunsthalle Wien gibt Einblick in ihre künstlerische Praxis der letzten 20 Jahre





Mit leerem Blick und steifer Körperhaltung klettert eine Frau in einem roten Business-Anzug, einer weißen Bluse und schwarzen Stiletto eine Palme hinauf. Während das Motiv der Radierung *The Native Way of Climbing Cocoa Palms in Ceylon* aus dem 19. Jahrhundert entnommen ist, bezieht sich der Werktitel *You've Come a Long Way, Baby!* (2022) auf die gleichnamige Werbekampagne für Virginia Slims von 1968. Einerseits der objektivierende Blick des Westens auf eine leicht bekleidete indigene Frau aus Sri Lanka, andererseits eine an die starke und unabhängige Frau appellierende Zigarettenmarke. Indem Rajkamal Kahlon den Sari aus der Originalillustration übermalt, spannt sie einen Bogen zwischen diesen historisch und geografisch auseinander liegenden Kontexten. Mit dem Anzug, mehr ironisches, als ernst gemeintes Symbol der Macht, reagiert sie sowohl auf die der ethnografischen Darstellung innewohnende Gewalt als auch auf die Instrumentalisierung weiblichen Empowerments.

Die Arbeit hat Kahlon für die von dem Kollektiv What, How & for Whom/WHW (Ivet Ćurlin, Nataša Ilić und Sabina Sabolović) kuratierte Einzelausstellung *Which Side Are You On?* in der Kunsthalle Wien konzipiert, die als Werkschau ihrer zwanzigjährigen künstlerischen Praxis angelegt ist. In Kombination mit dem Ausstellungstitel findet sich das prominent auf der Ziegelsteinwand im Foyer der Kunsthalle platzierte, lebensgroße Cut-out *You've Come a Long Way, Baby!* in einer Reihe zahlreicher Aufrufe und Fragen, mit denen die Besucher*innen konfrontiert werden. So ist der Ausstellungstitel dem gleichnamigen Songtext von Florence Reece aus dem Jahr 1931 entnommen, der in Reaktion auf gewalttätige Konflikte zwischen Bergarbeitern und Kohleunternehmen in Harlan County, Kentucky entstanden ist. Seither wurde der Song vielfach adaptiert und vor allem im Zuge von Protesten gesungen, so auch während der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 1960er-Jahre. In Wien wird *Which Side Are You On?* zur direkten Aufforderung, die eigene Rolle und Komplizenschaft im Kontext von Gewalt und Ungerechtigkeit

zu hinterfragen. Schließlich gilt das Interesse der Künstlerin, die seit 2021 Professorin für Malerei an der HFBK Hamburg ist, den Zusammenhängen von Macht und visuellen Regimen, die sowohl historisch als auch zeitgenössisch vornehmlich durch Gewalt organisiert sind. Sie untersucht die anhaltenden Folgen vermeintlich wissenschaftlicher und objektiver Erzählungen für unsere Sicht auf die Welt und aufeinander. Dabei sind für die in den Vereinigten Staaten in eine Sikh-Familie geborene Kahlon Kolonialismus, Imperialismus und Migration seit jeher zentrale Themen.

Den Ausgangspunkt haben ihre Arbeiten nicht auf einer leeren Leinwand, sondern in historischen Fotografien, Büchern und Dokumenten, auf die die Künstlerin in Antiquariaten, Archiven oder im Internet stößt. Eines ist diesen vornehmlich aus der Zeit des Kolonialismus stammenden Materialien gemein: Sie sind ihr, wie Kahlon mehrfach betont, regelrecht verhasst. Es handelt sich um klassifizierende und stereotypisierende Darstellungen von Menschen, die zur Projektionsfläche der westlichen Ethnologie und Anthropologie des 19. Jahrhunderts geworden sind. Am Ende eines gewaltsamen Prozesses erscheinen sie namenlos, ohnmächtig und marginalisiert. Dies gilt auch für Kurt Lamperts anthropologische Publikation *Die Völker der Erde* (1902), die Kahlon während einer Residency am Wiener Weltmuseum 2017 in einem Antiquariat entdeckte und welche Grundlage zweier zentraler Arbeiten der Ausstellung ist. Kahlons *People of the Earth* (*Die Völker der Erde*) (2017-2021) umfasst rund 340 Zeichnungen. In einem Akt der Zer-





THE NATIVE WAY OF CLIMBING COCOA PALMS IN CEYLON

störung, so die Künstlerin, werden die Einzelseiten des Buches zerlegt, übermalt und transformiert. Hinzugefügt werden abstrakte und poetische Formen, auffällige Kleidung und Frisuren, aber auch blutige Messer und bandagierte Köpfe. So groß die Bandbreite ihrer künstlerischen Eingriffe ist, die Intention bleibt die gleiche. Mit den unerwarteten, brutalen und zuweilen humorvollen Zeichnungen will sie den Originaldarstellungen widersprechen und den wie Studienobjekten dargestellten, nicht-europäischen Menschen Individualität und Menschlichkeit zurückgeben. Vor diesem Hintergrund erinnert die Installation der Zeichnungen auf einer gebogenen Wand mit himmelblauem Grund mitten im Ausstellungsraum an eine kartografische Darstellung. Lamperts Buch ist auch Grundlage der Serie *Do You Know Our Names?* (2017), die die Ausstellung eröffnet. Die Vergrößerung und liebevollen malerischen Ergänzungen lassen die Fotografien wie klassische Brustporträts wirken, die sich ihrer Anonymisierung widersetzen. Statt als Gegenstand anthropologischen Forschungsinteresses, erscheinen die abgebildeten Frauen als starke menschliche Individuen. Abbildungen brutaler Nüchternheit mit Fürsorge und Empathie zu begegnen, ist bezeichnend für das Werk von Rajkamal Kahlon, die Malerei als Care-Arbeit begreift. Entgegen der verbreiteten Vorstellung von der Malerei als ein Luxusgut, entsteht sie für Kahlon aus einem Verantwortungsgefühl

Sjusanna Eremjan ist seit 2021 kuratorische Assistentin an der HFBK Hamburg. Zuvor war sie Projektassistentin und wissenschaftliche Volontärin an der Hamburger Kunsthalle. Sie hat an der Leuphana Universität Lüneburg Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Kunst- und Medienwissenschaft studiert.

1.12.2022 – 9.4.2023

Rajkamal Kahlon. *Which Side Are You On?*

Kunsthalle Wien

<https://kunsthallewien.at/>

für die Gesellschaft. Deutlich wird dies etwa in der Werkgruppe *Did You Kiss the Dead Body?* (2012, 2022), die den Abschluss der Ausstellung bildet. Zehn Jahre liegen zwischen den 19 Tuschezeichnungen und den acht Gemälden, die für die Schau entstanden sind. Ihr Malgrund sind Autopsieberichte und Totenscheine aus der Zeit der US-amerikanischen Besatzung im Irak und in Afghanistan. Sachlich und völlig emotionslos beschreiben die 2004 im Zuge des Freedom of Information Act veröffentlichten Dokumente Folter und Tötung. Die auf rötlich marmoriertem Papier gedruckten Berichte lassen die Assoziation von fleischlichem Gewebe aufkommen und sind ebenso Teil von Kahlons künstlerischer Intervention wie die anschließende Ergänzung anatomischer Zeichnungen und Porträts junger

afghanischer und irakischer Männer. Sie re-individualisieren die objektivierenden Beschreibungen und machen ihre Gewalt, die die Künstlerin auch nach Jahren nicht losgelassen hat, körperlich spürbar.

Which Side Are You On? verzichtet auf Chronologie oder Kapitel. Vor zwei Jahrzehnten entstandene Arbeiten werden neben neuen präsentiert, über Sichtachsen oder über die in der gesamten Ausstellung verteilten Cut-outs miteinander verbunden. Damit kündigt die Inszenierung ein grundlegendes Moment im Werk Kahlons an, die die Verflechtung und Kontinuität der angeprangerten Themen aufzeigt, in die sie interveniert und mit denen sie auffordert, die eigene Verwicklung fortwährend zu ergründen. Dabei werden die Besucher*innen nicht nur von einem ausführlichen Ausstellungsguide unterstützt, sondern auch von einer eigenen Playlist mit Songs, die für Kahlon eine beständige Inspirationsquelle sind.

Am Drahtseil

Raphael Dillhof

Die erste von Sjusanna Eremjan konzipierte und kuratierte Ausstellung im ICAT stellt sich dem Verhältnis von Autonomie und Heteronomie der Kunst – erfolgreich, wie unser Autor feststellt





Es ist ein etwas kryptischer Titel, den Kuratorin Sjusanna Eremjan ihrer ersten »eigenen« Ausstellung im ICAT der HFBK Hamburg gibt: *Selbst und Zweck* – eine Überschrift, die auch einem philosophischen Standardwerk gut stehen würde. Wartet da ein tiefenpsychologischer Ausflug ins Ich? Eine selbstreferenzielle Nabelschau? Nicht ganz. Vielmehr sind die Begriffe, wie der knappe Einladungstext verrät, auf eine der zentralen Fragestellungen der modernen Kunstgeschichte gemünzt: Muss sich Kunst einem Zweck verschreiben oder genügt sie sich selbst? Wie viel politische Haltung, wie viel Botschaft verträgt die Kunst, bevor sie zum Aktivismus wird oder zur simplen Illustration eines Gedankens? Wie viel Interpretationsspielraum muss bleiben? Und andersrum: Wie viel Selbstbezüglichkeit ist erlaubt, bevor die Relevanzschwelle Richtung Dekoration unterschritten wird?

Diese Stoßrichtung bestätigt auch ein Blick auf die Liste der Teilnehmenden: fünf Künstler*innen, die allesamt die HFBK Hamburg absolvieren oder absolvierten und von denen so gut wie alle in jüngerer Zeit in Ausstellungen in Hamburg auffielen: Katja Pilipenko, deren Form- und Sprachforschungen zu politischer Macht gerade in einer Gruppenausstellung im Studio Alice Peragine zu sehen waren. Merlin Reichardt, dessen Endzeit-Environment inklusive Motorrad-Stunt eines der eindrucksvollsten und beklemmendsten Werke der letzten Graduate Show darstellte. Oder Leyla Yenirce, die erst kürzlich das Kunsthaus mit einer ebenso poetischen wie düsteren Einzelausstellung zu Krieg und feministischem Widerstand bespielte.

