

C I N E

CineAmies

*

A M I

Lerchenfeld 74

*

Lerchenfeld 74

E S

I M JAHR 1965 WURDE AN DER HFBK Hamburg die erste Filmklasse eingerichtet. Die Anfänge waren schwierig – es fehlte an finanzieller Unterstützung, viele administrative Fragen rund ums Filmemachen waren unklar. Und doch zeigt bereits *Anfangszeiten*, der erste 1966 an der HFBK entstandene Film, wohin die Reise gehen sollte: Die experimentelle Ausrichtung des Filmstudiums an einer Kunsthochschule war von Anfang an spürbar – wie unsere Autorin Bianca Jasmina Rauch in ihrer Filmbesprechung treffend beobachtet. An einer Kunsthochschule ist die Auseinandersetzung mit dem Medium Film frei – es gibt mehr Raum für Fantasie, für das Ausprobieren ungewöhnlicher Formen. Angela Schanelec und Helke Sander betonen das im Gespräch mit Fatih Akin und Willy Hans, das diese *Lerchenfeld*-Ausgabe eröffnet. Doch *Anfangszeiten* war vor allem eines: ein kollektives Projekt. Filmemachen ist das eigentlich immer – und trotzdem stehen bei Preisen und Wettbewerben meist individuelle Autor*innenschaften im Vordergrund. Aber »gerade in der Zusammenarbeit können extrem radikale, kraftvolle filmische Ausdrucksformen entstehen«, sagt Elisa Linseisen im Interview mit dem *Lerchenfeld*-Magazin. Gemeinsam mit Jana Rother und Maike Mia Höhne hat sie das Filmsymposium *Cine*Ami*es* konzipiert (und auch maßgeblich an dieser Ausgabe mitgewirkt), in der sie das politische Konzept der Freundschaft stark macht: als Fürsorge und gegenseitige Unterstützung, aber auch als Liebe zum Film – und als Möglichkeit, durch Film neue Freundschaften zu gründen und zu gestalten. Bernhard Groß führt diesen Gedanken in seinem Essay weiter. »Film kann als Hervorbringung einer Poetik der Freundschaft im Wortsinn verstanden werden«, schreibt er – »als Herstellung von Freundschaft durch das Herstellen von wahrgenommener Wahrnehmung – und damit der Notwendigkeit des Gegenübers. Denn im Begriff der wahrgenommenen Wahrnehmung steckt immer schon die existenzielle Notwendigkeit der Koexistenz«. Filmfreundschaft entsteht also sowohl durch das gemeinsame Filmemachen als auch durch das gemeinsame Filmeschauen im Kino. Und dahin machen wir uns nun auf den Weg!

- | | | | |
|----|---|-----|---|
| 5 | Autor*innen und Mitwirkende | 63 | Geister-Erlösung in den Bergen
Eren Önsöz bespricht den neuen Film von HFBK-Alumna Nana Xu |
| 6 | Hauptsache Kino
Ein Gespräch mit Fatih Akin, Willy Hans, Helke Sander, Angela Schanelec und Ekkehard Knörer | 69 | Zwischen Wahrnehmung und Identität
Jens Balkenborg stellt neue Filme von aktuellen und ehemaligen Studierenden der HFBK Hamburg vor |
| 17 | »Freund*innen müsste man sein!«
Elisa Linseisen gibt Einblick in die Konzeption und die Ausrichtung des Symposiums <i>Cine*Ami*es</i> | 75 | Vermittlung, Vertrieb, Versammlung
Ausgewählte Filmproduktionen und -kollektive über ihre Arbeit |
| 26 | Am Anfang war das Kino
Bianca Jasmina Rauch stellt den ersten Film vor, der an der HFBK Hamburg entstanden ist | 83 | Grafik als Haltung
Die neuen Grafik-Gastprofessoren Julian Mader und Max Prediger im Portrait von Martin Karcher |
| 33 | »Die Lehre richtet sich nach den Verhältnissen«
Helke Sander und Elisa Linseisen sprechen über das Filmemachen und die Lehre an der Kunsthochschule | 88 | Connecting the Dots
Anse Grabold in conversation with artist-in-residence Ula Osman |
| 41 | Kraftakt durch vereinte Kräfte
Eva Könnemann über die Herausforderungen des kollektiven Filmemachens | 94 | Hinter Schloss und Riegel
Raphael Dillhof über die Ausstellung von HFBK-Absolvent Prateek Vijan im Kunstverein Hamburg |
| 48 | Die Sprache der Zukunft
Bert Rebhandl stellt den Film <i>Die Amitié</i> von Ute Holl und Peter Ott vor | 101 | Verschachtelte Gegenwart
Anne Meerpohl zur aktuellen Sammlungspräsentation <i>Isa Mona Lisa</i> in der Hamburger Kunsthalle |
| 54 | Filmfreundschaft als ästhetische Praxis
Bernhard Groß | 109 | Watch List |
| | | 115 | Impressum |

Fatih Akin ist Filmmacher und Absolvent der HFBK Hamburg.

Jens Balkenborg ist freier Journalist mit den Schwerpunkten Film und Musik.

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

Anse Grabold is a photographer and currently studying at HFBK Hamburg.

Bernhard Groß ist seit 2018 Professor für Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Willy Hans ist Filmmacher und studierte von 2009 bis 2016 Film an der HFBK Hamburg bei Angela Schanelec und Wim Wenders sowie Bildhauerei bei Andreas Slominski.

Martin Karcher ist Erziehungswissenschaftler, Ausstellungsmacher und Kurator im Kunstverein Hamburg.

Ekkehard Knörer ist Mitbegründer, Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *Cargo*.

Eva Könnemann ist Filmmacherin und Künstlerin.

Elisa Linseisen ist seit 2024 Professorin für Film- und Medienwissenschaft an der HFBK Hamburg.

Anne Meerpohl ist kuratorische Assistenz im ICAT der HFBK Hamburg.

Eren Önsöz ist Dokumentarfilm-Regisseurin und freie Autorin für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

Ula Osman is artist-in-residence at HFBK Hamburg.

Bianca Jasmina Rauch hat ihre Dissertation in Film- und Medienwissenschaft an der Filmakademie Wien abgeschlossen und ist im Film- und Festivalbereich tätig.

Bert Rebhandl ist freier Journalist, Autor und Übersetzer, lebt in Berlin.

Helke Sander war von 1981 bis 2001 Professorin für inszenierten Film im Fachbereich Visuelle Kommunikation an der HFBK Hamburg.

Angela Schanelec ist Filmmacherin und seit 2012 Professorin für narrativen Film an der HFBK Hamburg.

H A U P T S A C H E

Zur Einweihung des neuen Filmhauses der HFBK Hamburg sprachen Fatih Akin, Willy Hans, Helke Sander und Angela Schanelec mit dem Filmkritiker und Autor Ekkehard Knörer über die Besonderheiten der Filmlehre an einer Kunsthochschule und die Notwendigkeit des Kinos

K I N O

F a t i h A k i n , W i l l y H a n s ,
H e l k e S a n d e r ,
A n g e l a S c h a n e l e c ,
E k k e h a r d K n ö r e r



Helke Sander und Fatih Akin; Foto: Tim Albrecht

Ekkehard Knörer

Es ist mir eine große Freude, dieses Line-up hier zum Gespräch zu haben: vier großartige, eigenwillige Persönlichkeiten des deutschen Films. Ich möchte mich mit meiner ersten Frage an Sie, Frau Sander, wenden. Sie waren von 1981 bis 2001 Professorin für inszenierten Film an der HFBK Hamburg. Zu Ihren Studierenden zählten unter anderem Fatih Akin, Hermine Huntgeburth, Patrick Ohrt, Astrid Proll und Claudia Richarz, deren Langfilm *Helke Sander: Aufwäumen* im März 2024 in die Kinos kam. Ihr bisher letzter eigener Film *Mitten im Malestream* von 2005, beleuchtet die bis heute wenig bekannten Richtungskämpfe der frühen Frauenbewegung in Deutschland, von der Sie selbst ein Teil waren. Was waren für Sie die wichtigsten Punkte, die Sie an Studierende weitergeben wollten? Wie unterschied sich das von dem, was Sie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) kennengelernt hatten, wo Sie zuerst studiert und dann auch teilweise unterrichtet haben?

Helke Sander

Damals zeichnete sich an der DFFB die Tendenz ab, sich stärker an kommerziellen Aspekten zu orientieren – das wurde immer wichtiger. Am Anfang haben wir einfach das gemacht, was uns selbst interessierte, was oft zu neuen, ungewöhnlichen Formen führte, die aber viele Leute überhaupt nicht ansprachen. Wir sind unseren eigenen inhaltlichen Interessen gefolgt. In Hamburg war das damals noch viel experimenteller geprägt, als ich 1981 an der HFBK Hamburg anfang – das hat mir sehr gefallen. Ich wollte Teil davon sein und die Studierenden ermutigen, ihren eigenen Ausdruck zu finden. Ich finde es großartig, dass es nun endlich ein Filmhaus gibt. Und wenn ich mir vorstelle, wie ich als Professorin darauf reagiert hätte – ich wäre wahrscheinlich zuerst zur Verwaltung gegangen und hätte gesagt: »Ein Kino ist schön, aber es braucht auf jeden Fall eine festangestellte Person, die dafür sorgt, dass es nicht kaputt geht und gut betreut wird.«

Ekkehard Knörer

In den 1990er Jahren tauchte Fatih Akin hier auf, auch in Ihren Seminaren. Es gibt kaum einen bedeutenden Filmpreis, den Sie, Herr Akin, nicht gewonnen haben. Unter anderem 2004 den Goldenen Bären für den Film *Gegen die Wand*, 2007 erhielten Sie für den Film *Auf der anderen Seite* den Preis für das beste Drehbuch bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes sowie den Europäischen Filmpreis, 2009 wurden Sie mit dem Spezialpreis der Jury der Filmfestspiele von Venedig für Ihren Film *Soul Kitchen* ausgezeichnet und 2018 mit dem Golden Globe für den Film *Aus dem Nichts*. Schon während des Studiums drehten Sie erfolgreich Kurzfilme. Noch bevor Sie Ihr Studium abgeschlossen hatte, waren bereits zwei Langspielfilme fertig. Wie war es, gleichzeitig hier zu studieren und schon mit einem Bein in der Filmwelt zu stehen?



Das Panel zur Semestereröffnung mit Willy Hans, Angela Schanelec, Helke Sander, Fatih Akin und Ekkehard Knörer (von links) in der Aula der HFBK Hamburg, 2024; Foto: Tim Albrecht

Fatih Akin

Ich war extrem ungeduldig, deshalb habe ich früh den Schritt in die Berufswelt gewagt. Ich wollte Filme machen – doch damals, in den analogen Zeiten mit 16 Millimeter, war das unglaublich schwierig. Heute kann im digitalen Zeitalter jeder mit einem Smartphone Filme drehen, aber damals gab es für alle Studierenden nur zwei Kameras. Man musste sich also gut mit den Professor*innen stellen, um überhaupt eine Chance zu bekommen. Warten war allerdings nicht mein Ding, also bin ich direkt in die Filmwelt eingestiegen. Mein Studium wollte ich trotzdem nicht abbrechen. Zu der Zeit habe ich mich einbürgern lassen und die deutsche Staatsbürgerschaft bekommen – was großartig war. Doch kaum hatte ich meinen Pass in der Hand, kam die Einberufung. Der einzige Weg, dem zu entgehen, war, Student zu bleiben. Also blieb ich immatrikuliert. Aber das war nicht nur eine pragmatische Entscheidung: Im Nachhinein hat mir das Studium ein großes Geschenk gemacht. Ich hätte Zivildienst machen können, aber ich hatte bereits meinen ersten Spielfilm, *Kurz und schmerzlos*, in der Produktion – das ließ sich nicht vereinbaren. Besonders spannend wurde es mit meiner Abschlussarbeit. Eigentlich wollte ich über Filmmusik schreiben, aber meine Professorin, Frau Sander, war davon wenig beeindruckt. Sie sagte: »Das interessiert mich nicht. Ich will wissen, wie du über deine Frauenfiguren denkst.



Das Kino im neuen Filmhaus der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Schreib eine Analyse.« Und rückblickend glaube ich, dass mein Film *Gegen die Wand* ohne diese Arbeit nie entstanden wäre. Also, vielen Dank dafür!

Helke Sander Bitte, bitte. Ich würde gerne noch was hinzufügen. Als ich Fatih Akin kennenlernte, war er ein Punk. Und wenn er damals alleine zur Hamburger Filmförderung gegangen wäre, dann hätten die ihn wahrscheinlich gar nicht reingelassen.

Fatih Akin Ich bin immer noch irgendwie ein Punker.

Ekkehard Knörer Angela, du bist seit 2012 Professorin für narrativen Film an der HFBK Hamburg. Von 1982 bis 1984 hast du zunächst Schauspielerei an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main studiert und hattest danach Engagements am Schauspielhaus Köln, am Thalia Theater Hamburg, an der Schau-

bühne Berlin und am Schauspielhaus Bochum. Von 1990 bis 1995 hast du an der DFFB Regie studiert. Dein Abschlussfilm *Das Glück meiner Schwester* wurde 1996 mit dem Preis der deutschen Filmkritik als Bester Film ausgezeichnet. Für *Marseille* hast du 2004 den Preis der Filmkritik für das Beste Drehbuch erhalten. Dein siebter abendfüllender Film *Der traumhafte Weg* wurde 2016 mit dem Preis der deutschen Filmkritik für den Besten Schnitt und die Beste Kamera ausgezeichnet. Für deinen Film *Ich war zuhause, aber* wurdest du 2019 mit einem Silbernen Bären für die beste Regie prämiert. Dein jüngster Film *Music* erhielt 2023 den Silbernen Bären für das beste Drehbuch. Du hast also den direkten Vergleich zwischen einer Filmhochschule und einer Kunsthochschule, an der Film in Kontakt mit den anderen Künsten gelehrt wird. Wie siehst du das selbst und wie nimmst du das wahr?

Angela Schanelec Im Grunde ist es genau so, wie Helke Sander schon gesagt hat – die DFFB ist immer kommerzieller geworden. Für mich war das hier eine Chance zu unterrichten. An der DFFB hätte ich das nicht machen wollen, weil ich es nicht sinnvoll finde, sich während des Studiums schon so intensiv mit Redakteur*innen, Sennern, Finanzierungen und Budgets auseinandersetzen zu müssen. Deshalb sehe ich die HFBK Hamburg als Kunsthochschule und Film als Kunst – als eine Möglichkeit, überhaupt über Film nachzudenken und Filme zu machen. Vielleicht hat sich das Ganze in den letzten Jahren noch verstärkt. Die HFBK ist auf jeden Fall ein Freiraum, den man nutzen kann und auch sollte – jetzt sogar noch mehr als früher, gerade durch die technischen Möglichkeiten. Aber natürlich gibt es einen großen Unterschied und das ist das Geld. Film ist teuer, ganz klar. Allein schon durch die Teams, die man braucht, die Zeit, die Drehorte – da entstehen einfach Kosten. Und deshalb ist es umso wichtiger, diesen Freiraum hier zu nutzen und sich nicht sofort in diesen Druck zu stürzen: Wo laufen meine Filme? Wo bekomme ich Geld her? Wie finanziere ich meinen ersten Kurzfilm? Ich halte das für Unsinn. Die Studierenden sind oft noch zu jung, um sich schon so früh mit diesen Zwängen zu konfrontieren.

Ekkehard Knörer Eine Frage, die sich an Kunsthochschulen ja grundsätzlich stellt, ist: Wie lehrt man etwas, das man eigentlich gar nicht lehren kann? Letztlich geht es ja darum, dass eine eigenständige, eigenwillige, ganz eigene künstlerische Persönlichkeit genau das tut – Kunst. Für die Lehre heißt das, dass man beides gleichzeitig machen muss: einerseits Freiräume lassen und schauen, wohin dieser Freiraum die einzelne Persönlichkeit führt, und andererseits trotzdem auch etwas vermitteln.

Angela Schanelec Ich weiß nach wie vor nicht, wie ich das be-

schreiben soll. Es gibt eine Auseinandersetzung mit dem Gegenüber, das Gegenüber sind die Studierenden. Es ist eine Auseinandersetzung zwischen zwei Menschen und die reden und die hören sich zu. Lehre kann ja eigentlich nur bedeuten, aufmerksam zu sein und sich zu interessieren.

Ekkehard Knörer Das möchte ich auch Sie, Helke Sander fragen. Denn letztlich ist auch so etwas wie »das interessiert mich nicht« eine Form von Lehre. Weil es bestimmte Wege abschneidet oder zumindest so eng macht, dass man woanders hingehen muss.

Helke Sander Der Geldmangel ist schon heftig und spielt immer eine Rolle – egal, ob man etwas Experimentelles oder etwas Kleines mit wenig Budget macht oder ob man größere Szenen plant, die viel Geld kosten. Als Lehrende hier ist man irgendwie alles gleichzeitig: Hausmeisterin, Produzentin, Sekretärin – einfach alles. Zumindest war es damals so. Heute ist es ein bisschen professioneller, aber trotzdem hat Angela Schanelec recht: Es gibt hier immer mehr Möglichkeiten, die Fantasie spielen zu lassen. Und genau das finde ich wichtig. Ich bin ein großer Fan davon, nicht gleich riesige Filme zu planen, sondern erstmal mit kleineren anzufangen.

Ekkehard Knörer Willy Hans, Sie studierten von 2009 bis 2016 Film an der HFBK Hamburg bei Angela Schanelec und Wim Wenders und Bildhauerei bei Andreas Slominski. Ihr Master-Abschlussfilm *Das Satanische Dickicht - Zwei* ist Teil einer Trilogie, die auf zahlreichen internationalen Festivals lief und mehrfach mit Preisen ausgezeichnet wurde. Unter anderem waren *Das Satanische Dickicht - Zwei* und *Drei* 2015 und 2018 für den Deutschen Kurzfilmpreis nominiert. *Das Satanische Dickicht - Zwei* wurde 2017 mit dem Berenberg Filmpreis der HFBK Hamburg ausgezeichnet. Ihr jüngster Film und erster Langfilm *Der Fleck* feierte im August diesen Jahres beim Locarno Film Festival Weltpremiere und erhielt eine lobende Erwähnung im Nachwuchs-Wettbewerb Filmemacher der Gegenwart. Noch während Ihres Studiums gründeten Sie zusammen mit Ihren Kommilitonen Paul Spengemann, Jan Eichberg und Steffen Goldkamp ein Filmproduktionskollektiv. Was war Ihre Motivation für dieses Kollektiv? Was hat Sie drei dazu gebracht? Und vor allem: Was bringt es einem, wenn man Filme außerhalb der Hochschule machen will?

Willy Hans Das knüpft ein bisschen an das an, was wir gerade besprochen haben – also, was man eigentlich von so einer Institution erwartet und wie sich Kunst oder das Filmemachen überhaupt vermitteln lässt. Für mich war die Hochschule immer ein Ort, an dem ich unterstützt und begleitet werde, in dem was ich machen will. Einer der größten Gewinne aus dieser Zeit war für mich dieser Netzwerk-Gedanke: dass man Leute trifft und kennenlernt – Menschen



Helke Sander und Fatih Akin; Foto: Tim Albrecht



Willy Hans und Angela Schanelec; Foto: Tim Albrecht



Wissenschaftssenatorin Katharina Fegebank und HFBK-Präsident Martin Köttering im Kino des neuen Filmhauses zur Eröffnung im Oktober 2024; Foto: Tim Albrecht

mit gleichen oder auch ganz unterschiedlichen Interessen – und daraus ein Lerneffekt entsteht. Aus diesem Gedanken heraus haben wir unsere Firma gegründet. Aber natürlich auch, weil wir uns gegenseitig bei unseren Arbeiten geholfen haben. Filme entstehen ja nicht als One-Man-Show – man braucht andere, die einen unterstützen.

Diese Erfahrung habe ich während des Studiums gemacht, und so hat sich unsere Gruppe dann auch entwickelt. Alles, was sich daraus später ergeben hat – also, dass man gemeinsam mehr Sichtbarkeit bekommt, auf Festivals oder in der Öffentlichkeit – war eher ein Nebeneffekt. Im Kern ging es darum, sich gegenseitig zu helfen und als Team zusammenzuarbeiten. Das beobachte ich auch bei den aktuellen Studierenden: Man muss ja zwangsläufig miteinander arbeiten – und genau das finde ich an der HFBK Hamburg so toll. Ob man dem dann ein Label als Kollektiv gibt oder nicht, ist eigentlich zweitrangig. Viel wichtiger ist dieses Verständnis für Solidarität, für Teamarbeit und dafür, dass Filme nicht alleine entstehen können. Das ist für mich das Zentrale.

Ekkehard Knörer

Eine Frage habe ich noch an Fatih Akin. Was wären aus Ihrer Sicht die wichtigsten Tipps? Sie haben es ja dorthin geschafft, wo letztlich viele hinwollen. Was kann man hier an der Hochschule am besten mitnehmen, um diesen Weg zu gehen?

Fatih Akin

Also erst mal – ich habe es nicht »geschafft«. Und das meine ich nicht kokett oder bescheiden, sondern ganz ernst. Ich glaube, wenn man das Gefühl hat, irgendwo angekommen zu sein, dann ist es eigentlich vorbei – zumindest als Künstler. Ab dem Moment, in dem man sagt: So, jetzt bin ich da, kann man eigentlich aufhören. Quentin Tarantino sagt ja, er will nur zehn Filme machen, weil er dann quasi »angekommen« ist. Ich denke, das ist auch Marketing für seinen letzten Film, den er noch nicht mal gedreht hat. Ich persönlich habe immer noch das Gefühl, auf der Suche zu sein. Für mich ist das eher wie Martial Arts – etwas, das man sich nicht einfach beibringt, sondern das man erleben und immer wieder neu erarbeiten muss. Man muss sich auf die Situation einlassen. Die HFBK Hamburg ist auf einem guten Weg, vor allem mit dem Kino. Das Kino ist für mich der wichtigste Ort zum Lernen. Ich habe dort am meisten gelernt, und es ist auch heute noch mein zentraler Bezugspunkt – meine »Kirche«, wenn man so will. Ich mache Filme für die große Leinwand. Klar, manchmal muss man sich fragen: Versteht jemand das auch auf dem Handy oder auf dem Monitor? Aber ich versuche, mich davon freizumachen und immer fürs Kino zu denken. Denn Filme zu konsumieren, Filme zu gucken, ist eigentlich etwas Kollektives – oder sollte es zumindest sein. Kino ist für mich genau das: ein Raum, der voll sein muss, wie eine gute Party. Wenn du eine Party schmeißt und nur zwei Leute sind da, dann ist es keine gute Party. Und genau so sehe ich das Kino. Deshalb finde ich es großartig, dass es hier jetzt ein eigenes Kino gibt. Zu meiner Zeit gab es das noch nicht – und ich bin überzeugt, dass das ein riesiger Gewinn ist.

Angela Schanelec

Ich stimme dir zu, was die Leinwand betrifft.

