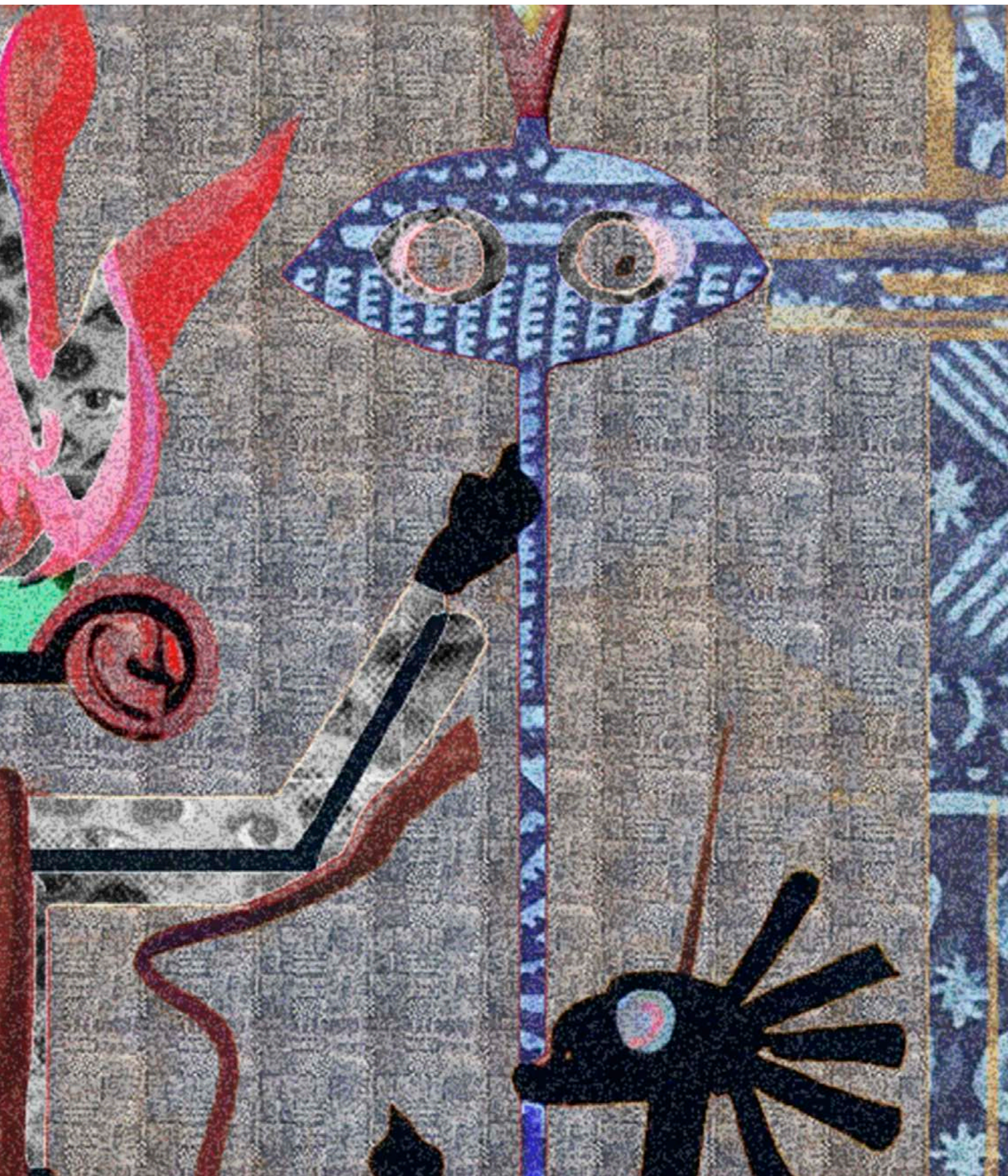
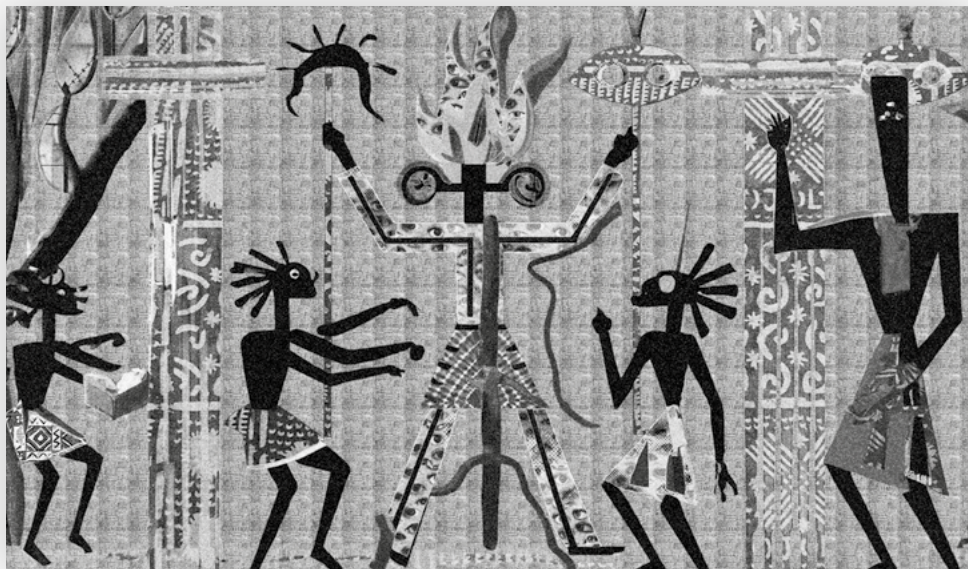


Lerchenfeld



Lerchenfeld

69



001

»I was working digitizing West African Artefacts at the Rautenstrauch-Joest-Museum in Cologne for the Museum of West African Arts. When our colleague from the German Archeological Institute asked me the weirdest question: Have you dreamed about the objects yet? I wondered where that was coming from, but he proceeded to ask everyday for the first week we were there, and on the last day I did dream about them, and as I woke up I tried to scribble what I remember seeing. I then added patterns and colors and images on my computer. I titled it *Owuro* because as light comes in the morning so also I was struck with inspiration upon my rising at the dawn.

Owuro, meaning Morning, is a captivating work of art that draws on the artist's deep engagement with the rich cultural heritage of Africa. The piece features a striking composition that incorporates the textures of Adire fabrics, layered in a way that creates a symmetrical and visually striking image. At the center of the composition is a figure that evokes a sense of power and mystery, with hair and body that seem to flicker like flames.

This enigmatic figure represents a powerful archetypal force, one that has been present in human consciousness for millennia. It is a symbol of transformation and rebirth, and of the dawn of a new era

in Nigeria. The use of Adire fabrics in the work is a nod to the rich cultural traditions of Africa, and speaks to the enduring power of these ancient symbols and motifs.

Ultimately, *Owuro* is a work that speaks to the power of art to connect us with our shared cultural heritage, and to help us awaken to the deeper mysteries of life. Whether viewed as a beautiful piece of visual art, or as a symbol of the archetypal forces that shape our world, this work is sure to captivate and inspire all who encounter it.«

Autor*innen & Mitwirkende

Kader Attia is professor of Time-based Media at HFBK Hamburg.

Werner Büttner war von 1989 bis 2021 Professor für Malerei an der HFBK Hamburg.

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

Jule von Hertell ist freiberufliche Filmmacherin und Künstlerin und promoviert an der HFBK Hamburg.

Simin Jalilian (*1989 in Teheran) studiert seit 2017 Malerei an der HFBK Hamburg, zuerst bei Prof. Werner Büttner und seit 2021 als Masterstudentin bei Prof. Rajkamal Kahlon.

Ina Jessen ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Gastprofessorin an der HFBK Hamburg. Aktuell wird ihre Ausstellung *DIX UND DIE GEGENWART* in den Deichtorhallen Hamburg gezeigt.

Femi Johnson is Artist-in-Residence and guest lecturer in the department of Time-based Media at HFBK Hamburg.

Rajkamal Kahlon is professor of painting at HFBK Hamburg.

Ferial Nadjia Karrasch ist freie Autorin und lebt in Berlin.

Sophie Lembcke ist Medienwissenschaftler*in und Kulturproduzent*in und promoviert an der HFBK Hamburg.

Filipe Lippe is a PhD candidate in art theory at HFBK Hamburg, research-

ing historical trauma, racism, and (de)coloniality in the context of neoliberalism.

Tania Mancheno ist Dozentin für kolonialkritische Sozialwissenschaften in Hamburg.

Anne Meerpohl absolvierte im Sommer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether.

Lada Nakonechna is an artist, researcher and currently a fellow of documenta Institute in Kassel.

Kervin Saint Pere (*1991) lebt in Berlin und arbeitet als bildender Künstler und Forscher im Grenzbereich zwischen zeitgenössischer Kunst und visueller Anthropologie. Er absolvierte 2022 seinen Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg.

Marija Petrovic is an artist, researcher, and curator based in Berlin. She studied Fine Arts and Theory & History at HFBK Hamburg and Philosophy in Thessaloniki and is current PhD candidate at HFBK.

Ana Teixeira Pinto is a writer and cultural theorist based in Berlin. She is a professor of art theory at the HBK Braunschweig and a theory tutor at the Dutch Art Institute.

Yara Richter works as a moderator, speaker, and educational consultant with a focus on Black identities, intersectional feminism, and institutional critique.

Gabriel Schimmeroth is a curator, historian and head of public programming at the Museum am

Rothenbaum – Kulturen und Künste
der Welt (MARKK) in Hamburg.

Joachim Zeller ist Historiker und
arbeitet in Berlin.

Inhalt

- 04 Inhalt
- 02 Autor*innen und Mitwirkende
- 06 Sie sagten, es würde nicht weh tun: Verkörperte Pädagogik
Rajkamal Kahlon
- 15 They Come Bearing Gifts
Ana Teixeira Pinto on the exhibition
And Still I Rise
- 20 Dix und die Gegenwart
Simin Jalilian und **Ina Jessen** im Gespräch
- 05 Die kolonialen Landschaften in der HafenCity
Tania Mancheno
- 08 Hinter die Fassaden spazieren
Anne Meerpohl im Gespräch mit **Kervin Saint Pere**
- 33 Ein Wettbewerb, eine Farce
Joachim Zeller über den Umgang mit dem Bismarck-Denkmal
- 38 Research against the Status Quo – a selection of current PhD projects at HFBK
Filipe Lippe
Marija Petrovic
Jule von Hertell
Sophie Lembcke
- 48 Digitization as a tool for collective visions
Gabriel Schimmeroth in conversation with **Femi Johnson**
- 52 Society of Friendly Creators
Lada Nakonechna on the work of **Larion Lozovyi**
- 55 Dissolving Intimacy
Yara Richter on the exhibition of **Adina Pintilie**

- 59 Im Bilde
Raphael Dillhof über
*13 Schritte zur Be-
freiung Deutschlands*
von **Omer Fast**
- 62 Auf den Spuren des
menschlichen We-
sens
**Ferial Nadja Kar-
rasch** über *It's Hu-
man Nature?* im
Kunstverein Harbur-
ger Bahnhof
- 66 Die parasitäre Hand-
tasche
Anne Meerpohl über
die Ausstellung von
Rosanna Graf im
Kunsthaus Hamburg
- 70 Dialog mit der Ju-
gend
Raphael Dillhof über
Coming of Age im
ICAT
- 74 Zum Tod von Harald
Falckenberg
Werner Büttner
- 76 Reading List
curated by **Kader**
Attia
- 79 Impressum

Sie sagten, es würde nicht weh tun:
Verkörpernte Pädagogik
Rajkamal Kahlon

»Wir sind alle Subjekte der Geschichte. Wir müssen zur Verkörperung zurückkehren, um die Art und Weise zu dekonstruieren, wie Macht traditionell im Klassenzimmer orchestriert wurde, wobei einigen Gruppen die Subjektivität abgesprochen und anderen die Subjektivität zugesprochen wird«[001](#)

Dieser Aufsatz speist sich aus meinen Erfahrungen als Studentin und Lehrerin an amerikanischen öffentlichen und privaten Schulen, Colleges und Universitäten. Es sind Erinnerungen an meine eigene Ausbildung und meinen Wunsch, auf eine Art und Weise zu unterrichten, die den Formen von Macht und Herrschaft, die ich in meinem Bildungsleben erfahren habe, widersteht. Die Form des Aufsatzes nutzt persönliche Zeugnisse als Katalysator, um Schlüsselideen zu diskutieren, die von der Schriftstellerin, Akademikerin und Theoretikerin bell hooks und ihrem Buch *Teaching to Transgress* entwickelt wurden: Bildung als eine Praxis der Freiheit.

Hat jemand einen Tampon? oder verkörperte Lehre

Ich betrat das Klassenzimmer in einer makellos weißen Hose, die mit etwas bedeckt war, das wie ein riesiger Menstruationsfleck aussah. Tiefrote Farbe durchtränkte meine Innenschenkel und meinen Hintern. Ich stand in einem dunklen Farbreief vor einem weißen Hintergrund und war dabei, meine erste Kunstklasse auf Universitätsniveau für graduierte Studierende zu unterrichten. Ich hatte mir diesen Moment schon oft vorgestellt und erwartete vielleicht ein Keuchen oder Ausdrücke des Schocks, des Lachens oder des Ekels von meinen Studierenden. Ich stellte mir dann vor, wie ich die Klasse in *Points of Penetration: The Grotesque Body and Humor in Contemporary Art* einführen würde, ohne unmittelbare Erklärung, während mein menstruierender brauner Frauenkörper im Mittelpunkt stand. Mein erster Unterrichtstag begann mit einer übertriebenen Darstellung von Verletzlichkeit. Ich versuchte, in ein theoretisches Thema einzuführen und zu zeigen, wie es auch vom und durch den Körper verstanden werden kann. Im Kurs selbst ging es darum, den Rahmen des Grotesken zu nutzen, um über Macht und nicht-normative Körper zu sprechen. Aufbauend auf den Theorien der Groteske des russischen Sprachwissenschaftlers Mikhail Bakhtin ging es in diesem Kurs um verkörpertes Wissen und dessen Beziehung zur Kunst. Von da an hielt ich es für wichtig, meinen Körper als Lehrende hervorzuheben. Wenn ich wollte, dass meine Studierenden nicht eine passive und

körperlose Beziehung zum Material annehmen, wenn ich wollte, dass sie Risiken eingehen, dann musste ich damit beginnen, ein Beispiel für unseren Unterricht zu geben. Aber die Realität ist immer anders als die eigene Vorstellung. Den ersten Rückschlag erlebte ich ein paar Stunden vor Kursbeginn, als sich nur zwei Studierende einschrieben. Bei so wenigen Anmeldungen würde der Kurs sicher abgesagt werden, aber ich beschloss, meine Performance trotzdem fortzusetzen. Kurz vor dem Unterricht, kurzatmig und voller Angst, zog ich mein Lehrkostüm an, ging aus dem Badezimmer und begann, meinen Computer einzurichten. Als die Studierenden hereinströmten, merkte ich schnell, dass ich mich im falschen Raum eingerichtet hatte. Ich befand mich in dem Raum auf der anderen Seite des Flurs. Die Studierenden und der Professor starrten mich neugierig an. Ich beeilte mich, ihnen zu erklären, dass ich eine Klasse über das Groteske unterrichte, als ob damit alles erklärt wäre – während ich die ganze Zeit meinen Computer und meine Habseligkeiten einsammelte. Während ich die Räume wechselte, war ich voller Zweifel und Selbstkritik und meines bevorstehenden Scheiterns sicher. Was habe ich mir dabei gedacht? In welchem Universum dachte ich, dies sei eine gute Idee, geschweige denn eine wichtige Geste. Ein Studierender kam herein und dann ein anderer ohne Reaktion und ohne Antwort. Ich begrüßte sie förmlich, als ob ich sie nicht mit einem riesigen Menstruationsfleck zwischen den Beinen begrüßen würde. Sie drückten keine Reaktion nach außen aus, außer schweigende Blicke auszutauschen. In diesem Moment wurde mir klar, dass ich den Schlüssel für den Projektor verloren hatte, der mir an diesem Tag ausgestellt worden war. Ohne ihn konnte ich den Unterricht nicht leiten. Das bedeutete, dass ich unser Klassenzimmer verlassen musste, das Gebäude auf einer Straße in der Innenstadt von San Francisco verlassen musste, eine andere überqueren und nach einem halben Block durch den Haupteingang der Schule in das neu gestaltete Hauptgebäude mit offenen Klassenzimmern gehen musste, um dann auf der Rückseite zur audiovisuellen Abteilung zu gelangen, wo ich von zwei Frauen mit einem breiten Lächeln begrüßt wurde. Wieder erklärte ich, dass ich eine Klasse über das Groteske unterrichte, als ob das alles erklären würde. Mit dem neu ausgegebenen Schlüssel in der Hand ging ich den Weg zurück, den ich gekommen war. Auf dem Weg dorthin wurde ich von einer Frau abgeklatscht, die vor Freude quiekte, dass sie meine Hosen liebte. Die meisten starrten nur, oder andere waren vielleicht beleidigt oder verlegen, schauten weg und gaben vor, nichts zu sehen. Ich kehrte zurück und begann mit dem Unterricht. Ich weiß nicht mehr, was passierte, nachdem ich in den Unterricht zurück-

gekehrt war, aber in der folgenden Woche hatte ich eine Gruppe eifriger Studierender, die sich in meinen Kurs einschreiben wollten.

Können mich alle hören? oder von den Rändern sprechen

Zu Beginn des Jahres hatte ich mich mit einer älteren weißen Professorin von derselben kalifornischen Kunstschule getroffen, die mir fast zehn Jahre zuvor einen Master of Fine Arts verliehen hatte. Wir sprachen über meine Lehrtätigkeit dort im Herbst. Sie erzählte mir, dass von den etwa 20 Dozierenden der Fakultät für Malerei, der größten Abteilung der Schule, nur vier Frauen waren. Das ging mir durch den Kopf, als ich anfang, darüber nachzudenken, wie und was ich an genau der Institution unterrichten würde, die mich als Studierende zum Schweigen gebracht hatte. Als eine der wenigen People of Color, die in einer ansonsten weißen und wohlhabenden privaten Kunstschule in einer überwiegend armen und schwarzen Stadt in Nordkalifornien verstreut waren, schaffte ich es dennoch, meinen Abschluss mit Auszeichnung zu machen, ohne jemals ein Wort in meinen Kursen gesagt zu haben. Als ich die Graduiertenschule erreicht hatte, war mein Schweigen als Reaktion auf meinen Schulbesuch in den USA und die vielfältigen Formen rassistischer und sexueller Belästigung, die ich erduldet hatte, gut entwickelt. Diese Belästigung konzentrierte sich auf mein Aussehen, meinen Geruch, die Infragestellung meines Geschlechts, meinen nichtchristlichen Namen und meinen Herkunftsort. Obwohl ich mein ganzes Leben lang überwiegend weiße Schulen und Gemeinschaften besucht und in diesen gelebt hatte, war ich nicht auf den Elitismus und die ungeschriebenen sozialen Codes der wohlhabenden Klassen vorbereitet, mit denen mich meine private Kunstschule häufig in Kontakt brachte. Ich erinnere mich, wie ich im Büro des Direktors saß und zu Recht stolz darauf war, die erste Künstlerin meiner Schule seit 12 Jahren zu sein, die in Skowhegan School of Painting & Sculpture aufgenommen wurde, einer angesehenen Sommerresidenz für Kunst an der Ostküste, einer der ältesten und angesehensten des Landes, die von US-amerikanischen Künstler*innen kurz nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet wurde. Jede Kunstschule in den USA hatte ein passendes Stipendienprogramm mit Skowhegan, um sicherzustellen, dass ihre graduierten Studierenden an dem elitären und teuren neunwöchigen Programm teilnehmen konnten, ohne dass ihnen Kosten entstanden. Jede Kunstschule außer meiner. Es war schon so lange her, dass irgendeiner ihrer Studierenden Zugang zum Wettbewerbsprogramm

erhalten hatte, dass sie in ihrem Budget kein Geld mehr beiseitegelegt hatte. An diesem Tag rief der diplomierte Direktor in meinem Namen an und versuchte, den Direktor und wohlhabende Freund*innen der Schule aus ihrer Selbstgefälligkeit zu reißen. Er versuchte auch, mir Geld für meine Reisekosten zu beschaffen. Ich erinnere mich, dass ich schweigend auf seinem Schreibtisch saß und ihm zuhörte, wie er mich anderen Menschen gegenüber als einen guten wohltätigen Zweck beschrieb. »Ob sie es nötig hat? Ob sie es nötig hat?! Ihre Eltern arbeiten in Fabriken!« Er sprach, als wäre ich nicht anwesend. In diesem Moment sah ich mich so, wie ich von anderen gesehen wurde. Der Stolz, den ich empfunden hatte, als ich Zugang zu Skowhegan erhielt, verflüchtigte sich schnell und wurde durch etwas ersetzt, das weitaus mehr dem entspricht, wie es sich anfühlte, wenn man dort zur Schule gehen wollte. Ich fühlte mich nicht einlösbar. Eine Mischung aus Schäbigkeit und Armut schien sich auf meiner braunen Haut einzuprägen. Ich hatte schon früh ein Gespür für das entwickelt, was W.E.B. DuBois als doppeltes Bewusstsein bezeichnete, wenn es um Rasse und Rasendiskriminierung ging, aber es war neu, dies durch die Linse der Klasse gleichzeitig mit Rassifizierung zu erleben.

Stolpern im Dunkeln oder Lehren 101

Als ich so viele Jahre später an den Tatort zurückkehrte, habe ich nie daran gedacht, die beklemmende Sprache und die Strukturen, die ich gelernt hatte, zu reproduzieren. Ich musste schnell die Stimme wiederfinden, die ich als Studierende verloren hatte, und eine neue Art von Klassenzimmer zu schaffen, das ohne hierarchische Machtäußerungen funktionierte, die oft die Wissensproduktion umgeben. Das Problem war natürlich, dass ich keine Ahnung hatte, wie ich das machen sollte. Intuitiv und vielleicht wegen des Schwerpunkts meiner Arbeit als Künstlerin, den ich viele Jahre lang unabhängig entwickelt hatte, während ich in New York lebte, beschloss ich, mich auf zwei Dinge zu konzentrieren: den Körper und die Verlagerung des Machtzentrums im Klassenzimmer. Weg von mir und hin zu meinen Studierenden. Der Körper und die Kraft des Umdenkens standen im Mittelpunkt all meiner Kurse sowohl mit graduierten als auch mit nicht graduierten Studierenden, unabhängig davon, ob ich theoretische Kurse wie *Points of Penetration: Der groteske Körper und Humor in der zeitgenössischen Kunst* unterrichtete oder *You Said It Would't Hurt: The Body Between Painting and Performance* oder traditionellere Kurse im Atelier wie einführendes oder fortgeschrittenes Malen. Die Gestaltung der Kurse nach dem Modell einer Forschungsgruppe verlagerte die Vorstellung, dass Wissen nur von mir als Lehrende pro-

duziert wird. Das war aus vielen Gründen beängstigend. Es bedeutete, die Kontrolle aufgeben zu müssen, meinen Studierenden zu erlauben, meine Schwächen wie auch meine Stärken zu erkennen, und ganz allgemein erforderte es, im gegenwärtigen Moment zu sein. Mein Modell basierte auf der Prämisse, dass Erfahrungswissen etwas war, das wir alle mitbrachten, und dass unsere Studien und unsere Arbeit von diesem geteilten, horizontal produzierten Wissen profitieren konnten. Ich konnte einen Teil davon einbringen, aber jede*r Teilnehmer*in des Kurses war als Teil einer Gemeinschaft dafür verantwortlich, darauf aufzubauen, und unsere Lebenserfahrungen als eine Möglichkeit zu nutzen, sich mit dem vorliegenden Material auseinanderzusetzen. Das war eine mögliche und wichtige Möglichkeit, unsere Beziehung zu dem, was untersucht wurde, zu vertiefen.