Während aber im Kunsthaus und auf der Graduate Show große Geschütze aufgefahren wurden, geht es im ICAT ungleich konzentrierter zu: Sphärische Klänge begrüßen die Besucher*innen im großen, quadratischen Ausstellungsraum mit der Glasfront nach Draußen, in dem minimalistisch wirkende Werke an Wand und im Raum verteilt sind. Buchstäblich wie Minimal Art wirkt Katja Pilipenkos (MFA 2021 bei Prof. Martin Boyce) *In Search of Lost Security*, eine Serie von sechs Aluminiumplatten, hintereinander in Reihe von der Decke gehängt und per UV-Druck mit Schrift überzogen. Es sind englischsprachige Nachrichtentexte, datiert auf Februar 2022, zugeordnet der deutschen Tagesschau oder Channel One Russia. Von verhafteten Agenten ist da die Rede, von Unterstützung für die Ukraine, von Drohgebärden und bürokratischen Abläufen: Botschaften einer sich zuneh-

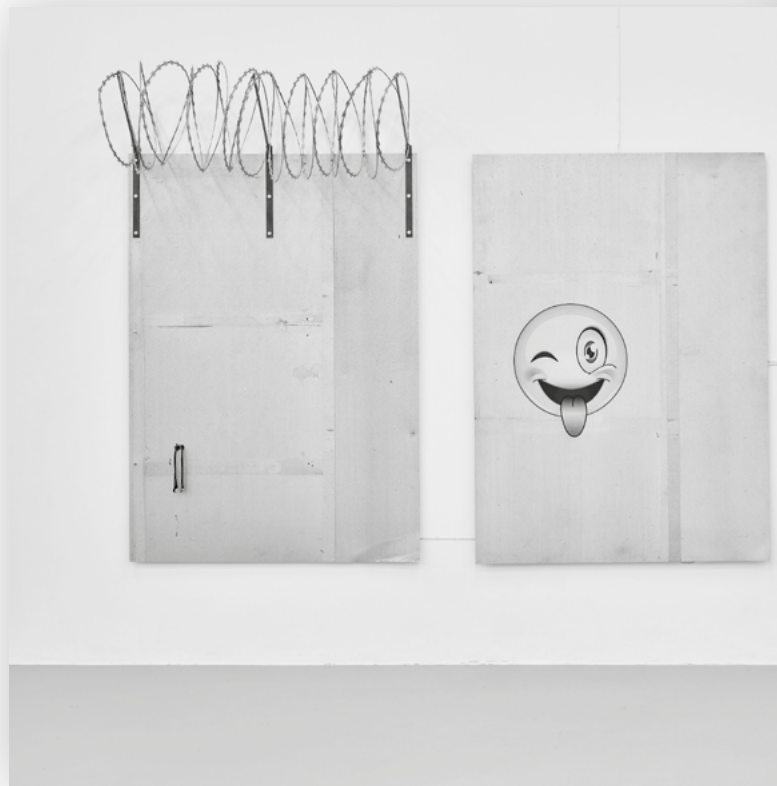
مند zuspitzenden Situation, die den Moment kurz vor der eigentlichen Eskalation im überzeitlichen Medium Aluminium festfrieren lässt. Hohle Phrasen, Propaganda wie Wahrheit – oder was man dafür hält: Die so verewigten Auszüge des 24-Stunden Nachrichten-Zyklus wirken mit dem heutigen Wissen wie die Mahnungen aus einer untergegangenen Welt. Auch HFBK-Absolventin Sung Tieu (BFA 2013 bei Prof. Andreas Slominski) beschwört in ihren drei zusammenhängenden Werken die Vergangenheit, allerdings unter ganz anderen Vorzeichen: Mit gerahmten Datenblättern, Dokumenten und Verträgen zwischen volkseigenen Betrieben der DDR und angeworbenen vietnamesischen Arbeiter*innen, thematisiert Sung Tieu ein selten erzähltes Stück deutscher Geschichte auf zwei Ebenen: Stempel und Formulare stellen dabei den kalten bürokratischen Teil dar, dem sie mit an der Wand hängender Arbeitskleidung mit dem Titel *Mum's Work* sowie einem kleinen Hausaltar mit gebastelten DDR-Produkten die tief persönliche Seite dieser prekären Schicksale entgegenstellt, von Hoffnungen, Versprechen, Enttäuschungen erzählt.

Es sind zwei Werke, die relativ konkret mit ihren jeweiligen Themen umgehen, mit historischem Material beinahe dokumentarisch agieren und so Türen in vergangene als auch in private Biografien aufstoßen.

Abstrakter dagegen ist Merlin Reicharts (MFA 2022 bei Prof. Simon Denny) *Triptychon* an der Rückwand der Halle: Ein dreiteiliger Zaun aus Aluminiumblech und NATO-Draht, beklebt mit einem Emoji und durchbrochen von einem Bildschirm, der das Bild einer Überwachungskamera überträgt, hängt da wie ein Flügelaltar einer dystopischen Kirche eines kommenden Zeitalters, bei der Insignien der Überwachung und der Kontrolle auf die der Unterhaltungsindustrie treffen. Auf welcher Seite der Grenze wir uns aber befinden, und ob es überhaupt eine andere Seite gibt, bleibt dabei offen – die Überwachungskamera filmt in den Ausstellungsraum, wirft das Bild der Beobachter*innen zeitversetzt auf sich selbst zurück – und lässt Fragen offen im Raum stehen. Genauso Leyla Yenirce (MFA 2022 bei Prof. Jutta Koether), deren reduzierte Installation aus Lautsprechern, aus denen eine hypnotischen Klanglandschaft dringt, und einer Postkarte aus Cornwall den Betrachter*innen ein Rätsel aufgibt. Nur der Titel gibt Hinweise auf den Zusammenhang mit dem kurdischen Befreiungskampf, der Begleittext verrät mehr: Ein klagender Ruf nach einer Kameradin, die sich über eine Klippe

stürzte, um einer Gefangenschaft zu entgehen. Die Sehnsucht, die offen im Raum verklingt und der friedliche Ort auf der Postkarte schaffen einen seltsamen Sog, einen melancholischen Schwebezustand, der den sicherlich berührendsten Moment der Schau markiert.

Es ist dieses Schwanken, dieses Oszillieren zwischen den beiden Polen des Konkreten und Abstrakten, das sämtliche Werke auszeichnet. Ein Seiltanz, den manche taumelnder vollziehen als andere, dabei auch bewusst Fragen unbeantwortet lassen. Aber gerade auch auf dieser Ebene zeigt die Ausstellung, wie politische Kunst aus Ambiguitäten Stärke ziehen kann. Der türkis-farbene Metall-Paravent, der sich durch den Raum zieht wie ein Zaun und koloniale Muster trägt; was nach Ausschluss und Grenze aussieht, lässt seine Schöpferin Ngozi Schommers (Masterstudentin bei Prof. Martin Boyce) mit dem Titel *Safe Space* in sein Gegenteil kippen. Schommers zweite Arbeit, kugelförmige Gebilde, die zunächst wie außerirdische Wesen, wie vergrößerte Mikroorganismen im Raum wirken, erweisen sich bei näherem Hinsehen als Skulpturen aus synthetischem afrikanischen Haar. Seit



Jahrhunderten unterdrückt oder fetischisiert, als Ausdruck von Stolz und Widerstand, wird auch ohne Hintergrundwissen die Wahl des ungewöhnlichen Materials als politischer Akt lesbar. Dass sich die eigenwilligen

16. 12. 2022 – 22. 1. 2023

Selbst und Zweck

Anne Meerpohl, Katja Pilipenko, Merlin Reichart, Ngozi Schommers, Sung Tieu, Leyla Yenirce

Kuratiert von Sjusanna Eremjan

ICAT im AtelierHaus der HFBK Hamburg



Objekte auf konkrete Frisuren aus Schommers Familienalbum beziehen, erstellt von lokalen Friseurinnen, bringt das Politische dann auf poetische Weise mit dem Persönlichen in Verbindung. Rätselhafter wirken Anne Meerpohls (MFA 2022 bei Prof. Dr. Astrid Mania) ausgeschnittene Holzobjekte, deren unregelmäßige Formen und Bemalung sofort an organisches Material erinnern. Sie beziehen sich laut Begleittext auf den »Tomatenwurf« von 1968 – ein Eklat bei einer SPD Sitzung, der als einer der Schlüsselmomente der deutschen

Stadien embryonaler Entwicklung oder an Krankheitskeime – und wirken in ihrer Fluidität auf anderer Ebene umso stärker.

So hat *Selbst und Zweck* tatsächlich mehr mit einem philosophischen Standardwerk zu tun, als man vielleicht denkt: fast eine Meta-Ausstellung, eine Musterhaussiedlung von Best Practice Beispielen, die ein breites Spektrum aktueller politischer Kunst auffächert. Fallstudien, deren Themen und Ansätze sich zwar unterscheiden, die aber in vielen Fällen miteinander kommunizieren. Formal etwa, in einer Sprache der modernen Unterdrückung – Zäune an der Wand, als Stempel, im Raum. Wenn die erste Ausstellung Sjusanna Eremjans als Programm zu verstehen ist, darf man sich auf mehr freuen.

Frauenbewegung in die Geschichte einging. Während diese Referenz kaum ohne Begleittext erschlossen werden kann, entwickeln die seltsam organisch wirkenden Gebilde auf abstrakter Ebene ihr Eigenleben, erinnern an

»Lieber Maler male mir«

Jens Balkenborg

Filmportraits von Malern sind gerade gefragt. Mit Pepe Danquart und Oliver Hirschbiegel haben sich zwei bekannte Filmemacher diesem Sujet gewidmet – mit sehr unterschiedlichen Herangehensweisen und Ergebnissen



Es gibt einige erinnerungswürdige Bilder in Pepe Danquarts Film: Man sieht Daniel Richter, wie er zwischen seinen großformatigen Arbeiten tanzt und Eindrücke von einer dieser wahnsinnigen Kunstauktionen bei Christie's, auf der sein Bild *Tarifa* bei 950.000 britischen Pfund steht. Oder der Auftritt von Künstler Jonathan Meese, der sich selbst als endlichen »Feenstaub« beschreibt, wie ein aufgedrehter Duracell-Hase durchs Bild hopst und von der ersten Begegnung mit seinem Wegbegleiter Daniel Richter an der HFBK Hamburg erzählt. Die HFBK Hamburg ist ihnen allen gemein. Richter hat hier gemeinsam mit Meese bei Werner Büttner studiert, Regisseur Danquart lehrte hier bis zu seinem Wechsel in den Ruhestand im August 2022 Dokumentarfilm.

Drei Jahre lang durfte Pepe Danquart Daniel Richter begleiten und hat daraus einen Film gemacht, der Einblicke in Leben und Werk eines Künstlers gibt, der als einer der wichtigsten zeitgenössischen deutschen Maler gilt. Der Film zeigt Daniel Richter in seinem Atelier, bei Ausstellungsaufbauten in Galerien in New York und Berlin, bei den Verhandlungen mit einer Galeristin oder in Gesprächen mit der Kunsthistorikerin und Ausstellungskuratorin Eva Meyer-Hermann, die an einem Buch über Richter arbeitet.

Der Künstler mit der klobigen goldrandigen Brille zeigt sich als eloquenter, alles andere als introvertierter Typ, der gerne über sich und seine Kunst plaudert. »Es dauert relativ lange und ist relativ langweilig«, beschreibt er augenzwinkernd die Vorbereitung seiner Leinwände, die er, bevor es mit den eigentlichen Bildern losgeht, mit horizontalen Farbverläufen grundiert. Überhaupt spielt das Tempo im Prozess eine große Rolle. Richter lässt sich Zeit für seine zwischen dem Abstrakten und dem Figurativen changierenden narrativen Kompositionen und Serien. Bei der entspannten Arbeit zu Musik, und das ist ein weiteres erinnerungswürdiges Bild aus Danquarts Film, fliegen Papageien im Atelier herum, pfeifen und setzen sich auf Arm oder Kopf des Künstlers, während der an einem Werk arbeitet.