Das neue Kino ist fantastisch und die Filme, die hier an der HFBK gemacht werden, werden für die große Leinwand gemacht. Die besten Filme, die ich gesehen habe, habe ich allerdings nicht in einem vollen Kino gesehen, sondern im leeren.

Fatih Akin

Es muss nicht zwangsläufig ein kapitalistischer Gedanke sein, dass jemand Geld in einen Film investiert – viel Geld. Millionen. Und natürlich gibt es ein Interesse daran, dass dieses Geld sich vermehrt. Aber das ist nicht mein Interesse. Mein Interesse ist es, nach einem Film den nächsten machen zu können. Mein einziges Ziel ist der nächste Film. Dafür muss die Party so laufen, dass genug Leute Eintrittskarten kaufen – damit ich weitermachen kann, damit ich den nächsten Beat liefern kann. Die besten Filme, die ich je gesehen habe, liefen in leeren Kinos. Aber das waren meist alte Filme.

Ekkehard Knörer

Ich habe tolle Filme in vollen und in leeren Kinos gesehen. Und ob voll oder leer, Hauptsache Kino.

Ekkehard Knörer ist Mitbegründer, Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *Cargo*, sowie seit 2017 Mitherausgeber der Zeitschrift *Merkur*.

» F R E U N D * I N N E N

M Ü S S T E

M A N

S E I N ! «

E l i s a L i n s e i s e n i m
G e s p r ä c h m i t
A n n e M e e r p o h l u n d
B e a t e A n s p a c h

Diese Erkenntnis der LASSIE SINGERS trifft auch auf das von Elisa Linseisen und Jana Rothe mit Unterstützung von Maike Mia Höhne konzipierte Filmsymposium *Cine*Ami*es* zu, welches die Idee filmischer Freund*innenschaften aufgreift und den kinematografischen Verbindungen nachspürt, die sich über 60 Jahre im Filmbereich der HFBK Hamburg entwickelt haben. Dabei richtet es den Blick auf kollektive Prozesse, filmische Netzwerke und feministisches Filmemachen



Ulrike Zimmermann, *Venus 220 Volt – Lust im Haushalt* (DE/CH, 1991, 10 Min.); Filmstill

Anne Meerpohl/Beate Anspach Was bedeutet der Titel *Cine*Ami*es*? Was genau sind filmische Freund*innenschaften?

Elisa Linseisen Der Titel ist aus den Recherchen, die ich gemeinsam mit Jana Rothe angestellt habe, entstanden – oder besser gesagt, aus unserer gemeinsamen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Filmbereichs der HFBK Hamburg. Das Symposium soll diese Geschichte reflektieren und gleichzeitig zelebrieren. Der Filmbereich steht in der Tradition des Autorenfilms, was eine gewisse filmhistorische Verortung mit sich bringt – vor allem in Frankreich in den 1950er Jahren. Da tauchen Begriffe wie »Cinéphilie« oder »cinéastisch« auf, die eng mit Filmemachern und diskursbildenden Organen wie den *Cahiers du Cinéma* verbunden sind. In dieser Zeit entwickelte sich eine Idee des Filmschaffens, die sich stark an der Radikalität des Ausdrucks orientierte und sich bewusst von ökonomischen Prinzipien lossagte. Das ist die Geburtsstunde der Nouvelle Vague, mit Namen wie François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol oder Éric Rohmer. Auch der deutsche Autorenfilm, insbesondere das Oberhausener Manifest von 1962, steht stark in dieser Tradition. Wenn man die Beschreibung auf der HFBK-Website liest – »Wir stehen in der Tradition des Autorenfilms« – wird genau diese Geschichte aufgerufen. Aber wenn wir uns den Zeitraum von 1965 bis in die 1970er Jahre in Hamburg genauer anschauen, passiert hier noch etwas anderes. Es gibt eine starke Selbstorganisation, viel Kollektivierung, eine intensive Auseinandersetzung mit Institutionen – ganz typisch für Hamburg. Die erste Filmklasse hier war keineswegs eine klar diskursbildende Instanz. Ähnlich wie in Frankreich war es auch in Deutschland keine lineare Entwicklung. Uns hat dann die Frage beschäftigt: Was steckt noch in diesem Autorenbegriff? Denn daran haftet oft auch die Vorstellung vom »Genie« – einer Figur, die für sich allein steht, sich von allen äußeren Zwängen befreit, auch von ökonomischen Kontexten. Wir wollten dem etwas entgegensetzen. Deshalb haben wir versucht, diese Form der Kollektivierung mit dem Begriff der Freundschaft zu fassen. So entstand der Titel *Cine*Ami*es* – eine Anspielung auf die Cinéphilie, aber mit einem stärkeren Fokus auf das Kollektive. Denn genau das ist ein prägender Aspekt der Geschichte des Filmbereichs an der HFBK Hamburg.

Anne Meerpohl/Beate Anspach Man denkt ja beim Autorenfilm, wie du sagst, an diese einseitige Geniekonstruktion. Geht das denn mit kollektivem Filmemachen zusammen, oder würdest du das eher als Kontrapunkt sehen?

Elisa Linseisen Mit diesem Geniekult geht ja noch viel mehr einher. Da steckt auch so eine Idee von Entkörperlichung drin – fast etwas A-Körperliches, wenn man so will. Das kommt aus der Klassik,

aus dem deutschen Idealismus und all diesen Vorstellungen. Und ich glaube, genau da setzt das Kollektive einen starken Gegenpunkt oder möchte sich zumindest bewusst davon abgrenzen. Denn dieser Geniebegriff geht oft mit einer romantisierten Vorstellung einher: Jemand sitzt da, völlig losgelöst, und plötzlich entsteht aus dem Nichts eine große Idee. Da gibt es ja auch viele Geburt-Metaphern drumherum. Aber jede Person, die schon mal im Team gearbeitet hat, weiß, dass es ganz anders läuft. Es gibt Reibung, Aushandlung, Struggle – genau das gehört zu einem kollektiven Arbeitsprozess dazu. Ich glaube, dass eine kollektive Praxis diesen Geniekult völlig zu Recht infrage stellt. Aber das bedeutet nicht, dass damit die Radikalität des Ausdrucks verloren geht – ganz im Gegenteil! Oft wird das fälschlicherweise ausschließlich mit individueller Autorschaft verbunden. Doch gerade in der Zusammenarbeit können extrem radikale, kraftvolle filmische Ausdrucksformen entstehen.

Anne Meerpohl/Beate Anspach Wir sollten also definitiv die Selbstbeschreibung bei uns auf der Website überarbeiten! Und gibt es überhaupt einen Film, der nicht im Kollektiv oder kollaborativ entsteht oder entstanden ist?

Elisa Linseisen Das ist eine wichtige Frage. Wahrscheinlich gibt es solche Beispiele – also Filme, die wirklich von einer einzigen Person geschaffen wurden. Aber ich frage mich, ob es überhaupt sinnvoll wäre, diesem Ideal nachzueifern. Der spannende Punkt ist ja: Wenn man sich die Filmgeschichtsschreibung anschaut, läuft sie immer noch stark über Einzelnamen. Da gibt es eine riesige Diskrepanz zwischen der Realität der Filmpraxis, die in der Regel kollaborativ ist – und der Art, wie über Filme gesprochen und nachgedacht wird. Welche Filme erinnert werden, welche in den Kanon eingehen – das ist oft an einzelne Personen geknüpft. Das sieht man auch in der gesamten Festivalstruktur: Es gibt zwar Möglichkeiten, als Kollektiv einzureichen, aber am Ende steht doch meistens ein einzelner Name im Vordergrund – und fast immer ist das die/der Regisseur*in. Andere zentrale Positionen im Film, wie die Kameraarbeit oder das Drehbuch, sind in der öffentlichen Wahrnehmung oft viel weniger sichtbar. Im amerikanischen Kontext gibt es immerhin noch den Titel Director of Photography, der eine gewisse Anerkennung mit sich bringt. Hier in Deutschland gibt es beispielsweise den Kamerapreis in Marburg, der einmal im Jahr an Kameraleute verliehen wird. Aber insgesamt bleibt es eine Randerscheinung. In der Praxis ist es also klar: Filme entstehen im Kollektiv. Aber in der Weiterverbreitung, in der Distribution und vor allem in der filmgeschichtlichen Einordnung gibt es diese starke Verengung auf einzelne Personen – gerade im Zusammenhang mit dem Autorenfilm.



Henner Winkler, *Tip Top* (DE, 1999, 14 Min.); Filmstill

Anne Meerpohl/Beate Anspach Der Begriff Autorenfilm ist also immer noch stark männlich geprägt, oder?

Elisa Linseisen Ja, das ist tatsächlich auffällig. Dabei ist das Besondere an der Geschichte der HFBK Hamburg, dass hier viele prägende Filmemacherinnen gewirkt haben und wirken – etwa Helke Sander und Angela Schanelec, die sich stark im Kontext des Neuen Deutschen Films verorten lassen. Trotzdem bleibt der Begriff Autorenfilm männlich konnotiert. Ein schneller Blick auf Wikipedia genügt, und man findet dort fast ausschließlich Männernamen wie Alexander Kluge und Wim Wenders. Das wirft natürlich Fragen auf: Gibt es überhaupt so etwas wie einen weiblichen Autor*innenfilm? Sind das Filme, die von Frauen gemacht wurden? Oder geht es um spezifische Themen, Ästhetiken und Perspektiven? Und was passiert, wenn wir das Konzept über ein binäres Geschlechterverständnis hinausdenken? Wenn wir uns die Filmgeschichte der HFBK anschauen, wird es besonders spannend. Denn es gab und gibt zahlreiche Initiativen, die zwar oft an den Rändern oder außerhalb der Hochschule entstanden sind, aber dennoch stark mit ihr verbunden waren. Diese Projekte haben immer wieder die engen Definitionen des Autorenfilms bewusst herausgefordert und erweitert.

Anne Meerpohl/Beate Anspach Kannst du Beispiele aus der Geschichte der HFBK Hamburg nennen?

Elisa Linseisen Ein interessantes Beispiel ist das bildwechsel-Archiv in Hamburg. Es wurde in den 1970er Jahren von HFBK-Studierenden gegründet, allerdings weniger mit dem Fokus auf Filmproduktion, sondern vielmehr bezogen auf Sammlung und Archivierung. Während des Symposiums gibt es dazu ein Panel, in dem Filme gezeigt werden, die zum Teil dort gesammelt wurden und an der HFBK entstanden sind. Das Archiv ist eines der ältesten feministischen Video-Archive und zeigt, wie wichtig die Bewahrung und Sichtbarmachung von filmischen Arbeiten ist. Ein weiteres Beispiel ist das Medienpädagogik Zentrum Hamburg (MPZ), das sich stark auf Vermittlung konzentriert. Und dann gibt es die thede, ein Distributionskollektiv, das aus der Erkenntnis heraus gegründet wurde, dass Filmemachen nur der erste Schritt ist – die Filme müssen auch verbreitet und aufgearbeitet werden. Einer der ersten HFBK-Filmstudierenden, Christian Bau, war daran beteiligt. Diese Initiativen machen deutlich, dass Filmgeschichte nicht nur von einzelnen Namen geprägt wird, sondern auch von Strukturen, die oft übersehen werden. Sie hinterfragen die klassischen Konzepte des Autorenfilms und zeigen alternative Wege des filmischen Arbeitens auf.

Anne Meerpohl/Beate Anspach Wie bist du an die Recherche zu den Anfängen des Filmbereichs an der HFBK herangegangen?

Elisa Linseisen Ein zentraler Kontakt für mich war Maike Mia Höhne. Sie hat selbst an der HFBK Film studiert, viele Filme gemacht und leitet heute das Internationale Kurzfilm Festival Hamburg. Sie hatte sich bereits intensiv mit der Geschichte des Filmbereichs auseinandergesetzt, sodass ich auf ihren Erkenntnissen aufbauen konnte. Wir haben viele Gespräche geführt, und das hat mich methodisch stark geprägt – mein Ansatz war letztlich Oral History. Das bedeutete: Über Gespräche zu neuen Kontakten gelangen, Empfehlungen bekommen, sich von Person zu Person weiterarbeiten. So bin ich auf viele weitere Namen gestoßen und konnte auch mit der Archiv-Unterstützung von Julia Mummenhoff tiefer recherchieren. Das funktionierte sicherlich auch deshalb so gut, weil die Hamburger Filmszene sehr stark vernetzt ist. Vielleicht gilt das auch für andere Filmbewegungen wie die Berliner Schule, aber ich würde sagen, dass es eine ganz spezifische Qualität Hamburgs ist. Am Ende führte mich die Recherche sogar zu Filmwissenschaftlerinnen und Forscherinnen in Montreal und New York, die mir wiederum mit wertvollen Informationen und Materialien weiterhelfen konnten. Was für mich besonders spannend ist: Wenn man Filmgeschichte nicht nur als eine Sammlung einzelner Werke betrachtet, sondern sie durch die Linse einer Insti-



Helena Wittmann, *Ada Kaleh* (DE, 2018, 14 Min.); Filmstill



Francis Kabisch, *Ein Film* (DE, 2012, 3 Min.); Filmstill

tionsgeschichte untersucht – also mit der HFBK als Ausgangspunkt. Das eröffnet eine neue Perspektive darauf, wie filmische Netzwerke und Diskurse entstehen. Letztlich war der Rechercheprozess eine Form von Schwarmintelligenz: Wir haben Fragen gestellt, Impulse gegeben – und dann kamen aus unterschiedlichsten Richtungen Antworten, Anknüpfungspunkte und neue Verbindungen. Das ist ein

Prozess, an dem viele beteiligt waren, und genau das macht ihn so spannend.

Anne Meerpohl/Beate Anspach Hat diese Form der Kollektivierung auch Einfluss auf die Lehre an der HFBK genommen?

Elisa Linseisen Ja, zumindest teilweise – auf jeden Fall. Ich habe mir zum Beispiel alte Vorlesungsverzeichnisse angesehen, um nachzuvollziehen, welche Themen und Perspektiven in der Lehre vertreten waren. Und es gab durchaus Lehrende, die gezielt Filme behandelt haben, die unter anderen Vorzeichen entstanden sind, also aus einer kollektiven Praxis heraus. Darüber hinaus gibt es einige spannende Beispiele für gemeinschaftliche Filmprojekte innerhalb der Filmklassen. Schon von Anfang an wurde hier in kollektiven Strukturen gearbeitet. Ein schönes Beispiel ist *Anfangszeiten*, der erste Film, der an der HFBK entstanden ist – ein gemeinschaftliches Projekt der gesamten Klasse. Diese Tradition setzt sich bis heute fort: 2017 entstand etwa der Kollektivfilm *Dazu den Satan zwingen* von Robert Bramkamp und zahlreichen Filmstudierenden der HFBK. Wir können also durchaus von einer kontinuierlichen kollektiven Tradition im Filmbereich der HFBK sprechen. Gleichzeitig zeigt sich das auch in den Arbeitsweisen: Viele Studierende arbeiten immer wieder zusammen, übernehmen je nach Projekt verschiedene Rollen – mal Kamera, mal Regie, mal Produktion – und unterstützen sich gegenseitig. Diese Form des gemeinsamen Arbeitens zieht sich über die Zeit an der Hochschule hinaus und prägt auch spätere berufliche Netzwerke.

Anne Meerpohl/Beate Anspach Siehst du in Freundschaften und kollektiven Strukturen auch Verbindungen zu Sorge- und Care-Diskursen?

Elisa Linseisen Ja, das ist ein sehr wichtiger Aspekt. Der Begriff der Freundschaft ist ja bereits auf bestimmte Weise konnotiert – oft denkt man dabei etwa an Männerfreundschaften oder an diese geteilten Herzketten, die eine enge Verbundenheit zwischen zwei Freundinnen symbolisieren. Doch solche Vorstellungen schließen auch immer bestimmte Formen von Beziehungen aus. Für mich ist Freundschaft keine romantische Kategorie. Vielmehr wird der Begriff zunehmend politisiert. Ein spannendes Beispiel dafür ist das Buch *Freund*innenschaft. Dreiklang einer politischen Praxis* von Maria do Mar Castro Varela und Bahar Oghalai. Sie untersuchen, wie sich das Konzept der Freundschaft zu Kollektiven und zu Allyship verhält und warum es ein politisches Modell sein kann. Dabei spielt auch das Thema Sorge eine Rolle: Freund*innenschaft als Beziehungsform ist nicht institutionalisiert – anders als etwa Ehe oder familiäre Bindungen. Castro Varela und Oghalai beschreiben sie als eine Poetik, also als eine kreative, widerständige Praxis, die sich den etablierten Gram-

matiken sozialer Beziehungen entzieht. Das finde ich besonders spannend, weil Freundschaften oft ein Indikator für prekäre strukturelle Bedingungen sind. Wenn formale Strukturen nicht greifen, übernehmen freundschaftliche Netzwerke Funktionen der Fürsorge – auf Basis von Sympathie, Zuneigung oder gegenseitiger Unterstützung. Das macht sie zu einer wichtigen Ressource jenseits institutionalisierter Systeme. Ein weiterer Punkt, der mir wichtig ist: Freund*innenschaft wird häufig auf zwischenmenschliche Beziehungen reduziert. Aber ich denke, sie kann darüber hinausgehen. Freundschaft kann auch außerhalb einer Zweierkonstellation existieren – sie kann sich in Kollektiven entfalten oder sogar über das Menschliche hinausgehen. Man kann eine Beziehung zu Maschinen haben, zu einer Kamera, oder durch ein technisches Medium Bindungen herstellen. Das habe ich unter anderem von Jana gelernt: Film kann eine Form der Begegnung sein, ein Mittel, um mit anderen in Kontakt zu treten und Verbindungen zu schaffen. Es geht also nicht nur um die Liebe oder Freundschaft zum Film, sondern auch darum, durch den Film Freundschaften zu gründen und zu gestalten.

Anne Meerpohl/Beate Anspach Wenn wir den Aspekt der Freundschaft auf die Anfangszeit der Hochschule und den Filmbereich dort beziehen – würdest du sagen, dass dieser Geist der Verbundenheit bis heute spürbar ist? Oder erlebst du eher eine Art Wellenbewegung? Schließlich gibt es ja weiterhin Wettbewerbe und einen gewissen Konkurrenzdruck. Funktioniert diese Solidarität trotzdem noch?

Elisa Linseisen Ja, ich denke schon. Ich hoffe, dass ich damit niemandem zu nahe trete oder bestimmte Erfahrungen übersehe, aber mein Eindruck ist, dass es gerade in diesem kompetitiven Umfeld Mechanismen der Solidarisierung gibt. Freundschaft muss sich – entgegen einer idealisierten Vorstellung – immer auch mit Konkurrenz auseinandersetzen. Es geht darum, mit diesen Dynamiken umzugehen und sie vielleicht sogar produktiv zu machen. Gleichzeitig zeigt sich dieser Zusammenhalt auch darin, dass Absolvent*innen der HFBK ganz unterschiedliche Wege einschlagen. Manche realisieren eigene Filmprojekte, andere arbeiten kuratorisch oder organisieren Filmfestivals. Die Frage »Was bedeutet es, an der HFBK Film studiert zu haben?« führt also zu vielen verschiedenen Antworten. Doch unabhängig vom individuellen Werdegang denke ich, dass dieser gemeinschaftliche Gedanke weiterhin Bestand hat und sich über die Zeit hinweg trägt.

Dr. Elisa Linseisen ist Film- und Medienwissenschaftlerin mit einem Schwerpunkt auf der Ästhetik und Epistemologie des Digitalen. Seit Oktober 2024 ist sie Professorin für Film- und Medienwissenschaft an der HFBK Hamburg.

Beate Anspach und Anne Meerpohl bilden das Redaktionsteam des *Lerchenfeld* Magazins.

*Cine*Ami*es. Von der Freundschaft. Mit dem Film.*

Ein Filmsymposium aus Anlass des 60. Jubiläums des Filmbereichs der HFBK Hamburg. Mit Beiträgen von Christian Bau, Luise Donschen, Sevda Güler, Helene Kummer, Lene Markusen, Vanessa Nica Mueller, Victor Orozco Ramirez, Claudia Richarz, Stella Rossié, Priyanka Sarkar, Helena Wittmann, Nana Xu, Yüksel Yavuz u. a. Konzept, Programm und Inhalte des Filmsymposiums: Elisa Linseisen, Maike Mia Höhne und Jana Rothe 14. – 17. Mai 2025 Filmhaus der HFBK Hamburg

A M

A N F A N G

W A R

D A S

K I N O

B i a n c a J a s m i n a R a u c h

Lerchenfeld-Autorin Bianca Jasmina Rauch hat sich *Anfangszeiten* den ersten, an der HFBK Hamburg entstandenen Film angesehen, und untersucht ihn auf die Referenzen seiner Zeit



Christian Bau, Jürgen Drese, Holger Meins, Harald Ortlieb, Rainer Sellmer (Leitung: Wolfgang Ramsbott), *Anfangszeiten*, 1966. Filmstill

»A LLER ANFANG IST SCHWER«, lautet ein Sprichwort, das sich schon oft bewahrheitet haben mag.

Anfangszeiten entstand als erster Film an der HFBK. Dem dreizehnminütigen Pionier wohnt aber eine Leichtigkeit inne, eine solche, die nur in den Arbeiten junger Filmemacher*innen, die gerade das Medium für sich zu entdecken beginnen, spürbar wird. Aller Anfang kann voller Funken sein. In zum Teil rasantem Tempo radeln fünf Männer durch Hamburg und sein Umland, bepackt mit gut sichtbaren, rechteckigen Schrifttafeln, deren Silben erst gemeinsam und in ihrer richtigen Reihenfolge einen Titel ergeben: »Der heimliche Kuss«. Kleine Zusatzinfos – »Heute«, »6. Woche«, »Für Jugendliche ab 14 Jahren« – prangen auf den Schildern. Als fiktive Marketingaktion erregen sie die Aufmerksamkeit von Passant*innen, stören deren Tätigkeiten und bleiben dabei nur stehen, wenn einer von ihnen eine Telefonzelle aufsucht, um einer Gruppe von sporttreibenden Frauen hinterherzuschauen oder um einen Stufenaufgang zu erklimmen. Entscheidend und ein Ausdruck von Cinephilie oder vielleicht auch von bewusster Distanzierung zum Kommerzkino ist die Tonebene mit ihren Fragmenten aus Dialogen und Musik aus nicht explizit betitelten Spielfilmen.