Ich erinnere mich auch deutlich daran, dass ich lehren wollte, um das zu erreichen, was meine Kunstpraxis brachte. Ich wollte, dass das Unterrichten die Möglichkeit des Selbstwachstums, der Reflexion und der Gemeinschaft bietet. Ich schuf Klassen, die Erweiterungen meiner eigenen künstlerischen Forschung waren, um mein eigenes Verständnis weiter zu stärken, aber auch, um eine Gemeinschaft von Künstler*innen aufzubauen, die diese Investition in politische und ästhetische Ideen teilen konnten. Ich wollte mit meinen Studierenden wachsen. Dieser Wunsch, auch während des Unterrichts zu wachsen und sich zu transformieren, führte zu Konflikten, denn der Unterricht ist oft als eine Einwegübung konstruiert, bei der Lehrer*innen Wissen vermitteln und die Studierenden es erhalten. Dieses Modell lässt nichts zu, was dem gegenseitigen Wachstum nahekommt, das die Grundlage vieler Theorien der Befreiungserziehung (liberators education) bildet. Ich hatte viele Erfolge und Misserfolge. Einer der Erfolge bestand darin, dass ehemalige Studierende weiterhin öffentlich von meinen Kursen sagen, dass sie einen bedeutenden Einfluss auf ihr Wachstum und ihren Erfolg als Künstler*innen haben. Ich stehe mit ehemaligen Studierenden in Kontakt und arbeite mit ihnen zusammen, während sie von ihrer Rolle der Studierenden zur Rolle der professionellen Künstler*innen übergegangen sind. Und die Tatsache, dass ich sie als Künstler*innen sehr ernstgenommen habe, als sie meine Studierenden waren, hat die größte Veränderung in unseren Beziehungen bewirkt. Ob ich sie im Alter von 18 Jahren kennenlernte oder sie mit 50 Jahren in die Schule zurückkehrten, ich sah sie als Individuen mit einzigartigen Lebensgeschichten. Sie waren Teil meiner künstlerischen Gemein-

schaft mit etwas Wichtigem, das sie für mich und ihre Altersgenossen beisteuern konnten. Ich weigerte mich, sie zu bevormunden und eine Position des überlegenen Wissens einzunehmen. Zu sehen, wie eine reale Person versuchte, die Maske der Autorität abzulegen, beeinflusste ihre Fähigkeit, sich selbst auf eine neue Art und Weise zu sehen. Letztlich trug meine Erfahrung als Lehrerin dazu bei, mein Vertrauen in die Menschen wiederherzustellen. Es ist unmöglich, gut zu lehren, wenn man selbst nicht die Möglichkeit für positives Wachstum und Veränderung in der Welt sieht. Obwohl die Erfolge die Enttäuschungen bei weitem überwogen, milderte dies den Schmerz des Scheiterns nicht. Ich war in vielerlei Hinsicht unvorbereitet, regelmäßig mit Sexismus und Rassismus zu kämpfen, die von meinen Studierenden gegen mich gerichtet waren. Einige Studierende suchten verzweifelt nach einer starken Vater- oder Mutterfigur und wollten sich nicht mit einer neuen Erfahrung von Handlungsfähigkeit im Klassenzimmer auseinandersetzen. Und andere, die zum passiven Konsum ausgebildet waren, interessierten sich nicht für die tatsächliche Arbeit, die mit dieser Art von Ansatz verbunden ist. Ich persönlich kämpfte damit, zu wissen, wann und wie viel ich führen sollte. Ich habe mich oft zurückgehalten, weil ich Angst hatte, meine Macht zu missbrauchen.

»Wo waren Sie mein ganzes Leben lang?« oder intellektuelle Verwandtschaft finden Es würde mehr als ein Jahr dauern, in dem ich experimentell unterrichtete und meine Klassenzimmer als soziales Labor für die Demokratisierung der Macht nutzte, bis ich auf bell hooks *Teaching to Transgress* stieß: Bildung als eine Praxis der Freiheit. Ich weinte vor Erleichterung und Anerkennung, als ich ihre Worte las. Obwohl ich mit den Schriften von bell hooks über Rasse und Repräsentation im Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst vertraut war, war ich mit ihrer pädagogischen Arbeit nicht vertraut. Meine Freundin und ehemalige Mitbewohnerin, eine feministische Malerin, gab mir ein Exemplar von *Teaching to Transgress*, nachdem sie von meinen vielen Versuchen im Klassenzimmer gehört hatte. hooks gab mir eine Sprache an die Hand, mit der ich beschreiben konnte, was ich intuitiv tat, ob erfolgreich oder nicht, ohne einen pädagogischen oder theoretischen Rahmen, auf den ich mich stützen konnte. hooks ermöglichte es mir, meine Bemühungen als Teil einer größeren Geschichte engagierter Pädagogik in Verbindung mit globalen Befreiungsbewegungen zu sehen. In *Teaching to Transgress* destilliert bell hooks viele wichtige Strategien und Beobachtungen aus ihren eigenen Erfahrungen mit dem Unterrichten. Sie zitiert auch zwei zentrale Pädagogen, die ihr geholfen haben, ihre Art und Weise zu gestalten, mit anderen zu

leben, zu lehren und von anderen unterrichtet zu werden: Paulo Freire, den revolutionären brasilianischen Bildungstheoretiker und den vietnamesischen buddhistischen Aktivistenmönch Thích Nhất Hạnh. Freire schien so etwas wie ein Leuchtfeuer der Hoffnung und der Möglichkeit für hooks als Studierende darzustellen, die gegen hierarchische akademische Settings kämpft, die der Reproduktion von Herrschaftssystemen und bürgerlich-hegemonialen Verhaltenskodizes dienen. Die Schriften von hooks spielten für mich eine ähnliche Rolle. Freire bezeichnet die traditionelle Bildung als ein Bankensystem der Bildung, in dem Wissen durch das Auswendiglernen und Wiederholen von gelernen Fakten gekennzeichnet ist. Wissen wird als ein Geschenk betrachtet, das von denjenigen, die als wissend gelten, denjenigen gegeben wird, die sie für unwissend halten. »Wo man anderen aber absolute Unwissenheit anlastet – charakteristisch für die Ideologie der Unterdrückung –, leugnet man, dass Erziehung und Erkenntnis Forschungsprozesse sind«⁰⁰² schreibt Freire in *Pädagogik der Unterdrückten*. Sowohl Freire als auch Hạnh fördern Ideen des Nachdenkens in Verbindung mit Handlung, aber während Freire sich auf den Geist konzentriert, verlegt bell hooks mit Thích Nhất Hạnh den Fokus auf eine Pädagogik mit einer ganzheitlichen Betonung des Wohlbefindens von Geist, Körper und Seele⁰⁰³. Erziehung als eine Praxis der Freiheit, ist eine Lehrmethode, die allen offensteht. Aber am leichtesten wird es denen fallen, die bereit sind anzuerkennen, dass das Lehren auch eine sakrale Funktion hat⁰⁰⁴. Die Sorge um das Selbst, einschließlich der eigenen Seele, ist grundlegend für diesen Prozess der Befreiung und Transformation für uns und unsere Studierenden. Unsere Befreiung hängt voneinander ab und ist nur durch gegenseitige Arbeit und Wachstum möglich. hooks schreibt: »Any classroom that employs a holistic model of learning will also be a place where teachers grow, and are empowered by the process. That empowerment cannot happen if we refuse to be vulnerable while encouraging students to take risks. [...] When professors bring their experiences into classroom discussions it eliminates the possibility that we can function as all knowing, silent interrogators. It is often productive if professors take the first risk, linking confessional narratives to academic discussions so as to show how experience can illuminate academic material. But most professors must practice being vulnerable in the classroom, being wholly present in mind, body and spirit.«⁰⁰⁵ Die Praxis der Freiheit zu lehren bedeutet auch, das aufzugeben, was hooks die Sucht unserer Gesellschaft nach Lügen und Verleugnung

- 001 bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as a Practice of Freedom*, Routledge, 1994, S. 139.
- 002 Paulo Freire: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Rowohlt Verlag, 1973, S. 58.
- 003 bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as a Practice of Freedom*, Routledge, 1994, S. 14.
- 004 Ebd., S. 13
- 005 Ebd., S. 21
- 006 Ebd., S. 28
- 007 Ebd., S. 191

nennt⁰⁰⁶. Es erfordert ein gewisses Maß an Ehrlichkeit in Bezug auf die Welt, in der wir leben, die Werte, die wir vertreten, und die Privilegien, die durch die Herrschaft eines anderen geschaffen werden. Unser Leben wird von einem Wirtschaftssystem regiert, das nicht funktionieren kann, ohne eine riesige Unterschicht von Menschen zu schaffen, die wirtschaftlich, sozial und politisch entrechtet sind. Armut, Hunger, Umweltzerstörung und andere brutale wirtschaftliche Ungleichheiten zwischen dem globalen Norden und Süden sind beabsichtigt und nicht einfach eine unglückliche Laune des Schicksals. Diese entworfenen Strukturen der Ungleichheit betreffen bestimmte Gruppen direkter als andere, und das ist etwas, das nicht ignoriert werden kann, wenn wir versuchen, die Bedingungen zu ändern, unter denen institutionelles Wissen produziert und verbreitet wird. Das Klassenzimmer ist im philosophischen Kontext des westlichen Dualismus ein Raum, der auf dem Glauben einer Spaltung zwischen Geist und Körper beruht. hooks zufolge betreten diejenigen von uns, die in dieser Form des Denkens ausgebildet wurden, das Klassenzimmer, um zu lehren und zu lernen, als ob nur ihr Verstand anwesend wäre. Die Aufmerksamkeit auf unseren Körper zu lenken, bedeutet, das Vermächtnis der Unterdrückung und Verleugnung zu verraten, das vom weißen, kapitalistischen Patriarchat geschaffen wurde⁰⁰⁷. Viele Jahre lang wollte ich nichts anderes, als die Existenz meines Körpers zu leugnen, den ich als Quelle meiner Erfahrungen intimer, sozialer und politischer Aggressionen betrachtete. Meine Entwicklung als Person, als Künstlerin und als Lehrerin bedeutete nicht nur, diese Aggressionssysteme eines nach dem anderen zu identifizieren, sondern auch mein Verständnis zu verändern, dass sie nicht in mir wohnen, sondern in der Welt existieren. Wenn wir zum Körper zurückkehren, um die Welt kennen zu lernen, dann können wir sagen, dass ich aufgehört habe, das zu schlucken, was mich krank gemacht hat. Die Lehre war für den Heilungsprozess von zentraler Bedeutung.

Dieser Text erschien zuerst in: María do Mar Castro Varela, Leila Haghighat (Hrsg.), *Double Bind postkolonial*, transcript Verlag, 2023, S. 421 – 431 in der Übersetzung von María do Mar Castro Varela. Die englische Version des Textes steht hier zur Verfügung: https://hfbk-hamburg.de/documents/822/essay_on_education.pdf

Rajkamal Kahlon ist seit 2022 Professorin für Malelei an der HFBK Hamburg. Ihre forschungsbasierte Praxis bewegt sich an der Schnittstelle von Visualität, Gewalt und Kolonialgeschichte. Indem sie historische und zeitgenössische Archive einem transformativen Prozess der Dekonstruktion und Intervention unterzieht, schlägt die Künstlerin die Malerei als Strategie der Rehabilitation und »radical care« vor. Durch ihre visuelle Ansprache hinterfragt sie die in den Archivmaterialien enthaltenen Erzählungen und deckt die rassistischen Subtexte und Objektivierungen des ethnischen Körpers auf.

They Come Bearing Gifts

Ana Teixeira Pinto

The works of Rajkamal Kahlon often involve reinterpretations of historical images and cultural symbols, with their references extending into the present. Our author draws on the motif of haunting to vividly illustrate these entanglements

16
17





In her book *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, sociologist Avery Gordon contends that a ghost is »not simply a dead person,«⁰⁰¹ but a form by which something that was lost makes itself known or apparent to us, making »cultural demands on us we have difficulty fulfilling.«⁰⁰² Things that haunt »like a ghost« tend to expose the entanglements of horror and history, and by way of their haunting demand reparations, »justice, or at least a response.«⁰⁰³

Colonized subjects, racialized minorities, migrants, and exiles determine the content of their own lives in a world they often encounter as alien, resistant, or inimical to their being. Striving to represent those who have been, in the words of Cuban American cultural theorist José Esteban Muñoz, »locked out of the halls of representa-

tion or rendered a static caricature there,«⁰⁰⁴ South Asian American artist Rajkamal Kahlon's work creates the grounds for »appropriation and ownership in the alien place of non-ownership, that is, in the diaspora, the site of exile.«⁰⁰⁵



Prada, from the series *We've Come a Long Way to Be Together* (2022), revisits a colonial-era photograph, taken in the northern Philippines, of a young Kalinga man wearing a sophisticated robe ornamented with Spanish coins (1911). In Kahlon's version, his androgyny is reinterpreted as fashion-forward. His right hand clutches a Prada shopping bag from which a severed human hand peers out. Another work in this series, *Swissair*, depicts a native Peruvian woman (1891–92) who Kahlon dresses in a Swissair T-shirt, whose logo has been

altered to two gloved hands handling a human skull. To say that these images are haunting would be nothing but a platitude. To look at Kahlon's work via the prism of haunting would be a straightforward proposal, yet I would rather look at haunting through Kahlon's work.

Modernity, as philosopher Achille Mbembe argues, articulated its idea of the political on the basis of a distinction between reason and unreason, aligning reason with emancipation and freedom in contradistinction to irrationality and unfreedom.⁰⁰⁶ This distinction, a tenet of Enlightenment thought, sustains the universal appeal of liberal democracy and its adjacent notion of a marketplace of ideas. But haunting these formulations is the

specter of a problem that the artist clearly identifies: certain things must remain unspeakable for Western representations of rationality and civility to »sustain their power of universal reiteration in contemporary political theory?«⁰⁰⁷

In *Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb* (2013), a Papuan native mimics the pose of Leonardo da Vinci's drawing of the same name.⁰⁰⁸ One of the most iconic images of Western civilization, Leonardo's work is often described as a »unique synthesis of artistic and scientific ideals.«⁰⁰⁹ Kahlon's version points to a different synthesis of artistic and scientific achievements: several of his

limbs have been replaced with heavy weaponry—a rocket launcher for an arm, a machine gun for a leg. In *Blowback*, the series of life-sized cutouts to which *Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb* belongs, the subaltern subjects Kahlon depicts do not speak, but come bearing gifts: hand grenades, a rocket launcher, a missile thrower. In the cutout *Three Graces* (2007–13), three embracing female figures mimic the pose of the eponymous carved marble sculpture by Italian artist Antonio Canova (1814–17), but Kahlon changes the ethnicity of the siblings, Zeus's children. Whereas in the original the deities seem to frolic while whispering girlish secrets, Kahlon's Graces look somber. They seem to seek solace in each other's embrace. The sexual dimension is gone: there

is no titillating proximity of lips, no hand resting on a breast. Instead, the central Grace wears a suicide vest, bracing herself for what is to come, while her compan-

them, but the figure who can see betrays no alarm, her dejected gaze looking past it. She holds the pulled grenade pin in her hand, waiting for it to explode. The sub-



ions console her. In another female composition, *My Temple of Justice* (2022), Kahlon dresses her two subjects in identical outfits, reproducing the conventions of colonial photography. The two women stand side by side; one, whose bandaged head covers her eyes, leans on the other, who appears to guide her. A hand grenade lies before

ject of *Woman with Grenades* (2013) wears a stern expression coupled with a festive garb and flower crown, palms facing outwards as if saying *aloha* to greet tourists. Each of her hands cradles a hand grenade. Her floral garland is encircled by an outer ring of human hands whose fleshy hue contrasts the black-and-white soberness of the

female figure. Their palms face up and outward, as if they were pleading with us not to shoot. *Boy with Basket Full of Heads* (2007) depicts a young boy whose fish basket

To return to the question of haunting by way of conclusion, to be traumatized, as Cathy Caruth notes, is to be »possessed by an image or event.«⁰¹⁰ To be »possessed«

also describes the condition of being »haunted.« The haunting of the present by the past becomes similar to, if not fully consonant with, »the terms used to describe the affective qualities of trauma.«⁰¹¹ But unlike traumatic repetition, haunting invokes specters that are both *revenant* and *arrivant*, arriving uninvited from the present to unsettle the past. Rejecting attempts to exorcise the disjointedness and incoherence that haunts history, the artist's images could be construed as registering the »force of an experience that is not yet fully owned,«⁰¹²—an experience her subjects cannot entirely possess, becoming instead possessed by it.

Queers of Color and the Performance of Politics, Cultural Studies of the Americas 2, University of Minnesota Press, 1999, p. 1.

- 005 Pnina Werbner and Mattia Fumanti, »The Aesthetics of Diaspora: Ownership and Appropriation,« *Ethnos* 78, no. 2, 2013: <https://doi.org/10.1080/00141844.2012.669776>.
- 006 Achille Mbembe, »Necropolitics,« trans. Libby Meintjes, *Public Culture* 15, no. 1, 2003, p. 13.
- 007 Barnor Hesse, »Escaping Liberty: Western Hegemony, Black Fugivity,« in: *Political Theory* 42, no. 3(2014)
- 008 Kahlon found the original images in the Tropenmuseum's photo archive. They stem from a Dutch scientific expedition to Papua New Guinea, circa 1910.
- 009 »Vitruvian Man,« Wikipedia, last modified October 6, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man.
- 010 Cathy Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5.
- 011 Pilar Blanco and Peeren, introduction to *The Spectralities Reader*, p. 11.
- 012 Caruth, *Trauma*, p. 151.

Ana Teixeira Pinto is a writer and cultural theorist based in Berlin. She is a professor of art theory at the HBK Braunschweig and a theory tutor at the Dutch Art Institute. Her writings have appeared in publications such as *Third Text*, *Afterall*, *e-flux journal*, *Artforum* and *Texte zur Kunst*. She is the editor of the book series *On the antipolitical*, published by Sternberg Press and the author of the forthcoming publication *Entropy and Chronopolitical Allegory*.

28.9. – 5.11.23
And Still I Rise
 Rajkamal Kahlon
 Institute for Contemporary Art & Transfer (ICAT)
www.hfbk-hamburg.de/icat



contains British upper-class heads, including those of women and children wearing embroidered mull caps. In spite of the fact that they are piled on top of one another, the heads look nonplussed, their arrogance unscathed.

Dix und die Gegenwart

Beate Anspach und Anne Meerpohl

Die umfangreiche Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg setzt die Arbeiten von mehr als 50 zeitgenössischen Künstler*innen in Bezug zum Werk von Otto Dix. Im Gespräch mit der Kuratorin Ina Jessen und der ausstellenden Künstlerin und HFBK-Studentin Simin Jalilian gehen sie auf die aktuellen Bezüge zu Otto Dix und die virulenten Themen der Ausstellung ein



Lerchenfeld Wie entstand die Idee für die Ausstellung *Dix und die Gegenwart*?

Ina Jessen Meine Arbeit mit Otto Dix hat schon vor vielen Jahren begonnen. Vor mehr als zwölf Jahren bereits. Meine Forschung mündete in

Ina Jessen Mich hat die Frage interessiert, warum es in den 1930er Jahre so viele Künstler*innen gab, die sich von der künstlerischen Beschäftigung mit inhaltlichen oder gesellschaftlichen Themen zurückzogen und sich stattdessen der Landschaftsmalerei in unterschiedlichen Formen

den Landschaftsbildern. Und daraus entwickelte sich dann auch die Idee, diese Beobachtungen an das Heute anzubinden und in Bezug zu setzen.

Lerchenfeld Und wie hast du die zeitgenössischen Positionen für die Ausstellung ausgewählt?

Ina Jessen Das war natürlich ein langer Rechercheprozess. Ich habe mir unglaublich viele Ausstellungen angesehen und Kataloge gewälzt. Und danach bin ich auf Künstler*innen und/oder Galerien zugegangen, um weiterführende Informationen zu ausgewählten Positionen zu bekommen. Ich habe mit ihnen direkt gesprochen, ihnen von der Ausstellungsidee berichtet und herausgefunden, ob das Thema überhaupt für sie interessant ist und zutrifft. Am Ende hat dieser Prozess fast vier Jahre gedauert und von anfangs über 80 künstlerischen



dem Buch *Ein deutscher Maler und der Nationalsozialismus*, das 2022 erschienen ist. In der Beschäftigung mit Otto Dix und seinem Werk ist mir klar geworden, dass das ein wichtiges Thema für eine Ausstellung ist. Gerade die Anbindung an die Gegenwart. Wie gingen und gehen Künstler*innen in autokratischen Systemen damit um, dass ihre Kunst verboten oder stigmatisiert wird? Die Ausstellungsidee entwickelte sich also aus meiner Forschung heraus.

Lerchenfeld Und wie kam es zu deiner Forschung an und über Otto Dix?

zuwandten. Otto Dix ist neben vielen anderen Künstler*innen ein Paradebeispiel dafür. Daher habe ich mich intensiv mit ihm und seiner Malerei beschäftigt. Und das war wirklich umwerfend – ein ganz ungesehener Dix. Ich habe mir also die unterschiedlichen Gattungen angesehen und geschaut, wie die Bildwelten sich bei Otto Dix nach 1933 – nach seiner Entlassung und im Zuge der Stigmatisierung als »entartete Kunst« – verändert haben. Wie verhält es sich mit dem (Gesellschafts-)Portrait, woher rührt die Beschäftigung mit bibli-schen Themen und wie kam es eben zu den sehr merkwürdig anmuten-

den Positionen habe ich das Konzept immer mehr geschärft und konkretisiert. So dass wir nun in der Ausstellung Arbeiten von 51 Künstler*innen präsentieren, die zu acht Kapiteln arrangiert sind.

Lerchenfeld Einigen der zeitgenössischen Arbeiten ist ihre Bezugnahme auf Otto Dix sehr direkt und eindeutig anzusehen. Bei anderen Positionen sind die Referenzen nicht ganz so eindeutig.

Ina Jessen Absolut. Es gibt konkrete Verweise und Auseinandersetzungen mit dem Werk von Otto Dix und dann

gibt es aber auch kuratorische Verbindungslinien, die vielleicht etwas andeuten oder eröffnen, ohne ganz explizit zu sein.

Lerchenfeld Wie erklärst du dir diese immer noch anhaltende große Relevanz des Werkes von Otto Dix?

Ina Jessen Bildende Kunst ist eine Art Seismograf der Gesellschaft, in der sich aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen widerspiegeln. Ob es Krieg, ein politischer Rechtsruck, Ausgrenzungen innerhalb der Gesellschaft oder andere Entwicklungen sind. Diese Themen waren damals für Otto Dix und seine Zeitgenoss*innen wichtig, da der erste Weltkrieg noch nachhallte oder der Zweite Weltkrieg allgegenwärtig war, und wurden zum Gegenstand seiner künstlerischen Arbeit. Und die politischen Themen haben bis in die Gegenwart nicht an Brisanz verloren. Vergleichbar zu beobachten sind sie daher bei vielen zeitgenössischen Künstler*innen.

Lerchenfeld Simin, ist Otto Dix für dich auch eine wichtige Referenz?

Simin Jalilian Ich habe schon als Jugendliche, im Alter von vielleicht 13 Jahren, Arbeiten von Otto Dix im Kunstunterricht im Iran gesehen und mich damit beschäftigt. Sie haben mich damals schon sehr angesprochen und ich habe versucht, mir seine Bilder ganz genau anzueignen, seine Malweise zu erlernen. Auch später, an der Kunsthochschule haben wir uns mit dem Werk von Otto Dix beschäftigt.

Lerchenfeld Was beeindruckt dich an Otto Dix?

Simin Jalilian Vor allem seine Malweise, dieser kräftige Pinselstrich, diese expressiv expressionistische Ausdrucksweise. Das interessiert mich und so gehe ich auch an meine eigenen Malereien heran: Sie haben etwas Gestisches, Kräftiges, aber auch Melancholisches.

schrecklich ist. Er ist Teil unserer Gegenwart.

Lerchenfeld Du arbeitest in deiner Malerei ausschließlich mit Öl. Inwieweit geht diese Materialität auch mit deinen Motiven einher? Wie wirken beide zusammen? Es ist schwer vorstellbar, dass du zum Beispiel deine Motive mit Pastellkreide umsetzen könntest.



Lerchenfeld Und auch in deinen Arbeiten taucht das Motiv des Krieges auf.

Simin Jalilian Kurz nach dem Angriffskrieg von Russland auf die Ukraine habe ich das Bild *The War* (2022) gemalt. Aber die Charaktere auf dem Bild sind letztlich weder eindeutig als ukrainische noch russische Menschen zu identifizieren. Es sind ganz normale Menschen, es könnte jede*r sein. Ich wollte damit zeigen, dass es Krieg überall gibt und dass er

Simin Jalilian Das stimmt. Die Materialität der Ölfarbe, der dicke Farbauftrag und seine Schwere oder der gestische Pinselstrich unterstützen meine Motive. Durch diese Kombination entwickeln meine Arbeiten ihre Kraft.

Ina Jessen Ich habe Simin auch oft in ihrem Atelier besucht und wir haben viel über ihre Arbeiten gesprochen. Gerade bei dem eben genannten Bild *The War* sehe ich eine enge kompositorische Verbindungslinie zum Bei-

- ↖ Ausstellungsansicht *Dix und die Gegenwart*, mit Werken von Grayson Perry, Kati Heck und Otto Dix, Deichtorhallen Hamburg, 2023; Foto: Henning Rogge
- ↘ Simin Jalilian, *The War*, 2021; Foto: Simin Jalilian

spiel zu dem Bild *Flandern* (1934–36) von Otto Dix, welches den Kriegsschauplatz verheerender Schlachten im Ersten Weltkrieg zeigt. Und darüber hinaus dekodierst du diese patriarchale Situation des Krieges, in dem du einen Kämpfer zeigst, der ein riesiges Kanonenrohr zwischen den Beinen hat. Zum einen zeigt es die Heftigkeit und Gewalt des Krieges, aber zum anderen ist das aber auch ein Kippmoment.

Simin Jalilian Ja, es geht natürlich um die Darstellung der männlichen Macht.

