

J J J J
J J J J
C C C C
C C C C

H H H H
H H H H

H R R R

E E E E E

E E E E I I I

B B B B B

M M M

H H H H

N N N N N

IT EINEM NEUEN Programmschwerpunkt rückt die
M HFBK Hamburg seit einem Jahr das künstlerische Schrei-
ben in den Fokus – als Praxis, Medium und Forschungs-
feld. Ziel ist es, Schreiben als eigenständige künstlerische Praxis
sichtbar zu machen, seine Verbindungen zu Text, Bild, Inszenierung
und Performance zu untersuchen und langfristig einen Studiengang
für künstlerisches Schreiben an der HFBK Hamburg zu etablieren.
Denn Schreiben spielt sowohl in der Konzeption als auch in der Rea-
lisierung künstlerischer Arbeiten eine zentrale Rolle: Es wird auf der
Bühne, im Film und in Performances wirksam und tritt als Bestandteil
von Installationen, Bildern oder Skulpturen in Erscheinung.

In den bisherigen Gesprächen mit Autor*innen und schreibenden
Künstler*innen sowie auf dem Symposium »In Zukunft schreiben«,
inhaltlich verantwortet von Sabine Boshamer und Marlene Kirsten,
standen unterschiedliche Schreibpraktiken und Formate zwischen
Kunst und Literatur im Mittelpunkt. Immer wieder stellte sich dabei
die Frage, ob und wie Schreiben gelernt beziehungsweise gelehrt
werden kann. Die Antworten darauf sind so vielfältig wie jene auf die
Frage, ob und wie sich Kunst lehren lässt.

Auch die vorliegende Ausgabe des *Lerchenfeld*-Magazins ver-
sammelt zahlreiche Stimmen zu dem Thema und Antworten auf
diese Frage. So schreibt Ursula Krechel in ihrem Beitrag: »Wer zu
schreiben beginnt, öffnet einen Raum, der gefüllt werden will, nicht
vollgeschrieben. Wer schreibt, glaubt, schreiben zu können, weiß aber
noch nicht, daß er das Schreiben lernen muß, lebenslänglich und
täglich noch einmal.« Enis Maci und Tobias Zielony diskutieren die
unterschiedlichen Formen des Schreibens in der Kunst und dass
Kunst- und Schreibstudiengänge weniger reine Handwerksvermitt-
lung als vielmehr die Entwicklung einer Haltung zur Wirklichkeit
fördern sollten, was sich auch in der Darstellung der Schreibprogram-
me an Kunsthochschulen und Literaturinstitutionen widerspiegelt.
Martin Karcher konstatiert, dass Schreiben nicht das Ergebnis des
Denkens, sondern dessen Voraussetzung ist, während die HFBK-
Alumni Akın Emanuel Şipal, Clara Umbach und Hans-Christian Dany
von ihren persönlichen Wegen zum Schreiben und von den oft mühe-
vollen Prozessen, die damit verbunden sind, berichten.

In der Lehre der Kunst verfügt die HFBK Hamburg über mehr als
250 Jahre Erfahrung. Nichts liegt näher, als diese nun auch auf das
Schreiben anzuwenden. Wir wären bereit :-)

- 6 **Autor*innen und Mitwirkende**
- 8 **Am Anfang stehen**
Ursula Krechel
- 12 **Wer schreibt, der bleibt**
Anke Dyes, Monika Rinck & Kathrin Röggla,
Sarah Lehnerer und Marius Goldhorn
berichten über Zugänge zum Schreiben
im Kontext der Kunsthochschule
- 24 **Brief vom Schreiben**
Akin Emanuel Šipal
- 28 **True Colors**
Clara Umbach
- 32 **Ich bleibe mir eine Black Box**
Hans-Christian Dany
- 38 **Schreiben lernen**
Martin Karcher behandelt das Verhältnis
von literarischem und künstlerischem
Schreiben im Bildungskontext
- 47 **Die hässlichen Cousinen:
Schreiben als und in der Kunst**
Dagrun Hintze berichtet über das
dreitägige Symposium »In Zukunft
schreiben« in der HFBK Hamburg
- 55 **Wie viel Text braucht Kunst?**
Enis Maci und Tobias Zielony im Gespräch
über unterschiedliche Formen und Rollen
von Text im künstlerischen Feld
- 64 **»Improvisation comes from experience«**
Josefine Green in conversation with the
poet Eugene Ostashevsky
- 66 **Falling Sonnets**
Eugene Ostashevsky
- 84 **When Text becomes Form**
Raphael Dillhof über die Ausstellung *In
Zukunft schreiben* im ICAT der HFBK
Hamburg
- 90 **Lovers and Gatherers:
Exlibris, Community, and the
Intimacy of Printed Matter**
Katrin Krumm in conversation with Jonas
Borinski, Kenneth Lin, Gihong »Kiki« Park
and Sijia Yang about the art book fair
Exlibris at HFBK Hamburg
- 99 **Glücklichsein für Traurige**
Julia Mummenhoff über die
Einzelausstellung zur HFBK-Absolventin
Hilka Nordhausen in der Hamburger
Kunsthalle
- 106 **Performance, Body, and Community**
Lerchenfeld in conversation with the
current Artist in residence at HFBK
Hamburg Taiwo Aiyedogbon
- 111 **Jenseits der Frankfurter Küche**
Nina Lucia Groß bespricht die Ausstellung
*Lappen und Schüssel – Die Küche als
Aushandlungsort* im ICAT der HFBK
Hamburg

119 Denken als Form des
Bleibens

Anse Grabold berichtet über das
Symposium »»Denken müssen wir, wir
müssen denken!« – Kritische Theorien im
Anthropozän«, organisiert von Juliane
Rebentisch

126 (Klang)Räume im
Umbruch

Raimar Stange über die Einzelausstellung
der HFBK-Absolventin Annika Kahrs im
Hamburger Bahnhof

131 Reading List

135 Impressum

Taiwo Aiyedogbon is a Lagos-based
visual artist and current Artist
in Residence at HFBK Hamburg.

Jonas Borinski, Gihong »Kiki«
Park and

Sijia Yang are studying at HFBK
Hamburg,

Kenneth Lin graduated in 2025.

Hans-Christian Dany studierte in
den 1980ern an der HFBK
Hamburg Kunst und schreibt
seitdem.

Anke Dyes ist Professorin für
Künstlerisches Schreiben und
Forschen an der Akademie der
bildenden Künste München.

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

Marius Goldhorn ist ein deutscher
Schriftsteller.

Anse Grabold arbeitet zwischen
konzeptueller Fotografie und
Installation und absolviert
aktuell ein Master-Studium an
der HFBK Hamburg.

Josefine Flora Green is an artist and
graduated from HFBK Hamburg
in 2025.

Nina Lucia Groß hat in Wien
Sprachkunst an der Universität
für angewandte Kunst und
Kunstgeschichte an der
Universität Wien studiert und
ist als Kuratorin tätig.

Dagrun Hintze schreibt
Theaterstücke, Lyrik, Prosa und
Essays und publiziert über
zeitgenössische Kunst und
Dokumentartheater.

Martin Karcher ist promovierter
Erziehungswissenschaftler,
Ausstellungsmacher und Autor.

Ursula Krechel ist eine deutsche
Journalistin und Schriftstellerin.
2025 wurde sie mit dem Georg-
Büchner-Preis ausgezeichnet.

Katrin Krumm is a freelance writer
and teaches at Muthesius
University of Fine Arts in the
winter semester 2025/26.

Sarah Lehnerer ist Künstlerin und
Autorin.

Enis Maci hat Literarisches Schreiben
am Deutschen Literaturinstitut
Leipzig und Kulturosoziologie an
der London School of
Economics studiert und ist
Autorin.

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

Eugene Ostashevsky is a Russian-American writer, poet and professor.

Monika Rinck und **Kathrin Röggl**a sind Professorinnen für Literarisches Schreiben an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Akın Emanuel Şipal studierte Film an der HFBK Hamburg, schreibt Drehbücher und Theaterstücke.

Theresa Sonnenberg ist Grafikerin und studiert an der HFBK Hamburg.

Clara Umbach ist bildende Künstlerin und Autorin.

Tobias Zielony ist seit 2022 Professor für Fotografie an der HFBK Hamburg.

A

M

A

N

F

A

N

G

S

T

E

H

E

N

U r s u l a K r e c h e l

IN FEUERKRANZ, an dem eine Jacke baumelt, das
 E Taubengurren, das Tschilpen der Spatzen am frühen Mor-
 gen auf der Regenrinne, das Brummen des Druckers unter
 dem Tisch, alles könnte in einen Text eingehen, *ist* Text, wenn sich
 jemand zum Schreiben, zum Beschreiben entschließt. Er tut dies
 zum ersten Mal, er tut dies, als hätte noch nie jemand vor ihm über
 Tauben und Spatzen und eine lüftende Jacke geschrieben, jedenfalls
 glaubte er das. Es ist ein unendliches Glück, noch ist alles möglich,
 noch ist alles Entwurf, Skizze. Noch leuchtet alles im blendenden
 Licht. Wer zu schreiben beginnt, hat einen Vorrat von Welt, von Ge-
 genständen zur Verfügung. So soll es bleiben.

So bleibt es und ändert sich doch: Die Empfindung für das Schrei-
 ben ändert sich mit der wachsenden Schreiberfahrung. Schreiben ist
 eine ausgezeichnete Gelegenheit, das Denken zu schärfen, etwas in
 Erfahrung zu bringen für sich und andere und es aufzubewahren. Der
 Schreibende kann sich wie ein Kundschafter vorkommen. Er ist nie-
 mand, der schon alles weiß, es niederschreibt und sein Wissen mitteilt.
 Vielmehr ist er einer, der wissen will. Ihn treibt die Neugier auf all das,
 was ihm unterwegs begegnet. In diesem Zustand ist Gegenwart, bren-
 nende, leuchtende Gegenwart, die Antennen sind aufgerichtet, aus-
 gerichtet auf das eigene Erleben und auf das exemplarische Erleb-
 bare. Dieser glückhafte Zustand hat eine dunkle Kehrseite, er schnürt
 die Beziehung zur Vergangenheit ab und verhindert eine wichtige
 Dimension von Erfahrung: die der Geschichtlichkeit des eigenen Tuns
 und Bestrebens. Wer beginnt und den Wunsch hat, das spontane
 Schreiben zu einer Art, möglicherweise zu seinem Beruf zu machen,
 tut dies in einem bestimmten historischen und sozialen Raum. Er ist
 angefüllt mit Texten. In ihm herrschen ästhetische Übereinkünfte
 verschiedenster Art, Wertungen und Tabus. Doch wer zu schreiben
 beginnt, wird nicht der Fülle gewahr. Für eine Zeitlang ist der Blick
 nach innen gewandt, es füllen sich nur Blätter mit Zeichen, mit Sym-
 bolen so entsteht (vielleicht) etwas von dem anderen, welches Litera-
 tur, Kunst ausmacht. Wer zu schreiben beginnt – und dies kann ein
 Beginn in jedem Lebensalter sein –, hat etwas mitzuteilen. Er hat sich
 mitzuteilen. Jedenfalls glaubt er das. Ob er etwas zu sagen hat, muß
 sich in jedem einzelnen Fall beweisen. Etwas zu sagen zu haben, soll
 hier zunächst keinesfalls metaphorisch verstanden werden. Es müß-
 te dann heißen: Jemand hat etwas zu *sagen*. Mitzuteilen ist die dra-
 matische Situierung eines einzelnen Menschen in der Welt, seine
 Herkunft, seine Vorlieben, Abneigungen, sein Lieben. Es könnte auch
 sein, daß jemand am Anfang gar nicht über sich Mitteilungen machen
 möchte, sondern seiner Wahrnehmung vertraut. Es könnte sein, daß
 er schreibend Wirklichkeit erforschen, ja, überhaupt erst Wirklichkeit

genauer erfassen will, daß er mitteilt, was er sieht und hört, was er liest und wie er darauf reagiert. Es könnte sein, daß jemand mitteilen möchte, wie und über was um ihn herum gesprochen wird, mit äußerster Hellhörigkeit, daß er beobachten möchte, was geschieht, was ihm oder anderen geschieht, geschehen könnte. Und vor allen Dingen ist die Veränderung der Wahrnehmungsfähigkeit im Gegensatz zu anderen Menschen, die früher geschrieben haben, ein wichtiger Teil der Arbeit. Das Ich beginnt, Fragen zu stellen, beginnt, Beobachtungen zu machen und sie selbst zu verantworten, sich Eigenheiten zu stellen, sie aufzusuchen. Es beginnt, seine Beobachtungen mit den in Umlauf befindlichen Behauptungen zu vergleichen. Es nimmt Differenzen wahr.

Mit anderen Worten: Es geht um eine starke Individualisierung in der Sicht der Welt, im Umgang mit Sprache, in der Verarbeitung von Wahrgenommenem. Wer zu schreiben beginnt, öffnet einen Raum, der gefüllt werden will, nicht vollgeschrieben. Wer schreibt, glaubt, schreiben zu können, weiß aber noch nicht, daß er das Schreiben lernen muß, lebenslänglich und täglich noch einmal. Der Schriftsteller ist ein Pionier des lebenslangen Lernens. Auch das Weiter-schreiben von Tag zu Tag, Buch zu Buch ist ein Lernen über Beschränkungen, über Zwänge und Regeln. Manche Zwänge und Regeln muß der Schriftsteller, die Schriftstellerin sich selbst auferlegen.

Als sich in mir der Berufswunsch Schriftstellerin formte, verfiel, verfestigte oder als ich begriff, daß keine andere Tätigkeit als Schreiben mich auf Dauer befrieden (ich sage nicht: befriedigen) würde, war dieser Wunsch, der Entschluß, dem Wünschen zu trauen, ein geheimer. Das Schreiben im Rücken der Schulaufgaben, zwischen rasch hingefetzten Pflichtübungen, war eine Erregung, zu der das Geheimnis unmittelbar gehörte. Es zog mich mit vierzehn, fünfzehn Jahren, nachdem alles Erreichbare ausgelesen, ausgetrunken war, zum gerade eröffneten Neubau der Stadtbibliothek, einem weißen Wabenbau am Rande des Trierer Palastgartens, der Bau war kühl und hell, ein paar Treppenstufen führten hinauf, eine kleine kulturelle Erhabenheit, die ich auf Zehenspitzen nahm. Innen im weiten Lesesaal saßen ältere Herren über Halbjahresbänden der Lokalzeitung auf der Suche nach einer vergilbten Notiz, Studenten kamen in den Semesterferien, die Aufsicht flüsterte, die Herren räusperten sich. Ich bekam einen Leseausweis, was mich überraschte und stolz machte, ich lernte das Wort *Inkunabel*. Manchmal führte der Direktor der Stadtbibliothek Gäste durch das neue Haus, in dem endlich die alten, kostbaren Bücher sicher aufbewahrt waren und glücklicherweise gerettet wurden. Ich schloß mich einer Besuchergruppe an, bestaunte die Miniaturen, die in den Zwickeln der goldenen Buchstaben saßen, öffnete die Kartei-

kästen aus hellem Holz, blätterte, doch ich wußte nicht, was ich suchte. Die Schublädchen mit den alphabetischen Namensverzeichnissen nützen mir nichts, es war schön in die Griffmulden zu fassen, es war schön, sich an einen der hellen, großen Holztische zu setzen und hinauszuschauen in den Park, drinnen und draußen, geschützt in einem kulturellen Kokon, die Glocken läuteten, draußen gingen Frauen spazieren, manche hatten einen Hund, meine Mutter ging nie allein spazieren. Ich saß auf einem gepolsterten Stuhl mit sanft gebogener Lehne, azurblau, so sahen auch die Cocktailesselchen aus. Es war schön, mit der Hand, die nicht schrieb, über das eigene Knie und weiter über das Polster des Sesselchens zu streichen. Ich stand auf vom blauen Sitz, in dem es sich so zeitgenössisch modern saß, ich fand den systematischen Katalog, schnüffelte beim Buchstaben P, bei Poesie, fand den Begriff Poetik, den ich nicht kannte. So begann es, Andere begannen als Heizer auf einer Seereise oder als Kesselreiniger in den Kavernen des Sozialismus.

Ursula Krechel arbeitete nach ihrem Studium als

Dramaturgin an den Städtischen Bühnen Dortmund und engagierte sich ehrenamtlich in der Theaterarbeit mit jugendlichen Untersuchungshäftlingen. Die Themen Flucht, Exil, Gewalt, Feminismus sind von Anfang an in ihrem Werk präsent. Zu ihren Veröffentlichungen zählen unter anderem: *Landgericht* (2012), *Geisterbahn* (2018), *Beileibe und zumute. Gedichte* (2021)

und der Essayband *Gehen, Träumen, Sehen. Unter Bäumen* (2022). 2025 erschienen der Roman *Sehr geehrte Frau Ministerin* – in seinem Mittelpunkt stehen vier Frauen in Antike und Gegenwart, deren Leben von erlittener und ausgeübter Gewalt geprägt ist. Ihr Werk wurde vielfach ausgezeichnet, zuletzt mit dem Georg Büchner Preis 2025.

Kapitelauszug aus: Ursula Krechel, *In Zukunft schreiben: Handbuch für alle, die schreiben wollen*, Jung und Jung, Salzburg, 2014, S. 7–10. Rechtschreibung wie im Original.

W E R

S C H R E I B T ,

D E R

B L E I B T

A n k e D y e s , M o n i k a R i n c k
& K a t h r i n R ö g g l a ,
S a r a h L e h n e r e r , M a r i u s
G o l d h o r n

Eine künstlerische Ausbildung benötigt Zeit und Raum, Möglichkeiten zum Experimentieren und Austarieren. Das Schreiben als eine künstlerische Praxis hat an manchen Kunsthochschulen oder Universitäten bereits Einzug erhalten. In dieser Ausgabe des *Lerchenfeld* berichten fünf Schreibende von vier verschiedenen Institutionen, wie sie dort die Lehre und ihren Nachklang erleben



Bibliothek der Akademie der bildenden Künste München

KÜNSTLERISCHES SCHREIBEN UND FOR- SCHEN, AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN

Anke Dyes

Viele der Studierenden, die ich seit etwas mehr als einem Jahr in München treffe, wollen Texte über sich selbst schreiben. Dass sie damit zu mir kommen, wenn sie denn zu mir kommen, liegt daran, dass ich einen Arbeitsbereich leite, den die Akademie Künstlerisches Schreiben und Forschen getauft hat. Dieser Titel lässt sich leichter schreiben als aussprechen. Die Einrichtung einer solchen Stelle ist, denke ich, dem auch im deutschsprachigen Raum verstärkten Interesse an Künstler*innentexten geschuldet. Am Schreiben, Veröffentlichen und Lesen von Texten also, die nicht im Kontext von oder als Literatur entstehen, sondern im Kontext von und als Kunstwerke, als künstlerische Forschung und als Kritik.

Bei sich selbst anzufangen, um über das zu sprechen, oder diejenige, die man selbst angeblich am besten kennt, hat auch den Vorteil, dass die Rechte am Erlebten bei der Autorin liegen. Diese Verschränkung von Narrativ, Autorschaft und Besitz ist zu komplex für die gegenwärtige mediale Standpunktsprechweise und zugleich deren Grundlage. Eine zutiefst widersprüchliche Lage, in der ich-sagende Texte oft als einzige Möglichkeit erscheinen, überhaupt etwas zu sagen.

Texte, die über die eigene Kunst geschrieben werden, wollen oft einen spezifischen Umgang vermitteln oder einen Kontext, in dem das, was eigentlich in anderen Medien passiert, überhaupt zu verstehen ist. Sie erklären Gedankengänge und Beweggründe der sonst nicht-sprachlichen Praxis. Andere berichten aus dem Alltag und über im Getriebe zumeist verdeckte Formen von Arbeit. Weil ihre Referenz Kunst ist, kennen diese Texte Narration oft vor allem als Ablauf der Dinge, die der Autorin passieren und von denen sie berichtet.

Und weil es dabei um die eigene Kunst geht, wenn auch mit dem Ziel, sie sich fremd zu machen, geht es um die Künstlerin selbst.