Die kreativen Köpfe hinter *Anfangszeiten*, Christian Bau, Jürgen Freese, Holger Meins, Harald Ortlieb und Rainer Sellmer, besuchen 1965 die an der Hochschule neu eingerichtete Filmklasse. Deren Leiter Wolfgang Ramsbott ist auch für die Abteilung Film am Literarischen Colloquium in Berlin zuständig und stellt Verbindungen zwischen den beiden Orten her. Aufgrund begrenzter Produktionsmittel und entsprechend fehlender Ausstattung in der Hansestadt, findet in Westberlin zunächst auch die Postproduktion der Projekte statt. Der Kampf um die Finanzierung der Filmklasse an der HFBK – die zu Beginn die Stiftung der Firma Reemtsma stemmt – war besonders in ihren Anfangszeiten von Unsicherheiten, Rechtfertigungszwängen und unfreiwilligen Pausen geprägt.⁰¹ Die Anerkennung und Unterstützung eines experimentierfreudigen Filmschaffens abseits von kommerziellen Erfolgen musste noch ausgefochten werden, auch wenn ein Oberhausener Manifest schon 1962 für Aufmerksamkeit gesorgt hatte. Ein paar Jahre vor der ersten Hamburger Filmklasse hatte sich an der Hochschule für Gestaltung in Ulm eine Filmabteilung gegründet und auch die Deutsche Film- und Fernsehakademie öffnete 1966 ihre Pforten. Die 1960er Jahre versprachen durch neue Ausbildungsstätten frischen Wind im westdeutschen Kino, Schritt für Schritt. Anfangszeiten.

01 Maike Mia Höhne (Hg.), *von politik, sex und anderen dingen, 24 filme aus der hochschule für bildende künste hamburg von 1966 bis 2002*, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2002, S. 62–70.



Christian Bau, Jürgen Drese, Holger Meins, Harald Ortlieb, Rainer Sellmer (Leitung: Wolfgang Ramsbott), *Anfangszeiten*, 1966; Filmstill

Laut der thede, jener von Christian Bau 1980 mitbegründeten Produktionsgemeinschaft, basiert *Anfangszeiten* auf einer Erzählung von Alberto Moravia. Die Romane und Novellen des italienischen Autors waren in den 1950er und 1960er Jahren von einigen europäischen Autorenfilmern, darunter Vittorio de Sica oder Jean-Luc Godard, verfilmt worden. Der Bezug zu Moravia stellt somit eine Verbindung zu jenen Filmen her, die ganze Generationen von Filmemacher*innen bis heute präg(t)en. Das Bestreben, selbst Filme zu machen, kommt, und hier dürfte es kaum eine Ausnahme geben, aus der eigenen Faszination für gesehene Werke, für den Kinoraum oder für die Möglichkeit, selbst aktiv in die Filmlandschaft einzugreifen.

Anfangszeiten knüpft etwa mit dem Spiel aus dokumentarischen und fiktionalen Elementen an die Nouvelle Vague an. Auf der visuellen Ebene funktioniert der Film einerseits als Intervention im öffentlichen Raum, während er auf der Tonebene gezielt dramaturgische Höhepunkte auslöst. So ist relativ zu Beginn plötzlich ein Schuss-



Christian Bau, Jürgen Drese, Holger Meins, Harald Ortlieb, Rainer Sellmer (Leitung: Wolfgang Ramsbott),
Anfangszeiten, 1966; Filmstill

wechsel zu hören und die Radfahrer fallen effektiv auf den Kiesweg. Die Kamera schwenkt wild ab, um die Wirkung der Actionsequenz zu verstärken – und die Stürze nicht zu detailliert zu zeigen. Kurz darauf setzt aber auch schon wieder sanft beschwingte Musik ein, erneut gefolgt von einem Schusswechsel und einer seltenen Szene, in der die Akteure nicht in ihren Satteln sitzen. Stattdessen laufen sie sich und einem Ball hinterher. Erneut ertönt Musik, begleitet von einem Schnitt: Weiterfahrt auf einer menschenleeren Straße, Häuserwände ziehen vorbei, schließlich Gewässer. Kreuz und quer. Die Kamera scheint auf einem fahrenden Auto oder Transporter angebracht, ein wenig erhöht und stabil genug, um während der Fahrt verschiedene Neigungswinkel einzunehmen, die, wären sie auf einen Treppenabgang gerichtet, formal auch in einen Hitchcock-Film passen würden.

Die Aufnahmen beschränken sich aber nicht auf die fahrenden Totalen durch die Straßen, denn je dichter das Gedränge in den eng besiedelten Teilen der Route, desto mehr Naheinstellungen kommen



Christian Bau, Jürgen Drese, Holger Meins, Harald Ortlieb, Rainer Sellmer (Leitung: Wolfgang Ramsbott),
Anfangszeiten, 1966; Filmstill

zum Einsatz. Teilweise suchend wirken die Zooms, die auch die Schilder abtasten und dabei nach den Akteur*innen suchen. In einem Moment verfolgt die Linse joggende Frauen, doch sind sie nach dem Bruchteil einer Sekunde meist schon wieder dem Rahmen entkommen. Hier kann kein objektifizierender Blick geworfen werden, kein heimlicher, unerwünschter Kuss passieren, weil sich alles und alle in Bewegung befinden. Unerwünschter wirkt das Wegdrängen einer Telefonierenden durch einen der Radfahrer, als er eilig in die Telefonzelle tritt. Es sieht aus, als handle es sich tatsächlich um eine zufällige Passantin. Eine weitere bekommt eine Großaufnahme verpasst, während sie selbst das Geschehen beobachtet. In dieser Szene schneidet das Kollektiv die Tonspur zum Teil so, dass die Dialogfetzen passend zu den Kopfbewegungen der Protagonist*innen gesetzt sind. »Also, ich starte jetzt. Wenn alles klappt, haben wir das Geld um sechs Uhr in der Tasche« oder »Ich bin nach wie vor scharf auf das Geld, aber diesmal kommen Sie bitte allein«. Beschreibungen gewitzter Pläne

oder emotionaler Ergüsse – »ich bin so verzweifelt« – reihen sich zwischen Musikpassagen und wirken besonders dann fehl am Platz, wenn die Fahrradkolonne genügsam über den Asphalt gleitet.

Akustisch klingen diese Tonaufnahmen, als wären sie direkt im leicht halligen Klang eines Kinoraums auf das Material gebannt worden. Hiervon unterscheidet sich lediglich die Stimme zu Beginn des Films, die das Kinoprogramm und die »Anfangszeiten« über die Telefonleitung durchsagt. Im Deutschen höchst klangvolle Titel aus den 1950er und 1960er Jahren mischen sie darunter: *Die tollkühnen Männer in ihren fliegenden Kisten*, *Mohn ist auch eine Blume*, *Manche mögen's heiß*, *Der unheimliche Mann*, *Eine verheiratete Frau*. Am auffälligsten allerdings mischt sich der Abenteuerfilm *O Cangaceiro* in die Handlung. Mehrfach ertönt sein Titelsong *Mulher Rendeira*, ein Volkslied, das die Cangaceiros, brasilianische Banden des Sertão, zu ihrem Kampflied erklärten. *O Cangaceiro* erlangte nach seiner Erscheinung 1953 als erste brasilianische Produktion international Aufmerksamkeit – und inspirierte hör- und sichtbar auch *Anfangszeiten*. So erinnert besonders die Totale, in der die fünf Radfahrer über einen Hügel fahren – im Hintergrund Häuser und ein Kirchturm, auf der Tonspur *Mulher Rendeira* – an die Anfangsszene jenes im Sertão angesiedelten Films. In ihren gesattelten Drahteseln bewegen sich die fünf wie die Reiter der Savanne, die in ihrem Fall durch städtische Gefilde ersetzt wird. Dieser Landschaftstausch spielt mit den etablierten Möglichkeiten des Bewegtbilds: in die Wirklichkeit einzugreifen, Illusionen entstehen zu lassen. Das Spiel mit der Tonebene, die sich jener des Bildes nicht unterordnet, lässt im Erstling der HFBK etwas Neues entstehen, bringt seinen eigenen Humor hervor. Die *Anfangszeiten* enden mit einer weiteren Schießerei und – wo könnte es anders sein – am Meer, dessen Wogen auch das Schicksal der Schilder schnell besiegeln. Hat die Handlung mit dem Befestigen der Reklametafeln an einem kleinen, ruhigen und von Bäumen umsäumten Platz begonnen, endet sie nun am weiten Horizont. Er suggeriert kein happy, sondern viel mehr ein open end.

Bianca Jasmina Rauch hat ihre Dissertation in Film- und Medienwissenschaft an der Filmakademie Wien abgeschlossen und ist im Film- und Festivalbereich tätig. Filmarchive, Kinos und Bars sind ihr bevorzugtes Habitat.

» D I E
L E H R E
R I C H T E T
S I C H
N A C H
D E N

V E R H Ä L T N I S S E N «

H e l k e S a n d e r /
E l i s a L i n s e i s e n

Helke Sander war von 1981 bis 2001 Professorin für inszenierten Film an der HFBK Hamburg. Mit Elisa Linseisen spricht sie über ihre Lehrerfahrungen an einer Kunsthochschule und das Filmmachen unter kollektiven und begrenzten Ressourcen



Helke Sander im Film *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* (1984), aus dem Film von Claudia Richarz *Helke Sander: Aufräumen* (DE, 2023, 82 Min.); Filmstill

Elisa Linseisen Welche Besonderheiten sehen Sie in der Filmbildung an einer Kunsthochschule im Vergleich zu einer klassischen Filmhochschule?

Helke Sander Ich kann jetzt nur aus der Erfahrung sprechen, die ich vor über 40 Jahren gemacht habe, und damals gab es ja noch nicht so viele Hochschulen. Damals kam, wenn ich mich recht erinnere, Ludwigsburg [die Filmakademie Baden-Württemberg wurde 1991 gegründet, A.d.R.] dazu, neben den Filmhochschulen in Berlin und München. Und in Kunsthochschulen wurde experimentiert. Sie waren nicht kommerziell eingestellt, was allmählich Einzug in die Filmhochschulen hielt.

Elisa Linseisen Wie sich zeigt, stellen die Kunsthochschulen neben dem Handwerklichen sehr stark das Experiment im Umgang mit Film in den Mittelpunkt. Das finde ich doch sehr interessant.

Helke Sander Das stimmt. Aber das hatte enorme Auswirkungen. Die Filmhochschulen verfügten immerhin über eine Produktionsabteilung, die sicherstellte, dass grundlegende Dinge beachtet wurden – zum Beispiel, dass man ein Elektrokabel lieber nicht in eine Pfütze legt. Ich habe auch dafür gesorgt, die Studierenden zu versichern. Wenn also jemand draußen auf der Straße drehte und ein Passant über ein Kabel oder anderes Equipment stolperte, waren die Studierenden versichert. An Kunsthochschulen war das – zumindest damals – überhaupt nicht der Fall. Das war ein großes Problem. Ich weiß nicht, wie es heute ist, aber damals an der HFBK Hamburg habe ich mich ewig mit diesem Thema herumgeschlagen. Teilweise habe ich die Studierenden sogar selbst auf meine Kosten und meinen Namen versichert, weil es schlicht kein Budget dafür gab. Es fühlte sich an wie real existierender Sozialismus – eine schrecklich bürokratische und in Teilen absurde Situation, die auf Filmproduktionen gar nicht passte. Das Problem war, dass Experimentalfilm-Studierende nicht nur »ungefährliche« Arbeiten wie Kratzen oder Zeichnen auf Filmmaterial machten. Sie drehten auch kleine Dokumentationen und Spielfilme, vielfach mit 8mm Kameras. Da konnte es durchaus passieren, dass jemand über ein Kabel stolperte. Die Lehrenden waren gleichzeitig Hausmeister*in und Aufpasser*in der Produktionsabteilung, weil es niemanden gab, der den richtigen Umgang mit der Technik lehrte. Das gehörte nicht zu meiner Kompetenz – ich war weder Kamerafrau noch Tonfrau, sondern beschäftigte mich hauptsächlich mit Ideen, Drehbüchern und Regie. Trotzdem habe ich Studierende versichert – einfach weil es nicht zumutbar war, sie diesem Risiko auszusetzen.

Elisa Linseisen Sie haben begonnen zu erzählen, welche Aufgaben ihre Position als Professorin für Film mit sich brachte – sowohl



Helke Sander in ihrer Wohnung aus dem Film von Claudia Richarz *Helke Sander: Aufräumen* (DE, 2023, 82 Min.); Filmstill

die erwarteten als auch die überraschenden. Können Sie genauer darauf eingehen, wie Ihre Lehre an der HFBK gestaltet war? Wie haben Sie Film gelehrt?

Helke Sander Das ist natürlich sehr individuell. Ich habe zum Beispiel großen Wert darauf gelegt, dass die Studierenden nicht sofort an großen Filmprojekten arbeiteten. Viele hatten große Ideen, die jedoch oft über ihre praktischen Kenntnisse hinausgingen. Um dem entgegenzuwirken, habe ich darauf bestanden, dass sie zunächst kleine filmische Miniaturen drehen. Das stieß nicht immer auf Zustimmung – viele wollten am liebsten gleich ihren eigenen großen Film realisieren. Doch gerade in diesen kurzen Arbeiten, meist drei bis fünf Minuten lang – lieber drei als fünf –, konnte man enorm viel lernen: über Regie, über Zeitsprünge und generell über die Struktur und Dramaturgie von Filmen. Zudem reichte dafür das begrenzte Budget der Hochschule. Damals drehte man noch auf 16mm-Film, digitale Alternativen gab es in brauchbarer Qualität noch nicht. Die Lehrmethoden hingen also stark von den vorhandenen Ressourcen ab. Ein Beispiel ist der Film *Die Gedächtnislücke* (1982/83), ein Omnibusfilm aus Miniaturen der HFBK-Studierenden. Für dieses Projekt habe ich externe Finanzierung organisiert und konnte so einen Kameramann und eine Cutterin engagieren. Der Film lief dann auf der Berlinale 1983 und wird zu meiner Überraschung in diesem Jahr auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen gezeigt.

Elisa Linseisen Da zeigt sich, dass die Fingerübung der Miniatur einen künstlerischen Ausdruck birgt. Ich finde es wichtig hervorzuheben, was sie gerade gesagt haben, nämlich dass sich die Lehre nach den Verhältnissen richtet. Können Sie noch etwas genauer auf diese Verhältnisse eingehen? Auf welches filmschaffende Umfeld sind Sie gestoßen, als Sie Ihre Lehrtätigkeit an der HFBK Hamburg aufgenommen haben?

Helke Sander Viele Filmemacher*innen arbeiteten mit einfachen, günstigen Materialien und hatten gar nicht das Ziel, in die Filmwirtschaft einzusteigen. Manche aber kamen auf den Geschmack und wollten schließlich doch »richtige« Filme machen. Dann blieb ihnen nichts anderes übrig, als den üblichen Weg zu gehen: Sie mussten sich bei den – nach und nach hinzukommenden – Förderinstitutionen bewerben. Und dann war es Glückssache. Manche bekamen Unterstützung, viele nicht – und kein Glück zu haben, war leider der Regelfall. Meine Vorgabe, dass die Studierenden zunächst Miniaturen drehen sollten, hatte auch den Zweck, dass sie sich gegenseitig unterstützen und ein Gefühl dafür bekommen sollten, wo die Herausforderungen in der Praxis liegen. Diese Übung habe ich mit vielen Studierendengenerationen gemacht und dazu immer ein Thema vorgegeben. Mir war bewusst, dass viele Studierende später vielleicht gar nicht in der Filmbranche arbeiten würden. Trotzdem sollten sie sich mit Inhalten auseinandersetzen, die sie nicht unbedingt von sich aus gewählt hätten – und lernen, wie man sich dennoch einer Aufgabe annähert. Einmal habe ich beispielsweise (ich glaube, es waren ausschließlich männliche Studenten) die Aufgabe gestellt, einen zweiminütigen Film über Verhütung zu machen. Das sorgte zunächst für laute Proteste. Einige haben dann aber doch etwas produziert. Natürlich hätten sie lieber andere Themen bearbeitet – was sie später auch durften. Aber zuerst mussten sie sich auf diese Aufgabe einlassen, sich mit dem Thema beschäftigen und es künstlerisch umsetzen. Manchmal muss man als Lehrende eben Dinge durchsetzen.

Elisa Linseisen Das ist eine gute Überleitung zu meiner nächsten Frage. Denn Sie stehen für die erste Generation von Filmerinnen, die sich auch für netzwerkbildende und diskursive Plattformen wie die FrauenFilmTage oder das Journal *Frauen und Film*, welches Sie mitbegründet haben, engagierten. Wie standen diese Projekte im Zusammenhang mit Ihrer Lehre an der HFBK Hamburg?

Helke Sander Schon bevor ich Professorin wurde – das muss 1972 gewesen sein – hatte ich einen Lehrauftrag an der HFBK Hamburg. Damals gab es dort bereits einige Studierende, die in der Frauenbewegung aktiv waren, und letztlich haben sie durchgesetzt, dass ich die Professur bekam. Die Männer wollten mich nicht. Sie hielten mich

für zu jung – obwohl ich schon über 40 war. Stattdessen schlugen sie einen Mann vor, der deutlich jünger war als ich. Aber er war eben ein Mann. Das muss man sich mal vorstellen. Natürlich war ich froh, regelmäßig Geld zu verdienen, das spielte eine große Rolle. Aber es war auch eine Herausforderung, die eigene künstlerische Arbeit mit der Lehrtätigkeit in Einklang zu bringen. Es durfte nicht zulasten der Studierenden gehen, gleichzeitig musste Raum für die eigene Praxis bleiben. Das war ein ständiger Balanceakt – und wohl nicht nur für Film-Professor*innen, sondern für Künstler*innen allgemein. Es bleibt ein Widerspruch.

Elisa Linseisen Wie hat sich denn die Lehrpraxis auf Ihre eigene Filmpraxis ausgewirkt?

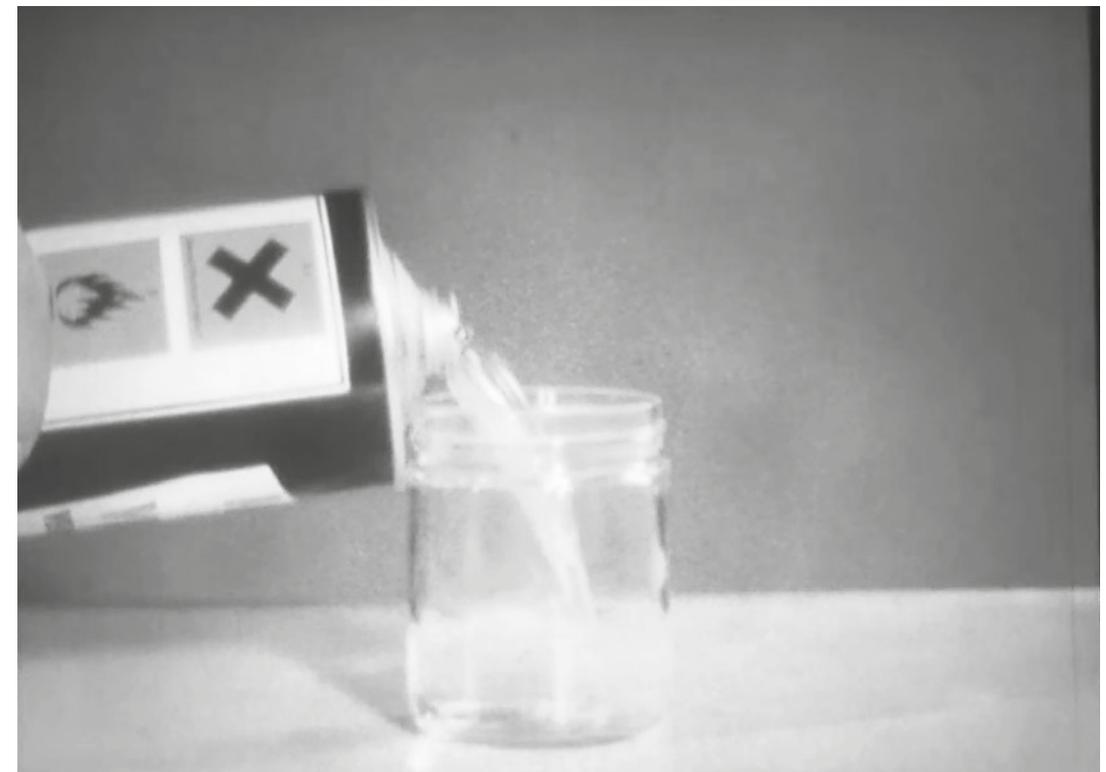
Helke Sander Das kann ich so nicht wirklich beantworten. Die Film-Finanzierung für eigene Filmprojekte hat oft Jahre gedauert. Das habe ich aber nicht in die Hochschule getragen. Für Frauen, die Filme gemacht haben, war es oft erschreckend schwierig. Natürlich hatten auch Männer Probleme, vor allem wenn sie sich mit unbequemen Themen auseinandersetzten. Aber für Frauen war es noch extremer. Sobald wir Erfolg hatten, bekamen wir direkt wieder Gegenwind.

Elisa Linseisen Das klingt sehr anstrengend.

Helke Sander Das war es auch. Aber solche Erfahrungen konnte und wollte ich nicht in die Hochschule mitnehmen – das waren meine persönlichen Kämpfe, und die hatten dort keinen Platz. Mein Fokus lag darauf, mich auf die einzelnen Studierenden einzulassen, ihre Arbeiten kennenzulernen und sie individuell zu unterstützen, anstatt meine eigenen Schwierigkeiten in den Mittelpunkt zu stellen.

Elisa Linseisen Was Sie gerade beschrieben haben, dass Frauen für ihren Erfolg abgestraft werden, ist ein eindeutiger Fall von Sexismus. Wie lassen sich solche Erfahrungen in die Lehre einbringen? Würden Sie sagen, dass es so etwas wie eine feministische Lehre gibt?

Helke Sander Damals jedenfalls nicht. Wenn es nur eine einzige Professorin an der Hochschule gibt, ist das schwierig. [Helke Sander war die dritte Frau, die auf eine Professur an der HFBK Hamburg berufen wurde. Vor ihr hatten nur Margret Hildebrand (Textildesign, 1956–81) und Barbara Martwich (Architektur, ab 1978) Professuren inne. A.d.R.] Weil es kaum weitere Frauen gab, war ich automatisch in allen Gremien als Frauenbeauftragte vertreten. Das wurde erst später leichter, als mehr Frauen dazu kamen. Aber zehn Jahre lang bedeutete das: Sobald das Wort »Frau« fiel, schauten alle zu mir – und erwarteten, dass ich etwas dazu sage.



Beide: Film-Klasse von Helke Sander, *Die Gedächtnislücke. Film-Miniaturen über den alltäglichen Umgang mit Gift* (DE, 1982/83, 62 Min.); Filmstills

Elisa Linseisen Das Symposium zur 60-jährigen Geschichte des Studienschwerpunkts Film an der HFBK Hamburg stellt Film und Freundschaft in den Mittelpunkt. Macht das für Sie Sinn? Wie würden Sie das Verhältnis von Freundschaft und Filmschaffen beschreiben – auch im Rückblick auf Ihre eigenen Erfahrungen?