Lerchenfeld Beschäftigst du dich in

natürlich auch etwas mit meiner Geschichte, meiner Herkunft zu tun. Ich bin 2016 aus dem Iran nach Deutschland gekommen. Am Anfang meiner künstlerischen Arbeit im Iran habe ich ausschließlich Frauen und Frauenkörper gemalt. Das waren sehr fröhliche, zärtliche Bilder in hellen Pastelltönen mit Wasserfarben gezeichnet. Bei meiner letzten Ausstellung habe ich dann Probleme bekommen, weil ich eben auch nackte Frauenkörper gezeichnet habe. Ein Minister kam und hat entschieden, welche Bilder ich ausstellen und zeigen durfte und welche nicht. Das war natürlich Zensur und das hat mich sehr getroffen. Es gibt im Iran keine

on von Otto Dix und vielen Künstler*innen seiner Zeit. Sie haben sich in Landschaftsmalereien oder die Darstellung von biblischen Motiven geflüchtet, um überhaupt noch arbeiten zu können. Und das wollte ich nicht. Ich wollte und will expressiv figurativ arbeiten. Und deshalb habe ich angefangen, Deutsch zu lernen und habe mich dann an Kunsthochschulen in Deutschland beworben.

Lerchenfeld Während du im Iran also vor allem Frauenfiguren gezeichnet hast, tauchen nun vor allem Männer, Gewalt- und Kriegsmotive in deinen Arbeiten auf.

Simin Jalilian Ich habe im Iran ganz bewusst Frauen dargestellt und gezeichnet. Sie sind dort meistens das Subjekt der Unterdrückung. Ich habe ihnen ein Gesicht, eine Präsenz gegeben. Seitdem ich in Deutschland oder in Europa bin, widme ich mich vor allem den männlichen Machtpositionen. Es ist für mich eine Art Ermächtigungsprozess. Ich reagiere auf aktuelle Themen und Entwicklungen. Meine Arbeiten sind eine Form von Kommentierung, aber auch eine Verarbeitung für mich.

Lerchenfeld Auf die Entlassung von seiner Professur für Malerei an der Dresdner Akademie im April 1933 reagierte Otto Dix mit einem inneren (und äußeren) Exil am Bodensee, in dem er vor allem Landschaftsbilder schuf, die aber auch wieder Sehgewohnheiten brechen und irritieren.



deinen Arbeiten ausschließlich mit den Themen von Krieg und Gewalt?

Simin Jalilian Nicht ausschließlich, aber es sind sehr wichtige und wiederkehrende Themen. Und das hat

freie Kunst und viele Künstler*innen neigen aufgrund der strengen Zensur dazu, nicht mehr figurativ, sondern vor allem abstrakt zu malen. Damit ihre Arbeiten nicht verboten werden. Das ist vergleichbar mit der Situati-

Ina Jessen Die Landschaft fand Dix »zum Kotzen schön«, wie er selbst gesagt hat. »Ich stehe vor der Landschaft wie eine Kuh«. Ab 1933 durfte er keine gesellschaftlichen Themen mehr aufgreifen, keine Gesellschaftskritik üben, ohne dafür angeprangert zu werden. 1936 hatte Dix dann seine vorerst letzte Ausstellungsbeteiligung – übrigens im Hamburger Kunstverein. Dort wurden seine Arbeiten aus der Ausstellung genommen und bis zum Ende des Krieges hatte Dix keine offizielle Ausstellung mehr in Deutschland. In dieser gesamten Zeit wurden seine 50 Radierungen aus der Mappe *Der Krieg* (1924) allerdings im MoMA in New York und andere Arbeiten im europäischen Ausland gezeigt.

Otto Dix war also gezwungen, sich andere Motive zu suchen und entwickelte Ausweichmechanismen – er schuf Landschaftsansichten, in denen er gezielt altmeisterliche Techniken, Kompositionen und Materialien verwendete. Bei der Bildanalyse wird jedoch klar, dass Dix zugleich mit Vorbildern wie C.D. Friedrich brach. Unmittelbar nach 1945 erhielten die explizit gesellschaftspolitischen und schonungslosen Kommentare Wiedereinzug in Dix' Themen- und Motivrepertoire und auch der Duktus veränderte sich stark.

Lerchenfeld Die Ausstellung ist mit den Themen wie Krieg, Gewalt, Konflikt oder Zensur gerade besonders aktuell – so furchtbar das ist. Sowohl die Arbeiten von Otto Dix als auch der vielen zeitgenössischen Künstler*innen entwickeln vor diesem Hintergrund eine besondere Virulenz.

Ina Jessen Unbedingt. Die Ausstellung zeigt sehr anschaulich, dass gesellschaftliche Entwicklungen und die Arbeit von Künstler*innen in engem Verhältnis zueinander stehen. Und auch die Besucher*innen der Ausstellung werden mit unterschiedlichen Fragestellungen und Sichtweisen konfrontiert. Sie ermöglicht also einen breiten Reflexionsprozess. Und ich glaube, das ist besonders wichtig – damals wie heute.

Simin Jalilian (*1989 in Teheran) studiert seit 2017 Malerei an der HFBK Hamburg, zuerst bei Prof. Werner Büttner und seit 2021 als Masterstudentin bei Prof. Rajkamal Kahlon. Von 2007 bis 2013 studierte sie an der Soore Universität in Teheran. 2020 erhielt sie das Leistungsstipendium für ausländische Studierende und 2022 wurde sie mit dem Hiscox-Kunstpries ausgezeichnet.

Dr. Ina Jessen ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Gesellschaftspolitische Fragen stehen im Fokus ihrer Forschung und Ausstellungen zur Klassischen Moderne wie auch politische Ikonografien in Materialprozessen bis in die Gegenwartskunst.

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

Anne Meerpohl absolvierte im Sommer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether.

30.9.2023 – 1.4.2024
Dix und die Gegenwart
Marina Abramović, Kader Attia, Simin Jalilian, Tobias Zielony u.a.
Deichtorhallen Hamburg
www.deichtorhallen.de

Die kolonialen Landschaften in der HafenCity **Tania Mancheno**

26
27

Im neusten Stadtviertel Hamburgs wird die lokale und europäische Kolonialgeschichte romantisiert und sogar zelebriert. Gerade die Benennung von Straßen und Plätzen folgt einem unkritischen und unreflektierten Blick auf die Gewalt dieser Geschichte, wie unsere Autorin darlegt



Das Schiff steht für Hamburg als Symbol sowohl für das Stadtnarrativ als auch für die Zukunftsvision der Metropole. Hamburg definiert sich als eine Stadt, in der Schiffe, Träume von Ferne und Stadt einander treffen. Mit der HafenCity bleibt sie ihrem seit dreihundert Jahren bestehenden Image einer europäischen Hafenstadt treu. Mit der HafenCity präsentiert sich Hamburg als Stadtteilkonzept erneut als »Tor zur Welt«.

Die HafenCity entsteht seit 2001 entlang des nördlichen Elbufers und zwischen Chilehaus und Columbus-Haus. Allerdings wird sie offiziell als südliches Gebiet der Stadt beschrieben.⁰⁰¹ Dadurch wird das gesamte südliche Elbufer aus dem Stadtnarrativ verbannt. Es wird suggeriert, dass die HafenCity eine Art Ende der fordistischen Stadt und eine Art Anfang der postmodernen Stadt bildet. Geplant wurde der Stadtteil als *Übergang* von der Hafencity als Lagerkomplex zur Stadt der Multiflächennutzung: Die HafenCity markiert den Übergang von der Stadt für Kolonialprodukte zur Stadt des globalen Konsums.

Der neue Stadtteil sieht zwar, anders als die Speicherstadt, Wohnraum vor, jedoch dient das Columbus-Haus genau wie das Chilehaus als Bürogebäude für Kontoren, Firmen und Aktiengesellschaften. Darüber hinaus zeigen das Cruise Terminal sowie das Luxushotel, dass dieser Stadtteil vor allem für die Tourist*innen konzipiert wurde. Sie sind diejenigen, die Wiedererkennungsmomente im »internationalen« Stadtteil erleben sollen.⁰⁰²

In der HafenCity dominiert der Tourist*innenblick den Blick der Stadtbewohner*in. Dieser Logik zufolge wurde die Beschriftung des sogenannten Wohnquartiers so geplant, dass sie aus der Passagier*innenperspektive im Schiff gelesen werden kann. Dabei wird Hamburg in der Form einer Ware, eines Images, vermarktet, die weltweit erkannt werden kann. Das Simulacrum, welches daraus resultiert, erlaubt es der Stadtplanung, den Stadtteil als abgekoppelt von den älteren und entfernten Stadtzonen zu präsentieren. Entfremdet von der Stadtgeschichte ist die HafenCity metaphorisch frei von Zeit und Raum.

Errichtet für die, die gekommen sind, »um zu gehen«, behauptet die HafenCity ein urbanes Projekt zu sein, wodurch die Stadt erneut imaginiert wird. Jedoch ist die hierfür zu Grunde gelegte Stadtplanung und Hafencityarchitektur keineswegs einzigartig. Das Stadtbild, welches aus der Ferne des Schiffes entziffert wird, artikuliert eine

Stadtplanung, die sich bereits Ende des letzten Jahrhunderts als Grundlage für die postmoderne, auch postsozial genannte Stadt, durchgesetzt hat. Doch die zukunftsorientierte HafenCity ist kein stadtplanerisches Konzept sui generis. Die Stadtplanung sowie die Namen öffentlicher Plätze und Straßen im neusten Stadtteil Hamburgs kommunizieren eine bekannte Grammatik. Sie geben eine gewaltvolle Weltvorstellung wieder:

Der Überseeboulevard führt zur Überseeallee hin, die sich als Grenze der HafenCity die Elbe entlang streckt und dabei die Elbphilharmonie mit der HafenCity Universität verbindet. In dem urbanen Projekt ist es kolonialkohärent, dass der Wohnraum »im Herzen

der HafenCity« den Namen Überseequartier trägt. Der Begriff »Übersee«, welcher auf die religiöse Kartographierung der Welt des Augustinus zurückgeht, teilt die Welt in ein christliches Europa (Diesseits) und einen kolonisierbaren Rest (Jenseits, oder Übersee). Diese koloniale Semantik knüpft kritiklos an den von der HafenCity GmbH verwendeten Werbeslogan: »Wohnen für Pioniere« und setzt sich in der Benennung von öffentlichen Plätzen nach Kolonialakteuren wie Marco Polo, Ferdinand Magellan und Amerigo Vespucci fort.

»Übersee«, »Fernweh« und »Pioniere« sind traditionelle Komponenten von Hamburgs Narrativen, die in der HafenCity gleichzeitig in Erinnerungsorten und Elementen einer kosmopolitischen urbanen Landschaft umgenutzt werden. Zusammen dienen sie als Orientierungspunkte in der Erinnerung an die europäische Kolonialgeschichte, die in der Benennung des Dar es Salaam-Platzes (die Hafencity



- ↙ Chilehaus, 1924-35, Foto: Atelier J. Hamann, Public Domain
- ↘ *Bedform* von Kapwani Kiwanga auf dem Dar es Salaam-Platz im Projekt THE GATE von IMAGINE THE CITY, 2021; Foto: Laura Léglise

stadt Tansanias – eine ehemalige deutsche Kolonie) sowie der Gebäude Virginia, Java und Ceylon fortgesetzt wird. Die kolonialnostalgische Landschaft wird vom privaten Maritimen Museum und vom privat-finanzierten Denkmal einer Kaffeebohne gekrönt.⁰⁰³

Das neue Image von Hamburg ist tief in den kolonialen Kommunikationswegen verankert, welche diese Stadt zu einer der reichsten Städte Europas machte.⁰⁰⁴ Doch gerade durch die Verneinung der Gewalt in der Kolonialgeschichte wird die Hafencity als Insel kreiert. Eine Insel, die den europäischen Kolonialismus als lokales und globales Erbe romantisiert. Das Simulacrum der Stadt, wodurch der urbane Raum aus der Perspektive des Schiffes geplant und erfahren wird, ist gleichzeitig das historische Simulacrum einer kolonialen Amnesie⁰⁰⁵, die es erlaubt, die Gewalt des Kolonialismus in eine koloniale Nostalgie zu verwandeln. Heutzutage ist es nicht mehr verwunderlich, dass neben den im Jahr 2018 vom Bürgermeister eröffneten Vespucci-Platz, auch der Name Humboldt in goldenen Buchstaben an einer der neuen Backsteinfassaden zu lesen ist. Spätestens seit dem Humboldt-Forum in Berlin wird es noch deutlicher, welchen Platz die Zeit der deutschen Weltexpansion im öffentlichen Raum aber auch in dem öffentlichen Gedächtnis

haben soll. Hanseat*innen können stolz sein: Hamburg war kolonial-kohärent mit seiner Stadtrenovierung zuerst.

city.com/de/ueberblick/daten-fakten-zur-hafencity-hamburg.html).

- 002 Die Firma Überseequartier Beteiligungs GmbH (2007) beschreibt den Stadtteil folgendermaßen: »Im Süden schließt sich der Kreis urbaner Identität, erfüllt sich das Wechselspiel von Stadt und Strom. Ein Ort für Fernweh und maritime Träume. Hier stehen die Wahrzeichen des Überseequartiers wie Leuchttürme inmitten von Besuchern und Gästen aus aller Welt [...]. Willkommen im Überseequartier, willkommen im Herzen der Hafencity.« (Überseequartier Beteiligungs GmbH: Überseequartier. Hafencity – Hamburg, 2007, S. 24).
- 003 Nach Beschreibung der Überseequartier Beteiligung GmbH wird im Überseequartier: »Das Spiel der Materialien verbindet sich mit geschäftigem Treiben auf sonnenverwöhnten Plätzen im Freien zu einem harmonischen Gesamtbild, das Lust macht auf mehr. Auf noch mehr Lebensfreude, noch mehr Internationalität, noch mehr Reize für die Sinne. Das Überseequartier lässt keine Wünsche offen.« Hafencity – Hamburg, S. 20.
- 004 Jürgen Zimmerer: »Expansion und Herrschaft. Geschichte des europäischen und deutschen Kolonialismus«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Ausgabe 44 – 45, 2012, S. 10 – 16.
- 005 Zum Begriff der kolonialen Amnesie siehe: Jürgen Zimmerer: »Kolonialismus und kollektive Identität. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte«, in: *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, 2013, S. 5 – 33.

Dr. Tania Mancheno ist Dozentin für kolonialkritische Sozialwissenschaften in mehreren Universitäten in Hamburg. Seit 2014 konzipiert und führt sie erinnerungskritische Stadtrundgänge in der Hafencity sowie in der Speicherstadt. Sie ist Autorin des Buches *Ma(r)king the Difference. Multiculturalism and the Politics of Translation* (2023).

Der vorliegende Text ist eine stark reduzierte und überarbeitete Version des Beitrags »Die Stadt spielt Hafen. Über das koloniale Erbe der Hafencity«, in: Zimmerer, Jürgen / Todzi, Kim (Hrsg.): *Hamburg. Tor zur kolonialen Welt. Erinnerungsorte der (post-)kolonialen Globalisierung*, 2021, S. 339 – 352



Hinter die Fassaden spazieren

Anne Meerpohl

Mit seiner künstlerischen Arbeit macht der HFBK-Absolvent Kervin Saint Pere gegenwärtige Spuren kolonialer Vergangenheit in Hamburg sichtbar. Im Gespräch mit Anne Meerpohl stellt er seine Arbeitsweise und seinen künstlerischen Ansatz vor



Anne Meerpohl Wie du in deiner Arbeit und vor allem in deinem Rundgang *Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus* veranschaulichst, ist die Stadt Hamburg stark verwoben mit kolonialen Kontinuitäten, die ihren historischen Bezug in der Regel verschweigen oder verleugnen. Du hast 2015 angefangen, an der HFBK Hamburg zu studieren. Wann und wie bist du auf diese Schieflage im Stadtbild aufmerksam geworden?

Kervin Saint Pere Ich glaube, es war durch eine Art von fremdem Blick und meinem Umzug nach Hamburg. Um langsam die Stadt kennenzulernen und mich zu orientieren, habe ich viele Spaziergänge gemacht und bin aufmerksam auf die Fassaden im Stadtbild geworden. Auf die Bilder, die Skulpturen an den Hauswänden. Dabei ist mir auch aufgefallen, dass es bestimmte Diskurse zur Architektur und zu jedem Gebäude gibt, und das dann auch Widerstand zu entdecken ist. 2017 habe ich ein Projekt dazu gemacht, wie im Bau der Fassade des Hanseviertels in der Nähe des Jungfernstiegs eine Intervention im wahrsten Sinne des Wortes eingemauert wurde. In den 1980er Jahren haben polnische Maurer dort mit dunkel abgesetzten Backsteinen »Polen« in die Außenwand geschrieben. Man sieht es nicht direkt, es ist beinahe unsichtbar, aber aus einem bestimmten Blickwinkel kann man es lesen. Und so etwas lese ich

wiederum als eine Widerstandsaktion der Arbeiter*innen, eine unsichtbare Stimme im Stadtbild. Seitdem beschäftigt und fasziniert mich, was wir in der Stadt sehen, wie man sich fühlt, wenn man durch die Straßen läuft und sich in einer bestimmten architektonischen Landschaft bewegt, die wiederum eine Haltung transportiert. Immer wieder sieht man bestimmte Muster, Darstellungsweisen, Stile. Woher kommen diese Merkmale, was bedeuten sie und was sind eben auch Überreste vom Nationalsozialismus, von kolonialen und rassistischen Denkmustern, die immer noch zu sehen sind? Denn meiner Meinung nach hängt alles miteinander zusammen, wie in einer Art Ecosystem.

Anne Meerpohl Am 28. Oktober 2023 hast du im Rahmen des Fluctoplasma-Festivals den performativen Stadtrundgang erneut veranstaltet und bist mit den Teilnehmer*innen insgesamt sechs Stationen vom MARKK – Museum am Rothenbaum bis zum Chilehaus abgelaufen. Wie hast du die Tour aufgebaut, welche Orte und Aspekte waren dir besonders wichtig?

Kervin Saint Pere Auch wenn alle Gebäude der jeweiligen Stationen unter Denkmalschutz stehen und aus diesem Grund die Kulturdenkmaltafeln tragen, sind sie sehr unterschiedlich. Das ehemalige Völkerkundemuseum und das ehemalige Kolonialinstitut zum Beispiel sind Institutionen und die Kontorhäuser auf der anderen Seite sind Privathäuser von Unternehmen, die für eine Stadt wie Hamburg sehr wichtig sind. Ich wusste beispielsweise bereits, dass 1885–86 Hamburgs erstes Kontor-

haus für Dünger-Import aus Peru mit Sklavenarbeit gebaut wurde. Durch den Handel mit Guano ist der Kaufmann Heinrich von Ohlendorff damals sehr reich geworden. Oder dass der Handel mit Salpeter aus Chile hier sehr präsent war. Da ich selbst aus der Region komme, in der diese Rohstoffe abgebaut und Menschen als auch Ressourcen ausgebeutet wurden, möchte ich mir die Konfrontation beider Orte anschauen. Hier in Hamburg die monumentalen Gebäude, der Reichtum und das, was die Menschen aus den Handelsgütern gemacht haben und in, um bei den Beispielen zu bleiben, Peru und Chile leerstehende Orte: alte Fabriken, Lager, Geisterorte. Was bleibt dort und was bleibt hier? Was ist die Erzählung dahinter? Genau diese Konfrontation möchte ich mit meiner Arbeit hinterfragen. In der Recherche ist mir dann aufgefallen, dass die Orte, die aus dem Rohstoffhandel hervorgingen, die blauen Kulturdenkmaltafeln an ihren Fassaden haben. Aber auf ihnen ist überhaupt kein Hinweis auf die ausbeuterische Vergangenheit, genau diese vermeintlichen Informationstafeln verleugnen sie.

Anne Meerpohl In deinem performativen Rundgang legst du leicht transparentes Papier auf die blauen Tafeln mit einem darüber gedruckten Text. So kann man den darunter liegenden Text zwar noch erahnen, aber du überschreibst ihn trotzdem mit deiner neuen Version. Der Akt des Darüberlegens mit dem Papier legt im beinahe im wörtlichen Sinne einen Schatten auf die vermeintliche Objektivität und Erinnerungskultur. Wie hast du diese Geste und auch das Material ausgewählt?

Kervin Saint Pere Ich habe zuerst im Rahmen der Konferenz *Counter-Monuments and Para-Monuments. Contested Memory in Public Space* an der HFBK Hamburg, Tafeln für das Chile- und das Afrikahaus entworfen. Danach habe ich weiter an dem Projekt gearbeitet und wurde von Freund*innen darauf angesprochen, warum ich nicht direkt neue Tafeln hinhängen würde, da meine sowieso sehr ähnlich aussehen. Sie sind in der Tat mimetisch, haben die gleiche Form, das gleiche Format, gleiche Farbe und beziehen sich auf die gleichen Orte. Für mich war das auf eine Art ironisch gemeint mit dem Verweis aus europäischer Kunst und Mimesis. Ich wollte eben nicht etwas Neues, Schönes nachahmen, sondern eine Gegen-Mimesis in Form einer anderen Realität schaffen. Gleichzeitig wollte ich nicht einfach neue Tafeln machen und hinhängen, sondern auf ein systematisches Problem des Stadtbildes hinweisen. Und so bin ich auf Siebdruck gestoßen, als Referenz zu einem populären Kunstausdruck, fotografischen Prozessen und Massenproduktion. Also habe ich verschiedene Farben und Versionen ausprobiert und bin dadurch auf diese Überlagerung von beiden Schriften gestoßen, wenn man sie übereinanderlegt. Ich denke, es ist wichtig, dass der ursprüngliche Text nicht nur abgedeckt wird, sondern ein Dialog entsteht. Die nachempfundenen Kulturdenkmaltafeln von mir sind sehr endlich, temporär, sie können eine Weile hängen oder man nimmt sie wieder mit. Anfänglich habe ich sehr viele Drucke gemacht und sie bei den ersten beiden Spaziergängen 2021 auch an die Teilnehmer*innen verschenkt.

Anne Meerpohl Wie bist du in deiner Recherche und der Vorbereitung vorgegangen?

Kervin Saint Pere Ich denke, das Projekt hat verschiedene Ebenen oder einen vielschichtigen Ablauf. Zuerst erstelle ich eine Art von Kartierung, die versucht, möglichst ein gesamtes Stadtbild auf ihre koloniale, rassistische und antisemitische Vergangenheit zu hinterfragen. Diese kann man schließlich unterteilen in staatliche Institutionen und Privathäuser. In dem Kontext interessiert mich, wie Geschichte geschrieben wurde und Erzählungen sich verbreitet haben. Natürlich sind es im Alltag vermeintlich nur kleine Kulturdenkmaltafeln, aber mehr Information zur Vergangenheit und den ausbeuterischen Umständen der Entstehung der Häuser, dem Extremismus, Völkermord, wären wichtig. Hinzu kommt, dass viele solcher Gebäude sehr problematische Darstellungen aufweisen sowie problematische Blicke auf Nicht-Europäer*innen. Bei den umgeschriebenen Kulturdenkmaltafeln, die ich gemacht habe, geht es grundsätzlich um Darstellungsweisen, die einen europäischen Blick widerspiegeln. Wie beim Afrika- oder Chilehaus ist es für mich wichtig genau zu schauen, was zu sehen ist, welche Bilder genutzt werden und welche Künstler*innen das gemacht haben. Man sieht durch die Tafeln eine Verleumdung der Geschichte und gleichzeitig ist in die Fassade ein kolonialer Blick eingeschrieben. Eigentlich kann man genau an dem, was man sieht, gut erklären, was damals war. Es ist natürlich kein Zufall, das nicht-

europäische Menschen als barbarisch oder wild dargestellt wurden und zum Beispiel am Asiahaus ganz oben



über ihnen ein Reichsadler abgebildet ist. Das illustriert sehr gut den kolonialen, völkischen und ausbeuterischen Diskurs, denn die Abbildungen transportieren dieses Verständnis immer noch. Und zusätzlich kontextualisieren die Kulturdenkmaltafeln das nicht, machen diese schrecklichen Bilder nicht lesbar. Viele Menschen fühlen sich unwohl beim Vorbeigehen und ich denke, man kann hier von einer Art epistemischen Gewalt sprechen, die in der ganzen Stadt und nicht nur an einzelnen Orten stattfindet.

Anne Meerpohl Du beziehst dich in der Installation und bei dem Stadtrundgang auf Aby Warburg, beispielsweise. Walter Benjamin und das Konzept des »Nachlebens«*. Welche Aspekte ihrer Arbeit sind für dich von Bedeutung?



- ↖ Kervin Saint Pere, *Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus*, performativer Stadtrundgang im Rahmen des Fluctoplasma Festival, 2023; Foto: Jonas Albrecht / @zwischensequenzen
- ↘ Kervin Saint Pere, *Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus*, performativer Stadtrundgang im Rahmen des Fluctoplasma Festival, 2023; Foto: Rahel grote Lambers

Kervin Saint Pere Aby Warburg hat fast sein ganzes Leben über das Nachleben der Antike geforscht und seine Bildtafeln im *Bilderatlas Mnemosyne* haben mich sehr inspiriert, um darüber nachzudenken, was der Unterschied zwischen Bildern und künstlerischer Praxis ist. Bilder, die die Überreste anderer Bilder zeigen, können die Idee der Kunst und die Bilder selbst entsakralisieren. Warburg veranschaulicht, inwiefern Bilder immer auf etwas verweisen, auf eine Geste, ein Pathos, eine Gebärde aus der Antike. Dieser Form des Nachlebens von und in Bildern nachzuspüren, die Werkzeuge und Bezüge zu analysieren, fasziniert mich. Vor allem in den

Masterarbeit geschrieben und versucht, Warburgs Konzept mit meiner Recherche über rassistische Strukturen im Stadtbild in Verbindung zu bringen.

