

B

A

Brand New

R

N

D

Lerchenfeld 72

E

Lerchenfeld 72

W

S O VIEL NEUES zum neuen akademischen Jahr: Nach mehr als 50 Jahren bekommt der Filmbereich der HFBK Hamburg ein eigenes Filmhaus mit einem professionell eingerichteten Kinosaal. Nun können die neuen Filme der Studierenden auf großer Leinwand mit einem erstklassigen Dolby-Surround-Sound präsentiert und diskutiert werden. Die neue Ausstellung *Die Neue Frau – Wie Künstlerinnen und Gestalterinnen das Bild der Moderne prägten* wirft einen Blick zurück auf die erste Generation von weiblichen Studierenden an dieser Hochschule. Sie präsentiert mehr als 50 Arbeiten von 14 ausgewählten Künstlerinnen und Gestalterinnen, die ab 1907 an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg, der Vorgängerinstitution der HFBK, studierten. Während einige von ihnen internationale Anerkennung fanden, wurden viele ihrer Kommilitoninnen von Museen, dem Kunstmarkt und der Öffentlichkeit übersehen. Die Ausstellung reflektiert ihre bewegten Lebensläufe und schließt damit eine Lücke in der Geschichte der Hochschule, ohne die politische Dimension für die Gegenwart außer Acht zu lassen. Zum Wintersemester 2024/25 beginnen neun neu berufene Professor*innen ihre Lehrtätigkeit an der Hochschule, fünf von ihnen stellen wir in dieser Lerchenfeld-Ausgabe vor. Und auch das Magazin selber hat ein neues Layout bekommen. Durch das ungewöhnliche, aber sehr handliche Format lässt es sich noch besser überallhin mitnehmen, während die klare Typografie zu einem konzentrierten Lesen einlädt. Allen neuen Studierenden der HFBK Hamburg möchten wir ein fast schon historisches, aber immer noch zutreffendes Mantra mit auf den Weg geben: »Ich bin neu in der Hamburger Schule. Und vielleicht komm' ich hier nie wieder raus. Vielleicht werde ich nie meinen Abschluss machen. Denn hier gibt es ja immer Applaus.« (Tocotronic, 1995)

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 5 | Autor*innen und Mitwirkende | 69 | Aus der Ferne, mit viel Sorgfalt
Katrin Krumm über die Ausstellung <i>Op'n Kiwief</i> mit drei HFBK Absolvent*innen in der Städtischen Galerie Nordhorn |
| 6 | Breaking Painting Apart as Ever-Joyful Reformation
Louisa Elderton about the work of new painting professor Kerstin Brätsch | 76 | Über sieben Brücken
Anne Meerpohl berichtet über das Projekt <i>Über Brücken – Bridging</i> von Elena Malzew und Lisa Klosterkötter |
| 14 | Die Fluidität des Materials
Bettina Steinbrügge stellt das Werk von Jason Dodge vor, dem neuen Vertretungsprofessor für Bildhauerei | 84 | Bewegliche Rituale
Jana Pfort über die Gruppenausstellung <i>Like a Prayer</i> in der St. Petri-Kirche zu Lübeck |
| 21 | Wo die Menschen sind
Jasmin Jouhar über die Arbeit von Johanna Dehio, der neue Professorin für Grundlagen im Schwerpunkt Design | 92 | Solide Moderne
Der frühere HFBK-Architekturprofessor Bernhard Winking im Portrait von Till Briegleb |
| 28 | Architekturen des Sozialen
Die neue Vertretungsprofessorin für Zeitbezogene Medien, Sung Tieu, im Portrait von Elena Malzew | 99 | Zarte Flügel
Ein Nachruf auf die HFBK-Almuna Rebecca Horn von Till Briegleb |
| 35 | Auf Spurensuche
Ferial Nadja Karrasch über die aktuelle Ausstellung <i>Die Neue Frau</i> im ICAT | 106 | Reading List |
| 45 | The Remote Activist
Bea Gassmann de Sousa on the retrospective of South African artist Gavin Jantjes, who studied at HFBK Hamburg in the 1970s | 111 | Impressum |
| 55 | Algorithmisches Kino
Elisa Linseisen | | |

Till Briegleb ist freier Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Theater, Kunst und Architektur in Hamburg.

Jan Vincent Dufke ist neben seinem Masterstudium an der HFBK Grafiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter für Typografie und Editorial Design an der HAW Hamburg.

Louisa Elderton is a Berlin-based writer and editor.

Jasmin Jouhar lebt in Berlin und schreibt als freie Autorin über Themen aus Architektur und Design.

Ferial Nadja Karrasch ist freie Autorin und lebt in Berlin.

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

Elisa Linseisen ist Film- und Medienwissenschaftler*in mit einem Schwerpunkt auf einer Ästhetik und Episteme des Digitalen. Zum Oktober 2024 übernimmt Elisa Linseisen die Professur für Film- und Medienwissenschaft an der HFBK Hamburg.

Elena Malzew ist Kuratorin und Verlegerin.

Anne Meerpohl ist seit Mai 2024 kuratorische Assistenz im ICAT der HFBK Hamburg, freie Künstlerin, Autorin und Mitgründerin des Cake&Cash Collective.

Yoav Perry is a multidisciplinary artist, graphic designer and MFA student in HFBK Hamburg.

Jana Pfort absolvierte 2023 ihren Master-Abschluss an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Hanne Loreck und Prof. Michaela Melián und arbeitete seitdem als kuratorische Assistenz am MMK Frankfurt sowie der Hamburger Kunsthalle.

Bea Gassmann de Sousa is the British Academy Postdoctoral Fellow at the UCL School of European Languages, Society and Culture in London.

Bettina Steinbrügge ist seit 2022 Leiterin des Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam) in Luxembourg. Von 2014 bis 2022 war sie Direktorin des Kunstverein in Hamburg und Honorarprofessorin für Theorie und Geschichte an der HFBK Hamburg.

B R E A K I N G

P A I N T I N G

A P A R T

A S

E V E R -

J O Y F U L

R E F O R M A T I O N

L o u i s a E l d e r t o n

In her work, Kerstin Brätsch constantly explores the possibilities of painting while also pursuing a collaborative approach. Starting in the winter semester of 2024/25, she will join the HFBK Hamburg as Professor of Painting and Drawing



Kerstin Brätsch, *BAUBAU Ein Spielort für Kinder*, Installation view Gropius Bau, Berlin, 2024;
Photo: Gropius Bau, Guannan Li

MARbled INKS that swirl as their own universe; striated oil paintings on huge sheets of transparent polyester; abstract shapes drawn atop one another, bursting with rainbow-hued, geometric energy; antique glass studded with candy-coloured jewels. These are just some of the forms that have evolved out of the eclecticism of Kerstin Brätsch's twenty-year oeuvre. Brätsch is an artist who works in the service of metamorphosing different combinations of pigment and light, questioning painting from various standpoints. This is not to say that her diverse works are distinct from one another; rather, they are part of the same visual language that has slowly accumulated and transmuted over time.

Brätsch has continually redefined the parameters of painting, expanding the limits of what comprises the medium and, in turn, destabilising it to include installations, artistic interventions, and performances. In an interview for *MoMA Magazine*, Brätsch said »I like to compare my practice to the reproduction of cells within a human body«, one in which the form »starts to produce cells with small errors, and these mutating cells create altered expressions of the same idea.«⁰¹ Having used materials as wide-ranging as mosaic, marbling, stained glass, and oil paint on mylar, the lineage of Brätsch's practice has wandered through an all-encompassing array of matter.

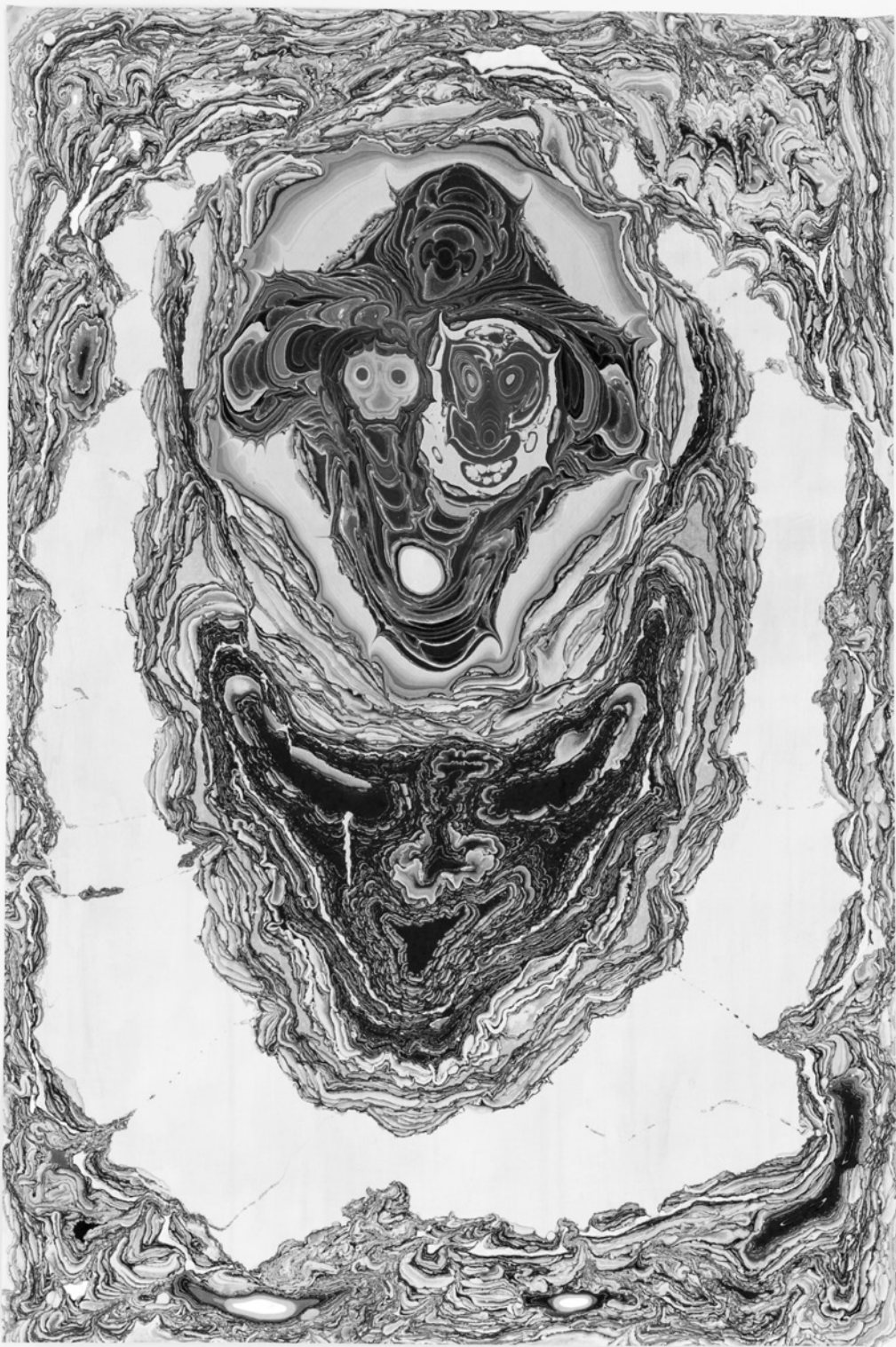
Born in Hamburg, Brätsch studied at Universität der Künste Berlin in the early 2000s, and moved to New York in 2005, where she received her Master's degree from Columbia University in Fine Arts. And having won awards including the August Macke Prize (2014), the Edvard Munch Art Award (2017), and the Peill Prize (2020) Brätsch's commitment to exploring just how far painting can be pushed has been recognised by numerous institutions.

Collaboration is inherent to Brätsch's approach, and she has worked with a many other artists and artisans, as well as with psychics, shamans, and clairvoyants to draw out the metaphysical aspects of painting. As per her interview with *ARTnews*, in which she said »Sometimes, to build an image, you need four hands, two belonging to an artisan and two to

01 Kerstin Brätsch, Hanna Girma, and Tara Keny, »Marble: Dinosaurs aren't just at the Natural History Museum... they're also in a café at MoMA, thanks to Kerstin Brätsch«, *MoMA Magazine*, 19 February 2020, <https://www.moma.org/magazine/articles/242#authors-tags> (last accessed 3.9.2024).



Kerstin Brätsch, *BAUBAU Ein Spielort für Kinder*, Installation view Gropius Bau, Berlin, 2024; Photo: Gropius Bau, top: Luis Kürschner, bottom: Guannan Li



Kerstin Brätsch, *Unstable Talismanic Rendering _Homo Sacer (with gratitude to master marble Dirk Lange)*, 2017 Courtesy Gladstone Gallery



Kerstin Brätsch, *calibrator*, 2022
Courtesy Gladstone Gallery

the artist,«⁰² Brätsch has regularly collaborated with the likes of Adele Röder, forming DAS INSTITUT in 2007, and with Debo Eilers as KAYA, and she has also cooperated with brothers Ei and Tomoo Arakawa, who are the UNITED BROTHERS.

DAS INSTITUT's 2016 exhibition at the Serpentine North Gallery was centred on collaborative processes, drawing out the transformative properties and effects of light on bodies and spaces. Brätsch's paper marbling works were mounted on temporary walls that had been left with their substructures visible at the edges. The paintings were reminiscent of everything from microscopic cells in the human body to geological strata to agate crystals. The complex and layered images comprised colours that suggested the elemental forces, inks swirling in galaxy-like patterns.

Some of Brätsch's later paintings use similar techniques of marbling, including *Unstable Talismanic Rendering _Schrätzel (with gratitude to master marbler Dirk Lange)* (2017), in which the title winks at spiritualism while water colour, pigment, and ink form vortex-like whirls of purple, blues, and oranges. Indeed, Brätsch further engaged with ethereal states for her 2022 exhibition at Gladstone Gallery, *Die Sein: Para Psychics I*, where the artist displayed Mandala-like colour pencil drawings made as part of a daily ritual of visualising her own psychic realm — a kind of interior clairvoyance. Take, for example, the oil on paper work *calibrator* (2022), where a matrix of purple lines is propelled from a hazy pink, green, and yellow surround to form a kaleidoscopic amalgam of soft shapes. A metaphysical inner space is externalized by Brätsch through a method of unconscious psychic automatism.

Clearly interested in the elemental forces of both our interior and exterior worlds, Brätsch's more recent works have seen

02 Phyllis Tuchman, »German Artist Kerstin Brätsch Is Redefining What It Means to Be a Painter Today«, *ARTnews*, 25 August 2022, <https://artnews.com/art-news/artists/kerstin-bratsch-gladstone-gallery-venice-biennale-1234637334/> (last accessed 5.9.2024).



Kerstin Brätsch, *BAUBAU Ein Spielort für Kinder*. Installation view Gropius Bau, Berlin, 2024;
Photo: Gropius Bau, Luis Kürschner

her making materials like stucco to simulate synthetic forms of marble that nonetheless suggest the passage of time and history. Employing a process called *stucco marmo*, a technique with origins in 17th Century Italy where plaster is mixed with pigment and glue to imitate marble, the artist arranges pigments and then repeatedly sands, fills air holes, polishes, and waxes the surface to create smooth planes that have somehow become their own fossilized forms. Brätsch underlines the sense that something historical may lay buried deep within these shapes, and has said, »I like to think of the plaster as breaking

apart to form bones and body parts — ritualistic amulets that when placed together evoke an unknown language.«⁰³

In a special commission for the foyer of MoMA's Terrace Café, *Fossil Psychics for Christa*, Brätsch's stucco works are permanently installed around the café in configurations that conjure hieroglyphics and act as their own ancient language. With 35 of the reliefs installed across hand-painted blue, green, and pink tempera walls—which were made in collaboration with Italian decorative painters Valter Cipriani and Carolina d'Ayala Valva — the multi-coloured abstractions also seem to contain their own hidden faces, which surreptitiously gaze out at people as they pass by.

Continuing the theme of making work for functional spaces, most recently, Brätsch has collaborated with the Gropius Bau in Berlin to present *BAUBAU*. As a play area for children based on the principles of free play, the concept arose from the example of *The Model*, an adventure playground first shown at the Moderna Museet in Stockholm in 1968, which was designed by artist and activist Palle Nielsen and journalist and activist Gunilla Lundahl. Brätsch's aesthetic sensibility for marbling and stucco have evolved to form elements including wallpaper, fabrics, seating, shapes, and soft surfaces that children can touch, climb upon, move around, and even layer as building blocks. The museum as a space of austere presentation with its 'don't touch' mantra

is upended in favour of inclusivity, play, and haptic experimentation. In the process, it is the children who become Brätsch's active and ever-present collaborators.

Ultimately, Brätsch's experiments with painting produce multiplicity. In a constant process of playful becoming, her works resonate within different social contexts and circulate as new arrangements to find mutable kinds of ever-joyful reformation.

Louisa Elderton is a Berlin-based writer and editor. She is currently the Managing Editor of ICI Berlin Press, and was formerly the Curatorial Editor at Gropius Bau and Editor-in-Chief of *Side Magazine* at Bergen Assembly.

4.9.2024 – 12.1.2025
Kerstin Brätsch:
BAUBAU
berlinerfestspiele.de/
gropius-bau

03 Brätsch, »Marble«, *MoMA Magazine* (see note 1).

D I E

Der US-amerikanische Künstler Jason Dodge übernimmt zum Wintersemester 2024/25 die Vertretungsprofessur im Studienschwerpunkt Bildhauerei. Zuletzt waren seine Arbeiten im Museum für zeitgenössische Kunst Luxemburg zu sehen. Die Direktorin und Kuratorin der Ausstellung stellt ihn und sein Werk vor

F L U I D I T Ä T

D E S

M A T E R I A L S

B e t t i n a S t e i n b r ü g g e



Jason Dodge, *Tomorrow, I walked to a dark black star*, Ausstellungsansicht Mudam Luxembourg 2024;
Foto: Aurélien Mole © Mudam Luxembourg



Jason Dodge, *Tomorrow, I walked to a dark black star*, Ausstellungsansicht Mudam Luxembourg 2024;
Foto: Aurélien Mole © Mudam Luxembourg

ASON DODGE (*1969), ein Dichter, ein Künstler, ein Denker, ein Kurator, ein Herausgeber... ein erstaunlicher Sparringspartner und jemand, der alle Vorstellungen und Missverständnisse der zeitgenössischen Kunstwelt zutiefst versteht und nachvollzieht. Für Jason Dodge gibt es in allem eine Fülle von Spuren, die man, wenn man denn möchte, lesen kann. Durch die man Fragen stellen kann, wie zum Beispiel die Frage nach dem, was wir nicht über uns selbst wissen. Oder wie wir etwas Sinn geben? Und überhaupt, was ist eigentlich Sinn?

Jason Dodge baut Installationen aus Alltagsgegenständen, eine Aneinanderreihung und Konstellation von Dingen, von denen wir bisher nicht wussten, dass sie poetisch sein können. Auf den ersten Blick scheinen die gefalteten und verschnürten Decken, die übereinander gestapelten Kissen, die elektrischen Drähte, die brennenden oder auf dem Boden liegenden Glühbirnen, die Blockflöten oder die Metallstäbe, aus denen er seine Installationen zusammensetzt, nichts über ihre Funktion und den Grund ihrer Anwesenheit zu verraten. Dies wäre jedoch eine Vernachlässigung der literarischen Seite der Arbeit des Künstlers, für den die Lektüre, insbesondere die Poesie, eine bevorzugte Quelle der Inspiration ist. So wird jedes seiner Werke von einem Wort, einem Satz oder einem kurzen Text begleitet, der durch die Schaffung einer Distanz zwischen dem Gesehenen und dem Gesagten einen Bedeutungshorizont eröffnet. Es ist diese Lücke zwischen dem Objekt und seiner Legende, in der sich die Poesie von Jason Dodge bewegt.

Aber Dodge überträgt das Prinzip der Poesie nicht nur auf seine Installationen, sondern hat 2012 auch den Verlag *fivehundred places* gegründet, in dem er zeitgenössische Lyrik von Künstler*innen und Autor*innen veröffentlicht, die ihm wichtig sind. Die Veröffentlichungen erscheinen in einer Auflage von jeweils 500 Stück, so dass die Büchlein an 500 Orten ausliegen und abweichendes Wissen verbreiten können. Es geht um Rebellion, darum, sich einer Gesellschaft zu widersetzen, die es einfacher findet, konform zu sein. Er wurde stark beeinflusst von der Dichterin Ai Ogawa, die sich selbst Ai nannte und Gedichte in der Form des dramatischen Monologs verfasste. Die Sprecher*innen in ihren Gedichten sind Männer, Frauen und Kinder, die Weisen und die Verrückten. Die US-amerikanische Schriftstellerin Margalit Fox betonte vor allem die rohe Kraft und die scharfen Kanten ihres Werkes, in dem häufig Entrechtete oder Benachteiligte dargestellt werden, sowie ihre unerbittliche

Auseinandersetzung mit Gewalt und Verzweiflung. Ai schrieb häufig in Form dramatischer Monologe, in denen sie neben erfundenen Erzähler*innen auch historische Persönlichkeiten von Marilyn Monroe und Elvis Presley bis hin zu Jimmy Hoffa und John Wilkes Booth auftreten ließ. Einen weiteren wichtigen literarischen Einfluss liefert der US-amerikanische Lyriker CAC Conrad, der seit 1975 mit den tradierten Techniken der Poesie und des Rituals arbeitet. Seine Gedichte laden dazu ein, in einem gemeinsamen Akt der Heilung selbst zum Akteur zu werden, aus der Passivität und dem Anstand auszubrechen und empfänglich zu werden für das, was nicht logisch und geheimnisvoll ist.