Für Daniel Richter ist das Malen ein politischer Akt. Seine Anfänge liegen im

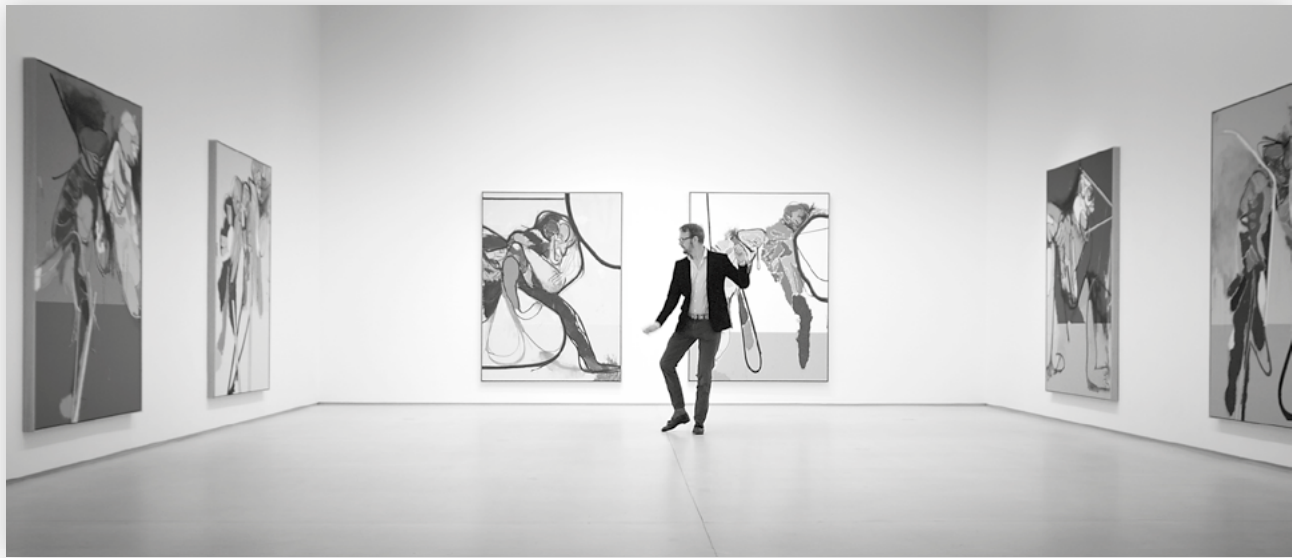
linksautonomen Umfeld. Einmal hält er ein Cover der Hamburger 1980er-Jahre Punkband Angeschissen in die Kamera, für die er sein erstes Plattencover gestaltet hat. Die Band wird von dem Hamburger Plattenlabel Buback vertreten, dessen alleiniger Eigentümer Richter seit 2005 ist. Der 1962 im Schleswig-Holsteinischen Eutin geborene Künstler hat selbst etwas Punkiges, der Sammler Harald Falckenberg nennt ihn im Film einen Künstler der »sogenannten Counter Culture«. Die Ironie, als Rebell Teil einer kapitalistischen Maschinerie zu sein, die für seine Bilder über eine Million Euro zu zahlen bereit ist, ist Richter sehr bewusst.

Danquart porträtiert den Kunstpopstar und reißt auch die Mechanismen des Kunstmarktes an. Sein Film muss sich jene Frage stellen, die Daniel Richter bereits am Anfang formuliert: »Was kann eine bestimmte Form von Kunst?«. Man kommt dem Künstler in diesem Film gefühlt sehr nahe und gerade die Aufnahmen aus seinem Atelier, in denen es vor allem viel um das Handwerk geht, sind wunderbar. Wirklich neu oder frisch wirkt Danquarts Film dennoch nicht. *Daniel Richter* ist ein klassisch inszenierter Dokumentarfilm, in dem zum Glück nur wenige lobhudele Talking Heads zu Wort kommen.

Formal elaborierter wirkt dagegen Oliver Hirschbiegels *Der Maler*. In seinem filmischen Experiment geben sich Dokumentar- und Spielfilm, Script und Improvisation die Klinke in die Hand. Das muss man sich auf der Zunge zergehen lassen: Schauspieler Ben Becker gibt im Atelier des zeitgenössischen Malers Albert Oehlen seine Version des Künstlers zum Besten und stellt ein großformatiges Gemälde nach, das Oehlen seinerseits parallel im Off des Films anfertigt. Becker improvisiert den Prozess und erstellt ein Bild Oehlen, an dem der Künstler also nie selbst Hand angelegt hat. Hirschbiegels Film war zunächst als performatives Statement geplant. Herausgekommen ist ein formales Experiment, in dem Fragen zum kreativen Prozess und zu Authentizität gestellt werden, und das mit einer gehörigen Prise Wahnsinn.

Gleich zu Beginn steht Ben Becker wie ein Landlord auf dem Hausdach und kreischt »It's a sunny morning in Londontown!« in die Kamera, die für die kommenden 90 Minuten um ihn kreist, ihn bei seinem exzessiven Erguss beobachtet. »Kommt rein, macht hinne, time ist money!« Becker wirbelt durch das Atelier, führt einen Monolog über den kreativen Prozess, starrt die weiße Leinwand an, spricht mit ihr. »Wie soll ich anfangen, wie





- ↓ Pepe Danquart, *Daniel Richter*, 2022; Setfoto: Kolja Brandt; Copyright: B/14 Film
- ↓ Pepe Danquart, *Daniel Richter*, 2022; Setfoto: Daniel Gottschalk; Copyright: B/14 Film
- ↘ Oliver Hirschbiegel, *Der Maler*, 2022, 94 Min.; Filmstills; Copyright: 2020 by Albert Oehlen, Oliver Hirschbiegel, Ben Becker

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

Pepe Danquart, *Daniel Richter*, 2022, Dokumentarfilm, 117 Min., Filmstart: 2.2.2023
 Oliver Hirschbiegel, *Der Maler*, 2021, Dokudrama, 94 Min., Filmstart: 16.3.2023

bricht man sowas auf?«, fragt er und umarmt die Leinwand. »Mir fällt nichts ein«, jammert er später, während er heulend über dem Bücherregal hängt.

Hirschbiegel bietet Becker als Oehlen eine tatsächliche und eine kinematografische weiße Leinwand, um sich darauf auszutoben. Der Schauspieler spielt mit den Klischees des aufbrausenden Expressionisten im kreativen Prozess, wie er da mit seinem Malerkittel Kreise zieht, die Leinwand mit Ölfarben bemalt, mit Socken behandelt oder mit Kleister penetriert. »Lars, kannst du mir die Farben da drüben nach Alphabet ordnen? Ich komm' so nicht klar«, rügt er seinen Assistenten, der ihm einmal auch seine Medikamente reicht. Zwischendurch noch, auch das ist völlig meta in diesem Metafilm, rahmt die Stimme von Schauspielerin Charlotte Rampling aus dem Off Beckers Farce mit Kunstsprech-Nonsens: »Man muss die Dummheit sehen, um sie zu ordnen«, oder: »Zum Malen gehörten drei Dinge, die Augen, Hände und das Gehirn.« Donnerwetter! Musikalisch unterfüttert wird der Film von der Komponistin und DJane Gudrun Gut.

Der 1954 in Krefeld geborene Albert Oehlen studierte von 1977 bis 1981 an der HFBK Hamburg bei Claus Böhmler und Sigmar Polke. Ironie ist ein nicht unwesentliches Moment im Werk des zu den sogenannten Neuen Wilden zählenden Neoexpressionisten. Und Ironie ist es auch, die den Film des ebenfalls an der HFBK Hamburg ausgebildeten Hirschbiegel begleitet. Das Augenzwinkern Hirschbiegels und Oehlers, die seit langem befreundet sind, ist in jeder Minute des Films zu spüren. Was in vielen Momenten unterhaltsam ist, erzählt darüber hinaus viel über den Kunstzirkus und

seiner selbstkritischen Reflexion und sorgt dadurch für ein zeitgemäßes Genie-Bild. Hirschbiegel und Oehlen hingegen sägen mit Anarchie genau daran und am künstlerischen Elfenbeinturm generell. Dass Hirschbiegel seinen Film der 2019 leider viel zu früh verstorbenen Rotraut Pape gewidmet hat, dieser sympathisch-anarchischen Regisseurin, mit der er gemeinsam in Hamburg studiert hat und mit der Performancegruppe M.Raskin Stichting Ens tätig war, passt ins Bild.

auch darüber, welche Vorstellungen von zumeist männlichen, zwischen Genie und Wahnsinn changierenden Künstlertypen die Denkmuster bis heute prägen.

Auf ihre Art halten beide Filme, Pepe Danquarts Film *Daniel Richter* und Oliver Hirschbiegels *Der Maler*, der Kunstwelt den Spiegel vor. Ersterer bietet einem tatsächlichen Kunstpopstar die Bühne, macht ihn nahbar in



Let's All Be Blobs!

Julia Mummenhoff und Beate Anspach

Als abschließender Teil des künstlerischen Forschungsprojekts *Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image* lud eine Mischung aus Festival und Symposium zu Screenings, Performances, Vorträgen und Diskussionen ein, die die subversive Kraft des Nichtwissens, des Lachens und des Bewegtbildes erkunden



In ihrer Einführung fasste Annika Larsson (Professorin für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg) das Anliegen ihres Forschungsprojektes zusammen, das sich dem aus Unterdrückung, Herrschaftsverhältnissen und Ohnmacht befreiendem Potenzial des Bewegtbildes in Verbindung mit dem Motiv des lachenden Körpers widmete. In der dreijährigen Laufzeit wurden in unterschiedlichen Veranstaltungsformaten künstlerische und theoretische Positionen herangezogen, die neue Denk-, Handlungs- und Seinsweisen entwickeln. Aus postkolonialer und queerer Perspektive ging es darum, Organismen, Körper und Technologien jenseits von Subjektivität und Vernunft nicht mehr als Repräsentationsformen zu betrachten, sondern als miteinander verwobene Intensitäten, die in einem permanenten Austausch stehen. Damit sei auch eine neue Auffassung von Kommunikation verbunden, wie Annika Larsson ausführte, die eben nicht mehr in einem Transport von Inhalt von A nach B bestehe, sondern – beziehungsweise auf eine Metapher der Science-Fiction Autorin Ursula K. Le Guin – an zwei Amöben beim Sex erinnere (also dem Austausch von genetischer Information durch Ineinanderfließen). Das ultimative Bild der Befreiung aus der Unterdrückung wäre also die auch während des Symposiums in verschiedenen Zuständen gegenwärtige Un-Form des »Blobs«.

Den Eröffnungsvortrag hielt am 24. November 2022 Elizabeth A. Povinelli, Filmemacherin und Professorin für Anthropologie an der Columbia Universität in New York. Sie sprach über ihre filmische Arbeit mit dem Karrabing Film Collective und ihren in *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (2016) entwickelten Begriff von der geontologischen Macht (auch: Geontomacht, engl. Geopower), den sie Michel Foucaults biopolitischem Ansatz entgegengesetzt, weil dieser nicht mehr ausreiche, um die in der spätliberalen Gesellschaft wirkenden Machtmechanismen zu beschreiben. In ihrer Theorie wie auch in ihrer Arbeit mit dem Karrabing Film Collective untersucht Povinelli Machtbildung aus der Perspektive der indigenen australischen Bevölkerung und deren Proteste gegen den Staat. So wie das Forschungsprojekt *Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image* danach fragt, wie eine neue Form der Beziehung zu Bildern entwickelt werden kann, fragt Povinelli nach neuen Definitionen von Verwandtschaft, die geontologische Zuschreibungen überwinden können, oder, simpel ausgedrückt: »A way of retaining your indigenous culture is to say ›this rock is

family«». Zum Karrabing Film Collective, das bereits bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin und auf der *documenta fifteen* vertreten war, gehören etwa 30 Mitglieder, die überwiegend in der Belyuen-Gemeinschaft in den Northern Territories des australischen Kontinents leben. In über 14 Jahren der Zusammenarbeit entwickelte das Kollektiv eine multiperspektivische Art des Filmens mit mehreren Handkameras und Smartphones gleichzeitig: »We suddenly had so many eyes«. Mit dem so entstehenden Filmmaterial öffnet sich ein narrativer Raum zwischen Fiktion und Dokumentation, Vergangenheit und Gegenwart, in dem die Strukturen kolonialer Gewalt und einhergehende Phänomene wie Umweltzerstörung und wirtschaftliche Ausbeutung transparent werden. Exemplarisch dafür endete der Vortrag mit einem Screening von *Wutharr, Saltwater Dreams* (2016, 28 Min.). In einer Reihe von Rückblenden streitet sich in der satirischen, surrealen Erzählung eine indigene Großfamilie, dargestellt von den Mitgliedern des Karrabing Film Collective, wie es dazu kommen konnte, dass der Motor ihres Bootes ausfiel und sie auf einer verlassenen Insel gestrandet sind. In der Folge treffen die unterschiedlichsten und widersprüchlichsten moralischen und religiösen Vorstellungen aufeinander. In Überblendungen vermischen sich dabei auch die Reiche der Lebenden und der Toten. Am Ende sind es der subversive Humor und die Vitalität der Familienmitglieder, die die Hoffnungslosigkeit des Gestrandet-Seins durchbrechen.