Anne Meerpohl Der Rundgang im Rahmen des Fluctoplasma-Festivals endete am Chilehaus im sogenannten Kontorhausviertel, bei dessen Besprechung du auf die expressionistische Architektur hingewiesen hast. Die Verbindungen vom deutschen und europäischen Expressionismus zu kolonialem Denken und Handeln werden erst seit einiger Zeit aufgearbeitet. Aktuell ist ein Projekt von dir zu dieser Thematik und Emil Nolde

bekennender NS-Sympathisant und ich habe in meinem Projekt untersucht, wie bestimmte koloniale Institutionen mit der NS-Geschichte verflochten sind. Ebenso der NS-Künstler Richard Kuöhl, der für das »76er-Denkmal« am Dammtor verantwortlich ist und der die Fassade mit zahlreichen Plastiken gestaltet hat. An diesem Beispiel ist die starke Verbindung von Antisemitismus und Rassismus im Stadtbild zu sehen. Und so eine Verschränkung weist auch das Werk von Emil Nolde auf. Es wird erst seit kurzer Zeit thematisiert, wie problematisch expressionistische Strömungen im Verhältnis zu kolonialer Geschichte und Denken stehen. Expressionismus in Deutschland interessiert mich schon lange und eben auch dieses schwer greifbare Bedürfnis von Maler*innen, sich mit der von ihnen sogenannten »Primitiven Kunst« zu verbinden. Welche Zusammenhänge gibt es dabei mit deutschem Kolonialismus, den Reisen von Künstler*innen zu der Zeit in deutsche Kolonien? Wer hat davon profitiert? Ich denke, dass sich das überhöhte Bild von europäischer Kunst bis heute auswirkt, beispielsweise auf den Kunstmarkt.

Anne Meerpohl Wie ist es dann zu der Verknüpfung von deiner Recherche, der Arbeit zu Emil Nolde und dem MARKK gekommen?

Darstellungsweisen von Nicht-Europäer*innen und die Anwendung von kolonialen Blicken, Denkmustern und ihren Überresten in Bildern. Eben das Nachleben des Kolonialismus. Darüber habe ich auch meine

im Zwischenraum im MARKK zu sehen, kannst du etwas über deine Recherche und dein Projekt erzählen?

Kervin Saint Pere Der Architekt des Chilehauses, Fritz Höger, war ein

Kervin Saint Pere Ich habe erfahren, dass 2021 im Archiv des MARKK eine Kiste mit Glasnegativen gefunden wurde, die von der medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition 1913/14 stammen.



- ↘ Kervin Saint Pere, *Emil Nolde und das Nachleben des Kolonialismus*, Installation im Zwischenraum im MARKK – Museum am Rothenbaum im Rahmen des Fluctoplasma Festival, 2023; Foto: Rahel grote Lambers
- ↘ Das Bismarck-Denkmal in Hamburg; Foto: Dirtsch, Public Domain

- * Vgl. Nora Sternfeld: »Wenn das Nachleben zurückspricht – Kervin Saint Peres Para-Monumente gegen das systematische Vergessen«, in: *Kervin Saint Pere* (2023), Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, S. 6–13.

Geleitet wurde sie von Alfred Leber, mit dabei war das Ehepaar Ada und Emil Nolde. Letzterer hatte ohne offizielles Amt teilgenommen und musste die Reise selbst bezahlen.

Zuvor hatte ich noch nie eine Fotografie von Nolde auf einer kolonialen Expedition gesehen, er trägt sogar einen Tropenhelm, ein starkes und machtvoll Symbol. Das finde ich einen wichtigen Zusammenhang von Expressionismus und Kolonialismus und unserem Verständnis der Vergangenheit. Viele expressionistische Maler*innen haben eine Idee von »Primitiver Kunst«, rassistische und exotisierende Blicke auf indigene Bevölkerungsgruppen in ihre Arbeit transportiert. Ich denke, man kann anhand von Noldes Aquarellen, die auf der Reise entstanden sind, ganz gut das Nachleben des Kolo-

onialismus verfolgen. Nolde war kein Arzt, kein Ethnologe, er ist als Künstler auf dies Expedition gegangen und hat aber trotzdem in seinen Bildbeschreibungen und Titeln die Sprache der Kolonialforscher übernommen. Darin tauchen nie die Namen der Dargestellten auf. Es gibt nur eine Beschreibung, die sich ähnlich zu Rassenlehre liest, wie »Bezeichnung Geschlecht und Region«. Es wurden »die Anderen« konstruiert, nur als ein Teil von einer Klassifizierung, ohne Subjektivität. Und Nolde wiederum hat von der Reise, seinen Bildern massiv profitiert und diese Wertschöpfung zieht sich ja bis ins Heute. Es ist inzwischen bekannt, dass Nolde überzeugter Nationalsozialist war, doch seine Verschrän-

kung mit dem deutschen Kolonialismus ist dagegen weniger präsent.



2022 schloss er sein Masterstudium an der HFBK im Studienschwerpunkt zeitbezogene Medien ab. Kervin Saint Pere arbeitet mit Bildarchiven und reflektiert deren (post-)koloniale Strukturen und das soziale Imaginäre, in dem sie existieren, um counter-archives zu entwickeln.

Ein Wettbewerb, eine Farce

Joachim Zeller

Seit 2014 arbeitet die Stadt Hamburg an der eigenen Dekolonisierung. Das Bismarck-Denkmal nimmt darin einen zentralen Stellenwert ein. Der künstlerische Wettbewerb zur Neugestaltung ist 2023 allerdings gescheitert. Unser Autor gibt einen Überblick über die Geschichte des Denkmals und stellt die eingereichten Entwürfe vor



»Unser Bismarck-Denkmal ist wie euer Humboldt Forum!«, scherzte ein Hamburger Kollege, »Preußens Gloria, hoch umstritten und heiß debattiert.« Als im Jahr 2013 erstmals Pläne bekannt wurden, dass die Stadt Hamburg neun Millionen Euro für die Sanierung des Bismarck-Riesen locker machen wollte, meldeten sich sogleich kritische Stimmen zu Wort. Soll das marode Sinnbild des preußischen Weltmachtstrebens und insbesondere der Hamburgischen Kolonialwirtschaft wirklich restauriert werden?

Lange Jahre hatte der steinerne Gigant unbeachtet über dem Alten Elbpark in St. Pauli gestanden, übersät von Graffiti und schwarz vor Hafenuß. Seine Restaurierung begründete Hamburgs Denkmalschutzamt nun damit, dass die Sockelfigur einsturzgefährdet sei. Erst eine Kleine Anfrage der Fraktion Die Linke an den Hamburger Senat im Juni 2021 brachte es nachträglich ans Licht: Die Standsicherheit war durchaus gewährleistet gewesen. Trotzdem wurde das Monument gereinigt, die umgebenden Bäume für »Sichtachsen« gekürzt, der im Krieg in den hohlen Sockel eingegossene Beton entfernt und sogar die dortigen NS-Parolen denkmalgerecht konserviert.

Nicht immer war dem 34 Meter hohen Koloss so viel Pflege zugekommen. Nach dem Zweiten Weltkrieg galten preußische Helden nicht mehr schicklich und die Stadt ließ die Bäume des Alten Elbparks hochwachsen. 1960 gab es gar Pläne zum Abriss, doch die Behörden ließen das Monument schnell unter Denkmalschutz stellen. Am Tag der deutschen Wiedervereinigung im Jahr 1990 überzogen unbekannte Freeclimber das granitene Gesicht mit einer Helmut-Kohl-Maske. In der Regierungszeit des CDU-FDP-Schill-Senats 2003 sammelte der geschichtsrevisionistische Verein Bund für Denkmal-Erhaltung Spendengelder für die Beleuchtung des Monuments. Die Bismarck-Verehrer ließen die Bäume wieder kürzen. Als 2003 die neue Illumination eingeweiht wurde, dienten rechte Burschenschafter als Security-Kräfte. 2015 zog die Künstlergruppe Steinbrener/Dempff & Huber die Figur ins Lächerliche, indem sie ihr eine Steinbock-Skulptur auf den Kopf setzte.

So hat das Bismarck-Monument Konjunkturen von Ehrung und Verachtung durchlaufen. Initiiert und privat finanziert wurde das Denkmal von Hamburger Handesherrn als Dank für die Kolonien und die Berliner Finanzspritzen für die Hafenerweiterung. Zur Einweihung im Jahr 1906 waren neben dem Denkmal-Comité – beste-

hend aus Kaufleuten, Bankiers, Reedern und Senatoren – auch Vertreter des starken Hamburger Ablegers des antisemitischen Alldeutschen Verbands sowie Offiziere des 76. Infanterie-Regiments eingeladen, dessen Freiwillige gerade aus Namibia (»Deutsch-Südwestafrika«) zurückgekehrt waren, wo sie am Völkermord an den OvaHerero und Nama beteiligt waren. Die von Bismarck als »gemeingefährlich« verfolgte, politisierte Arbeiter*innenschaft blieb dem Festakt selbstredend fern.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Denkmal zu einer Kultstätte völkisch gesinnter Kreise. Am 1. April 1926 marschierten Tausende mit Fackeln auf. Zu Bismarcks Geburtstagen kam es regelmäßig zu schweren Zusammenstößen zwischen Anhängern des Reichskanzlers und der linken Arbeiter*innenschaft. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg blieb das Bismarck-Denkmal Schauplatz rechter Umtriebe.

Im Zuge der Sanierungsmaßnahmen ab 2020 wurde die Bautafel mit roten Farbbeuteln beworfen und mit dem Schriftzug Black Lives Matter besprüht. Vier Hamburger NGOs sprachen sich gegen die unreflektierte »Aufhübschung« des Monuments aus. Gemeinsam mit Vertreter*innen der Hamburger Schwarzen Community organisierten sie eine Protestveranstaltung vor dem Denkmal. Daraufhin wurden die Initiativen zu einem Gespräch mit dem Kultursenator, dem Leiter des Bezirksamts Hamburg-Mitte und einem Vertreter des Denkmalschutzamtes eingeladen. Dabei bestätigte SPD-Kultursenator Carsten Brosda, dass das Bismarck-Denkmal einen »Störfaktor« bräuchte – womit ein Gegendenkmal gemeint war. Die Forderung der Initiativen für einen Baustopp der Sanierungsarbeiten und ein Moratorium wiesen die Behörden zurück.

Es folgten von der Kulturbehörde organisierte Workshops mit städtischen Akteur*innen und internationalen Gästen. Allerdings waren die auswärtigen Expert*innen, viele von ihnen aus afrikanischen Ländern, im Vorfeld nicht in die aktuelle Debatte vor Ort eingeführt worden, sodass der Erkenntnisgewinn aus dem Austausch überschaubar blieb. Anfang 2023 wurde dann ein offener künstlerischer Wettbewerb für ein Gegendenkmal oder eine Neugestaltung des Bismarck-Denkmals ausgelobt. Dabei schrieb das Denkmalschutzamt vor, dass in die Substanz des Monuments nicht eingegriffen werden dürfe. Weitere Vorgaben betrafen die NS-Graffiti im begehbaren Sockel, die künstlerisch kommentiert



werden sollten sowie den Alten Elbpark, der ebenso gestaltet werden sollte.

Indes kursierten in der Presse allerlei Gestaltungsvorschläge aus der Stadtbevölkerung: Die Bismarck-Figur solle auf die Seite gelegt oder geköpft werden. Das Schwert der mittelalterlichen Schutzfigur Roland, das Bismarck vor sich aufgefplant hält, assoziierten Einige mit dem Lichtschwert der Popfigur Darth Vader aus dem Film *Star Wars: Empire Strikes Back*.

putzen sein, wie ein lokaler, bis dahin nicht bekannter Künstler«, urteilt Schäfer. Namedropping statt künstlerische Qualität? Er stelle sich zudem vor, dass der Gewinnerentwurf durchaus »subversiv« sein oder das Bismarck-Denkmal »mit Humor unterlaufen« könnte. Doch angesichts der Untaten, die sich der Reichskanzler hat zuschulden kommen lassen, infolge seiner maßgeblichen Rolle in der Kolonisierung des afrikanischen Kontinents und – was weniger bekannt zu sein scheint – auch in der

Südsee, in Anbetracht auch seiner europäischen Kriege und der unnachgiebigen Verfolgung von gesellschaftlichen Minderheiten hierzulande, dürfte den Nachkommen der bismarckschen Opfer weniger zum Schmunzeln zumute sein.

Es ist ja auch nicht so, als wären die bisherigen Einreichungen humorlos gewesen. Unter den verworfenen Ideen gab es einen Bismarck in einer Schneekugel, in einem Friesennerz oder als Springbrunnen. Wenig Ehrfurcht zeigten auch Ideen, die der Denkmalfigur ein Riesenhirn, einen gewaltigen Zahnstocher oder einen verrutschten Heiligenschein verpassen wollten. Gleich zwei Gestaltungsvor-

schläge ließen Bismarck weinen, ein paar Entwürfe konstruierten Bismarck-Miniaturen oder permanente Baustellen. Drei Einreichungen wurden von der Jury gar als »mit sensiblem Inhalt« kategorisiert, die »Anstoß erregen könnten«. Diese wurden in der MHG-Ausstellung in ein Separee verbannt. Darunter ein Bismarck mit einem Federschmuck, einer goldenen Afro-Perücke oder umgeben mit vergrößerten Kopien afrikanischer Artefakte, die sich in der Sammlung des MARKK – Museum am Rothenbaum, befinden.

Unter den Wettbewerbsbeiträgen finden sich auch solche, die sich intensiver mit den historischen Dimensionen auseinandersetzten, allerdings meist verkürzt, in dem sie in dem Monument lediglich ein Kolonialdenkmal sehen. Doch der steinerne Bismarck fungierte kei-



Für den anonymisierten Wettbewerb *Bismarck Neu Denken* wurden insgesamt 76 Entwürfe eingereicht. Die 13-köpfige Jury, »bestehend aus Expertinnen und Experten aus Kunst, Kultur und Wissenschaft, darunter Vertreterinnen und Vertreter diasporisch-migrantischer Initiativen«, wählte acht Entwürfe für die zweite Phase des Wettbewerbs aus. Schließlich ging die Jury am 5. Juli 2023 ergebnislos auseinander. Ab Juli 2023 wurden alle Entwürfe im Museum für Hamburgische Geschichte (MHG) ausgestellt.

Christoph Schäfer, Künstler und Mitglied der Hamburger Kunstkommission sowie der Denkmal-Jury, wünscht sich indes einen weiteren, diesmal beschränkten Wettbewerb, zu dem »sehr bekannte Künstler*innen« eingeladen werden sollen. Sie dürften »nicht so leicht wegzü-

nesfalls nur als ein Kolonialdenkmal, sondern auch als Reichssymbol. Das verdeutlichen vor allem die acht Figuren am Sockel, Allegorien der germanischen Stämme.

Unter den am Wettbewerb beteiligten rund 20 Architekturbüros reichte eine Mehrzahl eher formale Lösungen ein, etwa Aussichtspunkte oder Baugerüste: In die zweite Wettbewerbsrunde schaffte es zum Beispiel der Vorschlag *Work-in-Progress – A Post-Colonial Space Towards Reconciliation* von Delvendahl Martin Architects. Geplant war ein filigranes Gerüst um das Denkmal, zudem ein gläserner Pavillon für Diskurse. Ferrari & Walter Architekten konstruierten unter dem Titel *Gedenklandschaft Kolonialismus* eine stählerne Plattform zu Füßen des Denkmals und ein kommunales Zentrum. *Bismarck auf Augenhöhe* von Studio M8 beinhaltete ein kreisförmiges Stahlgerüst, mit einem Lehrpfad und einer Aussichtsplattform um den riesigen Kopf herum. Architektin Sima Deigert war eine der wenigen Teilnehmenden, die auch auf die NS-Graffiti im Innenraum des Sockels reagierte. Ihr Entwurf *Hamburgs Dunkle Seiten* sah innen und außen Stahlgestelle mit Gucklöchern für neue Perspektiven vor.

In mehreren Einreichungen geht es um die Höhenüberwindung der mächtigen Figur, so als sportliche Betätigung in *Bismarck erklettern* von der noroomgallery, der einen Kletterfelsen vorsah, um dem Denkmal »etwas ins Ohr [zu] flüstern«. Naomie Chokoago wollte eine große Leinwand aufstellen, auf die der Schatten der Bismarck-Denkmalfigur und historische Bilder projiziert würden. LED-umleuchtete Wände mit Texten zur Kolonialgeschichte sollten den Sockel umrunden.

Atelier Sigma Talbergs ansprechender Entwurf *Bismarck auf Augenhöhe* [sic] war als Graphic Novel mit vielen historischen Bezügen gestaltet. Im Zeitraum von zwei Jahren sollte der steinerne Kopf reisen und geschichtsträchtige Orte besuchen – etwa die Handelskammer Hamburg, das Schlachtfeld bei Sedan aus dem Preußisch-Französischen Krieg, den Spiegelsaal von Versailles, das Palais de Lomé in Togo oder die Alte Feste in Windhoek/Namibia. Reisende Denkmalteile, die zur Debatte anregen, erinnern an die Arbeit *Lenin on Tour* des Künstlers Rudolf Herz (2004). In Hamburg sah Talberg einen Augmented-Reality-Geschichtspfad vor, das Denk-

mal selbst würde aber unangetastet bleiben. Und im Sockel war eine audiovisuelle Installation geplant.

Bemerkenswert ist auch *ZUTEXTEN. Anschlag einer resilienten Welt* der Künstlerin Hannimari Jokinen, eine Arbeit, welche die Nachkommen der Communities, die Bismarck in Europa, Afrika, Ozeanien und China verfolgte, zur Mitwirkung anregen wollte. Menschen in



Creative Writing Workshops, die es in aller Welt gibt, wären eingeladen, widerständige Gedichte über die Erinnerungen ihrer Vorfahren an die deutsche Kolonialzeit zu schreiben. Das Bismarck-Denkmal würde mit diesen Texten komplett überzogen, und die Wege des umliegenden Parks und die Innenräume des Sockels würden mit Gedichten gestaltet. Weitere Gedichtzeilen sollten auf den Bürgersteigen koloniale Spuren im Stadtraum St. Pauli markieren.

Trotz einiger durchaus vielversprechender Gestaltungsvorschläge sah sich die Jury nicht in der Lage, sich auf einen Gewinner*in zu einigen. Sie erklärte, dass »durch eine einzelne künstlerische Intervention die Aufgabe in ihrer Komplexität und mit all den Facetten nicht erfüllt« würde, zudem wären die topographischen Verhältnisse vor Ort »herausfordernd«.

Indes war es mitten im Wettbewerb einem Jurymitglied eingefallen, die Vorgabe des Denkmalschutzamtes grundsätzlich in Frage zu stellen, warum in die Bausubstanz der Sockelfigur nicht eingegriffen werden dürfe. Durch die Aufgabenstellung sei eine »völlig absurde Situation« entstanden; so sei vermeintlich »eine Dekolonisierung des Denkmals unmöglich« gemacht worden. Diese späte Erkenntnis erwies sich als kontraproduktiv, hatten sich doch alle eingereichten Entwürfe an der Richtlinie orientiert. Zudem hieß es, dass es für viele Jurymitglieder eine »Horrorvision« gewesen sei, »am Ende eine Shortlist mit lauter weißen Männern« zu haben. Eine solche Fundamentalkritik hielt jedoch einige »weiße Männer« nicht davon ab, selbst Gestaltungsvorschläge zu machen: Die Statue solle mit Stacheldraht umwickelt, in Ketten oder auf den Kopf gestellt werden. Schließlich müsse, so das gesprächige Jurymitglied, ein Gegendenkmal die Bismarck-Figur überragen, damit es auch jenseits der Elbe zu sehen sei.

Kultursenator Carsten Brosda, äußerte sich »verdutzt« über »ein paar Unterstellungen, die gerade mit Verve in die Öffentlichkeit getragen werden«: »Der Denkmalschutz war kein Hindernis für eine Kontextualisierung«. Die Kritik am Juryverfahren, das doch intern »ausführlich diskutiert worden« sei, weist Brosda ebenso zurück. Skeptisch sieht der Kultursenator auch »eigene künstlerisch-kreative Vorschläge« von Jurymitgliedern

und das Argument, das Gegendenkmal müsse »mindestens genauso groß sein«, was »schon eine interessante ästhetische Einbettung« sei, »weil man unter Umständen Größe auch durch das Gegenteil kontern könnte.«

Derweil stellte die CDU Hamburg einen Antrag an die Bürgerschaft, von der »Steuerverschwendung« abzulassen, die der »krachend gescheiterte« Wettbewerb mit sich gebracht hätte. Vielmehr sollten »Persönlichkeiten wie Bismarck im Zusammenhang mit der damaligen Zeit

bewertet werden«. Statt sich mit Geschichte aus heutiger Sicht auseinanderzusetzen und überkommene Denkmäler in Frage zu stellen, schlägt die CDU-Fraktion vor, »in einen sauberen und sicheren Alten Elbpark« zu investieren. Die Kosten von etwa 10 Millionen Euro für die Säuberung des Bismarck-Denkmal lässt die CDU ebenso unerwähnt, wie auch die Tatsache, dass für die Parksanierung rund 7 Millionen Euro aus städtischen Mitteln ohnehin vorgesehen sind.

In einem scheinen sich die Hamburger Kontrahent*innen wohl einer Meinung zu sein: »Keiner würde heute mehr ein Bismarck-Denkmal bauen«. Aber auch das ist leider ein Irrtum. Im Jahr 2015 errichtete Wilhelmshaven ein neues Bismarck-Denkmal, initiiert durch einen ehemaligen CDU-Ratsherrn. 2021 unterstützte in Bautzen der SPD-Bürgermeister das Vorhaben der AfD, ein neues Monument für den Reichskanzler aufzustellen. Unter vehementen Protesten der sorbischen Community, deren Vorfahren unter Bismarcks Repressalien zu leiden hatten, wurde das Vorhaben schließlich gekippt. Zur Hamburger Jury waren weder Sorb*innen, noch polnisch-jüdische Vertreter*innen oder Expert*innen zur Geschichte der Pariser Commune eingeladen, allesamt Nachkommen gesellschaftlicher Minderheiten in europäischen Ländern, die von Bismarck drangsaliert wurden.

Noch 2021 twitterte Carsten Brosda: »Die Bismarck-Statue kann nicht einfach unkommentiert im Stadtbild stehen.« Jetzt erstrahlt der gesäuberte Großklotz doch in die Stadt hinein. Hamburg, das sich 2014 zum Ziel gesetzt hatte, sich zu dekolonisieren, möchte nun nach dem gescheiterten Wettbewerb den Schwerpunkt ziemlich kleinlaut »auf Vermittlung und gesellschaftlichen Diskurs« verlagern. Die Parkbänke vor dem Denkmal sind ja schon mal installiert.

Alle Entwürfe des Wettbewerbs *Bismarck Neu Denken*:
www.shmh.de/stiftung/hamburg-dekolonisieren/bismarck-neu-denken

Identity Warfare

Filipe Lippe

In his dissertation, supervised by Dr. Astrid Mania (Professor of Art Criticism and Modern Art History) and Dr. Jörg Heiser (Professor of Art Theory at University of Arts, Berlin), Filipe Lippe deals with the neoliberal management of racial identities, subjective control, and the updating of colonial trauma in Brazilian art



Filipe Lippe, born in 1986 in Duque de Caxias, Rio de Janeiro, is a Brazilian artist, poet, and researcher who is currently based in Berlin. In 2017, he completed his master's degree at the HFBK Hamburg under Professor Jutta Koether and Professor Werner Büttner. Before that, he completed his bachelor's degree at the Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Most recently, his works were shown as part of the group exhibition *Situation / Condition / Position* at the ICAT of the HFBK Hamburg.

The current world system stems from a historical process that began with the constitution of white Western man as a universal model of humanity to morally justify the exploitation of the labor and the resources of non-white populations during modern colonialism. The creation and maintenance of the hierarchical notion of race during and after colonialism was instrumental to ensure white racial supremacy over the last five centuries and to consolidate Western capitalism. In this sense, the current synarchist financial utopia that rules the global economy and politics today under neoliberal capitalism presupposes in its functionality the maintenance of colonialist principles that are specifically based on the social classification of the world's population through the idea of race.

This model of power has been historically opposed by various peoples organized in movements for liberation in the political and cultural fields. In recent years, however, anti-racist, anti-capitalist, and anti-colonialist/anti-imperialist practices have gained new contours in which they are assimilated by neoliberal capitalism, configuring a new stage of Western capitalist global governance. In this context, claims for epistemological decolonization and justice for minority social groups informed by identity politics and decolonial thinking have been associated to supposed progressive reformist social measures employed by neoliberal governments, institutions, foundations, NGOs and corporations, which aim to reduce the social injustices suffered by minorities. Although these progressive measures apparently promote social gains for minorities, they are a political gimmick and do not promote universal justice. On the contrary, while they provide opportunities for a few individuals, they maintain unequal modes of social and economic organization for most of the people, preserving the same ideals established by modern colonialism. In short, under neoliberalism, racial, gender, and decolonial discourses have been instrumentalized and applied as a means of managing identities, subjectivities, collective traumas, desires, and political demands in the political, institutional, social, and cultural spheres. This process has a particular impact on art, knowledge, and culture because it is through these fields that neoliberal political rationality materializes as a symbolic organization that is capable of controlling subjectivities, cultures, and political discourses.