Wird ein ganzes Museum von ihm bespielt, kann das Szenario wie folgt aussehen: Die erste Installation nach dem Betreten des Museums besteht aus überzogenen Kleiderständern mit Kleiderbügeln, auf denen durch die Folie der Schriftzug »We love our costumers« zu lesen ist. Ein Spiegel daneben reflektiert die imposante Museumshalle und macht sie zur idealen Selfie-Station mit der ikonischen Architektur im Hintergrund. Gegenüber befinden sich die gestapelten Lampen, die gerade wegen ihres hohen Energieverbrauchs entfernt und durch LED-Leuchten ersetzt wurden, aber zu wertvoll sind, um weggeworfen zu werden. Auf dem Boden, zwischen den verschiedenen Ausstellungs-bereichen, auf den Treppen und in den Fluren liegt Material, das auf den ersten Blick wie Abfall aussieht – es aber nicht ist. Bei näherem Hinsehen entdeckt man Papierschnipsel mit den Namen von Bayer, Gemini, Allianz und anderen Unternehmen, die in irgendeiner Form Einfluss auf die heutige Kunstwelt haben. Federn und getrocknete Blumen bringen die Natur ins Museum, wehen umher oder werden von den Besucher*innen in andere Bereiche des Museums getragen. An einem Ende des Museums, auf dem Podest einer Treppe, steht eine Tüte der deutschen Supermarktkette Real, gefüllt mit Toilettenpapier. Was ist hier real? Eine interessante Frage für ein Museum.

Jason Dodge erforscht, wie Bedeutung mit konzeptuellen Mitteln erzeugt werden kann. Man könnte es wohl als Konzeptkunst bezeichnen, obwohl das nicht ganz zutreffend ist. Er entdeckt in allem, was wir zurücklassen, Material für eine Geschichte – sei es die Art, wie wir Dinge auf der Straße, im Park oder tief in unseren Taschen ablegen. Die Gegenstände, die wir kaufen oder nicht kaufen, die kurzzeitig unser Leben streifen, sind eng mit unseren eigenen Gefühlen und Geschichten verwoben. Das ist mehr als ein konzeptioneller Gedanke.



Jason Dodge, *Tomorrow, I walked to a dark black star*, Ausstellungsansicht Mudam Luxembourg 2024; Foto: Aurélien Mole © Mudam Luxembourg

Es ist alles so unglaublich persönlich, und doch wollen wir die Hand des Künstlers nicht erkennen. Vielmehr erkennen wir uns selbst, als Individuen und als Gesellschaft. Die Dinge bleiben für die Dauer der Ausstellung im Museum, danach können sie in den Alltag zurückkehren. Was macht das mit dem Künstler? Mit seinem Nachleben und mit dem Kunstmarkt? Dodge entwickelt eine Art Hyper-Ready-Made. Die Fluidität des Materials wird zu einem Raum, in dem sich die Menschen, die die Ausstellung »betrachten«, auch physisch bewegen, sie betreten und verändern. Diese Flüchtigkeit entzieht sich nicht vollständig der Kontrolle des Künstlers, aber sie wird auch nicht vollständig vom Künstler oder vom Museum kontrolliert. Was sind

die Dinge, die das Werk ausmachen? Und welche Dinge machen die Welt aus? Woher kommen sie? Ist der Unterschied zwischen dem Gefundenen und dem Gemachten nur eine Frage der Zeit oder der Absicht? Wann verkleidet sich das eine als das andere? Die Werke sind durch eine vom Künstler konzipierte Partitur miteinander verknüpft, sodass künftige Versionen aufgeführt und durch das Temperament einer anderen Person, die mit der Interpretation der Partitur betraut ist, verändert werden können. Das ist eine ganz andere Form des Künstlertums, die hier zum Vorschein kommt und die vor allem unendlich viele neue Möglichkeiten der Präsentation und Rezeption bietet.

Jason Dodge versteht Kunst als einen fortlaufenden Prozess und er lässt den Werken die Freiheit, sich auch ohne seine direkte Einflussnahme weiterzuentwickeln und zu verändern. Jede Arbeit bildet eine Verbindung zwischen dem, was der Künstler zuvor getan hat, und dem, was er in Zukunft tun wird. Die Gespräche und Reflexionen, die während einer Ausstellung stattfinden, gewinnen ein neues, anderes Leben. Die durch gemeinsames Nachdenken entstehenden molekularen Veränderungen beginnen genau hier – an dem Punkt, an dem die Zusammenarbeit zwischen Betrachter*innen, Kurator*in und Künstler die nächste gemeinsame Erfahrung formt.

4.5.-1.9.2024

Jason Dodge:
Tomorrow, I walked to
a dark black star
Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean
(Mudam), Luxembourg
mudam.com/de

Bettina Steinbrügge ist seit 2022 Leiterin des Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam) in Luxemburg. Von 2014 bis 2022 war sie Direktorin des Kunstverein in Hamburg und Honorarprofessorin für Theorie und Geschichte an der HFBK Hamburg. Davor arbeitete sie als Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Belvedere, Wien / 21er Haus, sie war Gastkuratorin des Zentrums für Zeitgenössische Kunst / La Kunsthalle in Mulhouse und von 2009–2011 Direktorin der Halle für Kunst in Lüneburg.

W O

D I E

M E N S C H E N

S I N D

J a s m i n J o u h a r

Kochen als Medium und Entwerfen als Arbeit: Die Produktdesignerin Johanna Dehio ist ab Oktober 2024 neue Professorin für Grundlagen mit Schwerpunkt Design an der HFBK Hamburg. Wieso sie sich an der Hochschule schon zuhause fühlt und was sie sich für die Lehre vorgenommen hat, erzählte Dehio dem Lerchenfeld Magazin kurz vor ihrem Umzug nach Hamburg



Das Projekt *Baking Futures* ist als gemeinschaftliche Ofen-Werkstatt gedacht;
Foto: Johanna Dehio

AUS aus dem Studio: Johanna Dehio bringt Design auf die Straße, in die Stadt, dahin, wo die Menschen sind. »Wem gehört der öffentlich Raum? Wie kann man ihn nutzen? Welche Regeln gelten?«, solche Fragen stellt die Designerin mit ihren Projekten. Gerne nutzt sie dafür gemeinsames Kochen und Essen als Medium. Etwa mit der *Fiumicina* in Bozen, die als Ausgangspunkt diente, um das städtische Flussufer der Talfer zu erkunden und als neuen öffentlichen Ort zu erproben. Oder mit dem Workshop-Konzept *Baking Futures*, das den gemeinschaftlichen Bau eines Lehmofens, die Hege und Pflege von Sauerteig und natürlich das Backen selbst umfasst, und das Interessierte und Menschen aus der Nachbarschaft zusammenbringt. Der Ofen wird zum Treffpunkt und im besten Fall zum Begleiter eines längerfristigen Entwicklungsprozesses. Design, »das für Menschen eine Rolle spielt«, darum geht es der 40-jährigen Dehio, die in diesem Wintersemester die künstlerische Professur für Grundlagen im Schwerpunkt Design an der HFBK Hamburg antritt. Seit einigen Jahren schon bewegt sich die ausgebildete Produktdesignerin deshalb im Feld der Stadtarbeit mit sozialen und partizipatorischen Formaten – nach einem konventionelleren Karrierestart im Möbeldesign. Grundlegend gestalterisch arbeitet sie aber dennoch, wie sie betont. Dazu gehört etwa, die Geschichte und den Status Quo von Gebrauchsgegenständen, etwa Kochgeschirr, zu erforschen und entwerferisch damit zu spielen.

Schon seit rund zehn Jahren engagiert sich Johanna Dehio auch in der Lehre: als künstlerische Mitarbeiterin am Institut für Produkt- und Prozessdesign der Universität der Künste Berlin und als Dozentin an der Freien Universität Bozen. Auch an der HFBK war sie als Gastprofessorin bereits tätig, in dieser Zeit initiierte sie unter anderem die Gesprächsreihe »Table Talks«. Aus ihrer Erfahrung weiß Dehio, dass gerade die jüngeren Studierenden am meisten durch Feedback und konstruktive Kritik der Kommiliton*innen lernen. Deswegen soll der Austausch in der Klasse im Mittelpunkt des Grundlagenjahres stehen, so die Designerin. Auch im Fokus: die gemeinsame Zeit im Atelier, was macht individuelle Arbeit aus und was kollaborative? »Das Ziel ist, dass die Studierenden nach dem ersten Jahr eine Idee davon haben, was ihre eigene künstlerische Haltung sein könnte«, ergänzt die Designerin. Sie freut sich auf die Arbeit an der HFBK mit ihrem freien Klassensystem. »Das ist keine Dienstleistungshochschule mit Servicecharakter. Hier gibt es Gegenseitigkeit und Gleichberechtigung.« Ihre Aufgabe

als Lehrende sei es, eine Struktur und einen Rahmen zu schaffen. »Aber ich erwarte und fordere ganz viel Mitgestaltung und Mitarbeit durch die Studierenden ein.« Dazu gehöre, die Rollenverteilung und die Hierarchien in der Klasse von Anfang an zu thematisieren.

Für Johanna Dehio beginnt mit der Professur an der HFBK Hamburg auch privat ein neues Kapitel. Zu Semesterbeginn ist die alleinerziehende Mutter mit ihrer dreijährigen Tochter ganz nach Hamburg umgezogen, Wohnung und Studio in Berlin hat sie aufgelöst. An der Hochschule fühlt sie sich aber schon zuhause, und nicht nur wegen ihrer Zeit als Gastprofessorin 2020. Auch die inhaltliche und methodische Ausrichtung des Designstudiengangs kommt ihrer eigenen sozial-ökologisch orientierten, forschenden Praxis entgegen. »Diese Richtung ist an der HFBK Hamburg schon lange etabliert, durch Jesko Fezer und die rotierende Gastprofessur. Ich freue mich sehr auf die Arbeit mit den Kolleg*innen im Design-Bereich.« Bereits vor Semesterbeginn hätten sie sich in Gesprächen darauf geeinigt, dass die Studierenden im Grundlagenjahr vor allem die »dialogische, prozesshafte, offene Entwurfsarbeit« lernen sollen. Das sei eine Art Essenz und für die verschiedenen Bereiche der Design-Ausbildung gleichermaßen wichtig. In klassischen Design-Studiengängen habe sie häufig beobachtet, dass Produkte entworfen werden, ohne die Nutzer*innen mit einzubeziehen. Ihre Frage habe dann immer gelautet: »Wo ist der Mensch?« Partizipation und Interaktion



Das kuratorische Projekt *Fiumicina* bringt Anwohner*innen und Expert*innen zusammen, durchgeführt von Johanna Dehio und lungomare; Foto: lungomare

spielen für sie eine große Rolle. Gerade im Grundlagenjahr sei das wichtiger als beispielsweise ein perfektes Finish.

Eine Erkenntnis aus vielen Jahren Praxis beschäftigt Johanna Dehio mit Blick auf die Lehre besonders: Soziale Prozesse brauchen ihrer Erfahrung nach viel Zeit. »Mehr, als wir erstmal vermuten würden. Wenn wir soziale Themen behandeln,



Der von Johanna Dehio mitgestaltete Freiraum im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg;
Fotos: Henning Rogge

denken wir häufig, jetzt machen wir einen Workshop und dann ist die Sache erledigt.« Aber um wirklich Dinge in Gang zu bringen, reichten drei Monate oder ein halbes Jahr oft nicht aus. Das Projekt *Fiumicina* in Bozen etwa lief von 2021 bis 2024. Und der von ihr gemeinsam mit Alexander Römer konzipierte und gestaltete Freiraum im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ist auf Dauer gedacht, ohne definiertes Enddatum. Im Austausch mit anderen Lehrenden habe sie jedoch festgestellt, dass viele junge Menschen an Schnelligkeit und häufige Wechsel gewöhnt seien. Die Selbstwahrnehmung, das Selbstverständnis habe sich durch die Sozialen Medien stark verändert. »Es gibt Studierende, die Schwierigkeiten haben zu verstehen, dass ein Entwurf ein Prozess ist. Du musst wirklich einsteigen und hart daran arbeiten«, sagt Johanna Dehio. »Das ist nicht so wie bei Instagram.«

Jasmin Jouhar lebt in Berlin und schreibt als freie Autorin über Themen aus Architektur und Design. Zu ihren Auftraggeber*innen gehören Publikumsmedien wie *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *The Weekender Magazine* oder *Schöner Wohnen* genauso wie Fachmedien für Architekt*innen und Designer*innen mit besonderem Interesse auf der Förderung von jungem Design.

A R C H I T E K T U R E N

D E S

S O Z I A L E N

E l e n a M a l z e w

Die Künstlerin Sung Tieu kehrt im Wintersemester 2024/25 als Vertretungsprofessorin an die HFBK Hamburg zurück – die Institution, an der sie einst selbst studierte. In ihrer künstlerischen Praxis setzt sie sich besonders mit den gesellschaftspolitischen Dimensionen von Migration und Identität auseinander



Sung Tieu, *Song for VEB Stern-Radio*, Preis der Nationalgalerie, Ausstellungsansicht Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2021/22; Foto: Hans-Georg Gaul, Courtesy Emalin, London und Galerie Sfeir-Semler, Hamburg/Beirut

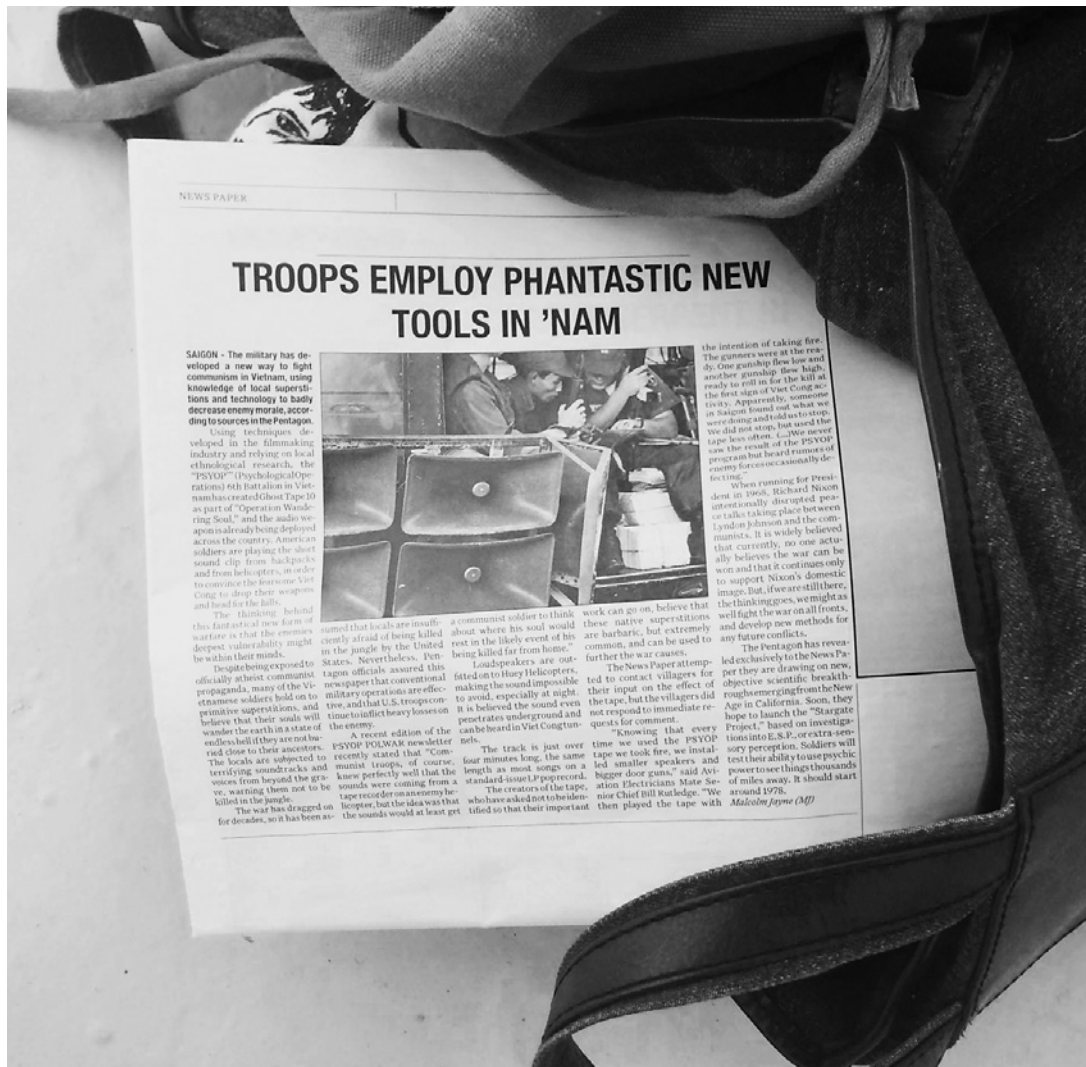
n ihrer forschungsbasierten, künstlerischen Praxis widmet sich die HFBK-Absolventin Sung Tieu (sie studierte von 2009 bis 2013 bei Prof. Andreas Slominski und am Goldsmiths College, London, bevor sie an die Royal Academy of Arts, London, wechselte) historischen und politischen Themen, deren Genese und Verstrickungen bis hinein in die Gegenwart reichen. Sie richtet ihren Blick auf das hegemonial Unerzählte, auf mehrheitsgesellschaftlich wenig beachtete Zusammenhänge und beschäftigt sich insbesondere mit den Verschränkungen von Gesellschaft und Individuum, ferner den Zusammenhängen von Architektur und Bürokratie und Infrastrukturen der Macht sowie den psychischen und sozialen Folgen politischer Apparate. Dabei greift sie auf Archivdokumente, historische Texte, Tonaufnahmen und andere dokumentarische Materialien zurück und verwebt diese mit biografischen Elementen oder aktuellen Ereignissen zu vielschichtigen narrativen Installationen. Die daraus resultierenden, meist minimalistischen Umgebungen und Arbeiten, vereinen Medien wie Skulptur, Video, Fotografie, Zeichnung, Text und Sound. Ihre prozesshafte Arbeit und die intensive Beschäftigung mit den aufgerufenen Themen findet oft über mehrere Ausstellungen und Projekte hinweg statt.

Ein zentrales Thema in Tieus Arbeit ist die Auseinandersetzung mit ihrer Migrationsgeschichte nach der Wendezeit. Besonders viel öffentliche Resonanz erfuhr ihr jüngstes Projekt, in dem sie Führungen durch den ehemaligen größten Wohnkomplex für vietnamesische Vertragsarbeiter*innen der DDR in der Berliner Gehrenseestraße anbot – ein Ort, an dem sie von 1994 bis 1997 mit ihrer Mutter lebte. Die Hochhaussiedlung, inzwischen zu einer unbelebten Ruine geworden und kurz vor dem Abriss stehend, war das Zuhause von Tausenden Vertragsarbeiter*innen, die im Rahmen bilateraler Abkommen zwischen der DDR und der Sozialistischen Republik Vietnam in den 1980er Jahren in die DDR kamen. Diese Plattenbausiedlung, bestehend aus etwa 1.000 Wohnungen, wurde ab 1977 als staatliches Wohnprojekt geplant und in den 1980er-Jahren für die DDR-Vertragsarbeiter*innen genutzt. Es handelt sich um ein wenig beachtetes Kapitel deutscher Geschichte, das doppelt in Vergessenheit zu geraten scheint: Zum einen aufgrund der geringen und verzerrten Aufmerksamkeit, die der Geschichte der DDR aus der hegemonialen Perspektive der BRD zuteilwird, und zum anderen, weil die Geschichte der vietnamesischen Arbeitsmigrant*innen selten im Fokus der historischen Aufarbeitung steht.



Sung Tieu, *Song for Unattended Items*, 2018; Installationsansicht Royal Academy of Arts, London;
Foto: privat, Courtesy Emalin, London

Sung Tieu verknüpfte in ihren Führungen persönliche Kindheitserinnerungen mit politischen und historischen Fakten, um auf den bevorstehenden Abriss des Wohnkomplexes aufmerksam zu machen, durch welchen ein wichtiger Teil des kollektiven Gedächtnisses und Erbes der vietnamesischen Community verloren zu drohen geht. In sorgfältig erzählten Führungen schildert sie die beengten Wohnsituationen und überwachten Lebensverhältnisse in der Gehrenseestraße, wo Berufs- und Privatleben der Vertragsarbeiter*innen durch strenge Hausordnungen und bürokratische Reglementierungen fremdbestimmt und Kontakte zur lokalen Bevölkerung ein-



Sung Tieu, *Song for Unattended Items*, 2018; Installationsansicht Royal Academy of Arts, London;
Foto: privat, Courtesy Emalin, London

geschränkt wurden. Tieu thematisiert die rassistischen Diskriminierungen, denen die Vertragsarbeiter*innen ab den späten 1980er und frühen 1990er Jahren in der DDR ausgesetzt waren, sowie die prekären Lebensbedingungen nach der Wende, als Arbeitsverträge gekündigt wurden und den Arbeiter*innen ein unsicherer Aufenthaltsstatus drohte. Für ihre Recherche erhielt Tieu den Preis für Künstlerische Forschung der Schering Stiftung im Jahr 2024.

In der Ausstellung *Song For VEB Stern-Radio* im Hamburger Bahnhof 2021 setzt sich Tieu mit der Geschichte des VEB Stern-Radios auseinander, einer ehemaligen Radiofabrik der DDR,

und deren politischen sowie kulturellen Implikationen. Die Radios, die mit Hilfe von vietnamesischen Vertragsarbeiter*innen produziert wurden und als Symbole für die Verbreitung und Regulierung von Informationen in der DDR dienten, werden in der Ausstellung nicht nur als funktionale Objekte, sondern als Träger von Ideologien und Massenkultur präsentiert. Durch die Kombination von historischen Radioaufnahmen, Dokumenten, architektonischen Fragmenten und akustischen Elementen schafft Tieu komplexe Erzählungen über die politischen und sozialen Aspekte der DDR und deren Auswirkungen auf die vietnamesische Gemeinschaft hinzuweisen, insbesondere im Hinblick auf Migration und Arbeitsbedingungen.