Helke Sander Wir Frauen, die damals angefangen haben, Filme zu machen, waren alle ziemlich hart im Nehmen. Wir waren nicht überempfindlich – wir mussten uns durchsetzen. An der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), an der ich studiert hatte, gab es damals keine strukturierte Lehre für Schnitt, Kamera, Dramaturgie oder ähnliche Bereiche. Im Grunde haben wir uns alles selbst beigebracht, indem wir miteinander gearbeitet haben. Das bedeutete nicht, dass wir alle enge Freundschaften hatten, aber wir haben uns bei unseren Filmen ständig gegenseitig unterstützt. Ich tauche in vielen DFFB-Filmen als Statistin auf, hatte kleine Rollen, sprach Kommentare ein oder half als Regieassistentin – eben je nachdem, was gerade gebraucht wurde. Und umgekehrt war es bei meinen Filmen genauso.

Elisa Linseisen Das entspricht genau dem, was wir mit dem Begriff der Freundschaft in der Filmpraxis an der HFBK Hamburg untersuchen – nämlich die kollektiven, gemeinschaftlichen Aspekte des Filmemachens. Sie haben es sehr treffend beschrieben: dass man sich gegenseitig Wissen vermittelt und unterstützt.

Helke Sander Es gab damals noch relativ wenig Konkurrenz. Das spielt auch eine große Rolle. Und schon bevor ich an die HFBK kam, war Hamburg für interessante, experimentelle Filme bekannt.

Elisa Linseisen Das stimmt. Der Filmschwerpunkt an der HFBK fügt sich in ein filmschaffendes Umfeld in Hamburg ein, das von kollektivierenden, vernetzenden Initiativen geprägt ist und mich interessieren gerade diese Verbindungen. Das wird sich auch in dem Film-Symposium wiederfinden.

Helke Sander (*1937) war von 1981 bis 2001 Professorin für inszenierten Film im Fachbereich Visuelle Kommunikation an der HFBK Hamburg. Für ihren Kurz-Spielfilm *Nr.1 – Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste*

(1985) wurde sie auf der Berlinale 1985 mit dem Goldenen Bären für den Besten Kurzfilm ausgezeichnet. Ihr bisher letzter Film ist *Mitten im Malestream* von 2005, in dem sie die heute wenig bekannten Richtungskämpfe der frühen Frauenbewe-

gung in Deutschland beleuchtet, von der sie selbst ein Teil war. Der Langfilm *Helke Sander: Aufräumen* von ihrer ehemaligen Filmstudentin Claudia Richarz kam im März 2024 in die Kinos. Der Film *Die Gedächtnislücke. Film-Miniaturen über*

den alltäglichen Umgang mit Gift (1982/83) wurde in der Programmreihe »Reisegefährten – Omnibusfilme in der Filmgeschichte« bei den Kurzfilmtagen Oberhausen 2025 gezeigt.

K R A F T A K T

D U R C H

V E R E I N T E

K R Ä F T E

E v a K ö n n e m a n n

Über die praktischen Herausforderungen des kollektiven Filmemachens berichtet Eva Könnemann am Beispiel ihrer Erfahrungen zu *Material Beton* – einem dokumentarischen Autor*innenfilm unter Beteiligung zahlreicher HFBK-Alumni



Die Autor*innen während der Dreharbeiten; © Autor*innenkollektiv

Eva Könnemann

S GILT ALS geflügeltes Wort, dass Filmemachen E Teamarbeit sei. Zwischen den Begriffen Team und Kollektiv erstreckt sich jedoch viel Raum. Bei einem Team denke ich an kollegiales Verhalten, Sport und Metaphern wie »sich die Bälle zuspielen« oder auch an die Idee von klarer Aufgabenverteilung. Den Begriff Kollektiv hingegen praktizierten wir so: Jede*r von uns ist für alles verantwortlich. Alle Entscheidungen werden gemeinsam gefällt. Des Öfteren habe ich mich gefragt, ob eine Arbeitsweise, in der die Freiheit der Einzelnen vom Einverständnis oder zumindest der Auseinandersetzung mit der Gruppe abhängt, für einen künstlerischen Prozess überhaupt praktikabel sei. Obwohl ich fünf Personen an meiner Seite hatte, die das Projekt mittrugen, war es mir nie zuvor schwerer gefallen, einen Film zu beenden.

Für unser Projekt erfanden wir eine Künstler*innengruppe, die sich über das gemeinsame Bekenntnis zum Material Beton definiert. In der filmischen Erzählung spielten wir sowohl diese Betongruppe als auch das Autor*innenkollektiv, das die Gruppe filmisch porträtierte. Tagsüber arbeiteten wir an einer Skulptur, wobei jeweils eine*r von uns die anderen filmte. Abends sichteten wir das Material und besprachen es. Die Diskussionen wurden transkribiert und bildeten eine zweite Narrationsebene. Diese Erzählung beginnt kommentierend im direkten Bezug auf die Bilder, um im Laufe des Prozesses mehr und mehr zu einer Metaebene zu werden, welche die Entstehungsgeschichte des Filmes selbst thematisiert und hinterfragt.

Da wir uns alle wünschten, der Film solle möglichst heterogen werden, brachten wir uns in den Bildbesprechungen viel Akzeptanz und Offenheit entgegen. Aber die Unterschiede unserer visuellen Konzepte bargen auch immer wieder enormes Konfliktpotenzial. Neben den individuellen Eigenheiten ließen sich in der Bildproduktion grob gesagt zwei entgegengesetzte Grundhaltungen ausmachen: Die eine Hälfte der Gruppe hat eher dokumentarisch gearbeitet und versucht, den Personen nahe zu sein, Gespräche einzufangen, bei Konflikten und Emotionen hinzuschauen und die präzisen Etappen im Prozess der Entstehung der Skulptur festzuhalten. Der andere Teil der Gruppe hat subjektiver und abstrakter gefilmt und damit Bilder geschaffen, deren Erzählungen einer anderen Logik gehorchen als der der Repräsentation.

Wenn wir unsere Offenheit verloren, äußerte sich das nicht selten in verkürzten Urteilen. Die Dokumentarist*innen warfen den Stilst*innen vor, zu viel zu zensieren, die Darstellung der Gruppe aus Eitelkeit in eine bestimmte Richtung zu lenken und damit zwar schöne, aber inhaltsleere Bilder zu schaffen. Die entgegengesetzten Vorwürfe lauteten, wenn vorbehaltlos abbildend gefilmt wird, landen wir

bei einer Art Heimwerker-TV im Big Brother-Format. Meine Haltung geht in die dokumentarische Richtung und beinhaltet den Wunsch, während der Dreharbeiten möglichst viel und ungefiltert Material zu sammeln, um damit Möglichkeiten für spätere Erzählungen zu schaffen. Der Akt des Zensierens findet für mich verstärkt während des Schnitts statt. Wegen dieser Gewichtung geriet ich in dieser Arbeitsphase an meine Grenzen, hier fiel mir das Teilen der Autor*innenschaft am schwersten.

Wir waren uns einig, dass wir nicht monatelang nebeneinander im Schneiderraum sitzen wollen, um jeden Schnitt zu diskutieren. Wir suchten nach einem Modus, in dem individuelles Arbeiten sich mit Zeiten des Austausches abwechseln könnte. So erhielten alle eine Festplatte mit dem gesamten Material und jede*r entwickelte zunächst eigenständig Sequenzen. Monatlich trafen wir uns, um Ergebnisse zu besprechen. Anfangs war der Austausch von Offenheit geprägt, doch mit der Notwendigkeit, endgültige Entscheidungen zu treffen, nahmen die Spannungen zu.

Besonders um die Frage nach der Struktur des Films gab es Dissens: So wünschten sich einige eine subtile Erzählweise, in der die Betongruppe zu Anfang des Filmes schweigend dargestellt wird, ihr Tun lange mysteriös bleibt und die Unternehmung – gemeinsam eine Skulptur und einen Film zu machen – erst nacheinander und sukzessive deutlich wird. Ein anderer Teil der Gruppe wollte den Zuschauer*innen gleich zu Beginn genau diese Informationen geben. Die beiden Ansätze sind sehr verschieden, und auch wenn ich einen Weg favorisierte, hieß dies nicht, dass ich den anderen falsch fand. Das Problem war nur, dass ich dabei keine Möglichkeit für einen Mittelweg sah. In der Frage, ob die Betongruppe im ersten Teil des Filmes schweigt oder nicht, gibt es kein Ein-bisschen-Schweigen oder Ein-bisschen-Reden, sondern nur eine künstlerische Entscheidung dafür oder dagegen. Man kann einen Film nicht gleichzeitig abstrakt und konkret beginnen lassen.

Im Verlauf unseres Prozesses kamen wir immer wieder zu einem



Katja Lell, Nick Koppenhagen, Babak Behrouz, Laura Nitsch, Eva Könnemann, Marco Kunz (von links);
© Autor*innenkollektiv

Gefühl fundamentaler Unterschiede. Aber die daraus resultierenden Streitigkeiten führten fast nie zu klaren Beschlüssen. Meistens haben wir an diesen Scheitelpunkten nach langen Diskussionen einfach weiter gemacht, in der Hoffnung, dass eine Entscheidung sich schon irgendwann diffus und von selbst einstellen wird.

Indem wir weiterhin alle Gespräche transkribierten und zu benutzbarem Material machten, konnte unser Ringen zwischen individuellen Haltungen und der Suche nach demokratischer Objektivität in die Erzählung einfließen. Dabei wurde das Disparate und Vage der

filmischen Form zur sinnvollen Metapher, die sich jener des Betons und seiner Festigkeit komplementär entgegengesetzte. Wichtiger als die Ergebnisse der Auseinandersetzungen, die zu einer schlüssigen Dramaturgie hätten führen können, wurde die Erzählung über die fortwährenden Transformationen des Materials und unserer Positionen. Es war diese Fokussierung auf den Prozess, die es mir erlaubte, den Begriff des Kompromisses neu zu denken.

Zu Beginn unserer Zusammenarbeit führten wir lange Diskussionen über die Frage, was für eine Art der Skulptur wir für den Film bauen würden. Ich hatte damals vehement geäußert, dass ich eher helfend an einem Betonprojekt mitwirken würde, das auch nur von einer Person favorisiert wird, anstatt als Gruppe etwas umzusetzen, das alle ein wenig gut finden. Im Kompromiss sah ich lediglich etwas Verwässertes, auf das man sich eben einlässt, wenn man keine gemeinsame oder genügend starke Position finden kann. Heute denke ich, Kompromiss ist nicht gleich Konsens. Ein Kompromiss muss nicht der Punkt sein, der zwischen entgegengesetzten Positionen liegt, sondern er kann auch dort erscheinen, wo neben einer Position noch Platz bleibt für eine andere. Er kann sich im Versuch zu verstehen, in der Annäherung an Etwas-Fremdes-Zeigen, in der Bereitschaft, Unterschiede auszuhalten und Widersprüche zu akzeptieren finden.

Das Herausfordernde der kollektiven Autor*innenschaft bestand für mich darin, den künstlerischen Prozess nur eingeschränkt kontrollieren zu können. Sobald man sich auch nur kurz aus dem gemeinsamen Prozess herausnahm, lief man Gefahr, dass Form und Richtung sich um gefühlte 180 Grad geändert hatten. Jede Entscheidung konnte enorme Konsequenzen auf das Gesamtergebnis haben, alle Parameter standen in einem nicht aufzulösenden Bezugsgeflecht zueinander und die eigenen Vorstellungen und Wünsche wurden durch die der anderen einem ständigen Kontrollverlust unterworfen. Dem begegneten wir über lange Strecken durch noch stärkere Kontrolle, die die Freiheit der einzelnen stark einschränkte. Wenn ich das Projekt noch einmal von vorne beginnen könnte, würde ich versuchen, mich immer wieder darauf zu besinnen, in den potenziellen Richtungsänderungen nicht eine Gefahr zu sehen, sondern auf das, was für mich den größten Reiz an Gruppenarbeit ausmacht – die Chance, zu Sichtweisen und Ergebnissen zu gelangen, zu denen ich alleine nicht fähig wäre.

Eva Könnemann ist Filmmacherin und Künstlerin. Ihre zwischen Dokumentation und Fiktion oszillierenden Arbeiten wurden vielfach ausgezeichnet und international auf Festivals sowie in Kunstkontexten präsentiert. Viele ihrer Projekte widmen sich der Erforschung von künstlerischen Prozessen.

Material Beton (DE, 2013, 81 Min.) von Babak Behrouz, Eva Könnemann, Nick Koppenhagen, Marco Kunz, Katja Lell und Laura Nitsch.



Die Autor*innen während der Dreharbeiten; Foto: Till Krause

D I E

S P R A C H E

D E R

Z U K U N F T

B e r t R e b h a n d l

Ute Holl und Peter Ott skizzieren in *Die Amitié* eine Schwarmrevolution aus dem Geist freundschaftlicher Unterwanderung von Technologie



Amitié. Netzwerk.

Kollektive Amitié, *Die Amitié* (DE, 2023, 102 Min.), Filmstill
Produktion: Ute Holl & Peter Ott; © Kollektive Amitié

ON DER SIZILIANISCHEN
 V STADT Trapani bis nach Lübeck
 im Norden Deutschlands sind es
 knapp 1800 Kilometer Luftlinie. Die Strecke
 ist einer von vielen denkbaren Vektoren, auf
 denen man die Gegebenheiten im heutigen
 Europa eintragen kann. Zum Beispiel die
 Landwirtschaft. Ein Betrieb in Lübeck, der
 Bio-Tomaten produziert, bezog seine Arbeits-
 kräfte lange Zeit aus Polen. Während der Pan-
 demie zerschlug sich diese Tradition. Nun
 kommt ein junger Mann namens Dieudonné
 aus dem afrikanischen Staat Cote d'Ivoire
 nach Deutschland, um hier Tomaten zu ern-
 ten. Sizilien war nur eine Zwischenstation für
 ihn gewesen. Die Umstände seines Ortswech-
 sels verweisen auf die Pointe des Films *Die
 Amitié*: Es sieht zwar alles nach den geläufigen
 Formen von Ausbeutung und Menschen-
 schleuserei aus, doch bei genauerem Hinse-
 hen hat es mit Dieudonnés Migration eine
 andere Bewandnis. Er gehört zu einem offe-
 nen, klandestinen Netzwerk, das auf der Idee
 von Freundschaft beruht. Freundschaft nicht
 in einem engeren, privaten Sinn. Freund-
 schaft eher in einem Sinn, der an den Begriff
 der Solidarität denken lässt. Solidarität unter
 den Bedingungen einer technologisch ver-
 knüpften Weltgesellschaft. Freundschaft als
 Ermächtigung: »Was einer oder eine kann,
 das werden alle können. Das ist die Macht der
 Amitié.«

Ute Holl und Peter Ott müssen für ihre
 Utopie nicht ausbuchstabieren, wie das tech-
 nisch genau gehen soll, was sie entwerfen. Es
 reicht, wenn man mit den geläufigen Funk-
 tionen eines Smartphones vertraut ist, wenn man weiß, wie Menschen
 mit einem kleinen Bildschirm interagieren, und wie eine VR-Brille
 aussieht – in diesem Fall ein Modell, das besonders low-tech ist, wie
 auch die Benutzeroberflächen deutlich auf große Zugänglichkeit aus-
 gerichtet sind. Wichtig ist der Kern der Idee: Im Inneren der Infra-
 strukturen, die der Plattform-Kapitalismus errichtet hat, können sich
 die Menschen selbst organisieren. An einer Stelle des Films ist Bert



Kollektive Amitié, *Die Amitié* (DE, 2023, 102 Min.; Filmstill
 Produktion: Ute Holl & Peter Ott, © Kollektive Amitié

Rebhandl zu sehen, der an einer Kunsthochschule ästhetische Theo-
 rie unterrichtet. Er liest mit den Studierenden einen berühmten Auf-
 satz der postkolonialen Theorie: *Can the Subaltern Speak?* von Gaya-
 tri Chakravorty Spivak. *Die Amitié* ist eine solche Sprache der Sub-

alternen, ein Medium, das über sich hinauswächst, das seine technologischen Bedingungen transzendiert, weil es von Menschen getragen wird, die gemeinsam klüger und weiter sind als allein.

Die Landwirtschaft ist einer der Zusammenhänge, die in und von der Amitié unterwandert werden. Die Pflege ist ein anderer. Als Dieudonné in Lübeck ankommt, sitzt er im Bus neben einer jungen Frau, die wie er ein Buch in der Hand hält. Ihres ist in polnischer Sprache und heißt *Gott segne dich, Afrika*. Seines ist ein weiterer Klassiker der Theorie: *Schwarze Haut, weiße Masken* von Frantz Fanon in einer französischen Ausgabe. Die junge Frau heißt Agnieszka, sie kommt aus Wroclaw, um in Lübeck die Betreuung von Siegfried zu übernehmen, einem dementiell erkrankten Mann. Sein Sohn Carsten hat sie engagiert, weil er zu einer Rundumbetreuung seines Vaters nicht in der Lage ist. Er muss auch regelmäßig nach Stuttgart, wo er an einer Hochschule arbeitet. Carsten ist der Professor, der den Aufsatz über die Subalternen auf die Leseliste gesetzt hat.

Peter Ott spielt hier auf seine eigene Position im Kunstbetrieb an. Er hat in Hamburg an der HFBK studiert, und hat nun eine Professur für Film und Video an der Merz Akademie in Stuttgart. Er ist also für eine Praxis zuständig, das heißt in seinem Fall aber auf jeden Fall: für eine theoretisch informierte Praxis. Zu der theoretischen Information trägt auch Ute Holl bei, die als Medienwissenschaftlerin an der Universität Basel arbeitet. *Die Amitié* formuliert einen Versuch, aus einem perfiden System so auszusteigen, dass der Ausstieg nicht sofort erkennbar wird. »Perfide« ist ein System der Ausbeutung von Menschen mit prekärem Status in einer intensiven Landwirtschaft, wie sie in Süditalien oder Spanien besonders stark betrieben wird. Dieudonné kommt aus diesem System, aber auf dem Betrieb in Deutschland verändert er, obwohl er weniger verdient, als ihm versprochen wurde, sukzessive die Bedingungen. Bald sitzt er mit der Betriebsleiterin im Büro und steht ihr mit gutem Rat zur Seite. Über Nacht, wie es scheint, hat er auch Deutsch gelernt – ein Effekt der Amitié, die Vielsprachigkeit zu einer Grundlage (und zu einem Ergebnis) ihres algorithmischen Lernens macht.

Die polnische Katholikin Agnieszka wird zu einem Testfall der Möglichkeiten des Netzwerks. Sie kommt für eine Teilnahme ursprünglich nicht in Frage, denn sie ist »une croyante«, »eine Gläubige«, wie Dieudonné konstatiert. Doch auch hier gelten die Grundsätze der Amitié. Alles geschieht ohne Zwang, wie von selbst. Agnieszka zieht Schlüsse aus ihren Erfahrungen, sie emanzipiert sich von ihrer digitalen Überwacherin Weronika in Polen, die alles in den Dienst der christlichen Mission stellen möchte. Sie überwindet auch eine menschenfeindliche Ethik, die gegen »Versuchungen« auf Selbstbestra-

fungen setzt. Agnieszka qualifiziert sich für die Freundschaft, indem sie mit Siegfried »eine neue Sprache« findet.

Die Amitié skizziert eine Antwort auf eine der großen Gegenwartsfragen: Lässt sich das dominierende System, der amerikanisch geprägte Digitalkapitalismus, verändern, unterwandern oder vielleicht sogar überwinden? Und wie könnte eine Revolution konkret aussehen? Ute Holl und Peter Ott gehen dezidiert über die geläufigen Ereignistypen hinaus. Sie zeichnen kein Aufstandsszenario. Barrikaden oder ein Klassenkampf auf der Straße spielen keine Rolle. Die Szene mit der Betriebsleiterin ist deswegen von zentraler Bedeutung. Denn die Amitié beruht auf Intelligenz, und sie speist ihre Intelligenz in das bestehende System ein – wobei im Modus der Andeutung verbleibt, wie es mit der Bio-Tomaten-Plantage weitergehen könnte. Sie gehört einem börsennotierten Konzern in den Niederlanden. Sie müsste wohl eines Tages auch faktisch vergesellschaftet werden.

Dieser Akt wäre dann aber schon Ausdruck einer Vergesellschaftung, die in der Amitié vorbereitet wird. Die virtuelle Ebene des Netzwerks sieht bei Ute Holl und Peter Ott vielfach noch aus wie ein Low Budget-Computerspiel oder eine nicht zu Ende gerechnete Animation. Das ist ein Aspekt der Emergenz, wohl auch des Aufbaus »von unten«. Bewusst in einem Status der Ambivalenz muss wohl auch der Realitätsgehalt der Wirklichkeit bleiben, die in *Die Amitié* antizipiert oder performativ fingiert wird: Haben wir es mit einer Computersimulation zu tun, die vielleicht auf die äußere Wirklichkeit der menschlich geteilten Welt überspringen könnte? Oder mit einem Traum, der die Matrix sprengen könnte, die Meta, TikTok, Youtube und ChatGPT gerade errichten? Mit einfachsten Mitteln hergestellt, steht *Die Amitié* nichtsdestoweniger in einer großen Tradition von Kunstwerken, die an der Veränderbarkeit der Welt arbeiten. Freundschaft mag eine bescheidende Form sein. Ihr Potential aber ist radikal.

Bert Rebhandl ist freier Journalist, Autor und Übersetzer, lebt in Berlin. Er schreibt Filmkritiken für die *FAZ* und ist Mitherausgeber der Zeitschrift *CARGO* (www.cargo-film.de). Mehr Informationen unter: www.BRO198.net

Kollektive Amitié, *Die Amitié* (DE, 2023, 102 Min.)

FILMFREUNDSCHAFT ALS ÄSTHETISCHE PRAXIS

Bernhard Groß

ZU BEGINN DES JAHRTAUSENDS hatte das Abschiednehmen Konjunktur. 2005 plädierten Marijke de Valck und Malte Hagener in ihrem wegweisenden Band *Cinephilia* deshalb dafür, den Begriff der Cinephilie durch den der »Video-synkrasie«¹ zu ersetzen, weil er der Fluidität zwischen Medien, (Subjekt-)Positionen und vor allem Zeitformen Rechnung trage. Warum sollte man dann noch einmal auf die Cinephilie zurückkommen und sich dem Verdacht der Nostalgie aussetzen?

Eine kurze Rekapitulation: Historisch (und aus westlicher Perspektive), gründet die Cinephilie seit den 1920er Jahren vor allem in innerfranzösischen Debatten um die Frage nach dem Film als Kunst. In immer neuen Auseinandersetzungen – sei es in filmtheoretischen Schriften oder in politisch ambitionierten Filmmanifesten – ging es darum, die spezifische Ästhetik des Films zu erkennen oder das Kino als Ort einer besonderen, vor allem politischen Erfahrung zu beschreiben. Diese wurde hierbei im Sinne eines Zugangs zur Welt in der Spannung zwischen Individuum und der Teilhabe am Gemeinwesen verstanden. Höhepunkt dieser Debatte war die sogenannte »politique des auteurs«². Diese Debatten manifestierten sich vor allem auf Filmfestivals³, die heute zu zentralen Orten der Cinephilie geworden sind.

