

Lerchenfeld

70



Lerchenfeld

70



001

Autor*innen & Mitwirkende

2
3

Ed Atkins ist Vertretungsprofessor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg.

Robert Bramkamp ist Professor für Experimentalfilm an der HFBK Hamburg.

Carina Engelke ist Kunsthistorikerin und kuratorische Mitarbeiterin im Freiraum des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Anne Hemkendreis ist Kunsthistorikerin und arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg. Aktuell forscht sie zu romantischen Ästhetiken in der arktischen Gegenwartskunst.

Ute Kalender ist Gastprofessorin für Medientheorie an der HFBK Hamburg. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind Geschlechterarbeit und Sorgepraktiken im digitalen Kapitalismus sowie intersektionale Perspektiven auf Digitalisierung und Künstliche Intelligenz.

Toby Kamps is a curator and writer based in Hamburg. From 2018 to 2023, he was Director of External Projects at White Cube, London.

Ferial Nadja Karrasch ist freie Autorin und lebt in Berlin.

Katrin Krumm ist freie Autorin und Redakteurin beim Online-Kunstmagazin Gallerytalk.

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

Elena Meilicke ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin und seit 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste, Berlin. Sie schreibt regelmäßig zu Film- und Medienthemen für Zeitschriften wie *Cargo*, *Texte zur Kunst* und *Merkur*.

Julia Mummenhoff ist seit 2009 an der HFBK Hamburg als Redakteurin und Autorin für Publikationen zuständig sowie seit 2014 für das Hochschularchiv.

Georg Seeßlen arbeitet als Feuilletonist und Kulturjournalist mit besonderem Schwerpunkt auf Film und Medienkultur.

Raimar Stange lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin.

Susanne Weirich ist Professorin für Dreidimensionales Gestalten und Medien am Institut für Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Duisburg-Essen.

Inhalt

- 02 Autor*innen und Mitwirkende
- 04 Inhalt
- 06 Digitale Sorgearbeit und regenerative Arbeit. Ein Vergleich.
Ute Kalender
- 10 Filmische Auto-soziobiografie
Elena Meilicke über den Film *Reproduktion* von **Katharina Pethke**
- 14 Das offene Kunstwerk und seine Reproduzierbarkeit
Anne Meerpohl über die Ausstellung von **Anna Oppermann** in Bonn
- 17 Zwischen Madonna und Motto
Carina Engelke berichtet über zwei Hamburger Ausstellungen zum Thema Mutterschaft
- 21 »Happy Birthday to me«
Ferial Nadjia Karrasch stellt den neuen Off-Space ((NYT)) in Berlin vor
- 25 »Inspiration comes from everywhere«
Ed Atkins in conversation with **Toby Kamps**
- 29 Vielfalt ohne Beliebigkeit
Georg Seeßlen im Interview mit **Robert Bramkamp** und **Susanne Weirich** über ihren neuen Film *Die Ausstattung der Welt*
- 34 Under Construction
Katrin Krumm über die neue Ausstellung von **Jakob Spengemann** und **Akinori Tao** im Kunsthaus Hamburg

38 Ein Magazin wird
zum Raum
Der Kunstverein
Gastgarten im Port-
rait von **Anne Meer-
pohl**

41 Schönheit, die nicht
enden will
Julia Mummenhoff
über *Das Ornament*
im Museum für
Kunst und Gewerbe
Hamburg

44 Der Natur in der
Krise begegnen
Anne Hemkendreis
zu Mensch und Na-
tur im Werk von
Caspar David Fried-
rich in der Hambur-
ger Kunsthalle

48 Klima(k)leben und
Kunst
Raimar Stange über
Proteste von Klima-
aktivist*innen in
Museen

52 Reading List

54 Impressum

Digitale Sorgearbeit und regenerative Arbeit. Ein Vergleich.

Ute Kalender

Die Figur der digitalen Hausfrau findet sich vermehrt auf digitalen Plattformen wie Instagram oder Facebook. Ihr Tätigkeitsfeld umfasst vor allem das stetige Hochladen neuer Beiträge, denn sie ist auf Likes, Klicks und Interaktion mit ihren Follower*innen angewiesen.

War es vor ein paar Jahren die Kritikfigur der regenerativen Arbeit, die ausgehend von Melinda Coopers und Catherine Waldbys Arbeiten, durch das akademische und aktivistische Dorf getrieben wurde, scheint es heute die »digitale Hausfrau« zu sein. Ein Begriff der von der postmarxistischen Medienwissenschaftlerin Kylie Jarrett geprägt wurde²⁰⁰¹. Beide Konzepte sprechen an, weil sie Unsichtbares sichtbar machen wollen und weil sie feministisch und solidarisch agieren.

Die digitale Hausfrau vs. regenerative Arbeit

Zunächst nehmen beide Praktiken rund um scheinbar statische, natürliche Entitäten ins Visier: Die digitale Hausfrau befasst sich mit Tätigkeiten rund um digitale Plattformen wie Instagram oder Facebook, die nicht ohne unsere Likes, Klicks und das unermüdliche Hochladen von Fotos existieren können. Das Konzept der regenerativen Arbeit nimmt Substanzen wie Eizellen, Spermien oder Embryonen ins Visier und unterstreicht, dass um zum Beispiel den Laborembryo als Hauptakteur einer künstlichen Befruchtung herzustellen, Arbeit notwendig ist: Sich gut zu ernähren, in die Klinik zu fahren, sich Hormonstimulationen unterziehen und mit Risiken wie dem Hyperstimulationssyndrom zu leben.

Auch geht es somit um Selbstsorge, die in beiden Arrangements aufs engste mit Sorge für Andere gekoppelt ist. Regenerative Selbstsorge ist Sorge für mich und meinen Körper und ist zugleich physiologische Sorge für den Embryo und rohstoffliche Sorge für die Reproduktionsindustrie. Ebenso ist das Posten, das Nicht-Posten oder das Löschen von Tipsi-Posts, also von Posts nach einem Mezcal Sour, digitale Selbstsorge für mich und kann doch auch immer Sorge für meine Freund*innen, Fremde oder Plattforminhaber*innen und die Werbeindustrie sein.

Beiden Konzepten ist die Politisierung und Skandalisierung von unsichtbarer und unentlohnter Arbeit gemein. Für eine Reihe künstlicher Befruchtungen kann schnell ähnlich viel Geld wie für einen Kleinwagen gezahlt werden. Die enormen Summen gehen aber nicht an die Person, die in den Vorgängen viel auf

sich nehmen und leisten muss, um eine Eizelle zu produzieren, sondern an die Inhaber*innen der Reproduktionskliniken und die Reproduktionsmediziner*innen. Betrachten wir digitale Sorgearbeit, so ist auch die unentlohnt. Viele Social Media Nutzende werden zwar gern in ihren Tätigkeiten belächelt, etliches ihrer erwirtschafteten Gewinne geht aber nicht an sie, sondern als Profite an die Plattformbesitzenden und Unternehmen. Mark Zuckerberg gehört bekanntlich zu den reichsten Menschen der Welt. Das Vermögen des Inhabers von Facebook und Instagram wurde 2022 auf rund 65 Milliarden Dollar geschätzt, während die Nutzenden für digitale Endgeräte zahlen und ihre Daten zur Verfügung stellen.

Die Erweiterung der feministischen Debatte um Sorge

Auch schließen beide Konzepte an feministische Debatten um Sorgearbeit an – zu nennen wären an dieser Stelle etwa Mariarosa Dalla Costa, Selma James, Leopoldina Fortunati oder Silvia Federici. Davon ausgehend adressieren Melinda Cooper und Catherine Waldby Reproduktionstechnologien als Teil von transnationalen Reproduktionsökonomien und erweitern so die Frauenarbeitsdebatte um die Frage nach Reproduktions- und Biotechnologien. Reproduktionsökonomien gehen demzufolge mittlerweile über Orte wie das Zuhause und über Tätigkeiten wie Putzen, Sexhaben oder Kinderaufziehen hinaus und finden auch in den Fertilisationskliniken und Laboren einer globalen Welt statt. Nicht reproduktive Wünsche, so die Autorinnen, sondern kapitalistische Akkumulationsbegehren sind wesentliche Gründe für das Entstehen dieser Ökonomien gewesen⁰⁰². Betrachten wir wiederum die Figur der digitalen Hausfrau, will Kylie Jarrett damit ebenfalls den historischen Gender Aspekt sichtbar machen – die Ähnlichkeit von feminisierter digitaler Arbeit zu Hausarbeit. Jarrett bevorzugt daher die Bezeichnung Hausfrau gegenüber der geschlechtsneutralen »domestic worker«. Denn beide – Hausfrau und digitale Arbeiter*in – sind im Gegensatz zum Arbeiter unbezahlt⁰⁰³.

Dennoch ist fraglich, ob Hausarbeit, regenerative Arbeit und feminisierte digitale Arbeit alle mit einem ähnlichen Begriff feminisierter Arbeit erfasst werden können. Ist nicht Hausarbeit wie Putzen anstrengender als Freund*innen durch ein Like unter einem Foto ein angenehmes Gefühl zu bereiten? Und ist nicht das Hochladen eines schönen Fotos etwas komplett anderes als anstrengende Hormongaben zu untergehen, operative Eizellentnahme oder ein Kind für eine andere Frau auszutragen? Hier ist noch viel empirische Forschung und ein kritisches Durchdenken der Konzepte notwendig, um ihre Tragfähigkeit zu explorieren.

- 001 Vgl. Melinda Cooper/Catherine Waldby: »From Reproductive Work to Regenerative Labour: The Female Body and the Stem Cell Industries«, in: *Feminist Theory* 11 (3), 2010, S. 3–22.
Kylie Jarrett: *Feminism, Labor and Digital Media: The Digital Housewife*, Routledge, 2016
- 002 Vgl. Melinda Cooper, *Life as Surplus. Biotechnology & Capitalism in the Neoliberal Era*, University of Washington Press, 2008, 129 ff.; Melinda Cooper/Catherine Waldby, 2010.
- 003 Kylie Jarrett, 2016, S. 4.

Dennoch führen alle Konzepte Diskussionen und Auffassungen vergeschlechtlichter Praktiken aus diskursiven Sackgassen, Problematisierungen und Unsichtbarkeiten heraus. Das Konzept der Hausarbeit macht deutlich, dass es nicht Liebe oder die vermeintliche Natur der Frau ist, die Frauen dazu bringt, sich unentlohnt um andere zu kümmern, sondern eine Geschlechterordnung, die solche Rollen nahelegt. Leihmutterschaft ist dann nichts moralisch Verwerfliches mehr, das wie Sexarbeit in Grauzonen gedrängt und tabuisiert wird, sondern wird als Möglichkeit von Personen mit Uterus genutzt, um sich und ihre Familien zu ernähren. Schließlich sind Influencende keine dummen, entfremdeten Hühner, wie maskulinistische Kritik suggeriert⁰⁰⁴. Praktiken rund um die großen Plattformen spiegeln keine Entsinnlichung wider und sind auch nichts rein Soziales, wie der Begriff Soziale Medien nahelegt, sondern nur die Vorderseite einer riesigen globalen Reichtumsmaschine, an denen wir endlich alle teilhaben sollten.

- 004 Siehe unter anderem Ole Nymoen/Wolfgang M. Schmitt *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*, Suhrkamp Verlag, 2021

Dr. Ute Kalender studierte Philosophie, Soziologie und Politik an der Freien Universität Berlin und an der University of Lancaster. Sie promovierte an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zu Inwertsetzung und philosophischen Körperbegriffen der Bioethik. Im Wintersemester 2022 vertrat sie die Professur Medien, Algorithmen, Gesellschaft an der Universität Paderborn. Im akademischen Jahr 2023/24 ist sie Gastprofessorin für Medientheorie an der HFBK Hamburg. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind Geschlechterarbeit und Sorgepraktiken im digitalen Kapitalismus sowie intersektionale Perspektiven auf Digitalisierung und Künstliche Intelligenz (e-Black Studies, queerfeministische, Disability Studies, post-marxistische Perspektiven).

Dieser Text erschien zuerst auf <https://netzforma.org/>, 23. November 2022.

Filmische Autozoziobiografie

Elena Meilicke

In ihrem neuen Dokumentarfilm begibt sich die ehemalige HFBK-Studentin und Professorin Katharina Pethke auf eine Reise in die Vergangenheit ihrer Familie und der Institution



Ausgangspunkt von *Reproduktion* ist eine Reihe von außergewöhnlichen Koinzidenzen, die der Dokumentarfilm nach und nach entfaltet: Nicht nur die Filmemacherin Katharina Pethke, sondern auch ihre Mutter und Großmutter haben einst an der HFBK Hamburg bildende Kunst studiert. Später hat Pethke hier als Professorin gelehrt, unter anderem in Räumen, die früher Teil der Hamburger Frauen- und Geburtsklinik Finkenau waren. In eben jener Klinik ist die Filmemacherin Ende der 1970er Jahre auf die Welt gekommen. Diese letzte Koinzidenz – Überlagerung der universitären Institution mit dem Ort des Gebärens und Geboren-Werdens – scheint fast unglaublich, als habe das Schicksal (oder wer auch immer) sich den Spaß erlaubt, eine alte Metapher wortwörtlich zu nehmen. Denn seit ihrer Entstehung im frühen Mittelalter werden Universitäten als »alma mater« bezeichnet, als nährenden Mutter also, die ihre Studenten mit Bildung und Wissen nährt und großzieht. Das Maskulinum »Studenten« ist an dieser Stelle mit Absicht gesetzt, sind Frauen in Europa doch erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts zum Studium zugelassen. Wie aber

verfährt die Universität, traditionell entworfen als Institution nährenden Mutterschaft, mit jenen, die traditionell selbst für die Rolle der nährenden Mutter vorgesehen sind? Welchen Platz haben Frauen – insbesondere als Mütter – in der Hochschule? Gibt es diesen Platz, oder erweist sich die Universität, immer noch und immer wieder, als männerbündisch und homosozial organisierte Junggesellenmaschine, die Reproduktionsverweigerung betreibt und dem Ideal des ungebundenen, nichts und niemandem verpflichteten Junggesellen (»Bachelor«) anhängt?

Das sind die Fragen, die *Reproduktion* auf unterschiedlichen Ebenen umkreist. Die Lebens- und Familiengeschichte der Filmemacherin bildet einen Strang dieser explorativen Suchbewegung, aber keineswegs den einzigen. Zunächst nähert sich *Reproduktion* der Institution und ihrem Verhältnis zur Frau und/als Mutter auf eine äußerliche, zugleich konkret anschauliche Weise, nämlich über die Auseinandersetzung mit dem Bau der HFBK Hamburg, der HAW Hamburg und der Kunst an diesen Bauten. Mit welcher bzw. wessen Kunst schmückt sich

die Kunsthochschule, und wer findet sich in dieser wie repräsentiert? Was erzählt die Kunst über die Institution und ihre Geschlechterverhältnisse? Gleich mehrere, von männlichen Künstlern gefertigte, Mutter-und-Kind-Skulpturen zieren Nischen und Eingänge des Gebäudes, während im zentralen Festsaal ein monumentales Jugendstil-Wandgemälde von Willy von Beckerath prangt, das einen Christus-ähnlichen Genius umgeben von leicht bekleideten weiblichen Figuren darstellt. *Reproduktion* legt offen, wie geschlechtertechnisch einseitig dieses Kunst-am-Bau-Erbe ist, zeigt aber auch, dass es innerhalb der Hochschule immer wieder Versuche gab und gibt, einen künstlerisch-kritischen Umgang damit zu finden. So beobachtet der Film, wie sich die Klasse von Michaela Melián (Professorin für Zeitbezogene Medien 2010 – 2023) mit dem Wandbild auseinandersetzt, und gräbt eine Performance aus den 1990er Jahren aus, die unter der Leitung von Marina Abramović entstanden ist.

Auch den Bau selbst nimmt *Reproduktion* in den Blick: Immer wieder gibt es lange Kamerafahrten durch menschenleere Gänge und Flure (Bildgestaltung: Christoph Rohrscheidt), die ruhelos, fast gespenstisch wirken. Wer oder was geistert hier



herum? *Reproduktion* untersucht Mutterschaft als prekäre Passage, bei der viele Frauen, immer noch und immer wieder, beruflich, künstlerisch auf der Strecke bleiben. Bei der Suche nach den strukturellen Gründen dafür kommt Pethkes eigene Lebens- und Familiengeschichte ins Spiel, strikt matrilinear: drei Generationen von Frauen, die an derselben Institution Kunst studiert haben und irgendwann Mutter geworden sind, wobei die Koordinationen ihrer jeweiligen Familiengründungen sich fundamental voneinander unterscheiden. Während die Großmutter heiratet und danach lebenslang ein Hausfrau-und-Mutter-Dasein führt – ohne Kunst –, bekommt Pethkes post-1968 sozialisierte Mutter drei Kinder von drei verschiedenen Vätern, die sie unabhängig großzieht – voll berufstätig als Kunstlehrerin, aber ebenfalls ohne (eigene) Kunst. Für die Filmemacherin selbst wird das Kinderkriegen Anstoß zu jenem Reflexionsprozess, dessen Ergebnis *Reproduktion* ist.

Im Verhältnis zur Großmutter und Mutter sucht der Film nicht die direkte Konfrontation, spürbar wird stellenweise aber doch eine freundliche, mit leiser Ironie vorgetragene Distanznahme – etwa im Betrachten alter Kinderfotos aus den 1980er Jahren, zu denen die Filmemacherin im Voiceover die wechselnden Vaterfiguren ihrer Kindheit aufzählt: von Andreas, dem Goldschmied, über Walter, den Theaterregisseur, bis hin zu Matthias, dem Lehrer. Stehen bleibt aber auch der schöne, schlichte, stolze Satz, mit dem Pethke ihre Mutter zitiert: Ihr größtes Werk sei ihr Lebensentwurf. Dazu sieht man die Mutter im Abendlicht die Elbe entlangradeln. Es ist ein friedliches Bild und ein freies. Dennoch, das macht *Reproduktion* implizit deutlich, hat Pethke selbst ein anderes Modell gewählt, macht mit ihrem Partner zusammen Filme und versucht, gleichverantwortliche Elternschaft zu leben.

Diese Ambivalenz im Verhältnis zur emanzipierten Mutter, die Gleichzeitigkeit von Anerkennung und Es-trotzdem-ganz-anders-machen-wollen, interessieren mich, deren ebenfalls post-1968 in der BRD sozialisierte Mutter, *full disclosure*, einen ähnlichen Weg wie Pethkes gegangen ist. Sie verweisen auf die besonderen Schwierigkeiten matrilinearer Reproduktion von Erfahrungen und lebenspragmatischem Wissen unter patriar-

chalen Bedingungen: Welche Aporien hat die Emanzipation dieser Frauengeneration für ihre Töchter produziert? Welche Schlussfolgerungen haben »wir« in Bezug auf Mutterschaft und Familie gezogen, welche Entscheidungen wollen »wir« auf keinen Fall wiederholen? Was wird sich (nicht) reproduziert haben? Und was hat das alles mit einem gesellschaftspolitischen Klima und ökonomischen Zwängen zu tun, die heute andere sind als in den 1980er Jahren? Sind die Spielräume für weibliche Emanzipation, für Mutterschaft bei gleichzeitig berufstätiger, schöpferischer Existenz, weiter oder enger geworden? Die Probleme, die Generationen von (nicht nur Pethke-)Frauen beschäftigt haben, haben sich keineswegs erledigt.