By adopting a historical-materialist perspective, my dissertation analyzes the effect of this phenomenon on Bra-

zilian art and the socio-political sphere since the intensification of neoliberal policies following the 2008 crisis of global capitalism. Therefore, my PhD project *Identity Warfare: On the neoliberal management of racial identities, subjective control and the updating of colonial trauma in Brazilian art* defends the hypothesis that the neoliberalization of anti-racist and anti-colonial agendas in the arts helps to maintain the symbolic hegemony of neoliberal man, whose subjectivity is essentially capitalist and colonialist/imperialist. Thus, when neoliberalism appropriates affirmative policies such as the inclusion, representation, and the so-called empowerment of minorities in the art system, adapting them to its business logic of competition and individualism, the cultural and ideological hegemony promotes a pulverization of social relations. This establishes selective cultural and ethno-racial identifications that shape subjectivities and identities that can only exist and assert themselves in denial of each other. In this sense, the process of racialization and cultural hierarchization inherited from the colonial enterprise is not undone.

To counteract this problem, the thesis finds in the anti-capitalist/anti-colonial practice, self-governing communal organization, and radical collectivization of social life that is common to Brazilian *quilombos* – an autonomous form of community created by fugitive enslaved Afrodiasporic people in colonial and post-colonial Brazil – a possibility of creating cracks in the epistemic, political, and cultural pillars that support neoliberal rationality. In the Brazilian context, quilombo's aggregative identity, which allowed the communal interaction of Afrodiasporic, Amerindians and white people who were not committed to the colonial society, is a reference to a model of ethnic, racial, and cultural identification that escapes the colonial framework. Therefore, the PhD thesis identifies that, in line with the anti-capitalist struggle of the socialist left, the application of quilombism as an anti-colonial/anti-capitalist/anti-racist principle in the arts generates epistemological, cultural and political hybridizations that can provide a viable means of combating the power structure that sustains racism, classism, gender oppression, coloniality, and capitalism.

Vulnerabilities – A Decolonial Perspective of Ukraine

Marija Petrovic

In her three-part artistic and scientific doctoral project with Hanne Loreck (Professor of Art and Culture Sciences) and Jeanne Faust (Professor of Time-based Media), Marija Petrovic examines the past and present of Ukraine against the background of decolonial perspectives



One frequently used and famous Soviet propaganda subject presented the different peoples of the Soviet Union holding hands or marching side by side. While they were usually depicted in their ethnic dress, the Russian Soviet man as the only exception to that, dressed in a suit and prominently placed either at the center or in the front of the picture. His placement marked his importance, while the proclaimed (and so often enforced) neutrality and sophistication of the Western suit marked his difference. Thus, these propaganda materials subtly reproduced the cultural and racial hierarchies of the so-called Union. What was presented as a unified force of multi-ethnic states was built on brutal offensives and occupations, the systematic oppression of the local population, erasure of their cultures, languages, and traditions, followed by enforced Russification, as well as the exploitation of their natural surroundings.

While the systems and organizational structures of Russian colonial politics have changed throughout the centuries, the politics themselves have remained largely similar to this day, with the full-scale invasion of Ukraine being the latest chapter in its brutality. Not only is the relationship between Ukraine and Russia that of a formerly colonized country versus a colonial power trying to regain control, but the current Russian Federation to a large extent consists of provinces whose often Indigenous population is brutally oppressed and controlled by a colonial force.⁰⁰¹

In the context of the Russian aggression against Ukraine in this almost decade-old war, another hierarchical layer is crucial to understanding the situation. In the aforementioned propaganda material, Ukraine was often placed right next to Russia. This reflected the conviction that it was a little sibling of Russia, culturally and ethnically derived from it. As Darya Tsymbalyuk explains, »Russian imperial politics in relation to Ukraine is based on the denial of the very existence of Ukrainian culture, Ukrainian language, and Ukrainian statehood, as Putin also proclaimed in his invasion speech on the 21st of February 2022. Russian colonial erasure of Ukraine is therefore based on constructing Ukrainianness as a deviation from Russianness.«⁰⁰²

Another important layer is the position of Ukraine between two empires and the perception of the country as territory not only by Russia but also the West, albeit in different ways. In her influential essay »No Milk, No Love,« Asia Bazdyrieva writes, »Western Europeans have

never regarded Eastern Europeans as human enough; they are merely a resource that qualifies for a long list of services. ... For decades, Western Europeans have cast Eastern Europeans as bodies that perform cheap labor – bodies to prostitute, bodies made to sustain the pollution of the West's outsourced industries.«⁰⁰³ This goes hand in hand with a grave lack of interest or knowledge of Ukrainian history and culture; something that has only now begun to slowly change since the full-scale invasion.

The often-complicated history characterized by resistance and oppression shapes the self-image of today's Ukraine and is part of the many personal and collective narratives that have been passed on from generation to generation. A decolonial lens offers the necessary tools to understand these experiences as well as the systems that shaped them. However, as I have pointed out, there are decisive differences that make it necessary to not simply apply existing approaches of post-colonial communities of the »Global South« to Ukraine,

but to expand these theories in accordance with the historical and societal circumstances in Eastern Europe and the fragile in-betweenness of Ukrainian existence.

To develop a structure that will allow me to address this, the first part of my research is centered around the phenomenon of vulnerability. While vulnerability is often understood as the possibility of being harmed or wounded that is distributed very unequally depending on socio-economic and political factors, I am interested in the ontological qualities of vulnerability. Although injury and wounds are a far-too-frequent consequence of vulnerability, it does not begin where a touch turns destructive, but is closely linked to our embodied relationality, to the ability to touch not only our bodies, but also our lives in a »susceptibility to others that is unwilling, unchosen, that is a condition of our responsiveness to others.«⁰⁰⁴



- ↖ unknown artist, propaganda poster of the former Soviet Union, private collection
- ↘ unknown artist, unity poster with citizens of the 15 republics of the former Soviet Union, ca. 1972, private collection

This not only raises questions about the specific individual circumstances of an affected person, but above all questions as to where and how boundaries can be drawn between the self, which may potentially be injured but can certainly be touched, and the world around this »self.« More precisely: What can be defined as the »self« as opposed to something that is »other« and how do they affect each other? As such, the phenomenon of vulnerability plays a major role in postcolonial theory and how we question established hierarchies and dichotomies of victimhood and identity. Tracing and analyzing »vulnerability« in established postcolonial thought constitutes the second part of my thesis.

With this structural basis, in the third part of my thesis I aim to break free of the widespread Western perception of Ukrainians as victims or as the injured without negating the realities of the current war or the history of colonial violence that came before it. I will reflect on the many varied and diverse individual as well as collective

- 001 »Very soon, the West will have to educate itself about dozens and dozens of peoples inhabiting the presumably »white« Russian Federation. To name just a few: the Nenets, the Tatars, the Chuvash, the Bashkirs, the Udmurts, the Kalmyks, the Chechens, the Dagestani, the Buryats, the Sakha (the full list would probably be longer than the word count of this publication allows).« Olexiy Radynski, »The Case Against the Russian Federation: One Year Later,« *e-flux*, May 2023.
- 002 Darya Tsymbalyuk, »What my Body taught me about being a scholar of Ukraine and from Ukraine in times of Russia's war of aggression,« *Journal of International Relations and Development*, 2023.
- 003 Asia Bazdyrieva, »No Milk, No Love,« *e-flux*, May 2022.
- 004 Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, pp. 87–88, 2005.

Marija Petrovic (born in 1992 in Dnipro, Ukraine) is an artist, researcher, and curator based in Berlin. She studied Fine Arts and Theory & History at HFBK Hamburg and Philosophy in Thessaloniki. Her doctoral thesis is supported by the Ernst-Ludwig Ehrlich Foundation. In her artistic practice, Marija Petrovic is interested in the fragility of contact and interaction as well as the multi-layered complexities of memory and representation. In her interdisciplinary research, philosophy/phenomenology, postcolonial theories, and the study of memory play a major role. Since November 2022 she has been part of the curatorial team at KVOST (Kunstverein Ost e.V.) in Berlin, which is focused on promoting contemporary art from Eastern Europe. Furthermore, her first publication *Silver*, which she co-authored with Ofri Lapid, was published in March 2023 by Materialverlag.



traumatic experiences of the Ukrainian people in their own context without equating them with those of other colonized societies.

Gedächtnis im dokumentarischen Essayfilm **Jule von Hertell**

Im Rahmen ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion, betreut von Dr. Michaela Ott (Professorin i.R. für Ästhetische Theorien) und Dr. Christine Reeh-Peters (Professorin für Theorie und Praxis künstlerischer Forschung in digitalen Medien an der Filmuniversität Potsdam-Babelsberg), erforscht Jule von Hertell die Erinnerungskultur(en) Spaniens sowie gesellschaftliche Konflikte im Kontext von Tourismus und Ökonomie



- ↖ Eines der verfallenen Gebäude des Fortí d'Illetes auf Mallorca, Filmstill, 2023 (Kamera: Diana Sánchez)
- ↘ Tonina Mercadal, Nichte des 1937 auf Illetes hingerichteten Lehrers Jaume Serra Cardell, Filmstill, 2023 (Kamera: Diana Sánchez)

- * Michaela Ott, »Essayfilmen heißt leben Lernen«. In: Tode Kramer, *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, UVK 2011, S. 190

Im künstlerischen Teil meiner Arbeit untersuche ich mit filmischen Mitteln, wie die essayistische Verfahrensweise Erinnerung auf eine multiperspektivische Weise sicht- und fühlbar machen kann und dadurch eine selbst-reflexive Filmwahrnehmung sowie ein diskursives Gedenken ermöglicht. Der filmische Essay ist eine künstlerische Form, die über Grenzen geht und schwer mit her-

dem Essayfilm immanente Sprecherintext sowie der Umgang mit Tönen und Geräuschen.

Authentische Orte und Zeitzeug*innen sind bedeutsame Quellen für die Aufarbeitung von geschichtlichen Ereignissen. Gleichzeitig werfen Veränderungen in der Gesellschaft und gesellschaftliche Diskurse neue Fragen in Bezug auf Erinnerung auf. Insbesondere die spanische

Erinnerungskultur ist geprägt von einem bis heute anhaltenden, dröhnenden Schweigen, während viele Aktivist*innen der Aufarbeitung auf die, in der Außensicht gelungene Erinnerungskultur Deutschlands blicken. Die Fragestellungen an den konkreten Ort und die historischen sowie gegenwärtigen Verflechtungen betten sich in universelle Fragen an das Gedenken und die Erinnerungskulturen Europas beziehungsweise Spaniens und Deutschlands ein, die sich vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen, Migration und Diskursen um



kömmlichen Gattungsbeschreibungen zu fassen ist. »Dabei steigt er oft in die historische Zeit zurück, vergräbt sich in individuelle und kollektive Erinnerungen und konfrontiert sich mit schlummerndem Leid.«*

Als Ausgangspunkt meines Filmprojektes dient eine Militärfestung auf Mallorca – Fortí de Illetes –, die während der Diktatur von Francisco Franco ein Gefängnis und ein Ort für Hinrichtungen war und heute ein möglicher Gedenkort ist; jedoch zerfällt und leer steht. Es wird zum einen untersucht, auf welche Weise nonverbale Techniken wie Kamerabewegung, Bildkomposition, Rhythmus und Montage filmisches Nachdenken ermöglichen. Es geht um die Erfassung eines Ortes und seiner Überschreibungen, um das Nachdenken durch die Kamerabilder über die Geschichte des Ortes, spanisch-deutsche Verflechtungen und transnationales Erinnern. Aber auch das Zusammenspiel von Text und Bild, von Auditivem und Visuellem gehören zum Untersuchungsgegenstand und zur Methode; ebenso wie textliche Fragmente aus Archiven, Aussagen der Angehörigen Tonina Mercadal, deren Onkel Jaume Serra Cardell 1939 dort erschossen wurde, Zitate aus Briefen Jaumes sowie Statements der Aktivistin María Antónia Óliver, die sich für einen Gedenkort in der heute verfallenen Festung einsetzt, der

(Post-) Kolonialismus verändern und entwickeln.

Diese Fragestellungen werden im theoretischen Teil der Arbeit ausgeführt und in Verbindung mit aktuellen Gedächtnistheorien und Modellen von Erinnerungskultur gebracht. In der theoretischen Ausarbeitung werden auch Konfliktlinien zwischen postkolonialen Perspektiven und Gedächtnisforschung beleuchtet.

Insbesondere untersuche ich den Essayfilm filmtheoretisch hinsichtlich seiner Möglichkeiten und Formen, diskursive Praktiken jenseits dominanter Zugriffe des kollektiven, medialen oder kulturellen Gedächtnisses zu erproben. Seine Eignung, ein diskursives Gedenken zuzulassen oder anzuregen, wird film- und medientheoretisch hergeleitet. Anhand der Frage, wie sich ein kritisches Geschichtsbewusstsein nicht nur inhaltlich, sondern auch filmisch transportieren kann, verbindet den theoretischen mit dem künstlerisch-praktischen Teil meiner Arbeit.

installationen liefern in zahlreichen Ausstellungen, auf Festivals und in Programmkinos. Sie ist Stipendiatin der Heinrich-Böll-Stiftung. Weitere Informationen unter: www.docupasion.de

Out of the Box

Sophie Lembcke

In ihrer Dissertation bei Dr. Michaela Ott und Dr. Christian Kravagna (Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der Bildenden Künste Wien) untersucht Sophie Lembcke die Funktion von Displays in ethnographischen Museen und fragt nach Möglichkeiten der Umrahmung



In meinem Promotionsprojekt *Out of the Box: Ethnographische Museen zwischen Tradition und Transformation. Museums-Displays als mediale Bedingung der Wissensvermittlung und das Potenzial künstlerischer und kuratorischer Praktiken der Umrahmung (AT)* untersuche ich systematisch, wie durch den Einsatz von Ausstellungsdisplays Wissensbestände konstruiert und vermittelt werden. Und zwar zu zwei entscheidenden Zeitpunkten: Bei ihrer Konfiguration in der Gründungszeit um 1900 und ihrer gegenwärtigen Rekonfiguration. Da derzeit nicht davon auszugehen ist, dass die Museen geschlossen und ihre Sammlungen komplett restituiert oder aufgelöst werden, stellt sich die Frage: Was könnten nachhaltige und zukunftsöffnende Forschungs- und Vermittlungsaufgaben der Institutionen in einer postmigrantischen Gesellschaft sein und was passiert mit den Dingen, die in den deutschen Museen bleiben?

Für die Recherche habe ich nahezu jedes ethnographische Museum in West- und Nordeuropa besucht, in Archiven historische Aufnahmen erforscht, Künstler*innen befragt und Hintergrundgespräche mit Museumsmitarbeiter*innen geführt. Anschließend habe ich Fallbeispiele ausgewählt und für eine gezielte Beantwortung meiner Forschungsfragen analysiert.

In Deutschland begann die Gründungszeit der ethnographischen Museen kurz nach der nationalstaatlichen Einigung zahlreicher Fürstentümer zum Deutschen Reich (1871) als konstitutionelle Monarchie, die geprägt war von einem erstarkenden Bürgertum sowie dem imperialistischen »Wettlauf um Afrika« und endete mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914. Die Museen profitierten von den durch staatliche Wirtschafts- und Militärmacht garantierten Möglichkeiten, ihre Sammlungen in den Kolonien aufzubauen. Zunächst als Forschungsinstitute gegründet, dienten sie vor allem der Suche nach den Ursprüngen der Menschheit. In der deutschen Völkerkunde führte dies zu biologistischen Rassifizierungen und sozialdarwinistischen Annahmen von »primitiven« und »exotischen« »Naturvölkern«, die auf einer früheren evolutionären Entwicklungsstufe als die imperialen Mächte stünden. Die Kolonisation konnte so als »Zivilisierungsmission« dargestellt werden. Die Museen erhielten sukzessive einen Bildungsauftrag und vermittelten dies an ein Laienpublikum.

In der anhaltenden Debatte über ethnographische Museen wird wiederholt die Frage aufgeworfen, wie es diesen Museen gelungen ist, sich so lange den postkolo-

nialen Umbrüchen in der Welt zu widersetzen und wie sie ihre Wissensbestände aus der Kolonialzeit in die Gegenwart übertragen konnten. Ein entscheidender Faktor, so meine These, liegt in den nahezu unveränderten Vermittlungsstrategien, in den Ausstellungsdisplays der Museen. Als Beispiel nenne ich dafür den Museumsschrank und das Diorama. Displays bringen Dinge erst als Objekte der Betrachtung hervor. Ein Display bringt spezifische Deutungsmuster für das Ausgestellte sinnstiftend zur Anwendung und kontrolliert Ambiguitäten. Ein Objekt wird damit zum repräsentativen Beweis innerhalb musealer Erzählungen.

Wie kann nun das Displaying der Museen rekonfiguriert werden? Dafür betrachte ich rezente kuratorische Kollaborationen und künstlerische Interventionen und analysiere ihre Vorschläge zu »Multiperspektivität« und »Performanz des Mediums«. Ich habe zwei Gruppenausstellungen ausgewählt: *RESIST! – Die Kunst des Widerstandes* (Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln, 2021) und *Hey Hamburg – Kennst du Duala Manga Bell* (Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (MARKK) in Hamburg, 2021) sowie zwei Performances: *Ondaanisa yo Pomudhime (Dance of the Rubber Tree)*, MARKK, 2018) von Nashilongweshipwe Mushaandja (Namibia) und die afrofuturistische »Anti-Opera« *Disrupters, This is Disrupter X* (Iwalewaha Bayreuth, 2014) von Thenjiwe Niki Nkosi & Pamela Phatsimo Sunstrum (Südafrika). Sie nahmen die Dinge *out of the box* und flochten sie unter anderem in Sound-Archive ein. In diesen performativen und multimodalen Umrahmungen wurden sowohl Gegenerzählungen sichtbar als auch die Bedingungen der Zusammenarbeit im Museum machtkritisch befragt.

ters entwickelt sie Formate, die Zugänge für Viele schaffen. Ihr Interesse gilt Performance und künstlerischer Forschung, Mixed-Media und digitaler Ästhetik, Institutionskritik und Autofiktion.

Digitization as a tool for collective visions

Gabriel Schimmeroth and Femi Johnson

The MARKK curator Gabriel Schimmeroth in conversation with current HFBK-guest lecturer and Artist-in-Residence Femi Johnson about memory culture, the digitization of cultural heritage and his teaching experiences



- ✧ Femi Johnson and Jan Hubert (edo|cation, German Archaeological Institute) photograph a memorial head from the Kingdom of Benin to create a 3D model, 2023; Photo: Christian Schepers
- ✧ Commemorative head of the Queen Mother, Uhunmwu elao oghé Iy'oba (designation in Edo via Digital Benin, digitalbenin.org). On the left, a representation of the point cloud with assigned RGB colours. In the centre the finished 3D model with texture, on the right a side view of the memorial head as a 3D model without texture, 2023; Photo: Christian Schepers

Gabriel Schimmeroth I would like to start by gaining an insight into your artistic practice. How is it linked to our interest and work on the digitization of cultural heritage?

Femi Johnson My artistic journey has consistently revolved around the themes of memory culture and the encapsulation of experiences.

in its early days: It was a cutting-edge technology of that era, employed by artists to narrate the stories of their contemporary existence.

In essence, the amalgamation of my artistic practice with digitization is a natural evolution reflective of the current era. It aligns seamlessly with my overarching theme of capturing the essence of our times. That, in a

Femi Johnson One thing that comes to my mind every time I think about art academy or teaching is the question: how can you grade art; how can you measure someone else's expression? It is such an interesting thing to navigate around. Hence, how I approach that at the HFBK Hamburg is in terms of creating an opportunity for people to share their ideas and philosophies. I believe your philosophy guides your actions. And since we can be inspired and that influences our art, I like to create a space where everybody's opinion regarding certain topics or the topics that I have been teaching is heard. In my regard, in my seminars, it's teaching about the passing of time and transience and how that relates to digital technologies. It is just everybody's opinions through the journey of the coursework. And then everyone has to come to class with things related to the topic, we have different activities that we carry out in the class and that is how I have been navigating it. It has been an interesting experience for sure.



Whether through my exploration of photography or my earlier documentary, *Nigerian Museums: Homes of Identity and Culture*, where we embarked on a journey across Nigeria to document its rich history and culture.

When delving into the realm of digitization, I see it as an extension of the artist's responsibility to mirror the zeitgeist. Throughout history, artists have consistently embraced new technologies to encapsulate the spirit of their times. Consider oil painting

nutshell, encapsulates my artistic practice so far.

Gabriel Schimmeroth You also have a teaching position here in Hamburg. How do you understand your position at the art academy and the relationship between your teaching and your art? How to you teach at the HFBK Hamburg? What are the particulars of teaching at the art school?

Gabriel Schimmeroth Right now, you're working as a digital heritage specialist at the Museum of West African Art (MOWAA) where you are involved in a project digitizing African artifacts. Can you perhaps talk about the *digital artistic workflows* at this institution?

Femi Johnson Of course. We utilize technology called *Structure from Motion* because we had to analyze how we could scan these massive artifacts. We are using the non-intrusive technology of photogrammetry where we basically take a lot of pic-

tures around an object, it is called coordinate geography, and it helps to create a 1-to-1 model; something exactly the same. And that really is most of the work that has been carried out in terms of capturing these objects. But then we have to do so much research as well. And this digitization helps us to be able to do so much research because we can go back, zoom in, and check up on things that might have been hidden, if you have just one access to an artifact, for example. So, it has been interesting to see the effects and the processes.

Gabriel Schimmeroth Museums with so-called ethnographic collections such as the MARKK are also places of specific knowledge production. What relationship do you see between these places and your approaches to non-Western production of knowledge and memory?

Femi Johnson When we talk about knowledge production methods, especially in the new ways how it has been done in Africa, most specifically in West Africa, where I am focused, one of the things that I see as different to a non-Western but African way of doing things, could be challenging representations. It is an aim to overcome stereotypes and biases by actively involving communities, artisans, and local perspectives, and showing a more authentic portrayal of West African knowledge and stories. And this is like an easy segue to my next point, which is inclusive collaboration. Because, since the work involves direct engagement with West African communities' practitioners, this inclusive collaboration to some extent contrasts the tradi-

tional methods or traditional museum ways of doing things. It is for Africans by Africans and enriches the production of knowledge and memory by incorporating diverse voices on a more importantly lived experience.

Gabriel Schimmeroth That is very interesting. So, in a way it's also a question of accessibility and very much linked to the question of how something is accessible for whom? More specifically, to the question of your relation to contemporary art and also the relationship between you and the historical material culture and also, of course classical art in a way. And the question of contemporary and what is a more conceptual form of art. So, how do you see this relationship and why do you think it is productive to bring these things together? Even if it is via digital tools, the link between historical artifacts and contemporary art is something that needs to be explained. Is the relationship between historical material culture and art and the questions of contemporary and conceptual art productive for you?

Femi Johnson Our work, or my work as an individual as well, is really the product of a lot of dialogs between the past and the present. And this synthesis of time periods can be so influential, especially for cultures that have been very separated from that idea. I think, if I even judge from my experiences personally, being somebody who has been exposed to

heritage and digital cultures? For over a year now, I find myself in a direction where I am developing more grounded thoughts in my identity as an African, I find myself



guided by and grounded in my identity as an African, as a Nigerian. It gives me comfort to be able to charge forward with new ideas that I know would be beneficial for the people. So, I know this dialog is essential, especially because it is not really prevalent. And lastly, with the digital it is possible to reach numerous people because in our day and age you speak once and 10,000 hear it. And that is so interesting for the outreach and what we can do.

Gabriel Schimmeroth Does the digitization of cultural heritage lead to a new form of the imaginary and thus take on a social and cultural-political or even identity dimension?



Femi Johnson In examining the impact of digitization on cultural heritage, especially in the Nigerian context, it becomes evident that digitization plays a dual role. Firstly, it serves as a powerful force for unification. The Internet, as the primary medium of digitization, is fundamentally about connectivity – it brings diverse people together. In the Nigerian context, this unity under a shared voice and philosophy of the past is striking. Digitization becomes

a tool for the collective expression of ideas, forming a shared narrative that binds people. Secondly, this collective consciousness challenges established norms and ways of thinking.

The unified digital voice prompts reflection, allowing individuals to see alternative perspectives and even contemplate their own limitations. It serves as a mirror for self-reflection, fostering a dynamic environment where people can collectively envision and create change. In essence, digitization becomes a tool for both unity and introspection, shaping the social, cultural-political, and identity dimensions of a community.

Gabriel Schimmeroth What experiences have you had with the art scene and academia here in Hamburg so far?

Femi Johnson It is such an interesting experience, especially for me, surrounding myself for the first time with an arts university. It is nice to be able to see the modus operandi, the way things are done.