Eine Freundin schlug vor, dass man Künstler*innentexte auch als eine Art Überlaufbecken verstehen könne, als eine Praxis, mit Hilfe derer gerade angehende Künstler*innen alle ihre Gedanken und inhaltlichen Bedenken entwickeln könnten, um im Folgenden (oder parallel) ihre eigentliche Kunst damit nicht weiter belasten zu müssen. Statt ihre Arbeit zu vereindeutigen und mit Symbolen zu überladen, kann jede Entscheidung an einer anderen Stelle, im Schreiben, nachvollziehbar gemacht werden. Der Text erscheint dann irgendwann später oder gar nicht. Die Kunst kann man auch ohne ihn betrachten. Gerade weil es egal ist, ob das Publikum ihn liest oder versteht, bietet



Lesesaal der Bibliothek der Kunsthochschule für Medien Köln

dieser Text auch den Leser*innen Raum, ebenso wie denen, die ihn zwar mitnehmen, aber nicht lesen, die ihn in der Hand halten, weil man in Ausstellungsräumen nicht mehr rauchen darf.

LITERARISCHES SCHREIBEN, KUNSTHOCHSCHULE FÜR MEDIEN KÖLN

Monika Rinck und Kathrin Röggl

Wie würden Sie das Profil und die Besonderheit Ihres Studiengangs/ Ihres Instituts in wenigen Sätzen beschreiben. Was unterscheidet ihn von anderen Orten des Schreibens?

An der KHM gibt es keine Institute, sondern den Studiengang Mediale Künste, in dem alle Studienangebote (sei es Räume als Prozesse, Interspecies Storytelling, Computational Thinking, Performance, Dokumentarfilm, Experimentalfilm, Kunst- und Medienwissenschaft, Animation etc.) verbunden sind. Es gibt insofern einen Stundenplan für alle, das Studium ist projektorientiert und nicht modularisiert.

Was bedeutet für Sie »literarisches Schreiben« im Kontext einer Kunsthochschule?

Literatur findet in vielen medialen Äußerungen ihren Ort, ob Theater, Buchpublikation, Film oder Installation. Literarische Texte

in ihren medialen Situierungen zu verstehen und mit ihnen umzugehen, ist ein Teil der gemeinsamen Arbeit. Den sozialen Raum, in dem Texte gemeinsam gelesen und diskutiert werden, zu gestalten, an ihnen gemeinsam mit Studierenden stetig zu arbeiten, den Korrekturvorgang als künstlerischen Modus zu vermitteln, aber auch literarisches Wissen zu erweitern, dialogisch dezidierte Poetologien zu entwerfen, die Urteilskraft zu schärfen.

Wie fügt sich literarisches Schreiben in den experimentellen Medienkontext der KHM ein?

Die Seminare, die wir im literarischen Schreiben anbieten, werden von Studierenden aus vielen verschiedenen Bereichen besucht. Alle Studierenden können Sprechstunden bei allen Lehrpersonen nehmen.

Welche Rolle spielt Kollaboration?

Den Dozierenden an der KHM wird Co-Teaching über Disziplinen hinweg empfohlen, was sehr gerne angenommen wird. Stetige Lernprozesse gehören damit zu der Arbeit der Lehrenden.

Welche Formen des Austauschs sind zentral – Werkstattgespräche, Kritikerunden, Kooperationen mit anderen Künsten?

Die Studierenden können alle Lehrkräfte um Sprechstunden in allen angebotenen Bereichen bitten. Das literarische Schreiben bietet in jedem Semester ein Kolloquium an, in dem entstehende und jüngst entstandene Texte besprochen werden können. Andere Projekte finden Ansprechpartner*innen in den Werkstätten, dem Projektbüro und den verschiedenen Laboren. Zudem bietet die KHM ein reiches Gast-, Kino-, Performance- und Ausstellungsprogramm. Auch bei den von KHM-Studierenden organisierten AUSWÄRTSLESUNGEN oder der Reihe OHNE PRONOMEN (organisiert von KHM-Alumni) findet dieser Austausch statt.

Wieverändern performative oder digitale Ansätze (z. B. Hypertext, KI-generiertes Schreiben, Social Media) das literarische Feld?

Wir leiten die Studierenden (gemeinsam mit dem Schwerpunkt Experimentelle Informatik/Computationale Thinking) vor allem in der Kritik an KI-Verwendungen an. Die performative Wende in der Lyrik ist nun ja auch schon wieder einige Jahre her und setzt sich fort in ungewöhnlichen Leseformaten. Konzepte des Gaming sind etwas, das vor allem in installativen Arbeiten gesucht wird. Gleichzeitig





Bibliothek der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart; Foto: Elia Schmid

bleiben klassische Formate bestehen. Es scheint, das lässt sich nicht in dieser Kürze so generell beantworten. Hypertext ist allerdings over.

Gibt es an Ihrer Institution konkrete Projekte, in denen Schreiben mit anderen Medien verschmilzt?

Das findet ständig statt: In Drehbuchseminaren, im Seminar zum Verfassen von Dialogen, in Performance-Seminaren, in Sprechstunden, in denen es um multimediale Projekte geht, wie Video-Installationen, Ausstellungsdesign, Performances, Filme.

Welche Rolle spielt der Literaturbetrieb (Verlage, Preise, Festivals) in der Ausbildung?

Wir bieten alle paar Jahre ein Kompaktseminar zum Literaturbetrieb an, wozu Leute aus dem Betrieb (Verleger*innen, Herausgeber*innen, Agent*innen, Übersetzer*innen, Literaturveranstalter*innen, Rundfunkredakteur*innen) zu Gastvorträgen oder Gastseminaren eingeladen werden. Zudem gibt es zahlreiche Exkursionen zu Festivals.

Die Studierenden bewerben sich für unterschiedliche Stipendien, sie antworten auf Ausschreibungen und die Lehrenden bieten an, diese Bewerbungen in Sprechstunden zu besprechen. Hinzu kommen Kooperationen mit dem Deutschlandfunk in Sachen Hörspiel, Exkursionen zur Buchmesse, die Ausrichtung unseres Festivals »Schreiben, was kommt«, eine Reihe von unkonventionellen Vorlesungen zur Literaturgeschichte, gehalten von Autor*innen aus der Region und Besuche von Theateraufführungen. Wir unterstützen studentisch organisierte Lesereihen und die jährliche Anthologie *die kurze* sowie *otic radio*, das studentische Radioprojekt.

Gibt es eine Entwicklung, die Sie kritisch sehen – etwa Marktlogiken, Schreibschulen als »Marke«, der Druck zur Veröffentlichung?

Die zu frühe Bindung an Agenturen.

SEMINAR »WRITING AS ARTISTIC PRACTICE«,
STAATLICHE AKADEMIE DER BILDENDEN
KÜNSTE STUTTGART

Sarah Lehnerer

Das »Schreiben als künstlerische Praxis«, so wie ich es heute verstehe, unterliegt für mich persönlich – und vielleicht auch allgemein – einem Prozess, der sich in den letzten Jahren stark gewandelt hat. Ich würde behaupten, dass das künstlerische Schreiben zwar eine lange Geschichte hat, es aber erst in den letzten Jahren in der institutionellen Rezeption – und auch an Kunsthochschulen – neue Aufmerksamkeit erfährt.

Im Verlauf meines Studiums – zuerst der Bildhauerei an der HFBK Hamburg und der AdBK München, später dann im Master in Critical Studies an der AdBK Wien – begegnete mir das Schreiben zunächst vor allem in Form von Theorie: Schreiben bedeutete Lesen, bedeutete theoretische Texte im Bereich Philosophie, Kunsttheorie oder Kunstgeschichte; bedeutete Seminar- oder Masterarbeiten. Texte als künstlerische Form wurden – zumindest in meinem Studium – weitestgehend nicht beachtet, beziehungsweise wenn dann nur als Teil von anderen Medien, wie zum Beispiel in Videos oder Performances – als

eigenständige Form wurden sie nicht besprochen. Ich erinnere mich jedoch an eine Performance von John Giorno im Kunstverein München 2013, die Teil der von Künstler*innen organisierten Reihe *No Country For Odd Poets* war: Er ritt auf einem weißen Pferd durch den Hofgarten und rezitierte am nächsten Tag dort seine Poetry. Diese Lesung hat mich damals sehr beeindruckt.

Ohne zunächst genau zu wissen, wonach ich suchte, entwickelte sich für mich eine Vorstellung vom Schreiben als künstlerischer Praxis erst allmählich aus einer Trias unterschiedlicher, sich gegenseitig durchdringender Kontexte: aus der kunsthistorischen Forschung in Form meiner Doktorarbeit an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Hanne Loreck zum Thema »Schreiben als künstlerische Praxis«⁰¹; aus dem parallel entstandenen eigenständigen Schreibprojekt *Fireflies in the Dark. Letters on Ambiguities*, das ich 2020 gemeinsam mit der Künstlerin Jackie Grassmann begann – ein inzwischen in Auszügen und Lesungen publizierter Briefwechsel, in dem wir beide zu einer je eigenen Schreibstimme fanden; sowie aus dem Projekt Texte zum Nachdenken, das von dem Künstler Benedikt Bock in Zürich gegründet wurde und das wir mittlerweile gemeinsam organisieren, um Communities schreibender Künstler*innen zusammenzubringen.

Ein Schreiben, das zwar in seinen Formen (vom Gedicht über Essays bis hin zur Autofiktion) als auch in der Aufführungspraxis – Bücher, Lesungen – denen des Literaturbetriebs ähnelt, sich jedoch im Referenzraum der bildenden Kunst bewegt. Ich würde dabei sogar von einer dünnen roten Linie zwischen den beiden Bereichen sprechen, deren Trennbereiche sich nur peripher überschneiden. Das künstlerische Schreiben bleibt im Produktions- und Rezeptionsraum der bildenden Kunst und bedient sich so auch anderer Referenzen und Kontexte, einer eigenen Kunstgeschichte – sowie auch anderer Förder-töpfe und Institutionen (d. h. Kunstförderung, Kunstinstitutionen). Es unterliegt dabei jedoch einer latent etwas anderen Ökonomie als andere Medien der bildenden Kunst, wie es Valérie Knoll in einer Ausstellung anmerkte⁰². Es schafft zwar weitgehend ephemere Produk-

01 Sarah Lehnerer. *Writing as Artistic Practice. Eine Suche nach feministischen Subjektivierungspraktiken und einem transindividuellen Schreiben in der bildenden Kunst*. Dissertation an der HFBK Hamburg, eingereicht Februar 2025. Betreut von Prof. Dr. Hanne Loreck und Prof. Dr. Maria Muhle.

02 Kunsthalle Bern, *Section Littéraire*, kuratiert von Valérie Knoll und Geraldine Tedder, 12.8. – 1.10.2017: »Es wäre zu einfach, anzunehmen, textbasierte Werke befänden sich in einem Außen oder bestünden parallel zur Zirkulation visueller Werke. So kann allein die Aura der Intellektualität der Schreibenden das kulturelle Kapital der Objekte erhöhen. Trotzdem bleibt es eine interessante Idee, eine Verschiebung von Produktionsbedingungen durch das Schreiben anzudenken.«

te, ist zugleich aber auch extrem kostengünstig im Verhältnis zu anderen Produktionsformen, sowohl in der Entstehung als auch in der Aufführung – Aspekte, die sich der aktuellen Situation von Kunstschaffenden anpassen.

Wenn ich heute in der Lehre das Schreiben als Praxis anbiete, spüre ich aktuell vor allem ein großes Interesse: Sehr viele Studierende schreiben ohnehin schon, meist jedoch für sich, und haben bislang wenig Orte oder Plattformen, um sich darüber auszutauschen. Ich nähere mich dann mit ihnen zusammen dem Schreiben als Praxis über das Lesen der Texte anderer, sowohl historischer als auch zeitgenössischer Künstler*innen an: In Form von gemeinsamen Schreibübungen, die zum Teil an das angelehnt sind, was im amerikanischen Raum, zum Beispiel im *Poetry Project at St. Mark's Church*, von Bernadette Mayer, oder auch CAConrad mit den *Somatic Poetry Exercises* entwickelt wurde – kleine Aufgaben, die zum Schreiben führen. Aber natürlich auch in Form von Textbesprechungen der Projekte der Studierenden.

Das Buchstäbliche macht das Schreiben als künstlerische Praxis zu einer narrativen und auch informativen Form der Kunst, es erzählt dabei auch von einer – oft eher marginalisierten – Kunstgeschichte, und die Verflechtung darin in Form von eigenen Texten ist einerseits oft sehr persönlich und ermöglicht zugleich tiefere Einblicke in strukturelle – soziale, politische oder kulturelle – Kontexte, nicht zuletzt über das Kunstmachen selbst.

ZUR UNIVERSITÄT

Marius Goldhorn

Die Welt atmet durch mich und trotzdem aktualisiere ich mein iPhone. Die Welt atmet durch mich und trotzdem bin ich in die Universität gegangen. Die Welt atmet durch mich und ich arbeite ständig auf ein Leben hin, was auch immer dieses Leben ist. Ich arbeite ständig, jede Minute, jeden Tag, auf eine Art, die ich in der Universität gelernt habe.

Gibt es Arrhythmien in der Universität? Teilweise, ja, es gibt Kurzatmigkeit an der Universität. Als ich studiert habe, empfand ich es manchmal als kurzatmig, zu studieren. Ich habe 2011 bis 2014 Philosophie und Geschichte in Berlin studiert und ich habe von 2014 bis 2017 Kreatives Schreiben in Hildesheim studiert. Ich habe an der HU Berlin und der FU Berlin gelernt, wie man Texte liest, das heißt Abschreiben. Ich habe an der Universität Hildesheim gelernt, wie man Texte schreibt, das heißt Notieren und Streichen. Ich habe in der Universität Hildesheim zwei Dinge über das Schreiben gelernt und die heißen Notieren und Streichen.

Was heißt: Gelernt? Gelernt heißt, ich habe etwas, das mir beigebracht wurde, eine neue Form gegeben. Nie kann mir jemand sagen, was zu tun ist. Ich reagiere allergisch auf Befehle, weil ich antiautoritär erzogen wurde. Meine Eltern, die keine Universitäts-Menschen sind, haben mir das Lesen und das Schreiben beigebracht. Meine Mutter ist Leserin, sie hat mir das Lesen beigebracht. Mein Vater ist Schreiber, er hat mir das Schreiben beigebracht. Dem, was ich von ihnen beigebracht bekommen habe, habe ich in der Universität mit Hilfe der Mit-Studentinnen und mit Hilfe der Professorinnen eine neue Form gegeben.

Was heißt mit ihrer Hilfe? Mit ihrer Hilfe heißt unter ihrem Blick. Ich wusste nie, was ich mit meinem Leben anfangen soll. Ich wusste nur: Ich muss ständig darauf hinarbeiten, ein Leben zu haben, was auch immer dieses Leben ist. Begeisterung und Geheimnis sind Pflicht, weil: Die anderen sehen mich. Unter dem Blick der Mit-Studierenden und unter dem Blick der Professorinnen, habe ich versucht, mich für die Mit-Studierenden und für die Professorinnen zu begeistern und lesend und schreibend mein Geheimnis preiszugeben.

Ich war 25, als ich mit der Universität aufgehört habe. Ich habe keine Probleme an der Universität gehabt. Ich habe mich immer als Universitäts-Mensch begriffen. Ich begreife mich immer noch als Universitäts-Mensch, obwohl ich keine Universität besuche. Ich wünsche mir oft, an eine Universität zurückzukehren. Ich habe viele Freundinnen, die früher meine Mit-Studierenden und Professorinnen waren. Ihr Blick verfolgt mich weiter, ich lese und schreibe weiter unter ihrem Blick. Auch sie leben unter meinem Blick. Und so erlaube ich mir, mit ihnen eine Universität zu sein.

Prof. Dr. Anke Dyes ist seit 2024 Professorin an der Akademie der bildenden Künste München.

Prof. Monika Rinck und Prof. Kathrin Röggl sind Professorinnen für Literarisches Schreiben an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Sarah Lehnerer ist Künstlerin und unterrichtet an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart sowie der Kunsthochschule Weissensee.

Marius Goldhorn ist ein deutscher Schriftsteller. Er ist Autor von 3 Büchern, zuletzt *Die Prozesse* (Kiepenheuer&Witsch, 2025). www.mariusgoldhorn.com

A L U M N I

D E R

H F B K

H A M B U R G

S C H R E I B E N

Ü B E R

D A S

S C H R E I B E N

A k i n E m a n u e l Ş i p a l ,

C l a r a U m b a c h ,

H a n s - C h r i s t i a n D a n y

Wir haben drei Alumni der HFBK Hamburg gebeten, ihre Erfahrungen mit dem Schreiben und die Rolle der Hochschule für uns zu reflektieren



BRIEF VOM SCHREIBEN

Akın Emanuel Şipal

Hello,

dieser Brief geht uns alle an, verehrte Schicksalsgemeinschaft!

Hier und heute geht es ums Schreiben. Ja, um Dich, liebstes Universalgenie, unendliche Kapazität des Schöpferischen. Du sprudelst nur so vor Namen und Eigenschaften: Einkaufszettel, Well-Made-Play, postliterarischer Aufguss mit Hilfe von KI.

Aber auch Ihr seid gemeint, liebe Lesende. Möglicherweise seid Ihr nicht vollumfänglich unterrichtet über Eure dauerhafte Präsenz in den Schreibstuben dieser Welt. Als Befürchtung oder Erwartung. Als anonymer Blitz, der in den Prozess einschlägt. Und obwohl Euch keinerlei Schuld trifft, SEID DES GEWISS, das Stühlerücken eurer unsichtbaren Sitzgelegenheiten hat schon so manches Schreibtalent davon abgehalten, den ein oder anderen literarischen Raum zu erschließen.

Absolut, total, final NICHT-LINEAR

Einigen wir uns erstmal darauf, dass Schreibprozesse keine linearen Prozesse sind; dass das Bewusstsein nur einen Teil der Arbeit macht und der Rest vom Gehirn in Phasen der Latenz erledigt wird.

Diese produktive Brüchigkeit müssen wir anerkennen. Sie ist der Grund für die haarsträubende Offenheit des Prozesses: Offenheit für Anreicherungen. Und Verunreinigungen. Womit einer der glühenden Sorgenherde der schreibenden Zunft benannt ist (Einflussangst). Was wiederum dem Affekt Vorschub leistet, dass ach so verletzbare Textgebäude gegen jede Einwirkung von außen abzuschotten. Verständlich. Vergeblich.

Ich, für meinen Teil denke, dass Schreiben eine per se unreine, schmerzhaft, weil mit niedriger Trefferquote einhergehende, dafür jedoch ungemein sinnliche Tätigkeit ist, vergleichbar mit der Arbeit eines Trüffelschweins in den schwelenden Ebenen Mordors.

Hat ein Text eine Seele?

Gute Frage. Vielleicht zerfallen schon an dieser Stelle die unzähligen Eigenschaften des Schreibens in zwei Lager: Die Gebrauchstexte, die entweder keine Seele haben oder von Anfang an mit einer solchen ausgestattet sind, da sie sie unmittelbar aus ihrer Nützlichkeit beziehen. Und den Texten, die als Kunst gelten. Und deren Ausstattung mit einer Seele sich nicht selten sehr viel komplizierter gestaltet. Denn Kunst und Nützlichkeit pflegen bekanntermaßen ein ambivalentes Verhältnis. So hat sich wohl auf ganz natürlichem Wege eine gewisse Konvention herausgebildet, dass einem Text gerade dann eine Seele nachgesagt wird, wenn er eine gewisse Not transportiert, wofür, so die landläufige Annahme, eine solche Not auch beim Schreiben, wenn



Illustration von Theresa Sonnenberg, 2026

auch nicht direkt zur Hand, so doch irgendwo im erweiterten literarischen Raum existent sein muss.

Keine Not? Schade!

Mist. Was, wenn ich die nicht habe, die Not? Ich könnte mich so lange der bitteren Abwesenheit einer Not ausliefern, bis der zum Scheitern verurteilte Versuch, einen Text mit Not ohne Not zu verfassen, so viel Not erzeugt, dass *die Not der Abwesenheit der Not*, von einer sekundären zu einer primären Not geworden, am Ende Not genug ist, den Text als Kunst zu beglaubigen.



Illustration von Theresa Sonnenberg, 2026

Und ist Not nicht auch bloß eine Frage der Behauptung, eine Frage des Glaubens? Wenn ich an die nötige Not glaube, dann existiert sie auch. Schreibende sind IMMER radikale Konstruktivisten. Mensch. Ganz schön verzettelt. DAS nenne ich Not.