Dass *Reproduktion* Anstoß zu Fragen gibt, die weit über die individuelle und persönliche Geschichte der Filmemacherin hinausgehen, hat sehr viel mit der spezifischen Art und Weise zu tun, wie hier autobiografisches Material konstellierte wird. Im Filmgespräch nach einem Berlinale-Screening nannte der



Moderator den Film »aufgeräumt«, und tatsächlich strahlt *Reproduktion* eine fast streng anmutende Sachlichkeit und Nüchternheit aus: Alte Familienfotos werden der Kamera in Ruhe als gerahmte zur Betrachtung vorgelegt, Dokumente aus dem Archiv der HFBK Hamburg werden auf großen Tischen von einer Mitarbeiterin des HFBK-Archivs sorgsam durchblättert. Spät erst im Ver-

- 001 Vgl. Annie Ernaux, *Die Jahre*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 2017 [2008].
 002 Vgl. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Gallimard, 2003.
 003 Vgl. Chantal Jaquet, *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*, Wallstein Verlag, 2018 [2014].

Dr. Elena Meilicke ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin. Sie arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin/Postdoc an der

12
13

lauf des Films wird überhaupt klar, dass die eingangs mit ihrem Mädchennamen vorgestellte junge Frau, die nach dem Krieg ein Kunststudium an der HFBK beginnt, die Großmutter der Filmemacherin ist.

Präzise und mit kalkulierter Zurückhaltung konstruiert *Reproduktion* auf diese Weise eine Erzählung, die sich mit einer Begriffsfügung der Schriftstellerin Annie Ernaux

len und politische Determinanten dieses Lebens zu gewinnen. An anderer Stelle hat Ernaux ein solches Vorgehen als »weniger autobiografisch denn vielmehr auto-soziobiografisch« bezeichnet, und damit einen neuen Gattungsbegriff geprägt.⁰⁰² Autosozibiografien – bekannt geworden ist die Gattung durch Texte von Didier Eribon, Eduard Louis und die von Annie Ernaux selbst –

verknüpfen das Persönliche mit dem Politischen und die Selbst- mit der Gesellschaftsanalyse. Sie insistieren auf der Bedeutung von Klasse und sozialer Herkunft (wie übrigens auch *Reproduktion* den, noch dazu weiblichen, Zugang zur Kunsthochschule über drei Generationen hinweg klar als Effekt eines bürgerlichen Klassenprivilegs benennt) und untersuchen, anhand eigener Erfahrungen von Klassenwechsel durch Bildungsaufstieg, soziale und strukturelle Bedingungen für »die Nicht-Reproduktion sozialer Macht«, wie die französische Philosophin Chantal

Jaquet formuliert hat.⁰⁰³ Bildungsinstitutionen – Schulen, Universitäten – spielen deshalb oft eine zentrale Rolle in autosozibiografischen Erzählungen.

Mit seiner Setzung, ausgehend von der Kunsthochschule zu erzählen, um Institutions-, Familien- und Lebensgeschichte dann auf erstaunliche Weise miteinander zu verschränken, erweist sich *Reproduktion* als filmische Auto-soziobiografie, die an der Nicht-Reproduktion patriarchaler Macht arbeitet.

Universität der Künste Berlin und im künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekt »Confronting Realities. Arbeit an filmischen Autosozibiografien«, das an der Filmakademie Wien angesiedelt ist. Zu ihren Schwerpunkten zählen feministische Filmwissenschaft sowie Medien- und Gender, aktuell forscht sie zur Medien-, Wissens- und Kulturgeschichte der Resilienz. Als Kritikerin schreibt Meilicke regelmäßig für Zeitschriften wie *Cargo*, *Texte zur Kunst* und *Merkur* und wurde mit dem Siegfried-Kracauer-Preis für Filmkritik ausgezeichnet.



als »unpersönliche Autobiografie« bezeichnen ließe.⁰⁰¹ Verfahren des Nicht-ich-Sagens – statt »ich« zu sagen, spricht Ernaux in ihrer unpersönlichen Autobiografie *Die Jahre* von sich nur in der dritten Person oder verschleift das »ich« zu einem »man« (frz. »on«) – tragen dazu bei, die individuelle Lebensgeschichte aus der Distanz zu betrachten und Aufschluss zu überindividuellen, sozia-

Das offene Kunstwerk und seine Reproduzierbarkeit

Anne Meerpohl

Von 1962 bis 1968 studierte Anna Oppermann an der HFBK Hamburg und kehrte 1976 und 1978 für eine Gastprofessur zurück. Ihr eigensinniges Werk wurde nun in der Bundeskunsthalle Bonn ausgebreitet



- ↖ Anna Oppermann im Elfenbeinturm (in dem Ensemble *Raumprobleme*), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981, Courtesy Nachlass Anna Oppermann und Galerie Barbara Thumm
- ↘ Anna Oppermann. *Eine Retrospektive*, Ausstellungsansicht Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2023/24; Foto: Simon Vogel

Wie oft schaut man tagtäglich an sich hinunter und betrachtet sich aus einer Art Vogelperspektive? Oder in einen Spiegel? Unzählige Male wiederholen sich tagtäglich ähnliche Perspektiven auf das Selbst. Subjektive Blicke und Bildausschnitte auf den eigenen Körper, das eigene Dasein und die Prozesse künstlerischer Produktion verfolgt das Werk von Anna Oppermann, das gerade in der Bundeskunsthalle in Bonn eine Retrospektive erfahren hat. So eine Selbstbefragung und Kontextualisierung sozialer, ökonomischer und geschlechtlicher Umstände reiht sich ein in feministische Analysen ihrer Zeit und einem progressiven Umgang mit dem künstlerischen Schaffen selbst.

Motiv wiederkehrend auf, als *Trompe-l'œil*, Bildraum oder als Objekt in den Installationen.

In zahlreichen Zeichnungen und Malereien, vor allem aus den 1960er Jahren, tauchen immer wieder Füße, collagenartig, gespiegelte Raumperspektiven, gemalte Rahmen und beinartige Gebilde auf, die suggerieren, von oben an einem Körper herunterzublicken. Die Besucher:innen nehmen den Blick der Künstlerin ein und werden gleichzeitig auf den eigenen zurückgeworfen, nahezu wie in das Bild hineingesetzt. Diese Formen der Verkörperung des eigenen Blickes und wechselnden Perspektiven spielen in den *Ensembles* der Künstlerin eine große Rolle. Das Betrachten als Methode führte letztend-

lich von dem multiperspektivischen, jedoch zweidimensionalen Bild zur raumgreifenden Installation. Das Arrangieren von Pflanzen und Spiegeln als Kulisse für ihre Malereien führte Oppermann zum Reduzieren der Bildfläche und zum installativen Arbeiten, zu ihren *Ensembles*: »Die erlebte Verschmelzung von mir und einem Gegenstand, wollte ich damals darstellen, um mir diesen angenehmen Zustand für die Erinnerung festzuhalten und auch anderen Menschen dieses Erlebnis nachvollziehbar zu machen«. ⁰⁰¹ Das Dahinter der einstigen Bildfläche und seiner



Den Auftakt der Ausstellung bilden die Blicke von Anna Oppermann (1940–1993). Aus 365 Fotografien, Selbstportraits aus den Jahren 1965 bis 1975, schaut sie den Besucher:innen entgegen, mal direkt, mal aus dem Bild heraus. Der erste Ausstellungsraum wirkt wie eine Einführung in ihr Werk, eine reduzierte Zusammenstellung zentraler Fragestellungen der Künstlerin. Neben Zeichnungen aus ihrer Studienzeit an der HFBK Hamburg, findet sich eine Ansammlung von Aufbaumaterial mit einem Spiegel. Der Aufbau konstituiert unmittelbar ein Problem, eine Referenz zu Oppermanns Untersuchungen und suggeriert den immensen Aufwand, die Herausforderung, die Installationen zu re-inszenieren. Konservatorische Fragen rund um das Werk werden in Form von Hinweisschildern und erweiterten Erläuterungen am Ende der Ausstellung aufgegriffen. Der Spiegel tritt als

Gegenstände werden vom Vorbild zur Arbeit selbst transformiert, das Arrangieren zur ästhetischen Handlung. ⁰⁰² Diese verbleibt als abwesender, vielleicht gespenstischer Verweis in der Installation und wird wie die prozessuale Arbeitsweise für die Rezipient:innen erfahrbar.

Beim Durchstreifen der Ausstellung drängt sich das Gefühl auf, dass sich nach jeder Ecke das Oeuvre Stück für Stück auffaltet. Analog zu dem zentralen Motiv und Bezugspunkt der Pflanze, von denen immer wieder frische Exemplare in Vasen in oder an den *Ensembles* zu finden sind, entwickelt sich das Werk von einem geschlossenen Bild zur offenen, explosionsartigen Installation. Die *Ensembles* wachsen regelrecht aus den Wänden heraus und breiten sich wie eine raumnehmende Maßnahme aus. Die Ansammlungen von drapierten Arbeiten und

- 001 Wandtext Anna Oppermann. *Eine Retrospektive*; aus: Anna Oppermann. *Ensembles 1968 bis 1984*, Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hamburg und im Bonner Kunstverein, Edition Lebeer Hossmann, 1984, S. 59.
- 002 Vgl. Anke Haarmann, »Praxisästhetik«, in *Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, hrsg. von Daniel M. Feige und Judith Siegmund, Edition Moderne Postmoderne, Transcript, 2015.
- 003 Anna Oppermann, Michael Geißler: *Statement und Dokumentation zu »Künstler sein (Zeichnen nach*

Objekten aus Zeichnungen, handgeschriebenen Zetteln, Dokumentationen vorheriger Aufbauten (»Zustände«), Fotografien und Zitaten verbreiten ein organisiertes Chaos im Raum. Sie scheinen kalkuliert improvisiert entstanden, prozessual, eine Art Zusammenspiel von Zufall und Handlung, eine mögliche Referenz auf Umberto Eco und sein »offenes Kunstwerk«, das in ihrer Arbeit zitiert wird. Der Anfangs- und Endpunkt ist schwierig zu bestimmen. So tauchen Bilder immer wieder in unterschiedlichen Gruppierungen auf und zitieren sich selbst durch Abbildungen vergangener Ansichten, die wiederum unterschiedliche Zeitlichkeiten suggerieren. »Die Vergangenheit ist für mich jederzeit durch Fotos rekonstruierbar«, erläutert Oppermann im Video am Ende der Ausstellung.⁰⁰³

Die sich wiederholenden Reproduktionen der verschiedenen »Zustände« verweisen auch auf repetitive Care-Arbeit wie Kochen, Putzen oder emotionale Arbeit. Man denke an den Ausspruch »a woman's work is never done« und die Genese der reproduktiven Sphäre, die menschliches Dasein überhaupt am Leben erhält, dementsprechend niemals endet. Mit dem Wiederholen einzelner Bildelemente und dokumentarischen Materials lässt sich ein Bezug auf feministische Auseinandersetzungen der 1970er Jahre herstellen, die das Rollenbild der Hausfrau und die Trennung von öffentlichen und privaten Räumen kritisieren. So wirkt der Rahmen als Bildmotiv in den Malereien als auch seine Öffnung bis hin zur Aufhebung durch die *Ensembles* als Verweis auf Enge und Begrenzung, eine Analogie auf Rollen von Weiblichkeit und soziale Normen. Im Studium an der HFBK Hamburg wurde ihr ab ihrer Mutterschaft 1964 das Label der studentischen Hausfrau zugeschrieben, welches sie nicht nur vehement ablehnte, sondern auch zu transformieren wusste.⁰⁰⁴ Mit *Hausfrau Sein, 1968 – 1973* erarbeitete sie eine der ersten Bild-Raum-Collagen, in der sie die verschiedenen Ebenen von Arbeit durch Mutterschaft, gesellschaftliche Normen, Studium und Künstlerinnen-Dasein aufgreift. Sie studierte unter anderem bei Fritz Seitz, Jan Bontjes van Beek und in der Klasse Freie Grafik bei Paul Wunderlich. Durch ihre Hochzeit mit Wolfgang Oppermann änderte Regina Heine erst ihren Nachnamen und mit dem Ende ihres Studiums auch ihren Vornamen. Nach ihrem Abschluss stellte sie in zahlreichen Hamburger Institutionen aus und lehrte 1976 und 1978 als Gastprofessorin an der HFBK. 1986 war sie Mitbegründerin der Galerie Vorsetzen neben den HFBK-

Alumni Adam Jankowski, KP Brehmer, Dagmar Fedderke und Constantin Hahm. Im gleichen Jahr stellte sie dort ihr Ensemble *Pathosgeste – MGS MO* (»Mach große, schlagkräftige, machtdemonstrierende Objekte!«) aus, welches ein Jahr später auch auf der documenta 8 gezeigt wurde. Wobei auch hier Teile von anderen Arbeiten integriert waren und es immer wieder Reduktionen und Wandlungen in den Präsentationen gab. Wie in ihren Titeln oft erkennbar, kritisiert Oppermann die Kommerzialisierung der Kunstszene und ihre Großformate und Überfüllungen wirken dagegen wie eine ironische Pose zur kapitalistischen Wachstumsideologie.

Bini Adamczak bezeichnet referierend auf Karl Marx die »Gesellschaft als Ensemble der menschlichen Beziehungen«⁰⁰⁵. Ein Ensemble beschreibt eine Zusammenstellung bestehend aus einzelnen Bestandteilen, eine Art Rezeptur oder eine künstlerische Gruppe. Gemeint sind aber nie die Einzelteile, sondern ihr Geflecht und Zusammenspiel. Solche sozialen Konstellationen scheint Anna Oppermann durch ihre Installation im Raum zu übersetzen. Mehrfach verweist sie auf den Prozess, die Offenheit des Werkes und die ökonomischen Verstrickungen des Kunst-Machens zum Beispiel in der Trope des »Kunsthändlers«. Ihre *Ensembles* wirken im Raum wie Spuren einer Versammlung, Überreste eines Schlachtfeldes menschlichen Miteinanders. Trotz der konservatorischen Herausforderungen schafft die Ausstellung eine körperliche Raumerfahrung, die die soziale und kritische Vorgehensweise Oppermanns erlebbar macht.

der Natur, zum Beispiel Lindenblütenblätter)«, 1977
Farbe, 00:15:34 © Archiv Michael Geißler, ZKM |
Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

- 004 Vgl. »Anna Oppermann: Interview mit Christa Damkowski, 1981«, in: Anna Oppermann *Ensembles 1968 – 1984*, Edition Lebeer Hossmann, 1984, S. 41.
- 005 Bini Adamczak, *Beziehungsweise Revolution: 1917, 1968 und kommende*, Edition Suhrkamp 2721, Zweite Auflage, 2017, S 239.

Anne Meerpohl absolvierte im Sommer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether und arbeitet als freie Künstlerin, Kuratorin und Autorin.

13.12.2023 – 1.4.2024
Anna Oppermann. *Eine Retrospektive*
Bundeskunsthalle, Bonn
<https://www.bundeskunsthalle.de/>

Zwischen Madonna und Motto

Carina Engelke

Mutterschaft ist nicht nur ein beliebtes (und oftmals idealisiertes) Motiv in der Kunst, sie mit Künstlerinnenschaft zusammenzubringen ist immer noch eine große Herausforderung. Diesem schwierigeren Verhältnis widmen sich immer mehr Künstler*innen, wie zwei aktuelle Ausstellungen belegen

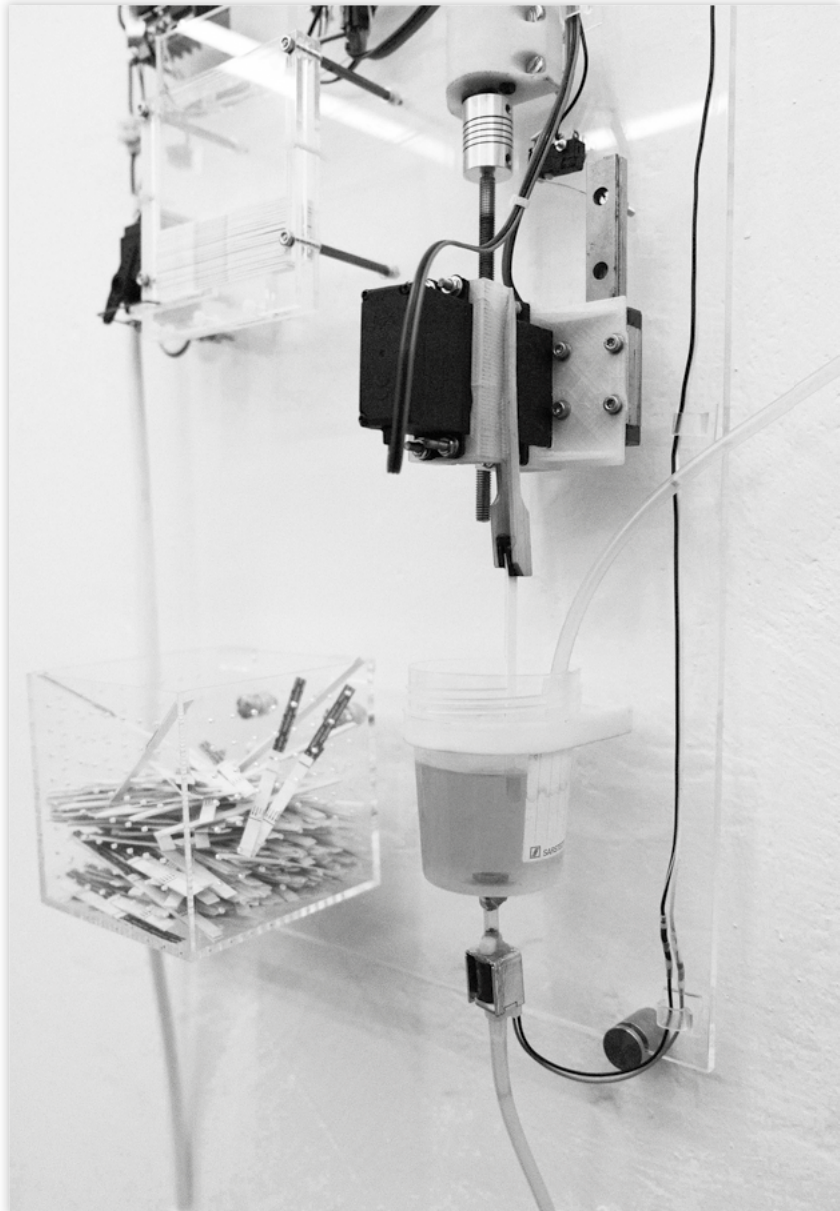


Mehrere Ausstellungen haben sich in letzter Zeit mit der Thematik von Kunst und Mutter(schaft) auseinandergesetzt: In der Ausstellung *Untitled (Mothers)* im Ausstellungsraum von Kunst im Quartier beschäftigten sich die Berliner Künstlerin Penny Monogiou und die Musikerin Laura Boer – auf Einladung der Quartierskünstlerin und HFBK-Absolventin Elena Greta Falcini – mit kunsthistorischen und gegenwärtigen Bildformen von Mutterschaft und Weiblichkeit. Die Gruppe Motto, die aus Studierenden der HFBK Hamburg besteht, nahm ebenfalls das Motiv der Mutter zum Ausgangspunkt für eine Ausstellung, in der sie die Thematik um Diskurse über persönliche und ambivalente Familienstrukturen und -beziehungen, politische Kämpfe, Körperbilder und biotechnologische Perspektiven erweiterten. Und auch in Berlin zeigte das Haus am Lützowplatz bis Ende Februar 2024 in der Ausstellung *The Bad Mother* die titelgebende Arbeit von Louise Bourgeois sowie weitere künstlerische Positionen, die gerade die Erwartungshaltungen sowie Bilder und Lebensrealitäten von Müttern in den Mittelpunkt rückte.