It has been very inspiring, and also at HFBK the amount of support that is available there is really, really incredible because they are doing such a great job welcoming artists and researchers into their artistic space. Then about the art scene: I know it is very student-dominated space, which is fine, but it is nice to see that there are so many ambitious students trying out ambitious projects. And currently we had the Open Studio exhibitions and the way the students and all the people worked have been

Gabriel Schimmeroth is a curator, historian and head of public programming at the Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (MARKK) in Hamburg, Germany. He is responsible for the experimental project *Space Zwischenraum – A Space Between* and the project *MARKK in motion* (2018–2023), which is part of the Initiative of Ethnological Collections of the German Federal Cultural Foundation. His main areas of interest reach from urban history and

so inspiring. Yes, Hamburg is a beautiful place.

public infrastructures to the entanglements of museum, archive and memory politics with contemporary art.

Femi Johnson is an artist, director, and producer working in fields of arts and culture. He works at the Edo Museum of West African Art (EMOWAA) as a digital heritage specialist, where he is involved in a project on the digitization of African artifacts and is based in Lagos, Nigeria. In the winter semester of 2023/24 Johnson is Artist-in-Residence and guest lecturer at the Department of Time-based Media at HFBK Hamburg. He is already familiar with HFBK as he lectured at HFBK's exhibition exchange *Planetary Thinking* in Lagos in 2022.

Society of Friendly Creators

Lada Nakonechna

In his artistic and theoretical work, Ukrainian guest lecturer and Artist-in-Residence Larion Lozovyi questions his role as a freelance artist in a neoliberal economic system and within society. At the same time, he is looking for new ways for art education – together with the students of his seminar



Я РАДІЮ ЯКЩО Я МАЮ СТИЛЬНІ ПАЛЬЦІВ

Larion Lozovyi has been practicing art pedagogy in both academic and alternative settings since 2015. This roughly coincides with the beginning of Larion's artistic practice, thus indicating an interesting case of an artist becoming established in a field of contemporary art by means of pedagogy. In Ukraine, Larion's home country, many young artists are forced to teach themselves an art practice against the backdrop of so-called traditional art education (with its normativity in a representative regime of art, to borrow Jacques Rancière's terminology). I argue that instead of self-education Larion is involved in self-pedagogy - the art of forming oneself. Challenges of self-creation as both a requirement of time and personal decision-making are reflected in his practice.

Having received degrees in philosophy and political science in the most prominent University in Kyiv, Larion is taking a step into an uncertain field of art.

Compared to those who are slowly trained to be an artist, his prompt entry into the art world provides an advantage. This distance allows for a broader observation of contradictions, and a conscious choice of instruments, methods, and collaborations.

Art education operates within neoliberal economics which paves the way for graduates to become their own entrepreneurs. The Ukrainian education system is incapable of offering alternative pathways, despite its legacy, which differs from that of the West. In addition, the underdeveloped local art infrastructure in Ukraine is unable to support artists' survival, trapping self-employed individuals in extreme conditions.

Larion questions himself as an entrepreneur in one of his earliest artworks *Employ your Self*, thus specifying a long-term interest in the artist as an agent within a society and a model for the economic system. He looks at himself as a body of production, as a body of action, and body as context.

Capacities that artists master during their studies become their tools. They are, more or less, the general abilities of a human being — to see, to act, to concentrate, to be flexible, to recover, to plan the day, and to exist. In the essay »Decommodified Labor« written for the *Dictionary of Contemporary Art*,* Larion makes a surprising conclusion by juxtaposing the artist and the animal. If an artist's work can be likened to the labor of animals — free of charge and performing itself — why not accept this and just be an animal, preferably a housecat? He puts forward a proposal for liberation: Instead of trying to overcome

failures in efficiency and constantly justify one's existence as an artist, one should simply achieve the integrity of the subject in unproductive work. This bold assumption can help one avoid appropriation. Cats are not bound by etiquette, and self-confidence fosters parrhesia. Such freedom of action strengthens the artist's position.

Artists are often embedded in events that are inherently at odds with their position, while artworks embellish theories and become a tool for capitalizing. In Ukraine, the oligarchic art institution PinchukArtCenter aims to prove its owner's commitment to democratic values. This is where Larion produced several artworks challenging the position of creative workers. His installation *Amalgamated Society of Friendly Creators* (2020) nourishes an imagined future by means of a historical case study of »friendly societies« in the 18th century era of industrialization. These societies were the prototypes of trade unions and played an important role in the labor rights movement. In Larion's artwork, the heraldry on the hand-painted banners depicts spaces filled by creative class, full of air, and lit by the sun. »Will they shine even brighter?« asks the text in the adjacent video. The sun over the factory is the main protagonist, but this sun is already captured. The direct reference to *Dnipropetrovsk Sunrise* (2012), Olafur Eliasson's site-specific installation over the Pinchuk steel factory, is evident. The phrase »Who are you, the creators of the present?« is spoken over the dark installation space with religious-looking banners. It channels a mood of impossibility to overcome the historical fate of the creative class subordinated to greater economic interests.

In the earlier installation *Beetroot Revolution* (2018) produced in the same exhibition space, Larion attempted to overcome this fatalistic mood by the virtue of the comedic. The title refers to the beetroot sugar business of the Ukrainian industrialist and philanthropist Mykola Tereshchenko. Kazimir Malevich's father worked in one of Tereshchenko's sugar beet factories. In addition to these connections between the artistic avant-garde and sugar industry, Larion establishes one more link with a political figure. Alexander Kerensky, a prominent member of the interim 1917 government in Russia, becomes a character who channels an image of a failed revolutionary. To reinforce the narrative, Larion creates a sense of archival authenticity. Documentary photos and videos, charts, journals, and more are presented through a didactic museum-type installation. However, the purpose for

- ↓ Artist-in-Residence and guest lecturer Larion Lozoyi; Photo: Tim Albrecht
- » Adina Pintilie, *You Are Another Me. A Cathedral of the Body*, installation view, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2023; Photo: Johannes Ocker

- * Лозовий, Ларіон. «Праця, позбавлена форми товару». У Словник сучасного мистецтва, Київ: Метод Фонд, 2021, с. 120–126 (Larion Lozoyi, »Decommodified Labor,« *Dictionary of Contemporary art*. Kyiv: Method Fund, 2021, pp. 120–126.)

Lada Nakonechna is an artist and researcher. As a collaboration oriented, she is involved in a number of artists,

such historical speculation rests entirely in the present. The revolutionary story unfolds in an art space owned by the contemporary »industrialist and philanthropist« Victor Pinchuk. The usually romanticized artistic avant-garde is being coopted in Larion's set-up. It stresses artists' dependence on those in power in a given historical situation, even if it is rife with emancipatory changes. Thus, the Beetroot Revolution became a ridiculous formula of a progressive art movement.

Ultimately, in Larion's art, the main character is an artist who is willing to critically encounter their own historical and economic circumstances. The situations that unfold in these works could be perceived as a cruel work of fate. However, since Larion consciously puts himself in a self-deprecating position, the author can master this fate. An escape route can be sensed in such a construct. This fatalistic, self-ironic program was tested by the extreme events following Russia's cruel full-scale invasion in 2022. The individualistic ability of free enterprise met with a dire need for all-encompassing social solidarity. Many innovative volunteer practices and direct support activities were developed. Larion appears in a variety of such collaborations. As a member of the emergency initiative Kukhnia, a volunteer kitchen that provided shelter and cultural reintegration programs for displaced people in Lviv, Larion developed these ideas in projects like *Kitchen Propaganda* and *We-Musical* (2023, both presented during the Art School Alliance Open Studio exhibition).

The artist is also involved in a long-term collaboration with the Method Fund (Kyiv). As a participant of one of the first groups of its program *Course of Art* that aims at experimenting with the ways art is taught and practiced, he entered a field of pedagogy. For the course *Artist Positions* (2020) dedicated to the social functions of art, he prepared a teaching program based on the revitalization of the European Neo-Avant-garde. Larion is constantly looking for prototypes in art history, exploring counter-institutions and artistic networks that seek transnational exchange. The interaction of artists, unhindered by generational, geographical, and cultural differences, is a focal point of his seminar at the HFBK Hamburg entitled *Collection of Contacts: I am Glad if I Have You Around*.

Its title plays a language game with oppressive authoritarianism and is a direct reference to the series *I'm glad*

if I ... by Endre Tot, a Hungarian Neo-Avant-garde artist. Larion's recent project *I am glad if I am able to be...* (2023, in collaboration with Denys Pankratov) resulted in a series of absurdist gestures. It presents poetically »un-useful« actions that are performed, similarly to those of *We-Musical*, between the endless checklists of wartime



necessities. Here, it is evident that he borrows again, but from the Slovak artist Július Koller's interventionist strategy of the *Cultural situation*, based on revealing the present moment and potentiality of its appropriation. Within the current military-cultural situation in Ukraine, everyday life manifests joy, thus celebrating one's very ability to exist.

curatorial and research projects, and collectives in Ukraine since 2005. In her artistic practice, through institutional critique approaches she investigates the connection of art with the practices of power production. Currently she is a fellow of documenta Institute in Kassel.

Dissolving Intimacy

Yara Richter

Our author describes her emotional and physical experience of visiting the exhibition of Adina Pintilie, Professor of film at the HFBK Hamburg, at the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart, linking it to socio-political questions about representation and corporeality



Writing about Adina Pintilie's *You Are Another Me. A Cathedral of the Body* feels like an act that is simultaneously intimate and violent. If I had to describe the exhibition in a sentence, I would crudely say that it is a bunch of naked white people doing sexy things. While that is an obviously superficial observation, it is a symptom of me grappling with the feeling that by writing about such sensual work, I am bound to constrain it.

As you step into the exhibition, a quote by the artist printed on the wall greets you in which she confides that she keeps wondering about why she's doing this research. She concedes that she struggles to express her reason, because »it's not in the words arena. It stems from earlier on.« So, in writing about this exhibition there is already a predetermined breaking point. Without wanting to describe and verbally substitute an exhibition visit, these words roam around the excitingly ambivalent resonances that Pintilie's work creates.

After having been painted and sculpted in the nude for millennia, the 20th century saw numerous female and feminist artists use the display of their nude bodies on video and in performance as a transcendence between artistic exploration and political statement. Pintilie's work gazes at six nude protagonists: a differently-abled man (Christian Bayerlein) and his partner (Grit Uhlemann), a trans woman (Hanna Hofmann), a middle-aged woman (Laura Benson), and a gay couple (Hermann Müller and Dirk Lange).

We witness these people caressing, caring for, and wrestling with each other, interspersed with shots that show them calmly facing the camera. These visuals are complemented with interviews between Pintilie and the protagonists in which they explore pertinent questions of what it means to be body, by itself and with other bodies. While Hofmann seductively shares the pleasure and delight in queering the body, Müller speaks poetically of

the conflict and force of desire. A spiritual aspect to these musings emerges as protagonists touch on the wondrous power shared between sexuality and art (Bayerlein), and the clash between religious doctrine and sexuality (Müller). All the while, we gaze at an assembly of flesh, hair, and a lot of skin.

White skin – is this another me?

The title of the work reminds me of the short story »The Egg,«* in which, after death, a human is perpetually



reborn into other lives until they have lived all lives ever to be lived. Though everything is always connected, the individual perspective remains partial. The installation captures this in both of the two distinct rooms across which it runs. The numerous screens of the multi-channel installation make it physically impossible to view all videos simultaneously.

Floating between the projections' synchronicity and asynchronicity, the audience is caught in a meticulously composed temporal maze. I wander, searching for sense

and myself in the people I see on the screens, unable to find a way out. The work neither allows me to resist and reject the experience – however confrontative, challenging, and frustrating it is at times, nor does it really let me partake in the sensual intimacy.

Faced with an abundance of people touching each other and themselves, I reflect on how I am involved in this work. Whether and how it desires me.

My longing to touch and to hold becomes strongest when



one of the protagonists asks Pintilie if she would like to change places. The artist steps in front of the camera and faces us, the audience. Even though her insecurity speaks through the tears swelling in her eyes, and we hear her acknowledge that being in that position brings up a fear of being seen and judged, this is one of several moments in the videos where a sense of staging and performativity is very palpable to me. Repeatedly throughout the videos, we see pairs of hands setting up the camera gear, or a microphone hovering at the top of the frame. Pintilie does not hide behind the camera in an illusion of an objective gaze, but confronts that gaze.

Yet, the staging of the scenes contrasts with what the exhibition text says about this work examining »the central role of intimacy in everyday life.« Besides small acts of care, like Uhlemann brushing Bayerlein's hair and arranging a comfortable position for him, the everyday is mostly present through its

absence. Not only is the scenography so minimalistic that it borders on sterile, but everything from the performers' ways of interacting with the camera to the hairstyles of the conventionally handsome gay couple are a bit too cool and clean to feel real.

I begin to speculate about what is trying to be controlled or compensated for, and come back to this weird longing to hold the artist. This desire feels invasive, forbidden, and opaquely connected to power, gender, and »race.« But it may have been intended, and if this is not the context

for confronting difficult desires in complex relationships, then why am I here?

Writing from the perspective of a young, queer, Black artist and mother, the messiness of bodyminds and relationships is a topic that runs through the core of my experiences and my navigation of this world. Pintilie's work holds that messiness in tension. Even though the emotional complexity of practicing intimacy with self and others while living in a non-normative body is made explicit in the videos, the shots are so clean and so white that at times, they feel oppressively anemic. I long to see a body of color on the screens, yet also do not want to see a mere *token* on display, something »exotic« that is not given adequate space and depth.

A question grows in me: How can the politics of representation be reconciled with art that does not stagnate in mere exhibition, explanation, and persuasion. In the case of Bayerlein and Hofmann, the work does not impose, but rather succeeds in respectfully providing them with space to create their own narrative. These people and their stories will stay with me, as will the question of overbearing whiteness. I wonder, is Gloria Wekker's *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* lying on the curated reading table in the foyer enough to make the question of »race« stay with the audience?

The visuals and dialogues circle around intimacy and connection, yet my lonely body in an otherwise empty exhibition space finds nothing to grasp onto, physically, except for the sensations that meet my eyes and ears through the cinematic installation. It lures, pulls, strains, and then there comes a break, a blackout, a scene in a club with subwoofer beats that climb into my cells and carry my feet through the space. But I must not dance and I must not join in the wailing and screeching that accompanies the visuals of a middle-aged woman letting go and holding herself. Bodies on the screens are breaking free, disrupting the order, as my body becomes uncomfortably aware of its constriction by the codes of an art institution. I wonder, does this space satisfy the needs of the work?

This dance between moments of hard and soft, aggressive and caring, feels both violent and intimate, penetrative and containing at the same time. We could see this as a form of »queering,« even though I am not sure if this would add to or subtract from the term. But I am left in a limbo, confronted with my desire for release and my tendency to intellectualize and project those unresolved

* Andy Weir, galactanet.com, 2009.

Yara Richter moves between cultural work and motherhood and uses sound, words, and performance to research Black noise, desire, and decolonization. Yara also works as a moderator, speaker, and educational consultant with a focus on Black identities, intersectional feminism, and institutional critique.

28.10.23 – 14.1.24

You Are Another Me. A Cathedral of the Body

Adina Pintilie

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

<https://www.wkv-stuttgart.de/>

desires onto works of art. I wonder where in the body this work can settle, and need to make peace with the idea of staying in the swirl, for now.

This work comes at a time when, politically and socially, we seem to be drifting further and further apart. On one hand, there is a lot of pressure and need to position yourself clearly, to show yourself and your thoughts. On the other hand, increasing violence against people who experience marginalization, discrimination, and oppression on the basis of their body and identities calls for safer spaces. This work opens up a unique and important space for sinking into that which escapes words. Yet, what about those who are another me, and who are absent here?



Im Bilde

Raphael Dillhof

Die neue 3D-Videoarbeit des HFBK-Filmprofessors Omer Fast ist eine vielschichtige und referenzreiche Analyse unserer medialen Bilder- und Nachrichtenwelt

60
61



Nachts im Museum, Taschenlampen tasten sich vorsichtig über afrikanische Artefakte. Eine maskierte Person lässt sanft die Hände über Objekte gleiten, hält sie zur Betrachtung ins Licht. Während Sicherheitskameras die Besucher*innen im Blick haben, jagt ebenfalls maskiertes Wachpersonal in einer Lagerhalle stumm einer Taube nach: Sie sind starr, in der Bewegung festgefroren, während andere Maskierte die Szenerie methodisch mit Vermessungswerkzeug und Taststock abtasten. Es sind surreale Szenen, die da in 3D über den großen Bildschirm flimmern, und ebenso surreal wirkt das Setting, in dem dieser Film gezeigt wird. Nicht im Museum oder im Kunstverein, sondern in einem leeren Ladenlokal am Überseeboulevard der Hamburger HafenCity, das mit seiner betont desperaten Ausstattung mehr nach Rumpelkammer aussieht als nach Kunst-Ort: Ein umgekippter Tisch hält den Screen, Schreibtischschubladen halten die 3D-Brillen bereit, an den Wänden stapeln sich leere Umzugskartons.

13 Schritte zur Befreiung Deutschlands nennt sich Omer Fast's aktuelle 3D-Filminstallation, die der 1972 in Jerusalem geborene und in Berlin lebende Regisseur und Videokünstler und seit Oktober Professor Film an der HFBK Hamburg gerade zeitgleich an ungewöhnlichen Orten in Hamburg, Herford und Siegen zeigt, und mit der er seine langjährige Beschäftigung mit medialen Bildern und ihrer politischen Wirkung fortführt. Bereits vor einem Jahr hat er seine Installation KARLA – ähnlich wie jetzt auch, an einem halböffentlichen Ort präsentiert. Die Arbeit, die von der enormen psychologischen Belastung durch Gewaltdarstellungen für Mitarbeiter*innen bei Facebook und Co erzählt, präsentierte er damals in einem Hotelzimmer in der HafenCity. Dieses Mal nun dringt Fast ganz buchstäblich hinter die Methoden von Bild- und Nachrichtenmedien, indem er in seinem inszenierten Endzeit-Büro beispielhaft sechs Szenen in der Zeit einfriert und durch grün maskierte Heldinnen methodisch sezieren lässt. Da fährt die Kamera etwa durch eine fiktive Protestaktion in der Hamburger Kunsthalle: Mas-

kierte »Klimakleber« mit Suppendose und Klebstofftube im Anschlag halten sich am Bilderrahmen des berühmten, erst 2020 wieder freigelegten Gemäldes von Hans Makart fest, sie liegen am Boden oder sind im Begriff, von Sicherheitspersonal abgeführt zu werden. Eine weitere Szene zeigt die Verhaftung eines älteren Mannes vor



einer Villa, Pressefotograf*innen und Schaulustige komplettieren das Bild zur eindeutigen Nachstellung der aufsehenerregenden Verhaftung Heinrich XIII. Prinz Reuß im Zuge der Reichsbürger-Razzien Ende 2022. Oder man dringt in einer weiteren, bizarren Szene direkt in eine biblische Verkündigungsdarstellung ein – wobei sich der Renaissance-Bildraum bald als profaner Greenscreen, der Engel Gabriel als eine per Seil aufgehängte Schauspielerin entpuppt.

Zunächst wirken die seltsam starren Szenen rätselhaft, aber schon bald wird klar, auf was Fast hier in seinen Tableaux Vivants hinaus will: Wenn sich seine maskierten Protagonist*innen über die eingefrorenen Szenen hermachen, wird das Medienbild an sich zerlegt, untersucht, und auf seine Wirkungsmethoden abgeklopft. Schließlich ist alles inszeniert, was wir täglich über die Medien zu sehen bekommen, und das virale Potenzial visueller Produkte ist ein mächtiges Werkzeug im Kampf um Deutungshoheit. So liegt der Erfolg einer Protestaktion letztlich im erzeugten Pressebild (natürlich filmt auch bei Omer Fast das Publikum per Smartphone mit) und natürlich stehen Fotograf*innen bereit, um die Ver-

- ↙ Porträt Omer Fast, 2023; privat
- ↘ Installationsansicht *13 Schritte zur Befreiung Deutschlands*, 2023, ein Projekt des Verbunds *Offene Welten*;
Foto: Laura Léglise

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

29.9. – 30.11.2023
 13 Schritte
 Omer Fast
 Imagine the City, Hamburg
www.imaginethecity.de/

haftung des Reichsbürgers zu dokumentieren. Die Polizei stellt ihnen sogar das Absperrband bereit – die Ordnung muss schließlich per Fotografie wiederhergestellt werden, die Staatsmacht kontrolliert ihr politisches Narrativ genauso über Medienbilder wie linke oder rechte Protestgruppen.

Omer Fast analysiert in den vielschichtigen Szenen also das Bildregime unserer Zeit und fordert über seine maskierten Stellvertreter*innen hier in diesem verlassenen Hinterzimmer der Macht in der Hamburger HafenCity ein gesundes Misstrauen, ein genaues Hinsehen ein. Dazu passt, dass der Künstler jede der Szenen mit einer Vielzahl von versteckten Verweisen und Botschaften spickt: Das große Makart-Gemälde im Zentrum der Protestszene stellt selbst ein historisches Beispiel von Bildmanipulation dar, die legendäre Campbell-Suppendose in der Hand eines der Aktivisten verweist auf Andy Warhol und seinen subversiven Umgang mit Medien- und Werbebildern, oder ein On Kawara-Datumsgemälde des 6. Januar

zahlreiche Texte die vielen Details und Hintergründe nachvollziehen lassen.

Das Interessante an Omer Fasts Rundumschlag ist aber, dass vor allem das Museum, seine Hinterzimmer und Zwischenräume immer wieder im Zentrum seiner Aufmerksamkeit stehen: Die repräsentative Gemäldegalerie ebenso wie das streng bewachte Freilager mit seinen Sicherheitskameras, die Restaurations-Werkstatt mit ihren brüchigen Artefakten, die Renaissance-Darstellung an der Wand. Das macht in Fasts Projekt eine zweite Ebene auf, die noch dazu zweifach zu lesen ist: Denn das Museum mit seinem schier endlosen Bilderschatz scheint einerseits der passende Stellvertreter für die generelle Bildgewalt zu sein, der wir täglich ausgeliefert sind. Und gleichzeitig ist der konkrete Ort des Museums heute als Sehschule wichtiger denn je, droht aber als Diskurszentrum in der Schlacht der Bilder immer mehr ins Hintertreffen zu geraten: Kunst findet in den Massenmedien anscheinend vor allem dann Platz, wenn im Museum gerade ein Klimaprotest stattfindet. Für diese Lesart spricht, dass Fast das Video nicht im Museum laufen lässt, sondern in Stätten des Alltags und des Konsums – den vielleicht eigentlichen sinnstiftenden Zentren unserer Zeit? Und dazu passt auch die Tonspur, die der britische Schriftsteller Tom McCarthy für das Projekt entwickelt hat. Während das Video ohne Sprache und nur mit sphärisch-düsterem Klangteppich auskommt, kann über bereitliegende Kopfhörer ein Text abgespielt werden, der formal einem Museums-Audioguide nachempfunden ist: In bürokratisch-fachlicher, präziser Sprache wird da von kolonialen Bemühungen von Kunstinstitutionen erzählt, von Provenienz von Kunstwerken, von Vorschriften, Anweisungen und Rechtsansprüchen. Oder es werden die Bezeichnungen von giftigen Chemikalien, die zur Konservierung der buchstäblich toxischen Masse in den Depots notwendig sind, in rasender Geschwindigkeit heruntergerattert. So stochert Omer Fast am Ende auch in den wunden Punkten des Systems Kunst: Vor allem in der letzten Szene, in der eine Gruppe Kinder starr vor Artefakten im Museum steht, sich ihre Masken in der dramatisch beleuchteten Glasvitrine spiegeln, weiß man nicht, ob die ehrfürchtige Betrachtung von Kunst, die da zelebriert wird, sie wirklich auf die Welt draußen vorbereitet.



2021 an der Wand der Reichsbürger-Villa erinnert an den Tag der gewaltsamen und medienwirksamen Erstürmung des US-Kapitols. Alles hängt miteinander zusammen, ist vieldimensional aufgeladen – weshalb zu der Arbeit auch eine Web-App entwickelt wurde, in der die Szenen nicht nur nachzuschauen sind, sondern in der

Auf den Spuren des menschlichen Wesens

Ferial Nadja Karrasch

In der Ausstellung *It's Human Nature?* im Kunstverein Harburger Bahnhof untersuchen Künstler*innen mit unterschiedlichen Ansätzen und Medien die Rolle des Menschen in der heutigen Welt



Die eigene Spezies kann einer* im derzeit schon ein wenig fremd vorkommen, um es vorsichtig auszudrücken. Wir kennen »kein Wesen auf diesem Planeten, das eine so intensive Selbstprüfung vollzieht«, heißt es in dem begleitenden Text zur Ausstellung *It's Human Nature?* im Kunstverein Harburger Bahnhof. Dann, um Gottes oder Göttin Willen, mach doch Gebrauch von dieser Fähigkeit! Vorerst geht es aber weiter mit dem, was sekundlich über die News-Kanäle flackert und einen Schock nach dem anderen auslöst. Und der Mensch – sein Tun, seine Rolle in der Welt – bleibt weiterhin ein Rätsel.

Ein Rätsel, dem sich die Ausstellung annähern will. »Es geht nicht darum, Antworten zu geben, sondern Denkanstöße zu liefern«, so Assistenz-Kuratorin Marie Kuhn. Und dieses Versprechen löst *It's Human Nature?* ein. Verschiedene Facetten des Menschseins werden unter die Lupe genommen, Vorstellungen davon, was die menschliche Natur auszeichnet, werden durchgearbeitet und Fragen nach Menschlichkeit gestellt. Letztere fallen – spoiler alert – nicht immer zu unseren Gunsten aus.