Gleichzeitig haben sich mit den elektronischen Medien Zugänge zum Film ergeben, die selbst neue Formen der Cinephilie hervorgebracht haben; etwa in den kurzen Sequenzen, die Filmfreund*innen aus allen Genres und Epochen zusammengestellt haben. Die Filmgeschichte wird dieser Cinephilie damit zum Steinbruch, aus dem eine neue Form von Filmfreundschaft entstehen

1 Marijke de Valck, Malte Hagener (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, 2005, S. 14.

2 Ebd.: 11ff.

3 Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, 2008

kann. Gerade diese letzten, quasi demokratischen Formen der Cinephilie sind de Valck und Hagener Anlass dafür, die »Videosynkrasie« systematisch zu verstehen. Denn in dieser Aneignung von Filmformen sehen sie einen ganz neuen Umgang mit Zeit und mit Geschichte begründet. Cinephilie wird für beide so zu einer spezifischen Form audiovisuellen Erinnerens.

Mir geht es nun um die Frage, ob es bei dem genannten Verständnis von Cinephilie um Erinnerung als »Gedenkritual«,⁴ also um Nostalgie geht oder um die angedeutete Art und Weise, Kino⁵ und Film⁶ selbst als soziale Praktik zu verstehen, die etwas mit Freundschaft zu tun hat (versteht man Cinephilie eben ganz wörtlich als die Freundschaft zum Film). Damit verbunden ist für mich zweitens die Frage nach einem medienspezifischen Verhältnis von Film und Freundschaft: Hat das Medium Film eine intrinsische Beziehung zur Freundschaft, unabhängig von allen denkbaren Repräsentationen von Freundschaft im Film? Beide Fragen zusammengenommen zielen noch einmal neu auf die politische Dimension der Cinephilie: Dabei geht es aber weder um die »politischen Filme« noch um die »Filme, die politisch gemacht sind«; vielmehr geht es bei der Filmfreundschaft um eine eigene Art der Teilhabe am Gemeinwesen und deshalb um Politik.

4 Volkhard Knigge, »Erinnerung oder Geschichtsbewusstsein?«, in: Ders. (Hg.): *Kommunismusforschung und Erinnerungskulturen in Ost-, Mittel- & Westeuropa*, Böhlau, Köln u.a., S.177-192.

5 Heide Schlüpmann, »Filmwissenschaft als Kinowissenschaft«, in: *Nach dem Film*, Nr. 5, 2004, <https://nachdemfilm.de/issues/text/filmwissenschaft-als-kinowissenschaft> (zuletzt aufgerufen: 25.03.25)

6 Hermann Kappelhoff, *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*, De Gruyter, Berlin, 2019

CINEPHILIE: NOSTALGIE ODER PRAKTIK?

Weder für Fernsehen noch für Video oder andere digitale Formen hat sich ein entsprechender Begriff wie der der Cinephilie durchgesetzt: Fernseh-, Video- oder Internetphilie tauchen nur im wissenschaftlichen Fachzusammenhang auf.⁷ Die besondere Nähe zu diesen letzteren Medien wird heutzutage meist als Sucht beschrieben, deren Folge soziale Isolation sei. Spielende und Surfende werden paradoxerweise als passiv beschrieben, die weniger agieren denn reagieren; man könnte auch sagen, die User geben das Heft des Handelns aus der Hand. Wenn das für den Film nicht gilt, was hat er dann mit Handeln und was mit Freundschaft zu tun?

Handeln und Herstellen hat man gerade als Grundlage der Freundschaft begriffen; am prominentesten ist dies bei Hannah Arendt der Fall, die in ihrer *Vita activa*⁸ Politik als Handeln versteht, zu dem auch Liebe und eben Freundschaft gehören. Ringo Rösener⁹ spricht vom Fehlen eines Verbs in der Etymologie des Wortes Freundschaft. Deshalb erfindet er das Wort »Freundschaftstun« als eine existentielle »Tätigkeit des Miteinander«, die unter den Beziehungsformen diejenige ist, die am wenigsten einen Zweck erfüllt und die am wenigsten einem vorgegebenen Sinn entspricht.¹⁰ Rösener bezieht sich auf Arendt, weil die Philosophin von der existentiellen Notwendigkeit des Miteinander der Menschen spricht: Die Bedingung der Möglichkeit des Miteinander-Sein-Könnens ist die Zweiheit bzw. Vielheit, die die Existenz ausmache. Freunde tauchen bei Arendt nicht auf, um sich selbst zu ergründen, sondern um sich selbst unter den »Mitanderen« zu verorten.¹¹

7 Vgl. Anm. 1, S. 14.

8 Hanna Arendt, *Vita activa*. Piper, München, 2008

9 Ringo Rösener, *Freundschaft als Liebe zur Welt: Im Kino mit Hannah Arendt*, Velbrück, Weilerswist-Metternich, 2017

10 Ebd.: 21.

11 Hannah Arendt, *Denktagebuch*, Piper, München, 2016, S. 548f.

Dieses »Freundschaftstun« meint im Falle der Cinephilie eine spezifische Form des Teilens oder der Teilhabe an der Welt: als Fan, als Historiker*in, als Filmemacher*in und als Filmsehende. Mir geht es nun um die intrinsische Verbindung von Film und Freundschaft. Das »Freundschaftstun« entsteht im Film durch die Wahrnehmung wahrgenommener Wahrnehmung.

WAHRGENOMMENE WAHRNEHMUNG ALS PRAKTIK DER FILMFREUNDSCHAFT

Systematisch beschreibt diese Verbindung von Film und Wahrnehmung nach dem Zweiten Weltkrieg Maurice Merleau-Ponty. In seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung*¹² wird Wahrnehmung nicht mehr als eindimensional von einem Subjekt auf ein Objekt gerichtet gedacht, sondern als ein relationaler Prozess, in dem Subjekt und Objekt immer schon in einem Wahrnehmungsprozess eingeschlossen sind, immer zugleich Objekte und Subjekte der Wahrnehmung sind. Paradebeispiel für dieses prozessuale Denken ist nach Merleau-Ponty der Film als ein Medium, in dem es immer um die Wahrnehmung von Wahrnehmung, um wahrgenommene Wahrnehmung geht; oder anders gesagt, um das Miteinander von Wahrnehmung. In Bezug auf die Relation zwischen leiblicher Wahrnehmung der Welt und der Erfahrung der Paradigmen dieser Wahrnehmung durch das Kino kann man also von Wahrnehmung sprechen, die immer eine »Koexistenz mit den Anderen« voraussetzt.

Hier sehe ich den Anknüpfungspunkt an das Verhältnis von Film beziehungsweise Kino und Freundschaft, und zwar in Bezug

12 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, De Gruyter, Berlin, 1976

auf den Begriff der Koexistenz, der Mit-Wahrnehmung des anderen. Film kann als Hervorbringung einer Poetik der Freundschaft im Wortsinn verstanden werden, nämlich als Herstellung von Freundschaft durch das Herstellen von wahrgenommener Wahrnehmung, und damit der Notwendigkeit des Gegenübers. Denn im Begriff der wahrgenommenen Wahrnehmung steckt immer schon die Notwendigkeit des anderen, die existentielle Notwendigkeit der Koexistenz. Im Film ist diese Koexistenz die wahrgenommene, die Mit-Wahrnehmung oder Mit-Teilung der eigenen Wahrnehmung in der Wahrnehmung des anderen.

Genau diese Lesart kennzeichnet wiederum das Verständnis der Freundschaft bei Giorgio Agamben: »Jemanden als Freund zu erkennen, bedeutet, ihn nicht als ›etwas‹ erkennen zu können. Man kann nicht ›Freund‹ sagen, wie man ›weiß‹, ›Italiener‹, ›heiß‹ sagt – die Freundschaft ist keine Eigenschaft und keine Beschaffenheit eines Subjekts¹³ – sondern immer etwas, das sich nur in einer per se bestehenden Geteiltheit realisiert. Der Philosoph verbindet in seinem Aufsatz »L'amico/Der Freund« entsprechend Wahrnehmung und Freundschaft: »In [der] Wahrnehmung des Existierens besteht eine andere, spezifisch menschliche Empfindung fort, die die Form eines Mit-Wahrnehmens (...) der Existenz des Freundes hat. *Die Freundschaft ist die Instanz dieser Mit-Wahrnehmung der Existenz des Freundes in der Wahrnehmung der eigenen Existenz*«. ¹⁴ [Hervorhebung im Original]

Agamben verschränkt hier Welterfahrung als per se geteilte Erfahrung, die ein »mit« nicht hinzufügt, sondern immer schon voraussetzt, das heißt, die die Gemeinschaft als Notwendigkeit sieht, weil sie aus einem Mangel des Einzelnen herrührt. Was man

13 Giorgio Agamben, »L'amico/Der Freund«, in: Katharina Münchberg, Christian Reidenbach (Hg.), *Freundschaft. Theorien und Poetiken*. Wilhelm Fink, München, 2012, S. 15 – 21.

14 Ebd.: 19f.

im 20. Jahrhundert als Kennzeichen der modernen Massengesellschaft Entfremdung genannt hat, wäre hier als Weise des geteilten Seins zu begreifen, die sich in der Freundschaft realisiert. Darin lässt sich umgekehrt auch wieder die Philosophie der wahrgenommenen oder eben geteilten Wahrnehmung von Merleau-Ponty und ihre Erfahrbarkeit im Film wie eine Webstruktur im Untergrund erkennen. Wenn Film also per se Freundschaft ist, dann im Sinne dieses In-der-Wahrnehmung-geteilt-und-mitgeteilt-Seins.

Freund[schaft] wird demnach verstanden als anderes Selbst – als Alter Ego, das heißt, fremd und ähnlich zugleich: Filme Erfahrung ist dann als Veranschaulichung einer Freundschaftserfahrung zu begreifen. Wir nehmen im Kino teil an einer Welt, von der wir kein Teil sind, zu der wir nicht gehören; diese Welt ist unserer Welt ähnlich und zugleich sind wir von ihr abgeschottet.¹⁵ Die Leinwand schirmt uns zugleich vom Geschehen ab, wie sie uns auch in das Geschehen hineinzieht, indem wir mit-erfahren; eine Welt, die sich uns Zug um Zug in ihrer eigenen Zeitlichkeit und Räumlichkeit, ihrem eigenen Rhythmus entfaltet und die Teil unseres Selbst und zugleich das andere daran ist. Wenn Film strukturell Freundschaft herstellt, dann in dieser Weise einer Erfahrung per se geteilten Seins.

Freundschaft als Praktik des Films, als das, was der Film herstellt, also die Poetik der kinematographischen Freundschaft, könnte man dann zudem bezeichnen als seine Fähigkeit, erstens Unzusammenhängendes zusammen zu bringen,¹⁶ zweitens uns in eine Welt einzuweben und emotional anzufassen, zu der wir aber nicht gehören. Schließlich stellt die kinematographische Freundschaft drittens eine nicht notwendige, aber doch existentielle Be-

15 Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979

16 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2005, S. 84–112.

ziehung her, weil wir über die Wahrnehmung unserer eigenen Wahrnehmung noch die Bedingungen der Art und Weise, wie wir historisch Welt erfahren, erfahren können – somit im Kino also immer die Erfahrung der Alterität machen.

Die ungekürzte Version des Textes erschien 2023 unter dem Titel
»F – wie Film wie Freundschaft« in dem Online-Magazin
Nach dem Film, [https://nachdemfilm.de/issues/text/
abcf-wie-film-wie-freundschaft](https://nachdemfilm.de/issues/text/abcf-wie-film-wie-freundschaft)
(zuletzt aufgerufen: 25.3.25)

DR. BERNHARD GROSS

ist nach Professuren in Berlin und Wien seit 2018 Professor für Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Seine aktuellen DFG-geförderte Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte, Ästhetik und Medialität des Filmmanifests (2022–2026) und Spiel- und Dokumentarfilme zum Holocaust im Kalten Krieg in Italien und BRD/DDR (2025–2028). Er ist Principle Investigator im Exzellenzclusterantrag Imaginamics der Universität Jena (seit 2022). Er hat unter anderem zu Pier Paolo Pasolini, zum deutschen Nachkriegskino, zur Ambiguität in Kunst und Medien oder zur Medialität des Alltags publiziert. Bernd Groß ist Mitherausgeber des *Handbuchs Filmtheorie* (2021).

G E I S T E R -

E R L Ö S U N G

I N

D E N

B E R G E N

E r e n Ö n s ö z

In ihrem neuen Film begibt sich die HFBK-Absolventin Nana Xu auf Spurensuche in die Vergangenheit ihrer Familie und geht dafür zurück an den Ort ihrer Kindheit



Nana Xu, *Guochang* (果场) / *Fruit Farm* (DE/CN, 2025, 30 Min.); Filmstill

O I S T E S «, fragt Nana Xu zu Beginn ihres dokumentarischen Kurzfilms und nimmt uns mit auf eine Reise in ihre Vergangenheit. Bäume, Berge, endlos lange Straßen. Die HFBK-Absolventin (Master-Abschluss 2024 bei Prof. Robert Bramkamp) möchte nach Guochang, in jenes abgelegene Berggebiet im Südwesten Chinas, in dem sie aufwuchs und das sich in ihrer Kindheit wohlklingend »Fruit Farm« nannte. Lange Zeit besaß der Ort gar keinen Namen, sondern nur eine Nummer: 909.

Der Bus überquert hohe Berge der Provinz Sichuan, trockene Landschaften mit wenig Grün ziehen vorbei. Nana Xu möchte ihre Familiengeschichte aufarbeiten, die gleichzeitig die Geschichte ihres Volkes ist. Ihr Vater wurde in den 1970er Jahren zur Umerziehung in die Berge verbannt, wo er als Häftling während Maos Kulturrevolution das Arbeitslager mitaufbauen musste. Nach der Revolution wurden alle Spuren beseitigt und der Obsthof wurde zu einer Mischung aus Gefängnis und Bauernhof.

Je höher sich der Bus durch Berge kämpft, desto schwerer wird die Ahnung, dass das Ziel dieser mühsamen Reise ein verstörender Ort ist. Mit ruhigen, zurückblickenden Worten kommentiert die Regisseurin ihren 30-minütigen Film, der Erinnerungsfragmente zusammenführt und eine unbekannte, tabuisierte Geschichte über Konterrevolutionäre der Mao-Zeit preisgibt. Tonbandaufnahmen von Zeitzeug*innen ergänzen aus dem Off das Erinnerungsmosaik. Immer wieder setzt die Filmemacherin, die in China zunächst Fotografie studierte, statische Landschaftsaufnahmen oder Stilleben aus den verfallenen Gefängnisräumen ein. Nach und nach entsteht ein Bild von Verfolgung, Folter und Tod auf den Hügeln der Fruit Farm. Aber auch von Nanas unbeschwerter Kindheit. Als die Gefängnisschule schließt und sie zu ihrer Tante in die Stadt ziehen muss, betrachtet sie ihre widersprüchliche Heimat erstmals aus der Distanz.

Die 1992 geborene Regisseurin nennt ihre Arbeit ein Denkmal dafür, wie Orte Menschen formen. Dabei ist Guochang ein Nicht-Ort. Vierspurige, leere Straßen führen in eine verlassene Gespensterstadt, die schon viele Metamorphosen durchlebt hat. Weder Kinderlachen, noch Verkehrsgeräusche beleben die Atmosphäre, stattdessen fängt die Tonspur Wind und eine erdrückende Stille ein. Hier wuchs Nana auf und glaubte, die ganze Welt sei wie der Obsthof. Auf Kinderfotos sehen wir sie mit Freunden. Sie trägt bunte Kleider und Schleifchen im Haar, wie andere Kinder auch. Doch sie war die Tochter eines Ex-Häftlings, ihre Schulkameraden hingegen Kinder der Polizisten. Sie lebte außerhalb der Mauer, ihre Freunde innerhalb der Mauer. Es gab ein Ihr und Wir. Auch wenn die Trennung mit den Jahren durchlässiger wurde, fühlte sie einen Klassenunterschied, über den nicht



Nana Xu, *Guochang* (果场) / *Fruit Farm* (DE/CN, 2025, 30 Min.); Filmstill



Nana Xu, *Guochang* (果场) / *Fruit Farm* (DE/CN, 2025, 30 Min.); Filmstill

geredet wurde. Damals wollte sie Polizistin werden.

Bedächtig nähert sich Nana Xu nun der Topografie des Ortes, von der nur noch Ruinen und verwaiste Gebäude übrig sind. Es ist der einzige Moment, bei dem die Filmemacherin im Bild zu sehen ist, als sie sich aus dem Fenster blickend die Plätze der ehemaligen Brigadebauten zeigen lässt. Als das Gefängnis vor vielen Jahren umzog, wur-



Nana Xu, *Guochang* (果场) / *Fruit Farm* (DE/CN, 2025, 30 Min.); Filmstill

de das alte Zuhause der Filmemacherin abgerissen. Nana lässt sich von ihrer Mutter zur Stelle ihres Elternhauses und zu dem Feld führen, um das sich der Vater später als Obstbauer kümmerte. Er befestigte Sandsäcke an den Ästen der Apfelbäume, damit diese gerade wachsen. In einer langen Einstellung filmt die Regisseurin den Ort an der Gefängnismauer, wo sie als Kind nicht spielen durfte. Ihre Mutter sagte, dass es dort spukt und drohte, dass der Geist sie holen würde. Aus dem Off erfahren wir den Hintergrund der Gespenstergeschichte: Genau hier hatte sich ein Gefangener in die Luft gesprengt. Von seinem Körper war nichts übrig, außer Fleischfetzen, die von den Ästen hingen. Die Regisseurin ruft durch Oral History-Tonaufnahmen explizit die Geister, die sie seit ihrer Kindheit verfolgen. Das in ihrem Kulturkreis gängige Narrativ um tote Menschen, die die Bewohner*innen heimsuchen, möchte sie durch Anhörung durchbrechen. Und fordert in Anlehnung an Jacques Derrida: Wir müssen mit den Geistern reden - damit diese Erlösung finden.

Mittlerweile heißt ihr Heimatort »Grüne Heimat« und beherbergt ein Drogenbehandlungszentrum. Doch die Alten und Behinderten leben weiterhin wie vergessene Überbleibsel dort. Auch wenn die Mauer nicht mehr steht und die Häftlinge in den 1980er Jahren unter Deng Xiaoping politisch rehabilitiert wurden, sind sie unfähig, ihr altes Gefängnis zu verlassen. »Ich erinnere mich nicht, dass Papa von der Vergangenheit sprach«, sagt die Regisseurin im Film. Und während sie auf den Einsatz von Musik verzichtet, singt sie ein trauriges Kriegs-

lied, das ihr Vater immer sang. »Wann endlich kann ich in meine schönes Heimatdorf zurückkehren?« Im Abspann ist der Gesang ihres Vaters zu hören, der seit seiner Kindheit als Kriegsflüchtling nur Grausamkeiten erfahren hatte.

Diesen Zeitzeugen wollte Nana Xu eine Stimme geben und realisierte 2022 mit kleinem Equipment und unter erschwerten Corona-Bedingungen die Dreharbeiten. Als zusätzliches Material dienten ihr Ton- und Bildaufnahmen vorangegangener Recherchen. *Fruit Farm* berührt ein gesellschaftliches Tabu und schaffte es prompt ins Forum der Berlinale. Die Regisseurin erinnert daran, dass viele Familien in China ein unaufgearbeitetes Trauma aus der Mao-Ära mit sich tragen. Sie bedauert, mit ihrem dementen Vater nicht offen über die Vergangenheit gesprochen zu haben. Dafür ist es ihr gelungen, seinen Freund ausfindig zu machen: einen zahnlosen Alten, dessen sonnengegerbtes Gesicht und herzhaftes Lachen den Zuschauer fesseln. Kurz darauf verstirbt der 91-Jährige. Einen weiteren ehemaligen Häftling, der mit leerem Blick auf dem Boden hockt und sein Dasein fristet, fragt Nana Xu nach dem Grund seiner Deportation nach Guochang. Doch der 87-Jährige kann sich nicht erinnern ...

Mit ihrem Film gegen das Vergessen, den sie ihrem Vater und seinen Freunden widmet, gelingt es Nana Xu, das bisher Ungesagte anzusprechen und die Geister der Vergangenheit endlich zu erlösen.

Eren Önsöz ist Dokumentarfilm-Regisseurin und freie Autorin für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

Nana Xu, *Guochang* (果场) / *Fruit Farm* (DE/CN, 2025, 30 Min.). Der Film lief im Rahmen der 22. dokumentarfilmwoche Hamburg am 23. April 2025 im B-Movie.

Z W I S C H E N

W A H R N E H M U N G

U N D

I D E N T I T Ä T

J e n s B a l k e n b o r g

Unter den 12 Nominierten für den Preis der deutschen Filmkritik befanden sich in diesem Jahr vier Filme von aktuellen und ehemaligen Studierenden der HFBK Hamburg. Unser Filmkritiker stellt die sehr unterschiedlichen und vielgestaltigen Filme vor, von denen am Ende auch zwei ausgezeichnet wurden



Sarah Pech, *Ich hab dich Tanzen sehen* (DE/AUT, 2024, 19 Min.); Filmstill, sixpackfilm

IN BERGDORF in menschenleerer Dämmerung. Straßenlaternen färben die Dunkelheit in künstliches Licht, Gänse schnattern, ein Gewitter bahnt sich an. Ein alpiner Dokumentarfilm? Dann betritt die Protagonistin, deren Namen Margarita (Alice Ona Crepaz-Fuentes) wir erst später erfahren, den Bildraum. Sie läuft durch Gassen, vorbei an Feldern. Ihre Bewegung ist ein einziges, spätsommerliches Mäandern, ihr Blick dabei ein neugieriger. Sie hält an einem Mauervorsprung inne und beobachtet eine Gartenparty mit tanzenden Teenagern, sie lugt durch ein Fenster, hinter dem eine alte Frau in ihr Schnapsglas spuckt und mit ihrem Mann Bier trinkt. Alles wirkt alltäglich und doch entrückt in dem Kurzspielfilm *Ich hab dich tanzen sehen*, in dem Sarah Pech (Bachelor-Studentin im Filmbereich) eine Teenagerin durch ihr eigenes Tiroler Heimatdorf schickt. Ein traumwandlerischer Film über die Wahrnehmung, der spätestens dann ganz konkret in der Realität eine verheißungsvolle Imagination findet, als Margarita und ein Junge Luftholzhacken ohne Axt spielen. Das Geräusch der Holzspaltenden Klinge genügt. Beim Preis der deutschen Filmkritik, den der Verband der deutschen Filmkritik jährlich vergibt, wurde *Ich hab dich tanzen sehen* im Februar 2025 als bester Kurzfilm ausgezeichnet. »Im Geist der Carrier-Bag-Theorie der Fiktion nimmt der Kurzfilm einen kindlichen Wahrnehmungsmodus an, durch den die Welt wiederverzaubert sich darbietet, um eine einzigartig feminine Perspektive zu konstruieren – einen nächtlichen und neugierigen Blick einer jungen Flâneuse und wohlwollenden Voyeurin«, hieß es in der Jurybegründung.