Eine rote mit aneinandergereihten Playboy-Covern bedruckte Textilcollage hängt zentral im Raum und erstreckt sich über den Boden der Ausstellung im Kunst im Quartier. Doch die sonst hypersexualisiert inszenierten Frauenkörper auf den Playboy-Covern werden überlagert von Bildfragmenten historischer Frauendarstellungen, die zwischen Göttlichkeit und Erotik changieren: christliche Madonnenfiguren mit Kind oder Aktdarstellungen von Venus- oder Eva-Motiven. Die Berliner Künstlerin Penny Monogiou und die Musikerin Laure Boer zitieren vorrangig Frauenbilder aus einer eurozentristisch, weißen und heteronormativ geprägten Kunstgeschichte, die sich in musealen Sammlungen, in den hegemonialen Kanon und in das eigene Bildgedächtnis eingeschrieben haben. In der Textilcollage verflüssigen sich kunsthistorische Referenzen und gegenwärtige Playboy-Darstellungen zu einem Gesamtbild, das Kontinuitäten aufzeigt und zugleich Ambivalenzen und Brüche zulässt. Monogiou und Boer versuchen dabei stereotype und objektifizierende Blickmuster und Bildtraditionen zu dekonstruieren, bis eine eindeutige Zuordnung unmöglich wird.

In ihrer Sound- und Videoarbeit *Kein Bock* konterkariert Boer die kunsthistorische Darstellungstradition von

Weiblichkeit und Mutterschaft mit einem subjektiv bestimmten und gegenwärtigen Blick auf die Thematik. Während im Ausstellungsraum dissonanter, schnellgetakteter Sound erklingt, wechseln sich im Video flüchtige Alltagsmomente mit kollaborativen Zeichnungen



von Boer, ihrem Partner und ihrem Kind ab. Dabei zeigt Boer alltägliche Situationen von Mutterschaft, die sich mit der eigenen Verantwortung, der einhergehenden Care-Arbeit und den Herausforderungen auseinandersetzen und Momente der Hektik und der eigenen Verunsicherung zulassen.

Auch in Penny Monogiou's 12-teiliger Serie *StillLeben* werden jene subjektiven Alltagsmomente sichtbar. Die

in den ersten Wochen nach der Geburt ihres Kindes entstandene Serie basiert auf Fotografien, die sie und ihren Sohn in verschiedensten Alltagssituationen beim Stillen zeigen. Betrachter*innen nehmen in den Malereien die Perspektive der Mutter ein und sind mit einer Nähe konfrontiert, die den Bildern etwas Intimes und Verletzliches verleiht. Das Ausloten der eigenen Position, zugleich Künstlerin und Mutter zu sein, durchzieht die Ausstellung, in der auch die gesellschaftspolitischen Herausforderungen an und Diskriminierungen von Künstlerinnen im Kunstbetrieb durchscheinen – u. a. in der Bezahlung sowie der geringeren Präsenz auf dem Kunstmarkt.^[100]

Wie die Studie zu Absolvent*innen der HFBK Hamburg von 2019 allerdings belegt, sind weibliche und als divers zugeordnete Künstler*innen in den letzten Jahren bei der Bewerbung um Preise und Stipendien erfolgreicher als männliche Künstler.^[102] Dennoch sind gerade Kunstschaufende mit Kindern weiterhin von strukturellen Benachteiligten betroffen, wie Netzwerke, Verbände und Initiativen wie Kunst + Kind Berlin oder K&K – Bündnis Kunst & Kind verdeutlichen und den Gender Care Gap und die einhergehenden Ungleichheiten kritisieren.^[103] Es gibt aber auch aktuelle Initiativen, die an dieser Stelle ansetzen: So schrieb die Behörde für Kultur und Medien der Stadt Hamburg im Dezember 2023 erstmalig das Sti-

pendienprogramm Parents in Arts aus, eine zweiwöchige Residency für Künstler*innen mit Kindern, die im Bereich der Bildenden Kunst oder Literatur arbeiten.^[104] Gerade die gegenwärtigen Anforderungen an sich selbst als Künstlerin und als Mutter werden in der Ausstellung *Untitled (Mothers)* in den Mittelpunkt gerückt und sexualisierende und tradierte Bildfiguren von Weiblichkeit und Mutterschaft ad absurdum geführt.

In der Ausstellung der Gruppe Motto (bestehend aus den HFBK-Studierenden Paula Hummer, Julia Koch, Ava König und Samuel Witt) im Gängeviertel wird das Thema Mutterschaft von einer konzeptuellen Offenheit bestimmt. Grundlegend ist die für das Kollektiv namensgebende Praxis des Mottos, mit der sie in wechselnden Gruppenausstellungen über ein Kernmotiv unterschiedliche Positionen präsentieren. Die Mutter wird somit zum Ausgangspunkt für die Präsentation der 20 künstlerischen Positionen. Die Ausstellung erstreckt sich über alle Galerieräume in der Speckstraße, in denen selbst das Bad zum Ausstellungsraum wird. Denn dort wird Marthe Focks (HFBK Absolventin bei Prof. Simon Denny 2019) Arbeit *Are we pregnafix? All gender test device* gezeigt, die sie im Rahmen ihrer Abschlussarbeit bereits auf der Graduate Show 2021 an der HFBK präsentierte. Bestehend aus einer Toilette und einer automatisierten, maschinellen Vorrichtung wird der Urin von Besucher*innen gesammelt und innerhalb eines gesetzten Zeitinter-



valls ein kollektiver Schwangerschaftstest erstellt. Dabei überführt die Arbeit nicht nur den intim und weiblich konnotierten Akt in den öffentlichen Raum, sondern macht aus dem ungewissen Prozess des Wartens eine kollaborative Praxis unabhängig vom Gender der Personen. Und am Ende der

Ausstellung zeigte der Schwangerschaftstest sogar das (un)erwartete Ergebnis: positiv.

Die Ausstellung war von einer medialen und thematischen Pluralität bestimmt, die über biotechnologische Prozesse von Mutterschaft besonders persönliche Beziehungen zu Familie, Heimat und zum eigenen Körper in den Fokus rückte. So entwarfen Serafima (HFBK Master-Studentin bei Prof. Angela Bulloch) und Angelina Bresler in ihrer Installation *My Moon* ein Netz aus sich überlagernden, die Decke und Wände umspannenden Stoffbahnen, in denen Bild- und Textfragmente sowie Häkelobjekte von ihrer Mutter verwoben waren. Die Schwestern konstruierten dabei einen nostalgisch und träumerisch anmutenden Rückzugsort und *safe space*, der ein temporäres Zuhause schafft, wenn die physische Heimat nicht erreichbar ist.

Eine künstlerische Position, in der der eigene Körper zum Gegenstand der Kunst wird, fand sich in Manda Steinhausers (HFBK Master-Studentin bei Prof. Tobias Zielony) Arbeit *Mother Machine*. Der großformatige, schwarzweiße Foto-Druck zeigt den angeschnittenen Oberkörper der Künstlerin nach der Geburt ihres Kindes. Entgegen einer norm schönen, idealisierten Darstellung von Mutterschaft – abseits von der glorifizierten Figur der Madonna mit Kind – richtet Steinhauser den Blick auf die körperlichen Spuren und Facetten von Mutterschaft. Der Begriff der Mutter wird in der Ausstellung gelöst von tradierten Familienstrukturen und Stammbäumen zugunsten eines rhizomatischen Denkens, in dem die Figur als relationales Gewebe verstanden wird. Gerade im Ausbilden und Pflegen von Kontakten und Wahlfamilien kann selbst der kollaborative Prozess der Gruppe Motto als »familyaffair«⁰⁰⁵ verstanden werden. Madonna, Motto, Maschine oder *Bad Mother* – Die Figur der Mutter scheint längst eine relationale Denkfigur und Projektionsraum für künstlerische Kritik und Hinterfragung tradierter und normativer Zuschreibungen zu sein.

- 001 Vgl. Statistisches Bundesamt, Unbereinigter Gender Pay Gap (GPG) nach Wirtschaftszweigen, <https://www.destatis.de/DE/Themen/Arbeit/Verdienste/Verdienste-GenderPayGap/Tabellen/ugpg-03-wirtschaftszweige-ab-2014.html> (letzter Zugriff am 12.02.2024).
- 002 Vgl. Henning Lohmann/Sascha Peter, *Kunst studieren – und was kommt danach? Studie zu Absolventen und Absolventinnen der HFBK*, Projektbericht, 2019, S. 54–55.
- 003 Vgl. Sascia Bailer, »Bezahlung und Sichtbarkeit. Wie es um Geschlechtergerechtigkeit in der Kunst steht«, *Monopol*, 08.03.2023, <https://www.monopol-magazin.de/gender-gap-kunst-zahlen-bitte> (letzter Zugriff am 12.02.2024).
- 004 Vgl. Behörde für Kultur und Medien, Residenzstipendium Parents in Arts, <https://www.hamburg.de/bkm/stipendien/17556170/stipendium-parents-in-arts/> (letzter Zugriff am 12.02.2024).
- 005 Gruppe Motto, *Mutter*, Ausstellungsheft, o.S.



Carina Engelke ist Kunsthistorikerin und kuratorische Mitarbeiterin im Freiraum des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G), einem Projektraum für künstlerischen und soziokulturellen Dialog und Diskurs. Sie studierte Kunstgeschichte und Kultur-anthropologie in Hamburg und Wien und beschäftigt sich mit queer-feministischen und dekolonialen Zusammenhängen in der zeitgenössischen Kunst sowie Sammlungs- und Ausstellungspraktiken.

8. – 10.12.2023

Untitled (mothers)

Penny Monogiou, Laure Boer. Auf Einladung der Quartierskünstlerin Elena Greta Falcini

Kuratorische Unterstützung und Bar: Künstlerinnen-duo mahnkehoffmann (Paula Hoffmann, Laura Mahnke)

Kunst im Quartier, Dulsberg

@kunstimquartier

8. – 17.12.2023

Mutter

Clara Alisch, Angelina Bresler, Serafima Bresler, Ki Bui, Annika Döring, Agnes Eeg Olofsson, Marthe Fock, Maximilian Glas, Luca Japkinas, Karolina Kaiser, Kristina Küster-Witt, Sascha Levkovich, Sarai Meyron, Yve Oh, Beate Schachinger, Babette Semmer, Caroline Springmann, Manda Steinhauser, Victoria Stigkaer, Djoana Weimann, Susan Stanley Witt

Kuratiert von Gruppe Motto

@gruppemotto

Listening Session zum Thema Mutter mit Beiträgen weiterer Künstler*innen: <https://on.soundcloud.com/WPSkW>

Happy Birthday to me: Ein Fest für und mit der Kunst

Ferial Nadja Karrasch

Unsere Autorin besucht den Off-Space ((NYT)) von HFBK-Absolventin Szerafina Schiesser in Berlin

20
21



Was sind – aus Gästesicht – die besten Geburtstagspartys? Man begegnet bekannten und unbekannten Menschen, mit denen man sich austauschen, von denen man sich inspirieren lassen kann. Bestenfalls werden neue Freundschaften geschlossen, gemeinsame Vorhaben geplant. Es gibt reichlich Essen und Trinken und natürlich gute Musik. Am Ende geht man nach Hause – später als geplant – mit dem Gefühl, bereichert worden zu sein und eine gute Zeit gehabt zu haben.

Die Vernissage der Ausstellung *Happy Birthday to me* im ((NYT)) am 7. März 2024 war genau das. Anlass war das einjährige Bestehen des Kunstraums in Berlin-Charlottenburg, der am 7. März 2023 seine erste Ausstellung präsentierte. *Happy Birthday to me* feiert die Begegnungen, die in den vergangenen zwölf Monaten stattgefunden haben, die Erinnerungen, die geschaffen wurden und leitet das neue ((NYT))-Jahr ein. Über 20 Künstler*innen aus Berlin und Hamburg, darunter viele, die schon bei der ersten Ausstellung dabei waren, zeigten Soundobjekte, Skulpturen, Malerei, Film, Hörstücke und Soundperformances.

Auch wenn es 2023 noch keinen Namen gab – [NOT YET TITLED] wurde der neue Kunstort damals vorläufig betitelt – stand das Konzept von Anfang an fest: Einen Raum zu schaffen, an dem sich die Künstler*innen begegnen können, an dem Experimente möglich sind. Eine Plattform, die auch als Schnittstelle zwischen Studienzeit und dem Leben als freie*r Künstler*in fungieren soll. Gründerin Szerafina Schiesser (Bachelor-Abschluss 2020 bei Prof. Michaela Melián und Prof. Pia Stadtbäumer), die wie viele der Ausstellenden an der HFBK Hamburg studiert hat, sagt hierzu: »In Hamburg ist die Situation für Kunststudierende anders als hier in Berlin. Hier gibt es kein vergleichbares Netzwerk an Off-Spaces in denen Studierende ausstellen können. Ich finde, es ist hier schwieriger, die eigene Arbeit zu zeigen, wenn man sich noch nicht etabliert hat. Wir arbeiten nicht ausschließlich mit Studierenden, aber ihnen einen Raum zu bieten ist ein wichtiger Aspekt des Konzepts.«

Die anfängliche Namenlosigkeit hat sich mittlerweile etabliert: ((NYT)) verspricht schon im Titel Offenheit und Experimentierfreudigkeit. Klang- und multimediale

Kunst steht hier im Mittelpunkt, aber auch Skulpturen, Malerei und Performances sind im Programm. Das Datum der Vernissage ist dabei nicht zufällig gewählt, sondern bewusst auf den Vortag des Internationalen Frauentages am 8. März gelegt worden. Denn die Idee, einen eigenen Off-Space zu eröffnen, der auf das Mitei-



nander und die gegenseitige Unterstützung Wert legt, hing auch mit Schiessers eigener Biografie zusammen: Sie ist seit ein paar Jahren Mutter und hat es am eigenen Leib erfahren, wie viel komplizierter es ist, mit einem kleinen Kind aktiv an der Kunstszene teilzunehmen.

Und auch viele der gezeigten Arbeiten beschäftigen sich mit dem Thema Mutterschaft. So führt uns Daniel Hopp

(Master-Abschluss 2020 bei Prof. Jeanne Faust) in seiner Video-Arbeit *Dark Spots* (2022) eine Mutter-Sohn-Konstellation vor Augen, in der es um die schwierige Loslösung des Sohnes von der Mutter geht, die ihrerseits schon einen Schritt weiter zu sein scheint. Mit einer an ein Kleinkind erinnernden Hartnäckigkeit heftet sich der

Duos, das durch Nähe und Distanz, durch Gemeinsamkeiten und unterschiedliche Bedürfnisse geprägt ist.

Dark Spots ist Teil des Film-Programms, das im kellerartigen Guckloch gezeigt wird, in das man vom Erdgeschoss über eine steile Treppe gelangt. Im Anschluss ist Clara Alischs (Master-Abschluss 2021 bei Prof. Michaela Melián) *LACTOLAND* (2021) zu sehen: Eine Frau pumpt hier mit einer elektrischen Milchpumpe Muttermilch ab, die später in einem großen Topf gesammelt, erhitzt und über mehrere Arbeitsschritte zu kleinen Bonbons verarbeitet wird. Lecker sehen die Drops aus und allzu weit hergeholt ist die Idee auch nicht. Längst hat sich ein Markt um Muttermilch gebildet.

Wieder oben im Erdgeschoss setzt sich Kathrin Hippen in ihrer Mixed Media-Installation *After Storytelling* (2023) mit dem Thema Abtreibung auseinander. Fragmente aus Filmen, Büchern und Songs werden hier zu einer Soundcollage zusammengefügt, die den »Wust an Informationen und Meinungen, denen Betroffene ausgesetzt sind, nachvollziehbar machen sollen«, so die Künstlerin. Die eigens für die Arbeit konzipierten Sitzgelegenheiten ermöglichen eine meditative Körperhaltung und versetzen die Hörenden in eine Situation, in der das Bewusstsein für den eigenen Körper die Resonanz des Gehörten verstärken soll. »Es geht«, beschreibt Hippen, »um eine neue Hörerfahrung, um eine Abkehr von der Annahme als Außenstehende verstehen zu können und damit Wahrheiten produzieren zu dürfen.«

Szerafina Schiessers Arbeit *M-A-M-A* (2024) ist auf dem Klo zu hören. »Das Klo ist ja oft ein Ort, an dem man sich zurückziehen und

dem Trubel entkommen kann«, so Schiesser. Und tatsächlich, als Elternteil und vielleicht insbesondere als Mutter, erfährt das Badezimmer eine neue Bedeutung, denn wo sonst ist es legitim, sich mitten im Geschehen für einen Moment von den Pflichten zu entbinden und hinter sich die Türe zu schließen? In ihrer Klanginstallation bezieht sich Schiesser auf die Klopfakupressur, die bei Stress und Angst Abhilfe verspricht: In *M-A-M-A*

erwachsene Mann an die Fersen der Mutter, er folgt ihr durch das Haus, löchert sie mit Fragen, die ihre eigene künstlerische Biografie und Mutterschaft betreffen. Er sucht in ihren mal spärlichen, mal genervten, zuweilen wütenden Aussagen eine Antwort auf die Frage, wie sich Elternschaft und Künstler*innendasein vereinbaren lassen. Hopp zeichnet ein humorvolles, aber eindringliches Bild von der komplexen Dynamik eines Eltern-Kind-



08. – 10.03.2024

Happy Birthday to Me

Clara Alisch, Elena Greta Falcini,
Lorenz Goldstein, Dörte Habighorst,
Iris Helena Hamers, Vicente Hir-
mas, Daniel Hopp, Jori Kehn, Chloe-
Rose Purcell, Szerafina Schiesser, Lena
Schramm, Gesa Troch u. a.
((NYT)), Berlin

wird eine Klopftechnik vermittelt, anhand derer »sich das Dasein als Mutter angenehm erklopfen lässt«.

Ein kaum angenehmes Dasein ist in Chloe-Rose Purcells (Master-Abschluss 2021 bei Prof. Jeanne Faust) *animal inside an animal* (2022) dargestellt. Der großformatige, aus Wolle und Baumwolle gefertigte Wandbehang lässt aufgrund seiner Form an ein Altarbild denken. In der Mitte steht ein übergroßer Eierstock, der an einen vertrockneten Baum erinnert, oder ein vertrockneter Baum, der an einen übergroßen Eierstock erinnert. Im Vordergrund sind vier nackte, weibliche Figuren abgebildet: Eine in inniger Umarmung mit einer überdimensionierten Erdbeere, eine halb in einer Art Fruchtblase steckend, die über eine Nabelschnur mit einer dritten verbunden ist, die sich dieselbe soeben vom eigenen Körper gerissen hat. Die vierte kauert am rechten Bildrand, an Stelle ihrer Vulva ein Herz, der untere Bauch von einer großen Narbe überzogen. Vielleicht geht es hier um den rohen Akt einer Geburt, oder um das zuweilen seltsame Gefühl, einen Menschen im (Mutter-)Leib zu haben, der sich vom Mutterkörper ernährt, der dafür sorgt, dass er sich verändert, dass er schmerzt und gegebenenfalls auch leidet. Oder es geht um Charakterzüge, die sich nach der Geburt eines Kindes ihren Weg nach draußen bahnen können und die eine Mutter vor die Herausforderung stellen, sich noch einmal neu kennenlernen zu müssen?

Nicht alle Arbeiten widmeten sich dem Thema Mutterschaft. In der rätselhaften Bildwelt von Iris Helena Hamers' Werk (Bachelor-Abschluss 2020 bei Prof. Anselm Reyle und Prof. Pia Stadtbäumer) *Something I can't touch is reaching out for me* (2023) geht es beispielsweise um die Befragung des Mediums Malerei. Drei bemalte Acrylglasscheiben, hintereinander angebracht und von großen Stahlklammern zusammengehalten, kreieren einen Bildraum, in dem sich die unterschiedlichen Motive wie in einem wilden Traum auf- und nebeneinanderfügen. Hamers Werke sind im subjektiven Erleben der Künstlerin verankert, formulieren diese Episoden jedoch nicht aus, sondern laden die Betrachtenden zur eigenen Interpretation ein.