Monstrositäten als Metapher der Ausgrenzung bestimmen den jüngsten gemeinsamen Film von Steve Reinke und James Richards *When We Were Monsters* (2020, 20 Min.). Dem Screening im Kunstverein Harburger Bahnhof hatten die in Berlin und Chicago lebenden Künstler die Kurzfilme *Violin Power* von Steina Vasulka (1970–78, 10 Min.) und *Seizure* von Pat Hearn und Shelley Lake (1980, 16 Min.) vorangestellt, um Verwandtschaften zu verdeutlichen, wie der im Kunstverein anwesende Reinke und der später online zugeschaltete Richards erklärten. In *Violin Power* lässt die Geigerin und Performerin Steina Vasulka mit Hilfe komplexer elektronischer Technik die vom Instrument erzeugten Schallwellen das Videobild zunehmend beeinflussen, wobei immer abstraktere Bilder entstehen, in denen Geige und Geigerin kaum noch zu erkennen sind. Erst im Schlussbild ist sie wieder zu sehen, wie sie die Geige absetzt und in die Kamera lacht. In *Seizure* tanzt Pat Hearn nackt und mit



fluoreszierender Farbe bemalt zu treibenden Beats in den Lichtblitzen einer Stroboskopmaschine vor der von Shelley Lake geführten Kamera, bis plötzlich alles abbricht. Nach dem von panischen Stimmen begleiteten Blackout ist Hearn im Krankenhaus bei einer Elektroenzephalografie (EEG) zu sehen, mit der die Ursache ihres Anfalls (»Seizure«) geklärt werden soll, die mutmaßlich in der Überschreitung des Schwellenwerts von 16 Lichtblitzen pro Sekunde liegt. Den vieldeutigen Begriff Seizure, hier ein künstlich herbeigeführter Anfall, verstehen Reinke und Richards als ein Bild der Überwältigung, in dem sie einen Schlüssel für ihren eigenen Film sehen. Es findet unter anderem in einem unruhigen Flackern Ausdruck, das sich durch die Bilderfolge zieht. *When We Were Monsters* entstand während des ersten europäischen Covid-Lockdowns und spiegelt die existenzielle Instabilität wider, die mit dem Auftreten des tödlichen Virus einherging. Reinke und Richards stellen diese mit ihrem

Film in einen zeitlich weit zurückreichenden und tiefer gehenden Kontext von Abweichungen und Sehnsüchten, Monstrositäten in den Augen der Mehrheit. Ausgangspunkt für *When We Were Monsters* waren Animationsfilme der Künstlerin Gretchen Bender, auf der Basis von forensischen Bildern von auf der Haut sichtbaren Krankheitssymptomen, Deformationen und Verletzungen, die Reinke und Richards durch das Hin- und Herschicken des Materials zu einer Anthologie aus Archivbildern, Filmsequenzen, Animationen, Literatur, Poesie und Sound collagiert haben, die sich eine kosmische Sicht auf eine sich auflösende Welt ausnimmt. Am Ende werden die Zuschauer*innen mit Musik entlassen.

Nach dem Online-Talk mit Monica Narula vom Raqs Media Collective am 25. November 2022, in dem es vor allem um ihre Ausstellung *The Laughter of Tears* im Kunstverein Braunschweig (2021) ging, widmete sich Samo Tomšić in seinem

- ↖ *Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image*, Ausstellung mit Studierenden der HFBK und des RIA Stockholm im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht
- ↘ *Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image*, Performance von Michaela Melián am 25. November 2022; Foto: Annika Larsson

Vortrag der Witz-Theorie von Sigmund Freud. In seinem Buch *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* entwickelte Freud eine Tausch-Ökonomie der Witzarbeit, denn stellvertretend für das Erzählen eines Witzes führt die/der Zuhörer*in die geschenkte psychische Energie im Lachen ab, welches der/die Erzähler*in als willkommene und beabsichtigte Entschädigung für das Erzählen des Witzes empfängt. Es braucht also – anders als zum Beispiel beim Lesen eines Comics – immer mindestens zwei Personen, damit ein Witz funktionieren kann: diejenige, die den Witz macht und erzählt, und diejenige, die darüber lacht. An dieser Stelle verweist Tomšić, Gastprofessor für Philosophie an der HFBK Hamburg, auf einen wichtigen Aspekt: die Unterscheidung von Lachen *mit* oder *über* jemanden oder etwas. Lachen kann also eine soziale und eine asoziale Komponente haben. In der anschließenden Diskussion ging es dann vor allem um die Funktionsweise von populistischen Witzen, den Unterschied zwischen Humor und Witz und den Stellenwert von Memes. Denn sie erfahren gerade in der Netzwelt eine große Begeisterung und Anhängerschaft. Das Netz ersetzt das gemeinsame Gruppenlachen, welches nicht selten ein Sich-lustig-Machen ist. Und auch wenn die Referenz bei Tomšić nicht fällt, beschreibt Klaus Theweleit in seinem Buch *Das Lachen der Täter* dieses Phänomen als kennzeichnend für viele rechtsradikale Einzeltäter wie Anders Breivik oder den Attentäter von Halle, die sich vor allem lachend beim Morden filmen, um genau diese Resonanz zu erzeugen.

Anhand der Filme *Haji Abass Ali 33* und *Saudara Tua Datang Dari Jauh / Elder Relatives Came from Far Away*) der ruangrupa-Mitglieder und HFBK-Gastprofessoren Reza Afisina und Iswanto Hartono ging es im Video-Gespräch mit Reza Afisina am Abend des 25. November 2022 um kollektive Ökonomien und gemeinschaftliche Formen der Wissensproduktion, zentrale Themen der *documenta fifteen*, die sich nahtlos in den Kontext von *Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image* fügen. In dem Interview-Film *Haji Abass Ali 33* kommen die Mitarbeiter eines seit 90 Jahren bestehenden Uhrmacher-Geschäfts in Jakarta zu Wort, in dem das Wissen und die handwerkliche Fähigkeit von Generation zu Generation innerhalb der Ver-

wandtschaft weitergegeben wird. Das auf Erfahrungen basierende Misstrauen in das staatliche Wirtschafts- und Kredit-System ist deutlich herauszuhören. In die beengten Geschäftsräume, die wie eine Enklave innerhalb dieses Systems wirken, dringt unaufhörlich die Außenwelt in Form von Straßenlärm ein, der das rhythmische Pendeln und sonore Läuten der Uhren beinahe übertönt. Afisina beschrieb im anschließenden Gespräch, wie sehr die territorialen und ökonomischen Auswirkungen der indonesischen Kolonialgeschichte heute noch bestimmend sind und wie sehr ökonomische Kreisläufe und Wissensproduktion auch eine Frage der grundsätzlichen Selbstbestimmung und Identität sind.

Im Anschluss an dieses Gespräch wurde es Zeit für einen ganz besonderen Gast: Der 80-jährige US-amerikanische Science-Fiction Autor Samuel R. Delany las online aus Philadelphia zugeschaltet – aus seiner 1988 erschienenen Kurzgeschichte »Among the Blobs«. Der oder das Blob verändert sich im Rahmen der Erzählung immer wieder. Es kann sich um eine Umgebung handeln, eine Masse oder unbestimmte Menge oder um einen Orgasmus. Und auch das Lachen kann etwas Orgiastisches, etwas Befreites haben.



Michaela Melián, Professorin für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg, bezog sich mit ihrer Performance *Manifesto* auf die ikonische Sequenz des Dokumentarfilms *Don't look back* (1967) von D. A. Pennebaker, in der man Bob Dylan sieht, wie er einzelne Wörter des Songtextes auf Papptafeln in die Kamera hält. Vor rötlich

- ↙ *Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image*, Performance von Olympia Bukkakis am 26. November 2022; Foto: Annika Larsson
- ↘ *Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image*, Screening und Gespräch mit Vika Kirchenbauer am 24. November 2022; Foto: Annika Larsson



leuchtender Leinwand und unterlegt von einer Soundspur präsentiert Melián nacheinander insgesamt 120 Texttafeln mit alphabetisch sortierten Wörtern, die irritieren, mehrdeutig zu lesen oder besonders prägnant sind. Nachdem alle Schilder auf dem Boden liegen, kombiniert sie in einer Art Sprechgesang ihren eigenen Track »Delta of Venus« mit der Coverversion des Songs »Manifesto« der englischen Art School Band Roxy Music aus dem Jahr 1979.

Darin heißt es an einer Stelle:

»I am for the revolution's coming
I don't know where she's been
For those who dare because it's there
I know I've seen«

Ein weiteres Highlight des zweiten Festival-Tages war sicherlich die Sound-Performance von Satch Hoyt, bei der selbst komponierte Klangtexte (Sound-Scapes) eine Form der Klangkartografie ergeben, die historische und fantastische afro-futuristische Reisen durch den schwarzen Atlantik aufzeigen – »Reisen vom Sklavenschiff zum Raumschiff«.

In meterlangen roten Samt gewandet eröffnete die Choreographin, Drag-Performerin und Autorin Olympia Bukkakis die lange Performance-Nacht am 26. November 2022. In ihrem noch im Entstehungsprozess begriffenen Stück *Performance: Repeat* geht sie dem Sterben weiblicher Bühnenfiguren (hier: Medea) nach. Ein Kreislauf vom Erwachen zum Sterben wird angedeutet, dazwischen liegen ein minimalistisches, forderndes Cello-Spiel und Opern-Playback mit genau ausgesteuerten Bewegungen. Weibliche Figuren würden in ihrem Sterben geradezu konsumiert, sagte Olympia Bukkakis im anschließenden Gespräch. Die Sitz- und Liege-Landschaft, die Studierenden von Valentina Karga, Design-Professorin an der HFBK Hamburg, beisteuerten, erzeugte während des gesamten Veranstaltungsprogramms im Kunstverein Harburger Bahnhof die richtige Atmosphäre, um Bilder und Eindrücke der einzelnen Beiträge ineinanderfließen zu lassen. Dazu trug auch die Getränkeversorgung durch Anja Dietmans *Bar Collo* in Kooperation mit Burk Kollers *melancholic UNGENIESS-*

BAR bei, in der in einem scheinbar von einem manischen Sammler zusammengetragenen Ambiente Wein aus Schuhen getrunken, oder Gin Tonic aus einem Baumstumpf gezapft werden konnte. Einer der Höhepunkte des Abends: die Live-Performance von Liv Fontaine *A gaping hole in the morning is a gaping hole in the night*, die Teil von Annika Larssons Film *Danse Macabre* ist, ein aberwitziger, orgiastischer, Grenzen sprengender, sich virtuos immer mehr in die Absurdität steigender Monolog über Trauma, Verzweiflung und Vergnügen. Musikalisch begleitet wurde sie dabei von Julia Lykke Sørensen und der HFBK-Studentin Karoline Leonora Seidelin Banke. Es folgten bis nach Mitternacht Online- und Live-Performances von Pauline Curnier Jardin, Nick Wachs & Helen Kühn sowie Agnes Eeg Olofsson.