Noten

Ich gebe mir eine Drei-Minus, bis jetzt. Als professioneller Schrei-

bender weiß ich, Schreiben kann man nur längerfristig machen, wenn man die Ansprüche runterschraubt. Ich denke, dass beim Schreiben »Selfcare« schon ganz lange den Goldstandard darstellt. Du hast etwas geschrieben und es ist Schrott? Drei minus. Wieso anerkennen, dass Du komplett gescheitert bist? Du schreibst das Buch Deines Lebens? Go for it. Zerreiß Dich, zerfleisch Dich. Doch wenn Du vorhast, danach noch ein Buch zu schreiben. Und dann noch eins ... Denk drüber nach! Wie oft kann sich ein Mensch zerfleischen? Denk an Kafka! Tuberkulose und Schreiben sind Freunde. Vielmehr dürfen wir nicht nur, wir MÜSSEN uns entspannen!

Voraussetzungslos entspannt

Anfänger*innen glauben vielleicht, zum Schreiben müsse man wissen, wer man sei, sich der eigenen Position bewusst sein oder viel gelesen haben. Diese Vorurteile werden wir hier und heute geflissentlich abräumen. Was braucht man denn dann zum Schreiben? Einen Stift und ein Blatt Papier? Nicht einmal das. Du kannst nämlich auch direkt in Dein Handy tippen. Das Einzige, was Du brauchst, ist ein Faible für Ungereimtheiten, das Unreine an sich. *Das* ist es. Wir erinnern uns: Die MEISTE Zeit bedeutet Schreiben, eine höchst unelegante Wortklauberei zu betreiben und Latenz auszuhalten. Unter Umständen JAHRELANG Latenz. LEBENSLANGE LATENZ. In den glühenden Ebenen Mordors.

Aber warum? Weil das Schreiben mitnichten die Domäne der Aktivität ist, des Willens zur Form. Das Schreiben ist die Domäne der Passivität und der Not. Denn eine WIRKLICHE Form, eine, die diesen Namen verdient, ist kein Ergebnis menschlichen Ehrgeizes. Eine Form gerinnt. Beizeiten.

Warten auf die dritte Hand

Da sitzen wir also und warten, dass es flutscht. Ich hatte das Glück, an einer wunderbaren Kunsthochschule zu studieren. Dort habe ich erfahren, dass Malende oft noch verzweifelter sind als Schreibende. Die Malenden jedenfalls sprechen von der dritten Hand und meinen damit den Moment, in dem das Gemälde sich selbst malt. Als ich das erste Mal von der dritten Hand hörte, wusste ich, dass ich endlich einen Namen hatte für diese Kraft des Unsteten, deren Heimsuchungen darin bestehen, dass sie mich in unerfindlich UNREGELMÄSSIGEN Abständen befähigt, UNGLAUBLICHE TATEN zu vollbringen, nämlich mich beim Schreiben selbst zu überraschen. Die dritte Hand, deren Name mir bis dato noch kein Begriff war, deren Phantom-schmerz ich aber zur Genüge kannte ... Ich will sie nicht übermystifizieren. Doch, mein Gott, wie oft hatte ich beschlossen, sie mir abzuhacken und just in dem Moment, in dem ich ernst machte, war sie wieder da! Dieses seltsame Momentum, wenn der Prozess kippt. Auf

einmal wird aus einem schnöden Joghurt Kefir: FRIZZ, Fermentation, KICK ... ETWAS geschieht, die DRITTE HAND fährt aus Deiner Brust, aus Deinem Kopf und übernimmt sofort das Regiment!

Genug!

Aber was dann? Der Text ist fertig. Vielleicht wird er verfilmt, inszeniert oder gedruckt. Und Du fängst an über ihn zu sprechen. In der Öffentlichkeit.

Irgendwann fällt es Dir wie Schuppen von den Augen: KÖNNTE ES SEIN, DASS ICH NOCH IMMER NICHT VERSTEHE, WOVON DER TEXT *WIRKLICH* HANDELT, WURUM ES *WIRKLICH* GEHT? Natürlich! Denn wir wussten ja *wirklich* nicht, was wir tun! Die dritte Hand schrieb! Also verlagert sich auch der Schwerpunkt auf etwas Drittes, das sich unserem Zugriff gänzlich entzieht: Ich behaupte, ein gutes Theaterstück über Eltern-Kind-Beziehungen handelt von etwas ABSOLUT ANDEREM. Wir spüren das, doch können es nicht artikulieren. Also halten wir die Klappe. Oder wir sprechen, produzieren uns, im Wissen, Theater zu spielen. So oder so: 1:0 für die dritte Hand. Hier wird Schreiben *WIRKLICH* universell, zumindest für Schreibende: Wir wissen nicht, was wir tun. Wir bemerken bloß, dass es unter Umständen besser ist, als wir. Und im nächsten Moment fragen wir uns: Werden wir so etwas je wieder hinbekommen? Panik. Und es fängt alles von vorne an.

TRUE COLORS

Clara Umbach

Ich habe drei Großmütter, die ich liebe. Da sie in gewisser Weise die Grundfarben darstellen, aus denen alle weiteren Töne meines Lebens und Schreibens gemischt sind, nenne ich sie die Rote, die Gelbe und die Blaue.

Am Anfang steht die Rote. Eine kleine, dicke Frau mit geschwungener Nase und dichtem schwarzem Haar. Ihr dunkler bayrischer Dialekt klingt süß und warm in meinen Ohren. Die Rote lebt alleine in einer schmalen Doppelhaushälfte am Rand einer süddeutschen Kleinstadt. Sie arbeitet an einer Realschule, wo sie Hauswirtschaftslehre unterrichtet. Wenn meine Schwestern und ich zu Besuch kommen, kocht die Rote Knödel mit Blaukraut oder Bratwurst mit Reis und Apfelmus. Nach dem Essen, während meine Großmutter abspült, sitze ich auf dem kleinen Sofa unter der bunten Häkeldecke und blättere mich durch die Fotoalben der Roten: sie mit vom Wind zerzausten Haaren auf einem struppigen Pferd, sie als Clown geschminkt, wild tanzend auf einem Fest, sie mit weit geöffnetem Mund lachend neben einem schiefen Weihnachtsbaum.

Da ich mich, anders als meine Schwestern, schlecht konzentrieren



Clara Umbach, *Baby, Don't Hurt Me*, 2025; Foto: Clara Umbach



Clara Umbach, *Lesbian Drama*, 2025; Foto: Clara Umbach

kann, und mit neun Jahren noch kein Buch selbstständig beendet habe, macht die Rote sich Sorgen.

Bei einem unserer Besuche drückt sie mir daher *Die feuerrote Friederike* von Christine Nöstlinger in die Hand. »Lies das!«, sagt die Rote. Drei Tage später ruft sie an und verlangt mit mir zu sprechen.

Tatsächlich habe ich mich durch die ersten Seiten gequält und erzähle ihr von einem Mädchen, das wegen seiner roten Haare von allen geärgert wird. Wir sprechen übers Anderssein und über Freundschaft, die Rote fragt vorsichtig, hört mir zu.

Von da an ruft sie jede Woche einmal an, und ich hangle mich von Woche zu Woche, von Kapitel zu Kapitel. Ich beginne, das Mädchen, deren Haare ihr irgendwann brennend den Weg in eine neue Welt bahnen, zu mögen, und lese das Buch bis zur letzten Seite.

Bei unserem nächsten Besuch drückt mir die Rote die *Geschichten vom Franz*, ebenfalls von Nöstlinger, in die Hand. Ich verschlinge Band eins bis sieben und benenne meinen Kater nach der Hauptfigur.

Dreizehn Jahre später – ich bin in meinen Zwanzigern und so verängstigt von der Welt, dass ich mich an vielen Tagen nicht aus dem Bett traue – ist es die Gelbe, die beginnt, mir in Briefen, alle in geschwungener Handschrift verfasst, von ihrem Leben zu schreiben. Von der Zeit vor ihrer Geburt, als ihre Mutter von Mauern sprang, in der Hoffnung, den Embryo, der meine Großmutter werden sollte, zu verlieren. Ich antworte aus dem Bett. Schreibe, ich wünschte, meine eigene Mutter hätte mich abgetrieben, bevor es zu spät war. So bilden wir eine Schwesternschaft der Lebensmüden. Die Gelbe, die als Tochter einer wohlhabenden Vorarlberger Fabrikantenfamilie dennoch geboren wurde, schreibt – nicht ohne Scham –, wie sie als Vierzehnjährige mit Begeisterung in den Bund Deutscher Mädel eintrat. Ich verkrieche mich tiefer in meinen Decken, will nichts hören, nichts sehen und antworte schließlich doch. Gestehe ihr meine Ängste, meine Wut, irgendwann auch meine Queerness, für die ich damals nur wenige Worte habe. Schreibend vertrauen wir uns einander an, schreibend versuchen wir, Worte zu finden für das, was uns bewegt. Schreibend erzählt die Gelbe davon, wie ihr erster Geliebter ihr zur Verlobung einen Elefanten schenkte, sie ihn aber nicht annehmen konnte, und überhaupt hatten die Fabrikanten anderes für sie im Sinn. Lesend erfahre ich davon, wie die Familie der Gelben ihr einen Deutschen als Mann zuteilte, ebenfalls Sprössling einer großen Firma – wodurch die Unternehmen ihre Zusammenarbeit stärken konnten. Sein plötzlicher Tod, in Anwesenheit der gemeinsamen Kinder, wird zu einer Geschichte, die meine Großmutter unermüdlich wiederholt, abändert und ausschmückt.

Jahre später, als es für sie selbst ans Sterben geht, sitze ich an ihrem Bett und starre auf die Zeilen, die die Gelbe in krakeliger Handschrift an die Wand ihres Schlafzimmers geschrieben hat. »Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen ...«. Ein Gedicht von Rilke. Kaum ein Text ist mir vertrauter als dieser.

Als die Blaue mir vor zwei Jahren am Telefon mitteilt, dass sie zurück nach Hongkong gehen wird, verliere ich jegliche Haltung, schluchze laut, obwohl ich so eigentlich gar nicht bin. Sie bleibt sachlich, redet schnell und viel, unterbricht mich, wenn ich versuche, etwas zu sagen – es ist ihre Art der Diskretion meinen Tränen gegenüber. Sie erzählt von der schlagartigen Erkenntnis mitten in einer düsteren Nacht, wie ein Blitzschlag sei es in sie gefahren: Sie müsse gehen.

Die Blaue hinterlässt mir, als sie geht, ihre gesammelten Malpin-

sel, einer davon groß wie ein Hexenbesen mit langen, weichen Haaren. Meine Tochter hängt ihn an die Wand, zeigt ihn stolz ihren Freund*innen und erzählt von ihrer Urgroßmutter, der Malerin, die jetzt in China lebt. Wenn ich den Pinsel sehe, denke ich an meine kleine Großmutter und an die großen Leinwände, die sie malte und die ihren Körper oft bei Weitem überragten.

Wir kommunizieren jetzt hauptsächlich über Messenger. Die Blaue schickt GIFs, winzige, gespenstartige Figuren, die einander im Arm halten und aus deren Köpfen rote Herzen emporsteigen.

Ab und zu sprechen wir am Telefon. Ich erzähle der Blauen, dass ich an der Kunsthochschule eingeladen bin, um über das Schreiben als bildende Künstlerin zu sprechen. »Erzähl ihnen, dass in der chinesischen Kunst Text und Bild viel enger beieinander liegen als in westlichen Traditionen«, sagt die Blaue. »Im Chinesischen heißt es Bilder schreiben, nicht Bilder malen.« Sie verstehe nicht, warum da immer so ein Unterschied gemacht werde, sagt die Blaue, für sie sei das eine selbstverständlich mit dem anderen verbunden.

Ich denke an ihre Kalligraphien, sowohl Schrift als auch Bild. Ich denke daran, dass sie in all ihren Jahren in Deutschland nie auf Deutsch geschrieben hat, bis zu dem Tag, als mein Großvater starb und sie plötzlich damit anfang.

Bei dem Gespräch an der Kunsthochschule komme ich nicht dazu, wiederzugeben, was die Blaue gesagt hat, denn wir sprechen über performative Praxen, den Roman, den ich geschrieben habe und wie das eine mit dem anderen zusammenhängt. Ein Mann im Publikum starrt auf meine helllila Schuhe mit der grünlichen Sohle und ich versuche, seriös zu erscheinen, während das orangefarbene Futter meiner Bomberjacke mir Wärme und Geborgenheit schenkt.

ICH BLEIBE MIR EINE BLACK BOX

Hans-Christian Dany

Langsam rinnt die Flüssigkeit. Ich will nicht, dass es aufhört und hebe die Spitze nur kurz von der Oberfläche. Um mich zu erleben, entleere ich den Stift. Überall in der Wohnung liegen schon Papierstücke. Die Spuren auf ihnen hinterlassen den Eindruck, etwas wolle zur Sprache kommen. Was aus meiner Hand kommt, scheint wie spritzendes Wasser im Sonnenlicht. In der Luft sieht es gut aus. Im Fallen verlieren die Sätze ihre Bedeutung. Gegen die Leere, die sie hinterlassen, schiebe ich mich weiter durch den Pool der Worte. Die Bahn wird zum hellblauen Verlauf. Alles wirkt jetzt durchsichtig. Am Beckenrand wende ich den Körper, ein Satz schließt, der nächste beginnt. Nach ein paar Bahnen verändert sich etwas. Das Wasser beginnt, Widerstand zu leisten. Während es härter wird, versuche

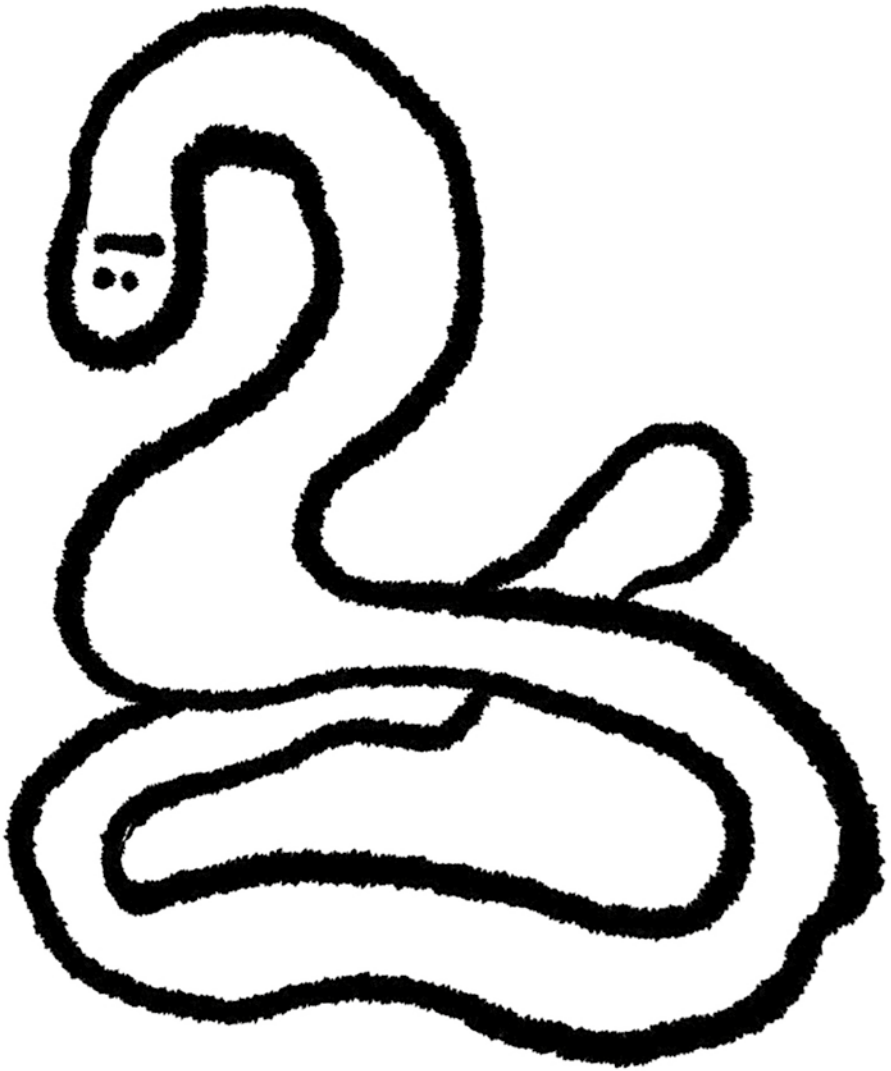


Illustration von Theresa Sonnenberg, 2026

ich, in der zäh werdenden Masse weiterzukommen. Ich schwitze vor Anstrengung. Es gelingt mir kaum noch, während die Buchstaben meinen Körper fester einschließen. Bringe ich trotzdem einen Satz zu Ende, schaut er mich wie ein tote Schlange an. Gebannt von seinem Blick, steigt mir alles über den Kopf. Ich gebe auf und ziehe meinen Körper aus dem Teig. Das dauert eine Weile. Endlich raus, gehe ich die wenigen Meter bis zum Rand auf dem Wasser. Einen Fuß vor den anderen setzend habe ich Angst, mich in den Glasscheiben der Schwimmhalle zu spiegeln, da ich fürchte, mit Anhaftungen übersät zu sein. Beschämt eile ich zu den Duschen und rutsche fast aus. Die an meinem Körper klebende Sprache stinkt. Es dauert eine Ewigkeit, sie abzuwaschen.

Wieder auf der Straße denke ich: Schreiben ist unheimlich. Wir haben eine Beziehung, in der ich der Unterlegene bleibe. Eine Liebe, die in jedem Satz von ihr beherrscht wirkt. Nenne ich mich deshalb nicht Autor, da mir die Autorität über das Schreiben ständig entgleitet? Stattdessen sage ich lieber, ich schreibe. Ob ich es morgen tun werde, ist unklar. Die Unsicherheit kenne ich schon lange und glaube zu wissen, woher sie kommt. Als ich zur Schule ging, sagten die Lehrer: Du bist zu wirr, um zu schreiben. Lass es einfach. Tatsächlich gingen mir die Sätze im Kopf immer ziemlich durcheinander. Als ich die Schule verließ, dachte ich, ich würde nie wieder schreiben. An der Kunsthochschule, die ich eigentlich aus anderen Gründen besuchte, gefiel den Lehrern plötzlich meine Verwirrung und die vielen Fehler, die ich machte, wenn ich etwas baute und es sofort zusammenfiel. Selbst die Rechtschreibfehler gingen in Ordnung. Hier war das Chaos in meinem Kopf interessant. Am Anfang schleppte ich diese Unordnung in Gestalt von vielen Dingen mit mir herum. Dann bekam ich eine Hausstauballergie und warf alle Objekte weg. Seitdem konnte ich nur noch zeichnen und fotografieren, da die Räume, in denen ich mich aufhielt, leer sein mussten, damit sie mir nicht die Luft nahmen. Irgendwann begann ich, in die Zeichnungen hineinzuschreiben. Zur Sicherheit tat ich alles ganz langsam, damit nicht zu viel Zeug zusammenkam, in dem sich wieder Staub sammeln würde. Zuerst schrieb ich die Stimmen auf, die ich hörte, und kopierte andere Texte. Da die Worte zu mir kamen, fühlte ich mich nicht verantwortlich. Jemand anderes hätte das gesagt. Ich sei nur so etwas wie ein Archivar. Irgendwann schrieb ich die ganze Zeit, damit das Gewebe der Buchstaben wie eine Zeichnung aussah, in deren Unlesbarkeit ich mich verstecken konnte. Um die ganzen Vorgänge im Griff zu behalten, führte ich kleine Notizbücher. Eines Tages wies mich einer der Lehrer auf meine wechselnde Handschrift in den Heften hin. Das hätte was und würde so aussehen, als ob ganz viele schrieben. Er empfahl mir, nichts anderes zu tun. Für meine Ambitionen als junger Mann klang es schlimm, alles zu lassen, was ich versuchte, und nur noch zu tun, was mir wie die Verwaltung davon erschien und dabei noch so auszusehen, als hätte ich keine Persönlichkeit. Ich reagierte trotzig auf den Rat und versuchte mich weiter an ambitionierten Vorhaben, denen ich meinen Touch gab. Mit der Zeit wurde alles zusätzlich komplizierter, da ich zu der Auffassung kam: In einer falschen Gesellschaft darf man nichts richtig machen. Etwas Richtiges zu schreiben, wie Literatur oder Theorie, untersagte ich mir, da es bedeutet hätte, die Verhältnisse zu akzeptieren. Heimlich träumte ich von einem Roman, stieß den Wunsch aber weg, da ich nur ein Tun zwischen den Stühlen vor mir verantworten konnte. Ich wollte aber

nicht in einer Nische bleiben, sondern immer dort sein, wo es nicht erwartet wurde und sprang – wenn jemand sagte, da sitzt er – wieder weiter. Das Studium schloss ich sehr gut ab. In der normalen Welt danach war ich dann wieder einer, der viele Fehler machte und eine komische Handschrift hatte.