Und Dörte Habighorst (Masterstudierende bei Prof. Dr. Nora Sternfeld) setzt sich in ihrer Performance *Ein Bild* (Version 2024) mit dem Wandgemälde *Die ewige Welle*

von Willy von Beckerath auseinander. Der Wandbildzyklus entstand zwischen 1911 und 1918 in der Aula der HFBK Hamburg und veranschaulicht von Beckeraths zyklische Geschichtsauffassung, nach der sich das Zeitalter kultureller Blüte in einem ewigen Auf und Ab befindet. Habighorsts Sound-Performance bezieht sich insbe-



sondere auf die Eröffnungszereemonie, bei der der Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg eine Rede hielt sowie auf ein Gedicht des Hamburger Arztes und Schriftstellers Hans Much (1880 – 1932), das den Zyklus begleitete. *Ein Bild* geht der Frage nach, wie sich das Gedicht auf die Lesart des Wandgemäldes auswirkt: Much war auch Urheber der rassistischen Schrift *Norddeutsche Backsteingotik – ein Heimatbuch*.

Die Arbeit war Teil des Performance- und Musik-Programms, das den Eröffnungsabend begleitete.

Dem ((NYT)) wünsche ich alles Gute zum Geburtstag und nur das Beste für die kommenden Jahre. <3

»Inspiration comes from everywhere«

Ed Atkins and Toby Kamps

Ed Atkins has been a substitute professor at the HFBK Hamburg for one semester. In this e-mail interview with Toby Kamps, he talks about the start of his career as an artist, the importance of language in his work and his role as a teacher



Ed Atkins has earned an international reputation by making digital avatars enact wildly experimental psychodramas. Using motion-capture sensors and software, he transfers his movements and voice onto computer-generated figures, transforming them into surrogates for literary and philosophical investigations of life in an atomized age.

Calling them »emotional crash test dummies,« Atkins conceives of his synthetic beings not as personalities but as vehicles to test complex feelings. Among the tragicomic protagonists haunting his room-scale video installations are a shirtless, lager- and cigarette-clutching skinhead who expounds in prose and song on love and violence before his head deflates (*Ribbons*, 2014); a cadaverous airline passenger who peels off layers of his face and tosses body parts into security X-ray trays while accompanied by Ravel's »Bolero« (*Safe Conduct*, 2016); and a nattily dressed, careworn alter ego who mirrors the artist's every heartfelt word and expression during an emotional telephone call with his mother (*The Worm*, 2021).

Although the British-born, Copenhagen-based artist's computer-generated protagonists approach the »uncanny valley,« that precipice at which extreme realism becomes creepy, he is uninterested in perfect verisimilitude. He builds his synthetic beings and the generic spaces and landscapes they inhabit from off-the-shelf 3D models purchased online. His works feature impressive special effects and textures created by specialists in digital rendering, but these, just like the Brechtian, narrative-disrupting text and sound interjections peppering his works, only emphasize the artifice of his not-quite realism. Precisely because his computer-generated imagery, or CGI, fails to conjure a convincing counter-reality, it interests him as an arena in which to play out real but ineffable concepts of self-comprehension, connection, and mortality.

Atkins, who also makes sound- and moving-image collages and drawings and prints, begins all his visual art projects with writing. »I think in text rather than images,« he says. »Text can operate in representational ways that images can't.«^[001] The scripts for his video works as well as his prose and poetry, which he publishes in books and gallery handouts, are full of the intricate and infolding metaphors and wordplay found in the work of modernist writers like James Joyce or Gertrude Stein. A recurring theme, Atkins declares, is »of representation as being

violent and murderous in its base desires and trying to counter that to a certain extent, [...] talking about things that are unrepresentable, but then trying to represent them in the knowledge that it won't work but trying to get very close to that membrane.«^[002]

Sorcerer, a project begun in 2022 in collaboration with American poet Steven Zultanski, pushes this exploration of the liminal aspects of form and content in three directions. It exists as a play, a novel, and a film, each of which tests its own medium's capacities to convey actions and meanings. Absurd and existential, the work begins with banal conversations between friends during which, in feats of stagecraft, sheets on a bed continually writhe and a printer cartridge mysteriously levitates from a table. It then switches to »a piece for solo dance« in which an actor mimes »taking apart« their own face.

Since it began in the early 2010s, Atkins's career has had more than a few highlights, including solo exhibitions at major museums in the UK, Europe, and the US. It is possible, however, to list a few works to suggest the scope of his interests and approaches. Shown at the Venice Biennale in 2013, *The Trick Brain* appropriates footage of artist André Breton's extraordinary collection of world art and artefacts, which he intended to become French national patrimony, made for the auction at which it was sold with a voiceover of the artist's own »esoteric meditation« on the logics of Surrealism and capitalism. *Performance Capture* (2015), fitted 120 different attendees of the Manchester International Festival with motion-capture costumes and asked them to read from one of Atkins's scripts, filtering their distinct performances through the same avatar. And *Untitled*, one video among nine that constitutes the body of work, *Old Food* (2017), features cartoonish piles of babies, businessmen, and trousers, along with the occasional British flag, falling onto slices of bread and becoming fillings in vile sandwiches, perhaps as satiric nods to the meat-processing connotations of the computer-imaging term »rendering« or to Brexit's pileup of human consequences.

Although Atkins's digital works never aim to leap CGI's uncanny valley, their fractured fables do bring us to strange and mysterious summits. The spectres of his dopelganglers are mesmerizing and unsettling. Yet, however outlandish and otherworldly their parables of alienation and disembodiment may be, they also land close to home. They chime too well with our own half-comprehended feelings of loss as we slip into a screen-based future.



Toby Kamps Can you pinpoint the thing that made you want to be an artist?

Ed Atkins I just drifted into it. For a long while, it felt gallingly inevitable. I was incapable of specialization; it felt more like a series of other doors being quietly closed. It was only relatively recently that I understood the

of plan. I most often really want to see something, or play with something, or feel something.

Toby Kamps You've spoken about using digital figures to »model and share otherwise unavailable feelings.«

Ed Atkins Making things that, done

istence does the dreading, though. I sometimes think the works' highest aspiration might, again, be to model aspects of life—worries, desires, frustrations, sentiments of all kinds—in a manner to somehow return an audience member to their own experience. The failure of the form so often aspires to representational sufficiency while embodying its impossibility. As in, approaching verisimilitude, striving for it, but being constitutionally—not to mention ontologically—incapable of it.

Toby Kamps Is there a »British« quality to your work? Certainly, the drinking and the accents come off as cultural.

Ed Atkins Probably. In the accents? It's always just my voice; having my accent's not a deliberate choice. The drinking? Surely that's not exclusive to Britain, save for pat caricature. I do have one work with drinking and pubs, I suppose, but the rest's relatively teetotal. I think if there's a

Britishness in there, it's tonal. Something to do with a sense of humor, a relationship to absurdity. I have never, ever been proud of being from where I am from, nation-wise.

Toby Kamps Can you talk about your digital characters—how you construct them and what you want to make them do?

Ed Atkins They're not characters. That's important. They're vessels or cyphers or surrogates. »Emotional crash-test dummies«, as another

context as the only place that might give space for what I wanted to make.

Toby Kamps Where do you get your inspirations, and how do you develop ideas?

Ed Atkins Inspiration, of course, comes from everywhere. Music, literature, conversations with friends, my children, my partner, neuroses, my body, analysis, etc. Lists. I'd hesitate to talk about 'ideas', as it seems to conjure an idea of an original something, or that there's some kind

any other way, would not do what they can do—a certain inconvertibility.

Toby Kamps Can you talk about the spirit of your works? Many have noted an »overarching melancholy«, not to mention an element of existential dread, as many of your characters seem caught in cognitive or behavioral loops.

Ed Atkins I think there's no more existential dread to the work than feels appropriate. I'm not sure which ex-



- ↓ Ed Atkins, *Untitled*, 2023, Courtesy Gladstone Gallery, New York
- ↘ Robert Bramkamp, Susanne Weirich, *Die Ausstattung der Welt*, 2023, Filmstill (mit dem Leiter der Requisitenabteilung FTA Props, Peter Sopp), VG Bild Kunst, Bonn 2024

writer put it. Or dead men, perhaps. I want them to do or say or be things I cannot do or say or be. Or, increasingly, do exactly what I did, but again and in a manner that might expose, again, an otherwise inaccessible something. Through the artifice, through the attempt at representation. I sometimes think about a passage of Maurice Blanchot's from *The Space of Literature* about the encounter with a corpse; how the corpse veers between extraordinary heft and presence, and complete absence. For a long time, I thought about the videos I made—and not just the figures in them—as cadaverous, as seeking the sensational status of a human corpse or yeah, actually that they were dead men.

Toby Kamps You've said »language is the first thing,« and how your structures are often literary rather than cinematic. Talk about the role of writing in your work—both in the video works and as an end in itself.

Ed Atkins I write far more than I do anything else. I love language. It feels like the apex or origin of compromised representational possibility, but also of a striving to get it right. Increasingly, the videos are illiterate or mute, verbally speaking. They used to be more demonstratively poetic. Try-hard, probably. But really, I do not strictly delineate writing and video-making or drawing or exhibition-making. The effort is to make the whatever thing holistic, not to keep things intelligibly apart.

Toby Kamps Why are your video characters all male? Is there something autobiographical in them?

Ed Atkins Yes. Generally—or generically—speaking, and also incredibly specifically. Not much in between.

Toby Kamps What role does teaching play in your career as an artist?

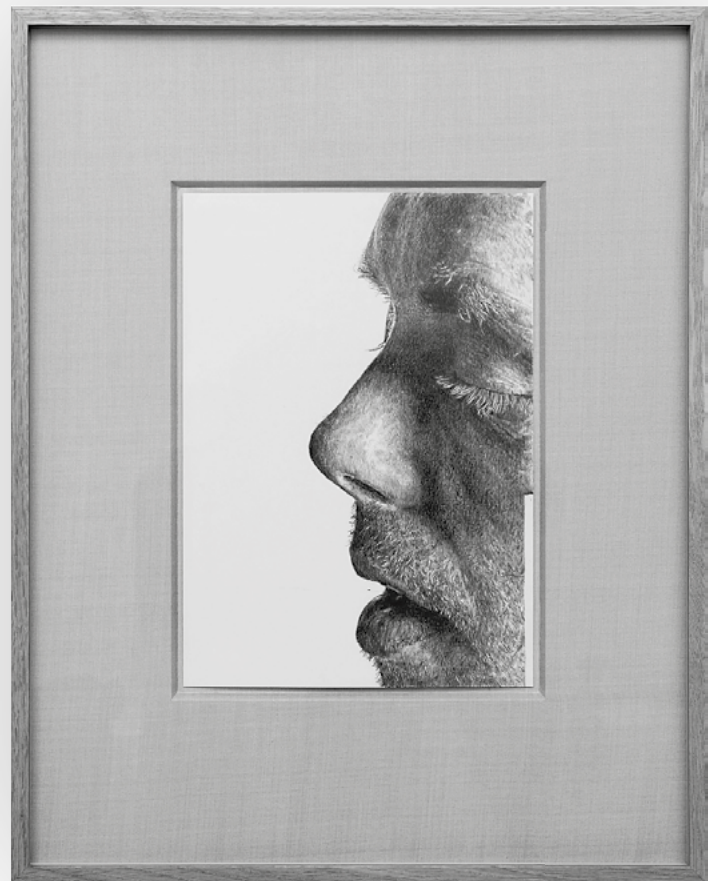
Ed Atkins I love talking to others about their work. It's a joy. I love the care involved, the blurring of artwork and artist—the responsibility. I sincerely think that talking about and making art, and the attention it requires and lends to the world, is extraordinary. Irregardless the final destination, studying art can be a miraculous thing in relation to the rest of life.

Toby Kamps What are you working on now?

Ed Atkins A film and a book.

- 001 Ed Atkins quoted in Katie Guggenheim, »Chisenhale Interviews« (2012) https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale_Interviews_Ed_Atkins-1.pdf (accessed 26 February, 2024).
- 002 Ed Atkins quoted in Katie Guggenheim, »Interview with Ed Atkins,« Mousse Magazine (24 October, 2012), <https://www.moussemagazine.it/magazine/ed-atkins-chisenhale/> (accessed 26 February, 2024).

Ed Atkins lives and works in Copenhagen. Recent institutional solo exhibitions include Tank, Shanghai (2022); New Museum, New York (2021); Kunsthaus Bregenz and K21 Düsseldorf (both 2019); Martin-Gropius-Bau, Berlin; MMK Frankfurt; DHC/ART, Montréal (all 2017); Castello di Rivoli and Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; The Kitchen, New York (2016); Stedelijk Museum, Amsterdam (2015); The Serpentine Gallery, London (2014); and MoMA PS1 (2012). Atkins was included



in the 56th and 58th Venice Biennales, the 13th Lyon Biennial, and Performa 13 and 19. Atkins is the author of a collection of prose, *A Primer for Cadavers*, and an epic nothing, *Old Food*, both published by Fitzcarraldo Editions. A book of Atkins' drawings for children was published by Koenig Books in 2021. *Sorcerer*, co-written and -directed with Steven Zultanski, was presented at Teater Revolver in Copenhagen in 2022.

Toby Kamps is a curator and writer based in Hamburg. From 2018 to 2023, he was Director of External Projects at White Cube, London. Previously, he held curatorial positions at museums of modern and contemporary art in the United States.

Vielfalt ohne Beliebigkeit

**Georg Seeßlen, Robert Bramkamp,
Susanne Weirich**

Im Interview mit Georg Seeßlen sprechen der HFBK-Filmprofessor Robert Bramkamp und die Künstlerin und Filmemacherin Susanne Weirich über ihren aktuellen Film *Die Ausstattung der Welt*, die Fürsorge für Dinge, Genregrenzen und glücklichmachende Arbeit beim Filmdreh



Georg Seeßlen Worum geht es in eurem Film?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp

Die kürzeste Logline geht so: Die Aktivistin Cleo begegnet vielseitigen Expert*innen für 100.000 Filmrequisiten im Fundus des Studios Babelsberg, im delikatessen!-Requisitenfundus Berlin und bei FTA Props in Hamburg.

Georg Seeßlen Es gibt verschiedene Ebenen in *Die Ausstattung der Welt*: eine Besuchsreportage, eine gespielte Recherche zu einem Bild, das eine schwarze Frau mit einer Uhr zeigt, ein paar surrealistische Elemente – wie den Fisch als Leitmotiv – und schließlich auch so etwas wie eine Komposition, eine Symphonie der Objekte, von denen manche auch lange nach dem Film noch im Gedächtnis bleiben. Wie und wann habt ihr diese Ebenen konstruiert oder gefunden?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp

Die Besuchsreportage war tatsächlich eine Folge von bis zu fünf Besuchen pro Fundus, bei denen wir die Protagonist*innen immer besser kennen gelernt haben, ihren Umgang mit den Objekten und ihre Arbeitsabläufe in der je unterschiedlichen Organisation der Fundus. Aus dieser wachsenden Vertrautheit folgten auch Angebote und Vorschläge von den Protagonist*innen – was sie uns präsentieren und erzählen wollten: Büropflanzen aus *Tatort*-Sets, Papstfahnen oder Telefone. Dann haben wir zusammen mit dem Kameramann Markus Koop versucht, auch das Eigenleben der Dinge zu zeigen, zunächst durch einfache Animationen: Ein Drehstuhl beginnt sich zu

drehen, eine Fisch-Windhose kann bei offenen Türen atmen und sich blähen, zwei Spardosenfiguren möchten sich selbst befüllen. Daneben wackeln wie immer die Wackeldackel. Demgegenüber ist der Kurs des roten flötenden Fisches unvorhersehbar. Er ist der Kapellmeister der animierten Dinge und später auch von anderen Formen der Belebung. Er führt Co-Regie und parodiert nebenbei die klassische Autor- oder Regieposition. Wir haben uns ja zwischen die Regale, in die Situation gestellt und aus verschiedenen Richtungen und Entfernungen aus dem Off unsere Fragen gestellt. Eher selten aus der Perspektive der Kamera, die eine komplett eigene Schicht erzeugt. So entstand – abwechselnd in der Montage und anschließenden Drehphasen – ein filmischer Raum. Darin konnten wir die gespielte Recherche in der finalen Drehphase dokumentarisch plausibel einpassen und filmisch mit-schwingen lassen.

Georg Seeßlen Ich habe das Empfinden gehabt, einen der wenigen deutschen Filme der letzten Zeit zu sehen, die sich der Omnikrisen-Stimmung und diesem Schwanken zwischen Depression und subjektiver Ermächtigung entziehen. Verrückt genug: Ein Dokumentar- und Essayfilm über ein relativ spezielles Thema – die Film- und Theaterfundus und ihre Mitarbeiter*innen, das Vergnügen und die Arbeit an den Tausenden und Abertausenden Dingen darin, die kritische Spurensuche nach Kolonialismus und Post-Kolonialismus – wirkt so, dass man sich hinterher ein bisschen glücklicher fühlt als vorher.

Wieviel von diesem ethischen Optimismus steckte schon im Ausgangspunkt eurer Arbeit, und wieviel hat sich durch die Arbeit selbst – immerhin unter erschwerten Corona-Bedingungen – ergeben?



Susanne Weirich, Robert Bramkamp

Ja, Optimismus, Freude am Unterscheidungsvermögen, das Glück, jenseits von dramaturgischer Gängelung erzählen zu dürfen – auch wenn wir dafür die Lichtkoffer hochtragen mussten, weil mit der Filmtechnik nur drei Personen ins Auto passten. Das kleine Team erfüllte Corona-Bedingungen an den Drehorten, ermöglichte ein Verschmelzen mit den Situationen und realisierte einen latenten Wunsch – nämlich den, in konzentrierten Dreierkonstellationen zu arbeiten. Für einen möglichst lebendigen Film.

Georg Seeßlen Die Magie der Dinge spielt schon in mehreren deiner, Robert, und eurer gemeinsamen Filme (*Beckerbillett*, *Prüfstand 7*, *Art*

Girls) und auch in Susannes Kunst eine Rolle. Was macht die Faszination der Dinge aus?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp
 Dinge können etwas sehr Tröstliches haben oder eine Reserve beinhalten,



einem riesigen Haufen von Dingen, die sich eben nicht mehr sortieren lassen: Alles liegt bei Allem. In *Prüfstand 7* bringt das technisch-lebendige Ding Rakete »alles unter einen Hut, was wir nicht mehr zusammenbringen«. Solche Dinge sind auch Speicher für versteckte Zusammenhänge, wie die Urne, die Inga Busch als Überbleibsel betrachtet. Der Film *Gelbe Sorte* beginnt mit einem Howard-Harvestore-Hochsilo – das große Ding im Zentrum des heute kollabierenden Agrarsystems.

Georg Seeßlen Ihr habt selbst gesagt, dass eure Perspektive auf die Fundus sich erst im Schneide-raum konkretisierte. Was bedeutet eigentlich Montage? Godard hat ja dafür das schöne Paradoxon gefunden: »Schnitt, meine liebste Sorge.« Bei vielen deutschen Produktionen habe ich das Gefühl,

der Konstellation der Zusammenarbeit – also als soziale Montage des Arbeitsprozesses. Wir waren erstmals zu dritt. Die Editorin Janine Dauterich brachte filmmusikalisch geeignete Stücke aus Händels *Concerti grossi* mit. In der Folge spielte die Musik eine wesentliche Rolle bei der Konstruktion von Sequenzen. Denn damit waren Tonlagen der Erzählung gesetzt und gewisse Erwartungen suspendiert. Wir haben Filmzeit gewonnen, die üblichen Arbeitsabläufe in den drei Funden dreimal leicht anders zu beobachten. Eine weitere Ausdifferenzierung haben auch die Filmzitate bewirkt. Sie belegen keine Aussagen, was uns in der späteren zitatrechtlichen Klärung Probleme bereitet hat. Sondern sie belegen der Reihe nach unterschiedliche Wirkmöglichkeiten der Dinge, die Bandbreite ihrer Agenda. Sie bringen die Requisiten ins unterschiedliche Spiel auch von zwanzig Filmschauspieler*innen. Vor allem betonen sie jedes Mal eine andere technisch-ästhetische Ebene des Filmischen wie Klang, Farbe, Format, Abbildung, Oberflächenwirkung, Bewegung und verschiedene narrative Gesten.