Nach diesem überbordenden Abendprogramm war der 27. November 2022 der Kontemplation gewidmet. Auf den weichen Kissen der Sitzlandschaft im Harburger Bahnhof konnten alle Teilnehmenden die Filme noch einmal in Ruhe ansehen und dabei den herausfordernden Gedankenexperimenten der letzten Tage nachhängen ...

24. – 27. 11. 2022

Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image – Festival & Symposium

Olympia Bukkakis (performance), Pauline Curnier Jardin (screening & discussion), Samuel R. Delany (online reading & discussion), Anja Dietmann (Bar Collo), E.I. The Blob (concert), Denise Ferreira da Silva & Arjuna Neuman (screening & online discussion), Liv Fontaine (performance), Satch Hoyt (sonic lecture), Valentina Karga (seating environment), Karrabing Film Collective (screening), Vika Kirchenbauer (screening & discussion), Burk Koller (Bar Collo), Annika Larsson (screening, performance & discussion), Augustin Maurs (musical reading), Michaela Melián (performance), Bod Mellor (murals in Bar Collo), Paul Niedermayer (photographs), Elizabeth A. Povinelli (online talk & discussion), Tobias Peper (discussion), Raqs Media Collective (screening & online discussion), Steve Reinke & James Richards (screening & discussion), ruangrupa (Iswanto Hartono and Reza Afisina, screening & discussion), Lerato Shadi (screening & discussion), Samo Tomšić (talk & discussion), Ming Wong (screening), as well as with students from HFBK Hamburg and RIA Stockholm (screenings, performances, mixed media works)

Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image – Ausstellung mit HFBK-Studierenden

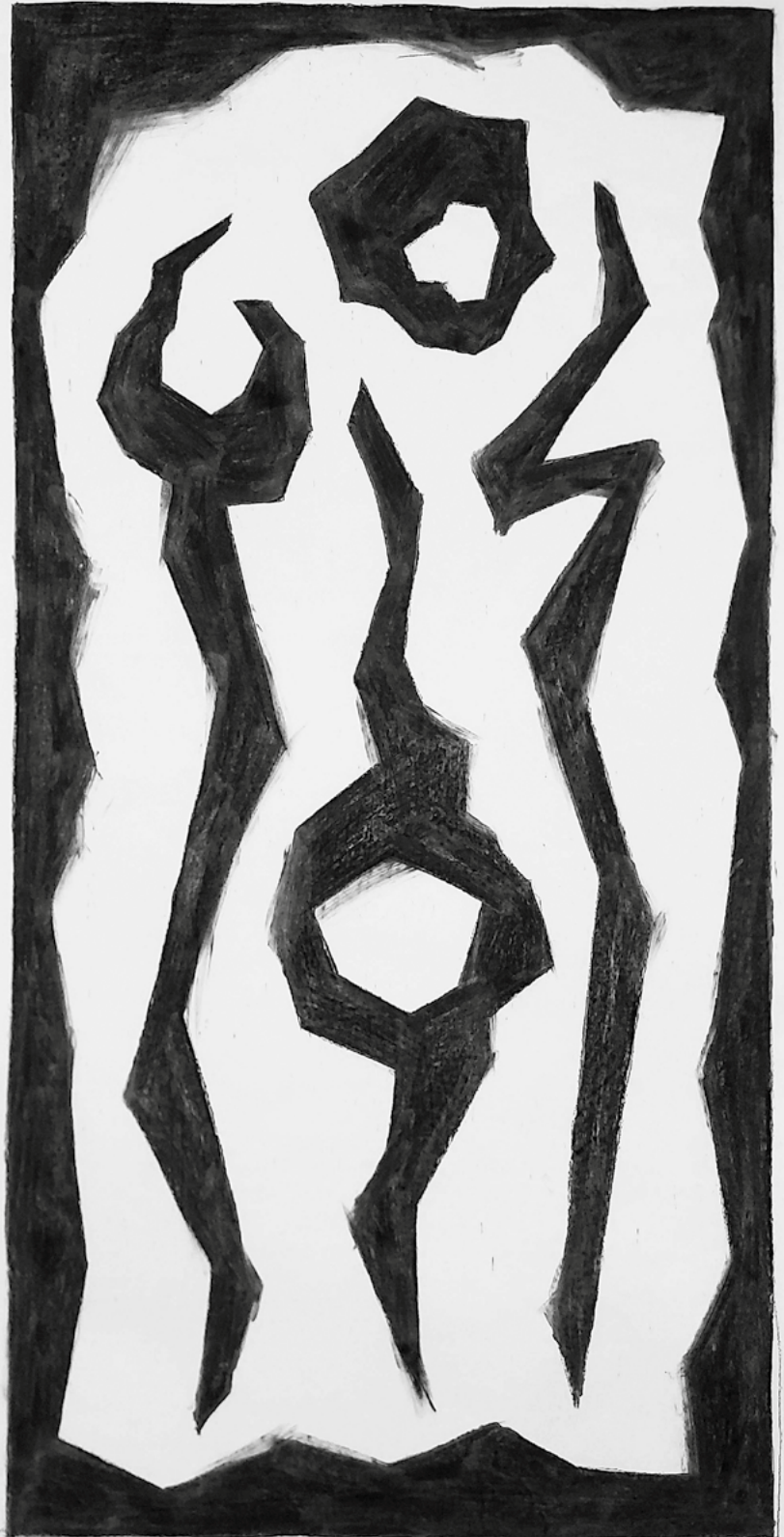
Roda Abdalle, Samira Alizadeh Ghanad, Ayse Ates, Elina Birkehag, Emilia Bongilaj, Ki Bui, Maxime Chabal, Hyunjin Choi, Stella Dieden Richter, Gabriela Guimarães, Eythar Gubara, Fabian Lübke, Folke Matthes, Clara Midon, Wahab Mohmand, Leila Mousavi, Elizaveta Ostapenko, Monika Orpik, Vanessa Pistilli, Martha Szymkowiak, Aliaxey Talstou, Fredrike Steinert, Nick Wachs

ICAT der HFBK Hamburg, Kunstverein Harburger Bahnhof

www.nonknowledge.org

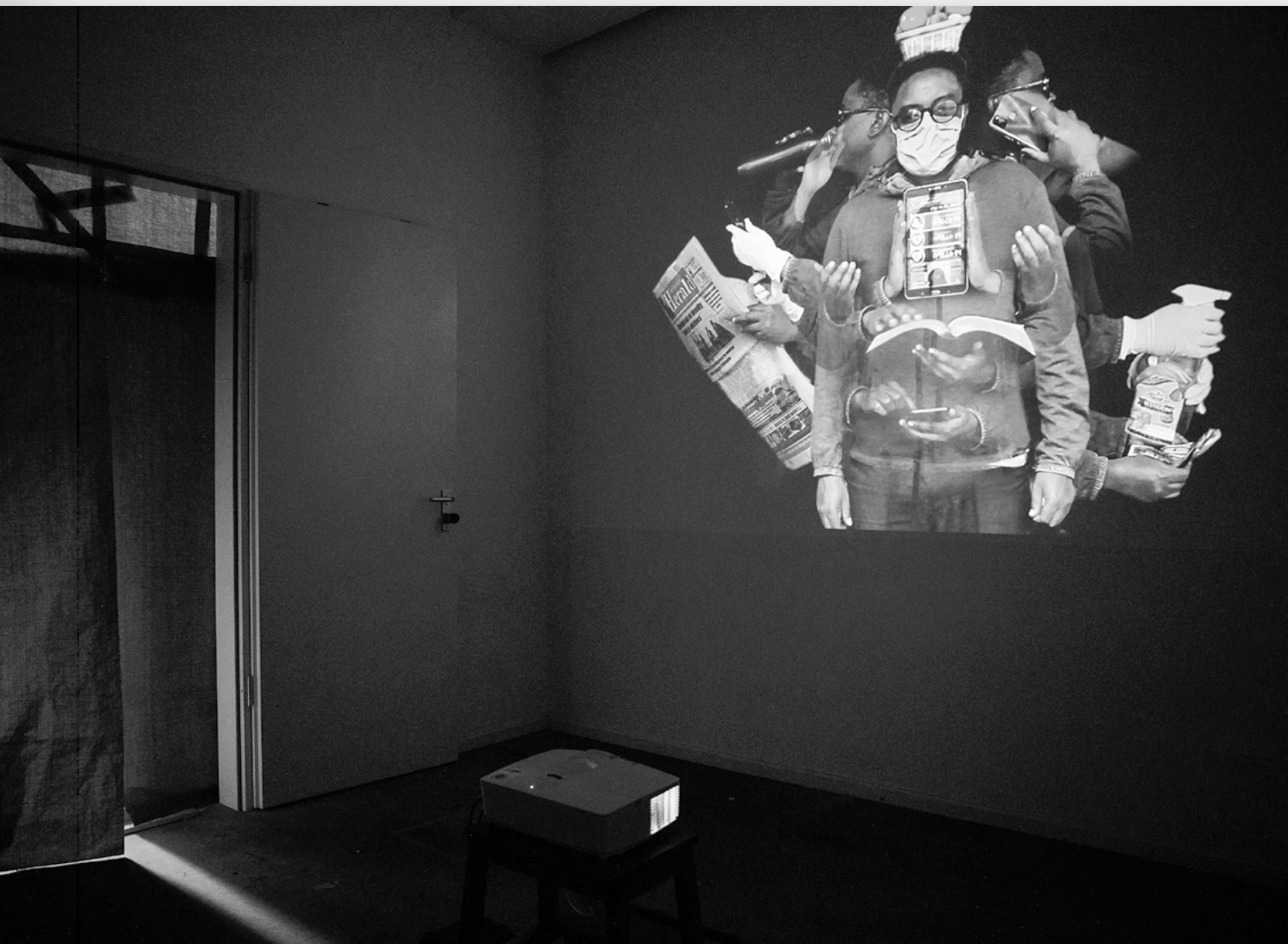


Verkehrschos kurz vor dem Kollaps, Luftverschmutzung. Über die Bilder von überfüllten Straßen lagern sich schablonenartige Bilder von Objekten, die mit einem Zuhause assoziierbar sind: Schlüssellocher, Hocker oder Kaffeekannen. Beide Bildebenen bilden einen unüberbrückbaren Gegensatz. Während der Open Studios in den Gastateliers in der Karolinenstraße zeigte er den Film in einer Installation, die eine typische Straßensituation nachahmt. Die sich transformierende Stadt und die daraus resultierenden Umweltprobleme sind ein wichtiges Thema der Arbeiten von Tewodros, der hier seinen ebenfalls in Addis Abeba lebenden Künstlerkollegen Mulugeta Gebrekidan als Referenz nennt. Sein Seminar an der HFBK Hamburg trägt den Titel *Art for the use of social and environmental awareness or solutions* und fragt, wie künstlerische Praxis zur Bewusstseinsbildung beitragen und den Weg für Lösungen von sozialen und ökologischen Problemen bereiten kann. Als Mitglied des Künstlerkollektivs ADMAS bearbeitet Tewodros Umweltthemen auch in partizipatorischen Projekten, wie etwa 2020 in Zusammenarbeit mit einer Gehörlosen-Initiative in Addis Abeba. Es entstand ein Stop-Motion-Film, in dem die zum Teil sehr jungen Kursteilnehmer*innen in humorvollen, manchmal Slapstick-artigen Szenen ihre Sicht auf den Klimawandel darstellen. Tewodros, geboren 1986, studierte von 2008 bis 2010 Freie Kunst und Grafikdesign am Entoto College of Fine Arts in Addis Abeba. Seither ist er als freiberuflicher Grafikdesigner, Grafikdesign-Dozent, Illustrator und Künstler tätig. Von 2016 bis 2020 absolvierte er zusätzlich ein Studium der Druckgrafik an der Ale School of Fine Arts and Design in Addis Abeba. Im Zentrum seiner freien künstlerischen Arbeit steht das Projekt *Reincarnation*. Es basiert auf seinen Recherchen zum Sabäischen Alphabet, das im südarabischen Raum die frühe Schriftkultur bestimmte und im Jemen, in Eritrea und Äthiopien sowie Djibouti bis ins 6. Jahrhundert hinein verwendet wurde. Fasziniert von dem klaren und eleganten Erscheinungsbild der 29 konsonantischen Buchstaben, erweckt Tewodros sie als ästhetisches und visuelles