Neben Pech konnte sich André Siegers über den Preis für den besten Experimentalfilm freuen. In seinem HFBK-Abschlussfilm *Die Stimme des Ingenieurs* (Betreuer: Prof. Pepe Danquart) beobachtet Siegers seinen Vater Konrad. Der verliert aufgrund einer Krankheit langsam und unwiederbringlich die Stimme – ein Umstand, gegen den der Ingenieur mit Artikulationsübungen und technischem Know-how anarbeitet. »Stimme, Sound, Wort, Himmel, Dorf«, artikuliert der Vater zu Filmbeginn und der Regisseur zeigt im Saussure'schen Sinne das Bezeichnete. Sein Vater arbeitet an einem digitalen Sprachprogramm, das mittels seiner aufgenommenen und bearbeiteten Stimme zu seinem Sprachorgan werden soll. *Die Stimme des Ingenieurs* ist ein nüchtern-liebevolltes Porträt, das Technik und den Einsatz von KI entgegen dystopischer Erzählung nicht verteufelt, sondern als Chance begreift. Mit einem Augenzwinkern, denn das hochtechnisierte Haus der Rentner mit dem Staubsaug- und Rasenmäroboter hat auch etwas Komisches. Ganz zu schweigen von der Szene, in der Konrad Siegers Siri mit seiner angeschlagenen Stimme nach dem

Wetter in Gütersloh fragt und als Antwort das Wetter in Beijing präsentiert bekommt. Konrad Siegers, das zeigt der Film seines Sohns, ist ein Tüftler, der mit allen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, seine Stimme erhalten will. Er wolle nicht wie ein Tagesschauspieler klingen, sagt der alte Mann, schließlich gehöre eine Stimme zu einer Person. Die ganze Tragweite seiner akustischen Identität offenbart sich, als herauskommt, dass der Ingenieur ein begabter Sänger war. Ohne zu lamentieren, sondern mit inszenatorischem Witz und großem dramaturgischen Geschick kreise der Film um den Moment des Einbruchs von Krankheit in das, was gerade noch Normalität war, befand die Jury beim Preis der deutschen Filmkritik: »Kühl, klug und doch einfühlsam inszeniert der Film technologische Fremdheit als Notwendigkeit für menschliche Individualität.«

Um Sprache und Identität geht es auch in Xue Mengzhus *O ma / Before then*, der ebenfalls als bester Kurzfilm nominiert war. Kann Sprache Befreiung und Barriere sein? Genau das untersucht die Regisseurin in ihrem vielschichtigen experimentellen Dokumentarfilm, indem sie ihre geliebte chinesische Großmutter einen in Hãnzì verfassten, englischsprachigen Brief vorlesen lässt. Die alte Frau kann die chinesischen Schriftzeichen lesen, versteht aber zugleich nicht, was Xue Mengzhu (Bachelor-Studentin bei Prof. Bernd Schoch und Prof. Michael Beutler) ihr und uns in der ihr fremden Sprache offenbart. Bevor sie stürbe, möchte sie ihrer Großmutter ein Geheimnis verraten, steht dort geschrieben. Und später: »I am bisexual. I like girls more than boys (...). But I still feel sorry for hiding it from you«. Das Unausprechliche wird von der Großmutter ausgesprochen und bleibt für die betagte Frau trotzdem verborgen in diesem Film, dem auch das Bewusstsein für die filmisch eingefangenen Momente und die Vergänglichkeit in jeder Sekunde eingeschrieben ist. Wir folgen der Regisseurin in Handkamera-Einstellungen zum Grabstein des Großvaters, der gewissenhaft geputzt wird, in einem Videogespräch mit der Mutter kommen ihr die Tränen. »I'm afraid to think if this is the last time. It makes me sad. I can't face your dead«, liest ihre Oma kurz vor Filmende vor. Mit atmosphärischen Aufnahmen, die just in der Stelle, als die alte Frau einmal vor dem Computer einnickt, ins Reich der Träume abdriften, erkundet Xue Mengzhu die transgenerationalen und kulturellen Gräben zu geliebten Menschen, denen wir nahe sein wollen, uns aber dennoch nie ganz öffnen können. Sprache, davon erzählt *O ma / Before then* zutiefst berührend, kann beides: Grenzen bauen und einreißen.

Nominiert als bestes Spielfilmdebüt war *Spirit in the Blood* von HFBK-Absolventin Carly May Borgstrom (Master-Abschluss 2014 bei Prof. Robert Bramkamp). In dem Film, der bereits Ende letztes Jahr



Xue Mengzhu, *O Ma / Before then* (DE/CN, 2023, 30 Min.); Filmstill



André Siegers, *Die Stimme des Ingenieurs* (DE, 2024, 21 Min.); Filmstill, Fünferfilm

in den deutschen Kinos lief, verbindet die gebürtige Kanadierin Coming-of-Age mit Horrorvibes. Der Verleih hat *Spirit in the Blood* als weibliches Update des 1980er-Jahre-Klassikers *Stand by Me*, Rob Reiners Verfilmung der Stephen King-Erzählung *Die Leiche*, vermarktet – ein nicht unpassender Vergleich. War es bei Reiner eine



Carly May Borgstrom, *Spirit in the Blood* (DE/CAN, 2024, 98 Min.): Filmstill, Junafilm

Bande Jungs, die durch einen Wald stromert und dort allerhand Abenteuerliches erlebt, folgt Borgstrom in ihrer deutsch-kanadischen Koproduktion ihrer 14-jährigen Heldin Emerson (Summer H. Howell). Die hat es »dank« ihrer Eltern in eine abgelegene, tiefreligiöse Gemeinde verschlagen. In der Schule ist sie die Außenseiterin – »Warum hast du einen Jungennamen?« –, sie flüchtet sich in Tagträume und Comics und ist fasziniert von dem Wald, der in dem vor Farben leuchtenden Film regelrecht alles zu absorbieren scheint. Mit ihrer neuen Freundin Delilah (Sarah-Maxine Racicot) begibt sich Emerson ins Grüne und zelebriert dort, inspiriert von ihren Comics, ein okkultes Ritual, bei dem auch Blut eine Rolle spielt. Das Ritual soll ihnen Kraft gegen das geben, was im Wald schlummert und sich vor kurzem eine Mitschülerin geschnappt hat. Steckt wirklich ein Puma oder doch etwas Übernatürliches dahinter? Mit dieser Frage spielt der Teen-Horror produktiv. »Mit dir fühlt sich alles möglich an«, attestiert Delilah ihrer Freundin und beschreibt damit auch den breiten, genreaffizierten Assoziationsraum, den der Film effektiv und mit einem emphatischen Blick für die jungen Frauen aufmacht. In *Spirit in the Blood* manifestieren sich die Hoffnungen und Ängste des Heranwachsens im undurchsichtigen Wald, der zum Angstraum und zum Ort der Verheißung wird.

Jens Balkenborg verantwortet die digitale Kommunikation und das Studierendenmarketing an der Hochschule für Gestaltung Offenbach und ist dort Pressesprecher. Er schreibt für zahlreiche Medien über Film und Musik.

Xue Mengzhu, *O Ma / Before then* (DE/CN, 2023, 30 Min.)

Sarah Pech, *Ich hab dich Tanzen sehn* (DE/AUT, 2024, 19 Min.), sixpackfilm

Carly May Borgstrom, *Spirit in the Blood* (DE/CAN, 2024, 98 Min.), Junafilm

André Siegers, *Die Stimme des Ingenieurs* (DE, 2024, 21 Min.), Fünferfilm

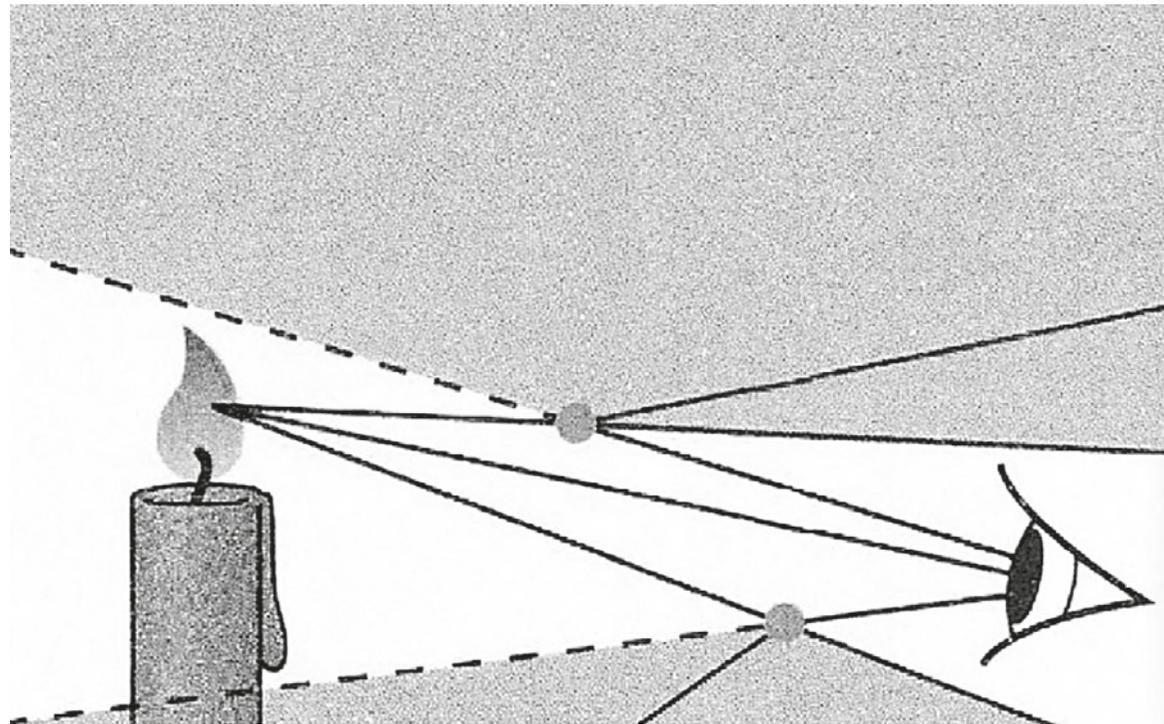
V E R M I T T L U N G ,

V E R T R I E B ,

V E R S A M M L U N G

C o l l e c t i v e C o n t r i b u t i o n

Von der Idee bis zum Kinosaal ist es ein langer Weg – das *Lerchenfeld* hat unabhängige Produktionsfirmen gefragt, welche Motivation ihrem Schaffen zugrunde liegt, was sie auszeichnet und vor welchen Herausforderungen sie aktuell stehen



Katja Lell, *Light As A Wave* (DE, 2012, 3:40 Min.); Filmstill, Veto Film

die thede

Anfang 1980 gründeten wir die thede, zur Eröffnung zeigten wir *Hellzapoppin – In der Hölle ist der Teufel los* (1941). Wir, das waren Filmliebhaber*innen und Filmemacher*innen, die in der Thedestraße in Altona die Idee eines Medienzentrums »zwecks emanzipatorischer Medienarbeit auf freundschaftlicher Basis« verwirklichten. Wir waren keine Firma, keine Filmproduktion, sondern nannten uns ein Kollektiv. Der Einfluss des englischen Workshop-Modells war unübersehbar, aber es gab auch schon andere Medienzentren in Deutschland. Erwirtschafteter Gewinn wurde in neue gemeinschaftliche Produktionsmittel gesteckt, um weiterhin ein unabhängiges Arbeiten zu ermöglichen. Ein Großteil von uns kam von der HFBK Hamburg: Maria Hemmleb, Jenny Ramcke, Nina Rippel, Manfred Oppermann, Christian Bau, Hanno Krieg, Jürgen Mainusch, aus Berlin vom Jugendfilmstudio Dirk Kistner. Andere stießen als Verbündete dazu: Barbara Metzlauff, Jens Huckeriede, Alexandra Gramatke, später Antje Hubert aus Kiel. Peter Stockhaus fungierte früh als Produzent, nach seinem Weggang gründeten wir die thede-Filmproduktion. Freundschaften und Vertrauen waren und sind unumgänglich, die Voraussetzung für gemeinsames Arbeiten. Bei Projekten haben wir uns oft gegenseitig unterstützt, es gab aber auch regelmäßige Zusammenarbeit mit Freund*innen außerhalb der thede: mit den Editorinnen Magdolna Rokob und Ursula Höf, mit den Komponist*innen Ulrike Haage und Roland Musolff, mit dem Kameramann Bernd Meiners und unvergessen: mit Udo Engel und Artur Dieckhoff. In der thede sind verschiedene Strömungen vertreten: der beobachtende Dokumentarfilm, Gegenöffentlichkeit, das experimentelle Kino, der ethnographische Blick. Allen Filmemacher*innen gemeinsam ist eine Arbeitsweise, die Wert legt auf sorgfältige Recherchen, viel Zeit zum Produzieren und einen genauen Blick. Die Lust am Ausprobieren, am Experimentieren, die Idee, den Dokumentarfilm auszuloten und weiterzuentwickeln ist unsere Devise. »Produktion und Vertrieb in eigener Hand« hat sich bewährt. Seit 1980 sind über 60 Filme entstanden und ins Kino gekommen. 2017 wurde die gemeinsame Filmproduktion eingestellt, das Filmemachen geht in anderen Konstellationen weiter, der kollektive Vertrieb ist allerdings geblieben.

Christian Bau, Alexandra Gramatke, Maria Hemmleb, Antje Hubert, Barbara Metzlauff
<https://www.diethede.de>

Filmgalerie 451

Die Produktionsfirma Filmgalerie 451 war zunächst eine Videothek, über die wir dann auch unsere ersten eigenen Filme produziert



Christoph Schlingensief, *The African Twintowers* (DE, 2008, 75 Min.); Filmstill, Filmgalerie 451



Jana Rothe, *Clown*esses* (DE, 2023, 22 Min.); Filmstill, PINKMOVIES

haben. Etwas anderes, als selbst zu produzieren, kam uns damals gar nicht in den Sinn, wir kannten nichts anderes und es gab auch keine interessanten Produktionsfirmen. Ein Unterschied ist, dass wir nicht nur produzieren, sondern auch Filme verleihen und vertreiben. Das bedeutet, wir machen oft alles – von der ersten Idee bis zum Kinostart, DVD- oder VoD-Veröffentlichung – selbst. Die Zusammenarbeit mit anderen Regisseur*innen hat damit angefangen, dass wir Filme von Freund*innen (Monika Treut, Christoph Schlingensief, Heinz Emigholz) auf Video veröffentlicht haben, damit sie für unsere Videothek verfügbar waren. Die meisten Filme entstehen aus länger gewachsenen Beziehungen zu Regisseur*innen. Zusammen einen Film zu machen, ist ein großes Wagnis, daher ist es gut, wenn man sich kennt und vertraut. Unsere Filme sind von Inhalt, Form und Budget sehr verschieden, aber sie tragen alle eine starke Handschrift. An erster Stelle steht die Kontinuität in der Zusammenarbeit mit Regisseur*innen oder Koproduzent*innen. Etwas Neues entsteht durch ein besonders dringliches Thema oder eine spannende Persönlichkeit. Da wir auch eigene Filme machen, können wir nicht viele Filme produzieren und halten unsere Firma bewusst klein, unabhängig und flexibel. Bei der Masse von Filmen, die gemacht werden, ist die größte Herausforderung, Projekte zu entwickeln, die es wirklich wert sind, realisiert zu werden. Ich habe in letzter Zeit einige Projekte in der Entwicklung abgebrochen, weil ich nicht überzeugt genug war. Früher habe ich alles durchgeboxt. Die aktuelle Situation um Filmproduktionen wäre ein längeres Thema. Das größte Problem finde ich, dass der Markt für unabhängig produzierte Filme sehr schlecht ist, es gibt nur noch wenige Auswertungsmöglichkeiten. Dadurch ist man in der Entwicklung und in der Produktion zu sehr von Förderung abhängig, was die Filme stark beeinflusst und nicht besser macht. Man beschäftigt sich oft mehr mit Bürokratie, als mit Inhalten, und es dauert alles viel zu lange.

Frieder Schlaich

<https://www.filmgalerie451.de>

PINKMOVIES

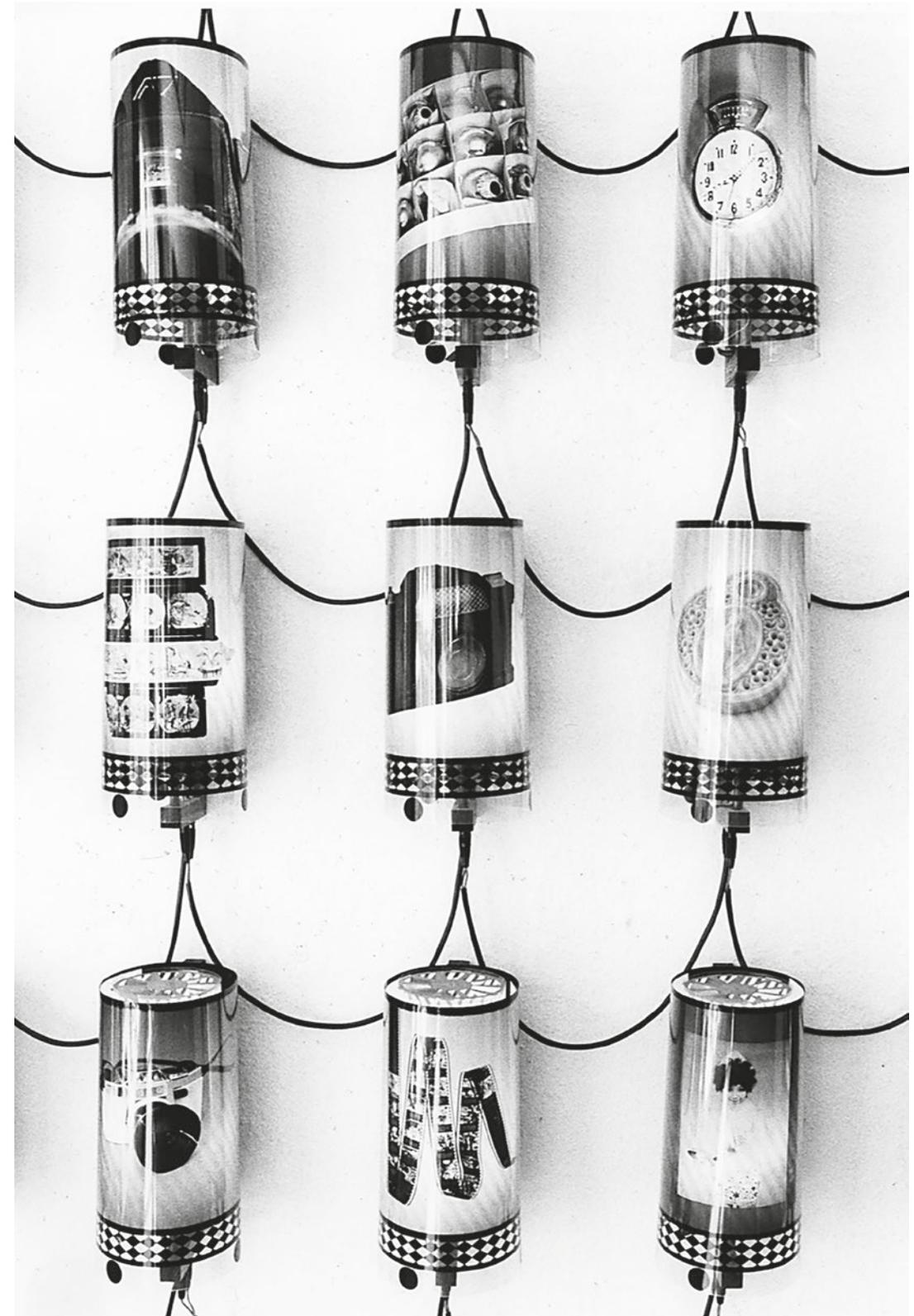
PINKMOVIES. Pinku eiga, um genauer zu sein, pinker Film auf japanisch. Pinku Eiga ist ein Genre, dass auf der Linie zwischen Erotik und künstlerischem Film angesiedelt ist. Auf der Suche nach dem eigenen Ausdruck, so könnte es verstanden werden. Es geht um Filme, die etwas wagen, sich trauen, sich in Bereichen bewegen, die auf jeden Fall etwas von dem Zuschauenden und den Ausführenden wollen. Eine Herausforderung. Maike hatte mit ihrem Kurzfilm *Von der Hingabe* (2002), den Namen eingeführt und es interessiert uns, uns in

Zwischenbereichen bewegen. Damit wollen wir weitermachen. Uns interessieren Filme und Künstler*innen, die Lust haben, zu provozieren, herauszufordern – laut wie leise und sich mit Fragen und Themen zu beschäftigen, die ein Mehr an Diskussion im Anschluss fordern, und auch können. Dabei sind uns ökologische, feministische, politische Fragen sehr wichtig, genauso wie auch unser Miteinander – vor und hinter der Kamera, einen respektvollen Umgang miteinander zu leben. Die Gründung von PINKMOVIES war dann eine super schnelle Sache: Hast du Lust, dass wir das machen? Ja! Ich auch – let's go! Wir sind beide Filmschaffende, haben lange und kurze Projekte gemacht und hatten Lust zusammenzuarbeiten. So haben wir mit Champagner in der Sonne die Verträge unterschrieben. Unsere inhaltliche und finanzielle Grundlage für die Firma ist die Arbeit mit der ZDF Redaktion Arte Kurzschluss mit Dr. Catherine Colas. Wir produzieren für den Sender auf deutscher Seite das wöchentliche Magazin Kurzschluss, das sich ganz der kurzen Form und ihrer Repräsentation im Fernsehen, online und terrestrisch verschrieben hat. Auch da ist es uns wichtig, Themen, Filme und Menschen zu platzieren, die sich mit gesellschaftlichen Verhältnissen beschäftigen und diese verändern. Gerade sind wir in der Endabnahme der Sendung *War Lines* über den Alltag in der Ukraine. Außerdem arbeiten wir mit Filmemacherin Jana Rothe (HFBK Studierende, Master bei Prof. Robert Bramkamp) an ihrem neuen hybriden Dokumentarfilm *Not Your Sister*, über Arbeitsmigrant*innen in der Pflege, die aus Vietnam nach Deutschland kommen sowie an Maike Mia Höhnes zweiten Spielfilm, der in Bonn im Auswärtigen Amt 1977 spielt, ein politisches Kammerspiel.