Georg Seeßlen Eure Filme funktionieren nicht nach dem Schema, das Robert »Retrorealismus« nennt. Könnt ihr dieses Schema mal beschreiben, und vielleicht eine Idee formulieren, was man dagegensetzen muss? Beim Filmmachen, klar, aber ebenso bei



wenn man sie in ihrem Eigensinn ernst nimmt. Sergej Tretjakov hat eine *Biografie des Dings* vorgeschlagen: »Das Ding wandert durch die Formation der Menschen« und macht sie kenntlich. *Art Girls* beginnt mit

sie seien von einer KI mit mäßigem Verstand geschnitten. Was ist eure Philosophie der Montage?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp
 Bei jedem Film eine andere, auch in

der Vermittlung – ihr seid ja beide auch Lehrende – und vielleicht beim Filmesehen?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp
 Eine Figur identitär zu bestimmen

und auf die Verkörperung einer präformierten Wahrheit zu reduzieren, die diese Figur »sichtbar« macht, ist die aktuelle Praxis des Retrorealismus. So erneuert er sich als deutscher Problemfilm. »Retrorealismus« ist eine Schrumpfform des sogenannten klassischen Erzählens. Nach der gelungenen Wiedervereinigung der *Tatort*- mit der *Polizeiruf 110*-Realität kann man in Deutschland Ausnahmen davon an einer Hand abzählen, zum Beispiel die Serie *Dark* oder Timm Krögers neuen Spielfilm *Die Theorie von Allem*. Im Augenblick entsteht zwischen dem Diversity-Kampfbegriff der »Sichtbarkeit« und der retrorealistischen Routine der Abbildung eine toxische Kooperation. Wir wollten zudem keinen *Single issue*-Film machen, sondern einen bedeutungsoffenen Zusammenhang mit einem postkolonialen Motiv entfalten. Unsere dokufiktionale Figur ist gerade nicht identitär. Die Rolle der Cleo, gespielt von Thelma Buabeng, hat drei Schichten. Erstens arbeitet Cleo als Studentin, deren Stipendium ausgelaufen ist, glaubwürdig dokumentarisch im Fundusalltag. Wir dokumentieren zweitens Thelma als BIPoC-Aktivistin, die uns in dieser Rolle die rassistischen Implikationen der Missionsspardose und unter anderem das White Savior-Syndrom erklärt. Sie spielt drittens als Schauspielerin eine Doktorandin der Postcolonial Studies, die afrikanische Objekte in Requisitenfundus erforscht. So kann sie als Protagonistin die Fundus verbinden. Die Figur trägt die Dokufiktion um das Bild der *African Woman Holding a Clock* samt einer produktiven Rahmung für dieses Fragment. Faktisch wird der ganze Film mit diesem Ansatz zu

einer möglichen Rahmung, die einfacher nicht zu haben ist.

Georg Seeßlen *Die Ausstattung der Welt* ist ein sehr sinnlicher, sehr unterhaltsamer Film. Er ist aber auch ein bisschen wie eine Traumreise ins eigene Medium, ein bisschen *8 1/2* und *Amerikanische Nacht*, bloß eben von einem Seiteneingang her. Und zugleich ist es ein Versuch, dem Chaos der Formen und Dinge ein künstlerisches Konzept entgegenzusetzen, Vielfalt ohne Beliebigkeit. Mir fällt dabei auch Peter Greenaway ein, der immer wieder »Systeme« durchspielt. Abgesehen von meinen subjektiven Assoziationen: Welche Bezugspunkte, welche (Vor-)Bilder, welche Ideen spielten eine Rolle?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp Traumreise über den Seiteneingang stimmt. Denn so ein Fundus mit all seinen Requisiten verspricht auch als Ort die Möglichkeit, eigentlich alle Filme realisieren zu können, die aus verschiedenen Gründen derzeit nicht möglich sind. Auf deine Frage nach Vorbildern und Ideen können wir nur sprunghaft antworten: Ja – in unserer Frühzeit hat uns in Filmen wie *Drowning by Numbers* oder *The Falls* von Peter Greenaway die Befreiung von Dramatik als einzigem Ordnungsprinzip gut gefallen. Das ist auch in den literarischen Experimenten von Oulipo-Autoren wie George Perec oder in den Erzählmaschinen von Italo Calvino entscheidend. »Vielfalt ohne Beliebigkeit.« Da fallen uns erstens

der Konzeptkünstler John Baldessari (»no more boring art«) und seine Appropriationen alter Gemälde ein. In den *Stadel Paintings* kombiniert er malerische Ausschnitte aus Exponaten der Museumssammlung mit



Drehbuchauszügen. Zweitens die französische Künstlerin Sophie Calle, die, als Zimmermädchen in einem venezianischen Hotel angestellt, die persönlichen Gegenstände der anonymen Gäste dokumentiert. Drittens der fiktive Auktionskatalog *Important Artefacts and Personal Property*, in dem die Autorin Leanne Shapton eine Liebesgeschichte erzählt. Viertens die amerikanische Fotografin Taryn Simon, die in *Paperwork and the Will of Capital* Blumenbouquets nachstellt, die sie auf Fotos politischer Bankette gefunden hat. In der

Georg Seeßlen ist Journalist und Autor. Er schrieb unter anderem für *konkret*, *Die Zeit*, *taz* und veröffentlichte mehrere Publikationen im Suhrkamp Verlag. 2024 erhielt er den Lessing-Preis für Kritik.

Filmwelt muss diese Frage vorab irgendwo zwischen Alexander Kluge, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet sowie Lean-Luc Godard durchfliegen. Eine fixe Idee ist: »Vielfalt ohne Beliebigkeit« ist nur aus mindestens

Susanne Weirich, Robert Bramkamp Die Arbeitsatmosphäre in den Fundus haben wir vielfach als das Gegenteil von Bullshit-Jobs erfahren. Da besteht manchmal eine fast familiäre Atmosphäre, eine Freude auch aus

gehen. Das Eintreten für künstlerische Erzählfreiheit ist politisch und wird täglich notwendiger. Wir haben sie genutzt, um die besondere Atmosphäre auch als mentalen Raum zu entwickeln. Plötzlich wird ein Requiem möglich. Es ist ein Nachkriegsfilm und es ist politisch, ihn jetzt schon zu drehen.

Georg Seeßlen Eure Filme enthalten immer auch einen Dialog zwischen bildender Kunst und Kino. Was sind die Chancen und was sind die Grenzen für einen solchen Dialog – sowohl, was die jeweiligen »Szenen«, die jeweiligen kulturpolitischen Bedingungen betrifft, als auch die unterschiedlichen Semantiken?

Susanne Weirich, Robert Bramkamp Wir haben mit bildender Kunst, dem Kinofilm *Art Girls* und dem Fernsehfilm *Neue Natur* herausgefunden, dass die Grenzen zwischen Szenen, Diskursen und Märkten wenig durchlässig sind. Aber wir bleiben dabei: Jede Methode, Freiheiten, die der bildenden Kunst

gewährt werden, auch in deutsche Filme einzuschmuggeln, hat Sinn.

Robert Bramkamp ist Professor für Experimentalfilm an der HFBK Hamburg.

Susanne Weirich ist Professorin für Dreidimensionales Gestalten und Medien am Institut für Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Duisburg-Essen.

Das Interview ist eine leicht gekürzte Version des gleichnamigen Beitrags aus der *konkret*-Ausgabe 2/2024.



drei künstlerisch organisierten Perspektiven möglich.

Georg Seeßlen Ich finde durch den Film überträgt sich auch der Stolz und die Freude der Fundus-Mitarbeiter*innen auf das Zuschauen. Habe ich einen Film über glückliche Arbeit gesehen? Kann Kunst etwas mit glücklicher Arbeit zu tun haben? Und kann Kunst auf diese Weise in unsere Vorstellungen von Arbeit und Glück zurückwirken? Etwas platt gefragt: Wie politisch ist *Die Ausstattung der Welt*?

der Fürsorge für die Dinge. Das hat sich auf uns übertragen. Natürlich geht es auch um belastende Arbeit, oft unter Zeitdruck, bei der man nicht reich wird. Aber unser Film hat die Fundus hoffentlich nicht idealisiert, sondern auf eine bestimmte Weise als filmische Welt aktiviert. Die analoge Qualität der materiellen Dinge fördert ein dreidimensionales Begreifen. Das macht vermutlich glücklich. Weil es die – übertragbare – Chance eröffnet, aus quälend zwangsbinierten Konflikten herauszutreten und sie von der Seite, von oben oder unten anzu-

Under Construction

Katrin Krumm

Die Ausstellung *While We're Gone* von den HFBK-Absolventen Akinori Tao und Jakob Spengemann offenbart sich als lebendiger Organismus, der das Kunsthaus und seine räumlichen Konditionen auf die Probe stellt



Im Kunsthau Hamburg steht ein großes Metallgerüst inmitten des Raums. Zwischen Umzugskartons und abgestellten Colaflaschen bahnen sich brummende und zischende Klänge. Handelt es sich hier um einen Aufbau? Oder eine Renovierung? Die gesamte Szene wirkt verlassen, als wären auf einen Schlag alle Beteiligten dieses Unterfangens einvernehmlich gegangen, ohne ihr geplantes Vorhaben zu beenden. Die Absicht scheint durchaus

Dass es sich hierbei auch um einen Umzug handeln könnte, ist ein realistisches Szenario, das drängende Fragen des Hauses adressiert: Seit kurzem ist bekannt, dass das Kunsthau seinen aktuellen Standort aufgeben muss, nachdem es bereits Anfang der 1990er Jahre dem Neubau der Kunsthalle weichen musste. Dass es sich bei *While We're Gone* nichtsdestotrotz um eine Inszenierung handelt, wird durch kleine, bewusste Installationen und

Skulpturen ersichtlich, die die szenischen Kompositionen stellenweise unterbrechen. So lässt sich auf einer der auf dem Boden liegenden Holzflächen das Wort »Refrain« aus verschütteten Colaflöcken ausmachen, oder die feine Malerfolie, die sanft knisternd über der Heizung am Fenster schwebt, wird durch einen Kunstharz-Abguss einer Ein-Euro-Münze beschwert. Des Weiteren sind die dicken Kordeln eines an die Wand gelehnten Wischmopps zu sauber, als dass sie bereits jemand genutzt hätte.

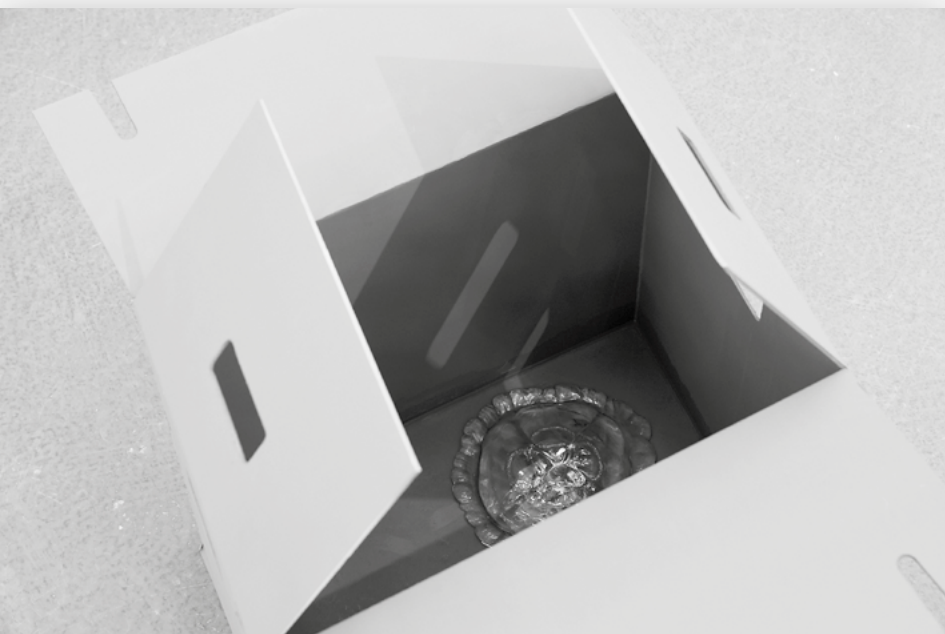
Die Objektkonstellationen sind durch eine weitläufige Platzierung

zu einem früheren Zeitpunkt vorhanden gewesen zu sein: An einer der Wände lehnt ein Wischmop, der Wassertimer daneben – als ob damit noch kurz vor Ausstellungsbeginn sauber gemacht werden sollte. Links an der Eingangstür ist zwar ein Ausstellungstext angebracht, allerdings hängt dessen Trägerfolie noch an den Buchstaben.

While We're Gone von Akinori Tao (Master-Abschluss 2023 bei Prof. Andreas Slominski) und Jakob Spengemann (Master-Abschluss 2022 bei Prof. Andreas Slominski) beginnt mit vielen Leerstellen. Während sich einige ganz konkret im Raum manifestieren – wie das klaffende Loch in einer Wand in der Mitte des Raums, das den Blick auf die Holzkonstruktion freigibt, aus der sie besteht – sind andere davon noch zu erkunden. Betrachtenden zeigen sich diese Leerstellen nicht nur in Form von kürzlich begonnenen, aber unvollendeten Aktionen, sondern auch als vergessene Objekte, wie einem unvorsichtig abgestellten Becher, einer abgestandenen Colaflasche oder Umzugskartons, die teils zusammengefaltet, teils offen sind.

im Raum definiert. Sie stehen weder alle in Verbindung miteinander, noch funktionieren sie autark. Wie szenische Inseln verbinden sie sich immer wieder neu – genau so, wie Betrachtende dadurch immer wieder zur Neuorientierung innerhalb des ihnen dargebotenen angeregt werden. Die Grenzen zwischen Raum, Bühne und Objekt werden insbesondere durch die Anbindung an die Architektur und Konditionen des Raums herausgefordert: War der Erste-Hilfe-Kasten schon immer hier, oder ist er Teil der Ausstellung?

Durch die Wahl, Positionierung und Präsentation der Objekte wird der Ausstellungsraum seiner repräsentativen (»White Cube«) Funktion beraubt. Stattdessen werden die Zwischenzustände des Raumes, seine Instandhaltung und die architektonischen Gegebenheiten betont. Die Integration des normalerweise Unsichtbaren, oder sogar Störenden innerhalb eines Ausstellungskontexts – Heizung, Fenster oder Feuerlöscher – führt zu einem sensiblen und respektvollen Umgang der Präsentationsfläche, sowie der darin stattfindenden handwerklichen Arbeit.





9.3. – 12.5.2024

While We're Gone

Jakob Spengemann, Akinori Tao

Parallel zu: *Alter-Reservoir*

Sam Vernon

Kunsthaus Hamburg

<https://kunsthausehamburg.de>

Durch die Betonung von Technik und Handwerk innerhalb der Arrangements entsteht eine Art konservierte Bühne, die teilweise die Künstlichkeit einer historischen Stätte aufweist. Während sich eine Form der Konservierung im langgezogenen Moment des Umbaus wiederfindet, findet sie an anderer Stelle auch im Material statt: Vergängliches weicht hier Beständigem. Kaugummi und -papier, die auf dem Fenstersims abgelegt und vergessen erscheinen, erfahren eine Transformation. Metaphorisch und wörtlich »versteinert« in Keramik halten sie die beiläufige Geste fest. An einer anderen Stelle im Raum finden sich unendlich haltbare Eiswürfel im Wischwasser-eimer. Bei einigen der Objekte, die sich in der Szene wiederfinden, handelt es sich um Attrappen, die ihren Vorbildern durch Imitation nachzustellen suchen, wie die an die Wand gelehnten Umzugskartons – detailgetreu nachgestellt aus Papier und Lack. Die menschlichen Hinterlassenschaften und die verschiedenen Eingriffe in die Architektur scheinen eine kaleidoskopartige Betrachtung des Raums über mehrere Zeitachsen darzustellen. In ihrer Gesamtheit wirkt die Rauminstallation, als würde man sie auf verschiedenen zeitlichen Ebenen betrachten.

Die systematische Dekonstruktion des Ausstellungsraums erweitert sich auch auf die darin befindlichen Systeme, die ebenso auseinandergenommen werden, wie die halb offene Wand, oder das auseinandergebaute Drum-Set, dessen Einzelteile im Raum verteilt sind. Destabilisierend und feindselig für größere Strukturen mutet die Gesamtinstallation an als würde sie viel mehr Raum geben für kleinere Lebewesen, die innerhalb der Raumarchitektur verschmelzen und diese für sich zu nutzen wissen: Zwischen den Holzwänden haben sich bananenförmige Schlangen eingenistet, deren Körpertemperatur von einer rot-strahlenden Heizlampe scheinbar aufrecht-erhalten wird. In einem der Umzugskartons liegt der Boden unter knöchelhohem Wasser, in dem eine bläulich schimmernde Qualle schwimmt, während die zusammengefalteten Kartons kleine Fußspuren aufweisen. Eine bronzene Spinne sitzt in einem Glas, das zwischen Wand und Besenstil eingeklemmt ist und eine Fliege hat wie selbstverständlich auf einem Pedal Platz genommen.

Wie auch in dem bevorstehenden Umzug des Kunsthause stellt sich in diesem Projekt die Frage nach den Nutzungsweisen von Räumlichkeiten. Die Einnistung von Lebewesen oder deren Spuren innerhalb des Raumes

können hierbei als Analogie, beziehungsweise Interpretationen der Auseinandersetzung mit Lebensraum gelesen werden. Vereinzelte Wespennester, die im Ausstellungsraum verteilt sind, erweitern den Umgang mit dem Raum hin zu einer Wiederaneignung des Habitats – indem sich eines der Nester beispielsweise um einen Feuerlöscher schmiegt – und machen ihn zu einem Biotop für diese Form von Leben. Ähnlich wie sich Lebensraum und Lebewesen gegenseitig bedingen, greifen insbesondere an dieser Stelle die Arbeitsweisen der beiden Künstler zusammen und werden sichtbar: während Jakob Spengemanns großflächige Arrangements eine Bühne stellen, können sich Akinori Taos Skulpturen und Installationen darin einbetten.

Sowohl die Lebewesen als auch die Installation selbst nehmen den Raum ein und beleben ihn. Wie ein lebendiger Organismus greift die Szene immer wieder um sich, um die Umgebung Teil ihrer selbst werden zu lassen: Wände, Boden, schlussendlich auch die Betrachtenden und das Haus selbst. Kabel durchziehen den Raum wie Synapsen in einem Organismus, sie treten in Boden und Wände ein und verwandeln das Haus in einen überdimensionalen Resonanzkörper. Sobald sich der Raum füllt, erwacht er zum Leben: die Umgebungsgeräusche werden durch die Wand übertragen und zur Soundkulisse transformiert.

Ein leises, hochfrequentiertes Zischen klingt von der Colaflasche an dem Fenstersims. Genauso wie ein Umzug ein unsichtbarer Schwebezustand ist, ist auch Sound nicht zu sehen. Erst durch die bewusste Setzung von Namen wird er kategorisiert und strukturiert, wovon die prominent beschrifteten Effektpedale und Synthesizer auf dem Musik-Set-Up erzählen. Musik, beziehungsweise Sound, kann als semantische Brücke zu den Leerstellen funktionieren, denen wir versuchen, Bedeutung zu geben. »Wir können nur den Klang hören, weil die Partikel in der Luft sich bewegen«, erläutert Jakob Spengemann im Gespräch. Er benötigt Bewegung und Widerstand, um existieren zu können. *While We're Gone* untersucht die unsichtbaren Bedingungen, die unsere Umgebung definieren und wechselt dabei spielerisch zwischen den Dimensionen. Zwischen Wirt und Parasit, Produktion und Präsentation, Transformation und Stillstand stellt die Ausstellung die Fragen nach den Konditionen, die sich gegenseitig bedingen.