Vokabular zu neuem Leben, weit über den funktionalen Nutzen, den sie als Schriftsprache einmal hatten: »Ich versuche, die freie Vorstellungskraft der Betrachter*innen anzuregen und einen Raum für seine innere ästhetische Sehnsucht und seinen Geist zu schaffen, um mit etwas zu kommunizieren, das größer ist als er selbst.« Der künstlerische Prozess beginnt immer mit einer Fülle von kleinformatigen Skizzen, von denen Tewodros einzelne herausgreift. So entstehen raumgreifende Zeichnungen mit Tusche oder Holzkohle auf Papier. Und mehrfarbige Drucke in kleineren Formaten. Für diese Monotypien wird die Zeichnung auf eine dünne Schicht Tinte auf einer Glasplatte übertragen – um beim anschließenden Druck auf Papier zum Negativ-Raum zu werden. In diesem Verfahren sind mehrere unterschiedlich farbige Schichten möglich. Sie erzeugen im späteren Gesamtbild ein besonderes Spannungsfeld, weil die Buchstaben fast menschenähnlich und beseelt erschei-

nen, ihr Wesen als Schriftzeichen, als Kommunikationsmittel weiterhin erhalten bleibt. Auf Tewodros' Frage »Was seht ihr?« kommt von den Studierenden der Klasse von Jeanne Faust auch eine entsprechend einhellige Antwort. Diese Klarheit, aber auch das Schweben zwischen den Deutungen machen das »Größere« aus, das in den *Reincarnations* spürbar wird.



Tarnung Theorieprofessor **Julia Mummenhoff**

Fritz Kramer war von 1989 bis 2007 Professor an der HFBK Hamburg und inspirierte als Anthropologe im Feld der Kunsttheorie Studierende wie Lehrende. Am 14. Dezember 2022 starb er mit 81 Jahren in Berlin

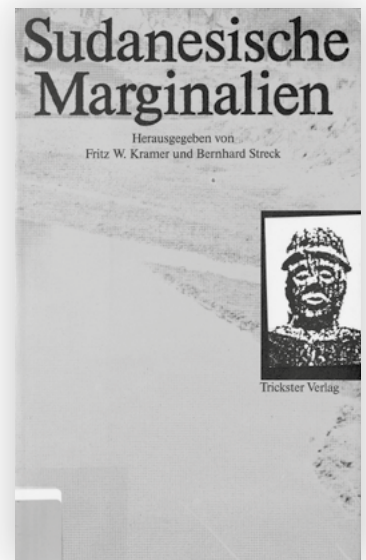
Fritz Kramer
Verkehrte Welten
Zur imaginären Ethnographie
des 19. Jahrhunderts





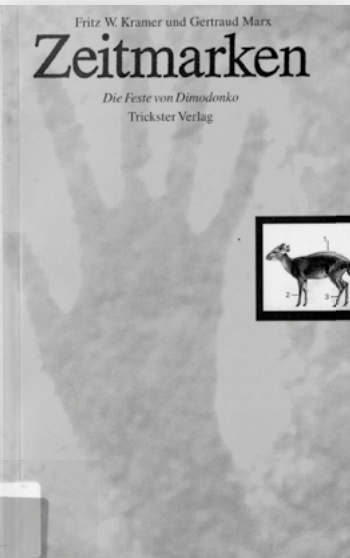
Als Fritz Kramer zum Sommersemester 1989 als Professor für kunstbezogene Theorie / Ethnologie (später: Visuelle Anthropologie) an die HFBK Hamburg berufen wurde, blieb dies intern wie extern nicht unumstritten, entsprach es doch auch an dieser Institution einer langen Tradition, die kunsttheoretische Lehre Kunsthistoriker*innen zu überantworten. Dass Kramer dennoch zu überzeugen vermochte, mag zum einen an seiner präzisen Erfassung der Schnittstellen zwischen den Disziplinen gelegen haben, die er schon in seinem Bewerbungsvortrag unter Beweis stellte, zum anderen an dem sich zu dieser Zeit deutlich abzeichnenden Interesse der Studierenden an anthropologischen Fragestellungen. Kurze Zeit später sollten sich im Übrigen noch weitere für unumstößlich gehaltene Vorstellungen ändern: nach dem Ende der Amtszeit von Präsident Carl Vogel trat 1990 mit Adrienne Goehler zum ersten Mal eine Frau (und studierte Psychologin) das Amt an. Auch Kramers eigene Disziplin befand sich im Umbruch und firmiert zu seinen Anfangszeiten noch unter der heute untragbaren Bezeichnung »Völkerkunde«, die so auch Einzug in das Vorlesungsverzeichnis der HFBK Hamburg hielt – um ein Semester später zumindest in »Ethnologie« umbenannt zu werden. Erst durch die unter der Präsidentschaft von Martin Köttering 2003 vollzogenen Einführung von interdisziplinären Lehr- und Forschungsbereichen erhielt Kramers Forschungsbereich den von ihm favorisierten Namen »Visuelle Anthropologie«: »Dass meine Disziplin, die Anthropologie – in Deutschland oft noch »Ethnologie« genannt –, in der Forschung und Lehre einer Hochschule für bildende Künste ihren

Platz hat, ist ein Novum, das vielleicht eine Vorbemerkung verdient. Die Anthropologie erforscht Gesellschaften, Kulturen und soziale Milieus oder »Lebenswelten« (Husserl), und zwar durch teilnehmende Beobachtung – ein Verfahren, das zur Methode ausgearbeitet wurde und dessen Ergebnisse mit Hilfe eines Corpus von Theorien interpretiert werden. Eine Anthropologie der bildenden Künste ist daher und zunächst methodisch und theoretisch bestimmt. Zu ihrem Gegenstandsbereich gehört neben der Gegenwartskunst die »triviale« Bilderwelt der modernen westlichen Zivilisation mitsamt ihrer Geschichte. Aus diesem Gegenstandsbereich wählt die Anthropologie Paradigmen, die sie, soweit sie der Gegenwart angehören, durch teilnehmende Beobachtung studiert und im Hinblick auf theoretische Fragen interpretiert. Dabei geht es zuerst und zumeist um die Pragmatik des Bilds, mit Wittgenstein zu sprechen: um das Bild als »Lebensregel«. Welche Bilder des kulturellen Archivs werden zur Konstruktion einer Lebensform verwendet; und mit welchen Bildern werden soziale Erfahrungen interpretiert? (das Bild als Analogie des Narrativs). Für den künstlerischen Prozess noch wichtiger ist die umgekehrte Frage: Wie wird eine Lebensform oder eine Erfahrung in ein Bild gefasst?«, schrieb Kramer im November 2002 in dem Manuskript *Zusammenstellung der Lehrtätigkeiten und Forschungsgegenstände von Lehrenden und Werkstatteleiter*innen der Hochschule für bildende Künste*. Eine Anthropologie, die sich analytisch der gegenwärtigen, westlichen Zivilisation widmet – und zwar nicht nur in den Randbereichen, den Subkulturen – sondern gerade den Kerninstitutionen, der Wissenschaft,



der Politik und der Wirtschaft, davon war Kramer überzeugt, hat einen Paradigmenwechsel durchlaufen, die Wandlungen in der bildenden Kunst begleiten und initiieren kann. In den eurozentristischen Anfängen seines Fachs sah er dagegen Parallelen zum Exotismus von Künstlern wie Paul Gauguin oder Emil Nolde, den er in einem Kapitel seiner Habilitationsschrift *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts* (1977) behandelt. Seine Dissertation hatte er zur Literatur des indigenen Volks der Cuna in Panama (1969) verfasst. Nach Lehrtätigkeiten im Rahmen von Assistenzstellen in Heidelberg und Berlin und einer befristeten Professur für Ethnologie an der Freien Universität Berlin (1979-83) widmete er sich sechs Jahre intensiv Feldforschungen im Sudan, Kenia, Indien, Neuguinea und auf dem Bikini-Atoll. Aus diesen Forschungsaufenthalten geht der größte Teil von Kramers publizistischem Werk hervor, das den von ihm geforderten Wandel seines Fachs selbst voranbringt und eine Haltung formuliert, die der postkolonialen Forschung vorgreift.

Sein jüngstes Buch *Unter Künstlern. Erkundungen am Lerchenfeld* erschien 2020 im Textem Verlag, der von zwei seiner ehemaligen Studierenden, Nora Sdun und Sebastian Reuss, mitbetrieben wird. Es ist eine präzise und äußerst humorvolle Schilderung der Wechselwirkungen seiner Begegnung mit »werdenden Künstlern« (Kramer), also Kunststudierenden. Am Anfang stand auf beiden Seiten ein leichtes Fremdeln. Kramer war kurz zuvor aus dem Sudan zurückgekehrt, wo er mit seiner Partnerin Gertraud Marx die doppelbödige Erfahrung der agra-



risch-egalitären Gemeinschaft der Nuba und des gegen sie gerichteten Krieges durchlebt hatte, und fand »nur mit größeren Schwierigkeiten und auf Umwegen zu einem Einverständnis mit der spielerischen Leichtigkeit, mit der werdende Künstler Objekte ausstellten, etwa große wie kleine Dinge verhüllten, Blätter zerhackten, abgeschnittene Haare an eine Stange hefteten, Hausstaub dokumentierten oder den längsten überdachten Weg ihrer Heimatstadt erforschten. Anderes überraschte mich weniger als die Alteingesessenen des Lerchenfelds, allenfalls irritierte mich das Pathos, mit dem es vorgebracht wurde. So machte im Lerchenfeld ein Architekturstudent mit dem Vorschlag Furore, zur Lehmbauweise zurückzukehren. Doch in den Nuba-Bergen gab es nur Lehmbauten und auch ich hatte mir dort mithilfe meiner Nachbarn eine strohgedeckte Rundhütte errichtet, allerdings ohne wie dieser Student auf die Idee zu verfallen, damit die Menschheitsprobleme der Architektur lösen zu können«. Dass Kramer seine Studierenden als Forschungsobjekte sah, sei ihr erst spät und mit umso mehr Empörung aufgefallen, gibt die Verlegerin Sdun in ihrem »Randbemerkung« betitelten Nachwort zu: »Es war, glaube ich, in einem Seminar in dem uns die Aufgabe und das Verhalten von Trickstern erläutert wurde, als Kramer an sich selbst exemplifizierte, dass man auch in der Tarnung ‚Theorieprofessor‘ arbeiten kann. Die ‚Art, sich zu geben‘, die Masken der diversen Professionen waren ein wiederkehrendes Thema. Wobei Kramers pragmatische Rhetorik vielen Studierenden geholfen haben wird, die Würde des Vokabulars von seinem eigentlichen Interesse zu unterscheiden.« Kramers teil-

nehmende Beobachtung ist multiperspektivisch und führt zu Erkenntnissen – das besänftigt auch die skeptischsten Studierenden.