Indem Tieu in ihren Ausstellungen architektonische Eingriffe, mit recherchiertem Material, Readymades, Bildern und Sounds aus verschiedenen Quellen – von Familien- und Archivmaterial bis hin zu neu produzierten, gefilmten und aufgenommenen Aufnahmen – verdichtet, setzt sie historische Kontexte und persönliche Erinnerungen in Beziehung zueinander. Sie



Sung Tieu, *No Gods, No Masters*, 2017; Videostill, Courtesy Emalin, London; Trautwein Herleth, Berlin und Galerie Sfeir-Semler, Hamburg/Beirut

schafft Verbindungen zwischen individuellen und kollektiven Erfahrungen und legt dabei historische Kontinuitäten offen, die in ihren eindringlichen Installationen erfahrbar werden. Dabei spielt Sound eine prägende Rolle, der ihre Skulpturen und Ausstellungen bewohnt und neue Räume entstehen lässt, nicht zuletzt durch den gleichzeitigen Einsatz von mehreren raumfüllenden Soundquellen.

Neben dem bildhauerischen

Aspekt des Sounds interessiert sich Tieu auch für dessen politische und psychologische Dimensionen. Ein Beispiel hierfür ist ihre Abschlussarbeit an der Royal Academy of Arts, *Song for Unattended Items* (2018), eine immersive 11-Kanal-Soundinstallation, die das Phänomen der posttraumatischen Belastungsstörung untersucht. Die Installation besteht aus elf unbeaufsichtigten Taschen, die im Raum verteilt sind und mit verschiedenen Sounds wie Kaminfeuer, Flugzeugen, Vogelgezwitscher und Feuerwerk ausgestattet sind. Obwohl diese Klänge einzeln harmlos erscheinen, erzeugen sie im Zusammenspiel eine bedrohliche Atmosphäre und suggerieren eine Gefahren-

zone. Die Arbeit basiert auf einem Bild aus der Zeit des Vietnamkriegs, das einen US-amerikanischen Soldaten zeigt, der einen Rucksack mit Lautsprechern trägt. Die Lautsprecher spielen das sogenannte Ghost Tape No. 10 ab – eine von den US-Streitkräften entwickelte psychologische Waffe, die darauf abzielte, das Verhalten und die Denkweise des auserkorenen Gegners durch gezielte akustische Manipulation zu beeinflussen. Ghost Tape No. 10 ist eine etwa vierminütige Tonaufnahme, in der ein Schauspieler die Rolle eines gefallenen nordvietnamesischen Soldaten einnimmt, der verzweifelt nach seiner Familie ruft und seine Kameraden auffordert, den Krieg zu beenden. Die von der PSYOPS (Psychological Operations of the US Army) entwickelte akustische Kriegsführung zielte darauf ab, die spirituellen Überzeugungen der Vietnames*innen zu manipulieren, die daran glaubten, dass unbestattete Seelen als ruhelose Geister auf der Erde verweilen. Diese gewaltvollen, psychologischen Effekte von Klang untersucht Tieu fortlaufend in ihrer Arbeit. In *No Gods No Masters* (2017) setzt sie ihre Auseinandersetzung mit Ghost Tape No. 10 fort, indem sie diesen Klang mit elektronischen Sounds, Field Recordings und dokumentarischen Aufnahmen vom ehemaligen Schauplatz der Ghost Tape No. 10 sowie aus privaten, familiären Zusammenkünften in Vietnam kombiniert. Durch die Verknüpfung dieser vielschichtigen Klang- und Bildmaterialien erschließt Tieu nicht nur verschiedene zeitliche Ebenen, sondern dekonstruiert die politische Dimension von Klang, indem sie dessen manipulative Kraft offenlegt.



Sung Tieu, *Song for VEB Stern-Radio*, Preis der Nationalgalerie, Ausstellungsansicht Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2021/22; Foto: Hans-Georg Gaul/Courtesy Emalin, London und Galerie Sfeir-Semler, Hamburg/Beirut

Elena Malzew ist Kuratorin und Verlegerin. Derzeit ko-kuratiert sie (zusammen mit Lisa Klosterkötter) das Projekt im öffentlichen Raum *Über Brücken – Bridging in Köln* (bridging-cologne.de) und leitet den Berliner Kunstbuchverlag *BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE* (bomdiabooks.de).

A U F
S P U R E N
S U C H E

F e r i a l N a d j a K a r r a s c h

Die Ausstellung *Die Neue Frau* präsentiert Arbeiten der ersten Generation von Künstlerinnen und Gestalterinnen an der HFBK Hamburg



Die Neue Frau – Wie Künstlerinnen und Gestalterinnen das Bild der Moderne prägten.
Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg, 2024; Foto: Tim Albrecht

Die Ausstellung *Die Neue Frau – Wie Künstlerinnen und Gestalterinnen das Bild der Moderne prägten*, ist das Ergebnis einer aufwendigen Spurensuche.

Die rund 50 Exponate – künstlerische Arbeiten, Designobjekte, Archivalien und vieles mehr – geben einen Einblick in das vielseitige künstlerische und gestalterische Schaffen an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg, der Vorgängerinstitution der heutigen HFBK, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Einige der gezeigten 14 Positionen sind gut bekannt, viele blieben jedoch die meiste Zeit unbeachtet unter dem Radar der Aufmerksamkeit. Der Grund für die Vernachlässigung durch Kunst- und Designgeschichtsschreibung ist so einfach wie unerhört: Sie sind allesamt Frauen. »Diesem kontinuierlichen Prozess des Verschweigens möchte das Forschungs- und Ausstellungsprojekt nun ein Ende setzen«, so die Kuratorin und Kunsthistorikerin Ina Jessen. Institutionskritik ist dem Vorhaben dabei qua seiner Thematik inhärent. Mit dem Forschungsprojekt aus Publikation und Ausstellung widmet sich die HFBK Hamburg nun den Anfängen ihrer Institutionsgeschichte. Dabei ist die damalige Staatliche Kunstgewerbeschule zu Hamburg verglichen mit vielen anderen deutschen künstlerischen und kunstgewerblichen Ausbildungsstätten »früh« dran: Während die meisten dieser Institutionen Frauen erst mit der Einführung des Frauenwahlrechts 1919 Zugang zu einer staatlichen Ausbildung ermöglichen – Düsseldorf und München öffnen ihre Akademietüren sogar erst 1920/21 – können Frauen in Hamburg »schon« ab April 1907 ausgewählte Kurse als »Hospitantinnen« besuchen. Vorreiterinnen im deutschsprachigen Raum sind allerdings andere Ausbildungsstätten: Die Akademie Kassel öffnet sich bereits 1777 für Frauen, die Städelschule laut Statuten 1849, 1884/85 werden Frauen in der Kunstgewerbeschule Breslau zugelassen, die Akademie Wien folgt 1897, zwei Jahre später auch die Kunstgewerbeschule Wien und die Akademien in Weimar und Königsberg gewähren Frauen bereits 1902 Zugang.

An der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg wird 1908 eine Werkstatt für weibliches Handarbeiten eingerichtet, im Oktober 1909 folgt die Textilkünstlerin Maria Brinckmann als erste weibliche Lehrkraft dem Ruf an die Institution. Sie unterrichtet zunächst Kunststickerei und leitet ab 1916 die Textilwerkstatt. Bei ihr lernt beispielsweise Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), die ab dem 17. September 1912 an der Staatlichen Kunstgewerbeschule angemeldet ist. Von Taeuber-Arp ist in der Ausstellung unter anderem ein Perlbeutel zu sehen,

ein wunderschönes, mit winzigen bunten Perlen besticktes Objekt, das schon 1920 ihre spätere Formen- und Farbsprache erkennen lässt.

Exponaten wie diesem Täschchen oder den Skizzen und Entwürfen der Textilkünstlerin Annie Albers (1899–1992; studierte 1921/22 in Hamburg bevor sie ans Bauhaus wechselte) wird in der Ausstellung viel Raum gelassen. Der Kuratorin Ina Jessen ging es nicht darum, durch Quantität zu beeindrucken – ein kuratorischer Ansatz, der großen Respekt gegenüber den ausgestellten Persönlichkeiten und ihrem Wirken erahnen lässt. Dabei sind die Werke der für *Die Neue Frau* ausgewählten 14 Positionen nur ein kleiner Ausschnitt des Vorhandenen, die Ausstellung setzt mit dieser bewussten Reduzierung Akzente, die weitere Auseinandersetzungen anstoßen.

Die Neue Frau ist somit nicht nur das Ergebnis wichtiger Forschungsarbeit, sondern auch Ausgangspunkt weiterer Auseinandersetzung und Forschung: Die von den Studierenden Karla Krey, Amira Mostafa und Liudmila Savelyeva der Klasse Digitale Grafik (Prof. Christoph Knoth und Prof. Konrad Renner) gestaltete, kostenlos verfügbare Online-Publikation hält zu jeder der präsentierten Positionen ausführliche Texte und erläuterndes Bildmaterial bereit. Ein umfassendes Begleitprogramm lädt zu Führungen, Gesprächen sowie zu einem Symposium ein. Letzteres verdeutlicht, dass das Projekt in ein »größeres Netzwerk der Sichtbarmachung«, so Ina Jessen, eingebettet ist: Vertreter*innen verwandter Institutionen und progressiver Projekte werden sich hier über die Thematik der Sichtbarmachung von Künstlerinnen und Designerinnen austauschen. Und in dem von Assistenz-Kuratorin Anne Meerpohl verantworteten Format *The New Me – Statements* werden aktuelle Student*innen der HFBK Hamburg ihre Arbeiten vorstellen und sie in den Kontext der historischen Positionen setzen.

Im Ausstellungsraum reagiert das von den Studierenden Elio Pfeiffauf, Mathilda Schmidt und Hannah Zickert der Bühnenraum-Klasse von Prof. Evi Bauer erarbeitete Ausstellungsdesign auf die Thematik des Projekts und überzeugt durch die Kombination von Plexiglas (Stichwort Sichtbarmachung, aber auch Hindurchsehen) und Beton (etwas, das bleibt). Die Exponate erhalten hier ihren eigenen Raum, innerhalb dessen sie ihre Wirkung und Bedeutung entfalten können.

Wie der Prozess des Un-Sichtbarmachens konkret vonstattengehen kann, verdeutlicht das Beispiel der Bildhauerin und Architektin Marlene Poelzig (1894–1985). Sie studierte von 1911



Die Neue Frau – Wie Künstlerinnen und Gestalterinnen das Bild der Moderne prägten.
Ausstellungsansicht ICAT der HFBK Hamburg, 2024; Fotos: Tim Albrecht



Trude Petri, Kaffeeservice *Urbino*, Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin; Foto: Hans Zeidler



Marlene Poelzig um 1920; Foto: Erbgemeinschaft Marlene Poelzig

bis 1917 an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg zunächst Aktzeichen und später als erste Frau in der Modellierklasse. Die noch nie zuvor ausgestellten originalen Fotografien von Arbeiten aus den Jahren 1918/19 sowie eine Skizze und eine Kleinplastik verdeutlichen ihr Anliegen, körperliche Masse in Bewegung zu versetzen. Die Reproduktion der Fotografie ihres Entwurfs für das Große Schauspielhaus Berlin, dem heutigen Friedrichstadt-Palast, steht exemplarisch für ihren Erfolg als Architektin. Die Würdigung ihrer Leistung, die von ihrem Mann, dem Architekten Hans Poelzig, mit dem sie ab 1920/1921 ein gemeinsames Büro führte, stets betont wurde, begann erst vor wenigen Jahren. So konnte nachgewiesen werden, dass Entwurf und Ausführung des Wohnhauses der Familie Poelzig in der Tannenbergallee 29 in Berlin allein auf Marlene Poelzig zurückgeht. Mittlerweile ist es die Initiative

Haus Marlene Poelzig, die die Erinnerung an das Gebäude und seine Architektin wach hält – vor drei Jahren wurde das aufgrund der von den Nachbesitzern in der NS-Zeit durchgeführten baulichen Veränderungen nicht unter Denkmalschutz stehende Haus trotz öffentlicher Proteste abgerissen.

In Hinblick auf die Ausstellung verdeutlicht das Beispiel Poelzig, dass trotz der Übersichtlichkeit der Ausstellung, eine ungeheure Dichte entsteht: Hinter jedem der Exponate verbirgt sich eine besondere Geschichte des Lebens und Schaffens seiner Urheberin, ihres Erfolgs und ihres Kampfes um Anerkennung. Da ist das noch heute produzierte Tafelservice *Urbino*, das Trude Petri (1906–1998) zwischen 1932 und 1936 für die Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin entwarf. Der Design-Klassiker steht symbolisch für den Werdegang einer modernen, unabhängigen, »neuen« Frau, die althergebrachte Geschlechterrollen hinter sich lässt und Selbstbestimmung und Unabhängigkeit anstrebt. Petri studierte von 1925 bis 1927 in Hamburg Keramik, Bildhauerei, Malerei und Zeichnen und arbeitete ab 1928 für die Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin, dessen

künstlerischen Richtungswechsel in Richtung Moderne sie in den 1930er Jahren maßgeblich begleitete.

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel: Der Werdegang der Gebrauchsgrafikerin Grete Gross (1890 – unbekannt). Gross studierte ab 1911 in Hamburg und wurde 1919 als Grafikerin bei der Schreibgerätemanufaktur Simplo, später Montblanc, eingestellt. Sie wurde schnell Leiterin der visuellen Kommunikation, entwirft die Montblanc-Wortmarke, die bis heute in nur leicht veränderter Form Bestand hat, und erhält 1925 als nur eine von sechs Personen Gesamtprokura und somit einen Platz in der Geschäftsführung. Neben ihrer Karriere kämpfte sie in ihrer Freizeit gegen patriarchale Strukturen: 1929 wird sie Vizepräsidentin des Verbandes der werbetätigen Frauen Deutschland e. V. und 1931 ist sie Gründungsmitglied des ersten deutschen Zonta Clubs, der Kontakte zwischen Frauen verschiedener Nationen fördert. Heute gibt es allein in Deutschland 136 Clubs mit über 4.000 Mitgliedern.

Nach 15 Jahren bei Montblanc gingen sie und das nun unter neuer Führung laufende Unternehmen getrennte Wege. Kurze Zeit führte sie ab 1935 die Gre-Gro Meisterwerkstätten am Hamburger Jungfernstieg. Sie trat in die Nationalsozialistische Reichsfachschaft deutscher Werbefachleute ein und gestaltete 1934 mit der Frauenwirtschaftskammer einen Stand auf der Bremer Propagandaschau »Braune Hansamesse«. Nach einer Station in Frankfurt/Main zog sie 1940 in das deutsch besetzte Lodsch (heute Łódź, Polen) und übernahm einen wahrscheinlich enteigneten Schreibwarenladen im Stadtzentrum. Nach der Einnahme der Stadt durch die Rote Armee im Januar 1945 verliert sich ihre Spur.

Sie ist nicht die einzige, bei der die Forschung einen genaueren Blick auf die politische Positionierung werfen müsste. In die Ausstellung einbezogen wurde sie dennoch bewusst: »Es ist ein wesentlicher Teil des Forschungs- und Ausstellungsprojekts auch dahin zu schauen, wo es wehtut«, so die Kuratorin Jessen. Auch die Bildhauerin Jutta Bossard-Krull (1903–1996, studierte von 1922 bis 1928 an der Staatlichen Kunstgewerbeschule), die laut einer 2024 veröffentlichten Studie »einem völkisch-konservativen Weltbild« anhing, ist so ein Fall.⁰¹

Die Texte der ausstellungsbegleitenden Publikation nehmen

01 Tobias Hof: *Weiterführendes Gutachten zur Geschichte der Kunststätte Bossard und zum Leben und Werk des Künstlerehepaars Johann Michael Bossard und Jutta Bossard*, Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, 2024.



Hildegard Heise, *Die Teppich-Weberin Alen Müller-Helwig bei der Arbeit*, um 1930;
Foto: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

diese Problematik in den Blick, ordnen ein und geben Anstoß zu weiterer Forschung. Diese Herangehensweise des Einbeziehens und Thematisierens ist nicht nur um der Vollständigkeit wegen wichtig, sondern auch um weiterführende Auseinandersetzung und Diskurse zu ermöglichen.

Es gibt noch so viel mehr zu berichten, über Alma de l'Aigle, Marianne Amthor, Ruth Bessoudo, Elise Blumann, Maya Chrusecz, Elsbeth Köster, Alen Müller-Hellwig und Hildi Schmidt Heins. Aber besser man geht und schaut selber. Oder liest sich durch die digitale Publikation – denn diese bleibt auch nach Ende der Ausstellung. Ebenso wie das Vermächtnis der ersten Generation von Künstlerinnen und Gestalterinnen an der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg, der Vorgängereinstitution der HFBK Hamburg.

Ferial Nadja Karrasch
ist freie Autorin und
lebt in Berlin.

20.09. – 27.10.2024
*Die neue Frau – Wie
Künstlerinnen und
Gestalterinnen das Bild
der Moderne prägten*
Alma de l'Aigle, Anni
Albers, Marianne
Amthor, Ruth Bessoudo,
Elise Blumann, Jutta
Bossard-Krull, Maya
Chrusecz, Grete Gross,
Elsbeth Köster, Alen
Müller-Hellwig, Trude
Petri, Marlene Poelzig,
Hildi Schmidt-Heins
und Sophie Taeuber-Arp

Kuratiert von Ina Jessen
ICAT – Institute
for Contemporary
Art and Transfer,
HFBK Hamburg
die-neue-frau.hfbk.net

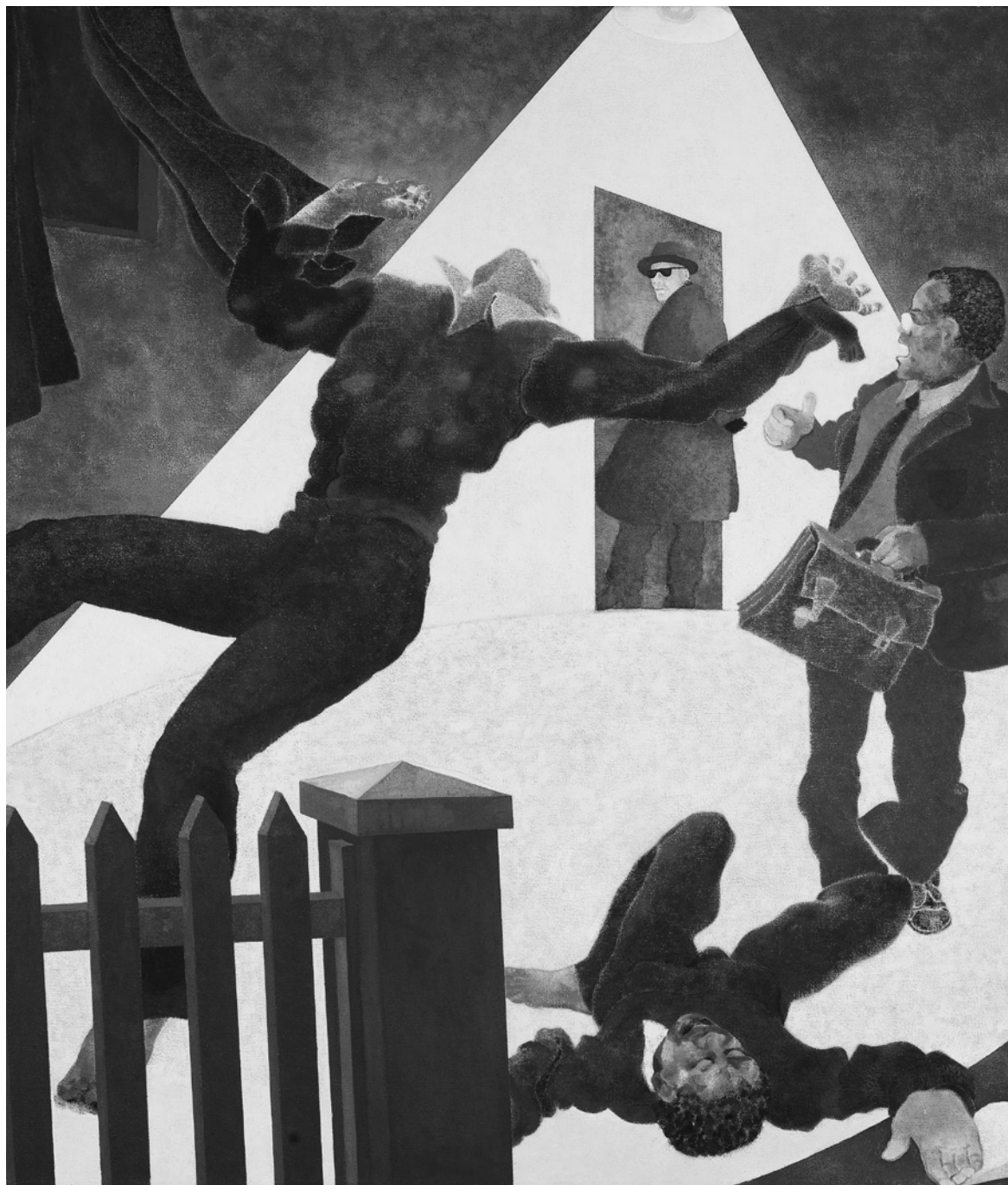
T H E

R E M O T E

A C T I V I S T

B e a G a s s m a n n d e S o u s a

The South African artist Gavin Jantjes studied at the HFBK Hamburg from 1970 to 1977. His extensive and political work is now being shown in a major retrospective in London



Gavin Jantjes, *Amaxesha Wesikolo ne Sintsuku (School Days and Nights)*, 1978
Private Collection, Johannesburg; Photo: © Gavin Jantjes, licensed by DACS

In 1974 Gavin Jantjes watched the FIFA World Cup in his friend Walter Rodney's living room in Hamburg. They were both in their mid-Thirties. Jantjes, raised in the cosmopolitan District Six of Cape Town, was pursuing his Diploma at HFBK Hamburg (University of Fine Arts). Rodney was a Caribbean pan-African Marxist historian on a short exchange to Hamburg from Julius Nyrere's socialist Tanzania. His research focused on the slave trade, neo-colonial dependencies and the Black Consciousness networks. These topics were an early trigger for several of Jantjes' works, in particular in his 1970s works on the Soweto uprising and his *Korabva* series.⁰¹

The works in Jantjes' overdue retrospective at Whitechapel Gallery in London owe much to conversations with friends and engaged individual peers in a time marked by overt racism not only in his homeland but also, less overtly, his multiple exilic homes. In 1970 the South African Student organisation officially adapted Black Consciousness, or positive mental emancipation, to their cause. The popularity of the movement sparked the aggressive response by an increasingly repressive and paranoid South African regime, which left Jantjes remotely seeking refugee status in Germany in 1973⁰². As a geo-political location West Germany became a catalyst for Jantjes' artistic practice, sparking transnational conversations about Africanness during the Cold War tugs for dominance, on the radiance of pan-African myth making and the power of [German] rehabilitation. From his base in mainland Europe Jantjes' began to access uncensored information. The value of some conversations he was able to conduct within the German academy network, his experience of Bissau-Guinea's Amilcar Cabral rallying in London in 1971, and the access to prints of South African photographers Ernest Cole, Peter Magubane and Sam Nzima, all amplify Jantjes' cultural resistance.