Mit dem ersten Computer wurde aber alles anders. 1992 kam ein Bekannter an einen Restposten der US-Army und verkaufte mir für 200 Dollar einen Laptop, der sogar ins Internet gehen konnte. Eine neue Welt sprang durch das Fenster der Wohnung, und vom Laptop ließ sich der Staub relativ leicht abwischen. Sauber stand er in der Mitte des Durcheinanders, das ich selbst mit ganz wenig hatte. Mit den Fehlern wurde es im Digitalen vertrackter. Tippte ich einen falschen Befehl, tat der Computer nichts. Das Lob des Fehlers, wie viele andere Behauptungen, die mir während meines Studiums vermittelt worden waren, versinkt in den Ruinen der Vergangenheit. In der Kunst ging es mittlerweile um Bezüge. Nicht mehr das Individuum und seine Macken spielten jetzt eine Rolle, sondern, wie sich alles aufeinander bezog und welche Zusammenhänge sich daraus formten. Da ich in die Zukunft wollte, schrieb ich wie besessen, um die Veränderungen zu verstehen. Der lange Sommer schien wie eine Revolution, die zuhause im Laptop stattfand, auch wenn wir nachts immer ausgingen. Die Party dauerte ungefähr fünf Jahre. Im langen Hangover der vergangenen Zukunft habe ich ein komisches Buch über Drogen geschrieben. Es brauchte ewig, um fertig zu werden. Danach fühlte ich mich leer. Stumm irrte ich durch die Straßen, ohne zu wissen, wohin mit mir. Jemand, der so viel geschrieben hatte und so anders, als es von Künstlern erwartet wurde, für den war die Tür in die Kunst zugeschlagen, dachte ich.

Nach einigen Jahren fing ich wieder an zu schreiben und tat es ungefähr so, wie es mir Stanley Brouwn 25 Jahre vorher geraten hatte: Ich füllte ein Notizbuch nach dem anderen. Nachdem ich einen Regalmeter mit Heften vollgeschrieben hatte, wechselte ich zu Abreißblöcken. Die ließen sich leichter wegwerfen. Dabei wurde mir das Schreiben nochmal ganz anders zur Gewohnheit. Mit dieser Routine verbringe ich den Morgen. Manchmal tut sich mehr und manchmal weniger und an anderen Tagen gar nichts. Hauptsache ich sitze da und fege das Gewebe der Buchstaben. Mittags verlasse ich das Haus, da ich erschöpft bin, obwohl mir oft nicht klar ist, ob ich überhaupt etwas getan habe. Meistens lese ich die Zeitung. Heute gehe ich zum Bahnhof. Der Weg ist nicht weit. Obwohl ich nirgendwo hin will, kaufe ich mir einen Fahrschein und steige in einen Zug. Die meisten Plätze sind noch frei, aber mit jedem Halt füllen sich langsam die Reihen. Da ich allein bleiben will, schaue ich die Einsteigenden ab-



Illustration von Theresa Sonnenberg, 2026

weisend an, damit sich niemand neben mich setzt. Ohne dass ich sie sehe, spricht hinter meinem Rücken eine Frau am Telefon darüber, was sie mit ihrem Chatbot tut. Sie erzählt der Kollegin am anderen Ende der Leitung, sie arbeite. Wie zum Beweis höre ich ihre Fingernägel, die wie feiner Hagel auf der Tastatur klappern. Jetzt spricht sie wieder vom »Wording«, das stimmen muss, damit sie ihr Angebot vermitteln kann. Während sie das sagt, stelle ich mir vor, der Chatbot hat bestimmt kein Problem mit dem Teig. Seine Sätze verkleben nicht zu fester Masse. Es heißt, er schreibt so flüssig, weil er sich und sein Schreiben nicht selbst reflektiert. Man gibt ihm einfach nur den Input

und es kommt ein Output raus. Aber reflektiere ich meinen inneren Prozess beim Schreiben? Nicht wirklich oder nur manchmal, wie heute. Meine selbstreflexiven Gedanken bleiben nur Anfänge. Ähnlich wie der Chatbot durchschaue ich nur bedingt, was Ich, Es oder die Sprache tun und bleibe mir eine Black Box, die so gut oder schlecht zu schreiben versucht, wie es ihr gerade gelingt. Auch wenn es Unterschiede gibt und ich keine Maschine werden kann – mag ich mir das auch manchmal wünschen, damit die Sprache flüssiger durch mich sprechen kann – möchte ich mir auf keinen Fall in der nächsten Zukunft zu viel auf meine Menschlichkeit einbilden.

Akın Emanuel Şipal studierte Film an der HFBK Hamburg und schreibt Drehbücher und Theaterstücke. Von 2017 bis 2019 war er Hausautor am Theater Bremen, sein Stück *Mutter Vater Land* erhielt den Publikumspreis der Mülheimer Theatertage 2022. In Hamburg war von ihm zuletzt *Akins Traum vom Osmanischen Reich* bei den Lessingtagen 2025 am Thalia Theater zu sehen.

Clara Umbach ist bildende Künstlerin und Autorin. Sie studierte freie Kunst in Berlin, Karlsruhe und an der HFBK Hamburg. Anhand wechselnder Medien – Text, Keramik, Performance – beschäftigt sie sich mit Fragen der Identität und queeren Lebensformen. Ihre häufig in kollektiven Prozessen entstandenen Arbeiten waren an Theatern und in Galerien zu sehen. Gemeinsam mit 17 anderen Autor*innen schrieb sie den Kollektivroman *Wir kommen*. Ihr aktueller Roman *Pizza Orlando* erschien im Januar 2026 im Ecco Verlag.

Hans-Christian Dany studierte in den 1980ern an der HFBK Hamburg Kunst und schreibt seitdem. Manchmal entstehen daraus Bücher wie *Speed. Eine Gesellschaft auf Droge* (2008), *Morgen werde ich Idiot. Kybernetik und Kontrollgesellschaft* (2013) oder *Schuld war mein Hobby. Bilanz einer Familie* (2024). Gemeinsam mit Valérie Knoll kuratierte er die Ausstellungen *No Dandy*,

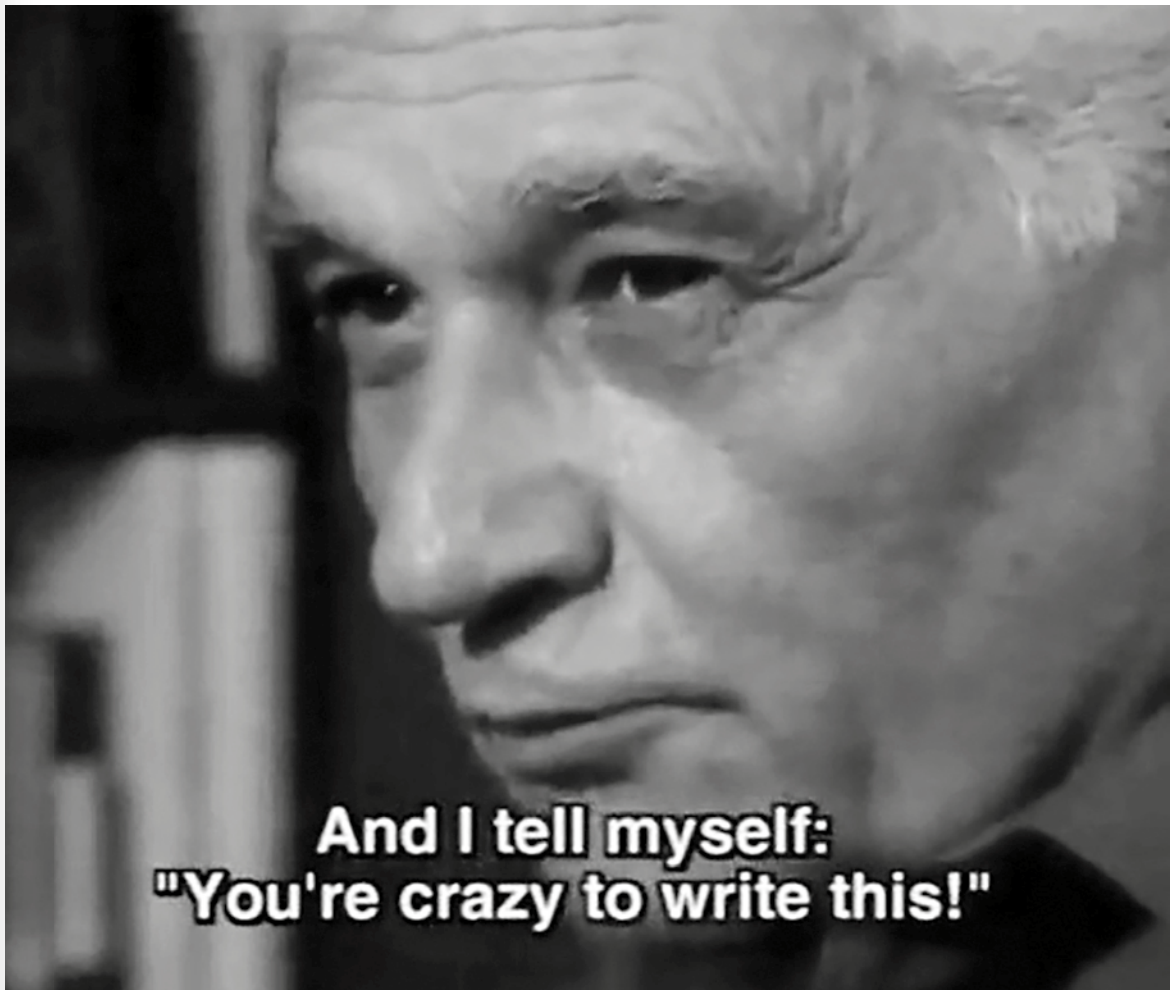
No Fun. Gutaussehend in den Untergang (Kunsthalle Bern, 2020 / Briefing Room, Brüssel, 2024) und *Udo is Love. Eine Reise in das unfassbare Leben des Udo Kier* (Kölnischer Kunstverein, 2024). Er beschäftigt sich gegenwärtig mit der Beziehung von Künstlicher Intelligenz, Schreiben und Schizophrenie.

S C H R E I B E N

L E R N E N

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

Martin Karcher hinterfragt in seinem Beitrag die Institutionalisierung des Schreibenlernens und kritisiert dominante Modelle, die Schrift als sekundär, formal und am Literaturbetrieb orientiert behandeln. Er skizziert alternative Zugänge, die Schreiben als operative, räumliche und materielle Praxis des Denkens verstehen



Filmstill aus Jacques Derridas *Fear of Writing*, YouTube-Video, 3:47 Min., hochgeladen von jmettes am 23. August 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=qoKnzsiR6Ss> (zuletzt aufgerufen: 9.1.26)

CH KANN ES NUR nicht verhindern,

» I wenn ich so schreibe,
wie ich schreibe.«⁰¹

Ob sich derzeit die Institutionalisierung eines neuen Felds abzeichnet, ist nicht sicher.⁰² Zweifelsohne ist jedoch ein gesteigertes Interesse an writing as artistic practice bemerkbar. Sowohl als Zaungast als auch als Teilnehmer sind mir im Zuge dieser Konjunktur einige Dinge aufgefallen: begriffliche Leerstellen, die Annahme der Sekundarität von Schrift, eine Marginalisierung der Operativität, Materialität, Räumlichkeit und diagrammatische Dimension von Schrift sowie die Orientierung an Produktions- und Legitimationsmodellen des Literaturbetriebs.

Meine Erkundung zum Thema *Schreiben lernen* arbeitet mit folgenden Erfahrungen und Wissensbeständen: Erstens, schreibe ich (auch jetzt gerade) und habe dabei ein reflexives Interesse: Was mache ich, wenn ich schreibe?⁰³ Zweitens: Erziehungswissenschaftliche Lern- und Machttheorien, insbesondere Kritiken eines positivistischen Reduktionismus, Phänomenologie sowie Theorien zur Performativität von Sprache bilden Zugänge dieser Reflektion. Zum einen ist dieser erziehungswissenschaftliche Zugriff sensibel für die Differenz zwischen *Schreiben lernen* als Form der Abrichtung (Erziehung), das heißt der Disziplinierung und Einpassung in ein bestehendes System und *Schreiben lernen* als Befähigung (Bildung), also die Möglichkeit einer Überschreitung des Bestehenden. Zum anderen erlaubt er es, die subjektivierende Dimension des Schreibens (beispielsweise Praktiken des Tagebuch-Schreibens) in den Blick zu nehmen.

Ausgangspunkt für diese Erkundung sind drei Szenen, die alle um die Unveränderbarkeit des Schreibens kreisen und somit dessen Pädagogisierbarkeit problematisieren. Ausgehend von der Spannung zwischen Unverfügbarkeit und Lernbarkeit skizziere ich im zweiten Teil mögliche Zugänge und Bedingungen des Schreibenlernens.

Erste Szene: Im Jahr 1925 hält Gertrude Stein fest: »I am writing

01 Dietmar Dath, *Stehsatz: Eine Schreiblehre*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2020, S. 7.

02 Die engagierten aber institutionell folgenlosen Debatten der Vergangenheit, gepaart mit der Geschichtslosigkeit der aktuellen Debatte, lassen zumindest Zweifel daran aufkommen, ob hier tatsächlich von der Ausbildung eines neuen Feldes gesprochen werden kann.

03 Erweitert: Was mache ich, wenn ich editiere, lektoriere, annotiere, übersetze oder ghostwrite? Was sind kollaborative Praktiken des Schreibens? Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Katrin Krumm für ihre geduldige Unterstützung bei der Fertigstellung dieses Texts sowie Anne Meerpohl für ihre anregenden Hinweise.

Hanne Darboven, *Schreibzeit*, Einladungskarte Kunstverein in Hamburg, 1983.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg, VG Bild Kunst, Bonn 2026

for myself and strangers. This is the only way that I can do it.«⁰⁴ 1936, also elf Jahre später, kommentiert sie diese Bestimmung in einem Vortrag wie folgt: »I once wrote in writing *The Making of Americans* I write for myself and strangers but that was merely a literary formalism for if I did write for myself and strangers if I did I would not really be writing because already then identity would take the place of entity.«⁰⁵

Stein korrigiert hier ihre Position und setzt Schreiben, Publikum und Autor*innenschaft in ein neues Verhältnis. Im Zuge dessen markiert sie die Unterscheidung zwischen publikumsbezogenem (»identity« und folglich »not really writing«) und echtem Schreiben (»entity«). Echtes Schreiben ist für sie folglich ein Schreiben, das kein Publikum mitführt.

04 Gertrude Stein, »What Are Masterpieces and Why Are There So Few of Them?« (1936), in: Gertrude Stein, *What Are Masterpieces*, Pitman Publishing Corporation, New York, 1970, S. 86.

05 Gertrude Stein, »The Making of Americans«, in: Ulla E. Dydo (Hrsg.), *A Stein Reader*, Northwestern University Press, Evanston, 1993, S. 55.

1987/88: S C H R E I B Z E I T

B, I → XII / eine jahrhundertpartitur

1. 1. → 31. 1. 00-99/100 ~~Alte~~

besser ein schlechter freunde - denn
ein guter kreis / freunde

1 1 0 0 | 2 3 1 0 0 | 3 1

2 3 4 5 6 7 8 9

besser ein guter freunde 1 denn

1 1 0 1 | 3 3 1 0 1 | 3 3

2 3 4 5 6 7 8 9

ein schlechter freunde 2

1 1 0 2 | 4 3 1 0 2 | 3 4

2 3 4 5 6 7 8 9

3 freundschaft

1 1 0 3 | 5 3 1 0 3 | 3 5

2 3 4 5 6 7 8 9

4

1 1 0 4 | 6 3 1 0 4 | 3 6

2 3 4 5 6 7 8 9

11.1.89 für michael und
monika tidur + mich -
tut: maue darboven

— lms —

16.6.89 Maunz

Zweite Szene: In einem Interview beschreibt Jacques Derrida sein Schreiben als Erkundung von bestehendem und neuem Terrain (des Denkens), dabei erfordert letzteres Mut und Bereitschaft zur Aggression, da es immer Gefahr läuft, andere vor den Kopf zu stoßen, weshalb er nachts manchmal ängstlich zweifelnd im Bett liegt und sich denkt: »You're crazy to write this.« Aber das Problem ist, dass es nun mal nicht anders geht: »I must write as I write.«⁰⁶

Dritte Szene: In seiner Antrittsvorlesung »Leben und Schreiben – Der Existenzauftrag der Schrift« hält Rainald Goetz fest:

»Schreiben heißt veröffentlichen, zuerst vor sich selbst. Das in einem Befindliche, die Wahrnehmungen und Gedanken, treten dem Schreiber im Geschriebenen offen sichtbar, klar fixiert gegenüber, erst dort kann er die Worte, die bisher nur in ihm waren, als gedachte oder gehörte, auch wirklich SEHEN. Der Schreiber schaut die von ihm geschriebenen Worte an und liest sie. Dauernd liest der Schreiber das von ihm Geschriebene: was steht da? Was heißt das? Ist das, was das Geschriebene bedeutet, das Gemeinte? Ist es das, was man hatte sagen wollen?«⁰⁷

Zunächst ist das eine Absage an Steins Idee des *echten* Schreibens (»entity«), da jedes Schreiben ein Publikum hervorbringt, auch wenn es »bloß« das eigene lesende Ich ist.⁰⁸ Sowohl das schreibende als auch das lesende Ich sind Resultate gesellschaftlicher Verhältnisse und die Freiheitsgrade des Schreibens sind schwer ressourcenabhängig.⁰⁹

In ebendieser Vorlesung formuliert Goetz zudem eine scharfe Kritik an tradierten, institutionalisierten Ansätzen des *Schreiben lernen*, konkret der Schreibwerkstatt:

»Nachwuchsschriftsteller«: das gibt es gar nicht. »Literarische Werkstatt«: falsch. Literatur wird nicht in der Werkstatt gemacht, sondern im Kopf. Der Kopf ist KEINE Werkstatt. Die Literatur ist KEIN Handwerk. Diese Vorstellungen sind Blödsinn und führen ganz praktisch in der Realität, an den verschiedenen Schreibschulen, in die IRRE. Alles, was Handwerk ist am Schreiben, ist komplett egal. Die Leute, die das professionell lehren, erklären dann immer, das Eigent-

06 Jacques Derrida, »Fear of Writing«, YouTube-Video, 3:47 Min., hochgeladen von jmettes am 23. August 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=qoKnzsiR6Ss> (zuletzt aufgerufen: 9.1.26)

07 Rainald Goetz, »Leben und Schreiben – Der Existenzauftrag der Schrift«, in: Rainald Götz (Hrsg.), *wrong. Textaktionen*, Suhrkamp, Berlin, 2024, S. 49.

08 Deshalb irritiert und erheitert es, wenn Hanne Darboven klarstellt: »Ich schreibe, aber ich lese nicht.«

09 Mutig oder nur anders zu schreiben ist deutlich einfacher, wenn viel Kapital vorhanden ist und keine Sanktionen befürchtet werden müssen.

liche am Schreiben kann man sowieso nicht lehren und lernen, deshalb beschäftigt man sich von vorneherein mit nachgeordnetem Schwachsinn, der Irrelevanz des formal Lehr- und Lernbaren.«¹⁰

Ob nun Steins »This is the only way that I can do it«, Derridas »I must write as I write« oder Goetz' Kritik an der »Irrelevanz des formal Lehr- und Lernbaren«: die Schreibenden stellen die Möglichkeit anders zu schreiben in Frage und rufen grundsätzliche Fragen der Pädagogisierbarkeit des Schreibens auf. Wie kann vor diesem Hintergrund *Schreiben lernen* im künstlerischen Feld gedacht werden?

Was ein Curriculum des *Schreiben lernen* im künstlerischen Feld umfassen müsste, kann hier nicht dargelegt werden, dafür bräuchte es andere Ressourcen. Es können jedoch vier mögliche Einsatzpunkte ausgewiesen werden.