Maike Mia Höhne und Lilli Thalgot
www.pinkmovies.de

VETO Film

VETO Film wurde 2013 gegen Ende unseres Studiums erdacht und 2014 als Verein gegründet. Die Idee war, einen Diskurs über experimentelle Filme auch außerhalb der Hochschulstrukturen aufrecht zu erhalten, die eigenen Filme gemeinsam zu vermitteln und gleichzeitig anderen experimentellen Filmen aus Hamburg eine Plattform zu verschaffen und diesen als Vertrieb zu dienen. Damals gab es noch nicht so viele Online-Streaming Möglichkeiten und so starteten wir zunächst mit einer Online-Datenbank für Kurator*innen. Wir riefen in einem jährlichen Open Call Filmemacher*innen aus Hamburg dazu auf, ihre Filme bei uns einzureichen und veröffentlichten die Auswahl in Editionen, die auf der VETO Film-Website abrufbar sind. Insgesamt gibt es bisher sechs Editionen aus den Jahren 2013–2019. Darüber hinaus organisierten wir Filmveranstaltungen, in denen wir die je-



Manfred Oppermann, *Zu Hundert Jahre Film*, Installation, 1993, die thede

weilige Edition vor einem Publikum präsentierten und die Filmmacher*innen dazu einluden, in Q&As ihre Filme mit uns auf der Bühne zu diskutieren. 2018 begannen wir die Arbeit an einer Edition 0, die Filme versammeln sollte, die vor 2013 gedreht wurden. Außerdem starteten wir einen Newsletter, um die von uns umgesetzten Filmprogramme zu dokumentieren, die von uns vertretenen Filme diskursiv einzubetten sowie verschiedene Perspektiven dazu zu versammeln. Da wir irgendwann den organisatorischen Aufwand der Editionen nicht mehr bewältigen konnten, konzentrierten wir uns auf die Kuration von Filmprogrammen, die Organisation von Filmveranstaltungen und das Herstellen von Kooperationen – und legten so einen Fokus auf Arbeitsfelder der Filmvermittlung. Ein Highlight unserer kuratorischen und vermittelnden Arbeit waren die diversen Kooperationen mit verschiedenen Institutionen, wie dem Metropolis Archiv, dem Goethe-Institut Marseille, VIDEO.IMAGE in Tiflis oder Golden Pixel Cooperative in Wien. Die unbezahlte Arbeit sowie die wenig erfolgreiche Suche nach dauerhaften Finanzierungen haben die Arbeit an VETO Film in den letzten Jahren immer mehr erschwert. Außerdem haben sich unsere Arbeits- und Lebensumstände verändert, die Mehrheit der Akteur*innen lebt inzwischen nicht mehr in Hamburg und unsere prekären Lebenssituationen haben sich weiter zugespitzt, sodass die aktive Arbeit an VETO Film momentan pausiert. Was bleibt, ist der Wunsch, »das eigene Sehen und Hören immer wieder herauszufordern, den eigenen Horizont zu hinterfragen, Kontexte herzustellen. (...) Die Auseinandersetzung mit den Filmen als Nachdenken über das (eigene) Leben und wie wir Realität wahrnehmen.« (Louis Fried in *Veto-Letter* #001)

Maya Connors, Katja Lell
<http://www.vetofilm.com>

G R A F I K
A L S
H A L T U N G

M a r t i n K a r c h e r

Im akademischen Jahr 2024/25 sind Julian Mader und Max Prediger Gastprofessoren für Grafik an der HFBK Hamburg. Unser Autor portraitiert die Arbeits- und Herangehensweise der beiden Grafiker



Julian Mader, Max Prediger, *Los Angeles*, 2019, Montez Press – Cartography, 2023

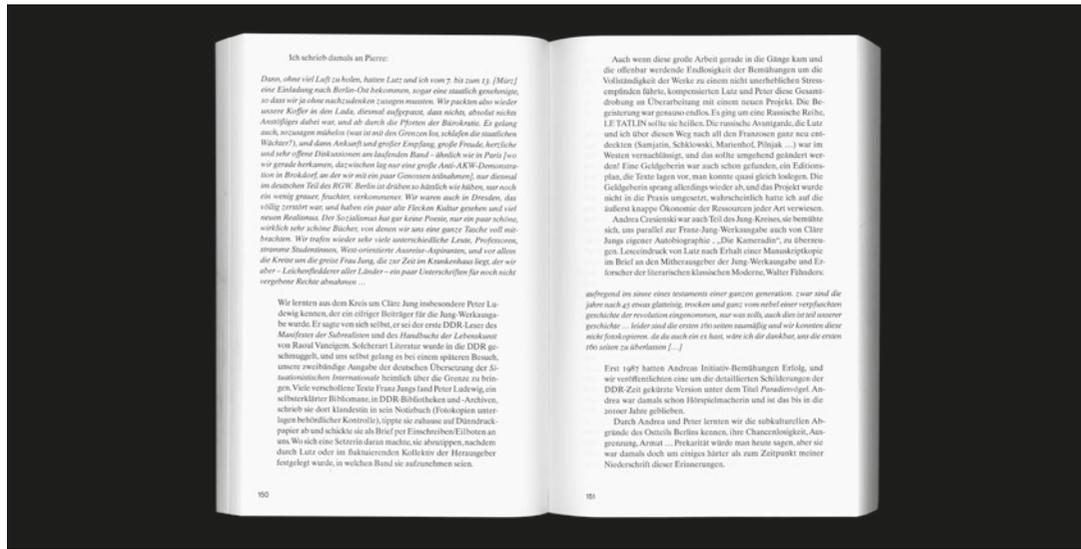
Martin Karcher

M J A H R 2017 gründeten Julian Mader und Max Prediger das Design Studio JMMP. Seither haben sie zahlreiche Erscheinungsbilder, Schriften, Poster, Bücher, Magazine und Webseiten gestaltet. Die Ergebnisse ihrer gemeinsamen Arbeit wurden unter anderem von der Stiftung Buchkunst als eines der schönsten deutschen Bücher (Auszeichnung/Shortlist) und mit dem Preis 100 Beste Plakate (D/A/CH) gewürdigt.

Max Prediger und Julian Mader sind Grafiker mit unterschiedlichen Arbeitsweisen, Zugängen und (Vor-)Wissen. Ihre Praxis wurde erst durch stark praxisorientierte Ausbildungsorte, dann Fachhochschulen und schließlich Universitäten, deren Pädagogiken und ihr jeweiliges Verhältnis von Theorie und Praxis geprägt, sukzessive verschob sich im Verlauf ihrer bildungsbiografischen Professionalisierung das Verhältnis von praktisch-angewandter Gestaltung als Handwerk, hin zu einer Theorie der Gestaltung. Das Resultat ist eine gesteigerte Sensibilität für Gestaltung als Kunst und deren praktische Umsetzung. Beide studierten zunächst an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg (HAW) in den Studienschwerpunkten Editorial Design und Type-Design und wechselten anschließend an die HFBK Hamburg in die Klasse Grafik von Prof. Ingo Offermanns, bei dem sie 2017 ihren Masterabschluss machten. Auch wenn es bereits gemeinsame Hochschulprojekte an der HAW gab, fanden Max Prediger und Julian Mader in London offiziell professionell zueinander: Die Arbeit für Montez Press⁰¹ war das erste große gemeinsame Projekt. Julian Mader entwarf die Hausschrift, gemeinsam gestalteten sie die Website und das visuelle Erscheinungsbild. Als Art Direktoren für Montez Press haben sie den kompletten Katalog des Verlags mit rund 50 Büchern gestaltet, für das Erscheinungsbild wurden sie 2023 vom Type Directors Club New York ausgezeichnet. In dieser Zeit entstand die Idee zu einer längerfristigen Zusammenarbeit, ein Jahr später gründeten sie JMMP.

Jede Form von Zusammenarbeit ist eine Beziehungsweise, also nicht bloß ein additives Hinzufügen. JMMP findet sein gestalterisches Vokabular durch eine spezifische Form der Kooperation trotz funktionaler Arbeitsteilung sind sämtliche Ergebnisse immer gemeinsame Ergebnisse. Die gestalterische Haltung, die ihre gemeinsame Arbeit und deren Ergebnisse auszeichnet, wurde mit der Zeit durch eine Reihe von Aufträgen geformt. Beide gehen dabei – auf unterschiedliche Art und Weise – analytisch vor. Es geht ihnen in erster Linie darum, einen Inhalt zu verstehen, um ihm dann eine Form zu

01 Montez Press wurde 2012 an der HFBK gegründet. 2018 ist daraus Montez Press Radio mit Sitz in New York City hervorgegangen. <https://montezpress.com/>



Hanna Mittelstädt, *Arbeitet nie! Die Erfindung eines anderen Lebens*, Edition Nautilus, Buchgestaltung, 2023

geben. Überblick und Visualisierung spielen im Gestaltungsprozess eine zentrale Rolle. Während Max Prediger von Anfang an ein gestalterisches Ergebnis sieht und auf dieses hinarbeitet, ist für Julian Mader der Prozess Ausgangspunkt des gestalterischen Arbeitens. Diese Herangehensweisen, die in ihrem Zusammenspiel Basis und Überbau ähneln, finden produktiv in einer gemeinsamen Haltung zueinander, bei der Schrift und Typografie tragende Elemente des visuellen Systems sind. In ihren Arbeiten verschränken sich infolgedessen die inhaltlich-kommunikative und die appellative mit der ikonografischen Dimension, so entstehen häufig grafische Ergebnisse, die sich zwischen Bild und Text bewegen.

Ihnen ist wichtig, stark und nah am Inhalt zu arbeiten. Die programmatische Ansage von JMMP ist: nichts hinzufügen, was nicht bereits im Inhalt angelegt ist. Es geht folglich gerade nicht um Illustration oder Interpretation, sondern um die grafische Übersetzung von Inhalten, kondensiert auf eine Idee. Ähnlich einer eidetischen Reduktion in der Phänomenologie, bei der durch einen methodischen Schnitt versucht wird »zu den Sachen selbst« (Vgl. Edmund Husserl) zu kommen, um den inhaltlichen Kern freizulegen, besteht der methodische Ansatz von JMMP darin, eine zentrale Idee zu isolieren und auf die Spitze zu treiben, diese immer weiter zu reduzieren. Das Ziel ist es, auf gestalterische und typografische Setzungen hinzuarbeiten, die sich dann in den Hintergrund stellen, leise sind und den Inhalt in den Vordergrund treten lassen. Die Ergebnisse sind selten visuell laut.

Ihre Zusammenarbeit ist die kontinuierliche Erkundung gestalterischer Räume und deren tradierten Konventionen. Eine Idee zu

isolieren und auf die Spitze zu treiben bedeutet, deren Konsistenz und Kohärenz in allen Anwendungen und Formen zu prüfen, so lange am Konzept zu feilen, bis es auf allen Ebenen und in allen grafischen Formaten funktioniert, anstatt sich auf Ausnahmen einzulassen. Das hat zur Konsequenz, dass ihre Entwürfe skalierbar sind und häufig als Teil von Serien funktionieren. In dieser Serialität wird der gestalterische Entwurf auf immer neue Proben gestellt und mit Herausforderungen konfrontiert. Jede Iteration eines Entwurfs ist ein Test. Die Anwendung von konsequenten Systematiken auf serielle Inhalte provoziert Leerstellen, weil sich nicht alles in ein System integrieren lässt. Diese Leerstellen sind keine Mängel, vielmehr werden sie zum Teil des Entwurfs. Sie werden zu gestalterischen Elementen.

Entlang der Seminare, die sie im Sommersemester 2025 anbieten, werden ihre individuellen Schwerpunktsetzungen und Zugänge deutlich. In Julian Maders Seminar steht die Auseinandersetzung mit Monospace-Schriften im Zentrum – nichtproportionale Schriftarten, bei denen jedes Zeichen, vom schmalen »i« bis zum breiten »m«, dieselbe feste Breite einnimmt. Diese technische Beschränkung, ursprünglich aus der Mechanik früher Schreibmaschinen hervorgegangen, diente vormals der Funktionalität, wird in Maders Seminar jedoch zur gestalterischen Aufgabe. Die Studierenden erkunden, wie sich mit den Konventionen dieser historisch gewachsenen Schriften umgehen lässt. Dabei geht es nicht nur um formale Experimente, sondern auch um ein reflektiertes Verhältnis zu Typografie als Werkzeug. Ziel ist es, Typografie nicht als Selbstzweck, sondern als konzeptionelles Instrument zu begreifen – geprägt von Einfachheit und einer kritischen Auseinandersetzung mit Konventionen.

Ausgangspunkt des Seminars von Max Prediger sind monothematische Kollektionen von Fundstücken, die zunächst von den Studierenden nach subjektivem Interesse zusammengetragen werden. Diese Übung ist eine Inversion seiner eigenen Herangehensweise, welche einen gegebenen Inhalt als Ausgangspunkt hat. Im Prozess des Editierens des Materials entwickelt sich dieses weiter – durch gezielte Eingriffe wie Dekontextualisierung, Fragmentierung oder kompositorische Verdichtung. Deutlich wird hier, dass für Prediger Buchgestaltung ein Medium der Übersetzung ist. Jede Entscheidung – von der Wahl des Papiers über die typografische Setzung bis zur dramaturgischen Strukturierung des Inhalts – trägt zur Lesart bei. Dieser Ansatz fordert die Studierenden heraus, radikal zu reduzieren und jede gestalterische Entscheidung auf den konzeptionellen Kern zurückzuführen. Die Kombination dieser unterschiedlichen Zugänge ist die Grundlage der visuellen Sprache von JMMP, die Funktionalität mit materialbewusster Ästhetik verbindet.

Dr. Martin Karcher ist promovierter Erziehungswissenschaftler, Autor und Kurator. Derzeit interessiert er sich für die Schnittmenge von Praktiken der Vergemeinschaftung, Text- und Theoriearbeit als soziales Handeln und die Pädagogizität von Institutionen. Er arbeitet als Assistenzkurator im Kunstverein in Hamburg, wo er zuletzt die Ausstellung *and Others who wish to remain anonymous* von Prateek Vijan kuratierte.

C O N N E C T I N G

T H E

D O T S

A n s e G r a b o l d
& U l a O s m a n

Ula Osman is the current artist-in-residence at HFBK Hamburg. In conversation with Anse Grabold, she discusses her practice between art and activism as well as her current projects



Artist-in-residence Ula Osman at HFBK Hamburg, 2025; photo: Tim Albrecht

Anse Grabold

In Sudan, you primarily worked with photography, positioning your work between documentary and art. How did this approach develop, and what does it mean to you?

Ula Osman

When I first started photographing, it was all about documenting my surroundings. I also worked for institutions, but when the protests began, I went out and captured what was happening in Sudan. At that time, I didn't think about defining myself—I was simply doing what I could as someone who could take pictures and share them with the world, echoing our chant: keep eyes on Sudan. But I realized I wasn't drawn to traditional press photography. Instead,

I focused on women who couldn't physically join the protests—watching from their balconies or rooms, witnessing the revolution unfold. I captured emotions: people screaming, injured, enduring the pain of bullets and tear gas. Their strength and patience moved me. That period marked a transition in my work. It became less about documentation alone and more about translating thoughts into art. Photography remained central, but I started experimenting—incorporating archives, collages, and other materials to expand my visual language.

Anse Grabold

What does your multimedia approach allow you to do that traditional photography wouldn't?

Ula Osman

I began by envisioning what I wanted to express and then choosing the medium that best served that vision. Photography alone wasn't enough—it couldn't fully capture the depth of the stories I wanted to tell. Incorporating archives, audio, and other materials allowed me to build narratives in a more layered way. My work now focuses on connecting the past to the present, using that link to raise questions about the future. It's been three years since I started identifying myself as a multidisciplinary artist, and in 2023, I stopped taking photographs altogether.

Anse Grabold It seems that your practice has changed since you had to leave Sudan. How has your work shifted since you've been in Hamburg?

Ula Osman

I have a vast archive of material from 2019 to 2023. I travelled across Sudan, visiting places like Kurdufan, photographing the people and their surroundings. My relationship with Khartoum has always been complicated—Sudanese society is deeply divided between the centre and the margins. Exploring these regions was a way for me to understand Sudan beyond its capital. In Hamburg, I revisited these photographs and presented the project *Centre and Margin* (2025) at this year's annual show. The project reflects on Sudan's current political situation, highlighting how different communities and tribes



Works by Ula Osman during the ASA Open Studios, 2024; photo: Tim Albrecht

are being pitted against each other to fuel conflict.

Anse Grabold You've essentially built your own archive in Sudan and are now revisiting it. What does having the space and time to shift from collecting images to processing the archive allow you to do?

Ula Osman My practice has become much more research-based. I came to Germany with two projects: one about my grandmother and another about Sudan's history. We often don't look back far enough to understand our intergenerational history—and without that, we can't fully grasp what's happening today. I started with my own story, examining the trauma I've experienced and how it shapes my life. That led to *Resurrection: A Woman Called Suad*, a project about my grandmother and the intergenerational trauma passed down to me. It's a long chain that needs to be broken for healing to begin. Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* was an important reference for me—it illustrates how history repeats itself in cycles, just with different names and faces. My work is about breaking that cycle and fighting for a different future. Now, I'm in the process of connecting the dots, not just for myself but for Sudanese society as a whole. Sudan was colonized first by the Turks, then by the British—that's when the whole centre vs. margins structure was established. Divide and rule is still at play today, which is why we keep experiencing coups and conflicts. This is what led me to *City of White Gas*, a project about Khartoum, in collaboration with two Sudanese female researchers. Originally, I was supposed to work with German researchers, but I declined—they wouldn't fully understand the nuances of what I'm exploring. The plan is to create a book combining my artwork with critical texts, but since funding is a challenge, I'm focusing on completing my part first before securing resources to support my collaborators.

Anse Grabold Especially in relation to *City of White Gas*, how do you see the connection between your artistic practice and your political work and activism?

Ula Osman I've been deeply involved in the revolution—from protesting in the streets to becoming part of the transitional government, then joining the women's movement, which focused on womanhood, solidarity, resistance, and Sudan's feminist history. Later, I became active in the resistance committees, where young people organized neighbourhoods and worked on alternative governance plans. Moving through these different spheres raised countless questions for me. My goal now is to reread history through a female perspective. History has long been written by white men, and I want to challenge that through historical criticism—offering my generation

in Sudan a new way to understand our past. That's why I'm working on *City of White Gas*. I see it as a possible tool for young people, linking my archive from the revolution with materials from 1956⁰¹, tracing the roots of the coup and its impact. Since 2019, it's been an exhausting cycle of highs and lows, often devastating. But understanding history has given me a way forward—it's helping me heal. I feel a lot of resentment toward the older generations for their silence and their current power struggles, while we, the young, lost so many during the protests, massacres, and genocides. But connecting the dots makes the pain more bearable. When I was younger, I poured all my energy into the struggle, trying to change the system. Now, I feel a sense of relief because my focus has shifted to translating my thoughts through art. I still want to contribute and create change, but I do so now through artistic research, rather than direct activism.

Anse Grabold Activism burnout is real, but stepping back to focus on healing through research remains a deeply political act, still embedded in the struggle. What are the key aspects of your approach to teaching?

Ula Osman From my perspective, theory is essential for building a strong artistic practice. Since I originally studied forestry and environmental science, I'm self-taught in the arts—so I place great value on guiding others in how to develop research-based work. I want my classes to be spaces of exploration, where students can expand their practice, read more, experiment with different mediums—and most importantly, create books. Books allow people to see, read, and feel your work, but they also make it accessible beyond the moment. Compared to a single image, a book has longevity. It becomes a legacy.

Ula Osman's work is deeply rooted in Sudan's cultural and social fabric, exploring the dynamics of center and margin to reflect diverse narratives of identity, place, and belonging. As an artist-in-residence during the 2024/25 academic year, Ula will engage with students and the community to discuss these critical themes.

Anse Grabold studied at HfG Offenbach, Estonian Academy of Arts in Tallinn, Academy of Fine Arts Vienna and is currently studying at HFBK Hamburg. In 2022, they received their diploma with honors, and in 2024/25 Grabold taught as a lecturer in photography at the Faculty of Design in Würzburg.

01 1956 was the year of the proclamation of the independent Republic of the Sudan, which was followed by a military coup and civil war.

H I N T E R

S C H L O S S

U N D

R I E G E L

R a p h a e l D i l l h o f

Der HFBK-Absolvent Prateek Vijan spielt in seiner aktuellen Einzelausstellung im Kunstverein Hamburg den Gegenraub von kolonialen Artefakten durch



Prateek Vijan, *and Others who wish to remain anonymous*, 2025, Ausstellungsansicht Kunstverein in Hamburg; Foto: Edward Greiner

LLES ANDERE ALS BUSINESS AS USUAL:

A Wer Prateek Vijans Schau *and Others who wish to remain anonymous* im Hamburger Kunstverein besuchen will, wird von einer deckenhohen Bretterwand aus Bauholz begrüßt, die den Ausstellungsraum im Erdgeschoss zum Eingangsbereich hin undurchdringbar verschließt. Eine Hürde, die es erst einmal zu überwinden gilt: Am Empfang nachgefragt, wird man mit einem kleinen Zettel mit Anweisungen und Zahlencode konspirativ wieder aus dem Gebäude geschickt, bis zu einer unscheinbaren Seitentür, über der das Leuchtschild eines Dietrichs prangt wie die Werbung eines halblegalen Schlüsseldiensts. 060504 lautet der Code an diesem Februartag. Drücken. Drehen. Drin.

Es ist eine kleine dramaturgische Geste mit großer Wirkung, die das Faible für Rollenspiele des Künstlers verrät, für das Abtauchen in imaginierte Szenarien, für Gedankenexperimente. Und das die Besucher*innen – so versteht man nach dem Eintreten nach und nach – durch die Seitentür des Kunstvereins offenbar von hinten in eine Art Restaurant-Situation führt, wo sie vom Kühlraum mit dicker Isoliertür in die ausgestaffierte Küche bis hin zum Gästebereich gelangen, wo Kaffeehaustische und schicke Bugholzstühle auf das Tagesgeschäft zu warten scheinen. Eine suggestive Bühnensituation, die die Besucher*innen sofort in ihren Bann zieht und quasi wie eine Küchenhilfe zum Schichtbeginn empfängt – wobei der detailverliebte Realismus der Staffage naturgemäß überall durch künstlerische Interventionen gebrochen wird. Architekturmodelle aus Edelstahl ragen da etwa im Kühlraum aus der Wand, Grundrisse von undefinierbaren Gebäuden, aufgeklappte lange Gänge, die an Grabkammern in Pyramiden, an Fluchtpläne aus Heist-Filmen wie *Oceans 11* denken lassen, genau wie an die kalten Oberflächen von Operationssälen oder Gefängniszellen. Einen Raum weiter findet man Fotografien von Sicherheitspersonal und -einrichtungen, eingeätzt auf weiteren Edelstahl-Kühlschrantüren an der Wand. Auf drei Regalen geben Bildschirme augenscheinlich Material von Überwachungsvideos wieder, während schließlich auf den Tischchen des Gastraums kleine Architekturmodelle statt Speisen auf indischen Thali-Tellern angerichtet sind. Ein surreales Bild, das es genauso zu entschlüsseln gilt wie die Codegeschützte Eingangstüre.