The exhibition, conceived by the leading scholar and curator of African art Salah M. Hassan for the Middle Eastern history-making hub Sharjah in United Arab Emirates and London's Whitechapel Gallery, covers a vast period of his practice. But what actually links the activist paintings, assemblages and

01 David Dibosa, »Gavin Jantjes' *Korabva Series* (1986): Reworking Museum Interpretation«, in: *Art History*, Volume 44, Issue 3, June 2021, pp. 572-593

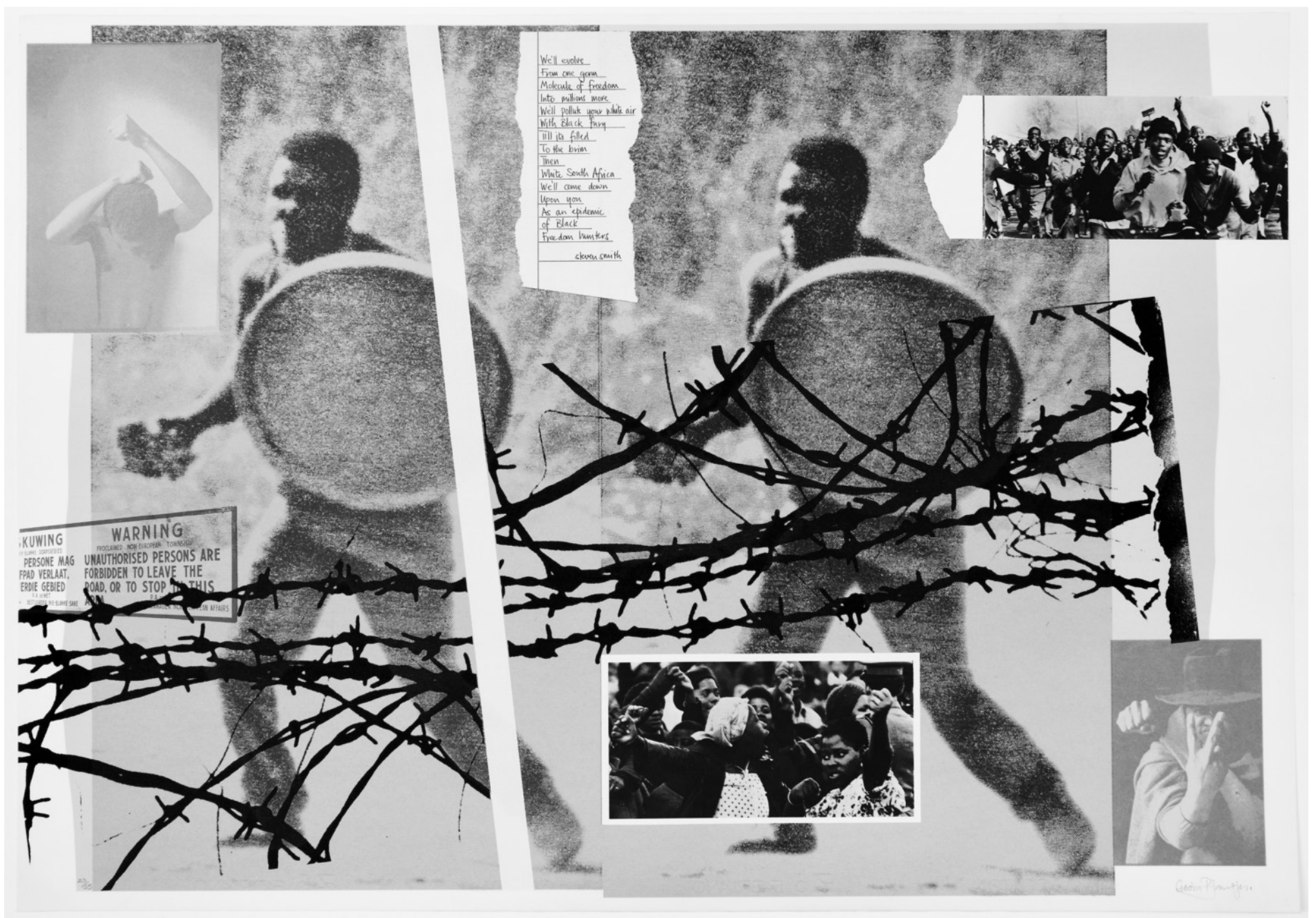
02 Stephanie Bailey, »Gavin Jantjes: What Freedom Means«, *Ocula Magazine* June, 2024, <https://ocula.com/magazine/features/gavin-jantjes-what-freedom-means/> (last accessed 9.9.2024)

screen-prints, which foreground the continued and essential reappraisal of South Africa's history, knowledge systems and the weight of transgenerational trauma? Despite obvious merits, the monographic format of the retrospective seems limited, when Jantjes' discursive practice invites a much more kaleidoscopic approach to the artist and his networks and conversations.

Much of Jantjes' practice developed or matured during itinerant travels and in exile. This exhibition would be well served by an insight into the historical contextualisation of the materiality and conceptual choices of his stylistically and aesthetically diverse series of works through the reveal of his networks and encounters. There are few incentives in the curation or the gallery's interpretive material to explore Jantjes' remote channeling of plural modes of observing Anti-Apartheid and liberation activism, his self-experience as African and the aesthetic choices of visualising the complex experience of systemic racism.

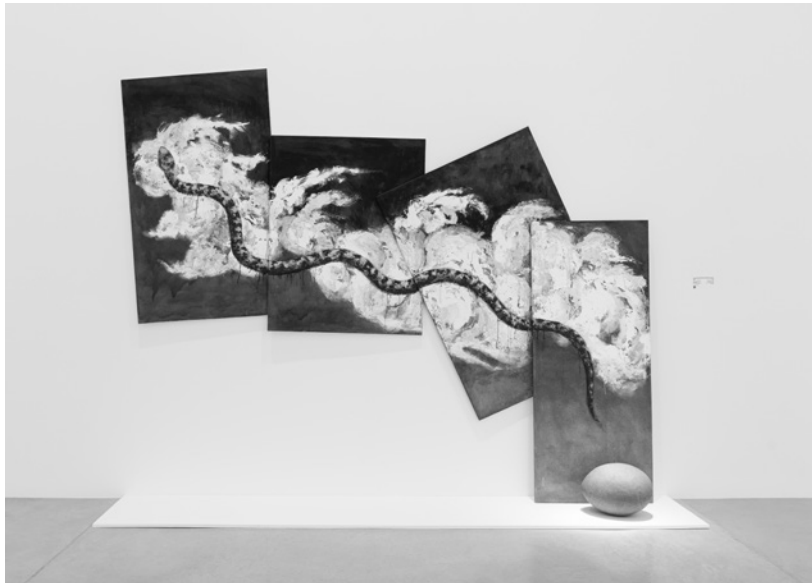
Jantjes' early works intentionally blur the lines between activism and art. At times they are uncomfortably suspended between the trauma of unlived potentialities in South Africa and the encounter of European neo-liberal racism and ambivalence to Apartheid. One of the most eye-catching paintings placed to the right of the entrance is *Amaxesha Wesikekolo ne Sintసుకు* (*School Days and Nights*, 1978) with its striking red falling figures.

This painting was triggered by the school protests preceding the Soweto uprising in 1976, in which children were killed



Gavin Jantjes, *Freedom Hunters*, 1977; Photo: Ann Purkis © Gavin Jantjes, licensed by DACS

for refusing to learn Afrikaans. It is a chilling narrative of resistance and death during Apartheid-era in South Africa. The work unintentionally communicates out of the corner of the eye with *Untitled* (From the *Zulu* series) from 1989, which is literally the first piece we see upon entering. A pre-colonial



Gavin Jantjes, *Untitled*, 1989; Photo: Ann Purkis
© Gavin Jantjes, licensed by DACS

mask is connected by umbilical cord to a citation from Picasso's *Desmoiselles d'Avignon*. The prominent *Fang* mask in the untitled »Zulu« painting stems from Gabon and Picasso, for all his culturally appropriating idiosyncrasies and machismo, was a supporter of the cultural-political organisation »Présence Africaine«, advocating Négritude with donated works and endorsements. Experiencing this accidental glimpse of the direct brutality of *Amaxesha Wesikolo ne Sintsoke* adjacent to the work from the more discursive *Zulu* series, which — in this work is Zulu by name, but not direct reference — leaves the more inquisitive viewer struggling for answers. Both paintings by Jantjes express a continental African view of history, and a stern correction of the selective decolonisation expedited by European museums. This moment exposes the real pluralism of modes of contact and understanding between European- and African-rooted positions, which are intriguingly at play in Jantjes' works.⁰³

This London retrospective places the conceptual *Colouring Book* in the middle, but not, I argue at the centre of the exhibition. Jantjes is right in arguing that the piece's relevance had not been understood until the recent institutional scramble for

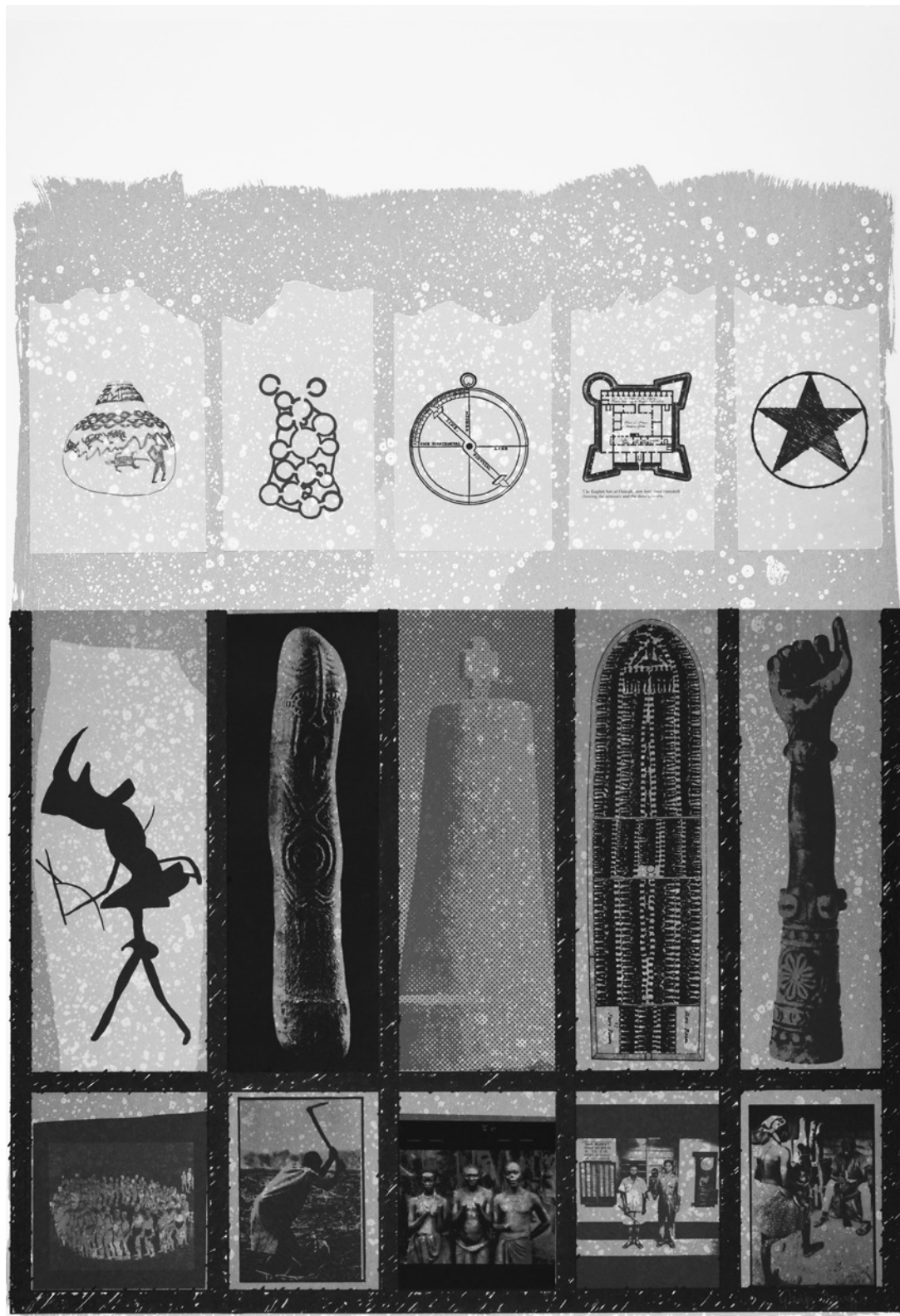
03 Matthew Biro, »Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust,« in: *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16 no. 1, 2003, pp. 113-146. <https://dx.doi.org/10.1353/yale.2003.0001>



Gavin Jantjes, *Untitled*, 1989; Photo: Ann Purkis © Gavin Jantjes, licensed by DACS

decolonisation methods and it is to Hassan and Jantjes' credit that the work is finally receiving the attention of a larger global audience. In the midst of a large painting retrospective, the relevance of this unfinished conceptual series relies mainly on the historiography of its content.

The aesthetic of the screen prints resonates pan-European Pop Art by his Hamburg lecturer Joe Tilson as much as the exposure to the more overtly political German branch of Pop Art. The unbound single pages of the unfinished *Colouring Book's* are lined up on the wall of a corridor like narrow room. A museum vitrine contains the artist's own national identity under the racialised Apartheid classification system. The very



Gavin Jantjes, *Notes from History*, 1977; Photo: Ann Purkis © Gavin Jantjes, licensed by DACS

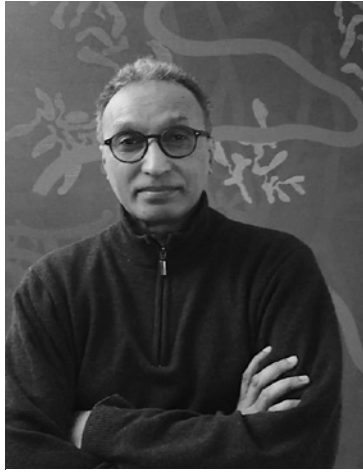
personal archival conceptualisation of Jantjes' *Colouring Book* contextually resonates Joseph Beuys' complex relational use of auratic objects in the conceptual vitrine work *Auschwitz Demonstration* from 1968.⁰⁴ Beuys, a guest professor at HFBK Hamburg in 1974/75, invited Jantjes to include this work in the Free International University exhibition at Documenta 6 in 1977.⁰⁵

I am left wondering how Jantjes absorbs his exposure to European postmodern artistic strategies through the lens of another continent, a different traumatic experience of systemic violence and crucially through an exilic consciousness of Self. The work's narrated uprisings in Soweto and the armed struggles in Mozambique and Angola literally occur, when Jantjes creates the work – remotely in Hamburg. Beuys' own Holocaust re-memoration strategies as well as his student Anselm Kiefer's counter-strategy of trauma encoding in neo-expressionist paintings, would both serve well to clarify some of the connections between Jantjes' painting, conceptual and archival/curatorial practices. These are all present in this retrospective, but do not read as linked.

Most of Jantjes' 1980s *Korabva* and *Zulu* painting series represent a wounded geo-political space with grit and sand applied to the canvas surface and include installation-style assemblages featuring pan-African votive sculptures. Line drawings applied on the traumatised landscapes suggest themselves as pre-colonial ciphers, but equally borrow from graffiti and graphic design. Jantjes' series processes the violent fragmentation of African knowledge systems and offers their reconfiguration as a painterly neo-mythology, consulting multiple sources. The Akan-Ghanaian word *Korabva* translates as »to go and come back« in the context of burial rites and slave and political killings represented in Jantjes' series. The Zulu sky constellations employ similar painterly strategies, opaquely referring to pan-African, rather than exclusively Zulu cosmologies. The abstract dissolution of the post-painting landscapes and skies frame the artist's reduced naturalism, which resonates the inhumanity of the slave trade as much as the ongoing racialised oppression and epistemic erasure of continental African thought.

04 Gene Ray, »Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime«, in: Gene Ray (ed.), »Joseph Beuys: Mapping the Legacy, The John and Mable Ringling Museum«, Distributed Art Publishers, 2001, pp. 55–74

05 Astrid Mania, »Artist, Activist, Curator«, in: *Lerchenfeld #67*, 2023, pp. 12–15, https://hfbk-hamburg.de/documents/1013/Lf_67_web.pdf (last accessed 8.9.2024)



Portrait of Gavin Jantjes;
Photo: Angela Musil

Jantjes' retrospective begins and closes with painting as the exhibition's dominant medium. The Wiltshire and Sharjah abstractions, which lead us into the contemporary practice in the second floor rooms, finally imply that the meaning of freedom lies within the artists' ambivalence to representation. A powerful choice, but without the conceptual and political motivation for material choices, it is hard to understand. Jantjes does not owe his audience an explanation, but somehow I can't shake the feeling that rather

than post-digital freedom, the works therapeutic dissolution of representation is a Richter-esque gesture. Finally in the exhibition's adjacent and very personal archival room with the Jantjes' personal library we see the strength of his untiring search for a deep Black Consciousness and his nurturing of global artistic and activist voices and institutional paradigm shifts in a stimulating presentation. This invitation to be more curious about the theorisation of Jantjes' practice should be more integral to the show.⁰⁶

12.6.-1.9.2024
Gavin Jantjes: To Be Free! A Retrospective 1970-2023
Whitechapel Gallery,
London
whitechapelgallery.org

Dr. Bea Gassmann de Sousa is the British Academy Postdoctoral Fellow at the UCL School of European Languages, Society and Culture in London. She is the academic editor for EAMAN, a digital Eastern African art history platform and a collaborative advisor for Tate Modern's forthcoming exhibition *Nigerian Modernism* in October 2025. The specialist focus of her research is the importance of continental African archives and scholarship contributions for global modernity.

06 Sarah Elisabeth Lewis, »Why Black Artists Have Been Over-Exhibited and Under-Theorized«, in: *Artnet*, 2021, <https://news.artnet.com/art-world/sarah-lewis-1946964> (last accessed 8.09.2024)

ALGORITHMISCHES KINO

Elisa Linseisen

Der Begriff des algorithmischen Kinos wurde 2010 von der Film- und Medienwissenschaftlerin Laura Marks in den post-kinematografischen Diskurs eingeführt. »Algorithmic cinema«, so Marks, »is performative in that it unfolds a set of instructions in time.«⁰¹

US DIESEM ZITAT lassen sich zwei medientheoretische Minimaldefinitionen ableiten: eine für das Kino und eine für den Algorithmus. Das algorithmische Kino hat seinen kinematografischen Gehalt in einer *Performativität der Zeitlichkeit* – das wäre, etwa im Anschluss an die Filmphilosophie von Gilles Deleuze⁰², eine Minimaldefinition des Kinos –, die es ermöglicht, *ein Set an Instruktionen anzuwenden*; eine Minimaldefinition eines Algorithmus, die weit über digitale Technologien hinausgeht.⁰³

Algorithmen verarbeiten die Wirklichkeit in determinierten, voneinander getrennten, endlichen und zeitlich begrenzten Schritten, die schließlich zu einem Ziel führen sollen: Ein weiteres Merkmal der heute ubiquitär eingesetzten Algorithmen ist ihre Effektivität. Eine solche zerlegende oder diskriminierende Weise, in der Algorithmen die Wirklichkeit bestimmen, mit dem Anspruch, sie in ihrer Komplexität auf ein lösbares Ziel hin zu trimmen, birgt je nach Anwendungskontext gewalt- und machtgeladene Ein- und Ausschlüsse.⁰⁴

01 Laura Marks, *Enfoldment and Infinity. An Islamic Genealogy of New Media Art*, MIT Press, 2010, S. 137.

02 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, 1997a und ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp, 1997b.