1. Formale Bestimmungen liefern in der Postmoderne keinen festen oder sinnvollen Halt mehr.¹¹ Indem aber formale Bestimmungen als historisch, machtförmig und praktisch hergestellte Grenzziehungen untersucht werden¹², lassen sich die Bedingungen ihrer Geltungsansprüche ebenso analysieren wie ihre mögliche Überschreitung. Diese Perspektivverschiebung führt zu einer Phänomenologie des Schreibens und zu einer Untersuchung der Praktiken¹³, in denen Schreiben erfahren, ausgeübt und hervorgebracht wird: »Was Schrift ist', zeigt sich in ihrem Gebrauch.«¹⁴ Und weil sich Schrift in ihrem Gebrauch zeigt, verschiebt sich die Aufgabe der Begriffsarbeit vom Definieren zum Verhältnisbestimmen. Begriffe wie Schreiben, Text, Schrift oder Autor*innenschaft sind nicht vorauszusetzen, sondern in ihren Relationen neu zu bestimmen.

2. Auf einer seiner zahllosen Karteikarten vermerkt der Soziologe Niklas Luhmann: »Hinter der Zettelkastentechnik steht die Erfahrung: Ohne zu schreiben kann man nicht denken – jedenfalls nicht in an-

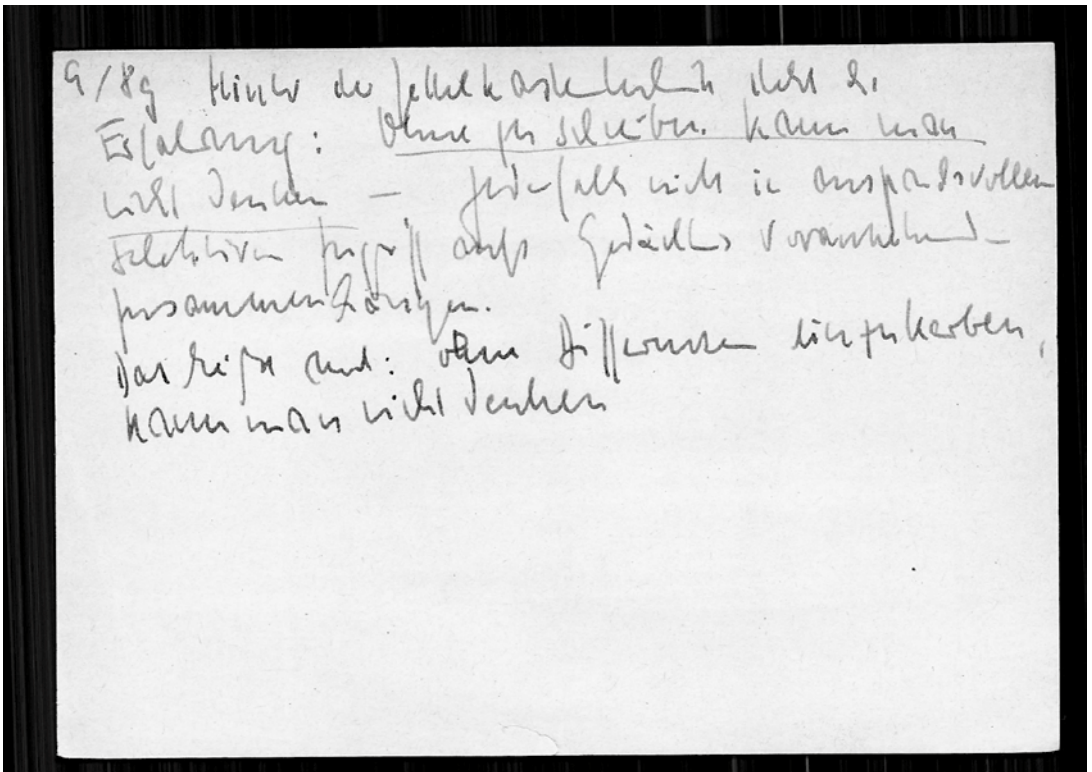
10 vgl. Anm.7, S. 60f.

11 Peter Osborne, *Crisis as Form*, Verso, London, 2022

12 Über Schule, Universität und Arbeit hinweg wird Schreiben durch institutionelle Abrichtungen geformt, die auch Maßstäbe des Gelingens und des Scheiterns dauerhaft prägen. (Vgl. Katarina Froebus, »Ich hatte Zeit gebraucht, um in meinem eigenen Namen zu denken« – die eigene Positionierung innerhalb der Verhältnisse finden und verlernen«, in: Martin Karcher, Severin Sales Rödel (Hrsg.), *Lebendige Theorie*, Textem Verlag, Hamburg, 2021, S. 87 – 100.

13 Vgl. Steffen Martus, Carlos Spoerhase, *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*, Suhrkamp, Berlin, 2022.

14 Sybille Krämer, »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift«, 2005, online verfügbar unter: https://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Operationsraum_Schrift.pdf, S. 21. (zuletzt aufgerufen: 9.1.26)



Niklas Luhmann (1961–1997), ZK II Zettel 9/8g (undatiert); Universität Bielefeld / Niklas-Luhmann-Archiv (2021)

spruchsvollen, selektiven Zugriff aufs Gedächtnis voraussehenden Zusammenhängen.«¹⁵

In Luhmanns Schreibpraxis realisiert sich eine Theorie des Schreibens, innerhalb derer Schreiben die Infrastruktur des Denkens ist, das heißt im Zusammenhang mit der Ausbildung einer Form des Denkens steht, die sich über externe Spuren organisiert.¹⁶ Dicke Bücher gehen aus dieser Praxis als nachgeordnete Form hervor.

Luhmann macht hier die Operativität des Schreibens deutlich: Schreiben ist die Bedingung der Möglichkeit und nicht das nachträgliche Ausdrucksmedium bereits vollzogenen Denkens.

An diese Verschiebung schließt sich ein Verständnis von Schrift als Wahrnehmungs- und Operationsraum an. Wie Sybille Krämer betont, können im Schriftbild »Sehen und Verstehen, Manipulieren und Begreifen auseinandertreten«; Schrift wird damit zu einem Me-

15 Niklas Luhmann, »ZK II Zettel 9/8g«, undatiert, Niklas-Luhmann-Archiv, Zettelkasten II, Version 23 (13. September 2025), Universität Bielefeld, https://niklas-luhmann-archiv.de/bestand/zettelkasten/zettel/ZK_2_NB_9-8g_V (zuletzt aufgerufen: 9.1.26)

16 Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Suhrkamp, Frankfurt, 1983

dium geistiger Arbeit, das »weniger der Kommunikation, denn der Kognition«¹⁷ dient und sich durch die Wechselwirkung von Wahrnehmbarkeit und Operativität auszeichnet.

3. Notationen, Formeln, Diagramme, Codes oder Programmiersprachen zeigen, dass Schreiben Dinge im Raum anordnen und Beziehungen sichtbar machen kann. Kurz: Schreiben ist eine räumliche Praxis, und Schrift ist Textur, ein Gewebe räumlicher Relationen, sie arbeitet mit der Zweidimensionalität und Simultaneität eingeschriebener Flächen.¹⁸

Schreiben operiert sowohl diskursiv als auch über sichtbare Anordnungen und relationale Konfigurationen. Es vollzieht sich als Praxis des Ordners, Kartierens und Konfigurierens von Relationen und ist nicht reduzierbar auf Satzproduktion oder Bedeutungsartikulation. Exemplarisch formulieren Deleuze und Guattari Schreiben als Kartographie: »Schreiben hat nichts mit Bedeuten zu tun, sondern mit Landvermessen und Kartographieren, auch des gelobten Landes.«¹⁹ Dementsprechend bedeutet *Schreiben lernen*, sich mit den räumlichen, materiellen und operativen Möglichkeiten von Schrift vertraut zu machen.

4. Orientiert sich *Schreiben lernen* im künstlerischen Feld an den Rationalitäten des Literaturbetriebs, läuft es Gefahr, dessen Produktions-, Bewertungs- und Legitimationslogiken zu übernehmen, die den Blick auf Autor*innenschaft, Werk, Sichtbarkeit und Verwertung verengen. Ein andere Perspektive eröffnet sich, wenn der Blick auf jene theoretischen und künstlerischen Kontexte gerichtet wird, in denen Schreiben bereits reflektiert, verhandelt und weitergedacht wurde: die Literalitätsdiskussion der 1960/70er Jahre, Grammatologie, Sociology of Texts, New Philology, Medienarchäologie, Grapholinguistics, Writing Culture, Materialitäts- und Praxisturns im Schreiben lernen auf der einen Seite sowie Futurismus, Dada, Surrealismus, später Lettrismus, Fluxus, Notation/Score-Praktiken, Konkrete Poesie beziehungsweise »word as image«, Konzeptkunst, bookworks und Conceptual Writing auf der anderen.

Dr. Martin Karcher ist promovierter Erziehungswissenschaftler, Ausstellungsmacher und Autor. Nach den Projekträumen Neue Barmbeker Apotheke (2020–22), ABC (2022–24) und ABCPlus (2024) ist er seit Herbst 2023 Assistenzkurator im Kunstverein in Hamburg. Er arbeitet unter anderem zu den Themen Kybernetik, Schreiben und Theorien der Versammlung.

17 vgl. Anm. 14

18 vgl. Anm. 14

19 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Ulrich Johannes Schneider, Merve, Berlin, 1983, S.14.

D I E
H Ä S S L I C H E N
C O U S I N E N :
S C H R E I B E N
A L S
U N D
I N
D E R
K U N S T

D a g r u n H i n t z e

Das Symposium »In Zukunft schreiben« widmete sich der Frage, was Schreiben als künstlerische Praxis heute bedeutet – jenseits des realistischen Romans und des etablierten Literaturbetriebs. In fünf Panels diskutierten Autor*innen, Künstler*innen und Verleger*innen über künstlerisches Schreiben, institutionelle Rahmenbedingungen, Form- und Inhaltsfragen, Widerständigkeit sowie den Umgang mit neuen Technologien wie KI



Das Eröffnungsgespräch zwischen Senthuran Varatharajah, Sasha Marianna Salzmann, Moderator Mathias Zeiske, Cemile Sahin und Enis Maci (v.l.) eröffnete das Symposium in der Aula der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

ER NEUE REALISTISCHE ROMAN entsteht
 » D hier bestimmt Slash hoffentlich nicht«, sagte Enis Maci am Ende des ersten Panels von »In Zukunft schreiben«, einem Symposium, das die HFBK Hamburg vom 3. bis 5. Dezember 2025 ausrichtete und das von einer Ausstellung mit demselben Titel flankiert wurde. Und diese Feststellung Slash Hoffnung, die Essayistin und Dramatikerin Maci da aussprach, beschrieb gleichsam ex negativo das weite Feld, das ein solches Symposium zu erkunden hat, will es sich der Frage annähern: Was bedeutet Schreiben als Kunst beziehungsweise in der Kunst? Zumal ein solches Schreiben ja nicht kontextlos passiert, sondern im konkreten Fall in einer Stadt, die zwar den Hubert Fichte-Literaturpreis vergibt, in ihrer gelebten literarischen Praxis allerdings weit entfernt ist von Fichtes experimenteller Ethnographie oder seiner Strapazierung des Mediums Buch – preisgekrönte Hamburger Gegenwartsautor*innen wie Saša Stanišić, Kristine Bilkau oder Karen Köhler wenden eher etablierte Erzählformen an, die auch beim Publikum hoch geschätzt sind. Seit die Reihe »Hafenlesung« des Autor*innenkollektivs foundintranslation eingestellt wurde, existiert in Hamburg zudem keine gleichrangige Lesebühne mehr, die sich experimentelleren Ausprägungen von Literatur widmen würde. »Site-specific« wäre also eigentlich eine Schreibschule à la Leipzig oder Hildesheim, an der die Bestseller von morgen produziert werden könnten. Doch eine Kunsthochschule stellt andere Anforderungen an einen möglichen neuen Studienschwerpunkt, und so haben die Organisatorinnen von Seiten der HFBK Hamburg, Sabine Boshamer und Marlene Kirsten, fünf Panels konzipiert, die für unterschiedliche Aspekte der Ausgangsfragestellung stehen und von denen jedes allein für ein ganzes Symposium getaugt hätte.

Unter der Überschrift »Künstlerisches Schreiben« berichteten Enis Maci, Cemile Sahin, Sasha Marianna Salzmann und Senthuran Varatharajah aus ihrer literarischen Praxis. Während Salzmann und Maci bekannte Schreibschulen absolviert haben (Salzmann den Studiengang Szenisches Schreiben an der UdK Berlin, Maci das Deutsche Literaturinstitut in Leipzig) und neben der Prosa als Dramatiker*innen höchst präsent sind, studierte Sahin Bildende Kunst in London und Berlin und arbeitet parallel als Videokünstlerin und Schriftstellerin. Varatharajah hingegen ist Philosoph und Theologe und schrieb statt einer Dissertation lieber seinen ersten Roman *Von der Zunahme der Zeichen*, der 2016 bei S. Fischer erschien. So unterschiedlich die jeweiligen Voraussetzungen des Schreibens also sind, so ähnlich klingt doch die Analyse, die alle vier zur gegenwärtigen Lage des Literaturbetriebs formulieren: Das postmigrantische und queere Jahr-



Friedrich von Borries, Jenifer Becker, Lukas Bärfuss und Elisa Linseisen (v.l.) im Gespräch über die Auswirkungen von KI auf die Schreibpraxis; Foto: Jana Rothe



Moderatorin Astrid Mania, Charlie Stein, Steffen Zillig und Noemi Yoko Molitor (v.l.) im Gespräch über die Rolle von Kunst-Kritik; Foto: Jana Rothe

zehnt war sehr erfolgreich, ist jetzt jedoch vorbei. Und nun erst werde sich weisen, wie ernst der Betrieb es gemeint hat mit dem Zugang für vordem marginalisierte Stimmen. Salzmann setzt dabei Hoffnungen in die Studierenden, die they heute unterrichtet und als »bessere Aus-

gaben von uns damals« wahrnimmt. Varatharajah hat der »wilden Ära« ohnehin nie ganz getraut. »Ich kann mich nicht an einer europäischen Erzählform orientieren«, konstatiert er, deshalb müsse eine Erzählform her, die mit der Lebensform korrespondiert, und eine Literatur, die Ungehorsam lehrt. Denn solange sich die Form nicht verändere, sondern nur die Autor*innennamen auf dem Cover wechselten, bliebe es weiterhin eine weiße, bürgerliche Literatur. Ob der deutsche Buchmarkt jedoch derzeit willens ist, solche alternativen Erzählformen zuzulassen, scheint in Frage zu stehen. Cemile Sahin schildert die Schwierigkeiten, die Verlage zunächst mit ihrem ersten Manuskript *Taxi* gehabt hätten, weil es wie ein Drehbuch daherkäme – ein »Formproblem«, das angesichts der Freiheiten, die sich die experimentelle Literatur der Nachkriegsavantgarde nahm, nahezu albern wirkt. Wir waren, was die Akzeptanz ernsthafter Alternativen zum Mainstream der konventionellen Schreibweisen angeht, schon mal weiter. Gleichzeitig droht die Diskussion um die Form schnell fruchtlos zu werden, wenn die beteiligten Akteur*innen unter dem Schlagwort »experimentell« allzu Unterschiedliches verstehen.

Möglicherweise sind Formfragen im Moment aber auch gar nicht so entscheidend. Die Künstlerin Hito Steyerl, die ihre Teilnahme an einem der Panels kurzfristig absagen musste, erklärte im November 2025 in einem Interview mit dem Magazin der *Süddeutschen Zeitung*: »Neue Formen haben wir zur Genüge, aber was zum Teufel soll der neue Inhalt sein? Es ist doch eher so, dass die alten autoritären Inhalte plötzlich in dieser neuen technologischen Form daherkommen. Je weiter die Technologie voranschreitet, desto mehr reaktionäre Strukturen kommen zum Vorschein. Also bitte, wir brauchen neue Inhalte.« Steyerl verlangt von der Kunst, widerständig zu sein – eine Haltung, die auch die Lyrikverlegerin Daniela Seel antreibt, wie sie beim Panel »Schreiben formen« erläuterte. Die Gründung von kookbooks im Jahr 2003 begreift sie als Ausdruck »emanzipatorischen Selbermachens« und als »Dichter*innen-Selbstverteidigung«, inspiriert von den Samisdat-Publikationen, die im Prenzlauer Berg der 1980er Jahre kursierten. Angesichts der gegenwärtigen Ausrichtung des »sogenannten Literaturbetriebs« würde Seel am liebsten noch widerständiger und vor allem »handwerklicher« werden.

Die mal mehr, mal weniger verborgene Kritik, die während des Symposiums am Literaturbetrieb geäußert wurde, lässt sich auch auf die Bildende Kunst übertragen, wie das Panel »Kunst-Kritik« deutlich machte. Der Hamburger Künstler Steffen Zillig, Mitbegründer des Donnerstag Blogs, wo unter dem Pseudonym Annika Bender von 2010 bis 2014 Ausstellungsbesprechungen erschienen, stellte fest: »Es gab mal eine Zeit, da hatte der Markt Kriterien für gute Kunst, da konnte



Das zweite Panel des Symposium mit Max Prediger, Daniela Seel, Moderatorin Hanne Loreck, Katrin Mayer und Sophia Eisenhut (v.l.); Foto: Jana Rothe

er Karrieren befördern.« Heute bringe dieser Markt jedoch nur Stromlinienförmiges hervor. Und die andere »Währung«, die in der Kunst zählte, also Sichtbarkeit in Institutionen oder Beteiligungen an Großausstellungen, würde ebenfalls Stromlinienförmigkeit befördern, nur eben in anderer Verkleidung. Ähnlich wie Daniela Seel kommt auch Zillig zu dem Schluss, man müsse einfach alles selber machen, immerhin bringe das auch am meisten Spaß.

Wie bei den Kolleg*innen aus der bildenden Kunst gehören auch zur konkreten Praxis von Schriftsteller*innen immer die technischen Bedingungen, mit und unter denen sie arbeiten, also auch die neuen Technologien, deren reaktionäre Inhalte Hito Steyerl so ausdrücklich kritisiert – ein KI-Panel war entsprechend zwingend. Dankenswerterweise ging es bei »Art(ificial) Narrative« nicht um die Risiken und Bedrohungen durch künstliche Intelligenz, die in diesem Kontext als bekannt vorausgesetzt werden können (wobei wir selbstverständlich weiterhin in der Pflicht stehen, darüber informiert und orientiert zu sein), sondern um kreative beziehungsweise subversive Verfahren im Umgang mit ihr. So arbeitet Autorin und Literaturwissenschaftlerin Jenifer Becker zum Beispiel daran, »sich selbst zu deepfaken«, und hat schon ChatGPT mit ihrem Roman *Zeiten der Langeweile* trainiert. Büchner-Preisträger Lukas Bärfuss ließ sein jüngstes Manuskript von der KI statistisch analysieren, woraufhin die Maschine ihm eine außergewöhnlich niedrige Wortwiederholungsquote und



Eugene Ostashevsky, Jason Dodge, Vera Lutz und CAConrad (v.l.) auf dem abschließenden Panel; Foto: Jana Rothe

einen IQ über 130 bescheinigte. Zum Dank forderte er sie dazu auf, das von Georges Perec geschaffene, vermutlich längste Palindrom der Welt aus 1247 Wörtern zu übertreffen – wunderbarerweise musste die KI einräumen, dazu nicht in der Lage zu sein. Bärfuss und Becker treten beide mit einer schwungvollen Mischung aus Reflektiertheit, Angstfreiheit und Humor an die Maschine heran, die zu vermenschlichen sie rigoros ablehnen. Becker nutzt sie nur als »Prozess-Tool«, mit dessen Hilfe es ihr leichter fällt, Entscheidungen zu treffen, Bärfuss möchte ausschließlich Vorgänge an sie delegieren, die ihm selbst keine Freude machen, wie das Durcharbeiten von unfänglichen Gerichtsakten für eine Recherche. Die Gefahr, dass wir alle durch die Nutzung der Sprachmodelle verblöden, sieht er durchaus, auch die Gefahr eines Glaubwürdigkeits- und Vertrauensverlusts von Künstler*innen. Becker wies jedoch zurecht darauf hin, dass es auch heute schon »echt viele schlimme von Menschen geschriebene Texte« gebe und die polarisierende Annahme »vom Menschen produzierte Texte gleich gut Slash von der Maschine produzierte Texte gleich böse« deshalb mehr als fragwürdig sei – für sie steckt darin auch ein überkommener Originalitätshabitus, eine Genie-Vorstellung von Schriftsteller*innen, die sich immer wieder auch in der Behauptung ausdrückt, Schreiben könne man gar nicht lehren.