Es ist also ein denkbar komplexes Szenario, in das uns Prateek Vijan (Master-Abschluss 2023 bei Prof. Simon Denny) hier unvermittelt einlädt; ein Szenario, mit dem der 1991 geborene und in Hamburg und Neu-Delhi ausgebildete Künstler, seine jahrelange Beschäftigung mit dem illegalen Transfer von kolonialen Kulturgütern in den Westen zu einer einzigen großen Rauminstallation kulminieren lässt. Im



Prateek Vijan, *and Others who wish to remain anonymous*, *Study Piece 1*, 2025, Ausstellungsansicht Kunstverein in Hamburg; Foto: Edward Greiner



Prateek Vijan, *and Others who wish to remain anonymous*, 2025, Ausstellungsansicht Kunstverein in Hamburg; Foto: Edward Greiner



Prateek Vijan, *and Others who wish to remain anonymous*, 2025, Ausstellungsansicht Kunstverein in Hamburg; Foto: Edward Greiner

Mittelpunkt steht die Idee des »counter-loot«. Ein Konzept, das mit Gegenraub übersetzt werden kann, und das von der Notwendigkeit ausgeht, die Rückholung von Objekten, die über die Jahrhunderte von Kolonialherrschaft auf mehr als zweifelhaften Wegen in westliche Museen und Sammlungen gelangten, notfalls auch mittels rechtswidriger Methoden zu erzwingen. Ist das ganz pragmatische Zurück-

stehlen von Diebesgut schließlich nicht weniger als Verbrechen, sondern viel mehr gelebte Gerechtigkeit, ja Notwehr zu betrachten? Ist Restitution angesichts bürokratischer Hürden und jahrelanger lähmender Verfahren, bei denen immer wieder die gleichen Argumente durchgekaut werden, überhaupt noch auf andere Art möglich?

Konkret macht Vijan uns in seiner Inszenierung zum Mitwisser eines potenziellen Gegenraubs, in dessen Mittelpunkt »Tipu's Tiger« steht, der hölzerne Automat eines Tigers im Angriff auf einen britischen Kolonialoffizier, der Ende des 18. Jahrhunderts für Tipu Sultan in Südindien hergestellt und wenig später bei einem gewaltsamen Eroberungsfeldzug durch britische Truppen geraubt wurde. Trotz Rückgabeforderungen ist der groteske Automat noch heute in England ausgestellt, genauer im Londoner Victoria and Albert Museum, wo Prateek Vijan ihn bei einem Stipendien-Aufenthalt in der britischen Hauptstadt immer wieder besuchen und mit versteckter Kamera ausspionieren konnte; Videomaterial, das er in der Ausstellung nun über drei Überwachungsmonitore laufen lässt. Es zeigt, wie jemand atemlos durch die langen Gänge streift, vorbei an den hundert Jahre alten Artefakten, vor allem aber an Sicherheitspersonal und alarmgesicherten Türen. Der Zugriff bleibt allerdings aus, noch scheint die Zeit nicht reif, die Planung noch nicht abgeschlossen. Vielmehr wirkt die Person in den klausrophobischen Videos von der Situation über-

wältigt: Zu unüberwindbar ist der hochtechnisierte Überwachungsapparat, der die illegitim aufbewahrten Kulturschätze in Museen vor Zugriff schützt – und dessen dunklen Kern als Überbleibsel kolonialer Unterdrückungsmechanismen Vijan hier herausarbeitet, indem er das Museum nicht als Tempel des Wissens, sondern als beklemmenden Ort des Ausschlusses zeigt. Auch, indem er solche Ein- und Ausschlussmechanismen in seiner dichten Inszenierung immer wieder in verschiedensten Formen auftauchen lässt: vom leuchtenden Dietrich über dem Eingang über den Zugangscode bis hin zu den

allgegenwärtigen Überwachungsbildern und -videos an den Wänden.

and Others who wish to remain anonymous ist eine beeindruckend dringliche Schau, stringent im großen Konzept genau wie in der Ausführung. Dass es nicht ins Polemische kippt, wenn Vijan den Schichtbeginn im Restaurant zur harmlos wirkenden Tarnung eines gerechten Beutezugs macht, liegt auch an seinem feinen Gespür für Architektur und Räume. So lässt er die sauberen Edelstahloberflächen der Objekte und Wände auf clevere Art nahtlos zwischen Banklobby und Museum, Gefängnis, Küche, Kühl- oder Tresorraum changieren und legt so ganz nebenbei offen, wie Architektur, wie Räume immer auch Macht demonstrieren und Ordnung entstehen lassen.

Dabei fügt am Ende jedes noch so kleine Detail der vierteiligen Schau neue Ebenen hinzu: »Badschah« steht auf den an einem Wandregal angehefteten Ausdrucken, mit denen Küchenpersonal sonst die Bestellungen boniert, ein beliebtes indisches Restaurant ganz in der Nähe des Hamburger Hauptbahnhofs. Eine schöne Referenz, die den Realismusgrad steigert und deutlich macht, dass jedes noch so harmlos wirkende Lokal der Keim einer konspirativen Aktion werden könnte. Die aber vor allem die so eloquent vorgestellten Londoner Counter-loot-Pläne an einen konkreten Ort bindet: an Hamburg, vor allem an die Hamburger Museumswelt, in deren unmittelbarer Umgebung sich das Restaurant schließlich als geeigneter Beobachtungsposten für das MK&G anbietet, wo Provenienzforschung ebenfalls immer wieder Raubkunst zu Tage fördert. Einiges wurde von dort tatsächlich restituiert. Für anderes ist es vielleicht bald Zeit, den nächsten – nur ganz theoretischen – Schlachtplan zu entwerfen.

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

08.02. – 27.04.25
Prateek Vijan
*and Others who wish to
remain anonymous*
Kunstverein Hamburg
<https://www.kunstverein.de/>

V E R S C H A C H T E L T E

G E G E N W A R T

A n n e M e e r p o h l

Die aktuelle Sammlungspräsentation *Isa Mona Lisa* in der Hamburger Kunsthalle zeigt Klassiker in neuem Licht, sowie ausgewählte Neuzugänge – darunter zahlreiche Arbeiten aus dem Umfeld der HFBK Hamburg



Asana Fujikawa, *Eine Frau, ihr Freund und ein kleiner Gott*, 2002, Ausstellungsansicht *Isa Mona Lisa*, Hamburger Kunsthalle, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Foto: Fred Dott

Anne Meerpohl

IN VERSCHMITZTES LÄCHELN, eine mystifizierte und aufgeladene Mimik, ein Rätsel und vor allem eines, ein Hype. Der Titel *Isa Mona Lisa* der aktuellen Präsentation der Sammlung Gegenwartskunst an der Hamburger Kunsthalle beginnt mit einem mehrgliedrigen Wortspiel. Zuallererst adaptiert er die gleichnamige fotografische Arbeit Wolfgang Tillmans (1999): Sie zeigt die Künstlerin Isa Genzken, die ihr Studium, das sie später nach Köln, Berlin und Düsseldorf führte, 1969 an der HFBK Hamburg begann, auf einem gelben Ledersofa sitzend, wie sie die Betrachter*innen am Eingang der Ausstellung empfängt. Die Wiederholung der Wortsilbe »Isa« und die Referenz auf Leonardo Vincis *Mona Lisa* (1503–1506) verweist auf eine Art antizyklischen Kreislauf, der eine zeitgenössische Sammlung unmittelbar in einen Kanon einschreibt. So kann beim Besuch der Ausstellung je nach Laufrichtung die Fotografie *Isa Mona Lisa* den Startpunkt bilden und ein Raum voller Arbeiten der Künstlerin Isa Genzken selbst den Abschluss. Die Kuratorin Brigitte Kölle will den Titel durchaus auch als Gegengewicht zu den drei Namen von Caspar David Friedrich verstanden wissen, die titelgebend für die Blockbuster-Schau im letzten Jahr waren.

Im Kellergeschoss der Galerie der Gegenwart erstrecken sich in seinen verschachtelten Räumen Einzel-, Duo- und Triogruppierungen aus insgesamt über dreißig Positionen der letzten sechzig Jahre. Sie gehen anhand thematischer und assoziativer Zusammenhänge ineinander über. So bilden beispielsweise Fragestellungen rund um Körper oder Vulnerabilität sowie Aneignungsprozesse zu Beginn des Rundgangs den Schwerpunkt. Anhand der Arbeiten von Alexandra Bircken, Ilya Kabakov und Louise Bourgeois entspinnen sich Diskurse über Fragilität, Selbstbestimmung, Krankheit und Fürsorge.

Geradezu fließend gehen die Positionen ineinander über und so fügen sich die keramischen Figuren und Druckgrafiken von Asana Fujikawa (Masterabschluss 2016 bei Prof. Matt Mullican) ein, die ebenfalls Pflege, Fürsorge und Heilung in ihrer Arbeit verhandelt. Eine mystische und blutige Geschichte über die Beziehung zu einer Apothekerin, mit Bleistift an die Wand geschrieben, lässt den Raum an eine laborartige, magische Kammer erinnern.

Weniger opak körperlich wirken die Figuren und Bildcharaktere in den Zeichnungen von Noi Fuhrer (Masterabschluss 2021 bei Prof. Andreas Slominski) im anliegenden Raum. Wie transluzente Vorhänge aus unzähligen Kohlestrichen schiebt sich eine gezeichnete Struktur über das Bild, welches sich durch die Stärke des Auftrags herausbildet. Je Bild laufen sie stringent in eine Richtung, entweder vertikal oder horizontal. Trotz ihrer Figurationen erstrecken sich die



Gerhard Richter, Gemälde der Serie *S. mit Kind*, 1995, und Andreas Slominski *Vogelfalle*, 2001, Ausstellungsansicht *Isa Mona Lisa*, Hamburger Kunsthalle, Foto: Fred Dott

Zeichnungen als Flächen über das Papier, deren zartes Ausfransen noch unentdeckte Erzählstränge erahnen lässt.

Ähnlich filigran und doch flächig teilen sich die Malereien von Hyun-Sook Song (Abschluss an der HFBK Hamburg 1986) einen Raum mit Richard Serras massiver Installation *Measurements of Time, Seeing Is Believing* (1996). Ausgangspunkt ihrer malerischen Praxis liegt in Techniken koreanischer Kalligrafie, die mit breiten und akkuraten Pinselstrichen rätselhaft Bildwelten erzeugt.

Die Arbeit *Dirty Parrots* (2022) von Gerrit Frohne-Brinkmann

(Masterabschluss 2015 bei Prof. Andreas Slominski) ist in einem eigenen kleinen Raum untergebracht. Ein flauschiger brauner Teppich und zwei grelle LED Röhren verbreiten eine unbehagliche Stimmung. Zwei farbenfrohe, plüschige Papageien sitzen auf ihrer Stange und schauen in entgegengesetzte Richtungen. 2007 brachte der Spielzeughersteller Hasbro die beweglichen Kuscheltiere der Serie *FurReal Friends* auf den Markt, die singen, tanzen, Gesagtes nachsprechen können und auf Berührungen mit Sound reagieren. Nun fragt man sich in der öffentlichen und fast forensisch ausgeleuchteten Situation im Museum, ob man wirklich dazu eingeladen ist, genau diese Funktionen auszuprobieren, dem Papagei etwas vorzusprechen, ihn möglicherweise sogar anzufassen. Es bleibt neben dem Bedürfnis, sich über konservatorische Konditionen hinwegsetzen zu wollen, ein weiteres Unbehagen, nämlich mit der übergeordneten Vorstellung nicht-menschliche Wesen beherrschen zu wollen, sie auch noch als Kinderspielzeug zu verpacken und mit nostalgischen Gefühlen zu versehen.

Eine nie enden wollende Nostalgie versprüht in für das Auge unsichtbarer Langsamkeit die *Tropfsteinmaschine* (1996–2496) von Bogomir Ecker (Professor für Bildhauerei 1993–2002) direkt gegenüber. Über 500 Jahre hinweg entsteht hier ein Stalagmit, der durch

stereotypes Hamburger Regenwetter durch das Gebäude der Galerie der Gegenwart vom Dach bis in das Sockelgeschoss geleitet wird. Die permanente Installation ist somit ein gesetzter Teil der Sammlungspräsentation.

Dagegen wirkt Simon Dennys (Professor für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg) raumgreifende Arbeit *New Management* (2014) wie eine eingefrorene technologische Dystopie. Sie bezieht sich auf die Firmengeschichte von Samsung, genauer die Frankfurter Erklärung zur Erneuerung ihrer Strategie, die Konzernpatriarch Lee Kun-hee 1993 in einer dreitägigen Konferenz vortrug und die danach an die Mitarbeiter*innen in 110 Seiten unter dem Titel *Samsungs neues Management* zur Verfügung gestellt wurde. Denny übersetzt knapp



Gerrit Frohne-Brinkmann, *Dirty Parrots*, 2022, Courtesy Galerie Noah Klink;
Foto: Volker Renner

zwanzig Jahre dieses Firmenereignisses in ein bühnenhaftes Szenario, das von Grafiken und Zeitleisten, wie Relikte aufgereihter Mobiltelefone des Unternehmens an den Wänden umrahmt wird. In der Mitte des Raumes finden sich auf einem Podest ein Konferenztisch mit bedrucktem Stuhl und ein Gemälde im Hintergrund – alles stereo-



Wolfgang Tillmans, *Isa Mond Lisa*, 1999, Courtesy Galerie Buchholz

type Objekte einer solchen Veranstaltung und doch verfremdet installiert. Wie in einem Schaukasten aufgereiht und mit einer nostalgischen 1990er Jahre-Ästhetik bleiben Fragen der Globalisierung, technologische Entwicklungen und kapitalistische Erfolgsgeschichten auf einem unbehaglichen Terrain.

Isa Mona Lisa lässt auf jeden Fall verschmitzte Momente, Umwege und Wendungen zu, die der Ausstellungstitel suggeriert. Besonders die Neuzugänge zeugen von einer starken Verknüpfung von etablierteren Künstler*innen mit jungen Positionen mit Hamburg-Bezug. Auf einem großen Teil des Rundgangs durch die Sammlungspräsentation scheint sich der subtile Titel *Isa Mona Lisa* weniger als monolithischer und weiblicher Gegenpol zu einer Ausstellung wie *Casper David Friedrich* einzulösen. Trotzdem bleiben offene Fragen nach einem breiteren Blick in die Kunst der Gegenwart. Welche Gegenwart wird hier ausschnitthaft abgebildet und welche Leerstellen und Widersprüche ergeben sich dadurch? Im einleitenden Text wird auf Aspekte wie Macht und Verletzlichkeit verwiesen, die sich in einigen Teilen der Präsentation wiederfinden. Denkt man an weitere dringende Auseinandersetzungen, die verschiedene Ebenen und Perspektiven, gar verschiedene Gegenwarten einschließt, bleiben die angesprochenen Verhandlungsräume von Macht noch unentschlossen.

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

18.10.24 – 18.10.26
Isa Mona Lisa
Thorsten Brinkmann,
Simon Denny, Bogomir
Ecker, Gerrit Frohne-
Brinkmann, Noi Fuhrer,
Asana Fujikawa, Isa
Genzken, Sigmar Polke,
Andreas Slominski,
Hyun-Sook Song u.a.
Galerie der Gegenwart,
Hamburger Kunsthalle
<https://www.hamburger-kunsthalle.de>

W A T C H

L I S T

C. W. Winter und Anders Edström

The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin) (USA, 2020, 480 Min.)



Filmstill: C. W. Winter und Anders Edström, *The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)*; Filmstill, © General Asst

Die erste Regel in der Landwirtschaft ist, dass man nie auf einen einfachen Weg hoffen darf. Das Land verlangt deine Mühe. *The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)*, der zweite dramatische Spielfilm der Regisseure C.W. Winter & Anders Edström, ist ein achtstündiger Spielfilm, der insgesamt siebenundzwanzig Wochen lang über einen Zeitraum von vierzehn Monaten in einem Dorf mit siebenundvierzig Einwohnern in den Bergen der Präfektur Kyoto gedreht wurde. Es ist ein geografischer Blick auf die Arbeit und Nichtarbeit eines Bauern. Eine kontrafaktische

Beschreibung einer Familie, eines Geländes, eines Klangraums und einer Zeitspanne, die sich über fünf Jahreszeiten erstreckt. Eine Geografie in fünf Büchern.

Empfehlung von Prof. Bernd Schoch: »Es ist ein kinematographisches Ereignis, eine sinnliche Erfahrung und intellektuelle Herausforderung zwischen Dokument und Fiktion, Bild und Nicht-Bild, Stille und Geräusch, narrativer Komplexität und konzentrierter Einfachheit. Er ist alles und sein Gegenteil zugleich.«

Agnès Varda

Les gleaners et la glaneuse (FR, 2000, 82 Min.)



Filmstill: Agnes Varda, *Les gleaners et la glaneuse*, 2000

Der Mensch als Sammler und Jäger in einer modernen Welt der Wegwerfgesellschaft. Agnès Varda beginnt mit François Millets berühmten Bild *Die Ährenleserinnen* und unternimmt von dort eine Reise durch unsere Gesellschaft, in der Überfluss und Knappheit Tür an Tür leben.

Empfehlung von Prof. Omer Fast: »This is the most heroic film I can think of in dark times. Beautiful, lovely, funny, sad and hopeful.«

Alexander Kluge

Die Patriotin (DE, 1979, 121 Min.)



Alexander Kluge, *Die Patriotin*, 1977 - 79; Filmstill, Quelle: DFF

»Die ›Bunkergemeinschaft‹ aller Deutschen war Laurence A. Rickels zufolge der kriegs- und massenpsychologische Endzustand des deutschen Militarismus und der gesamtgesellschaftlichen Gleichschaltung unter der Naziherrschaft. Kein Bunker oder Iron Dome, sondern der Keller eines Einfamilienhauses in Halberstadt war der Ort, an dem Alexander Kluge als Kind seine Schwester Alexandra Kluge nicht vor den Bomben beschützen konnte. Die Bomben nennt er fiktiv, obwohl sie viele tödlich getroffen haben. »20.000 Lehrerinnen und Lehrer hätten 20 Jahre lang mit all ihre Kraft unterrichten müssen um den 2.

Weltkrieg noch zu verhindern«, lautet ein Satz, der in Erinnerung bleibt. Wie lässt sich »das Ausgangsmaterial für den Geschichtsunterricht an den höheren Schulen« verbessern (?), fragt die Lehrerin Gabi Teichert (dargestellt von der großartigen, kürzlich verstorbenen Hamburger Schauspielerinnen Hannelore Hoger) in Kluges Montage-Spielfilm *Die Patriotin*. Es ist einer meiner Top 3 Lieblingsfilme und im Augenblick wohl der wichtigste. T-Wort-Warnung: Aus Stalingrad kommt in diesem Film nur das Knie eines Obergefreiten zurück, das aber Verbindungen herstellt. Einige sind zunächst unverdaulich. Deshalb baut der Film ein für gegenwärtige Diskursverhältnisse unfassbar reichhaltiges Unterscheidungsvermögen auf und erzeugt viele Formen und Zustände von Fakten und Gefühlen. »KOMMENTAR: Gabi Teichert, Geschichtslehrerin in Hessen, eine Patriotin, d.h. sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches.« Die HFBK-Bibliothek hält den Film als DVD #10 der Gesamtausgabe von Alexander Kluge bereit, in der sich ein ebenfalls sehr empfehlenswerter Text zum Download befindet.«

Empfehlung von Prof. Robert Bramkamp

Chantal Akerman

Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles (FR, 1994, 61 Min.)



Chantal Akerman,
*Portrait d'une jeune
fille de la fin des
années 60 à
Bruxelles*, 1994; Foto:
Jean-Michel Vlae-
minckx/Cinergie

Eine existenzielle Coming-of-Age-Geschichte über ein rebellisches, weltmüdes Mädchen, das in eine Dreiecksbeziehung gerät, und einer der zärtlichsten und am wenigsten geschätzten Filme von Akerman. Akerman siedelt ihr Drama an der Schwelle zum turbulenten Jahr 1968 an, verschmäht aber die historische Genauigkeit. Ihr wahrer Wunsch ist es, den jugendlichen Geist jener Zeit wiederzufinden: be rauschendes Verlangen, gemischt mit Enttäuschung und Verzweiflung. Empfehlung von Prof. Angela Schanelec: »Wegen seiner schönen Bewegungen durch die Stadt.«

Joshua Oppenheimer

The Act of Killing (DK/NO/UK, 2012, 120 Min.)



Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* (DK/NO/UK, 2012, 120 Min.), Filmstill

»The film is remarkable through its radical reimagining of documentary form and its unflinching confrontation with historical atrocity. Rather than presenting a traditional narrative centered on victims, the film invites Indonesian death squad leaders to reenact their own crimes in the style of their favorite film genres, revealing how violence is mythologized and embedded in cultural memory.

This unsettling methodology blurs the boundaries between fiction and reality, exposing the psychological mechanisms of denial, pride, and impunity. The film focuses on Anwar Congo, a charismatic former executioner, who undergoes a profound internal crisis, along the shooting process, as he gradually confronts the horror of his past actions. Which leads to a haunting desintegration of his self-image as a hero and a growing awareness of his own guilt. By placing perpetrators at the center, the film offers a disturbing insight into how societies can normalize atrocity when justice has never been served. Set against the backdrop of the 1965-66 anti-communist purges in Indonesia, *The Act of Killing* breaks decades of silence around mass killings that have been either ignored or celebrated within the country. It sparked national and international controversy, challenging dominant historical narratives and prompting reflection

on the ethics of representation. As both a cinematic innovation and a political intervention, *The Act of Killing* compels the viewers to confront the uncomfortable realities of collective guilt, historical denial, and the need for truth and accountability.«

Recommendation by Prof. Adina Pintilie

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

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

Redaktion

Anne Meerpohl

Autor*innen dieser Ausgabe

Fatih Akin, Jens Balkenborg, Prof.
Robert Bramkamp, Christian Bau,
Maya Connors, Raphael Dillhof,
Prof. Omer Fast, Anse Grabold,
Alexandra Gramatke, Prof. Dr.
Bernhard Groß, Willy Hans, Maria
Hemmler, Maike Mia Höhne, Antje
Hubert, Dr. Martin Karcher, Dr.
Ekkehard Knörer, Eva Könnemann,
Katja Lell, Prof. Dr. Elisa Linseisen,
Anne Meerpohl, Barbara Metzloff,
Ula Osman, Eren Önsöz, Prof.
Adina Pintilie, Bianca Jasmina
Rauch, Bert Rebhandl, Helke
Sander, Prof. Angela Schanelec,
Frieder Schlaich, Prof. Bernd
Schoch, Lilli Thalgott

Schlussredaktion

Patricia Ratzel

Bildredaktion

Patricia Ratzel, Tim Albrecht

Konzeption & Realisierung

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

Umsetzung

Tim Albrecht

Schriften

Itera (Samara Keller)
Remix A (OutOfTheDark)
Stellar (Pia Schröer)

Druck und Verarbeitung

Pöge Druck, Leipzig

Soweit nicht anders bezeichnet,

liegen die Rechte für die Bilder
und Texte bei den Künstler*innen
und Autor*innen.

Das nächste Heft erscheint im
Juli 2025

ISSN 2511-2872

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