So beispielsweise in Ngozi Schommers (Master-Studentin bei Prof. Rajkamal Kahlon) Arbeiten: Ein Bauzaun ist nahe dem Eingang aufgebaut, so dass der vordere Bereich des Ausstellungsraums vom hinteren Teil getrennt wird. Sechs zusammengerollte Schlafsäcke sind an ihm befestigt und lassen an einen Gabenzaun denken. Die Schlafsäcke »signalisieren das menschliche Grundbedürfnis nach Obdach« und sind realiter doch nicht mehr als ein minimaler Schutz gegen Kälte, ein bisschen Stoff, das einen Körper zumindest ansatzweise vor fremden Blicken schützt. Mehr nicht.

Random Access lautet die Installation und mit diesem Titel eröffnet sich ein riesiger Gedankenraum, in dem es um flüchtende Menschen geht, um Schutzsuchende, Obdachlose, Abge-

wiesene. Um Menschen, die keinen Zugang haben zu sicheren Orten, eigenen Räumen, Chancen, eigenen Stimmen. Es geht um die Zufälligkeit, die dieser Verteilung zugrunde liegt. Und es geht – Stichwort Menschlichkeit – um die Verantwortung, die sich daraus für den privilegierten Menschen ergibt.

Ein weiterer Gedankenraum wird durch die Verbindung mit Schommers zweiter Arbeit hergestellt. *Work Hard* besteht aus einer weißen Stoffbahn, die von einer in fünf Metern Höhe angebrachten Stange hängt und bis zum Boden reicht. Der Stoff ist mit einem sich wiederholenden »Dialog« bedruckt: »WORK HARD! JUST WORK HARD ... KEEP WORKING HARD. NO, JUST WORK HARD! ... CONTINUE TO WORK HARD!«

Die Besucher*innen werden eingeladen, sich zu der zwischen den beiden Werken aufspannenden Fragestellung zu positionieren: Ausgleich von Chancenungleichheit allein durch harte Arbeit, also auf Verantwortung der Unprivilegierten? Ja? Nein? JUST FRAME YOUR ANSWER!

Zwischen *Random Access* und *Work Hard* sind 11 Arbeiten von Cordula Ditz (Diplom-Abschluss 2008 bei Prof. Andreas Slominski) angeordnet, die sich zu einer begehbaren Installation zusammenfügen. Unterschiedlich große Leinwände sind mit Hilfe von Winkeln am Boden befestigt, nur eine, die kleinste, ist – in ungewöhnlicher Höhe, nahe dem Boden – an der Wand angebracht. Der durchsichtige Flaggenstoff ist mit Found Footage-Material bedruckt: Twitter-Screenshots zu #metoo, Schriftstücke, grafische Darstellungen und Fotografien – teilweise recht verstörend – von Frauen, die Masken und seltsame Vorrichtungen tragen. Eine solche Vorrichtung ist die »Scold's bridle«, auf die Cordula Ditz während ihrer Recherche traf. Diese Metallmasken waren Folterinstrumente, die vor allem im 17. Jahrhundert vorwiegend in Schottland und England, aber auch im restlichen Europa zum Einsatz kamen. Angewendet wurden sie auf Frauen, denen man »Geschwätzigkeit« vorwarf. »Einige dieser Geräte hatten sogar scharfe Klingen an der Innenseite, so dass die Frau sich beim Versuch zu sprechen die Zunge zerschnitten hätte«, so die Künstlerin im Telefonat mit der Autorin.

In ihrer Praxis untersucht Cordula Ditz, wie Medien unsere Vorstellungen von Geschlechterrollen und Identität konstruieren, wiederholen und festigen und so unser (Unter-)Bewusstsein prägen. Dabei greift sie Momente der gewaltvollen Unterdrückung von Frauen



auf und setzt ihnen Akte der Gegenwehr entgegen. So findet sich in den gezeigten Arbeiten nicht nur der Übergriff auf den weiblichen Körper mit dem Ziel, die Frau zum Verstummen zu bringen oder sie nach gesellschaftlichen Erwartungen zu formen. Auch eine Form der Widerständigkeit wird aufgegriffen: Cordula Ditz thematisiert den Spiritualismus, der zeitgleich mit der sogenannten Ersten Welle des Feminismus entstand. »Viele Frauenrechtlerinnen der ersten Stunde waren Spiritualistinnen. Der Spiritualismus war unhierarchisch, Frauen konnten hier hohe Ämter belegen«, erzählt die Künstlerin. Da die Annahme bestand, dass männliche Geister nur von Frauen gehört werden konnten, wurden diese zum Sprachrohr der toten Männer. So erhielten sie Legitimierung, sich in der Öffentlichkeit zu äußern. »Viele der männlichen Geister waren sehr interessiert an Frauenrechten«, lacht Cordula Ditz.

Ihre aus Einzelarbeiten bestehende Installation lässt unterschiedliche Phänomene und Momente zusammenfließen, versammelt oft nicht eindeutig lesbare Bilder und regt durch diese Uneindeutigkeit zur tieferen Auseinandersetzung mit dem Gesehenen an.

Das Unklare, Ungenaue spielt auch eine Rolle in Maxime Chabals (Master-Student bei Prof. Pia Stadtbäumer) Installation *Double Exposure*, die darauf abzielt, »den Körper zu erforschen, seine Grenzen und seine Organisation zu umreißen«, so Chabal. Doch das Scheitern dieses Anliegens ist dem Werk bereits eingeschrieben: Die große Platte aus poliertem Stahl wirft den Betrachtenden ein nur schemenhaftes Abbild zurück. Der eigene Anblick gerät zu einem abstrakten Farb- und Formenensemble. Anstatt sich selbst zu sehen, begegnet menschlich in dieser nüchternen Vorrichtung als etwas Fremdes – vielleicht die beste Ausgangslage, um sich selbst einer Befragung und kritischen Analyse zu unterziehen.

Teil der Ausstellung ist auch ein Filmprogramm, das alle vier Wochen wechselt und in dessen Rahmen beispielsweise *Die Unzugänglichkeit der griechischen Antike und ihre Folgen* (2016) von Gerrit Frohne-Brinkmann und Paul Spengemann (beide haben ihren Master-Abschluss bei

Prof. Andreas Slominski gemacht) zu sehen ist. Der Kurzfilm, der unter anderem bei der 66. Berlinale im Kurzfilmwettbewerb gezeigt wurde, begleitet acht Jugendli-



che bei der Vorbereitung einer Inszenierung eines altgriechischen Texts.

In Peter Wächtlers (Gastprofessor 2018/19 an der HFBK Hamburg) animierten Video *Untitled (Rat)* von 2013 sehen wir eine Szene, deren Ästhetik an alte Disney-Zeichentrickfilme erinnert. Die Ausstattung des Schauplatzes, ein zu einem Schlafzimmer umfunktioniertes Verließ, verortet die Handlung in armen Verhältnissen, durch

- ↳ Ngozi Schommers, *Random Access*, Ausstellungsansicht *It's Human Nature?* 2023, Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott
- ↳ Cordula Ditz, *The Weak Lips of a Woman*, Ausstellungsansicht *It's Human Nature?* 2023, Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott

Ferial Nadjia Karrasch ist freie Autorin und lebt in Berlin.

2.9.2023 – 14.1.2024

It's Human Nature?

Maxime Chabal, Cordula Ditz, Gerit Frohne-Brinkmann, Annika Kahrs, Ngozi Schommers, Paul Spengemann u. a.

Kunstverein Harburger Bahnhof
www.kvhbf.de

die sich die Figur, eine vom Leben gebeugte Ratte, schleppt.

In Endlosschleife wiederholen sich die Abläufe im Leben des Tieres, während ein männlicher Ich-Erzähler aus seinem Leben berichtet: »How I had dinner with a good-looking woman in a restaurant and I paid for everything. (...) How all my efforts finally showed results and I was filled with pride and joy. (...) How I inhaled all of the mosquitos in that tent to protect my newborn child from bites.« Es sind Mini-Exzerpte einer Lebensgeschichte, einige schön in ihrer Banalität, andere banal in ihrer Zusammenhanglosigkeit, wieder andere unglaubwürdig. Sie werden im Kopf weitergesponnen und einem aufre-

lichkeit bietet, Schlafen gehen, wieder aufstehen, zur Arbeit aufbrechen und wieder zurückkehren. Und zwischendrin fällt eine Bowlingkugel auf den Kopf. Aber es hilft ja nichts, es muss weiter gehen.

Fast scheint Matheus Rocha Pittas Arbeit *The Crying Commandment* (2022), die direkt am Eingang installiert ist, ein Kommentar zu sein auf das Leben dieser armen Ratte. Auf acht Betonplatten arrangierte er Zeitungs Ausschnitte von Menschen, auf deren Gesichtern sich verschiedene Emotionen abzeichnen: Trauer, Wut, Freude, Erstaunen, Empörung. Jede Platte ist aufgeteilt in 25 Quadrate, auf denen neben dem Bild jeweils ein Buchstabe zu lesen ist: »Cry and work cry as work« wieder-

holt sich wieder und wieder. Doch die Aussage ist weniger pessimistisch, als sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Pitta bezieht sich auf den italienischen Ethnologen Ernesto de Martino, »für den das Weinen die symbolische Quintessenz menschlicher Arbeit ist – vor jeder alltäglichen Beschäftigung.«

Ein interessanter Gedanke, der den Auftakt und das Ende der Ausstellung markiert und den mensch einmal mit nach Hause nehmen kann.



gend verbrachtem Leben zugerechnet. Und dieses Leben, das ist klar, ist nicht das der Ratte, deren tristes Dasein vom Immergleichen geprägt ist: Vom Tagewerk zurückkehren in ein Zuhause, das Obdach, aber keine Behag-

Die parasitäre Handtasche

Anne Meerpohl

Die Einzelausstellung *Ordinary Women – Carrier Bags of Friction* der HFBK-Absolventin Rosanna Graf im Kunsthaus Hamburg widmet sich geschlechtsspezifischen Narrativen von Wut und Gewalt – und spielt mit Gewohnheitsmustern



- ↖ Rosanna Graf, *Ordinary Women – Carrier Bags of Friction*, 2023, Videostill, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023
- ↘ Rosanna Graf, *Ordinary Women – Carrier Bags of Friction*, Installationsansicht Kunsthaus Hamburg 2023 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: Antje Sauer

Normal. Gewöhnlich. Einfach. Ein biederes Rollenbild von Weiblichkeit drängt sich auf beim Titel *Ordinary Women*. Dass dieses erste Bild neben anderen Gewohnheitsmustern in der aktuellen Ausstellung von Rosanna Graf (Master-Abschluss an der HFBK Hamburg 2017 bei Prof. Jeanne Faust) im Kunsthaus Hamburg nicht standhalten oder ironisch konterkariert wird, liegt wie eine Beschwörung in der Luft. Die Figur der zurückhaltenden, scheinbar unsichtbaren Frau wird hier nicht lange Bestand haben. Stattdessen zeigen sich fünf Protago-

unbestimmten Raum begehen und immer wieder in portraittartigen Bildausschnitten in die Kamera schauen. Neben dem mystischen Sound ertönt eine Erzählstimme oder ein synchronisiertes Voiceover, welche unter anderem über äußerliche Kategorisierungen weiblicher Rachsucht, subjektiver Visionen berichtet oder aus dem *S.C.U.M. Manifesto* der Künstlerin Valerie Solanas liest.

Immer wieder werden die Szenen unterbrochen von einer grünen Gestalt in einem glitzernden Hosenanzug



mit verheißungsvollem Lachen, gespielt von der Künstlerin selbst. Die fünf Frauen werden von ihr regelrecht und im übertragenden Sinne verfolgt, später drehen sie den Spieß um und gehen auf Hexenjagd. Sitzt man im Kreis der vier Projektionen, kann man kaum allen gleichzeitig folgen, wird dazu animiert regelmäßig umherzuschauen, als würde man selbst verfolgt. Immer wieder scheint eine Figur zu viel. Die fünf Personen bewegen sich über die vier Leinwände und entziehen sich dabei einem Gleichgewicht von Subjekten und Projektionen. Ihre Anlehnung an historische Personen wie Jeanne d'Arc, die zum Mord verurteilte Schauspielerin Ingrid van Bergen oder RAF-Terroristin Susanne Alb-

recht erschließt sich erst durch genauere Beobachtung anhand der Requisiten, Kostüme und Textfragmente. Besonders die zeitgenössischeren Referenzen verweisen auf gesellschaftliche Widersprüche von Gewalt und Strafe. Van Bergen und Albrecht wurden beide verurteilt, haben ihre Strafe verbüßt, sind seitdem berufstätig und trotzdem öffentlicher Stigmatisierung ausgesetzt. Wie genau wird eigentlich Rehabilitation vollzogen und sind wir nicht alle Teil von diesem Prozess? Was für einen Stellenwert hat eigentlich die Rache an der Rache im sozialen Gefüge?

nist*innen und eine Antagonistin in einer wirren Abfolge von Ritual, Schwellenzustand, Erkundung und Entfremdung. Das Arrangement aus einer 4-Kanal Videoinstallation sowie vereinzelt drapierten Objekten im Raum dekonstruiert nicht nur die titelgebende, offensichtliche Erwartungshaltung an die Besucher*innen, sondern faltet sich vielschichtig in multiple Auseinanderkettungen von Sehgewohnheiten und Rollenbildern auf. Der dunkle Ausstellungsraum zeigt sich an vereinzelt Stellen im grünen Licht, jeweils ein Spot für ausgewählte Requisiten der filmischen Arbeit, die im Zentrum der Halle steht. Vier Leinwände im langen Hochformat ragen wie umzingelnde Handydisplays um ein viereckiges Podest zum Sitzen. Eine Einladung zum Anschauen, Verweilen, Versammeln. Im Dunkeln sitzt man sich im Kreis gegenüber, nebeneinander, erkennt nur schemenhaft Gesichter und Körper. Die an eine mystische Filmszene anmutende Lichtstimmung des Raumes wird unterstrichen von den elektronischen Klängen Sophia Kennedys, die den Textfragmenten der Videoarbeit unterliegen. Darin sind fünf Figuren zu sehen, wie sie einen

Grafs Figuren verhandeln nicht nur ihre eigene Wut, sondern verdeutlichen, wie multidimensional diese Emotion in gesellschaftlichen Zusammenhängen steht. Die Wut ist nicht allein, sie ist Aktion und Reaktion, verbunden mit Hass und Liebe, Wirkmächtigkeit und Irrationalität, trägt vermeintliche Gegensätze in sich und verwickelt sich immer wieder in Widersprüchlichkeit. So auch die fünf wütenden Frauen in Rosanna Grafs Videoinstallation. Sie wirken nicht als Identifikationsfiguren, sondern als Projektionsflächen im mehrfachen Sinne. So steht

Jeanne d'Arc auf einmal ihrer eigenen Projektion in Form der Künstlerin gegenüber: einer Hexe. Eine Inkarnation ihres eigenen Todesurteils. Für die einen eine Kriegerin, Visionärin, eine Heldin, Jungfrau oder göttliche Erleuchtung und für die anderen die Häretikerin, als solche sie auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde. Auch ihr Nachwirken folgt keiner linearen Einordnung, so ist sie schließlich Opfer der brutalen Hexenverfolgung im Mittelalter, wird mal als Widerstandsfigur, aber auch von Nationalsozialisten als Ikone verehrt.

Diese amphibolischen Facetten der Protagonist*innen werden ähnlich ambivalent zusammengeführt in der Figur der Hexe, der Antagonistin. Auch sie ist keine Heldin, aber auch keine Rächerin. Sie klettert unerwartet aus einem Schrank und befreit eine der fünf, das »Mädchen«, von dem Leiden eines Parasiten. Ihre Motive bleiben ungeklärt. Schließlich wird sie von den anderen vertrieben, wie ein plötzlich gegen sie gewandtes Pentagramm aus Frauenfiguren, das an einen wütenden Mob aus dem Mittelalter bis in die Gegenwart erinnert. Eine solche Abfolge von Heilung oder im weitesten Sinne Fürsorge und anschließender Ächtung zieht Parallelen zur Hexenverfolgung im Mittelalter in Europa, im Zuge derer allein in Deutschland zwischen 20.000 und 30.000 Menschen ermordet wurden¹⁰⁰¹, sowie sexistischen und misogynen Mechanismen in sozialen Netzwerken. Nach gesellschaftlicher Projektion, Hass und Verfolgung spielt ein genauer Sachverhalt kaum noch eine Rolle, es geht um Denunziation. Während Wut und Männlichkeit sich gegenseitig zu rechtfertigen scheinen, wird sie in Bezug auf Weiblichkeit als Hysterie deformiert.

Mit dem Aufschwung der Figur der Hexe als widerständiges Narrativ in feministischen Diskursen seit den 1970er Jahren tritt sie in unterschiedlichen Erscheinungen auf. Auf Protestplakaten ist sie als feministische Trope dargestellt, zur Walpurgisnacht demonstrieren bis heute traditionell feministische Gruppen gegen patriarchale Strukturen und misogynen Gewalt. Anfang der 2000er Jahre erlebt sie ein Revival durch Silvia Federicis umfangreiche Analyse *Caliban und die Hexe* zu patriarchaler Ausbeutung, der ursprünglichen Akkumulation sowie feministischer Organisation und Widerstand.

Trotzdem wird die Hexe aus vielerlei Perspektiven besetzt und nicht zuletzt in Gestalt der verbitterten oder dämonischen Frau, die Kinder isst, mal in der einer Hei-



lerin, Esoterikerin oder einfach einer »ordinary woman«, die sich schlichtweg gesellschaftlichen Normen entzieht. Allerdings ist die Version der Hexe als Rächerin ein gerngesehenes rechtes Frauenbild, welches sich bereits in völkischen Ideologien niederschlägt und auf medialer Ebene bis ins Heute eine beliebte Analogie darstellt.

Die mediale Rezeption von Gewalt von Frauen im Zusammenhang mit misogynen Rollenbildern schlägt ein weiteres Kapitel in Rosanna Grafts Ausstellung auf. Um das Podest herum liegen im Raum verteilt Objekte, von drahtigen Figuren, Lollies, Augentropfen, einem Blumenstrauß, Halstuch, einer Perücke oder ausgedruckte Zettel. Wie jeweils zu einer Art Station versammelt, sind sie zugehörig zu einer Handtasche, die stellvertretend für ihre Träger*innen den Raum bewohnen. Scheinbar sind sie liegengelassen und doch wirken sie wie Archivobjekte oder Asservate, die etwas unterstreichen oder beweisen wollen. Die zerknickten und zerschnittenen Zettel unter einer der Fensterbänke verweisen beispielsweise auf die mediale Rezeption weiblicher Gewalt, vermeintliche äußere Erscheinungsmerkmale und Skandalisierung ihrer geschlechtlichen Zuschreibung.

Die Handtaschen verweisen im Dialog mit dem Titel *Carrier Bags of Friction* auf die Tragetaschentheorie Ursula K.

- ↖ Rosanna Graf, *Ordinary Women – Carrier Bags of Friction*, 2023, Videostill, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023
- ↘ Rosanna Graf, *Ordinary Women – Carrier Bags of Friction*, Installationsansicht Kunsthaus Hamburg 2023 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: Antje Sauer

- 001 Roswitha Rogge »Von Zauberinnen, Hexen und anderen berüchtigten Frauen im frühneuzeitlichen Hamburg«, in: *Hexenwelten*, Mitteilungen aus dem Museum am Rothenbaum, Neue Folge Band 31, Holos, Bonn, 2001.
- 002 Vgl. Ursula K. Le Guin »Die Tragetaschentheorie der Fiktion«, in: *Carrier Bag Fiction*, hg. von Sarah Shin, Mathias Zeiske, Das neue Alphabet (DNA), Band 6, Spector Books, Leipzig, 2021, S. 36–45.

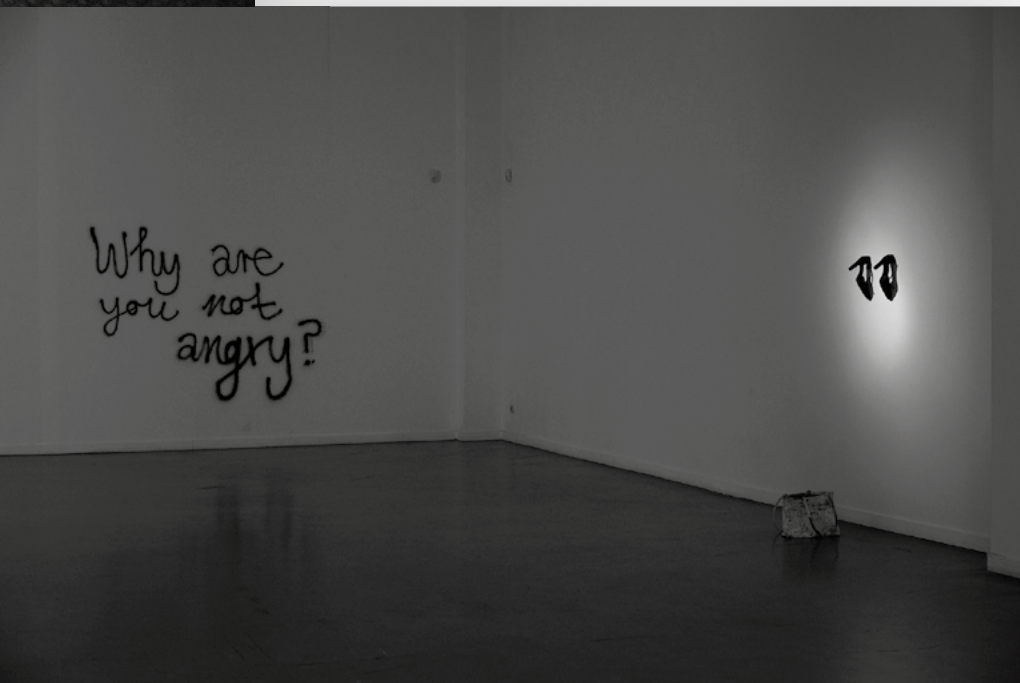
Le Guins, die eine feministische Gegenerzählung zu den eingesessenen Narrativen der Jäger und Helden vorschlägt.⁰⁰² Sie werden von einem Objekt, das in seiner

eigenen Historie starke geschlechtliche Zuschreibungen erfährt, zu einem mobilen Raum von subjektiven Geschichten. Im Kontext von Wut denkt man zum Beispiel an Danuta Danielsson, auch bekannt als »die Dame mit der Handtasche«, die sie sogar als »Waffe« einsetzte. Danielsson schlug damit einen gewalttätigen Neo-Nazi bei einer Demonstration 1985 in Schweden nieder und wurde zu einem ikonischen Bild, eingefangen vom Fotografen Hans Runesson. Die Biografie der Protagonistin, die Lesarten der Situation sowie ihr Nachwirken in Form einer Bronzestatue sind bis heute Austragsort zahlreicher Diskussionen um Zivilcourage und Gewalt.



ein Unbehagen mit den Figuren, der Greifbarkeit ihrer Motive, ein Spiel mit Gewohnheiten und Stereotypen ohne Auflösung. Am Ende gibt es Dinge, die in keiner Tasche festgehalten werden können. Sie sind immateriell und uneindeutig, Geschichten und Erzählungen, die wiederum Rollenbilder und Kategorien formen. Sie können nicht einfach eingepackt und mitgenommen werden, sondern sind fest verschlossen in Schubladen, massiv und starr. Vielleicht muss erst eine grüne Gestalt aus ihnen klettern und den Parasiten mit einer Handtasche bekämpfen.

11.11.23 – 7.1.24
Ordinary Women – Carrier Bags of Friction
 Rosanna Graf
 Kunsthaus Hamburg
<https://kunsthaushamburg.de>



Der Bruch mit einer vermeintlichen Linearität oder Eindeutigkeit, die in die Rechtfertigung von Wut hineinprojiziert werden, ist in Grafts Ausstellung allgegenwärtig und lädt dazu ein, gängige Narrative zur Vergeschlechtlichung von Hass und Gewalt zu hinterfragen. Es bleibt

In großen schwarzen Lettern auf neongelbem Grund leuchtet der Slogan *Always Emerging – Never Established* den ankommenden Besucher*innen durch die Fensterscheiben des ICAT-Gebäudes der HFBK Hamburg entgegen, strahlt selbstbewusst ins trübe Dezembergrau. Immer aufstrebend, niemals etabliert – ein kämpferischer Leitspruch, mit dem der in Lagos geborene Künstler und Designer Karo Akpokiere (Masterabschluss 2020 bei Prof. Ingo Offermanns) die Rebellion des Neuen gegenüber dem Althergebrachten beschwört und damit den mehr als passenden Auftakt für die Ausstellung *Coming of Age* bildet. Denn nie zum Establishment zu zählen, nicht stehenzubleiben, sich nicht kompromittieren zu lassen – ist das nicht immer schon oberste Maxime des jugendlichen Idealismus? Dieses eigenartigen Stadiums zwischen Kindheit und Erwachsenwerden, in dem noch alles möglich scheint und große Pläne geschmiedet werden, bevor die Realität des Lebens bald alle Ideale auf die

Probe stellt?