Ein Magazin wird zum Raum

Anne Meerpohl

Seit 2020 arbeiten Heiko Lietz und Jonas Mannherz an dem Projekt Gastgarten. Ursprünglich als Magazin konzipiert, entwickelte es sich zu einem Kunstverein



Viele Menschen sitzen an Tischen verteilt, prostern einander zu oder sind in Gespräche vertieft. Ein Gastgarten ist vergleichbar mit einem Biergarten. Ein Außenbereich, ein Ort des Miteinanders und des Austausches, er ist gefüllt von Stimmengewirr, Geräuschen der Umgebung, dem Klirren von Geschirr. Ein sozialer Treffpunkt, der in Beziehung mit seinem Umfeld steht. Wie Dinge zueinander in Relation stehen und ihre wechselseitigen Einflüsse, bilden das Zentrum des Jahresprogrammes 2024 im neu gegründeten Kunstverein Gastgarten in Hammerbrook.

Mit der Co-Kuratorin Anna Linder haben Heiko Lietz (Master of Education 2021 bei Prof. Simon Denny) und der Grafikdesigner Jonas Mannherz eine Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe mit dem Titel *(Dys)Functional*

Relations zusammengestellt, die Formen des sozialen Miteinanders, Handelns und ihre möglichen Funktionalitäten oder auch widersprüchliche Konstellationen untersucht. In zwölf Ausstellungen, begleitenden Publikationen und weiteren Veranstaltungen spüren sie der Frage nach, wie Dinge und Verhältnisse zueinanderstehen. Welche Allianzen bilden sich, was passiert in den Zwischenräumen? »Das Jahresthema ist aus einem Interesse an Strukturen entstanden, also daran wie Dinge zusammenhängen«, erzählen Heiko Lietz und Jonas Mannherz im Gespräch. »*(Dys)Functional Relations* beschreibt für mich auch Grundsätze des künstlerischen Arbeitens, vor allem formal. Die Künstler*innen, die der Co-Kuratorin Anna Linder und uns vorschwebten, beschäftigen sich auf unterschiedliche Art mit Beziehungsweisen. Da hauptsächlich queere und/oder weibliche Künstler*innen bei uns ausstellen, bringt das auch automatisch kritische Betrachtungen und Relationen mit sich.«

Vor dem Kunstverein existierte *Gastgarten* in Form eines Magazins. 2020 entwickelten Heiko Lietz und Jonas Mannherz gemeinsam das Heft, welches einen Ort, eine Versammlung interdisziplinärer und publizistischer Arbeiten von Künstler*innen herstellen wollte. Insgesamt sind drei Ausgaben mit den titelgebenden Schwerpunktthemen *Kleidung*, *Räumlichkeit* und *nicht-menschliche Andere* entstanden. Seinen Sitz hatte der Gastgarten zuerst in angemieteten Räumen in der HafenCity, die sich neben ihrer Funktion als Büro und Studio auch in

eine Ausstellungsfläche oder einen Veranstaltungsort verwandelten. Aus dem Magazin wurde Stück für Stück, Seite für Seite ein physischer Raum. Heiko Lietz: »Der Titel *Gastgarten* war anfangs für das Magazin eine Art Konzeptidee. Ganz viele Menschen aus unterschiedlichen Kontexten sprechen miteinander, sodass man es sich fast vorstellen kann, wie eine Gruppe Bekannte oder Freund*innen um einen Tisch sitzen und durch Zufall auf ein Thema kommen, zu dem alle Beteiligte Verschiedenes zu sagen haben. Ebenso interessant war es zu erforschen, was nicht nur auf, sondern zwischen den Seiten entsteht – was also passiert, wenn man verschiedene Positionen nebeneinanderstellt und zunächst behauptet, dass diese etwas miteinander zu tun haben. Dieses Netz aus Ideen wollten wir dann auch in den Raum übertragen.«

Der Kunstverein Gastgarten eröffnete im März 2023 seine neuen Räumlichkeiten in Hammerbrook mit der *Modellierbar*, einem performativen Bar-Abend, an dem gemeinsames Essen, Trinken und das Miteinander im Vordergrund stand. Dieser erste Programmpunkt wurde von Ingrid Jäger (bis 2022 Leiterin der Keramik- und Gipswerkstatt der HFBK Hamburg), Juli Pätzold (Bachelor-Abschluss 2020 bei Prof. Ralph Sommer), Vivien Lea Misch (Bachelor-Abschluss 2021 bei Prof. Ralph Sommer) und Priska Engelhardt (Bachelor-Abschluss 2021 bei Prof. Anselm Reyle) entwickelt und umgesetzt, die zum Teil Überschneidungen bildeten mit Beitragenden aus dem Magazin *Gastgarten*. Die ehemaligen Studierenden aus dem Team der Keramikwerkstatt der HFBK Hamburg gingen in Verknüpfung zu ihrem Material in eine unmittelbare Beziehung zum Raum und erkundeten ihn auf soziale Zusammenkünfte und Nähe. So sprudelte eine Bowle aus kleinen figurativ-abstrakten Keramikbrunnen von Priska Engelhardt auf dem Bartresen oder eine dunkelgraue felsenartige Skulptur von Ingrid Jäger lud ein zu zahlreichen, kleinen Häppchen.

Das Magazin, das neben seinen Release Veranstaltungen, unter anderem in der Hamburger Kunsthalle, zu einem begehbaren Raum transformierte, wandelte sich mit der Vereinsgründung und Jahreskonzeption erneut zurück in Papierform. Neben dem Programm veröffentlicht der Kunstverein Gastgarten eine Publikationsreihe, die ein Fortbestehen künstlerisch-forschender Arbeitsweisen und ihrer angestoßenen Diskurse ermöglichen soll. Das Veröffentlichen von Recherchematerial oder ergänzendem Text- und Bildmaterial erweitert die Ausstellung

- ↓ Juli Pätzold, *Modellierbar*, 2023, Ausstellungsansicht Kunstverein Gastgarten; Foto: Büro Mannherz
- ↘ Ornament von Fritz Behnke, Kurs Carl Otto Czeschka, um 1911-13; Foto: Archiv der HFBK Hamburg

- * Janet Holmes: *Sex Differences and Apologies: One Aspect of Communicative Competence* 1989, Victoria University of Wellington

18. – 26.03.2023

Modellierbar, Priska Engelhardt, Ingrid Jäger, Vivien Lea Misch, Juli Pätzold

16. – 25.06.2023

Framing Familiarity, Rahel grote Lambers

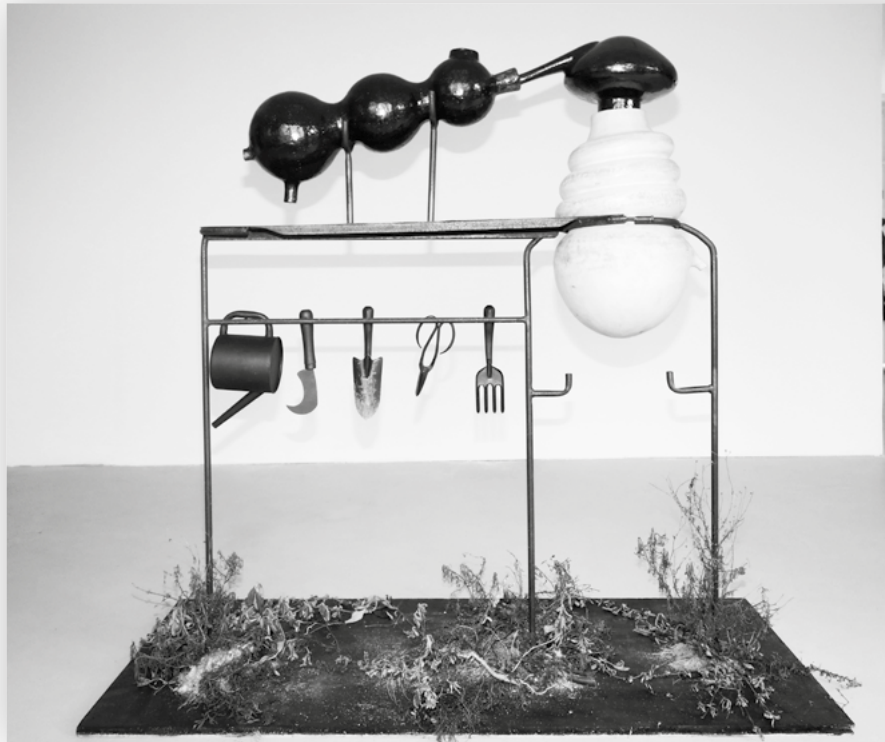
gewissermaßen zu einem unbestimmteren und zeitlosen Ort. Zum Beispiel erschien im Juni 2023 zu der Ausstellung *Framing Familiarity* von Rahel grote Lambers (Master-Studierende bei Prof. Simon Denny) eine gekürzte Fassung ihrer Bachelorarbeit, deren Untersuchungen zu völkischen Ästhetiken der Neuen Rechten in sozialen Netzwerken im direkten Bezug zu ihrer künstlerischen Arbeit steht.

Die Publikationsreihe orientiert sich formal an vertrauten kleinen Taschenbuchformaten, die man leichter als einen großformatigen Katalog transportieren kann. »Die interdisziplinäre Art der Text- und Bildformen im Magazin findet sich in der aktuellen Publikationsreihe wieder. Sie basiert auf den Ausstellungen, die wir machen und die einzelnen Bände stehen in einer Verbindung zu ihnen. Damit wollen wir zeigen, dass wissenschaftliches Arbeiten auch neben Bildern, neben Essayistischem, poetischen oder autobiografischen Projekten stehen kann und es trotzdem einen common thread gibt.«

So auch begleitend zu der Ausstellung *Hard to say I'm sorry* im März 2024 von Belia Brückner (Masterabschluss 2023 bei Prof. Simon Denny). Die Publikation mit dem Titel *Lots of Gifts – Nothing I ever wanted* beinhaltet Auszüge der vorangegangenen Recherche, in der die Künstlerin Kommentare und persönliche Berichte von Betroffenen häuslicher und psychischer Gewalt auf dem Online-Portal Reddit sammelte, die mithilfe von materiellen Geschenken symbolisch um Verzeihung gebeten wurden. Anstatt einer Entschuldigung erhielten sie aufgeladene Attrappen der Reue: ein Schmuckstück, einen Blumenstrauß, ein Fahrrad, Pralinen. Brückner arrangiert Stellvertreter dieser Objekte im Raum, in einer Kommode, auf einem Bett oder dem Boden. Dem Entschuldigten liegt ein Gender-Bias zugrunde, zumindest stammen laut einer Studie aus dem Jahr 1989 nur 25 Prozent aller ausgesprochenen Entschuldigungen von männlichen Personen*. Beim Durchblättern der Publikation entfalten sich die gewaltvollen Erfahrungsberichte und illustrieren die Gegenwärtigkeit und Verdichtung patriarchaler Gewalt. Nur die Objekte sind in diesen Textausschnitten sichtbar, der Rest ist verschwommen, wurde unkenntlich gemacht. Diese unpersönlichen, beispielhaften Beziehungsdynamiken übertra-

gen sich in den Raum und füllen ihn mit kaum auszuhaltenden Unbehagen und Beklemmung.

An diesem Beispiel strahlt das Buch wieder in den Raum zurück und schließt einen Kreislauf von Transformationsprozessen des Projektes Gastgarten. Ein Heft, das zum Raum, der zur Publikation wird. Die unterschiedlichen Stadien schaffen es, miteinander zu interagieren und ein Beziehungsgeflecht der Positionen und interdisziplinären Arbeitsweisen zu konstruieren. Der Kunstver-



ein Gastgarten versammelt ein Konvolut an Künstler:innen, die sich kritisch mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskursen auseinandersetzen und dabei auf unterschiedliche Art und Weise recherche-basiert arbeiten.

23.02. – 03.03.2024

Hard To Say I'm Sorry, Belia Brückner

Kommendes Programm:

10. – 19.05.2024

Display, Julia Metropolit, Lukas Sonnemann

30.05.2024

Ripple Effects II, Talya Feldman

Mehr Informationen zu Ausstellungen und Publikationen:
www.gastgarten.eu

Schönheit, die nicht enden will

Julia Mummenhoff

Eine Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe (MK&G) widmet sich der Geschichte des Ornaments von der Antike bis zur Gegenwart – mit zahlreichen Bezügen zur HFBK Hamburg

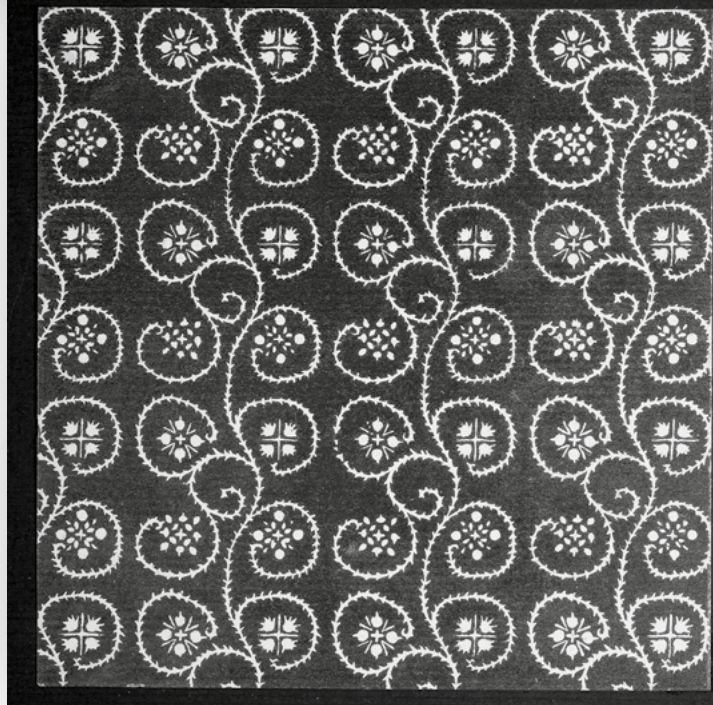


Vermutlich liegt es in der hybriden Natur des Ornaments selbst, dass sich in der Pracht, die sich auf dem Flur im zweiten Stock des MK&G ausbreitet, auch eine Fülle an Möglichkeiten entfaltet, Zugänge zu finden und Zusammenhänge herzustellen. Eine davon könnte das Wissen sein, dass die Kunstgewerbeschule – die Vorgängerinstitution der HFBK Hamburg – vor ihrem Umzug in das heutige Gebäude am Lerchenfeld 1913 in den Räumen des Museums untergebracht war. Dessen Gründungsdirektor Justus Brinckmann war ein leidenschaftlicher Sammler von Ornamentstichen, die später als Teil der so genannten Vorbildersammlung den Grundstock der Sammlung des Museums bilden sollten. Brinckmann wollte angehende Gestalter*innen wie auch die gesamte Öffentlichkeit geschmackbildnerisch schulen und verfolgte dieses Ziel nicht nur über die Exponate des Hauses, sondern über dessen gesamte Anlage. So wird ganz am Anfang der Schau das Gebäude selbst ausgestellt: Ein Spiegel an der Wand lenkt die Aufmerksamkeit der Besucher*innen auf ein gestalterisches Element des Innenhofs, das sonst kaum auffällt. Es ist die vollständige Fassade eines Bürgerhauses aus dem 17. Jahrhundert, das nach seinem Abriss in die Fassade des Museums eingelassen wurde – als ornamentales wie architektonisches Vorbild. Sie weist in ihrer Gestaltung typische Elemente der im Norden verbreiteten Weser-Renaissance auf. Sie gehen zurück auf den westfriesischen Maler und Architekten Hans Vredeman de Vries, dessen gedruckte Vorlageblätter Teil der Sammlung Brinckmanns wurden.

Die Sammlung, die neben antiken und volkskundlichen Exponaten, Kompendien aus verschiedenen Epochen der europäischen Kunstgeschichte auch einzelne Blätter herausragender Urheber wie Albrecht Dürer enthält, zeigt in ihrer Vielseitigkeit, dass die Bedeutung des Ornaments fast immer über die ihm zugeschriebene schmückende Funktion hinausreicht. Denn das Dekor formuliert eine eigene Bildebene, in der sich Formen anhand von Vorbildern über Jahrhunderte und Kontinente hinweg tradieren. Die überbordenden Pflanzen- und Tierwelten antiker Wandmalereien finden sich in den Grotesken Raffaels in den 1510-20 entstandenen Stanzen des Vatikans wieder. Überliefert und in der Ausstellung vertreten sind

sie durch Drucke von Giovanni Ottaviani, die mehr als 200 Jahre später entstanden.

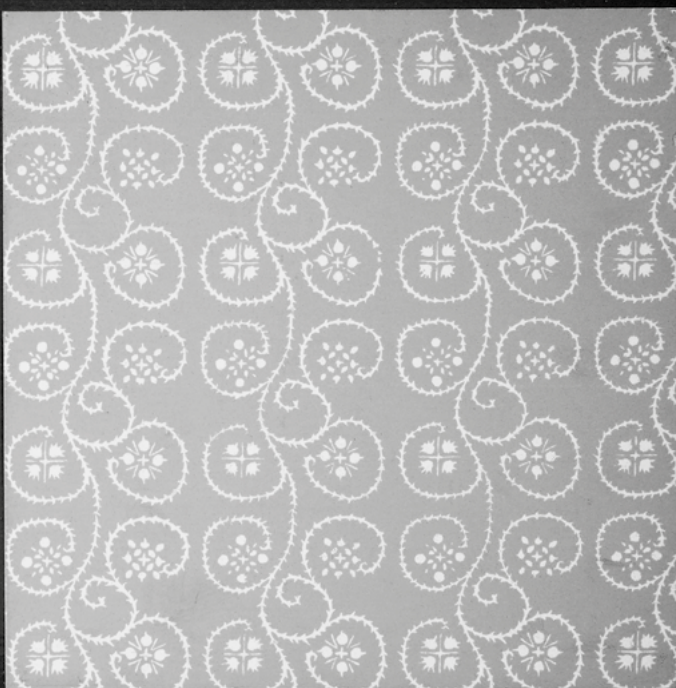
Solche Wege eines Transfers der Formen hat die Kuratorin Joanna Klysz-Hackbarth in der Ausstellung offenge-



legt, unter anderem, indem sie Schülerarbeiten aus dem Archiv des MK&G und dem Archiv der HFBK Hamburg einbezogen hat. Neben dem Studium der Natur, das insbesondere Richard Meyer während seiner Amtszeit als

Direktor (1905–1929) intensiv förderte, war das Arbeiten nach Artefakten aus der Sammlung des Museums maßgeblich für die Entwicklung gestalterischer Fähigkeiten. Für ausgewählte Schülerarbeiten konnten die Vorbilder aus der Sammlung identifiziert werden und sind nun zusammen mit ihnen zu sehen. Ein Blick auf die mitgegebene Sammlungsgeschichte der Objekte bestätigt: Die Daten des Erwerbs und der Entstehung der Schülerarbeiten liegen eng beieinander – es wurde also offenbar nach den Neuzugängen und somit nach den neuesten Standards gearbeitet.

Eng mit der Geschichte des Ornaments verwoben ist der Wechsel zwischen Befürwortung und Ablehnung, in dem Adolf Loos' Schrift *Ornament und Verbrechen* von 1908 eine der Extrempositionen einnimmt. Die zu allen Zeiten geführten, leidenschaftlichen Debatten um Sinn und Notwendigkeit von Ornamenten bilden sich in der Ausstellung ab. In Wellen führten sie immer wieder zu einer Renaissance des Ornaments, wie etwa in den 1980er Jahren mit den verspielten Möbeln und Objekten der Mailänder Gruppe Memphis. Auch ein erst kürzlich erschienener Bildband über die neue Lust am Dekor liegt zum



Blättern bereit und erfreut sich großer Beliebtheit bei den Besucher*innen.