»So ruhig er unterrichtete, so eindrücklich. Selbst in den Lehren der anderen Professoren klang zuverlässig noch ein paar Wochen später das jeweilige Seminar von Kramer nach, entweder hatten die Studierenden es in den Arbeitsbesprechungen direkt weitererzählt und damit die anderen Profs ins Schwitzen gebracht oder aber die Lehrer hatten sich in der Mensa getroffen und sich kurz ein paar Hinweise von ihm besorgt, auch die Leseempfehlungen der Kollegen trugen oft Kramers Handschrift. Das ist natürlich praktisch, wenn die halbe Belegschaft der Hochschule als Repetitoren fungiert, und klar wird es dann eindrücklich. Widerworte gegen diesen in keinem Lehrplan notierten Vorgang habe ich allerdings nie gehört«, schreibt Sdun.

Dass Fritz W. Kramer Spuren am Lerchenfeld hinterlassen hat, ist unbestritten. Es zeigt sich nicht zuletzt auch an den Texten, die er zum Werk von Studierenden und Lehrenden, wie Daniel Richter oder Werner Büttner verfasste. Und an den vielen Freund*innen, Wegbegleiter*innen und ehemaligen Studierenden, die nun in Hamburg einen Abend mit Text- und Bildbeiträgen in Gedenken an ihn organisieren.

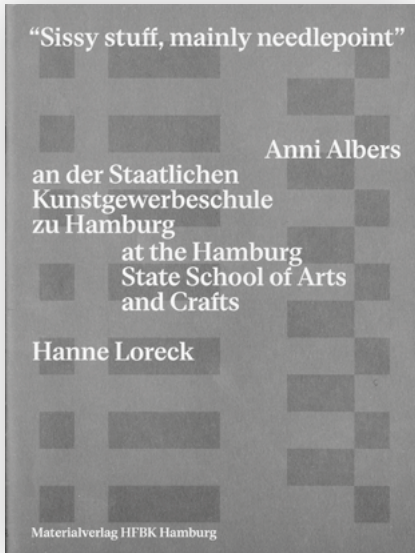
Reading List



Martin Köttering, Sebastian Baden
(Hrsg.) *Amna Elhassan* – Katalog der Ausstellungen im ICAT – Institute for Contemporary Art & Transfer der HFBK Hamburg und der SCHIRN Kunsthalle Frankfurt, Materialverlag HFBK Hamburg, 2022

Amna Elhassan bezieht sich in ihrer künstlerischen Arbeit auf den emanzipatorischen Kampf der Menschen in ihrer sudanesischen Heimat und vor allem auf die Situation der Frauen. Insbesondere seit der Revolution im Sudan 2018/19 hat sich ihr Werk verändert. Waren ihre Maleien und Drucke stets thematisch mit Schmerz, Verlust und Trauer verbunden, haben soziale und politische Aspekte seither verstärkt Einzug in ihre Arbeiten gefunden. Der leuchtenden Farbgebung und der spielerischen Leichtigkeit ihrer Malerei ist dieser Ernst nicht auf den ersten Blick anzusehen – Freude ist bei Amna Elhassan eine Metapher der Selbstermächtigung und des Widerstands gegen Gewalt. Im Sommersemester 2022 war Amna Elhassan im Rahmen des Artist in Residence-Programms der HFBK Hamburg Gast-

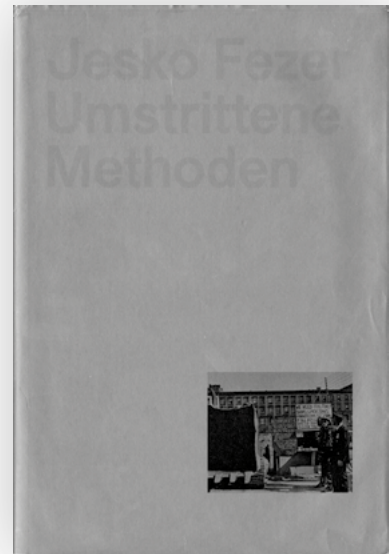
lektorin an der Hochschule. Für ihre Einzelausstellung im Ausstellungsraum des ICAT zum Abschluss ihres Aufenthaltes, experimentierte sie mit Acrylsprühfarbe, die ihre Malerei auf die Wände ausdehnte – in Anlehnung an Graffitis der sudanesischen Protestbewegung. Aus dieser Einzelpräsentation ergab sich eine Einladung der SCHIRN Kunsthalle in Frankfurt, eine ortsspezifische Arbeit für die Rotunde der Kunsthalle zu entwerfen. Sie entwickelte eine monumentale Malerei auf der Glasfassade der Rotunde, die den Fluss Nil und seine symbolische wie geopolitische Rolle in der Widerstandsbewegung thematisiert. Der in Kooperation der HFBK Hamburg und der SCHIRN Kunsthalle Frankfurt entstandene Katalog dokumentiert nun beide Ausstellungen. JM



Hanne Loreck *Sissy stuff, mainly needlepoint. Anni Albers an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg*, Materialverlag HFBK Hamburg, 2022

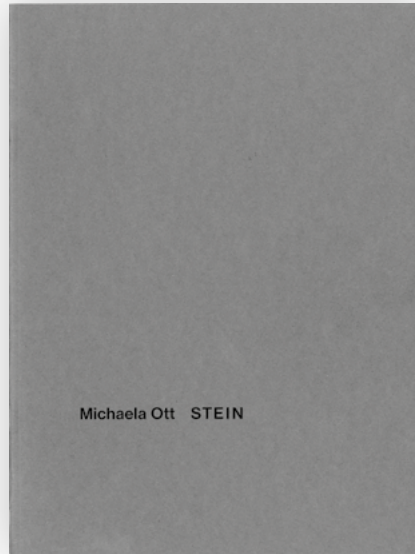
Anni Albers studierte 1921/22 (damals noch unter ihrem Geburtsnamen Annelise Else Frieda Fleischmann) kurzzeitig an der Vorläuferinstitution der HFBK Hamburg, der Staatlichen Kunstgewerbeschule, bevor sie an das Bauhaus wechselte. Später gab sie in Interviews an, dass sie die Zeit in Hamburg als sehr unbefriedigend empfunden hätte und beschrieb die Tätigkeiten in den Kursen mit den despektierlichen Worten »Weiberkram, hauptsächlich Handarbeit«. Verschiedene Biograf*innen der heute berühmten Weberin, Textilkünstlerin, Designerin, Druckgrafikerin, Hochschullehrerin und Theoretikerin schmückten dieses Zitat weiter aus. Hanne Loreck, Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften an der HFBK Hamburg, sucht in dieser prägnanten, sehr schön gestalteten und lesefreundlichen Publikation (einzig die Fußnoten waren auf den ersten Blick etwas gewöhnungsbedürf-

tig), nach möglichen Erklärungen für diese rückblickende Einschätzung. Sie liegen zum einen in der immer noch mythologisierten Bedeutung des Bauhaus – und dazu bedurfte es eben auch lange der Diskreditierung anderer Hochschulen und Lehrkonzepte. Zum anderen zeigt Hanne Loreck aber auch auf, welche Einflüsse sich von Lehrer*innen wie Friedrich Adler oder Maria Brinckmann in dem späteren Werk von Anni Albers wiederfinden. Darüber hinaus nimmt sie auch die Geschichte der Kunstgewerbeschule nach dem Ersten Weltkrieg aus soziokultureller Sicht in den Blick. BA



Jesko Fezer *Umstrittene Methoden*, Adocs Verlag, 2022

Diese Publikation ist ein Schwergewicht: sowohl inhaltlich als auch physisch. Die Überarbeitung der Dissertation von Jesko Fezer, Professor für Experimentelles Design an der HFBK Hamburg, umfasst annähernd 600 Seiten. Fezer widmet sich darin der Frage, »ob ein Zusammenhang bestünde zwischen den Gestaltungsansätzen der Partizipation, der Politisierung des Architekturdiskurses und einem wissenschaftlich geprägten Blick auf das Entwerfen?« Lassen sich gestalterische Entwurfsprozesse – also erstmal schöpferische Betätigungen – wissenschaftlichen Methoden unterwerfen? Und wenn ja, ist das überhaupt sinnvoll und wohin führt das? Auf jeden Fall zu sehr viel Streit, Debatten und Infragestellungen – aber eben auch zu einem gesellschaftlich engagierten Entwerfen. Fezer beschreibt dieses Experiment am Beispiel des Design Methods Movements, das sich in den 1960er Jahren hauptsächlich in den USA und Großbritannien herausbildete, aber auch ein weltweites Netzwerk spannte. Die Bewegung brachte



so radikale Ansätze wie die Anwaltsplanung (Advocacy Planning) hervor, deren Protagonist*innen sich zum Beispiel als parteiische Unterstützer*innen von durch städtische Planungsprozesse Betroffene einsetzen. Dieses Buch stellt so viele historische, kritische und herausfordernde Architektur-Ansätze vor, dass sich die Frage aufdrängt, wieso es immer noch sein kann, dass Städte oder Gebäude ohne Partizipation an den Menschen vorbei entworfen werden. Und auch wenn der eröffnete Diskurs sicherlich ein spezieller ist, allein für solche Sätze sollte jede*r dieses Buch lesen: »Verwissenschaftlichung in konsequenter Form führt zu Politisierung. Und: Partizipation ist eine politische Methode«. BA

Michaela Ott *Stein*, Materialverlag HFBK Hamburg, 2022, Gestaltung: Wigger Bierma

Zum Ende ihrer Lehrtätigkeit hat Dr. Michaela Ott, von 2005 bis 2022 Professorin für Ästhetische Theorien an der HFBK Hamburg, sich, die Hochschule und alle anderen mit einem Büchlein beschenkt, in dem sie entlang eigener Fotografien vom Sella-joch in den Dolomiten ihre Gedanken zum Stein ausgedehnt schweifen lässt, zu denen sich nicht weniger wortgewaltige Ausführungen von Alfred Döblin (*Berge. Meere. Giganten*, 1924) und – wie kann es anders sein – von Deleuze/Guattari gesellen (*Tausend Plateaus*). AKI

Impressum

58
59

Lerchenfeld Nr. 65, Februar 2023

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

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

Redaktion

Julia Mummenhoff

Autor*innen dieser Ausgabe

Beate Anspach, Jens Balkenborg, Raphael Dillhof, Sjusanna Eremjan, Silke Hohmann, Prof. Dr. Tom Holert, Prof. Dr. Astrid Mania, Julia Mummenhoff

Schlussredaktion

Patricia Ratzel

Bildredaktion

Tim Albrecht

Poster

Prof. Simon Denny

Konzeption

Stina Frenz, Karla Krey, Hannah Shong (Klasse Grafik von Prof. Ingo Offermanns)

Gender*

Entwurf: Karla Krey

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

v. Sternsche, Lüneburg

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

Das nächste Heft erscheint im April 2023.