Wie sehr allein die Begegnung mit Dichter*innen zu inspirieren

vermag, erwies sich beim letzten Panel »As soon as the invited language enters us something else will vibrate in our skin«: Hier vollzog sich Lyrik in absoluter Gegenwart – verkörpert von den Poet*innen Eugene Ostashevsky und CAConrad. Voller Intensität präsentierte Ostashevsky ¹⁴ *Falling Sonnets*, Gedichte als Reflektion über die Gewalt, die in unserer DNA und in unserem Telefon steckt. Im Vortreiben der Sprache metamorphosieren die Wörter, »palindrome« wird plötzlich zu »pal-in-drone«, vorher hat uns der Dichter schon das allerschönste Spiegelwort mit nur drei Buchstaben geschenkt: »lol«. Dass Schreiben immer auch aus Lesen kommt, erzählt CAConrad bei einer hingebungsvollen Performance, die zwischen Lecture und Lesung wechselt. Eine Bibliothekarin empfahl ihm einst einen Gedichtband von Emily Dickinson, CAConrad las ihn wieder und wieder, begann daraufhin, selbst zu schreiben, und stellt heute fest: »Poetry is my prior relationship.« 2005 verwarf CAConrad alles bisher Verfasste und widmet sich seitdem den »(Soma)tic Poetry Rituals«, um das Schreiben in der Gegenwart zu verankern, Depressionen zu heilen, mit Bäumen und Geistern zu sprechen und die abgebrochene Verbindung zur natürlichen Umwelt wiederherzustellen. Dichter*innen seien die »ugly cousins of the artworld«, sagt CAConrad. Höchste Zeit, diese hässlichen Cousins und Cousinen an die Kunsthochschule zu holen.

Symposium »In Zukunft
schreiben«

3. – 5.12.2025

Jenifer Becker, Lukas

Bärfuss, Friedrich von

Borries, CAConrad,

Jason Dodge, Sophia

Eisenhut, Elisa Linseisen,

Vera Lutz, Hanne Loreck,

Enis Maci, Astrid Mania,

Katrin Mayer, Noemi

Yoko Molitor, Eugene

Ostashevsky, Max

Prediger, Cemile Sahin,

Sasha Marianna Salz-

mann, Hito Steyerl,

Charlie Stein, Kinga Tóth,

Senthuran Varatharajah,

Mathias Zeiske, Steffen

Zillig. Konzipiert und

organisiert von Sabine

Boshamer und Marlene

Kirsten (beide HFBK

Hamburg)

Dagrun Hintze schreibt
Theaterstücke, Lyrik,
Prosa und Essays und
publiziert über zeitge-
nössische Kunst und
Dokumentartheater.

W

I

E

V

I

E

L

T

E

X

T

B

R

A

U

C

H

T

K

U

N

S

T

?

E n i s M a c i ,

T o b i a s Z i e l o n y

Die Schriftstellerin Enis Maci und Tobias Zielony (Professor für Fotografie an der HFBK Hamburg) sprechen über die Rolle von Text in der bildenden Kunst, im Theater und in kollaborativen Projekten, wobei Schreiben nicht nur Vermittlung, sondern selbst Teil der künstlerischen Praxis ist. Dabei reflektieren sie auch das Verhältnis zwischen Handwerk, Haltung, Marktlogik und der Suche nach alternativen Distributionsformen



Präsentation der Ergebnisse des Workshops mit Enis Maci im Rahmen des Symposiums »In Zukunft schreiben« im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

Tobias Zielony

Du hast mir einmal erzählt, dass dir aufgefallen ist, wie sehr in Ausstellungen die Wahrnehmung von Kunstwerken – zumindest aus deiner Sicht – über Texte gesteuert wird: von Bildlegenden, Wandtexten oder ausführlichen Essays. Warum ist das eigentlich so? Warum muss es so sein? Und natürlich stellt sich auch die Frage: Wer schreibt diese Texte überhaupt?

Enis Maci

Zunächst scheint bildende Kunst ja jenseits eines verbalen Kontexts zu existieren – oder zumindest das Potenzial dazu zu haben. Als befände sich die Literatur etwa im Raum des reinen Erzählens, die Bildende Kunst dagegen im Raum des reinen Zeigens. Solchen Tendenzen liegt eine ziemlich beunruhigende Ideologie der Reinheit zugrunde. Schließlich steht man so oft vor visuellen Arbeiten, die das Endprodukt langer narrativer Prozesse sind, von komplexen inhaltlichen Auseinandersetzungen, von Recherche. Man steht vor Objekten, Bildern, Installationen, die abstrakt wirken, auch wenn sie konkret gemeint sind. Woher glaube ich aber, davon zu wissen, vom Konkreten, vom Anders-Gemeinten, wenn ich es nicht in der Arbeit selbst entdecke? Ich lese davon im kuratorischen Begleittext. An der Wand steckt dann plötzlich die ganze rätselhafte Geschichte, die Hintergrundinfos, das Eigentlich-Gemeinte. Was mich als Schriftstellerin, für die Schreiben selbst eine künstlerische Praxis ist, immer beschäftigt hat, ist die Frage: Wie kann es sein, dass diesen Text nicht die Künstlerin selbst verfasst? Warum wird der Text so oft von einer dritten Person geschrieben, die nicht Koautorin oder Kolaborateurin ist, sondern Kommentatorin? Hier ist also das Werk, und dazu schreibt jemand etwas. Und gerade dieses Geschriebene, dieser Kommentar, entschlüsselt häufig das Werk. Aber ist das, was wir unter einem Werk verstehen, nicht eigentlich selbst Schlüssel *und* Schloss?

Tobias Zielony

Ich erinnere mich noch an mein Studium der Dokumentarfotografie. Wir bekamen sehr oft die Aufgabe, eine Bilder-geschichte zu erzählen, die komplett ohne Text auskommen sollte. Das ist natürlich eine Illusion, denn man verlässt sich immer auf gemeinsame kulturelle Codes und Lesarten. Ein völlig kontextloses Bild gibt es ja nicht. Die Frage ist dann ohnehin: Was ist eigentlich Text? In einem weiten Sinne könnte man sogar sagen, dass unser gemeinsamer Bilderschatz selbst eine Art Text ist. Ich muss sagen, dass mich viele kuratorische Texte enttäuscht haben. Ich dachte oft: Das wäre doch genau ihre Aufgabe – diese Texte verständlich und treffend zu formulieren. Und trotzdem fehlt mir darin immer wieder etwas, eine gewisse Klarheit oder Präzision. Jenseits der Frage der Ausstellungstexte habe ich irgendwann auch begonnen, in meinen Arbeiten selbst mit Text zu arbeiten. Vielleicht auch weil so viel der

Erfahrungen und Geschichten, die Teil meiner Projekte sind, sonst unerzählt bleiben. Am Anfang habe ich viel mit Interviews gearbeitet oder Menschen gebeten, etwas zu schreiben. Später habe ich selbst geschrieben, sowohl fiktional als auch berichtend. Diese Texte sind dann entweder als Projektionen oder als Voice-over Teil der Arbeit selbst. Interessant ist dabei, dass offenbar auch das Schreiben eine immer wichtigere Fähigkeit für Künstler*innen geworden ist – allein schon, um in diesem merkwürdigen System überleben zu können.

Enis Maci

Das Ganze hat eine ökonomische und eine ästhetische Dimension. Die ökonomische ist banal: Wer nicht über seine Arbeit sprechen kann – und dazu gehören die Kontextualisierung und die Narration genauso wie die Mythologisierung, die große Nicht-Erklärung –, wer gar nicht klarkommt mit dem Selbstdarstellungsimperativ, der wird das Mit-Dargestellte, wird seine Arbeit nur schwer verkaufen können. Klar, die ästhetische Frage ist komplizierter: Die Künstlerin, die ihrer visuellen Arbeit also Text, Sprache hinzufügt, kapituliert einerseits davor, dass diese Arbeit offensichtlich nicht ohne Worte auskommt. Andererseits ermächtigt sie sich, indem sie die Verständigung nicht an Dritte abgibt und so außerhalb ihres Werks verortet. Damit betritt sie eine der Zonen, in der Schreiben Teil der künstlerischen Praxis wird.

Tobias Zielony

Wenn Menschen aus dem Bereich der Kunst anfangen zu schreiben, haben sie vielleicht gar keine so klare Vorstellung davon, was eine »funktionierende« schriftliche Arbeit eigentlich ist. Und das kann ja durchaus interessant sein.

Enis Maci

Die Paradigmen des Literatur- und des Kunstbetriebs sind sehr unterschiedlich. Wer im Kontext der bildenden Kunst schreibt, denkt wahrscheinlich nicht als Erstes an eine Buchveröffentlichung. Und ich habe mir meine Texte auch nicht als erstes in Ausstellungen oder Katalogen vorgestellt – obwohl das später geschah und es mir auch gut gefiel.

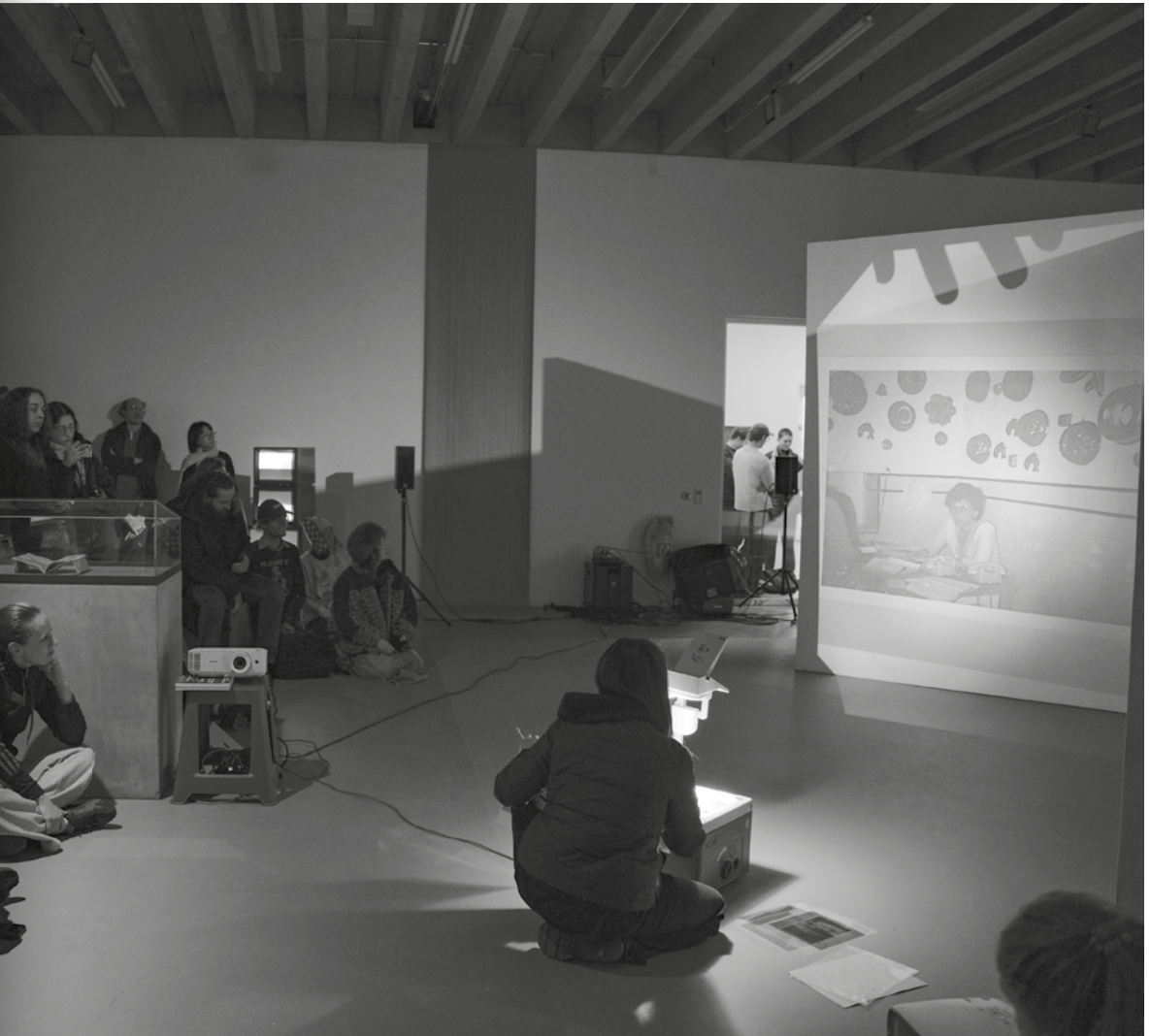
Tobias Zielony

Und wie ist das für dich? Ist das einfach nur ein anderer Ort, für den du schreibst? Oder ist der Kontext zentral? Wie sehr hängst du am gedruckten Buch, das am Ende im Regal steht?

Enis Maci

Das ist schwer zu beantworten. Als ich begonnen habe zu schreiben, ging es mir zunächst ums Theater, darum,





Präsentation der Ergebnisse des Workshops mit Enis Maci im Rahmen des Symposiums »In Zukunft schreiben« im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

dass etwas gesagt wird, dass etwas aus dem Körper herausgelöst wird. Der Traum vom gedruckten Wort kam erst später. Theatertexte sind ja eine besondere Form der Literatur: Selbst gedruckt existieren sie in einem Partitur-Zustand, gleichsam als Spore. Sie kommen erst zu sich, wenn sie gespielt werden. Das wirft Formfragen auf: Kann man so spielen, wie man liest? Kann ein Roman ein Sprechtext sein? Was bedeutet es, dass ich nicht zurückspulen kann auf der Theaterbühne? Dass ein Film im Museum heute eigentlich immer untertitelt ist? Dass ich sitzen bleiben, ihn noch einmal sehen kann? Von welchen Formen des Verstehens, des Begreifens, sprechen wir eigentlich? Was ist mit den Grenzbereichen, dem poetischen Wissen? Was ist dem Publikum, was den Leserinnen zumutbar? Und so weiter.

Tobias Zielony

Was bedeutet es, Schreiben zu studieren? Du hast am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig studiert und inzwischen viel unterrichtet – nicht nur an Literaturinstituten, sondern auch an Kunsthochschulen, zum Beispiel an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Enis Maci

Diese Ausbildungen, ob nun an einer Kunsthochschule oder an einer Universität, behaupten ja zweierlei. Einerseits, dass es hier um die Vermittlung eines Handwerks ginge, des Schreibhandwerks etwa. Andererseits, dass gerade das zu lernen sei, indem man anderes lernt: Das Lesen etwa, oder die Entwicklung einer bestimmten Haltung, mit der man der Wirklichkeit begegnet und der eigenen Arbeit. Ich könnte deine Frage also eigentlich zurückgeben: Wie ist es, eine Fotografie-Klasse zu leiten, in der alle permanent mit dem Handy arbeiten, während du selbst noch über ein Handwerk zu diesem Medium gekommen bist, das heute fast vintage wirkt?

Tobias Zielony

Ja, das ist tatsächlich eine seltsame Ungleichheit. Gerade an der HFBK Hamburg steht sicherlich die künstlerische Haltung, das Konzept im Vordergrund. Die Handwerklichkeit ist oft da, aber sie ist nicht zwingend die Grundlage. Und dadurch entsteht eine bestimmte Freiheit. Das ist ein Prozess, den man nicht immer vollständig versteht – er funktioniert, glaube ich, nur als institutionelles Ganzes, als Gefüge, nicht nur in einer einzelnen Klasse. Du arbeitest mit Übungen – sowohl in Leipzig als auch jetzt mit den Studierenden hier an der HFBK Hamburg im Rahmen deines Workshops. Aber dein eigenes Schreiben ist ja ein ganz anderer Prozess: Du schreibst viel ins Handy, kopierst Dinge heraus, sammelst Fragmente...

Enis Maci

Mein erstes Telefon, mit dem ich Notizen machen konnte, habe ich ungefähr zu der Zeit gekauft, als ich in Leipzig zu studieren begann. Für mich ist das Arbeiten ohne solche digitalen Hilfsmittel kaum vorstellbar. Meine Wahrnehmungsweise wurde zwar noch in dieser seltsamen Übergangszeit geformt, aber heute wirkt das Leben ohne diese Formen technischer Reproduzierbarkeit fast undenkbar. Und wenn das fürs Leben gilt, so muss es ja erst recht fürs Sprechen, fürs Schreiben vom Leben gelten, für den Zugriff auf Wirklichkeit. Du hast vorhin über die Natürlichkeit von Ausdrücken gesprochen, darüber, was uns unmittelbar erscheint und was als Abstraktion wahrgenommen wird – und ja, Screenshots zum Beispiel erscheinen mir längst nicht mehr als Abstraktion erster Ordnung, dir wahrscheinlich auch nicht.



Tobias Zielony, *Watching TV in Narva*, 2023, Courtesy KOW Berlin

Tobias Zielony

Daraus ergibt sich die Frage, in welchen Kontexten Kunst letztlich erscheint. Museen, Galerien, ein Verlag, ein Buch. Eine Kunsthochschule kann ein Ort sein, an dem man reflektiert, welche Rollen Literatur noch spielen kann, welche Orte sie erobern kann und welche Form sie annehmen könnte.

Enis Maci

Eine Kunsthochschule ist sicher auch ein Labor, allerdings hoffentlich ein Schmutzraum und kein Reinraum. Das, was dort verhandelt wird, geht über einzelne Seminare hinaus. Es tropft in die Leben der Einzelnen. Aber was passiert jenseits des Labors? Wir leben im Zeitalter der großen Enteignung – auch und insbesondere künstlerischer Arbeit. Tech-Firmen berauben uns massenhaft dessen, was uns gehört, um ihre KI-Modelle damit zu trainieren. Gibt es sie noch (oder wieder?), die Lücken, die Schlupflöcher, die selbstverwalteten Räume und Galerien, die informellen Druckereien und Mailinglisten, die Chatgruppen und Hangouts, die uns ein Zuhause sein können?

Tobias Zielony

Das ist interessant, gerade in einer Zeit, in der die klassischen kommerziellen Modelle – Verkauf von Werken in Galerien, Prozente vom Erlös – für die meisten nicht mehr funktionieren.

Enis Maci

Das gilt auch im Text-Bereich: die seit Ewigkeiten andauernde Krise der Printmedien. Das Geld zum Überleben wird nicht mehr mit Arbeit für Zeitungen und Magazine verdient, sondern etwa auf Substack. Diese neue, zweite Öffentlichkeit kann exponentiell anwachsen – wenn der Algorithmus auf deiner Seite ist. Allerdings wissen wir von verwandten Modellen – Fahren für Uber oder Lieferando zum Beispiel – wie schnell die scheinbar symbiotische Beziehung zwischen der Plattform und jenen, die sie bespielen, kippen kann. Der perfekte, porentief reine Veröffentlichungsort existiert natürlich nicht. Aber irgendwie muss man sich jeden Tag neu dazu verhalten, zu dem Dickicht aus ideeller und monetärer Anerkennung, durch das deine Arbeit nun mal sickern muss, wenn du willst, dass sie sich verbreitet. Die Kunsthochschule ist in dieser Hinsicht ein paradoxer Ort: Hier weiß man von der brutalen Welt da draußen, aber man muss sie sich vom Hals halten, oder man versucht es zumindest, auf der Suche nach dem Neuen.

Tobias Zielony

Ich finde es interessant, sich von der Idee von Anerkennung zu lösen – egal welcher Form – und stattdessen Kommunikation, Gemeinschaft und alternative Öffentlichkeiten in den Vordergrund zu stellen.

Enis Maci

Klar: Zusammenarbeit, ohne sich zu zerfleischen. Das ist auch mein liebster Modus Operandi. Gleichzeitig gäbe es ohne die schmutzigen Vorgänge, die das Kollektive behindern, ohne die Eitelkeit und die Sturheit und die Verweigerung des Konsensualen, ohne all das gäbe es natürlich keine Kunst. Was allerdings geht: eine kollektive Eitelkeit. Eine gemeinsame Sturheit, gemeinsame Penetranz, eine Sorge um das Gemeinsame.