03 Taina Bucher, *If.. Then: Algorithmic Power and Politics*, Oxford University Press, 2018.

04 Wendy Chun, *Discriminating Data*, MIT Press, 2021.

In der intermedialen Verschränkung von Kino und Algorithmus stellt, wie ich nun im Folgenden zeigen möchte, gerade der Film, seine Theorie und Geschichte einen kritischen Resonanzraum bereit, um diesen deterministischen Einfluss algorithmischer Technologie auf die Wirklichkeit kritisch einzuordnen. Um dem Einfluss der Algorithmen ästhetisch-politisch etwas entgegenzusetzen, vollzieht das algorithmische Kino, so mein Argument, in filmischer Form performativ die Anwendung eines Sets an Instruktionen in der Zeit, das heißt als Potenziale der *filmischen Applikationen von Algorithmen*.

Die filmwissenschaftliche Analyse dieser Applikationen des algorithmischen Kinos möchte ich exemplarisch mit vier Filmen aus dem Bereich des Kunstfilms und des feministisch geprägten Independent Cinema vornehmen: erstens mit *Um al Naar* (2019) von Farah Al Qasimi, zweitens mit *A Study in Choreography for Camera* (1945) von Maya Deren und Talley Beatty, drittens mit *Hexenschuss* (1978) von Riki Kalbe und viertens mit *How Not to Be Seen* (2015) von Hito Steyerl.

UM AL NAAR

Der 40-minütige Film *Um Al Naar* der zwischen New York und Abu Dhabi arbeitenden Künstlerin Farah Al Qasimi erzählt im Reality-TV-Format die Geschichte eines sich als weiblich identifizierenden Geistes, einer Dschinn aus den Vereinigten Arabischen Emiraten, von der Menschen besessen sein können und die den titelgebenden Namen Um Al

Naar trägt. Wie die Dschinn im Film lakonisch ausführt, wird ihre Existenz mit der Durchsetzung einer kolonialen und patriarchalen Gesellschaft immer prekärer. Denn wie Um Al Naar im Interview berichtet, manifestiert sie sich eigentlich in Form von tanzenden Frauen*körpern. Aber die Frauen*tanzen nicht mehr, stellt Um Al Naar traurig fest und schildert, wie Exorzisten durch Geisteraustreibung versuchen, die Dschinn zum Verschwinden zu bringen.

Im Fernsehstudio wird Um Al Naar mit einem solchen Versuch konfrontiert – einer Geisteraustreibung, die ein Exorzist mit seinem Handy gefilmt hat. Auf einem HD-Fernseher nehmen die Rezipient*innen den Blick der Dschinn auf ein Smartphone ein, auf dem ein stark verpixelter Clip vom Exorzisten abgespielt wird. Aus dem Off erklärt eine männlich gelesene Stimme, was im Video zu sehen ist.

Grob verpixelt, gerahmt von ineinander verschachtelten HD-Bildschirmen, erscheinen so ritualisierte Handlungen, indem ein Set von Instruktionen, also nach der eben zitierten Definition: ein Algorithmus, zur Anwendung kommt. Dabei stehen die Verfahrensschritte des Rituals, der Inhalt des Videos, in Rückkopplung zu seiner filmischen Bedingtheit: Denn der Ausschnitt aus *Um Al Naar* zeigt im Verhältnis dreier Ebenen, der narrativen, der medientechnischen und der rezeptionsästhetischen, wie der Film im Sinne eines algorithmischen Kinos ein Set an Instruktionen filmisch in der Zeit appliziert, das dem Ablauf des Rituals dezidiert zuwiderläuft.

Der narrative Algorithmus wird v.a. durch den erklärenden Off-Kommentar erfahrbar, der die im Video dokumentierten ritualisierten Handlungen einordnet und immer

wieder dazu auffordert, genau hinzuschauen – ein Appell, den der Sprecher mit einem Fingerzeig auf den Screen unterstreicht. Doch so sehr das Ritual im Video vorgegebenen Instruktionen folgt, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, nämlich den Exorzismus Um Al Naars, so sehr führen die filmischen Bedingungen dazu, dass der im Video festgehaltene Handlungsablauf auf Abwege gerät. Diese Abweichungen sind medientechnisch bedingt und betreffen die Algorithmen, die digitale Bilder auf den Bildschirmen erscheinen lassen, die Algorithmen der Bildverarbeitung.

Das Exorzismus-Video bewegt sich über verschiedene Bildschirme hinweg, es prozessiert in Zeit und Raum. *Um Al Naar* bringt die Prozessierung wiederum ins Bild, als sichtbarwerdende Screen-Kaskade und die prozessbedingte Verpixelung des Videos. Diese beiden Darstellungsweisen abstrahieren von der Erzählung und verleihen dem Film einen ornamentalen Charakter. Die filmische Oberfläche tritt in den Vordergrund und schiebt sich vor den Inhalt des Videos, dem Set an Instruktionen, das eine Wirklichkeit fixieren soll, in der eine Dschinn zum Verschwinden gebracht wird. So sehr der Sprecher mit seinen deiktischen Gesten versucht, den Inhalt des Videos eindeutig mit Bedeutung zu versehen, so sehr läuft die Referenz aber ins Leere. Denn die prozessbedingte Verpixelung macht es schwer, überhaupt etwas im Video zu erkennen und darüber eine Wirklichkeit mit determinierter Bedeutung zu fixieren.

So findet in *Um Al Naar* eine filmische Applikation eines Sets von Instruktionen in der Zeit statt, die sich über die Vorgaben des Rituals hinwegsetzt: Vor der Leinwand

tauchen plötzlich Menschen auf, denen Geister nicht ausgetrieben, sondern scheinbar eingehaucht werden. Wie unter dem Einfluss des Videos beginnen sie plötzlich zu tanzen – die Manifestationsform der Dschinn. Diese scheint nicht allein auf die Tanzenden einzuwirken, sondern, wie es die Rezeptionssituation nahelegt, ebenso der in Screens eingefaltete und prozessierte Clip.

A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA

Ich möchte von einer »Cine-Trance« sprechen, wie sie Ute Holl in ihrem 2002 erschienenen Buch über Kino und Kybernetik entwickelt hat.⁰⁵ Offenbar entsteht durch die medientechnischen und rezeptionsästhetischen Bedingungen des Videos eine Wirkung auf die Rezipient*innen von *Um Al Naar*, die zu einer filmischen Form der Besessenheit führt. Mit einer solchen Cine-Trance, so zeigt es Ute Holl, kann die Film- und Kinogeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts beginnen. Durch die filmische Art und Weise, wie ein Set von Instruktionen in der Zeit ausgeführt wird, soll eine Wirkung auf die mentalen Zustände der Rezipient*innen erzeugt werden.

Im Kontext des 20. Jahrhunderts war der Film für die Philosophie, die angewandte Psychologie und auch die Avantgardekunst eine Versuchsanordnung zur Erforschung individueller Zustände und sozialer Systeme. Dies lässt sich zum Beispiel am Werk der aus der Ukraine stammenden jüdisch-amerikanischen Filmtheoretikerin und Filmema-

05 Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Diaphanes, 2002.

cherin Maya Deren zeigen. In ihrem knapp vierminütigen Stummfilm *A Study in Choreography for Camera* von 1945, den sie gemeinsam mit dem im Bild zu sehenden Tänzer Talley Beatty realisierte, entstehen Bewegungen synchron zur Kamera und zwischen den Bildern, im Schnitt. Derens algorithmisches Kino verbindet damit verkörperte Sets an Instruktionen in Form von choreografiertem Tanz mit den medientechnischen Verfahren des Films, so dass eine völlig eigenständige kinematografisch-algorithmische Qualität der Bewegung entsteht; Deren spricht von »Camera Dance« oder »Camera Choreography«.

Im algorithmischen Kino nach Deren wird ein körperliches Regelwerk in die filmische Zeit implementiert, welches im Sinne der filmischen Applikation eines Algorithmus, Einfluss auf die Wirklichkeit nimmt. Dies lässt sich auch an der Filmästhetik Derens nachvollziehen, die sich insofern deutlich von einem surrealistischen Kino ihrer Zeit abgrenzt, als es Deren dezidiert um die Wirklichkeit und nicht um das Unbewusste oder Traumhafte geht (auch wenn die Filme Derens diese Sujets durchaus aufgreifen); allerdings um eine Wirklichkeit, die durch die Filmtechnik in ein Set von Instruktionen zerlegt wird, die erst durch den Film erzeugt werden können. Das berühmte Zitat Derens lautet: »[...] the distinction of art is that it is neither simply an expression, for example, of pain, nor an impression of pain, but is itself a form which creates pain (or whatever its emotional intent).«⁰⁶

Das algorithmische Kino hat im Anschluss an Deren insofern Wirkmacht, als es die Rezipient*innen in einen überindividuellen und das heißt für Deren explizit sozial-kollek-

06 Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Alicat Book Shop Press, 1946, S. 17.

tiven Zustand der Emotionalität und auch der Trance versetzen kann. In dieser Wirkungsmacht der ästhetischen Form sieht Deren eine künstlerische Verantwortung, die sich wohl auch aus der eigenen Erfahrung der Zeitgenossenschaft mit dem Faschismus speist, wo ebenfalls versucht wurde, die Trancewirkung des Kinos propagandistisch zu missbrauchen. Gegen die kollektive Verblendung durch die Macht der Medien wendet sich eine kritische und dezidiert feministische Filmtheorie und -praxis, die sich in den 1970er Jahren etabliert. Hier geht es einerseits darum, die Kulturindustrie ideologiekritisch auf ihre suggestive Wirkung hin zu untersuchen und ihr andererseits durch Gegenlektüren, Interventionen und andere Wirklichkeitsentwürfe zu widersprechen. Auch hier kommt ein algorithmisches Kino zum Einsatz.

HEXENSCHUSS

In ihrem Kurzfilm *Hexenschuss* von 1978 erfindet die deutsche Filmemacherin Riki Kalbe eine Weile vor den ersten cyberfeministischen Bewegungen die Figur der feministischen Hacker*in, die sich im Falle von *Hexenschuss* nicht einfach mit den Inhalten des westdeutschen Fernsehens abfindet. Drei Frauen*, die im Film als Hexenzirkel beschrieben werden, bauen einen Störsender, um sich in das laufende Fernsehprogramm einzuhacken und die dort gesendeten patriarchalen Inhalte zu überschreiben, also filmisch, ähnlich wie in *Um AlNaar*, vorgegebene Narrative und ritualisierte Handlungen auf den Kopf zu stellen.

In einem langsamen, horizontalen Schwenk fängt die Kamera die widerständigen Handlungsabläufe, die alternativen Sets an Instruktionen ein: Zu sehen sind die Frauen* in ihrem Hacker*innen-Space an der Werkbank beim Schrauben und Löten von Hardware. Kalbes algorithmisches Kino bezeugt in diesem Schwenk, dass nicht die Medientechnik und eine mit ihr vorgegebene Abfolge von Instruktionen allein eine deterministische Wirkung auf die Wirklichkeit ausübt, sondern dass es darauf ankommt, wer die Technik in den Händen hält, wer sie appliziert. Sobald sich die »Haecksen«⁰⁷ im Closed Circuit befinden, findet ein Image Processing der Fernsehbilder statt, das den Fernsehbildschirm mit dem Bildausschnitt von Kalbes Kurzfilm deckungsgleich werden und im selben Moment glitchen lässt. Ein Glitch-Feminismus, frei nach Legacy Russell⁰⁸, verfremdet das objektiv erscheinende Nachrichtenmaterial, um die dahinter liegenden Ideologien zu enthüllen. Eine weiblich gelesene Stimme aus dem Off postuliert in der Wir-Form die Öffnung geschlossener Regelkreise: »Wir schließen nicht zu, wir sperren nicht ein, wir öffnen alles, was ihr zu macht.«

Durch die kinematografische Applikation eines Sets an Instruktionen können im algorithmischen Kino nach Kalbe geschlossene Kreisläufe durchbrochen und Feedbackmechanismen etabliert werden, die sich in der aktuellen plattformkapitalistischen Medienkultur und ihren datenökonomischen Partizipationsmodellen normalisiert haben. Der emanzipatorische Ursprung der Etablierung von Feedbackschleifen im Widerstand gegen Kontrollregime macht aber den Unterschied deutlich: Die medientechnischen Bedingungen der Teilhabe

07 Als Haecksen bezeichnen sich die seit 1988 bestehende FLINTA*-Gruppe des Chaos Computer Clubs.

08 Legacy Russell, *Glitch Feminism. A Manifesto*, Verso, 2020.

mussten, wie Kalbes *Hexenschuss* zeigt, erst filmisch hergestellt und die kinematografische Applikation der Technik, das Set an Instruktionen erlernt werden.

HOW NOT TO BE SEEN

Die Politik der Partizipation ist zugespitzt eine Politik der Filmbildung. Um den Umgang mit Technik zu lernen, um die verantwortliche Form zu finden, alternative Algorithmen auszuführen und widerständige Bildverarbeitung zu betreiben, braucht es ein kritisches Anwendungswissen und entsprechende Kontexte und Medien des Lernens: Workshops, Seminare, Anleitungen, Handbücher, Tutorials – wie *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational mov. file*, einer filmkünstlerischen Arbeit von Hito Steyerl aus dem Jahr 2015 in Form eines Video-Tutorials.

In fünf Lektionen zeigt Steyerl Techniken des Unsichtbarwerdens in einer von digitalen Bildern gesättigten Wirklichkeit, die sich durch totale Sichtbarkeit definiert. Dabei exerziert Steyerl auf filmisch-algorithmische Weise ein Set an Instruktionen durch, zum Beispiel so einfache Handgriffe wie eine Hand vor die Kamera zu halten, aber auch Bildpraktiken im Umgang mit interaktiven Bildschirmen wie die Pinch-to-Zoom-Geste, oder digitale Camouflage-Techniken wie das Chroma-Keying, durch das Steyerls Gesicht transparent wird. Mit diesen Techniken, so die Argumentation des Tutorials, kann auf die totale Repräsentation der Wirklichkeit widerständig reagiert werden. Auf den ersten Blick scheint es in *How*

Not to Be Seen nicht wie in *Hexenschuss* darum zu gehen, in geschlossene Regelkreise einzugreifen, um deterministische Algorithmen auf Abwege zu bringen, sondern ihnen durch Unsichtbarkeit zu entkommen. Auf den zweiten Blick offeriert das Tutorial jedoch filmische Applikationen im Sinne eines algorithmischen Kinos.

Steyerl widmet sich einer Situation, in der die proprietären Technologien und ihre Produkte, die aufwendig versiegelten Oberflächen, immer einen Schritt voraus zu sein scheinen. Selbst die Produktionsmittel, die zu den hochauflösenden Bildern führen, sind bei Steyerl HCIs, Human-Computer-Interfaces und damit visuelle Schnittstellen der Anwendung. In einem Ausschnitt aus *How Not to Be Seen* kreist eine virtuelle Kamera durch eine hyperreale computeranimierte Wirklichkeit, bestehend aus berechneten Hochhäusern, 3D-visualisierten Palmen und Büschen, gephotoshopten Designershops, mit After Effects animierten Springbrunnen, Einkaufspassagen, gläsernen Aufzügen, schimmernden Pools und Sonnendecks. Shadow Mapping sorgt in dieser Wirklichkeit für Schatten unter der digital modulierten Pergola. Ray Tracing lässt die sattgelben RGB-Lichtstrahlen einer tief stehenden digitalen Sonne auf die cremefarbenen Ledershader der modulierten Pergola fallen. Diese Realität, irgendwo zwischen Computerspiel und digitalem Rendering eines Hotelkomplexes, einer Shopping Mall oder, wie es im Video heißt, einer »gated community«, löst sich plötzlich in eine Pixelwolke auf und klappt als zweidimensionales Bild nach hinten weg, um nun den Blick auf einen Computerbildschirm freizugeben. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass es

sich gar nicht um einen Computerbildschirm handelt, sondern um einen Green Screen, der in einem Produktionsstudio steht.

Der Green Screen wird jedoch zweckentfremdet, weil er als Projektionsfläche dient, auf die ein Computer-Desktop projiziert ist. Die Produktionstechnik ist eine Anwender*innen-Schnittstelle. Vor dem projizierten Desktop beginnen plötzlich Menschen in grünen Burkas zu tanzen. Das Grün der Kleidung dient eigentlich der Farbcodierung während der Aufnahme, um in der Postproduktion mittels Chroma-Keying genau diese Farbwerte vor dem Green Screen unsichtbar zu machen. Bei Steyerl sind die grünen Personen jedoch nicht unsichtbar, sondern semitransparent im Bild und stellen damit radikal in Frage, welche Bilder vor oder nach der Bildproduktion existieren.⁰⁹

Die Algorithmen des digitalen Kinos, die häufig in Form von Spezialeffekten, eben durch solche Chroma-Keying-Techniken, eingesetzt werden, brechen in Steyerls algorithmischem Kino mit einer vorgeschriebenen Effekthascherei. *How Not to Be Seen* führt durch ein Reverse Engineering performativ eine kinematografische Applikation der algorithmischen Instruktionen durch und ermöglicht mit Hilfe der proprietären Produktionsmittel eine Verhandlung dessen, was durch diese Techniken sichtbar wird und was nicht.

ALGORITHMISCHES KINO APPLIZIEREN

Alle vier vorgestellten Filme haben gezeigt, wie angesichts repressiver und proprietärer Medienkulturen und ihrer de-

⁰⁹ Eine ausführliche Analyse von *How Not to Be Seen* gebe ich in *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*, meson press, 2020, S. 85–112.

terminierten Algorithmen Widerstände, Umwege und unvorhergesehene Möglichkeiten aus der filmischen Applikation gewonnen werden können.

Die Aufgabe der Filmwissenschaft, so mein Fazit, ist es, dieses kritische Anwendungswissen, das ein algorithmisches Kino in seiner Genealogie zu bieten hat, aktiv zu nutzen. Denn das algorithmische Kino ermöglicht eine widerständige Reaktion auf dominante Techniken wie aktuell auch die Techniken, die unter ›Künstlicher Intelligenz‹ firmieren, jene generativen Algorithmen und neuronalen Netze, die so determinierend auf die Wirklichkeit einwirken, dass sie auf der Produktionsseite nicht mehr erschlossen werden können. Auch wenn es bei diesen Techniken keine andere Wahl zu geben scheint als die der Anwendung, gerade weil wir nicht hinter die Interfaces schauen können, wie etwa in *How Not to Be Seen*, lehrt uns eine filmische Applikation, dass das Kino seit seinen Anfängen einen filmischen Widerstand gegen die vermeintlich determinierte Wirkung von Technik entwickelt hat.

Algorithmisches Kino kann also als eine filmische Konstante betrachtet werden, die durch die Filmgeschichte hindurch in der Differenz und Wiederholung zwischen Filmen – wie den hier vorgestellten – verhandelt, wie Film im Verhältnis von Medientechnik und Rezeptionsästhetik kritische Applikationssituationen hervorbringt.

Elisa Linseisen
ist Film- und Medienwissenschaftler*in mit einem
Schwerpunkt auf einer Ästhetik und Episteme des
Digitalen. Zum Oktober 2024 übernimmt Elisa
Linseisen die Professur für Film- und Medien-
wissenschaft an der HFBK Hamburg. Zuvor forsch-
te und lehrte sie* an medienwissenschaftlichen
Instituten in Hamburg, Wien, Weimar, Paderborn
und Bochum. 2019 promovierte Elisa Linseisen zu
*High Definition. Medienphilosophisches Image
Processing*, 2020 publiziert bei meson.press.
Zu ihren* Forschungs- und Lehrschwerpunkten
zählen unter anderem Theorien des Applizierens,
Post-Cinema, Queer Computing, Medien- und
Technikphilosophie und Kanonkritik.

A U S

D E R

F E R N E ,

M I T

V I E L

S O R G F A L T

K a t r i n K r u m m

Mit *Op'n Kiewief* präsentiert die Städtische Galerie Nordhorn eine Gruppenausstellung mit Absolvent*innen der HFBK Hamburg. In den ehemaligen Räumlichkeiten einer Weberei treten die Positionen in einen subtilen, vielschichtigen Dialog, der gesellschaftspolitische Diskurse aufgreift und weiterführt



Hanna Naske & Marie Gimpel, *Rhizome Me*, Installationsansicht Städtische Galerie Nordhorn, 2024;
Foto: Helmut Claus

INIGE STUNDEN von Hamburg mit dem Zug entfernt liegt die beschauliche Kreisstadt Nordhorn, eingebettet zwischen der Vechte und der niederländischen Grenze. Im Stadtkern befindet sich seit vielen Jahren die Städtische Galerie Nordhorn, die sich in den Räumlichkeiten einer alten Weberei niedergelassen hat. Für die Ausstellung *Op'n Kiewief* hat sie nun drei Graduierten-Positionen in Kooperation mit der HFBK Hamburg in ihre Räumlichkeiten geladen.

Der Ausstellungstitel *Op'n Kiewief* ist ein Ausdruck im Hamburgischen Plattdeutsch und stammt ursprünglich aus dem Französischen. In der Zeit der französischen Revolution war er im Alltagsgebrauch von französischen Wachsoldaten zu finden. Mit der Frage »Qui vive?« (zu deutsch: »Wer soll hochleben?«) wurde nach der Loyalität der die Tore passierenden Gäste erfragt. Heutzutage wird die Redewendung benutzt, um auszudrücken, dass man sich zwar etwas nähert, gleichzeitig aber auf der Hut ist.