ISSN 2511-2872

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

Editorial

Die Äußerungen, die Claudia Roth, Staatsministerin für Kultur und Medien, als Reaktion auf die Antisemitismus-Vorfälle auf der documenta fifteen machte, sorgten im letzten Sommer für viel Diskussionsstoff. Sie hatte in einem Interview erklärt: »Es kann nicht sein, dass in diesem Kunstföderalismus gerne Fördermittel entgegengenommen werden, aber konkrete Mitsprache zurückgewiesen wird. Ich möchte mehr mitreden, sobald der Bund Geld gibt.«

Nun hat der Rechtswissenschaftler Christoph Möller in seinem lang erwarteten Gutachten festgestellt, dass der Staat – auch wenn er Geld gibt –, nicht eingreifen darf: »Auch eine vom Staat getragene Ausstellung funktioniert nicht wie eine staatliche Behörde. Wenn der Staat Kunst ermöglicht, ist diese grundsätzlich von der Kunstfreiheit geschützt. Er ermöglicht Prozesse, die auch daneben gehen können.« Diese Einschätzung wurde von vielen Kulturschaffenden mit Erleichterung aufgenommen. Allerdings stellt Möller auch fest, dass »eine staatliche Verantwortung im Vorhinein bei der kulturpolitischen Gestaltung der Programme bleibt.«

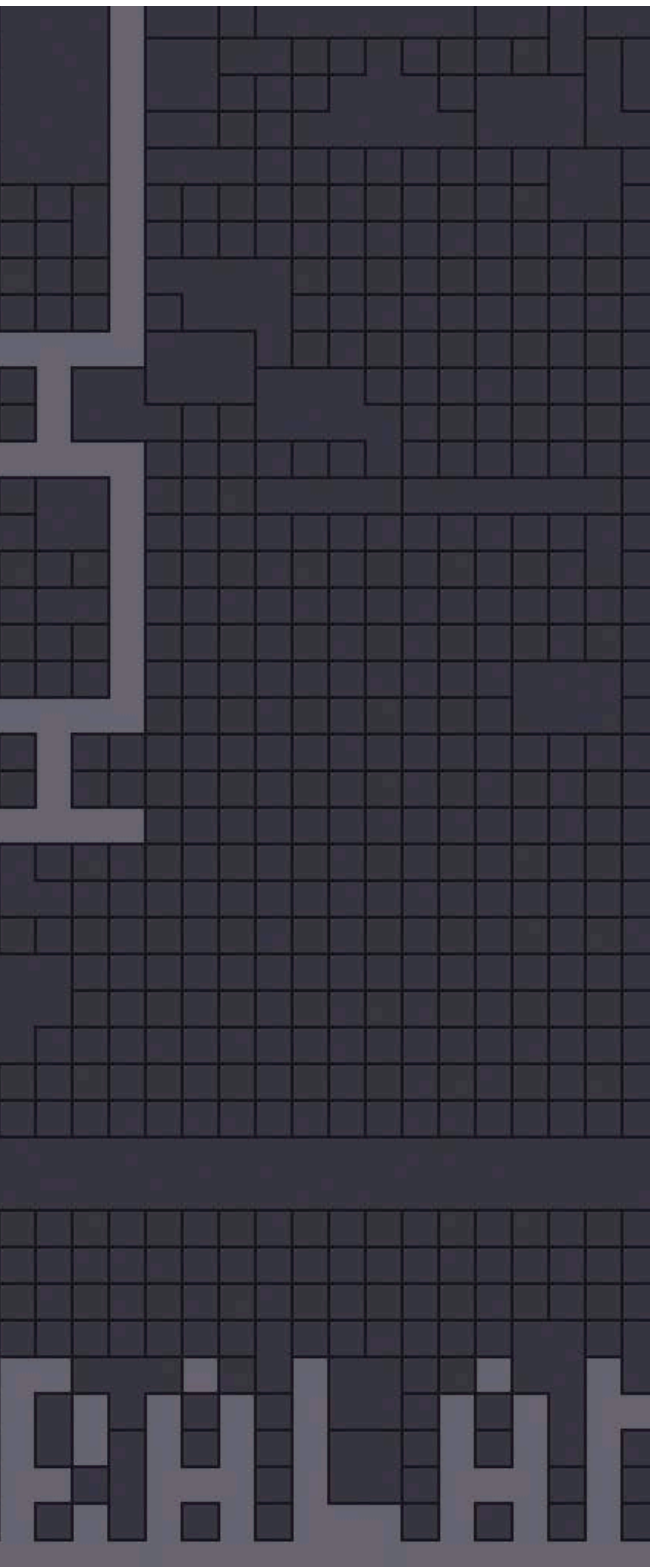
Und genau hier legt Tom Holert in seinem einleitenden Essay den Finger in die Wunde. Während es schon immer so war, dass private Geldgeber bestimmte Ziele an ihre Förderung koppelten, wird das auch von öffentlichen Stellen so gehandhabt – wenn auch in der Regel viel subtiler. Mit dieser als »Cultural Governance« bezeichneten Steuerungspolitik verknüpft der Staat bestimmte Werte und Absichten an die Vergabe von (Steuer)Geldern. So gab es in der Vergangenheit zahlreiche Förderprogramme mit Schwerpunkt auf der Digitalisierung des Kulturbetriebes, dann wurde der Wunsch nach mehr Diversität mit Programmen unterstützt, aktuell geht es in vielen Förderprogrammen um Aspekte der Nachhaltigkeit. Tom Holert: »Der spezifische Regulierungsmix aus Formen der Steuerung, Verwaltung und Moderation [...] verbindet – typisch neoliberal – Chance und Zwang, Momente der Autonomie und solche der Disziplinierung.«

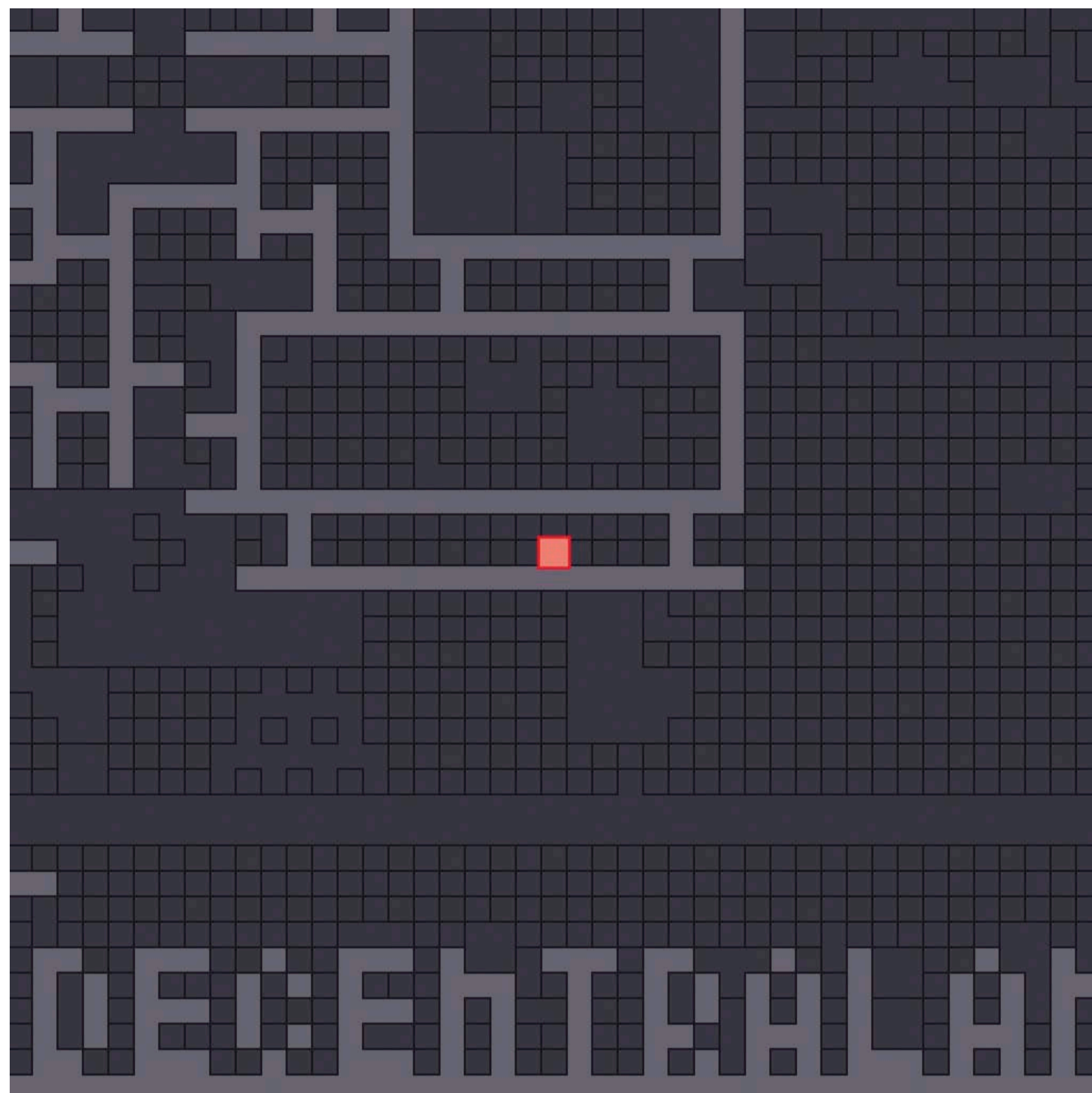
Und natürlich ist auch jede Kunsthochschule der Cultural oder Academic Governance unterworfen: »Als öffentliche Einrichtung ist sie tief in die staatliche Bürokratie eingebunden und wird von der parlamentarischen Politik genau beobachtet, während ihre relative Autonomie und Unabhängigkeit als Hochschule durch die Verfassungsrechte garantiert ist.« Diese zwiespältige Situation führt automatisch zu Konflikten – oder sollte man sagen: viel zu selten? Wie sehr entsprechen Institutionen und

Künstler*innen dieser staatlichen Logik, passen sich den Ausschreibungen und Förderungen an? Wo und wie können wir uns diesen Entwicklungen widersetzen? Es gilt, eine »Governance-Literacy« zu erlernen, »vergleichbar mit einer Ausbildung in Softwarekompetenz [auch Data Literacy genannt, A.d.R.], auf deren Grundlage die Logiken und Ökonomien dieser Schlagworte und Programme analysiert und gegebenenfalls angeeignet und gehackt werden können.« Holert schlägt »eine andere Art des Verhaltens« vor, »oder letztlich die Verweigerung eines Verhaltens, das das Unvermeidliche ebenso wie das Wünschenswerte reflektiert und gestaltet.«

Die Frage nach der Autonomie der Kunst, wurde – unter anderen Vorzeichen – auch in der Ausstellung *Selbst und Zweck* im ICAT der HFBK gestellt. Die beteiligten Künstler*innen loteten dort mit ihren Arbeiten die Grenzen zwischen politischer Haltung und künstlerischer Zweckfreiheit aus. Dagegen bezieht Rajkamal Kahlon ganz deziert Position und stellt ihre Arbeiten in einen politischen Kontext – wie ihre aktuelle Werkschau in der Kunsthalle Wien eindrücklich zeigt. Und dass der Kunstmarkt nicht frei von Erwartungen und Konflikten ist, wird in den beiden Dokumentarfilmen über Daniel Richter und Albert Oehlen deutlich. Auch wenn diese Erkenntnis nicht neu ist, so abwechslungsreich und unterhaltsam haben wir das schon lange nicht mehr gesehen.

Editorial





TITLE DEED
**DECENTRALAND
PARCEL 40, -96**
METAVERSE LANDSCAPES

DECENTRALAND PARCEL TOKEN

OWNED BY:

0x3fe1c46690e69352f343a28d0128970408f33661

LANDSCAPE PAINTING OF TOKEN

OWNED BY:

0x126ccede9cd3cfc9e31d300501426d1b4f638835

This token tracks the owner of the metaverse property stated above,
and the owner of the landscape painting depicting that property.