Tobias Zielony

Du hast den Roman *Pando* (2024) zusammen mit Pascal Richmann geschrieben. Ist es als Schriftstellerin noch schwieriger, kollaborativ zu arbeiten, als in der bildenden Kunst, wo es ja viele bereits kollektive Formen gibt?

Enis Maci

Es ist extrem schwierig und extrem schön. Zuletzt habe ich zwei kollaborative Bücher gemacht. Der Essay *Karl May* (2024) ging aus einer Theaterproduktion hervor, was grundsätzlich eine kollektive Form ist, auch wenn das Schreiben für Theater nicht zwingend kollektiv ist. In der Prosa hingegen gilt meist: Einer erzählt. Als wir an *Pando* arbeiteten, fielen Form und Arbeitsweise zusammen – wie diese flimmernde Welt erzählen? Wie zwei schreiben, die gemeinsam reisen, gemeinsam erzählen? Und irgendwann kann-

ten wir uns nicht mehr erinnern, wer welchen Satz geschrieben hat – natürlich nicht.

Tobias Zielony

Und was gibt dir am meisten Befriedigung?

Wenn das Theaterstück auf der Bühne ist, dein Begleittext im Ausstellungskatalog erscheint oder ein Buch in einem Buchladen liegt, auf dem dein Name steht?

Enis Maci

Am schönsten ist eigentlich der Moment danach. Wenn es schon da steht. Aber es stimmt nur fast. Wenn man überarbeitet, zurrt und richtet und faltet und ausdehnt und streicht, streicht, streicht. Und dann – hat man's. Kurz geht ein Wind, und man sieht, wie sich das aufbläht und es ist gut. Danach geht es wahrscheinlich noch ewig weiter mit der Arbeit, aber dieser eine Moment, wenn man merkt, jetzt stimmt's, jetzt ist es da, das ist das Schönste.

Enis Maci (*1993 in Gelsenkirchen) hat Literarisches Schreiben am Deutschen Literaturinstitut Leipzig und Kulturosoziologie an der London School of Economics studiert. Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, unter anderem den Max Frisch-Förderpreis (2022), den Förderpreis für Literatur des Landes Nordrhein-Westfalen (2021) und den Literaturpreis Ruhr (2020). Ihr Roman *Pando*, den sie zusammen mit Pascal Richmann geschrieben hat, erschien 2024. Weitere Veröffentlichungen sind *Eiscafé*

Europa (2018) und *Wunder* (2021). Außerdem schreibt sie regelmäßig für das Theater und veröffentlicht in Ausstellungskatalogen, unter anderem für Tobias Zielony *The Citizen / Hurd's Bank* (2021).

Tobias Zielony (*1973 in Wuppertal) studierte Dokumentarfotografie in Newport (Wales) und künstlerische Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Tobias Zielony ist bekannt für seine fotografischen Darstellungen von jungen Menschen, die am Rande der Wohlstandsgesellschaft und der sozialen Akzeptanz leben. Seit 20 Jahren konzentriert er sich auf vorstädtische Milieus, die von Kanada bis England, von der

Ukraine bis Japan gemeinsam haben, dass sie aus den Versprechungen des Fortschritts der Moderne herausgefallen sind und sich in ihren eigenen kulturellen Nischen ein Leben auf Zeit aufbauen. Seit 2022 ist Tobias Zielony Professor für Fotografie an der HFBK Hamburg.

» I M P R O V I S A T I O N

C O M E S

F R O M

E X P E R I E N C E «

J o s e f i n e G r e e n ,
E u g e n e O s t a s h e v s k y

In his interview with Josefine Green, poet Eugene Ostashevsky reflects on his long engagement with the sonnet as a non-classical, conceptual form and on intuition as the true engine of poetic making. Speaking from his most recent book, *The Feeling Sonnets*, he explores the tension between formal constraint and freedom, multilingual writing and code-switching, translation as transformation rather than transfer, and the role of sound and reading aloud

Josefine Green

You've been working with sonnets for a while.

How did you choose this form?

Eugene Ostashevsky

My sonnets are non-classical: They have neither meter nor rhyme. But they do consist of 14 lines, arranged as two quatrains and two tercets. As they go from the first line to the last, they develop conceptually like sonnets. They also function serially, in groups of 14, one poem picking up and developing the motifs of another. The sonnet series dominates my most recent book, *The Feeling Sonnets*. I picked it because of its association with the lyric in the European tradition. It lets me have a self that analyzes its own feelings, and that reflects on the role of language in framing and formulating them. It lets me contemplate the fact that what is most private to me does not really belong to me. It lets me contemplate it feelingly.

Josefine Green

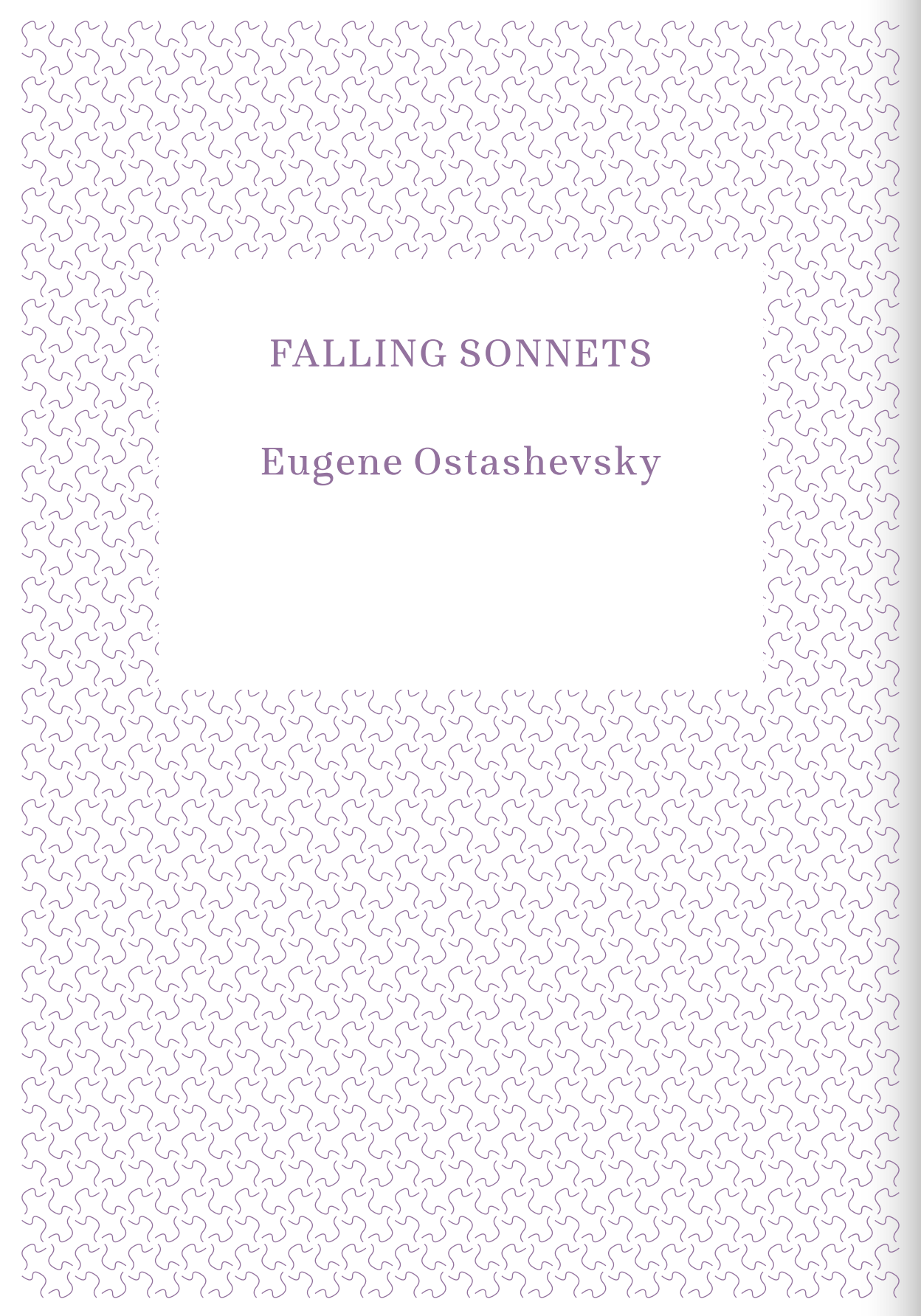
How do you reconcile the fixity of the form with the freedom of intuition? Does it fence in your intuition or does it free it, enhancing its flow?

Eugene Ostashevsky

For Basho, a seventeenth-century Japanese poet, improvisation comes from experience. You have internalized the haiku form to such an extent that new haiku appear to you instantaneously, all at once. You do not set out to »write« it. Although I do not write classical poetry, I grew up reading it, especially but not exclusively in Russian, so sometimes lines just come. But even when I edit—usually, I edit copiously and obsessively—I always proceed by intuition, by how the line feels inside. Deliberation makes art stiff and lifeless. I never know what the poem is going to say before I write it. I never know what I mean before I say it.

Josefine Green

When you write in different languages, how do form and content relate to each other? What role does intuition play there?

A decorative border made of a repeating purple wavy pattern surrounds the central text area.

FALLING SONNETS

Eugene Ostashevsky

I.

Photographs of young women who recently have been murdered.
Goodbye, young women.

We have nothing to say to you. The sun is the same.

Others are now being murdered because you have been
murdered. It's like Ancient Greece.

It's automatic. May you rise into chariots in pairs.

One of you shall be the driver, the other the hero.

One of you shall hold the reins, the other two arms of bronze and
an oxhide shield.

O young women who have recently been murdered. Please put
Corinthian safety helmets over your heads.

Please drive away in your chariots. The blood smear shall remain
on us.

Who are the us. We are not the old people left murdered in
bathrooms and living rooms.

We are not the young men whose bodies remain on the shoulders
of roads. The sun is still the same.

Some of them still have their arms in a holding pattern. They are
cradling their imaginary guns.

The imaginary guns are to be cradled the same way as the young
women are to be cradled.

The imaginary young women are to be cradled into sleep. They
are not heroically to be held in our arms by us.

Who are the us. We are not the children still held heroically
hostage in underground cages.

III.

How are your deaths to be measured. What is the unit of measurement.

Are we to measure your deaths by other deaths. What ratio is rational.

Or are we to measure your deaths by an act of identification. Who checks whose identification.

How often are we to pass into your deaths. Is it as often as we are not to pass into other deaths.

Are we to pass again into the resistant Zion of the sand grain.

Are we to pass into the skeletal building manufactured from fireproof materials. Do fireproof materials prove a fire.

Are we to enter the blackened trunks of the armature in an imperfect circle of crushed concrete.

Behold these fallen petals of concrete. It is the greyscale cherry blossom festival of concrete. Proponents of abstraction raise their brows at it, for everything must fall.

For they say to one another, The origin of the abstract is the economy.

The origin of the abstract is the economy of cognition. Cognition is an induction engine.

It does not care for the concrete. Or rather, it cares for the concrete only inasmuch as it may be poured around an armature to manufacture a wall but not for the concrete as such.

The word »concrete,« a suspicious word. Like other emotionally rich words it may be converted into an arm, to pick up things. An arm is a utensil.

Who shall lay down whose utensils, you first, no you first. Who shall enter a concrete room when out of Zion shall pour forth instruction. Is not concrete soundproof.

Did he just say, let us beat words into workshares. I believe he said that for he is the god of economy, an abstract and a laissez-faire god.

VII.

Hello I would like to vomit. Please somebody assist me to vomit.

Is that yet another thing I have to do on my own.

Marrying on my own, greying on my own, and now vomiting on my own.

I have been warned that I am to die on my own but not that I am to live on my own before that.

As the dog returneth to his vomit, the wind returneth accordingly to his windows, and so do I. Would somebody empower me to vomit.

Everybody vomit together on their own.

Heave ho, vomit with woe. Vomit agogo. Vomit once more with feeling.

Er aber sprach zu ihm: Mein Herr, womit soll ich Israel erlösen?
Wherewith shall I pay the redemption value of this security,
Gideon wondered.

What is this window. It is a won window. It opens up unto wind.

Was für ein Fenster ist das. Das ist ein Fenster zur Finsternis.

Is there hope in the window if you open the window. There is
rope in the window, das Seil der Seele.

As the son returneth to his sonnet, so would I accordingly like to
vomit.

Accordingly, that is to say like an accordion. From *cor, cordis*,
heart. I would like to vomit from the bottom of my heart.

Due to our shared Romanitas would you show me the way to the
next vomitorium. Oh don't ask why.

VIII.

What does it say on the imposter poster. What does it not say.

It says it has its back to the wall.

It says. The settler is unsettling. It says. This girl is on fire.

Hotter than a fantasy. Lonely like a highway. Better look the other way.

It says. These remnants of habitations lie on the shore in the shape of remnants.

Whose remnants are they. Who owns them.

O evening drone, O evening drone, how many dooms do you train your sights on.

Why don't the dispossessed exhibit more self-possession. So it says. To.

People living on stolen land protesting other people for living on stolen land.

It says. These civilians are uncivil. Let us call them the uncivilians.

This army is humane and has many arms. Tunnel vision is the ophthalmology of freedom.

Free what. Oh, that's Crazy Eddie. He's giving it all away. We're not gonna take it.

Calgon, take me away. Take him away. Shoot me now. Will you shoot him now or wait till you get home.

There's no place like home. No place for whom. Let us hone in on it.

IX.

I sent my pen pal a palindrome. Lol.

Pal, slap not on pal's lap. Free freedom!

Is Ill a palindrome if the typeface is sans serif. The dom in freedom stands for house.

My pen pal and I sing »This land is your land. This land is my land.« Pronouns can stand for just about anyone.

You are my pal-in-drone. You go on and on without end.

You lazy yawning drone penned over to the executor pale. O executor, is the pale that of settlement.

More wordplay passed between us than between Dido and Dodo in anticipation of the Punic Wars.

Our tears tasted of Salt I and Salt II till good Cato became our bouncer. We sang an air about ethical cleaning: »Remember me, remember me, but ah! forget my fate.«

I have been attacked by my pen pal and now I'm attacking them back.

I'm at tacking them with a full bakery. All my rolls are on a roll.

The pen pal is in the pen. What is the color of ink.

It is an incorporated color. What can you write with it. O pal
where is thy pall.

Writing is appalling. It converts pen pal to PayPal. It stains your
palm.

It is a date palm. There's time over it, pal. The pal is pooling on a
loop in your lap, M^ar^y Bones.

XI.

The dead are carried away in tote bags.

Because they got carried away, they are borne away.

Only some of those borne away got carried away.

Some of the others borne away were newly born or else had borne them.

They got borne away from home. Or was it to home.

What is home. Is it where they still bear with you when you get carried away.

Or is it where they still bear you around when you get carried away.

What parts of speech become the dead in translation.

Perhaps those about to be interred are interpreted. Alas, they are translated.

They are not interpreted by the god of sleep. They are translated by the bare power of the thunderbolt.

They are newly borne. They are still borne in tote bags.

What parts of speech may make the borne and the bearers
bearable in tote bags.

Such is our target language that nobody who became a target will
ever return to being a source.

Such are our tote bags that nobody may know the bearer from
the borne.

XIII.

This army is humane but those people are human.

Human means made of humus. Humus is made by decomposition of plant and animal matter.

These people have been inhumed but those people have been exhumed. Such is our humor.

We are a humored people. Today our humor is sanguine.

We like having our funny bone tickled. The funny bone is called the humerus.

We like having a home. Home means never having to say you're sorry.

The adjective ›sorry‹ seems to be but is not a relative of the verb ›sorrow‹.

Sorrow sorrow sorrow. Sorrow is for tomorrow.

He found her by a fountain of water in the wilderness and said.

Whence camest thou? And whither wilt thou go? And she said, I
flee from the face of my mistress Sorrow.

And he said to her, return. For a borrowed sorrow shall return
tomorrow.

These people are infantile. That army is inhumane but these
people.

They are soiled. How did they get that way. They have soiled
themselves.

They have inserted themselves in the soil. In sorrow shalt thou
eat of this soil all the days of thy life.

EUGENE OSTASHEVSKY

is a poet who was born in Leningrad, USSR, grew up in New York, and now lives mostly in Berlin. *Falling Sonnets* I and III have appeared in *PNR*, VII and IX in *Heavy Feather Review*, VIII in *N+1*, and XI in *Paris Review*.

Eugene Ostashevsky

In poetry, similarity of form in words of different languages is often the hinge on which code-switching takes place. I recently edited a translanguing collection by the Berlin poet Dinara Rasuleva, and she jumps from Tatar to Russian or to English or to German by multilingual punning, which is an intuitive gesture.

Josefine Green

In *Sonnet 11*, you ask »what parts of speech become the dead in translation«. If translation is a resurrection, is it the same with reading out loud? Is a spoken word the rebirth of the written one, when the voice makes noticeable what was had been noticeable earlier?

Eugene Ostashevsky

Among several puns in that line is the one on »translation« as reburial of the dead. People usually think of translation as translocation: You take a meaning from one language and bring it into another. But for me, translation is a kind of transformation. You take something built in one material, according to the laws and resistances of that material, and try to orchestrate something similar in another material, one subject to different laws and resistances. Often, you succeed a bit and fail a lot. The meaning is never the same. But reading out loud is not so difficult. You are not abnegating from the text to rebuild it, you are just helping another person experience it. Neither reading out loud nor translation involve resurrection, because the poem does not die. Also, I just really, really don't believe in the resurrection of the dead... One of the things that annoys me about Russian poetry is the sheer number of knee-jerk religious gunk in it. As a person who has lived in different cultures and languages, who knows that what one person regards as freedom, another regards as slavery, I would like my poetry to deconstruct the narratives and ontologies that linguistic structures invisibly suggest, rather than to perpetuate illusions. When I was in my early twenties, I read Montaigne's *Apology for Raymond Sebond* and since then I've always tried to think like a Pyrrhonist.

Josefine Green

What role do reading out loud and the rhythm of it play in your writing?

Eugene Ostashevsky

I don't compose out loud but I've given so many readings that it's instinctual. I know how a line I make would sound, because it's part of the way it feels to me.

Josefine Green

Your writing has its source in your own world, built by your experience, while we read and interpret from our worlds. Is it important to you we as readers get most of the specific references ranging from historical research to pop culture?

Eugene Ostashevsky

It's mainly important that the poem feels right to me. But I do try not to make it too obscure. In any case, when I read books, I constantly look things up, and I will not think any less of my

reader if they have occasional recourse to the Internet as well. This is probably a fault. I would be a much better poet if I could write universal poems that appeal to everyone, like Emily Dickinson. But I'm not a better poet than I am, which unfortunately results in a measure of solipsism.

Josefine Green

Based on the sonnets you present here, are there significant allusions you like to unfold for us? I don't know about Calgon, Crazy Eddie (8), Dido and Dodo, Mary Bones (9).

Eugene Ostashevsky

Sonnet 8 ends with a mash-up of US television when I was a teenager, but one earlier line is from a song my younger daughter listens to. This is because much of the »debate« about Israel-Palestine is held among people who don't aim to understand what is happening. Their aim, on the contrary, is to impose their reality on others and to repeat the slogans that affirm their identity ... The terms always stay undefined, and each shows many disparate—even conflicting—meanings. It's like pop culture. The aim is to sell things. Dido and Dodo come into *Sonnet 9* from the Aeneid, »Dodo« being Aeneas because of his lack of emotional intelligence. Cato is the Roman politician who advocated the destruction of the Carthage, the city that Dido built, whereas the »ethical cleaning« song is Dido's aria in Purcell's opera. All of this is basically common knowledge... at least if you teach Dante and Virgil just about every year, like I do. Mary Bones, however, is so obscure I am not sure I want to keep it. It's a cross between Mr. Bones in *Dream Songs* of John Berryman and the Madonna in Deposition and Lamentation pictures ... I think it might be too much.

Josefine Flora Green works across multiple media, with writing currently as her primary focus. She graduated from HFBK Hamburg, where she studied under Jason Dodge in the Sculpture Department in 2025.