Betritt man den Ausstellungsraum, so tritt man auch mit einer gewissen Wachsamkeit an Belia Zanna Geetha Brückners (Master-Abschluss 2023 bei Prof. Simon Denny) Installation *He was very versatile in his apology-gift-giving and switched it up very often* (2024), bestehend aus unzähligen Plüschtieren, Zeitschriften und Spielzeugen, heran. Sie sind auf einer dunklen Schrankwand platziert, dessen obersten Regalboden vier opulente Blumensträuße säumen. Unten ist die Verpackung einer X-Box an den Seitenwänden angelehnt – dagegen wirkt der Stapel von Magazinen, der sich eine Etage darüber befindet, fast etwas deplatziert. Wie viele andere Objekte in der Installation trotzen diese nicht durch Qualität, sondern durch Masse: Unzählig sind sie auf dem Regal verteilt, dicht an dicht neben einer Reihe an Plüschhunden, die streng aneinandergereiht das Möbelstück bewohnen.

In Brückners Arbeit werden schon beim Betrachten visuelle Grenzen überschritten. Die opulente Sammlung an grellen, bunten Produkten drängt sich den Betrachter*innen auf und zwingt diese geradezu in eine Auseinandersetzung. In den von Brückner präsentierten Waren steckt ein Versprechen – eines, das sich durch Anhäufung und Überfülle verzweifelt aufzuzwingen versucht. Auch innerhalb des Ausstellungsraums befinden sich immer wieder kleine Inseln mit Objekten. Brückners Arbeit durchdringt den Raum, indem sie immer wieder kleine Spuren legt: Nie ist sie weg, immer ist aus dem Blickwinkel mindestens eine der Arbeiten beim Durchstreifen sichtbar.

Vorbei an einer verheißungsvollen Handtasche, deren Henkel eine königsblaue Plastikscheife schmückt, fällt der Blick auf ein mittig im Raum platziertes Bett. Auf dessen Decke akkurat präsentiert sind unzählige Gutscheinkarten, solche, die man an der Kasse oder an der Tankstelle finden kann. Vor dem Fußende stehen streng aufgereichte Papiertaschen von Luxusmarken. Die Umfunktionierung des privatesten Raums zu einem Sammelort kommodifizierter Gesten wirkt hier wie eine Grenzüberschreitung, die das Urvertrauen erschüttert. Durch den wiederholte Einsatz von Möbeln wird hier der Blick auf ein zu Hause gezeichnet, in dem wortwörtlich kein »Platz« für authentisches Miteinander ist. Die Waren haben jede erdenkliche Fläche eingenommen und drohen mit dem Versprechen einer vermeintlich besseren Zukunft, die jedoch nie eintreten wird, wovon die während der Ausstellungsdauer langsam verwelkenden Sträuße zeugen.

Brückners Installation *Hard To Say I'm Sorry* (2024) zieht sich an verschiedenen Stellen durch die Ausstellung und streift dabei immer wieder Kervin Saint Peres (Master-Abschluss 2022 bei Prof. Michaela Meliàn) Weg aus menschenhohen Bauzäunen, die den Raum durchkreuzen. Die blauen Tafeln, die an den Bauzäunen befestigt sind, lassen sofort an Hamburgs Stadtbild denken. Sie sind den sogenannten »Kulturdenkmaltafeln« nachempfunden, die sich an unterschiedlichen Gebäudefassaden in der Stadt wiederfinden. In Auftrag gegeben vom Denkmalschutzamt Hamburg erzählen sie von der Entstehung, der Finanzierung und der Geschichte der ausgewählten Standorte und Gebäude. Sie sind sowohl an staatlichen Institutionen sowie Privathäusern angebracht, wie bei-



Kervin Saint Pere, *Die Stadt Hamburg und ihr Nachleben des Kolonialismus*, Installationsansicht
Städtische Galerie Nordhorn, 2024; Foto: Helmut Claus

spielsweise den sogenannten Kontorhäusern, einem beliebten Gebäudetyp im Hamburg des frühen 19. Jahrhunderts. Durch die damalige Ausrichtung Hamburgs als koloniale Metropole finden sich in vielen dieser Häuser rassistische und kolonialistische Narrative wieder, die in die Fassaden eingeschrieben sind – von den Tafeln jedoch oft verschwiegen werden. Nicht nur berichten sie nicht über die ausbeuterischen Umstände der als »Handel« bezeichneten gewaltvollen Vorgänge, sondern auch der Umstände der Entstehung der Häuser selbst.

Saint Pere nutzt seine mimetischen Tafeln dafür, auf diese Strukturen im Stadtbild und öffentlichen Raum aufmerksam zu machen. Durch die »Reproduktion« – die Objekte sind in Form, Farbe und Textsetzung den Originalen gleich und beziehen sich auf dieselben Orte – entsteht ein Vorschlag zum Dialog, der nicht einseitig geführt werden kann. Durch die Kontextualisierung der Hintergründe der Bauten und Denkmäler gibt Saint Pere einen Anstoß zur Verantwortungsübernahme, Hamburgs koloniales Erbe aufzuarbeiten. Seine Installation ist Teil einer künstlerischen Praxis, die sich immer wieder auf den fortlaufenden Dialog zur Erinnerungskultur bezieht: so sind auch performative Stadtrundgänge Teil seiner Arbeit, in denen er mit Teilnehmenden verschiedene Stationen vom MARKK Museum am Rothenbaum bis zum Chilehaus abläuft.

Seine Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit Hamburgs zeigt, wie sich Denkmuster im Materiellen einschreiben und somit das Narrativ bestimmen. Wie auch in Brückners Arbeit motiviert Saint Peres Installation zu einer Auseinandersetzung, die den Körper und seine Wahrnehmung miteinschließt. Beide Arbeiten weisen eine taktile Qualität auf, die es ermöglicht, auf physischer Ebene in Bezug zu treten. Bedingt durch die Ausstellungsarchitektur entsteht in *Op'n Kiewief* an vielen



Belia Zanna Geetha Brückner, *Hard to Say I'm Sorry*,
Installationsansicht Städtische Galerie Nordhorn, 2024;
Foto: Helmut Claus

Stellen ein sanfter Sog, der das Publikum durch einen Rundgang durch die Räumlichkeiten führt. Die Installationen von Brückner und Saint Pere treten an unterschiedlichen Punkten mit der organischen Rauminstallation von Hanna Naske (Master-Abschluss 2023 bei Prof. Raimund Bauer) und Marie Gimpel in Kontakt. Als Künstler*innen-Duo fertigten Naske und Gimpel ihr modular konzipiertes Bühnenbildsystem ursprünglich für ein Theaterstück an. Mittlerweile hat sich *Rhizome me* (2024) schon verschiedene Nutzungen und Räumlichkeiten zu eigen gemacht – die weichen Strukturen schmiegen sich immer wieder in wechselnde Ausgangssituationen an. Die einzelnen Elemente der Installation mit ihren drei Verbindungselementen sind dem körpereigenen Botenstoff Oxytocin nachempfunden. Das Hormon ist die stoffliche Antwort auf vertrauensvolle zwischenmenschliche Begegnungen – so wird es beispielsweise bei stillenden Müttern ausgeschüttet, aber auch in romantischen oder platonischen Begegnungen körperlicher Nähe. *Rhizome me* erinnert an wechselseitiges Vertrauen und macht die zugrundeliegenden biologischen Vorgänge körperlich erfahrbar, indem sie sie in den physischen Raum bringt. Die in einem sanften Blau gehaltenen, weichen Elemente blitzen zudem immer wieder an den Rändern des Blickfeldes hervor und betten die Arbeiten in der Ausstellung ein.

Die drei Positionen in *Op'n Kiewief* zeigen auf unterschiedliche Arten, wie sich soziale und politische Denkmuster im Materiellen manifestieren können. Die Installationen öffnen die Perspektive und arbeiten sich vom öffentlichen Raum, zum Privatraum und mit einem mikroskopischen Blick bis in den menschlichen Körper vor. In ihrer Auseinandersetzung bedienen sich die Künstler*innen sowohl bereits bekannten Zuschreibungen, als auch dem Raum selbst. Indem sie verschiedene Erfahrungen und Auseinandersetzungen materialisieren, machen sie sie für das Publikum auch auf sinnlicher Ebene erfahrbar. Die drei Rauminstallation wirken dabei wie drei unterschiedliche Szenen einer Bühne, auf der die Handlung bereits stattgefunden hat. Besucher*innen bewegen sich darin in den Spuren ihrer jeweiligen Geschichten und Kontexte. In sicherer Entfernung ist es möglich, sich den darin behandelten Themen zu nähern und eine eigene Position zu finden.

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

7.9.–3.11.2024
Op'n Kiewief
Belia Zanna Geetha
Brückner, Hanna
Naske & Marie Gimpel,
Kervin Saint Pere
Kuratiert von Anne
Meerpohl
Städtische Galerie
Nordhorn
staetische-galerie.
nordhorn.de

Ü B E R

Das zweijährige Projekt *Über Brücken – Bridging* von HFBK-Absolventin Lisa Klosterkötter und Elena Malzew hat in sieben Kapiteln performative, multimediale und installative Praktiken im Kontext der Kölner Rheinbrücken untersucht

S I E B E N

B R Ü C K E N

Anne Meerpohl



Hilma Bäckström und Jil Lahr, *Fossil Girls*, Installationsansicht *Über Brücken – Bridging* #2, 2023; Foto: Lisa Klosterkötter



BER sieben Brücken musst du gehn« singt die DDR
 » Ü Band Karat in ihrem gleichnamigen Lied 1978. »Sieben
 dunkle Jahre überstehn, sieben Mal wirst du die Asche
 sein, aber einmal auch der helle Schein«. Einer der bekanntesten
 deutschsprachigen Songs, der seit seiner Erscheinung unter an-
 derem von Peter Maffay, Helene Fischer, Chris de Burgh oder
 Vicky Leandros interpretiert wurde, verhandelt Hoffnung und
 Optimismus in Zeiten von Zweifel und Entfremdung. Ursprünglich
 stammt der Refrain aus einer Liebesgeschichte von Helmut Rich-
 ter und wurde musikalisch zu inneren Widersprüchen, aber auch
 einem geteilten Deutschland, dem Überwinden von Grenzen und
 einem unbestimmten Ausblick uminterpretiert.

Was bedeutet es, wenn man tatsächlich über sieben Brücken
 geht? Das Kuratorinnen-Duo Lisa Klosterkötter und Elena Mal-
 zew hat über zwei Jahre hinweg die sieben Brücken über den
 Rhein in Köln besritten. Performativ, installativ und kontext-
 bezogen haben sie ein umfangreiches, temporäres Ausstellungs-
 projekt im öffentlichen Raum kuratiert, das in sieben Einheiten
 jeweils alle Brücken über den Fluss, der die Stadt durchtrennt,
 von Norden nach Süden abwechselnd von jeder Rheinseite be-
 gangen hat.

Brücken stehen für eine Überwindung, ein Überqueren, für
 etwas Verbindendes und verweisen dadurch auch auf das, was
 trennt und sie notwendig macht. Nicht ohne Grund machte
 Karl Schmidt-Rottluff bei der Namensgebung für die Künst-
 ler*innenvereinigung 1905 den Vorschlag »Brücke«. Das ein-
 schlägige Symbolbild für Verbindungslinien, Aufbruch, Schwel-
 le oder Übergang diente in der Kunstgeschichte vielfach als
 Bildmotiv und so auch als Metapher. Klosterkötter und Malzew
 haben es mit dem zweijährigen Programm sogar in ein Verb
 uminterpretiert: »überbrücken«, »bridging« beschreibt hinzu
 noch eine Tätigkeit, das tatsächliche Passieren, eine Methode
 des Erkundens, Überquerens zusammen mit Besucher*innen
 als gemeinschaftliche Praxis des Sehens und Erfahrens. Die
 temporären Arbeiten im öffentlichen Raum aus Performance,
 Skulptur, Video- oder Soundarbeiten werden schließlich als
 Gruppe abgelaufen und geben so eine festgelegte Route sowie
 Abfolge vor. Mit jeweils einer Reihe künstlerischer Positionen
 in jeder der sieben Ausgaben erkunden die Kuratorinnen his-
 torische Kontexte, Einschreibungen in Architekturen, die Brü-
 cke als Symbolbild, als Tätigkeit, in ihren unterschiedlichen
 Funktionen, den öffentlichen Raum und Momente von gemein-
 samer Rezeption.

Shira Lewis, *Multiple Choice*, Installationsansicht *Über Brücken – Bridging #6*, 2024;
 Foto: Lisa Klosterkötter

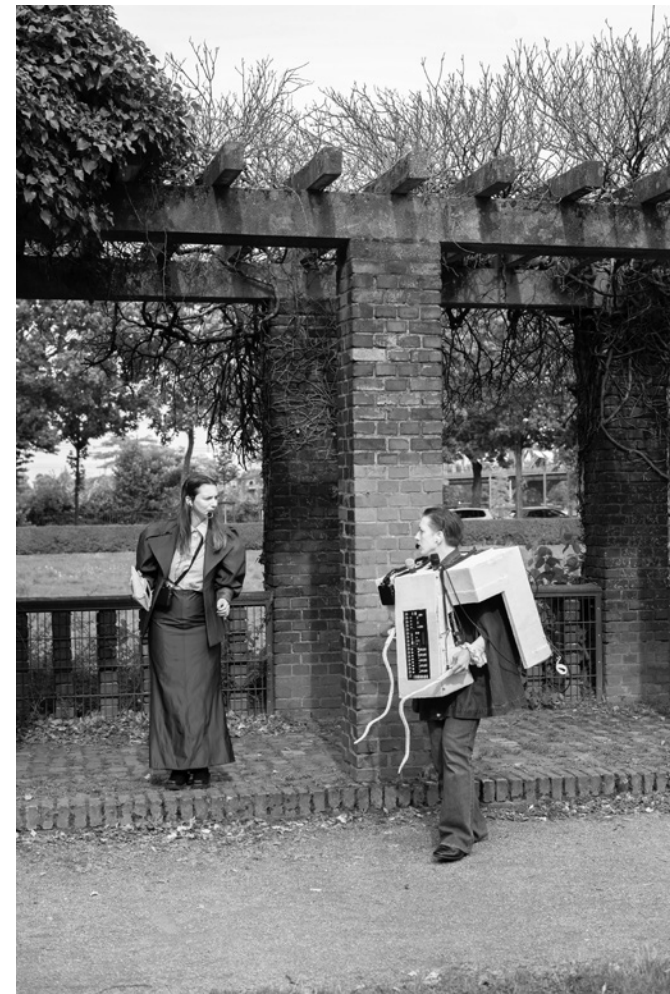
Paula Erstmanns (Bachelor-Abschluss 2016 bei Prof. Ingo Offermanns) kulinarische Interventionen mit zum Verzehr dargebotenen Lebensmittelinstallationen zu den Ausgaben *Bridging #1* am 10. September 2022 sowie *#5* am 9. September 2023 verbildlichten ästhetische und soziale Fragestellungen nach verbindenden Elementen und Gemeinschaftlichkeit. Wie kommen Menschen zusammen? Stammt nicht das metaphorische »an einem Tisch sitzen« vom gemeinsamen Essen? Was für Narrative stecken in den Lebensmitteln und ihrer Zubereitungsform, die wir konsumieren? Über Rezepte und das Probieren von neuen Dingen und Kompositionen entstehen global sowie lokal zwischenmenschliche Verbindungspunkte von subjektiven Erinnerungen zu kulturellen Codes. Essen als verbindendes Moment schlägt sich in Erstmanns wiederkehrenden, performativen Installationen wieder und dabei eine Brücke zu Fragen nach Geschichtenerzählen, Erinnerung und Vergänglichkeit.



Harry Thring, *Im Dunkeln Schunkeln*, Installationsansicht Über *Brücken – Bridging #5*, 2023, Foto: Lisa Klosterkötter

Auch die Arbeit von Jil Lahr (Master-Abschluss 2017 bei Prof. Anselm Reyle) und Hilma Bäckström zu *Bridging #2* am 21. April 2023 enthielt einen kulinarischen Aspekt. Zwei wie Vitrinenschränke anmutende Skulpturen aus Pappe und gefüllt mit gesammelten und selbst hergestellten Artefakten dienten als Schaukästen, neben denen die beiden Künstlerinnen Getränke und Snacks servierten. Eine regelrechte Ansammlung an Nippes erzählt von einer diffusen Sehnsucht nach Besitz und visueller Befriedigung. Nah am Flussufer verbinden sich einzelne Elemente wie Muscheln und Steine unweigerlich mit der Umgebung, als könnte das Sammeln und Drapieren nicht auf einen anderen Ort warten.

Auf andere Orte und Zeiten bezog sich auch die Performance *Flagellar Pockets* von Jonathan Penca in Zusammenarbeit mit Rosanna Graf (Master-Abschluss 2017 bei Prof. Jeanne Faust), Jakob Penca und Philipp Schießler, die den Auftakt von *Bridging #6* am 6. Juli 2024 zur Südbrücke bildete. Noch auf der westlichen Uferseite im Friedenspark in den Überresten der über-



Jonathan Penca mit Rosanna Graf, Jakob Penca und Philipp Schießler, *Flagellar Pockets*, Installationsansicht Über *Brücken – Bridging #6*, 2024; Foto: Lisa Klosterkötter

wucherten Festungsmauern wurden die Besucher*innen von vier verkabelten und kostümierten Gestalten empfangen. Durch die märchenhafte Kulisse der Ruinen leiteten Penca und Graf mithilfe von Sagen, Geschichten und utopischen Erzählungen durch das Gelände und so in imaginäre Szenarien, die an eine Fusion zwischen Life Action Role Play und Science-Fiction Lecture Performance erinnerten.

Im Anschluss an *Flagellar Pockets* verlief der Spaziergang zur Südbrücke die Treppen hinauf und zu einer Skulptur von Shira Lewis (Master-Abschluss 2019 bei Prof. Thomas Demand). Fast unscheinbar schmiegt sich die Bronzeskulptur in Form einer Hand, die eine Rose umfasst, auf einer Platte an die Oberseite eines Brückenpfeilers. Es handelt sich um einen Bronzeabguss der Künstlerin, die sich mit der Arbeit auf Brücken als Pfeiler der Industrialisierung und damit einher-

gehende Implementierungen von Machtstrukturen bezieht. Dazu bekamen alle Teilnehmer*innen vor der Skulptur einen mit grünem Wachs versiegelten Brief, dessen Inhalt zahlreiche Leerstellen aufweist. Der Titel *Multiple Choice* nahm Bezug auf eine Form von Test oder Lehrmethode, in der anstelle eines Wortes eine leere Linie zum eigenständigen Ausfüllen aufruft. Tatsächlich verweisen Text und Skulptur im Zusammenspiel auf die Beziehung zwischen Bertha und Gustav Krupp, die sich durch einen regen Briefwechsel zum Teil mit vorgefertigten Satzbausteinen auszeichnete. Die Eheleute und ihr Unternehmen errichteten ihren Reichtum auf kolonialer Ausbeutung sowie Rüstungsindustrie und Zwangsarbeit während des Zweiten Weltkrieges, Gustav Krupp von Bohlen und Halbach



Über Brücken – Bridging #1, Lisa Klosterkötter und Elena Malzew, 2022

war 1945–1946 Mitangeklagter im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher.

Als Abschluss der letzten, der siebten *Über Brücken*-Veranstaltung am 8. September 2024 zur Rodenkirchener Brücke konnte man in der Alten Liebe einkehren, einem Gasthof, in dem Miniaturmodelle von Magdalena Los (Master-Abschluss 2018 bei Prof. Werner Büttner) und Pablo Schlumberger (Master-Abschluss 2018 bei Prof. Andreas Slominski) aller sieben begangenen Brücken als Display warteten. Mit eingefassten Halterungen für Kölsch-Gläser dienten die Objekte zum Gegenübersitzen und als partizipative Installation für Dialog und einem abschließenden Getränk. Auch hier stellt der sinnliche und kulinarische Anteil formale Verknüpfungen zu anderen Brücken, Künstler*innen, Vergangenen und Gegenwärtigem her.

Die wiederkehrende Arbeit *Es gibt keinen Einzigsten Ort* von Nouria Behloul, die in unterschiedlichen Modi zu jeder Brücke auftaucht und selbst ein verbindendes Glied wird, schlägt eine weitere Brücke von *Über Brücken* zu Bridging. In der Soundarbeit thematisiert Behloul die Brücke als einen fragende Methode, Einschreibungsprozesse sowie die Verortung des Selbst als auch von sich stetig verändernden Kontexten. Zu jeder Ausgabe nimmt die Arbeit eine andere Gestalt an, einmal erscheint

sie als Tags, graffitiähnlich intervenierende, geschriebene Schrift im Stadtbild, als Live-Call, als Sound mit Kopfhörern oder aus einem Gebüsch schallend.

Ebenfalls ein fortdauerndes und doch variables Element des Projektes stellt das wachsende Begleitheft dar, gestaltet von Hanna Osen (Master-Abschluss 2019 bei Prof. Ingo Offermanns). In einem lila farbigen Heftumschlag aus Kunststoff können neben dem Einführungs- und Übersichtstext alle weiteren Texte und Blätter aus den weiteren Ausgaben gesammelt werden. Die textliche Vermittlung wird so zu einer wetterfesten Sammelmappe, die noch offenlässt, ob das Projekt noch weiterwachsen oder fortlaufen wird.

Die sieben künstlerischen Positionen stehen exemplarisch für das umfangreiche und komplexe Programm der sieben Kölner Brücken. Jeweils von der anderen Rheinseite beginnend ergab sich über die zwei Jahre eine Zickzack-Linie über den Fluss, der das Verbindende als visuelles Bild nahezu in eine genähte Struktur übertrug, die wie mit einem Faden zwei Flussufer miteinander verschnürte. In Zeiten politischer, sozialer Anspannungen und Polarisierungen, taucht die Brücke als hoffnungsvolles Bild auf, die Verbindendes in der Vordergrund stellt sowie zum Überqueren und Entdecken anregt. Über sieben Brücken zu gehen, heißt die Stadt und ihre Kontexte aus zahlreichen Perspektiven anzuschauen, Künstler*innen und Besucher*innen miteinander zu verbinden und sich den öffentlichen Raum über künstlerische Handlungen anzueignen.