Einer jungen Generation von Künstler*innen und Gestalter*innen scheint es zu gelingen, die besondere Bedeu-

tungsebene des Ornaments inhaltlich für Arbeiten zu nutzen – dies zeigen zwei Positionen von Absolventinnen der HFBK Hamburg. Die Banner von Anne Meerpohl (Master-Abschluss 2022 bei Prof. Jutta Koether, Prof. Dr. Astrid Mania) und ANna Tautfest (Promotion 2023 bei Prof. Dr. Hanne Loreck) verbinden Gesten der Fürsorge zu einer ornamentalen Struktur. Entstanden sind sie für das Reeperbahn Festival 2022, um auf die Publikation *Kanon* der von 2019 bis 2021 bestehenden Experimentellen Klasse der HFBK Hamburg aufmerksam zu machen, in der Anne Meerpohls Zeichnungen von fürsorgenden Händen als Illustrationen auftauchen. In ganz ähnlicher Weise, wie die Tapetenentwürfe der Arts and Crafts Bewegung im 19. Jahrhundert Pflanzenmotive zu bis ins Unendliche fortsetzbaren Mustern verbanden, fügen die Banner Handgriffe der Care-Arbeit zu einem nicht enden wollenden Raster zusammen und verweisen so auf den sich wiederholenden Charakter von Fürsorge-Arbeit. Sie bewegen sich dabei innerhalb von überlieferten Bildern: Die Allegorie der Caritas, der Tugend der Fürsorge und Nächstenliebe ist ein häufiges Motiv in Ornamentstichen so auch in dem Entwurf eines Schalenbodens des belgischen Kupferstechers Theodor de Bruy von 1558. Auf die Tradition von Vanitas-Motiven bezieht sich die konzeptuelle Designerin Anna Resei (Bachelor-Abschluss 2018 bei Prof. Dr. Jesko Fezer, Prof. Dr. Friedrich von Borries). Ihre Objekte spiegeln das durch den Klimawandel und steigende Meeresspiegel hervorgerufene Spannungsfeld zwischen Anpassung und Migration wieder. Die Oberflächen ihrer, die Form von Truhen aufgreifenden, mobilen Möbel bilden fluide, am Computer generierte Muster, die auf den Dekoren antiker Scherben aus der Sammlung basieren und an die Fragilität des Lebens wie der Kultur erinnern. Was wäre, wenn es keine Menschen mehr wären, die Muster wahrnehmen und in Beziehung setzen? Das lässt sich mit dem Ornament Explorer von Michal Čudrnák, Philo van Kemenade und Igor Rjabinin erkunden. Über ein Tablet können sich die Besucher*innen durch die gesamte, unter dem Schlagwort Ornament 12.000 Objekte verzeichnende Datenbank des MK&G klicken und mit Hilfe von Künstlicher Intelligenz ganz neue Bezüge zwischen den digitalisierten Objekten herstellen. So reist das Ornament aus der Gegenwart heraus in eine noch nicht geschriebene Zukunft.

Der Natur in der Krise begegnen

Anne Hemkendreis

Die aktuelle Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle verdeutlicht das komplexe Verhältnis von Mensch und Natur in den Bildern von Caspar David Friedrich sowie die Anschlussfähigkeit seines Werks für zeitgenössische Künstler*innen



In Florian Illies' Roman *Zauber der Stille: Caspar David Friedrichs Reise durch die Zeiten* (2023) heißt es: »Immer wieder versucht jede Zeit, den Sinn von Friedrichs Bildern zu begreifen, auch wir - und dann müssen ihn die Augen doch irgendwann zärtlich loslassen, denn erst dann, wenn der Wille zum Begreifen besiegt ist, erst dann hat man überhaupt eine Chance, Friedrich wirklich zu verstehen«. Die Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle *Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit* ist

das schon Caspar David Friedrich nicht romantisch-verklärend, sondern durchaus kritisch-distanziert verhandelte. Zeitgenössische Künstler*innen, die sich auf Friedrich beziehen, üben darum ebenso Kritik an romantischen Ästhetiken und spitzen diese auf ökologische, postkoloniale und feministische Debatten der Gegenwart hin zu.

Die Ausstellung in der Kunsthalle verdeutlicht die herausragende Bedeutung von Caspar David Friedrichs

Malerei in ihrer Zeit und für die Gegenwart durch eine eindrucksvolle Gegenüberstellung von seinen ikonischen Werken mit zahlreichen unbekannten Arbeiten und Skizzen. Die vergleichende Betrachtung ermöglicht die Begegnung mit Friedrich nicht als isoliertem Ausnahmekünstler, sondern als geprägt von den Ereignissen seiner Zeit und im Austausch mit befreundeten Kollegen (insbesondere Carl Gustav Carus). Deutlich wird auch die Mehrdeutigkeit oder Sinnoffenheit als Kernelement der Ästhetik Friedrichs, die auch für die Bedeutung des Malers für die zeitgenössische Kunst in Zeiten globaler Krisen ausschlaggebend ist. Die umfassende Einzelausstellung in der Hamburger Kunsthalle stellt die Frage, was die Aktualität von Friedrichs Rückenfiguren, Sonnenuntergängen und menschenleeren Landschaften für zeitgenössische Künstler*innen wie Olafur Eliasson, Julian Charrière, Kehinde Wiley, Elina Brotherus, Swaantje Güntzel (Diplom-Abschluss 2007 an der HFBK Hamburg bei Prof. Andreas Słominski), Mariele Neudecker oder Lyoudmila Milanova und viele andere ausmacht.

In der Kunstgeschichte wird Caspar David Friedrich seit Robert Rosenblums einschlägigem Werk *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1977) als Pionier einer abstrakten Malerei gedeutet,

die sich prinzipiell von der Welt abwendet, indem sie die malerischen Mittel gegenüber einem gegenständlichen Bezug aufwertet. Insbesondere das Gemälde *Der Mönch am Meer* (1808–1810) wurde (in Verbindung mit der Malerei Rothkos) als Ermöglichung einer transzendenten Erfahrung verstanden, die sich durch eine besonders überwältigende Wirkung intensiver Farbigkeit vor großformatigen und abstrakten Bildern einstellt. Die Ham-

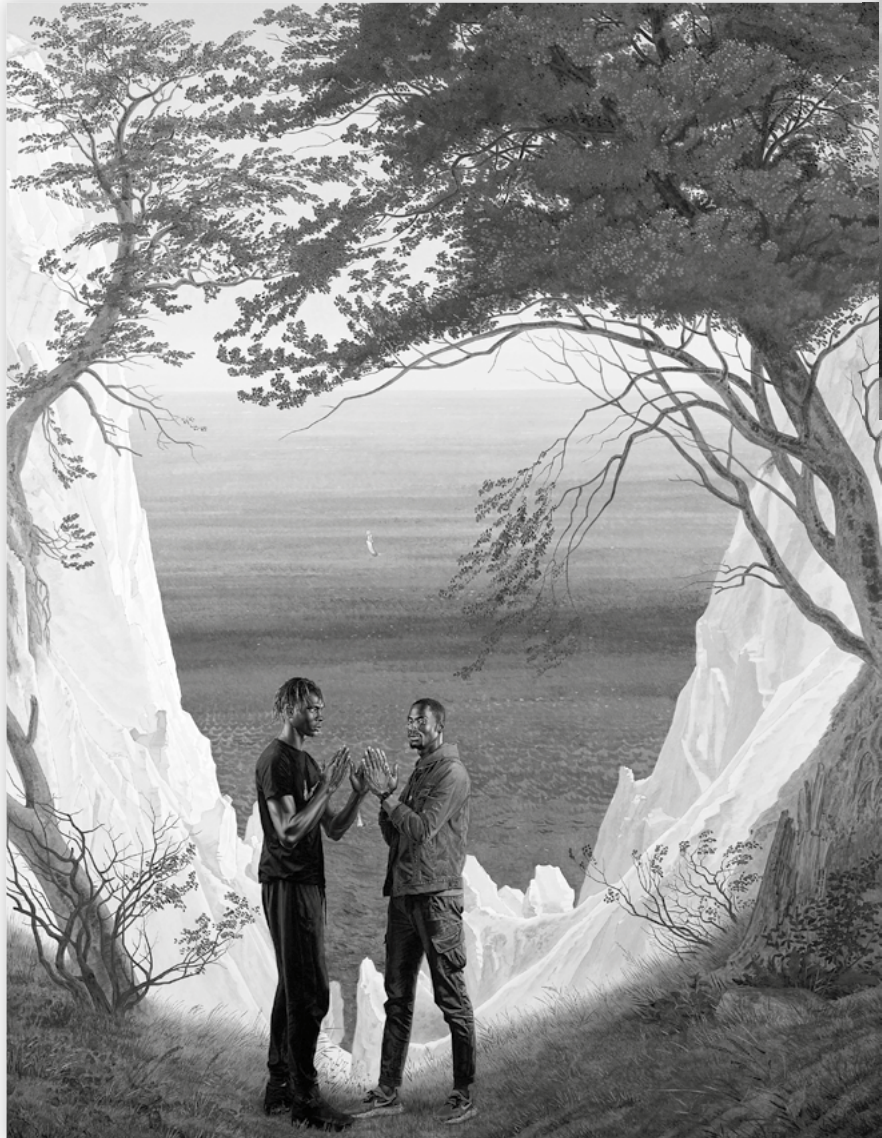
genau das: eine Zeitreise und der Versuch, dem »Wesen« von Friedrichs Ästhetik auf die Spur zu kommen. Dabei wird scheinbar Gegensätzliches miteinander in Beziehung gesetzt: Vorstellungen einer ursprünglichen Natur weichen der Einsicht in das anthropogene Zeitalter, die monolithischen Rückenfiguren werden auf ihre männliche und koloniale Prägung hin befragt. Im Zentrum der Ausstellung steht das Verhältnis des Menschen zur Natur,



burger Ausstellung bietet demgegenüber eine andere, provokativere Lesart von Friedrichs Werk. Nicht Eskapismus, sondern eine intensive Auseinandersetzung mit der Natur und dem zunehmend in die Krise geratenen Verhältnis des Menschen zu ihr wird in der Betrachtung von Friedrichs Bildern sichtbar. Die Evokation von Bedrohungsgefühlen und existentiellen Krisen macht Friedrich demnach anschlussfähig an Themen der aktuellen Gegenwartskunst. Überzeugend wirkt diese These durch die Ausstellung verschiedener minutiöser Landschaftsstudien Friedrichs, die der Künstler für die realistische Wirkung seiner Gemälde anfertigte, obwohl er die gesammelten Eindrücke später frei kombinierte und veränderte. Die Figuren in seinen Gemälden stehen oft an Abgründen oder Uferzonen und machen eine Grenzerfahrung, wie sie beispielsweise in dem Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* (1818–1822) deutlich wird. Darüber hinaus hatte Friedrich einen Hang zum Dramatischen. Einzelne Gemälde, allen voran das *Eismeer* (1823/24), greifen deutlich auf das Genre der Katastrophe in der Malerei zurück. Statt einer zerstörerischen Schiffbruchszene (in der Tradition Claude Joseph Vernets) malte Caspar David Friedrich jedoch ein Unglück ohne dramatische Zeitlichkeit. Das im Eis festgefrorene Schiff scheint nicht mehr zu sinken, was dem Ereignischarakter des Bildes widerspricht. Zudem nimmt die Natur gegenüber der menschlichen Katastrophe deutlich mehr Raum ein und drängt auf den Betrachter zu, wodurch die Frage nach der eigenen Betroffenheit durch das Dargestellte in den Mittelpunkt rückt.

Zeitgenössische Künstler*innen interpretieren Caspar David Friedrichs Aufwertung der Natur und seine Neuinterpretation als Möglichkeit, aktuelle Krisen und Debatten in der Kunst zu behandeln. Auch der Klimawandel ist eine Katastrophe, allerdings eine, die sich aufgrund ihrer Komplexität nicht in einem einzigen Ereignis manifestiert und zudem eine permanente Zeitlichkeit aufweist. Zudem ist er menschengemacht. Ob schon Friedrichs monolithische Rückenfiguren die Veränderungen der Natur im Zeitalter der Industrialisierung reflektieren? Da diese von Friedrich nicht nur als Identifikationsfiguren fungieren, sondern durch ihre Größe auch Teile der Landschaft verdecken, wie im Gemälde *Der*

Wanderer über dem Nebelmeer (um 1817), wirken sie Nähe stiftend und distanzierend zugleich. An die Stelle der Überwältigung und Erhebung des Subjekts im Anblick einer grenzenlosen Landschaft tritt für die Betrachter*innen die zusätzliche Möglichkeit der Reflexion über das eigene Verhältnis zum Bild und die Wahrnehmung des Gemalten. Dieses Spannungsverhältnis von Immersion und Reflexion macht Friedrichs Bilder nicht zu Resulta-



ten eines eskapistischen Begehrens. Sie sind vielmehr Ausdruck einer künstlerischen Verhandlung dessen, was Menschsein in einer sich verändernden Welt bedeutet.

An diese (Sinn-)Offenheit von Friedrichs Gemälden knüpfen die ausgestellten Gegenwartskünstler*innen an, indem sie weitere Fragen stellen. Die Bezugnahme ins-

besondere auf die kanonisch gewordenen Werke Friedrichs spürt den Leerstellen in der Bildwerdung des Natur-Mensch-Verhältnisses seit der Romantik nach. Dabei wird vor allem die scheinbare Neutralität von Friedrichs

che Produkte wie Mikroplastik durchdringen inzwischen alle ökologischen Systeme des Planeten, darunter auch die Atmosphäre.

Caspar David Friedrichs heute ikonisch gewordene

Werke prägen die Art und Weise, wie wir der Natur begegnen. Wie populär seine Bilder sind, zeigt nicht zuletzt ein Besuch im Museumsshop, der die Ausstellung begleitet. Ob Plätzchenformen, die dem *Wanderer über dem Nebelmeer* nachempfunden sind, oder der Aufdruck des Motivs auf Taschen, Pullovern, Schals, Brillenetuis – Friedrichs Rückenfiguren vor einsamen Landschaften besitzen eine eigene Beweglichkeit, die sie auf verschiedene Produkte und in diverse Bereiche des menschlichen Lebens anwenden lässt. Insofern ist es wichtig, ihren innovativen und kritischen Charakter zu untersuchen. Nur so lässt sich das Potenzial der romantischen Ästhetik nach Friedrich



Rückenfiguren kritisiert, auf der die verbreitete These ihrer Identifikationsfunktion beruht. Bietet sich die dargestellte Landschaft weiblichen Betrachterinnen in gleicher Weise zur Versenkung an wie männlichen? Diese Überlegung leitet die Arbeit der Finnin Elina Brotherus. Der amerikanische Künstler Kehinde Wiley untersucht zudem, welche historischen und gegenwärtigen Machtverhältnisse sich hinter der systematischen Auslassung von People of Colour im europäischen Kunstkanon verbergen.

Vor allem die Vorstellung einer unberührten Natur, die in Caspar David Friedrichs Landschaften durchaus in Szene gesetzt wird, wird von Künstler:innen der Gegenwart als Illusion entlarvt. Die HFBK-Absolventin Swaantje Güntzel beispielsweise sammelte Plastikflaschen aus der Elbe und ließ sich mit diesen als Betrachterin vor Friedrichs *Eismeer* in der Hamburger Kunsthalle fotografieren. Ihre Arbeit verdeutlicht, dass Friedrich bei seinen Studien von Eisschollen auf der zugefrorenen Elbe in Dresden, die als Skizzen für das Gemälde dienten (und Teil der Hamburger Ausstellung sind), heute überall auf (Mikro-)Plastik stoßen würde. Vor Güntzels Fotografie *Seestück II* verwandelt sich die Vorstellung einer unberührten Natur in die Erkenntnis, dass wir im Zeitalter des Anthropozäns leben, in dem der Mensch zur bestimmenden geologischen Kraft geworden ist. Menschenleere Landschaften erweisen sich als Illusion, denn menschli-

che für die zeitgenössische Kunst ermessens. Der Besuch der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle und die Lektüre des in diesem Zusammenhang erschienenen umfangreichen Ausstellungskatalogs bieten dazu eine erste und dringend notwendige Gelegenheit.

lin Brandenburgischen Akademie. Aktuell forscht Anne Hemkendreis zu romantischen Ästhetiken in der arktischen Gegenwartskunst.

15.12.23 – 1.4.24

Caspar David Friedrich – Kunst für eine neue Zeit

Sowie Arbeiten von Ann Böttcher, Elina Brotherus, Julian Charrière, David Claerbout, Mari Eastman, Olafur Eliasson, Swaantje Güntzel, Jochen Hein, Nina K. Jurk, Andreas Mühe, Mariele Neudecker, Ulrike Rosenbach, Susan Schuppli, Kehinde Wiley u.a.
Hamburger Kunsthalle
www.hamburger-kunsthalle.de/

Die Präsentation bildet den Auftakt zu zwei Folgeausstellungen in der Nationalgalerie Berlin (19.4. – 4.8.2024) und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (24.8.2024 – 5.1.2024). 2025 folgt eine weitere Einzelausstellung des Künstlers im Metropolitan Museum in New York.

Klima(k)leben und Kunst

Raimar Stange

Die Aktionen von Klimaaktivist*innen auf Kunstwerke in Museen sind stark umstritten. Während die einen darin ausschließlich Sachbeschädigung und Öffentlichkeitskampagnen sehen, ist sie für unseren Autor eine kluge und vor allem legitime Form der Auseinandersetzung



Das legendäre Mona Lisa-Gemälde (1503-05) baut Ai Weiwei in seinem Bild *Mona Lisa Smeared in Cream in White* (2023) mit handelsüblichen Legosteinen »malend« nach. Die Farbigkeit des Originals von Leonardo da Vinci »poppt« er dabei in einer an Andy Warhol erinnernden Weise blau ein. Mit dieser, oftmals vom »seriösen« Kunstbetrieb vorschnell abgekanzelten künstlerischen Strategie, gelingt Ai Weiwei zweierlei: Er betont den warenhaf-



ten Charakter des Originalgemäldes und zugleich verlacht er diesen mit seiner spielerisch-kindischen Produktionsweise. So kritisiert der Künstler ein Kulturverständnis, das der Philosoph Theodor W. Adorno einmal als geprägt durch seinen »Fetischcharakter« analysiert hat: Kulturgüter werden vom Publikum vergöttert, weil sie im (eurozentristischen) Kanon eine besonders herausgehobene und eine, vor allem im finanziellen Sinne, überaus wertvolle Stellung einnehmen. Adorno beschreibt es in seinem Essay »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, im Jahr 1938 so: Der Fetischcharakter sei »die bloße Reflexion dessen, was man auf dem Markt für das Produkt zahlt: recht eigentlich betet der Konsument das Geld an, das er für die Karte zum Toscanini-Konzert ausgegeben hat«^[001].