Acht künstlerische Positionen – sowohl aufstrebende wie etablierte – hat die Kuratorin Sjusanna Eremjan für die Ausstellung versammelt, die das zwiespältige Lebensgefühl zwischen Selbstsuche und -findung mit künstlerischen Mitteln unter die Lupe nehmen, von tief persönlich bis abstrakt. Buchstäblich wie ein Portal in eine fremde Welt wirken da passenderweise die beiden großformatigen Holzpaneele von Vincente Hirmas (Masterabschluss 2023 bei Prof. Pia Stadtbäumer), die im Zentrum des großen Raumes die Ausstellung dominieren: Auf jeweils zwei janusgesichtige Köpfe aus Ton gestellt, wirken die schweren Platten wie die buchstäbliche Entsprechung einer rätselhaften Schwelle zu einem anderen Leben – mit grimmig blickenden Gesichtern, nach vorn wie nach hinten, als Türhüter. Als würden sie eine Landkarte darstellen, wachsen auf den Tafeln geschnitzte Strukturen rhizomartig nach oben, scheinen den Weg zu weisen zwischen Chaos und Ordnung. Wie sich nicht verlieren auf diesem Weg? Seine zweite Arbeit *MY BED* (2017/18) entwirft zu dem abstrakten, symbolgeladenen Portal eine konkrete Gegenposition: Das großformatige Gemälde eines leeren Betts wirkt wie ein Sehnsuchtsort, ein Safe Space im luftleeren Raum der Möglichkeiten. Ein ganz ähnliches Gefühl einer Odyssee voller Zweifel weckt *Metabolic Currents* (2021) von Saray Purto Hoffmann (Masterabschluss

2022 bei Prof. Pia Stadtbäumer): Ein kleines, aus Stoff genähtes Bild, auf dem eine Person an der Oberfläche eines tiefblauen Ozeans treibt. Sie scheint zu kämpfen, droht kläglich zu ertrinken – bis man bei näherem Hinsehen erkennt, dass die Wellen und Strömungen nicht das Wasser, sondern Teil der Figur selbst sind, die eigentlich auf festem Boden steht.

Etwas buchstäblicher greifen Richard Magee (Masterabschluss 2023 bei Prof. Jutta Koether) und Karla Zipfel (Masterabschluss 2023 bei Prof. Simon Denny) das Thema auf: Magee kombiniert in seiner Vitrinen-Installation Briefmarken aus seiner Sammlung – alle aus dem Geburtsjahr des Künstlers – mit weiterem historischen Material und eröffnet dadurch eine bildliche Reise in die Zeit seines Aufwachsens in Irland: Uhren, Dinosaurier, Blumen und andere Motive aus Kinderzeichnungen, künstlerisch verfremdet, konterkarieren dabei die Konflikte und die politisch motivierte Gewalt, von der die Ära geprägt war. Karla Zipfel montiert für ihre Serie *Living together apart (Bad Krozingen)* (2023) zahlreiche kleine Fotos typisch deutscher Kleinstadt-Szenen in puppenhausartige Setzkästen: CDU-Plakate, Sparkassen-Werbung oder Altenheime finden sich im strengen Raster der Bilder neben Formularen und vielen tristen Doppelhaushälften wieder, die sich in der Eigenheim-Architektur der Setzkästen spiegeln. Es ist eine aseptische, streng genormte Welt, die Karla Zipfel präsentiert. Sie ist mehr für Rentner*innen gemacht als für Heranwachsende, die in dieser Welt ständig mit Erwartungsdruck und begrenzten Aussichten konfrontiert werden. An einer Hauswand steht das zweifelhafte Idealbild deutscher Leitkultur: »Man schind und schafft sich halbert z'tot, aber schön ists doch wenn's Häusle stoht«.

Während diese Arbeiten die strukturelle und persönliche Seite des Älterwerdens behandeln, gehen Simon Fujiwara (*1982) und Keren Cytter (*1977) das Thema auf einer Metaebene an. Das alterslose Cartoonwesen *Who the Bær* von Simon Fujiwara, das hier über einen Print repräsentiert ist, eigentlich aber als Idee im Internet lebt, fragt nach unserer Obsession mit der ewigen Jugend, mit einem endlosen Leben in der virtuellen Welt. Im Film *Psychotherapist* (2023) von Keren Cytter verliert ein junger Künstler plötzlich die Lust am Mitspielen – und fällt mit einer Schimpftirade aus seiner vorgegebenen Rolle: »Hab ich dafür etwa studiert?« Ein Spiel mit dem Wunsch nach Ausbruch aus der eigenen Person und aus dem Kunstbetrieb gleichermaßen. Ist das Kunststudium nicht



- ↙ Saray Purto Hoffmann, *Metabolic Currents*, 2021; Foto: Tim Albrecht
- ↘ Installationsansicht *Coming of Age*, ICAT, 2023; Foto: Tim Albrecht

15.12.23 – 21.1.24

Coming of Age

Karo Akpokiere, Keren Cytter, Simon Fujiwara, Vicente Hirmas, Saray Purto Hoffmann, Richard Magee, Tobias Zielony, Karla Zipfel
ICAT der HFBK Hamburg

Zur Ausstellung entstand eine umfassende Onlinepublikation die von Karen Czock und Maja Redlin (Klasse Digitale Grafik von Prof. Christoph Knoth und Konrad Renner) entwickelt wurde:
www.coming-of-age.hfbk.net/

immer auch ein Selbstfindungs-Prozess, der das Erwachsenwerden spiegelt?

Die Schau zeichnet ein vielseitiges und assoziatives Bild einer Phase des Zwiespalts, auf die sonst – wenn überhaupt – verklärend und mit viel Nostalgie geblickt wird. Gedanken, die in der Fotoserie *Curfew* (2001) von Tobias Zielony (HFBK-Professor für Fotografie) aufkommen, die einen Schlüsselmoment der Ausstellung markieren. Zielony dokumentiert in intimen Fotos den Kleinstadt-Alltag im Leben einer Gruppe englischer Jugendlicher am Rand der Gesellschaft vor über zwanzig Jahren: Beim

Keren Cytter zu den »established artists«, die ihren Weg bereits gefunden haben. Wie passt das zusammen und zu dem jugendlichen Blick, der das Establishment ablehnt? Ist das nicht ein Widerspruch? Keineswegs: Denn gerade diese Rückschau auf den Keim eines Oeuvres, auf den Beginn einer langen Karriere schafft in der Ausstellung die produktive Erkenntnis, die die Phase des Anfangs genauso als Teil des Lebens begreiflich macht wie der notwendige Übertritt ins Erwachsenenleben. Das Ankommen ist letztlich genauso notwendig, wie sich immer wieder neu zu erfinden. In diesem Sinne wird

auch Karo Akpokieres Slogan als Lamento, als traurige Feststellung eines Stillstands lesbar: *Always Emerging – Never established*. Wäre das nicht ein Albtraum?



Biertrinken auf dem Spielplatz, beim Herumsitzen nachts in der Fußgängerzone, beim Klettern auf den Laternenpfahl, beim Abhängen ohne Sinn und Ziel, weil ihnen ein Platz in der Welt verwehrt wird. Ein Zyklus, der, obwohl er eine völlig andere Zeit – vor Sozialen Medien, vor dem Smartphone – festhält, zeitlos wirkt, ein Älterwerden in einer Gesellschaft beschreibt, die Jugendliche mit Argwohn betrachtet und die sich im Vergleich mit Karla Zipfels Bildern von eintönigen Stadtlandschaften nicht groß verändert zu haben scheint.

Der Fotozyklus ist aber auch deshalb besonders interessant, weil es Tobias Zielonys eigene Abschlussarbeit an der University of Wales ist und damit zum selbstreferentiellen Kippunkt der Ausstellung wird, der die Brücke zu Karo Akpokieres Slogan schlägt. Denn Tobias Zielony ist hier nicht nur der älteste Künstler der Ausstellung, sondern er gehört zusammen mit Simon Fujiwara und

Zum Tod von Harald Falckenberg **Werner Büttner**

Am 6. November 2023 starb der Jurist, Autor und Sammler Harald Falckenberg. Er war seit 2008 Ehrenprofessor an der HFBK Hamburg und engagierte sich über Jahrzehnte als Mitglied im Freundeskreis für den künstlerischen Nachwuchs. Sein Weggefährte erinnert an ihn



Um die Jahrtausendwende lebte ich für anderthalb Jahre in einer Wohngemeinschaft mit Harald Falckenberg. Durch eine angestrebte Scheidung obdachlos geworden, gewährte er mir Asyl in seiner weitläufigen Wohnung an der Alster. Unsere Themen waren Politik, Fußball und Kunst, angemessen angenehm begleitet von Alkoholika. Er war ein glühender Kapitalist, ich eher nicht, doch bei der Analyse des Systempersonals konnten wir uns prima amüsieren. Ich konnte mich für das Asyl erkenntlich zeigen und half ihm aus einer abgestorbenen Beziehung zu kommen, denn seinem Gefühlsleben und den darin vorkommenden Frauen gegenüber war er mehr oder weniger rat- und hilflos. Der Weg war nun frei für Larissa Hilbig, seiner Gefährtin und späteren Ehefrau für die verbleibenden 23 Jahre.

Seine Sammlung, aus Ekel vor seinen Bankberatern als Verlustgeschäft geplant, war zum damaligen Zeitpunkt recht profillos. Gesicherte, langweilige Assets. Ich erlaubte mir ihn darauf hinzuweisen, dass sein Charakter und sein Intellekt damit unterfordert sind, dass er härteren Stoff bräuchte, um am Sammeln wirklich Freude zu haben. Ich machte ihn mit der Welt von Franz West, Martin Kippenberger, Mike Kelley und anderen bekannt, auch meine eigene unterschlug ich nicht. Harald, einer der intelligentesten Menschen, die ich auf diesem Planeten getroffen habe, akzeptierte die Herausforderung und lernte blitzschnell. Er dachte nach und fing an zu schreiben. Und trug dieses einzigartige Konvolut zusammen, dessen roten Faden er »ziviler Ungehorsam« nannte.

Er war erfolgreicher Geschäftsführer der Firma Elaflex und konnte seine Rechnungen immer erst im Mai bezahlen, wenn er seine Gewinnbeteiligung bekam. Er war kein sammelnder Millionenerbe. Im Alter von 65 Jahren sollte er vertragsgemäß ausscheiden und seine Anteile an der Firma zurückgeben. Durch geschicktes Sabotieren seiner Nachfolger konnte er sich weitere fünf Jahre verschaffen. Weitere fünf Jahre des Sammelns. Er engagierte sich im Kunstverein Hamburg und bei den Deichtorhallen zum Segen dieser Institutionen. Auch das Engagement an der HFBK Hamburg darf nicht unterschlagen werden. Überhaupt geriet ihm nahezu alles zum Erfolg. Es ist erschreckend. Ob als Miteigentümer von Alpmann/Schmidt, eine Privatfirma, die Generationen von BRD-Juristen an den Universitäten vorbei ausbildete. Oder als »playing captain« eines niedersächsischen Golfclubs welchen er zur deutschen Meisterschaft führte. ES

GERIET IHM GUT! Und er erzählte davon lakonisch und zum Schreien komisch. Einmal erklärte er mir, wie man sich auf eine Aufsichtsratssitzung vorbereitet. Ich wäre fast gestorben.

Seine Frau Larissa und er bereisten die Welt, studierten Kunst, knüpften Kontakte. Beider Gedächtnis für Gesichter, Namen, Anekdoten und Kalenderdaten ist beneidenswert. Sie lernten das gesamte Personal des westlichen Kunstbetriebs kennen. Die Museen, die Kunstvereine, die Künstler*innen, die Schreiber*innen, die Sammler*innen, die Restaurants, die Hotels und die Messen. Das Adressbuch wäre in internetlosen Zeiten sehr wertvoll gewesen. Seine Neugier auf alles und jeden hatte etwas wissenschaftliches. Er wollte auf Zähne fühlen und rausbekommen, ob und was dahintersteckt. Am Ende war er bekannt und geschätzt von dem köstlichen Völkchen, welches die westliche Kunstwelt bewohnt. Man schickte ihm Flugtickets, damit er zu irgendeinem Event kam und ein paar Worte sagte.

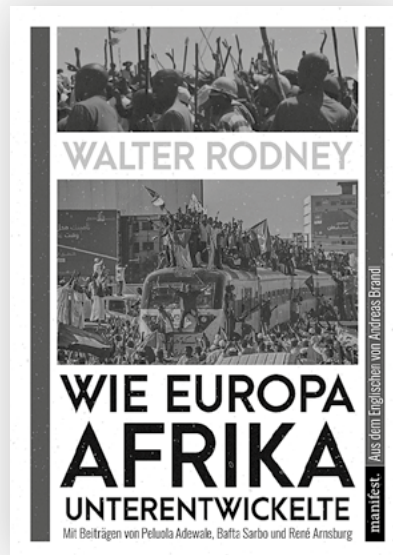
Es gab auch Zeiten, da traf ich ihn nicht so gern. Wie ich schon bei meinen verstorbenen Freunden Martin Kippenberger und Günther Förg leidvoll bemerken musste, führt die Mischung aus Ruhm und Alkohol oftmals zur Erosion der Erdung und zu Unhöflichkeiten wie dem stundenlangen, egomanischen Monologisieren. Das ist für keinen der Beteiligten gesund und erquicklich. Aber er kam da wieder raus.

Die Sammlung ruht nun vorerst bis 2032 in Harburg, in dem Privatmuseum, das in alten Fabrikhallen nach seinen Vorstellungen entstand. Ein ehrlicher, pragmatischer Ausstellungsort, in dem man so oft mit Gewinn flanieren konnte. Es ist mehr als fraglich, ob die Deichtorhallen und die Hansestadt Hamburg ohne das finanzielle und intellektuelle Engagement von Harald Falckenberg die Sammlung lebendig halten können und wollen. Es steht zu befürchten, dass Stadt und Institution damit überfordert sind.

Ich habe vergessen von seiner Großzügigkeit zu reden. Von seiner Selbstironie, von seiner urkomischen Schlagfertigkeit und bestimmt von vielem mehr. Was ruft man einer solchen Persönlichkeit hinterher? Was wäre zu schwach, was zu gestelzt pathetisch? Vielleicht dies: Ich bin dankbar ihn gekannt und Zeit mit ihm verbracht zu haben. Das kann ich nur über wenige Menschen sagen.

Reading List

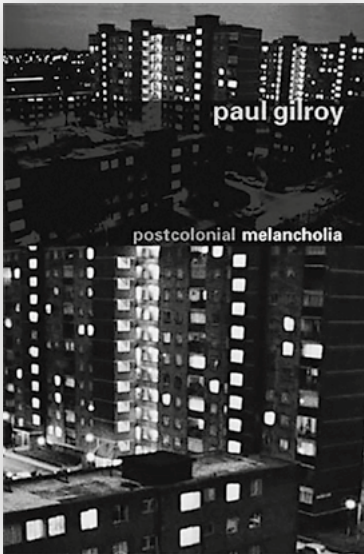
Recommendations by Kader Attia



Walter Rodney, *Wie Europa Afrika unterentwickelte*, Manifest Verlag, 2023

Knapp 50 Jahre nach seiner Entstehung wurde der 1972 erstmals veröffentlichte Text vollständig und ungekürzt ins Deutsche übersetzt. Während seiner Lehrtätigkeit in Dar es Salaam forschte der Marxist und Historiker Walter Rodney zur Entstehung des Kolonialismus in Afrika, seinen gegenwärtigen Auswirkungen und wirtschaftlichen Kontinuitäten. Rodney analysiert die sogenannte »Unterentwicklung« nicht als ein natürlich gegebenes Resultat, sondern als einen gewaltvollen Prozess, der von Europäer*innen betrieben und der die Entstehung des Kapitalismus evoziert hat. Umgekehrt fußt die »Entwicklung« Europas auf ebendieser Ausbeutung und kann nicht losgelöst von ihrer kolonialen Praxis erzählt werden. Seine kritische Gegen-Geschichtsschreibung des afrikanischen Kontinents beginnend im 15. Jahrhundert umfasst soziale Bewegungen, gesellschaftliche Widersprüche und verschiedene politische Bestrebungen, zum Bei-

spiel in Bezug auf formelle nationale Unabhängigkeit, eine präzise Auseinandersetzung in den 1950er bis 1970er Jahren. Rodneys Werk hat bis heute einen großen Stellenwert für panafrikanischen Aktivismus und postkoloniale Theorie. Erweitert und vergegenwärtigt wird der Diskurs von den Herausgeber*innen Bafta Sarbo, Peluola Adewale und René Arnsburg. (AM)



Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, 2004

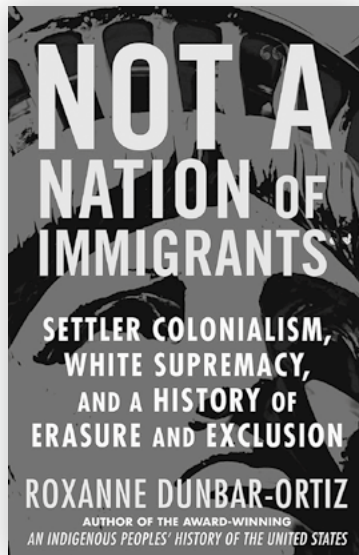
Der Soziologe und Cultural Theorist Paul Gilroy forscht seit vielen Jahren zu Rassismus und »Rasse«. So macht er zu Beginn des Buches deutlich, dass die Kategorie »Rasse« ein Ergebnis rassistischer Diskurse und nicht deren Grundlage darstellt und bezieht sich damit auf zahlreiche Theoretiker und Autoren wie W. E. B. Du Bois oder Frantz Fanon. In einer konkreten Beschäftigung mit der britischen Identität (Anfang der 2000er Jahre unter dem Einfluss der Reaktionen auf den 11. September 2001) entwickelt er das Konzept der »postkolonialen Melancholie«. In Anlehnung an die Studien von Alexander und Margarete Mitscherlich beobachtet Gilroy eine Trauer über das verloren gegangene Imperium bei gleichzeitiger Unfähigkeit, über die Opfer der Kolonialverbrechen zu trauern. Anstatt die anhaltenden Auswirkungen von Kolonialismus und Imperialismus auf das politische Leben der Gegenwart anzuerkennen, wird von einem Scheitern der multikulturellen Gesellschaft gesprochen.

Aber Gilroy macht an vielen popkulturellen Beispielen (angefangen bei dem Musiker The Streets bis hin zu der Fernsehserie *The Office*) deutlich, dass Multikulturalismus längst Realität ist. Abgesehen von dem hohen Erkenntnisgewinn seiner Ausführungen ist es sehr befremdlich, dass Gilroy an verschiedenen Stellen von einem Siedlerkolonialismus Israels spricht und diese Behauptung weder ausführt noch adäquat mit Quellen belegt. (BA)



Karima Lazali, *Colonial Trauma*, Polity, 2021

Die Psychoanalytikerin Karima Lazali praktiziert in Paris und Algerien und widmet sich in dem vorliegenden Buch den langanhaltenden Folgen der französischen Kolonialherrschaft in Algerien. Dabei greift sie auf historische und aktuelle literarische Werke algerischer Schriftsteller*innen ebenso zurück wie auf eigene klinische Erfahrungen und bezieht sich auf die Forschungen von Frantz Fanon aus den 1950er Jahren. Viele Algerier*innen sind bis in die Gegenwart durch das traumatisiert, was Lazali den kolonialen Bruch (»colonial rupture«) nennt, also die Art und Weise, wie der französische Kolonialstaat gleichzeitig systemische Gewalt ausübte. So hat der französische Staat zum Beispiel Namensänderungen durchgesetzt, wodurch er die Verbindungen zur Gemeinschaft, zur Geschichte und zur Genealogie der Algerier*innen kappte. Die systematische Zerstörung familiärer und sozialer Bindungen trug zu Gefühlen von Verlust, Verlassenheit und Ungerechtigkeit bei, die bis heute ihre



Spuren hinterlassen haben und die für die Erklärung der aktuellen politischen Situation herangezogen werden müssen. (BA)

Roxanne Dunbar-Ortiz, *Not a nation of immigrants*, Beacon Press, 2021

Die Historikerin widmet sich dem immer noch bestimmenden Gründungsmythos der USA, wonach alle Amerikaner*innen die Nachfahren von Einwander*innen sind, die in einem großen *melting pot* zusammenleben. Aber es sind eben auch die Nachfahren von weißen Siedler*innen, die als Kolonisor*innen in das Land kamen und die indigene Bevölkerung vertrieben, versklavten und töteten. Die Folgen der Gewalt und imperialistischen Siedlungspolitik sind bis heute spürbar: »White supremacy and settler-colonial violence are permanently embedded in U.S. topography.« Es ist ein Verdienst des Buches, mit den Einwanderungsmythen der USA aufzuräumen und deutlich zu machen, welche Auswirkungen der Siedlungskolonialismus auf die indigene Bevölkerung hatte – und bis heute auf die Gesellschaft hat. Problematisch wird es dann, wenn die Erkenntnisse des US-amerikanischen Beispiels auf andere Staaten – im Speziellen auf Israel – übertragen werden. Sicherlich lassen sich beide

Fälle empirisch vergleichen – aber im Ergebnis sind sie dann eben sehr verschieden. Nicht nur was die historische Ausgangssituation angeht, sondern auch in Bezug auf Motive und Ziele. (BA)

Impressum

80
81

Lerchenfeld Nr. 69, Februar 2024

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

Anne Meerpohl

Dank an

Prof. Rajkamal Kahlon

Autor*innen dieser Ausgabe

Beate Anspach, Prof. Kader Attia, Werner Büttner, Raphael Dillhof, Jule von Hertell, Prof. Rajkamal Kahlon, Ferial Nadja Karrasch, Sophie Lembcke, Filipe Lippe, Tania Mancheno, Anne Meerpohl, Lada Nakonechna, Marija Petrovic, Prof. Ana Teixeira Pinto, Yara Richter, Gabriel Schimmeroth, Dr. Joachim Zeller

Schlussredaktion

Miriam Schmidt und Faith Ann Gibson (für die englischen Texte)

Bildredaktion

Miriam Schmidt, Tim Albrecht

Poster

Femi Johnson, *Owuro*, 2023

Konzeption

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

Gender*

Entwurf: Karla Krey

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

v. Stern'sche, 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 2024.

ISSN 2511-2872

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

Editorial

Die vorliegende *Lerchenfeld*-Ausgabe widmet sich künstlerischen Projekten und (stadt)gesellschaftlichen Diskursen, die postkoloniale Themen adressieren. Kein leichtes Unterfangen in der aktuellen Situation. Steht doch gerade das postkoloniale Denken in der Kritik, Antisemitismus zu verbreiten oder zu verharmlosen. Einwände kommen von rechts wie von links. Letztlich muss kritisiert werden, was zu kritisieren ist. Doch genaues Hinsehen und Hinterfragen ist auch hier unerlässlich. Derzeit erleben wir jedoch eine stark polarisierende Zuspitzung, in der postkoloniale Denker*innen und ihre Forschungen diskreditiert werden. Die Heftigkeit der öffentlichen Diskussion mag überraschen, das Thema ist allerdings nicht neu: auf den Historikerstreit 1.0 folgte vor ein paar Jahren 2.0 und heute streiten Publizist*innen, Freund*innen und Künstler*innen. Auch an der HFBK Hamburg werden diese Debatten geführt. Die Workshop-Reihe »Sich Konflikten stellen« (inhaltlich betreut von Prof. Dr. Nora Sternfeld, Prof. Dr. Anja Steidinger) versuchte im vergangenen Jahr, die Auseinandersetzung mit der Shoah und dem Antisemitismus sowie die antirassistische Perspektive der Postcolonial Studies in Dialog zu bringen.

Denn: »Die Praxis der Freiheit zu lehren erfordert ein gewisses Maß an Ehrlichkeit in Bezug auf die Welt, in der wir leben, die Werte die wir vertreten und die Privilegien, die durch die Herrschaft eines anderen geschaffen werden.« Ausgehend von dieser mühsam erarbeiteten Erkenntnis entwickelte die Malerei-Professorin Rajkama Kahlon ein Lehrkonzept, das sich unter dem Stichwort »painting as care« zusammenfassen lässt und das sich auch in ihren künstlerischen Arbeiten wiederfindet. Ähnlich beschreibt ihre Master-Studentin Simin Jalilian im Interview ihren künstlerischen Ansatz als persönlichen Ermächtigungsprozess, in dem sie sich kritisch mit männlicher Dominanz, mit Krieg und gesellschaftlichen Konflikten beschäftigt. Den kritischen Blick auf etablierte Machtstrukturen und historische Ungleichheiten nehmen auch die HFBK-Promovend*innen Filipe Lippe, Marija Petrovic, Jule von Hertell und Sophie Lembcke ein, deren Dissertationsprojekte wir ausführlich vorstellen.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf dem Umgang der Stadt Hamburg mit ihrem kolonialen Erbe. Während Joachim Zeller das gescheiterte Ausschreibungsverfahren für das Bismarck-Denkmal nachzeichnet, berichtet der HFBK-Absolvent Kervin Saint Pere von seiner künstle-

rischen Auseinandersetzung mit öffentlicher Erinnerungskultur und Tania Mancheno beleuchtet den mangelnden selbstkritischen Umgang mit dem kolonialen Erbe in der HafenCity. Außerdem besprechen wir die aktuellen Ausstellungen von den HFBK-Filmprofessor*innen Adina Pintilie und Omer Fast.

Editorial