Anne Meerpohl ist kuratorische Assistenz im ICAT der HFBK Hamburg, freie Künstlerin, Autorin und Mitgründerin des Cake&Cash Collective.

2022–2024
Über Brücken – Bridging
 Paula Erstmann,
 Rosanna Graf,
 Jil Lahr, Shira Lewis,
 Magdalena Los,
 Pablo Schlumberger,
 Harry Thring u.a.
 Kuratiert von
 Lisa Klosterkötter und
 Elena Malzew
 Kölner Rheinbrücken
 bridging-cologne.de

B E W E G L I C H E

Die Gruppenausstellung *Like a Prayer* erkundet die Beziehung zwischen Kunst, Ritual und Gemeinschaft. Sie zeigt, wie künstlerische Praktiken die Möglichkeit eröffnen, traditionelle Rituale zu hinterfragen, zu verändern und neu zu gestalten – stets in Verbindung mit der Geschichte und den individuellen Erfahrungen der Beteiligten

R I T U A L E

J a n a P f o r t



Daiki Kimoto bei der Umsetzung seiner Arbeit *Like a river* in der St. Petri Kirche in Lübeck, 2024;
Foto: André Leisner



Mark Morris, *2nd Memorial*, 2016–2024, Installationsansicht St. Petri Kirche in Lübeck;
Foto: André Leisner

Die St.-Petri-Kirche zu Lübeck versteht sich als eine Kirche ohne Gemeinde⁰¹, die unterschiedliche Interessen miteinander in Verbindung bringt und damit auch eine Öffnung ihrer Strukturen anstrebt. Der Frage, ob und auf welche Weise historisch gefestigte Institutionen und Rituale in Bewegung versetzt werden können, geht auch die Gruppenausstellung *Like a Prayer* nach, die als eine Zusammenarbeit der Kunsthalle St. Annen und der St.-Petri-Kirche entstand. Die von Sjusanna Eremjan kuratierte Ausstellung bringt fünf internationale Künstler*innen zusammen, von denen vier an der HFBK Hamburg studier(t)en.

Wie durch ein Raster lenken die Fenster das einfallende Sonnenlicht, das sich im Raum und über dessen architektonische Strukturen ausbreitet. Im Mittelgang liegt die lange Bahn einer mit bunten Farben bemalten Leinwand. Daneben befindet sich ein kleiner Röhrenfernseher, auf dem ein Video abläuft, das den Entstehungsprozess der Malerei nachvollziehen lässt. Der Künstler Daiki Kimoto ist darin zu sehen, wie er sich in einer ausgedehnten Bewegung mit einem Konstrukt aus Pinseln und Besen in sehr langsamer Geschwindigkeit über die Leinwand bewegt. Als fortlaufende Serie angelegt, wiederholt Kimoto in seiner Arbeit *Like a River* (2024) einen immer gleichen Ablauf, der durch äußere Faktoren beeinflusst werden kann. So überlässt er die Farbauswahl und dessen Menge auch in seiner Performance in der St.-Petri-Kirche vollständig den Betrachter*innen, die diese auf die Leinwand auftragen können. Der individuelle Ausdruck, der sonst individualisierte Duktus, geht in einen gemeinschaftlichen Prozess über, der die einzelne Handlung ununterscheidbar werden lässt. In der Wiederholung spezifischer Grundparameter legt Kimoto auf diese Weise ein Potenzial der Veränderung an.

Für ritualisierte Handlungen sind sich wiederholende Abläufe ein essentieller Modus, da sich darin flüchtige Gesten zu Manifestationen von Gemeinschaft stabilisieren. Die Kirche als ein Rahmen für historisch verfestigte Rituale ist damit ein Ort, an dem die Auseinandersetzung mit Traditionen und deren Veränderlichkeit eine besondere Spannung erzeugt. Den Verschiebungen in zwischenmenschlichen Handlungsmustern, die sich im Verlauf der Zeit und unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen herausbilden, spürt Belia Zanna Geetha Brückner (Master-Abschluss bei Prof. Simon Denny 2023) in

⁰¹ Vgl. <https://st-petri-luebeck.de/>. (30. 08. 24).

ihrer Installation 432 (2024) nach. Im Zentrum der Arbeit steht ein Bett, das die Künstlerin aus der gewöhnlichen Umgebung eines Schlafzimmers in den rechten Flügel des Kirchen-Querschiffes versetzt hat. Auf den Treppenstufen, die zu diesem leicht erhöhten Abschnitt des offenen Raumes führen, befinden sich hintereinander aufgereihte Einkaufstaschen von Luxusmarken, die an Gläubige auf dem Weg zu Opfergaben denken lassen. Das Bett gleicht in dieser Szenerie einem Altar. Entgegen der christlichen Tradition werden auf diesem allerdings keine Kerzen, Naturalien oder Almosen abgelegt. Anstelle dessen ist das Möbelstück übersät von Schmuckschatullen, Grußkarten und Pralinenschachteln, die zum Teil mit überschwänglichen Liebesbotschaften beschrieben sind. Die Inszenierung kann als ein Verweis darauf gelesen werden, dass die Produkte des Ausgleichshandels in kapitalistischen Gesellschaften Konsumgüter sind, in diesem Fall eine Art Tauschhandel mit Vergebung und Versöhnung. Die auf der Ausbeutung von Ressourcen basierenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Systeme, auf die Brückner in ihrer Arbeit Bezug nimmt, haben zudem weitreichende negative Folgen für eine Vielzahl traditioneller Praktiken, von denen die Lebensgrundlage ganzer Gemeinschaften abhängt. Daran anknüpfend lässt sich eine feine Verbindungslinie zur Arbeit von Juan Ricaurte-Riveros (Master-Abschluss bei Prof. Thomas Demand 2023) herstellen, die sich auch im Ausstellungsraum in einer Blickachse mit der Arbeit Brückners befindet. Auf kreisförmigen Latexunterlagen sowie in einem größeren, mit Erde gefüllten Behälter bilden Pflanzensamen und organisches Material in der Arbeit *Pledges to life, to peace and to loving* (2023) fragile Verästelungen der Bedeutungsebenen aus. Im Jahr 2010 trat in Kolumbien eine Verordnung in Kraft, die erhebliche Auswirkungen auf die Biodiversität des Landes zur Folge hat. Lokales Saatgut kann seitdem nur dann vermarktet werden, wenn es zuvor behördlich registriert wurde, was dem Staat Kontrolle über die ökonomische Grundlage bestimmter Bevölkerungsgruppen und damit auch über die Weitergabe traditionellen Wissens verleiht. Auf Wachstum und Transformationsprozesse verweisend ist das Material in Ricaurte-Riveros Arbeit zugleich Träger verdrängter Wissensformen, die auf einer achtsamen Beziehung zur Natur basieren. Während die Samen über die Laufzeit der Ausstellung wachsende Pflanzentriebe ausbilden, verlieren die großen, aufgeblasenen Ballons ihre Luft und schrumpfen zu formlosen Hüllen zusammen.



Juan Ricaurte-Riveros, *Pledges to life, to peace and to loving*, 2023, Installationsansicht
St. Petri Kirche in Lübeck; Foto: André Leisner



Belia Zanna Geetha Brückner, *And I hear your reasons why*, 2024, Installationsansicht
St. Petri Kirche in Lübeck; Foto: André Leisner

Kontinuierliche Veränderungsprozesse erhalten auch in der Arbeit *2nd Memorial* (2016–2024) von Mark Morris (Master-Student bei Prof. Simon Denny, Prof. Jeanne Faust) eine besondere Aufmerksamkeit. Zu raumgreifenden Strukturen verbinden sich die auf Halterungen aufgezogenen T-Shirts, die sich zwischen den Säulen des linken Seiten- und Mittelschiffs aufspannen. Mit der Andeutung von zur Seite ausgebreiteten Armen verweisen die Objekte auf den menschlichen Körper und zugleich auf dessen Abwesenheit. Aufgedruckte Fotografien verstorbener Personen und Gedensprüche geben Einblick in individuelle Erfahrungen von Verlust und Trauer. Zugleich lösen sie ein Gefühl der Beklommenheit aus, das sich mit der Unmöglichkeit steigert, einen Bezug zum Entstehungskontext der Objekte herzustellen. Die Herstellung sogenannter R. I. P. Shirts ist in den USA eine weit verbreitete Tradition. Mark

Morris erwarb die Shirts jedoch nicht in ihrem ursprünglichen Entstehungskontext, sondern sammelte sie über einen langen Zeitraum in malaysischen Second-Hand Shops. Die rituelle Bedeutung, die ihnen in einer spezifischen Situation zugeschrieben wurde, verliert sich mit der Übertragung in einen anderen persönlichen, geografischen und kulturellen Kontext. Mit jenen räumlichen Verschiebungen spielt auch Ngozi Schommers (Master-Abschluss bei Prof. Martin Boyce 2024), die mit ihren Arbeiten *Akwete X Catalogue I* und *X Catalogue II* (2019–2021) in der Kirche St. Petri eine körperbezogene Reflexion von Ritualität vornimmt. Mit langen geflochtenen Zöpfen in verschiedenen Farben, die mit Seilen von der Decke herabhängen und kugelähnlichen Objekten, umgeben von Strukturen aus Haar, Fiber-



Ngozi Schommers, *Akwete X Catalogue I*, 2019–2021,
Installationsansicht St. Petri Kirche in Lübeck;
Foto: André Leisner

glas und Fasern, adressiert die Künstlerin den intimen Moment der Hair-Care und verwebt darin persönliche und gesellschaftliche Bedeutungen. Neben der körperlichen Nähe des Frisierens ist dieser Vorgang auch ein sozialer Moment gegenseitiger Fürsorge und Unterstützung und stärkt damit lokale Gemeinschaften, wechselseitige Beziehungen. In Anlehnung an jene Momente des Austauschs und der Zusammenarbeit verband Schommers die einzelnen Fäden, die dem Garn ihrer Skulpturen zugrunde liegen, in einem gemeinschaftlichen Prozess mit einer Gruppe junger Frauen. Durch jene körperliche Einschreibung von Präsenz kommt Ritualen auch eine Form gemeinschaftlicher Bedeutungsgebung zu, die insbesondere marginalisierten Subjekten häufig entzogen wird.

Im Zusammenspiel der Werke der fünf Künstler*innen lassen sich Rituale auch als Gefäße und damit Sammelbehälter variabler Gesten verstehen, die im Verhältnis zu ihrer Umgebung auch ihre Funktion verändern können. So entsteht ein Potenzial, die ausgestellten Objekte und Gesten in ihrer Funktion als Träger verschiedener Bedeutungen zu denken, indem sie, aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen gelöst, die Verbindung zu Ort und Zeit verkomplizieren. So wie ein Gebet immer auch ein in-Beziehung-treten ist – zu den eigenen Sorgen und Hoffnungen, zu einer Gemeinschaft Gläubiger*innen, zu etwas mehr-als-Menschlichem – treten die in der Ausstellung versammelten Arbeiten ebenfalls in Kontakt. In einem Raum zwischen weit entfernten Orten, Zeiten und Kulturen richten sie ihren Fokus auf die Wirkmechanismen von Handlungen und Traditionen, auf denen sich gesellschaftliches Miteinander manifestiert. Mit jener Aufmerksamkeit öffnen sie die Wahrnehmung für eine reflexive Betrachtung unsichtbarer Strukturen und entwickeln damit Möglichkeiten der Veränderung.

28.7.–25.8.2024
Like a Prayer
Belia Zanna Geetha
Brückner, Daiki
Kimoto, Mark Morris,
Juan Ricaurte-Riveros,
Ngozi Schommers
St. Petri zu Lübeck
kunsthalle-st-annen.de

Jana Pfort absolvierte
2023 den Master of
fine Arts an der HFBK
Hamburg bei Prof.
Dr. Hanne Loreck und
Prof. Michaela Melián
und arbeitete seitdem
als kuratorische
Assistenz am MMK
Frankfurt sowie der
Hamburger Kunsthalle.

S O L I D E

Bernhard Winking hat das Bild dieser Stadt und die Architektur-Lehre an der HFBK Hamburg entscheidend mitgeprägt. Ende August wurde der langjährige Professor und Alumnus 90 Jahre alt. Eine Hommage

M O D E R N E

Till Briegleb



Das Atelierhaus der HFBK Hamburg von Bernhard Winking im Februar 2022; Foto: Tim Albrecht



Der von Bernhard Winking 1992 neu gestaltete Außenbereich vor der HFBK Hamburg im Jahr 2018;
Foto: Edward Greiner

EIT BERNHARD WINKING seine Lehrtätigkeit am Lerchenfeld begann, sind viele Trends über den Planeten gezogen. 1964, als er eine erste Dozentur antrat, erschien die Nachkriegsmoderne seines Lehrers und Mentors Godber Nissen, den er nach dessen Pensionierung von 1971 bis 1972 auch auf dem Lehrstuhl vertrat, noch als absolut gültige Doktrin, um die symbolische Last der Nazizeit mit leichter Architektur zu verscheuchen. Doch schon in seinen ersten Semestern erlebte Winking die vehemente Gegenreaktion mit den visionären und unbaubaren Utopien von Archigram oder Superstudio sowie den irdischen Raumfahrträumen der Metabolisten. Und bis zu seiner Verabschiedung als Professor für Bauplanung und Gebäudelehre 2003 erregten noch diverse Neuformungen wie Brutalismus, Postmoderne und Dekonstruktivismus, Blobs, Falten, Stapel oder groteske Betonsahne die Gemüter.

Aber nicht das von Bernhard Winking. Der als Maurer ausgebildete Architekt blieb sich und seinen Überzeugungen treu und vermittelte sie auch fast vierzig Jahre lang seinen Schüler*innen. Er habe immer größten Wert darauf gelegt, dass die Lernenden »ihre Entwürfe nie mit einer Setzung anfangen«, sagt er in dem letzten Werkbericht seines Büros Winking Froh Architekten, der nicht zufällig mit »Essenz« betitelt ist. Die strenge Lehre Godber Nissens, dass der gut durchgearbeitete Funktionsplan das Entscheidende einer dauerhaft gültigen Baukultur sei, blieb sein Lehr- und Entwurfscredo. Und für ungeduldige Künstlerseelen in seinen Seminaren, die ein schönes Bild an den Beginn ihres Designs setzten, zitierte Winking seinen Lehrer über die ästhetische Konsequenz des logischen Entwurfs: »Die Architektur kommt von selbst.«

Obwohl »gebürtiger Westfale« (wie er selbst nicht ganz korrekt sagt, denn Winking wurde am 25. August 1934 in Osna-brück geboren), ist die Handschrift seiner rationalen und traditionsverbundenen Architektur zu dem vielleicht wichtigsten Siegel jener Hamburger Schule geworden, deren Wappen der Ziegelstein ist. Winkings 1965 mit Dieter Patschan gegründetes eigenes Büro, dem 1968 Asmus Werner beitrug, hatte insbesondere in der Ära des Oberbaudirektors Egbert Kossak in den 1980er und 1990er Jahren großen Einfluss auf Hamburgs neue urbane Erscheinung als klinkerroter.

Als stolzer Truchsess von Fritz Schumachers Backsteinmoderne arbeitete Winking an einer lebendigen Tradition seiner Stadt ohne modisches Gedöns – und arbeitet weiter daran, denn auch in seinem zehnten Lebensjahrzehnt ist der

Chef jeden Tag in seinem Büro bei St. Annen, in dem drei seiner vier Partner ehemalige Schüler sind. Und mit unterschiedlichen Anekdoten die Stringenz und uneitle Seriosität von Winkings Lehre sowie seinen pragmatischen Bauethos beschreiben können, den sie nun selbst seit vielen Jahren mit gleicher Überzeugung praktizieren, in nationalen und internationalen Projekten, etwa in China. Dort haben die Sinn-Puristen der Winking-Philosophie auch auf die lokalen Wünsche nach bildstarker Symbolarchitektur überzeugend reagiert, die dort zu den Rahmenbedingungen gehört: der Umbau einer Reismehlfabrik zur Bücherstadt in Ningbo 2010 hat die Form eines Backstein-Folianten.

Die Begriffe »Bescheidenheit«, »Nachvollziehbarkeit« und »Respekt«, besonders für den städtebaulichen Kontext, fallen aber als erstes, sobald ehemalige Studierende oder aktuelle Mitarbeiter*innen ihre Bewunderung für Bernhard Winkings Primat des Wesentlichen ausdrücken. Dessen baukulturellen Ausdruck nannte der Kritiker Gert Kähler anlässlich der Hamburger Fleetachsenbebauung zwar mal »Schwarzbrot« -Architektur, also grundsolide und gesund. Aber als Emigrant aus dem Pumpernickel-Gürtel Westfalens nahm Winking diese süffisante Bezeichnung durchaus als gerecht und Kompliment wahr.

Denn tatsächlich lässt sich aus 60 Jahren Wirken und weit über 150 gebauten Zeugnissen Winkings energische Haltung belegen, keine »Broschen« produzieren zu wollen. Der Kontext zählt. Der Fleethof an der Stadthausbrücke gab einer verödeten Kriegswunde eine neue städtische Struktur und Gravitation. Der Channel-Tower im Harburger Binnenhafen mit seinem Ziegelschal um einen gläsernen Hals ist fast schon »Architecture parlante« in seinem strengen Bezug auf die vorgefundenen Speicher und Silos, wogegen die Erweiterung der Jarrestadt Anfang der Neunziger eine verständige Antwort auf Schumachers Quartiersentwurf formulierte. Winking nennt diese dezent gestaffelten Wohnbauten à la Meister Fritz »eines meiner Lieblingsprojekte.«



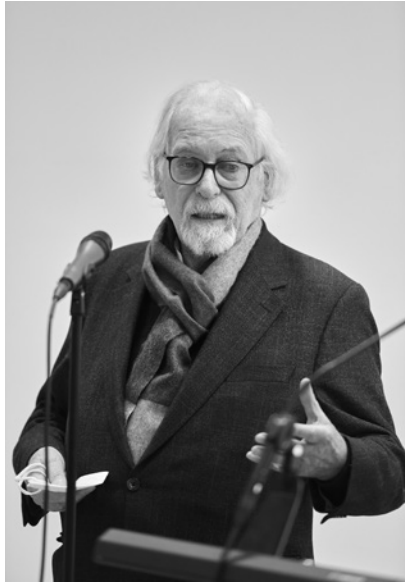
Der von Bernhard Winking entworfene Channel Tower in Harburg; Foto: Winking Froh Architekten



Das Fleethof Areal entworfen von Bernhard Winking; Foto: Winking Froh Architekten

Der höfliche Stadtumgang der guten architektonischen Nachbarschaft wurde im Büro Winking mit immer neuen Varianten gepflegt. An der Esplanade ergänzte das Büro 2017 die Nachkriegsstelen von Helmut Hentrich und Hubert Petschnigg mit einem kollegialen dritten Bau. Das Ensemble von Werner Kallmorgen mit IBM- und Spiegelhochhaus gruppierten die Kollegen aus der Speicherstadt 2019 durch drei Achtgeschosser mit Sonnenbrillenglas neu. Und an Orten, wo es passte, wie in St. Pauli bei der Erweiterung der Davidwache, oder mit dem indigo-blauen Loki-Schmidt-Haus im Botanischen Garten, wurde auch das Spielerische befreit, das Winkings Bewunderung für die skandinavische Moderne von Alvar Aalto, Arne Jacobsen und Jørn Utzon einfließen ließ.

Auch die Geschichte seiner Hochschule hat der langjährigste Professor zwei Mal mit Veränderungen prägnant bereichert. Die Gestaltung des Eingangsbereichs Anfang der Neunziger gab dem Schumacher-Bau mit seinen Gustav Hassenpflug- und Godber Nissen-Ergänzungen eine neue Begrüßungsformel. Das neue Atelierhaus in seiner übersichtlichen und trotzdem raffinierten Organisation mit dem lässigen Winkelspiel auf der Klinkerfas-



Bernhard Winking bei der Eröffnung
des neuen Atelierhauses der HFBK
Hamburg 2022; Foto: Tim Albrecht

sade löste dann zuletzt endlich ein lang schwelendes Problem mit einem weiteren verständigen Architekturentwurf aus der Schule des Wesentlichen.

Das beruflich Apollinische in Bernhard Winkings Stadtgestaltung wurde privat voll sanguinisch ausgeglichen, wie ehemalige Studenten sich gerne erinnern. Gemeinsame Feiern in seinem kleinen Atelier unter dem Dach am Lerchenfeld, gutes Essen und Trinken bei jeder Gelegenheit sowie sehr unterhaltsame Dienstreisen gehörten ebenso zu Gemeinsinn und Gastfreundschaft von Bernhard Winking

wie eine warme und herzliche Umgangsart, die auch Studienbeginner*innen das Gefühl gaben, Teil der Familie zu sein.

Das Unpräventöse und Zugängliche pflegte Bernhard Winking aber auch auf der Baustelle, wo er schon mal mit dem Polier auf den Knien herumrobbte, um den Ziegelverband richtig hinzubekommen. Dass der ruhende und hochrespektierte Pol der Hamburger Architekturausbildung am Lerchenfeld Ende August mit einem weiterhin hochehrreichen Büro 90 Jahre alt wurde, zeigt also nur, dass Moden und Stile in der Architektur kommen und gehen, aber Bernhard Winking, der bleibt.

Z A R T E

F L Ü G E L

Till Briegleb lebt in Hamburg und ist freier Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Theater, Kunst und Architektur. Er arbeitet unter anderem für die Süddeutsche Zeitung und art – Das Kunstmagazin.