Mit *Mona Lisa Smeared in Cream in White* verknüpft Ai Weiwei diese Kritik am Kulturbetrieb mit einer aktuellen Form des Bildersturms, nämlich mit der Strategie der sogenannten »Klimakleber*innen«. Der Künstler hat in seiner Version der Mona Lisa nämlich noch einen gelben Farbwischer über das Gemälde dargestellt. Mit diesem

künstlerischen Eingriff zitiert er den Tortenwurf von Klimaaktivist*innen auf das Sicherheitsglas des Originals. Diese Verknüpfung macht Sinn, denn auch den Klima-kleber*innen, die für ihre Aktionen stets überaus teure Kunstwerke des museal abgesicherten Kanons aussuchen – selbstverständlich wird dann auch in jedem Bericht der Versicherungswert der betroffenen Kunst erwähnt – geht es darum, eine Haltung zu hinterfragen, die Kunst vorrangig im Sinne von (kapitalistischer) Werterhaltung versteht. Die Rezeptionsweise der Anbetung von »Meisterwerken« setzt dann, wiederum im Sinne von Adorno, rückhaltlose Affirmation an die Stelle von kritisch-reflektierter Auseinandersetzung und bestärkt so den Status Quo von Kultur und der Gesellschaft. Genau diese affirmative Haltung ist für die Klimaaktivist*innen typisch und spricht für ein politisches Bewusstsein, das sich weigert – angesichts der Klimakatastrophe –, über einen dringend notwendigen Systemwandel nachzudenken.

Die von den »Klimakleber*innen« ins Visier genommenen Kunstwerke – unter anderem die Gemälde *Sonnenblumen* (1888) von Vincent van Gogh und *Getreideschober* (1890) von Claude Monet sowie die *Campbell's Soup Cans*-Siebdrucke (1962) von Andy Warhol – haben aber mehr gemeinsam als nur ihren ungeheuren, ja obszön hohen Wert: Die ausgewählten Motive verweisen selbst auf unterschiedliche prekäre Aspekte der Klimakatastrophe. So thematisiert zum Beispiel das mit Ketchup behandelte Bild *Sonnenblumen* offensichtlich die in ihrer Artenvielfalt gefährdete Natur und der *Getreideschober* weist auf das unter veränderten Klimabedingungen immer dringlicher werdende Problem der Produktion von Lebensmitteln für die Weltbevölkerung hin. An das Gemälde *Der Bethlehemische Kindermord* (1638) von Peter Paul Rubens wiederum klebten sich die Aktivist*innen, um auf die Untätigkeit der real-existierenden Politik hinzuweisen und die daraus resultierende Bedrohung für die junge Generation drastisch zu betonen: Kindermord. Aus der Reihe fällt der »Anschlag« auf die Warhol-Siebdrucke, denn die Aktion beweist die konzeptuelle Intelligenz der Klima-kleber*innen in gleich doppelter Weise: Zum einen wird hier die Welt des Konsums, dessen Notwendigkeit zur permanenten Produktion Bruno Latour und Nikolaj Schultz in ihrem Buch *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse* als »Zerstörungssystem« bezeichnen^[002], kritisch

hinterfragt. Zum anderen zeichnet sich die Wahl des Motivs durch seine selbstreflexive Qualität aus, hatten Klimaaktivist*innen besagtes »Sonnenblumen«-Bild ja zuvor mit Tomatensuppe beworfen.

In diesem Kontext sei ein genauerer Blick auf die versuchte Attacke auf das Bild *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817) von Caspar David Friedrich in der Hamburger Kunsthalle geworfen, bei der Aktivist*innen das Gemälde mit einem Poster verhängt hatten. Das Gemälde zeigt einen Mann auf einem Berggipfel, der souverän aus sicherer Position »von oben herab« auf die bedrohliche Natur in Form eines aufgewühlten Nebelmeeres blickt. Erhaben im doppelten Sinne des Wortes steht er als »Krone der Schöpfung« gelassen über der Natur und versinnbildlicht so eben die anthropozentrische Weltanschauung, die die Natur in erster Linie als ausbeutbare Ressource missversteht und so eine wesentliche Ursache für die Klimakatastrophe ist. Nicht nur der Philosoph Immanuel Kant behauptet diese »Erhabenheit« als ein entscheidendes Moment der ästhetischen Erfahrung und gibt dadurch dem (eurozentristischen) Anthropozentrismus mit Hilfe der Kunst eine stabile Grundlage. Vor allem diese hegemoniale Kraft macht die Schuld der Kunst im Kontext von Klimakatastrophe aus, nicht in erster Linie die Fragen, wie oft behauptet wird, ob Museen ökologisch arbeiten oder ob Kulturproduzent*innen zu häufig fliegen – und genau deswegen ist es verständlich, dass die Klimaaktivist*innen auch im Museum demonstrieren.

Vor allem Landschaftsbilder sind – und dazu lässt sich auch Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) zählen – immer wieder Ziel der Attacken der Klimakleber*innen. An ihnen lassen sich die Auswirkungen der Klimakatastrophe anschaulich thematisieren. Das Wiener Leopold-Museum hat nach einer Protestaktion von Klimaaktivist*innen auf eines ihrer Gemälde klug reagiert: 15 Gemälde des Museums wurden schief gehängt, um mit dieser ungewöhnlichen Präsentation auf die Folgen der Erderwärmung aufmerksam zu machen. Die ausgewählte Landschaftsdarstellungen wurden um etwa so viel Grad »eingeschrägt«, wie die Temperatur an

den dargestellten Orten in den nächsten Jahren ansteigen könnte. Besagte Klebe-, Sprüh- und Wurf-Aktionen lassen sich durchaus in die Tradition der Bilderstürmer einordnen, die mit dem Zerstören und Entfernen von Kunst gegen herrschende (religiöse) Ordnungssysteme kämpften. Allerdings unterscheiden sich die Aktivist*innen unserer Tage in einem zentralen Punkt von diesen Ikonoklasten: Die Klimaaktivist*innen zerstören die von ihnen »aktivierten« Bilder nicht, sondern wählen sich für ihren Protest nur Arbeiten aus, die gut durch Verglasung und Rahmung geschützt sind. Die von ihnen geworfenen Suppen etwa lassen sich mühelos abwaschen und das Festkleben an den Bildern fügt höchstens den Rahmen



minimalen Schaden zu. Sehr wohl aber zitieren die »Bilderrahmenstürmer« mit ihrem Protest die Geschichte der Bilderstürmer. Diese Doppelung von Aktion und Zitat unterscheidet die ästhetische Strategie der Klimakleber*innen produktiv sowohl von sinnloser Zerstörung, die ihnen oftmals fälschlicher Weise unterstellt wird, wie von einer in semantischen Sprachspielen brav steckenbleibenden Symbolpolitik, die auf jedwede konkrete Handlung verzichtet.

Dass solch »Klima-Artivismus« weit mehr Öffentlichkeit generiert als üblicherweise Kunst, dient derzeit als Erklärung für die aktuelle Radikalisierung des Klimalebens. Die Zerschlagung des Sicherheitsglases vor dem Gemälde

- ↖ Protestaktion der Letzten Generation am 19. März 2023 in der Hamburger Kunsthalle; Foto: Letzte Generation
- ↓ Protestaktion der Letzten Generation am 23. August 2022 in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden; Foto: Letzte Generation

Venus vor dem Spiegel (1647–51) von Diego Velázquez steht da vor allem in der Kritik – auch wenn ein Schaden des Bildes bisher noch nicht bekannt ist. Diese »symbolische Verschärfung« aber habe »die Beschädigung des Kunst-

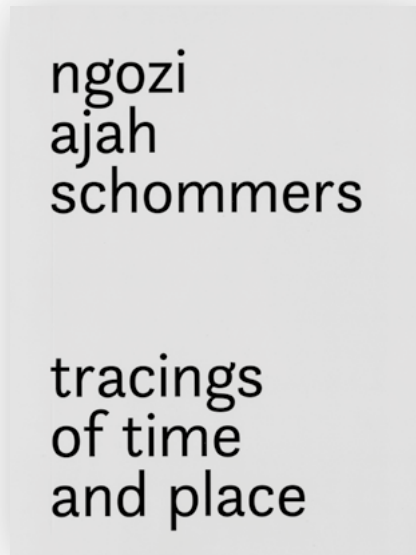


werkes zumindest in Kauf genommen«⁰⁰³ und liefere somit die für eine gesicherte Aufmerksamkeitsökonomie nötige Zuspitzung des Geschehens. Die Begründung der Aktivist:innen für diese Radikalisierung klingt da schon plausibler, beteuern sie doch, sich mit ihrer Hammer-Attacke auf die Suffragette Mary Richardsson zu beziehen, die 1914 dieses Velázquez-Bild mit einem Fleischerbeil attackierte. Die Frauenrechtlerin wollte damit gegen die Inhaftierung einer ihrer Mitstreiterinnen protestieren. Die Botschaft der Klimaaktivist:innen ist klar: So wie damals der Kampf der Frauenrechtlerin kriminalisiert wurde, so wird es heute mit dem Kampf um Klimagerechtigkeit gemacht. Der Begriff »Klima-Terrorist«, das Unwort des Jahres 2022, spricht da Bände.

- 001 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 14, Suhrkamp Verlag, 2003, S. 24f.
- 002 Bruno Latour, Nikolaj Schultz, *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse*, Suhrkamp Verlag, 2022, S. 14.
- 003 Saskia Trebing, »Hammer-Attacke gegen Velázquez«, www.monopol-magazin.de/kommentar-velazquez-london-vandalismus-scheibe-zerstoert, [abgerufen am 24.11.2023].

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

Reading List



ngozi ajah schommers, *tracings of time and place*, TSA Ideas Lab und bo-art projects, 2023

Die umfangreiche Monographie der HFBK-Master-Studentin Ngozi Ajah Schommers stellt ihr vielseitiges Werk der letzten Jahre über großformatige Werkabbildungen und zentrale Texte anschaulich dar. Ihre Performances, Zeichnungen, Malereien, Cut-Outs, Objekte und Installationen erforschen »auf sehr persönliche Weise, aus der Perspektive einer Involvierten, die Vorstellung von Weiblichkeit« in Nigeria, Deutschland und Ghana – wo Schommers lebt und arbeitet. Nicht selten kreisen ihre Arbeiten auch um Fragen von Identität, Geschlecht und Mutterschaft. So hat sie sich besonders intensiv mit den Aspekten von Familie, Geburt und Fruchtbarkeit in der Igbo-Kultur in Nigeria beschäftigt. In ihren Performances zeigt sie auf, wie vielfältig die Geschlechterdefinitionen in der vor-kolonialistischen Zeit waren. (BA)



Hans-Christian Dany, *Schuld war mein Hobby. Bilanz einer Familie*, Edition Nautilus, 2024

Bücher über die eigene Familiengeschichte erfreuen sich großer Beliebtheit (oder um in der Symbolik des Buches zu bleiben: stehen hoch im Kurs). Nicht erst seit Didier Eribon oder Annie Ernaux versuchen Autor:innen, persönliche Entwicklungen und gesellschaftspolitische Gegebenheiten miteinander in Beziehung zu setzen. Dabei geht es oft um die Frage, wie das gesellschaftliche (in der Regel kapitalistische) System familiäre bzw. individuelle Biografien bis in die Gegenwart hinein beeinflusst. Unter dieser Prämisse blickt nun auch der HFBK-Absolvent Hans-Christian Dany auf seine Familiengeschichte mit prägenden Einschnitten. Der Konkurs der Baufirma seines Vaters in früherer Kindheit führt dazu, dass der Vater noch häufiger abwesend ist, um den Wohlstand der Familie wieder herzustellen. Dany versucht diesem Mythos und der Ethik des Wirtschaftswunderlandes zu entkommen, in dem er das Kunststudium beginnt, sich der Lohnarbeit (und der Karriere) verwei-

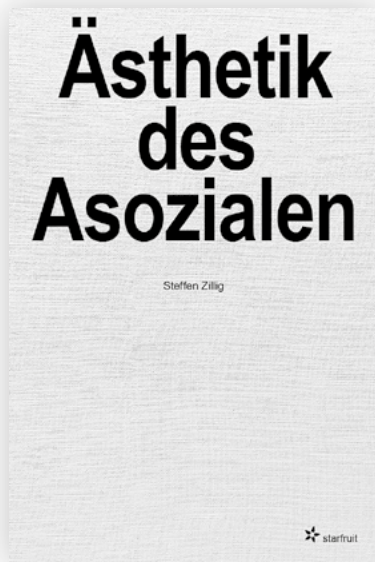


gert. Doch am Ende wird er nach dem Tod des Vaters die Geschäfte in der Nachfolgefirma übernehmen – nicht ohne Erfolg: »Dass mir letztlich relativ viel gelang, führe ich auf meine im Kunststudium erlernte Fähigkeit zurück, intuitiv zu tun, was ich gar nicht konnte.« In dem Buch geht es oft um Schuld, Schuldgefühle, Schulden. Dany verknüpft sehr gekonnt die bundesrepublikanische Geschichte der letzten 50 Jahre mit seinem eigenen Werdegang. Nicht ohne auf die Brüche, Widersprüche und Grenzen zu verweisen. »Es gibt kein richtiges Leben im Falschen.« (BA)

Thomas Baldischwyler, *Doppelte Buchführung*, adocs Verlag, 2024

Eine einzige Collage aus Geschichten, Interviews, Portfolio und Pressearchiv charakterisiert den neu erschienenen Band *Doppelte Buchführung* von Thomas Baldischwyler. Das Buch beinhaltet eine Art Arbeitschronologie aus Ausstellungstexten, Dokumentationsmaterial, die wie in Fotocollagenmanier aneinander drapiert und getackert scheint. Seine Ordnungssysteme lassen sich erst durch genaues Hinschauen und Entdecken erschließen, so ist manches Material überlagert von anderem und nur anekdotisch zu erfassen. Es handelt sich dabei um re-interpretierte, überarbeitete Inhalte des 2004 erschienenen Katalogs *Formalismus. Moderne Kunst, heute*, hrsg. Kunstverein in Hamburg (Hatje Cantz Verlag). Als Hintergrund der Seiten ist neben einem schwarzen Rand, wie aus einem Scan, ein mit Aquarellen bemaltes isometrisches Rasterpapier hinterlegt, welches für dreidimensionale Zeichnungen verwendet wird. Eine solche Mehrdimensionalität lässt sich auf die Publikation übertragen, sie changiert zwischen Katalog,

Archiv und Kunstwerk. Mit Beiträgen von Lerchenfeld-Autor*innen wie Raphael Dillhof und Nina Lucia Groß, die 2020 ein Interview über die Hamburger Offspace-Szene führen und unter anderem über die Geschichte der Kunstaussstellungen im Pudel sprechen, die sich bis heute fortschreibt. (AM)



Steffen Zillig, *Ästhetik des Asozialen*, starfruit, 2023

Denkt man an stereotype Bilder von Künstler*innen, vor allem ihrer äußerlichen Erscheinung, dann kommt man schnell auf ein bewusst inszeniertes Prekariat. Das Bild des einsamen Künstlers in selbstgewählter Armut zieht sich bis in subkulturelle Codes von heute. Ist die Armut allerdings begründet, real, wird sie trotzdem abgewertet und erfährt wenig Beachtung in der Kunst selbst. Diesem widersprüchlichen Verhältnis von prekären Lebensverhältnissen und ihren Darstellungsformen geht der Künstler, Autor und HFBK-Absolvent Steffen Zillig in seiner Schrift *Ästhetik des Asozialen* auf den Grund. Anhand von einigen Ausstellungen, einleitend mit einer Kritik an *Klasse Gesellschaft* in der Hamburger Kunsthalle 2021 und ausgewählten künstlerischen Positionen wie Renzo Martens, Terence Koh, Santiago Sierra, Boris Mikhailov und vielen weiteren befragt Zillig die Arbeiten auf ökonomische Verhältnisse und die Darstellung von Armut, zum Beispiel Wohnungslosigkeit. Der Autor geleitet die Leser*innen in persönli-

chen Erzählungen auf Ausstellungsbesuche, in denen man immer wieder Ambivalenzen begegnet, wie von Performancekunst und Lebensrealität, Repräsentation und Zurschaustellung und letztendlich der sozialen Verantwortung von Kunst. Der Text wird drei Mal von »Exkursen« unterbrochen, die ihn in den diskursiven Kontext vom bürgerlichen Dispositiv in der Kunst, Mechanismen des Kunstmarktes und Klassentheorien setzen. Themen rund um Klassismus werden in Theorie und Literatur zunehmend zur Kenntnis genommen und Zillig schafft es, in diesem Zeitgeist eine Brücke zur Kunstbetrachtung und ihrem Zweck, den Fragen um Repräsentation und Darstellungsweisen zu schlagen. (AM)

Impressum

Lerchenfeld Nr. 70, April 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

Autor*innen dieser Ausgabe

Prof. Ed Atkins, Carina Engelke, Dr. Anne Hem-
kendreis, Prof. Dr. Ute Kalender, Toby Kamps,
Ferial Nadjia Karrasch, Katrin Krumm, Anne
Meerpohl, Dr. Elena Meilicke, Julia Mummenhoff,
Prof. Robert Bramkamp, Georg Seeßlen, Raimar
Stange, Prof. Susanne Weirich

Schlussredaktion

Miriam Schmidt

Bildredaktion

Miriam Schmidt, Tim Albrecht

Poster

Ed Atkins, *Piano Work 2*, 2023, still, Courtesy
of the artist; dépendance, Brussels; Galeria Isa-
bella Bortolozzi, Berlin; Cabinet, London, and
Gladstone Gallery

Konzeption

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

Gender*

Entwurf: Karla Krey

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

Von Stern, 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 Juli 2024
ISSN 2511-2872

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

Editorial

Obwohl Mutterschaft seit Jahrhunderten ein beliebtes und wiederkehrendes Motiv in der Kunst ist, insbesondere bei männlichen Künstlern, bleibt es für Frauen im Alltag nach wie vor eine enorme Herausforderung, ihr Künstler*innen- und Muttersein miteinander in Einklang zu bringen. Die Autorin Larissa Kikol hat in einem Artikel für *Die Zeit* die Realität des Kunstbetriebes sehr treffend beschrieben: »Die Kunstwelt hatte noch nie ein Problem mit Drogen, Depressionen oder Psychosen. Einem alkoholabhängigen Mann traut man in der Kunst immer noch mehr zu als einer gesunden Frau mit Kind.« Bereits in den 1980er Jahre schilderte die HFBK-Absolventin Anna Oppermann ihre eigenen Erfahrungen sehr zwiespältig: »Daß ich ein Kind bekam, war positiv, weil es mich zwang, am Leben teilzunehmen, gleichzeitig geriet ich nicht in Versuchung, mich am Effektrummel zu beteiligen. Dazu hätte die Zeit nicht gereicht. Gefährlich wurde dann nach einigen Jahren die zum Teil gewählte, zum Teil durch die Umstände bedingte Isolation, die bisweilen notwendig ist, sich aber potenzieren und an einem Punkt ins Gegenteil umschlagen kann.« Ihre aktuelle Retrospektive in Bonn bot eine passende Gelegenheit, ihre Arbeit unter diesen Aspekten noch einmal zu betrachten. Bis heute ist es für viele Frauen nicht einfach, ihre künstlerische Arbeit mit der Kinderbetreuung zu vereinbaren, wie auch die Beiträge in der vorliegenden Lerchenfeld-Ausgabe verdeutlichen: In ihrem einleitenden Essay befasst sich die Gastprofessorin Ute Kalender mit dem Phänomen der »digitalen Hausfrau«. Frauen leisten nicht nur im analogen Leben einen Großteil der unbezahlten Sorgearbeit, sondern auch in der digitalen Welt der Social Media Kanäle finden sich diese Strukturen wieder. Wir stellen den neuen Dokumentarfilm der ehemaligen HFBK-Studentin und Professorin Katharina Pethke vor, die anhand ihrer eigenen Familiengeschichte den sich wandelnden Umgang mit Mutterschaft und Künstlerinnensein nachzeichnet. Und auch vielen aktuellen HFBK-Studierenden ist das Thema ein Anliegen, wie die besprochenen Ausstellungen und künstlerischen Arbeiten auf den nächsten Seiten zeigen. Darüber hinaus stellen wir den Vertretungsprofessor Ed Atkins sowie den neuen Film von HFBK-Professor Robert Bramkamp und Susanne Weirich vor, fragen nach der zeitgenössischen Relevanz von Caspar David Friedrich und den Motiven der »Klima-Kleber*innen«.

Editorial