T i l l B r i e g l e b

Die Künstlerin und HFBK-Absolventin

Rebecca Horn ist im Alter von 80 Jahren gestorben.
Mit ihren bewegten Skulpturen schuf sie Gegenbilder
für leidvolle Zeiten



Rebecca Horn, *Kuss des Rhinoceros*, 1989, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst München, 2024,
Sammlung Rebecca Horn; Foto: Markus Tretter, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

REBECCA HORN war eine Expertin für das Zarte, um damit etwas über das Rohe und die Brutalität des Menschen zu sagen. Im Umkehrschluss. So eröffnete sie ihre große Retrospektive im Münchner Haus der Kunst Anfang des Jahres mit dem *Kuss des Rhinoceros*, einer Installation, die immer wieder den Kreis schloss zwischen der Berührung und der Gefahr. Zwei Hörner der gepanzerten Tiere krachten hier nicht wie im Statuskampf laut zusammen. Sie bewegten sich sehr langsam und sanft aufeinander zu, und erst, wenn sie sich fast berührten, zuckten Blitze zwischen ihnen.

Macht- und Imponiergehabe entblößte Horn als eine Form falsch verstandener Liebe. Die Abwesenheit der Gewalt wurde bei ihr zu einer Tätigkeit, Konflikte eher erotisch darzustellen als durch Bilder des plumpen Durchsetzens der eigenen Interessen. Und diese Methode, ins patriarchale Laufrad der Geschichte zu greifen, wo trotz aller friedlichen Lippenbekenntnisse Zahn um Zahn regiert, durchzog Rebecca Horns sechzig Jahre währende Kunstidee. »Das zarte Ein-Wenig ist so spannend, dass man merkt, wie banal und dumm Brutalität ist in der Welt, in der alles immer wieder zerstört und zerhackt wird«, erklärte Horn einmal in einem Interview.

Das Leid der Welt bildete den ständigen Assoziationshorizont, vor dem ihre feinen, bewegten Installationen, Performances und Objekte eine alternative Geschichte zu formulieren versuchten. Eine ohne Aggressionen. Und diese lange erfolgreiche Beschäftigung Rebecca Horns mit dem Wesen des Konflikts und des Leids entstand aus dem eigenen Leid. An der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, wo die Unternehmenstochter aus dem Odenwald ab 1963⁰¹ heimlich studierte, experimentierte sie mit giftigen Stoffen, die ihre Lunge angriffen. In der monatelangen Rekonvaleszenzphase, die sie größtenteils im Bett verbrachte, entwickelte sie ihre Methode des zarten Widerspruchs in der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus.

Vermittelt hat Rebecca Horn ihren Wunsch nach einem anderen Umgang immer in Bezug auf den Körper. Früh schuf sie absurde Prothesen, die das gewohnte Bewegen und Verhalten auf eine harte Prüfung stellten, etwa mit einer fetischhaften Igelmaske aus Bleistiften, mit der sie zu zeichnen versuchte.

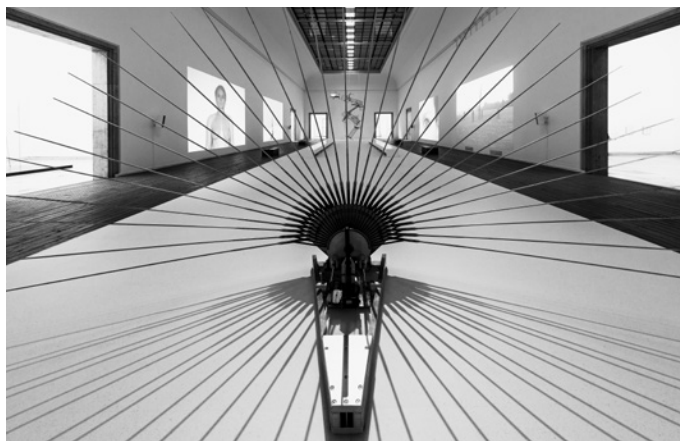
01 Die Studierendenakten im Hochschul-Archiv belegen, dass Rebecca Horn von 1964 mit Unterbrechung bis 1971 an der HFBK Hamburg studierte, unter anderem bei Kai Sudeck, Rudolf Hausner, Margret Hildebrand, Kilian Breier, David Hockney und Jochen Hiltmann.

Oder sie ließ auf der vielleicht wichtigsten documenta der Geschichte 1972 als damals jüngste Teilnehmerin einen Mann mit einer aufrechten Kopfstange im Nebel über die Kassler Karlsau laufen, in Balance gehalten von vier Begleitenden, die mit Bändern die Extension hielten, als zarte Kooperation.

Immer waren Rebecca Horns Arbeiten in Bewegung, seien es ihre Körperarbeiten, ihre absurden Filmgeschichten, die sie in der Tradition des surrealen Kinos schuf, oder im Kernthema ihrer Arbeit, mit dem sie international berühmt wurde, die kinetischen Objekte. Van Goghs Weizenfelder empfand sie mit wiegenden dünnen Metallstangen nach. Tierische Eleganz von Balz- oder Flugbewegungen verwandelte sie in Maschinen aus Federn und Schmetterlingen, die eine starke Sehnsucht nach Freiheit und Schutz vermittelten. Und in zahlreichen monumentalen Installationen im öffentlichen Raum suchte sie Gegenbilder zu Gewalt und Krieg, oft in Verbindung mit Musik.

So schuf sie während des Jugoslawienkriegs eine ambiva-

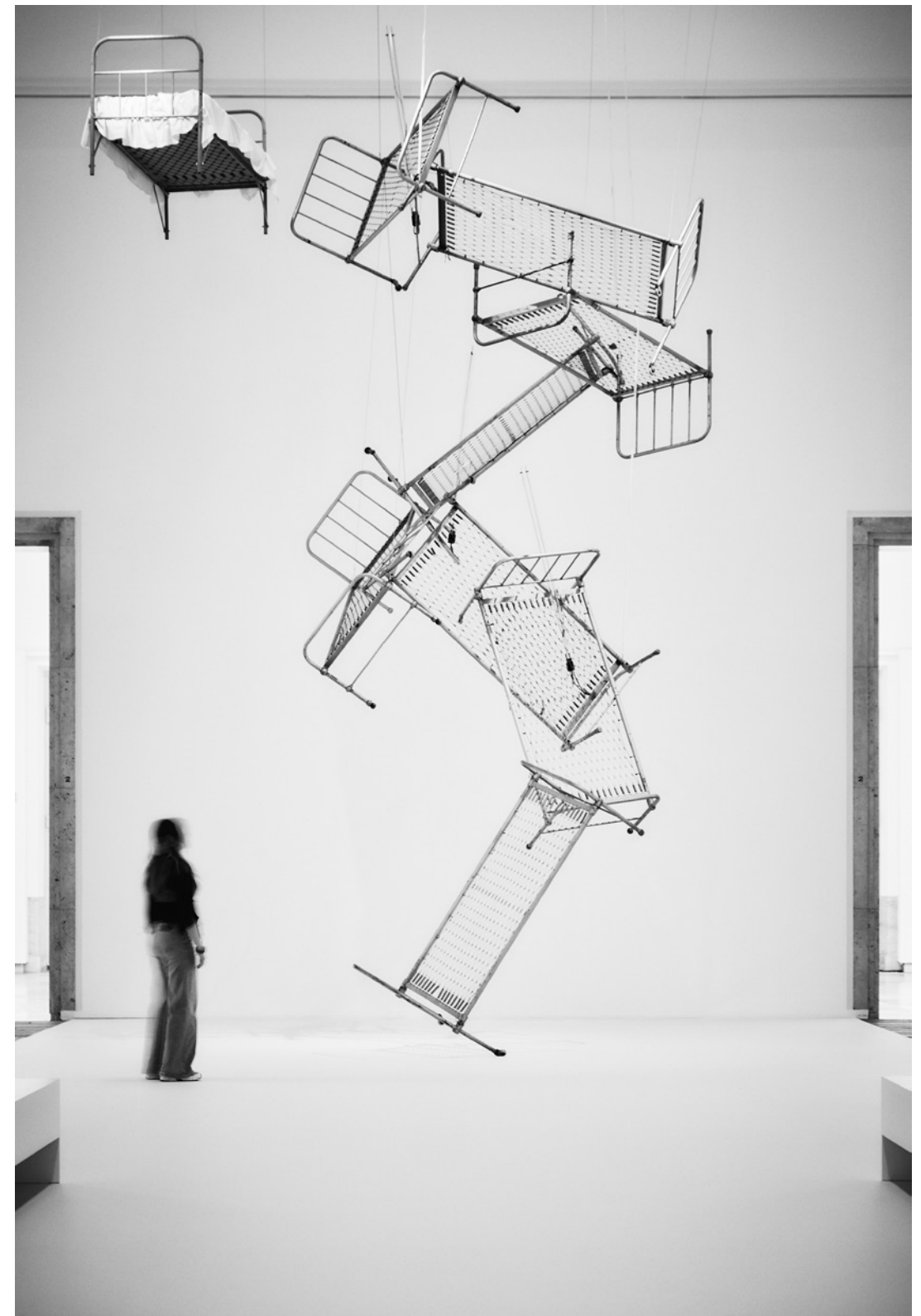
lente Klangskulptur in einem prunkvollen Treppenhaus in Wien, wo ein gefrorener Wirbelsturm aus Leitern Geigen mit sich trug. Maschinell gespielt erzeugten diese immer wieder eine schmerzliche Kakophonie, während ein lebender Geiger am Boden versuchte, mit der Schönheit seines Spiels die Fantasie von der verbindenden Kraft der Musik am



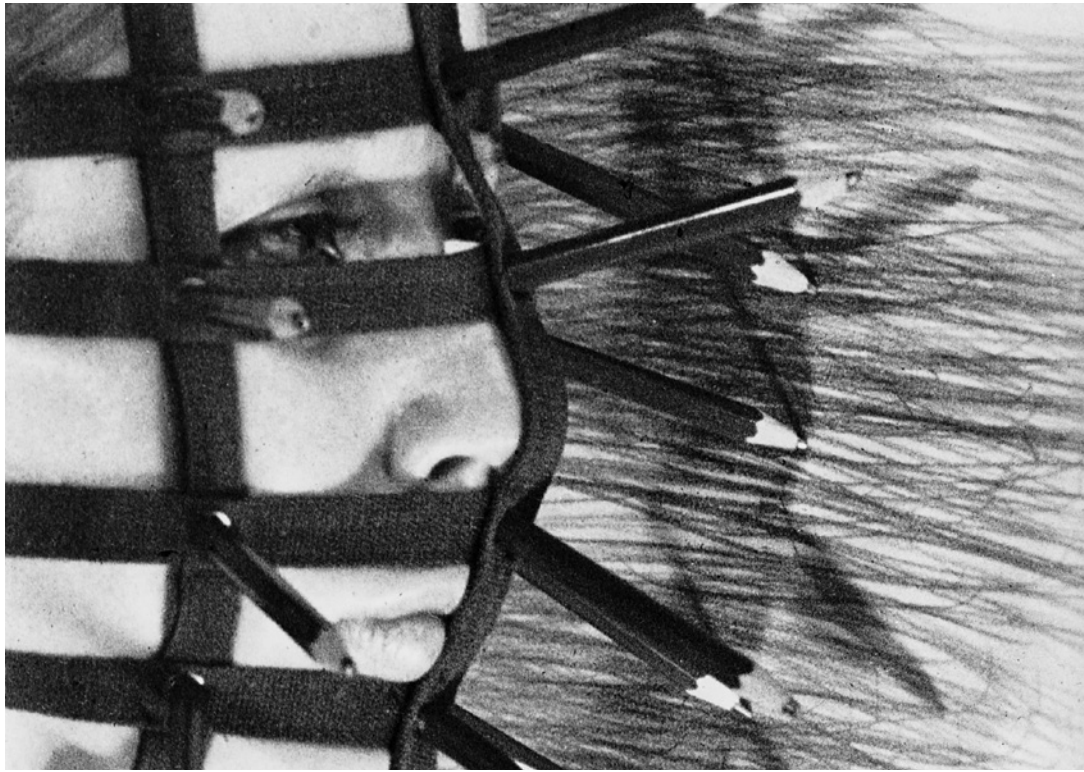
Rebecca Horn, *Die Pfauenmaschine*, 1982, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst München, 2024, Sammlung Rebecca Horn; Foto: Markus Tretter, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Leben zu halten. Oder in Weimar, Ort der deutschen Klassik und des vielleicht noch deutlicheren KZs Buchenwald, gab sie mit einer großen Versammlung von Musikinstrumenten und Koffern in einem leeren Straßenbahndepot ein stummes, klagendes Konzert über die Grausamkeit des Menschen und den brutalen Verlust, den er immer wieder seiner Spezies zumutet.

Rebecca Horns späteres Wirken blieb nicht ohne Widerspruch, als ihre immer perfekter werdenden Bewegtapparate und ihre feministische Argumentation des alternativ Zarten als zu lieblich und sogar kitschig rezipiert wurden. In einer weiterhin stark männlich dominierten Kunstwelt konnte nicht jeder Sympathien aufbringen für das filigrane Spiel aus Motoren



Rebecca Horn, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst München, 2024; Foto: Constantin Mirbach, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Rebecca Horn, *Bleistiftmaske*, 1972; Foto: Archiv Rebecca Horn, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Rebecca Horn, *Turm der Namenlosen*, 1994, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst München, 2024, Sammlung Rebecca Horn; Foto: Markus Tretter, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

und Schmetterlingsflügeln. Aber die verschiedenen Werkschauen der letzten Jahre (die letzte in München aus Anlass ihres 80. Geburtstags) gaben doch eher eine Anschauung von dem Konzept Rebecca Horns, eine Vision von gesellschaftlicher »Herrschaftslosigkeit« künstlerisch umzusetzen.

Ihr *Concert for Anarchy* von 1990, ein umgekehrt an der Decke befestigter Konzertflügel, der regelmäßig seine Tasten wie Zähne ausspuckt, um sie anschließend unter schleifenden Geräuschen wieder einzusaugen, ist in seiner Ambivalenz ein Zentralwerk Rebecca Horns. Einerseits eine Rebellion gegen die vorgegebene Ordnung und vorgeschriebene künstlerische Normen ist diese Verwandlung gleichzeitig ein Konzert für die Freiheit, das in seiner humorigen Note das Pathos von Kunst irritiert. Wegen dieser Verbindung von Rätsel, Botschaft, Zugänglichkeit und Witz war Rebecca Horn eine beim Publikum äußerst beliebte Künstlerin, der es gelang, Hoffnung auf Veränderung ohne jede Engstirnigkeit am Leben zu erhalten.

Rebecca Horn hatte sich in den letzten Jahren eine Stiftung für ihr Werk auf dem brachgefallenen Firmengelände ihrer Familie im Odenwald aufgebaut. Nach einem Schlaganfall 2015 auf Mallorca arbeitete sie in den letzten Jahren in den restaurierten Industriebauten zurückgezogen, aber weiter aktiv. Wie ihre Galerie Sean Kelly in New York vermeldete, ist die Künstlerin am Freitag, den 6. September 2024, im Alter von 80 Jahren gestorben. Die Flügel ihres Werks werden weiter für das Zarte schlagen.

Till Briegleb lebt in Hamburg und ist freier Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Theater, Kunst und Architektur. Er arbeitet unter anderem für die *Süddeutsche Zeitung* und *art – Das Kunstmagazin*.

Der Text erschien zuerst am 9. September 2024 in der *Süddeutschen Zeitung*

Tom Holert (Hrsg.):
Pierre Bourdieu – Fragen zur Kunst für & mit Studierenden einer Kunsthochschule, die infrage gestellt wird
 Materialverlag HFBK Hamburg, 2024



Im Sommer 1999 besuchte der Soziologe Pierre Bourdieu die Kunsthochschule im südfranzösischen Nîmes, um dort auf Fragen einzugehen, die ihm Studierende vorab schriftlich zugeschickt hatten. Es ging um Grundsätzliches – den Status der Gegenwartskunst und den gesellschaftlichen Auftrag von Künstler*innen. Ein Transkript des Auftritts, der eher experimentelle Intervention als akademischer Vortrag sein sollte, wurde erstmals 2001 veröffentlicht, kurze Zeit, bevor Bourdieu überraschend starb. Die vorliegende, von Tom Holert betreute und kommentierte deutsch-englische Ausgabe macht diesen Text nun erneut verfügbar – und damit sowohl seine historische Signatur wie seine potenziellen Aktualitätsbezüge. (TH)

Martin Köttering (Hrsg.):
Die Neue Frau
 die-neue-frau.hfbk.net/de



Die von Karla Krey, Amira Mostafa und Liudmila Savelyeva (Klasse Digitale Grafik bei Prof. Christoph Knoth und Prof. Konrad Renner) gestaltete digitale Publikation zum Forschungsprojekt *Die Neue Frau – Wie Künstlerinnen und Gestalterinnen das Bild der Moderne prägten* fungiert sowohl als wissenschaftlicher Sammelband als auch als Ausstellungskatalog. Neben wissenschaftlichen Texten zum Leben und Werk

der ausgewählten 14 Künstlerinnen, dokumentiert er die Ausstellung im ICAT der HFBK Hamburg über Installationsansichten und einen einführenden Text der Kuratorin Ina Jessen. Die zweisprachige (dt/engl) digitale Open Access Publikation bildet den aktuellen Forschungsstand ab und ermöglicht weiterführende Recherchen. Eine gestalterische Besonderheit sind sicherlich die unterschiedlichen Scrollrichtungen, mit denen die Leser*innen treppenartig durch die Inhalte geführt werden. Mit den spielerischen Kapitelüberschriften brechen die Grafikerinnen bewusst die Regeln der Schweizer Typografie und loten die enzen der Lesbarkeit aus. (BA)

Alma de l'Aigle

Ein Garten

Matthes & Seitz Berlin, 2024



Ein Garten beschreibt allgemein ein abgestecktes Stück Land, welches bepflanzt und gehegt wird. Neben Gemüse, Obst, Kräutern und zierenden Pflanzen stellt der Garten auch einen Rahmen für soziales Miteinander oder einen Rückzugsort. Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, möglicherweise als fantasievolle Flucht vor dem Schrecken und als Gegen-Analogie zum Herabsteigen in eine Gemüsegrube anstelle der Tiefen eines Bunkers, taucht Alma de l'Aigle (1889–1959) in ihrem Buch in ihre Kindheitserinnerungen an den familiären Garten ein. Dabei handelt es sich um ein Ackerland ihres Vaters im Stadtteil Eppendorf, dessen Überreste heute zu besichtigen sind auf dem Gelände der Stiftung Anscharhöhe. De l'Aigle beschreibt auf poetische Art und Weise die unterschiedlichen Pflanzen, Jahreszeiten und anekdotisch Fragmente ihrer Kindheit. In sinnlicher Sprache und voller Details erzählt sie von der Pflege und dem Umgang mit der Natur. 1945 stellte sie im Alter von 56 Jahren den Text für *Ein Garten* fertig, welches 1948 erstmals erschien. Ihr sozialpolitisches Engagement in Verknüpfung mit ihrer pädagogischen, schreibenden sowie künstlerischen Praxis wirken geradezu zeitgenössisch und erinnern stark an aktuelle Ansätze des Social Design. (AM)

die durchaus unterschiedliche Ansichten vertreten, den Mut und die Empathie aufbrachten, öffentlich miteinander zu diskutieren, zu streiten und Visionen für eine Zukunft zu entwickeln. Das vorliegende Buch dokumentiert das von der Journalistin Kristin Helberg moderierte Gespräch und verdeutlicht einmal mehr, wie wichtig es ist, Diskursräume offen zu halten und den Dialog trotz aller Differenzen und Meinungsverschiedenheiten fortzuführen. (BA)

Martin Köttering (Hrsg.):

Israel. Ein Gespräch zwischen Natan Sznaider und Navid Kermani.

Moderiert von Kristin Helberg

Materialverlag der HFBK Hamburg, 2024



Am 24. Mai 2024 trafen in der HFBK Hamburg der israelische Soziologe Natan Sznaider und der Kölner Schriftsteller Navid Kermani aufeinander, um ihr vor mehr als 20 Jahren begonnenes Gespräch über Israel und den Nahostkonflikt fortzusetzen. Nach den Ereignissen vom 7. Oktober 2023, dem Angriff der Hamas auf Israel und dem darauffolgenden Krieg in Gaza, ist dieser Dialog noch schwieriger geworden. Denn angesichts der Verzweigung und Hoffnungslosigkeit der aktuellen Situation stehen sich die Positionen unversöhnlich gegenüber. Besonders in Deutschland ist es schwer, unterschiedliche Perspektiven sachlich zu diskutieren und gegensätzliche Meinungen auszuhalten. Umso bemerkenswerter war es, dass zwei Menschen,

Lerchenfeld Nr. 72, Oktober 2024

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

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

Redaktion

Anne Meerpohl

Autor*innen dieser Ausgabe

Till Briegleb, Louisa Elderton,
Jasmin Jouhar, Ferial Nadja
Karrasch, Katrin Krumm,
Prof. Dr. Elisa Linseisen, Elena
Malzew, Anne Meerpohl,
Jana Pfort, Dr. Bea Gassmann de
Sousa, Bettina Steinbrügge

Schlussredaktion

Beate Anspach, Anne Meerpohl

Bildredaktion

Miriam Schmidt

Konzeption & Realisierung

Jan Vincent Dufke, Yoav Perry
(Klasse Grafik von
Prof. Ingo Offermanns)

Druck & Verarbeitung

Pöge Druck, Leipzig
Müller Buchbinderei, Leipzig

Abbildung Rückseite

Der Kinosaal im neuen Filmhaus
der HFBK Hamburg;
Foto: Tim Albrecht

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

Das nächste Heft erscheint
im Februar 2025

ISSN 2511-2872

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