W H E N

T E X T

B E C O M E S

F O R M

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

Die Ausstellung *In Zukunft schreiben* im ICAT der HFBK Hamburg entfaltet das Schreiben als zentrales künstlerisches Medium von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart: Ausgehend vom leeren Blatt als Angstgegner und Möglichkeitsraum zeigt sie, wie Text in Büchern, Skulpturen, Performances, Videos und Installationen Gestalt annimmt und dabei die Grenzen des Buchs sprengt



Performance von Anja Dietmann zur Eröffnung der Ausstellung *In Zukunft schreiben* im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe



Ausstellungsansicht *In Zukunft schreiben* im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

AHNENWEISE LEERES PAPIER hängt am Er-
B öffnungsabend von der Decke des ICAT. Als Leerraum für
Gedanken, für noch stattfindende Workshops wartet es
darauf, gefüllt zu werden. Und es gibt ein tolles erstes Bild ab für eine
Ausstellung über das Schreiben in der Kunst, die Anne Meerpohl hier
mit Werken von den 1970er Jahren bis ins Heute kuratiert hat. Das
leere Blatt, es ist schließlich für alle Schreibenden Angstgegner und
Möglichkeitsraum gleichermaßen, auf dem nur mit Stift und Gedan-
ken ganze Welten entstehen können. Weshalb es nur logisch ist, dass
auch die Bildende Kunst die Macht des geschriebenen und gespro-
chenen Worts in Konzeption und Ausführung immer wieder für sich
nutzbar gemacht hat. Und nun im ICAT ganz viel Text die Wände
und Vitrinen füllt.

In Form von Büchern etwa. Denn naturgemäß ist das Künstler*in-
nenbuch ein guter Ausgangspunkt einer Schau über das Schreiben in
der Kunst, weshalb gleich mehrere Positionen zeigen, wie das Me-
dium zwischen Konzept, Werk, Objekt eine eigene Nische besetzt hat.
Matt Mullicans *Essex (Details of an Imaginary Life from Birth to
Death)* aus dem Jahr 1973 zeigt sich als unscheinbares Hardcover auf
einem Stuhl, dazu ein paar vollgeschriebene Zettel an der Wand:
Imaginierte Lebensereignisse einer ausgedachten Frau, vom Mathe-
unterricht zum ersten Freund, vom Zähneputzen zum Tod des Hun-



Mitko Mitkov, *Old Child*, 2024, Installationsansicht ICAT der HFBK Hamburg;
Foto: Jana Rothe

des. Knappe Sätze, die sich im Kopf sofort zu einem ganzen Leben aufspannen und auf mühelose Weise die Kraft der Abstraktion von Sprache deutlich machen. Das Werk, das Matt Mullican (HFBK Professor von 2009–2018) über die Jahre immer wieder gelesen und performt hat, kann als ältestes Werk der Ausstellung auch als eine Art historische Einbettung des Themas gelesen werden. Wie als Stellvertreter für die vielen textbasierten Kunstwerke der 1960er bis 1980er Jahre, von Lawrence Weiner über Seth Siegelaub bis Barbara Kruger.

Ist das Buch nur ein Medium für Inhalte oder autonomes Kunstobjekt? Kann das Publizieren nicht selbst auch künstlerische Praxis sein? Es sind Fragen von damals, die die Kunst auch heute noch umtreiben. Jason Dodges (Vertretungsprofessor an der HFBK Hamburg) kleine Gedichtbändchen etwa, die er seit 2012 in einer Auflage von nur je 500 Stück herausgibt und verkauft, bis sie sich in der Welt verteilt haben, wirken in der heutigen digitalen Welt auf gute Art Retro – und lassen die Büchlein eben zwischen den besagten Zuständen schweben. Ähnlich sieht es auch der österreichische Künstler Bernhard Cella: Sein Ansatz besteht im Sammeln und Katalogisieren zehntausender künstlerischer Publikationen, ein Inventar der Ideen, die er als eigene Installation begreift und immer wieder auf verschiedene Weise produktiv macht. Ein Katalog zeigt in der Ausstellung die Gesamtheit der Bücher, farblich nach Cover sortiert, Grafitstift-Zeich-



Artist Talk mit Jutta Koether und Astrid Mania im Dezember 2025 im Rahmen der Ausstellung *In Zukunft schreiben* im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

nungen an der Wand weisen auf Fehler und Auslassungen in der Sammlung hin, während kleine Tapisserien jene Bücher markieren, die aus dem Konvolut verschwunden sind. Ein poetischer Dreischritt der Auflösung: vom physischen Exemplar zur Abbildung zur wehmütigen Erinnerung.

Dass die Schau für eine Text-Ausstellung erstaunlich viel Skulptur, Video und Installation aufweist, verdeutlicht die fließenden Übergänge der Gattungen, wie einfach Text die Fesseln des Buchs sprengen kann. Auf Luftschlangen getippt etwa, wie bei Annette Wehrmann (HFBK Absolventin 1993 bei Prof. Stanley Brouwn), die ab 1996 bei läufige Alltagsbeobachtungen auf solche Papierschlängen schrieb und sich dann in Lese-Performances an ihnen durch den Raum entlanghangelte. Auf Gemälde geschrieben wie bei Lila-Zoé Krauß (HFBK-Absolventin 2020 bei Prof. Jutta Koether), auf deren Leinwänden neben Figuren auch Text auftaucht: Gedankenschleifen, wie automatisches Schreiben, die die in leuchtendes Rot getauchten Bilder ins Atemlose drehen. Oder direkt an die Wand geschrieben, wie bei Asana Fujikawas (HFBK-Absolventin 2016 bei Prof. Matt Mullican) Keramiken von Frauenfiguren, die hier im Dialog stehen mit Sätzen aus feinen Bleistiftlinien, die von Mutterschaft, Pflege, Fürsorge erzählen.

Besonders die aktuellen multimedialen Werke der Ausstellung

zeigen, wie das Schreiben heute in der Kunst produktiv gemacht wird. Wie bei Mitko Mitkov (HFBK-Absolvent 2017 bei Prof. Wigger Bierma), der zu nostalgischen Bildern eines Wohngebiets irgendwo in Bulgarien einen Sprecher eine Art assoziatives Gedicht über einen Klangteppich sprechen lässt, bei dem der umgangssprachliche Ausdruck »Old Child« in sprachlicher Fortwucherung direkt in die Kindheit führt, zu quietschenden Schaukeln und auf morsche Bänke. Andersartige Assoziationsketten verfolgt Artur Neufeld (HFBK-Absolvent 2022 bei Prof. Christoph Knoth und Prof. Konrad Renner) in seinem Videoessay *Conversational Investigations* (2022), wenn er seltsam fremd wirkende Gedankengänge einer künstlichen Intelligenz erforscht, die er aus Text Bilder erzeugen lässt. Joana Atemengue Owona (Master-Studentin an der HFBK Hamburg bei Prof. Simon Denny und Prof. Kandis Williams) kombiniert in ihrer Installation ein detailreich inszeniertes 1950er-Jahre-Interieur mit historischem Material zum deutschen Film *Toxi* aus dem Jahr 1952, in dem die von Rassismus geprägte Realität von Afrodeutschen Kindern zum nationalen Unterhaltungsprogramm wurde. Mit projizierten Untertiteln zum gesprochenen Text ordnet die Künstlerin das Material ein, wobei sie rassistische Sprache durch Leerstellen ersetzt und damit erschreckend viele Auslassungen produziert.

Das sicherlich verschrobenste und vielleicht eindringlichste Werk versteckt sich in einem unscheinbaren Walkman auf eine Sitzbank. Mit *Botschaft an die Zukunft* (1988) zerlegt Gerhard Rühm (HFBK-Professor von 1972–1995) eine dystopische Nachricht über Atomendlager nach und nach in perkussiven Morsecode, der die Botschaft unbarmherzig ins Hirn treibt und dabei das langsame Entstehen einer neuen Sprache der Zukunft imaginiert. Rühm trifft mit seinem spröden Werk einen erstaunlich aktuellen Ton. Denn angesichts aktueller Debatten wird uns mehr denn je bewusst, dass Sprache fluide ist, dass sie unsere Umgebung formt, dass sie Machtverhältnisse zementieren oder zersetzen kann, wenn wir sie entsprechend nutzen. So stellt die Ausstellung, die mit zahlreichen Lehrer*in-Schüler*in-Beziehungen und anderen Querverweisen das Thema aufspannt, weit mehr als nur kunstimmanente Fragen nach dem Medium Text. Vielmehr ist sie ein Musterbuch dafür, wie wir Schreiben in Zukunft für uns anpassen, ändern, produktiv machen können.

In Zukunft schreiben

Bernhard Cella,
CAConrad, Anja
Dietmann, Jason Dodge/
Fivehundred Places,
Asana Fujikawa, Jutta
Koether, Lila-Zoé Krauß,
Mitko Mitkov, Matt
Mullican, Artur Neufeld,
Joana Atemengue
Owona, Gerhard Rühm,
Cemile Sahin, Kinga
Tóth, Annette Wehr-
mann
5.12.2025 – 25.1.2026
ICAT der HFBK Hamburg
<https://writing.hfbk.hamburg/>

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

L O V E R S
A N D
G A T H E R E R S :
E X L I B R I S ,
C O M M U N I T Y ,
A N D
T H E
I N T I M A C Y
O F
P R I N T E D
M A T T E R

K a t r i n K r u m m , J o n a s
B o r i n s k i , K e n n e t h L i n ,
G i h o n g » K i k i « P a r k
a n d S i j i a Y a n g

This year's edition of the book festival Exlibris was titled *Moiré*, a reference to the visual effect that appears when patterns overlap and create something new. Our author talked to the organizers and HFBK students Jonas Borinski, Kenneth Lin, Gihong »Kiki« Park and Sijia Yang, about the format and the artist book scene



Workshop in the context of Exlibris; photo: Charlie Spiegelfeld

Katrin Krumm

Given Exlibris' carefully curated program and its range from experimental publications to artist books, it's clear that books matter deeply to you. To begin: what experiences shaped your relationship to books and book spaces, and how have they informed your thinking about Exlibris?

Gihong »Kiki« Park

Jonas and I study together, and besides graphic design we both love buying, reading, and looking at books. At some point we felt that, compared to the size of Hamburg, there is a surprising lack of spaces and bookstores, especially for artist books.

Kenneth Lin

I'm a visual artist and also run a small publishing house. For me, it's really about a passion for books. I want to understand how people make them and what others around me are doing.

Katrin Krumm

I'm curious about the origins of the idea and the desire to bring Exlibris to life, maybe even a longing for something that didn't yet exist.

Jonas Borinski

A friend of mine, Björn Gieseke, ran a temporary bookshop as an event in 2023 in Berlin, inviting colleagues and friends who also made books but having difficulties distributing it. I felt Hamburg needed something similar. At the beginning, it wasn't even meant to be a proper fair, but rather a small gathering for people and students who love books but rarely have the chance to participate with a small number of copies of their work.

Gihong »Kiki« Park

Another experience that gave us great confidence was the student-organized book fair in Amsterdam called bring your own book (byob)⁰¹. By participating in the event with my classmates Elisa Gonschior and Jonas in 2024, we learned what is necessary to prepare. At least, being part of the event to distribute and to meet book lovers felt completely different than being there just as a visitor.

Katrin Krumm

Let's talk about Hamburg's printed matter landscape. How would you describe the current art book scene here, and where do you see it moving?

Jonas Borinski

Hamburg's art book scene is small, but there's more happening than we sometimes notice. The Hamburg publishing house Textem offers regular gatherings⁰² that are a very good example to connect the community. Also, recently, we attended a small



01 Bring your own book is a collective that started in 2021 that organizes events, workshops and book fairs around publishing and printed matter. Currently, bring your own book is run by Susu Lee, Augustinas Milkus, and Jordi de Vetten.

02 Textem's Jour Fixe is held monthly on the second Tuesday at 6 pm at their office on Schäferstraße 26, Hamburg.



The organizers Sijia Yang, Gihong »Kiki« Park, Jonas Borinski and Kenneth Lin (f.l.) at the opening of Exlibris; photo: Charlie Spiegelfeld

book fair called PRINT CAFÉ #4 inside Jupi Bar, run by the print collective Risofort. It was small in size, but really fun!

Sijia Yang

There's even a new independent Chinese-language bookstore that hosts workshops and events. It shows how communities can grow around book spaces.

Katrin Krumm

How do you position the festival in relation to Hamburg's existing fairs and initiatives, and what motivations led you to shape it this way?

Kenneth Lin

Hamburg has fairs like Indiecon or Buchmarkt⁰³, but their focus is different: magazines, political literature, general publishing. Art publications sit somewhere in between. At HFBK Hamburg, we're closely connected to artistic practices and to people making experimental works that don't fit into traditional publishing frameworks. Kiki and Jonas also design a lot for HFBK students, which gives them experience and connections to create books for artists, a practice different from usual publishing.

Gihong »Kiki« Park

I think the environment inside an art univer-

03 Buchmarkt der unabhängigen Verlage took place from December 5–6, 2025, in the atrium of the Hamburg State and University Library.



Felder Books Berlin at Exlibris; photo: Charlie Spiegelfeld

sity already explains many of its characteristics. From that context, the motivation was more about the community we wished to build together. Usually, to participate in such an event, you need to pay a booking fee for your table, which comes with a lot of pressure and expectations to sell. We wanted to create a space without that pressure to survive.

Sijia Yang

I first joined as a participant in the first edition of Exlibris in 2024. As an artist and book lover who arrived in Hamburg not long ago, I also needed a community. Books are connecting people in a very direct, intimate way. I've always loved how even a simple notebook can become a »publication« once you share it. Creating a festival felt like creating opportunities for people to show their work and feel connected.

Katrin Krumm

For this year's edition, you brought together over fifty contributors. How do you curate such an open and diverse festival, both in terms of selection and the use of space?

Gihong »Kiki« Park

We don't categorize. Diversity is essential for a book scene, but I can imagine we need to consider this topic. So far, coming from design and art, you often work with limited budgets and



Exlibris book event at the HFBK Hamburg on October 30, 2025; photo: Charlie Spiegelfeld

improvisation. We're open to any format: zines, print-outs, handmade objects, theoretical publications, photo works.

Sijia Yang

Our only »curatorial intervention« is that each of us suggests inspiring publishing houses to the others, and we try to invite participants no matter the size, material, or format of what they produce. Otherwise, the open call is truly open. Seeing what emerges from that openness was an amazing experience.

Gihong »Kiki« Park

Organizing events like this involves a lot of unpaid work, but the reward is creating a place where people meet. After a while, we as the organizers step back and become observers.

Katrin Krumm

Building a festival that is committed to staying open and community-driven: how do you put this into practice, and what guides your approach?

Kenneth Lin

Organizing the fair—or any kind of event—involves decisions about invitations, expectations, and how to maintain openness. These decisions also depend on the context in which you are working, which is an institution in our case. From the early edition, we encountered questions around self-censorship and sensitive topics, and we continue to consider these carefully when planning future

editions of the festival. Over time, we are still in a learning process how to navigate invitations to maintain diversity and freedom, shaping the festival's structure while keeping its spirit inclusive.

Katrin Krumm You introduced two new formats, the »Sharing Shelf« and an exhibition in the vitrine of the Extended Library at HFBK. What role do they play in the idea of the festival?

Jonas Borinski The »Sharing Shelf« gives space to people who only have one special copy, draft, or dummy that they don't want to sell but still want to show. It's really the heart of the festival, bringing together the community and emerging creators.

Katrin Krumm And the vitrine exhibition? How was this format developed?

Jonas Borinski *VITRINE ISSUE* extends our practice into a small, ongoing exhibition platform, giving space for artists working with printed matter. We were inspired by various vitrines that we saw in Paris, used in playful ways. Eventually, we realized the Extended Library had exactly the structure we needed.

Gihong »Kiki« Park In Japan, I was inspired by Keijiban⁰⁴, which uses a bulletin-board to showcase and publish artworks on the street. Because of the structure, there are limitations on the types of media that can be displayed, but I love the simplicity of showing and sharing art in a public passageway: no pressure, no institution, just a quiet encounter. I think it is also beautiful to have various layers and opportunities of sharing artworks which is also a chance to create a small community and ecosystem for artists. In the meantime, it also comes from realistic reasons: Since many of us are graduating or have already graduated, we also wondered how to continue beyond the university. The *VITRINE ISSUE* is one of the steps. Until next summer, we'll do six exhibitions.

Katrin Krumm I recently visited June Bride Fes in Tokyo, a fair for independent fanzines, where I experienced how every fair seems to develop its own community. How would you describe the ExLibris community?

Kenneth Lin Art book fair audiences differ from, for example, comic markets in Japan, where people line up for specific authors. At art book fairs, the focus is less on fandom and more on discovering a book that truly resonates. The audience is often people interested in art, design, or cultural production, a small but curious crowd.

Jonas Borinski A large part of our audience comes from HFBK—

04 Keijiban is a limited-edition publisher and art showcase based in Kanazawa, Japan. It was launched in 2021 by Olivier Mignon.

both students and professors—, but we also see visitors who simply miss an art book scene in Hamburg.

Gihong »Kiki« Park

A smaller, focused audience works fine. We can't advertise citywide, and calling it a »festival«—as Gloria Glitzer and Moritz Grünke wrote in »The Future of Art Book Festivals—formerly known as Fairs«—shifts the focus from selling to gathering. With support from the university, we don't face the commercial pressures of a typical fair.

Katrin Krumm

At an art university, many different practices come together under one roof. Do you see publications functioning as a bridge between artistic practice, research, and the public? Even as an archive?

Kenneth Lin

Books and zines function as objects, but they're also vessels for artistic practice. They're easier to access than artworks and often more affordable. They transmit artistic knowledge in a compact, intimate form. In a digital age, printed books are intentional. If you print something, it should matter, something worth holding, keeping, or giving. Book fairs are perfect places for this kind of exchange, because you meet the people who will live with the work.

Katrin Krumm

In a time of digital platforms, the decision to make a physical book carries a strong intentionality. How do you think about the relationship between printed and digital formats in this regard?

Gihong »Kiki« Park

Digital publishing isn't automatically more sustainable. It has its own environmental costs. Printed books affect how we read and interact, which gives them a unique value.

Sijia Yang

Making a book is accessible. Anyone with an idea can make a single copy and share it. That makes books democratic and warm. They're small carriers of ideas, whether you start from loving books or from an artistic project that naturally takes the form of a book.

Gihong »Kiki« Park

And not all books have to be perfect. Many artist books from the postwar era were clumsy or handmade, but they carried freedom and urgency. Books can hold knowledge and connect invisible communities across generations.

Katrin Krumm

Being based at HFBK Hamburg gives a particular energy: student-led, experimental, close to artistic practice. How does this setting influence Exlibris, and how do you imagine its future?

Gihong »Kiki« Park

Being student-led gives us a lot of freedom in terms of what we need to think and to prepare. Of course, next to preparing interesting events, we sometimes think about funding, future editions, and whether to stay within the school or move out



The book festival Exlibris with numerous publishing houses and independent publisher in the auditorium at HFBK Hamburg; photo: Charlie Spiegelfeld

into the city. But small, self-organized formats still inspire us the most. They prove how meaningful it is simply to gather and talk.

Katrin Krumm

Ultimately, festivals create encounters: between books, artists, and visitors. What do you hope people carry with them when they leave Exlibris?

Gihong »Kiki« Park

Books don't demand an immediate reaction. They allow space to understand another person's thoughts.

Sijia Yang

Most exhibitors at Exlibris are the creators themselves, which makes conversations very direct and honest. People with similar interests, for example photography, comics, design or global perspectives, can talk deeply even as strangers. That's not common everywhere, and it's essential for building community.

Jonas Borinski

Some participants stay connected after the festival, receiving invitations to publishing houses. It's fascinating to see what happens after one day.

Katrin Krumm is a freelance writer and leads the seminar »Von der Kunst zu schreiben« at Muthesius University of Fine Arts in the winter semester 2025/26.

Jonas Borinski and Gihong »Kiki« Park are studying Graphic Art at HFBK Hamburg in the

class of Prof. Ingo Offermanns; Sijia Yang is studying at Prof. Jeanne Faust and Prof.

Jason Dodge; Kenneth Lin graduated in 2025 from the class of Prof. Rajkamal Kahlon.

G L Ü C K L I C H S E I N

F Ü R

T R A U R I G E

J u l i a M u m m e n h o f f

Hilka Nordhausen, HFBK-Studentin in den 1970er Jahren, war Autorin, Künstlerin, Performerin, Ideengeberin, Gründerin der legendären Buch Handlung Welt im Hamburger Karolinenviertel und wurde mit einer Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle gewürdigt



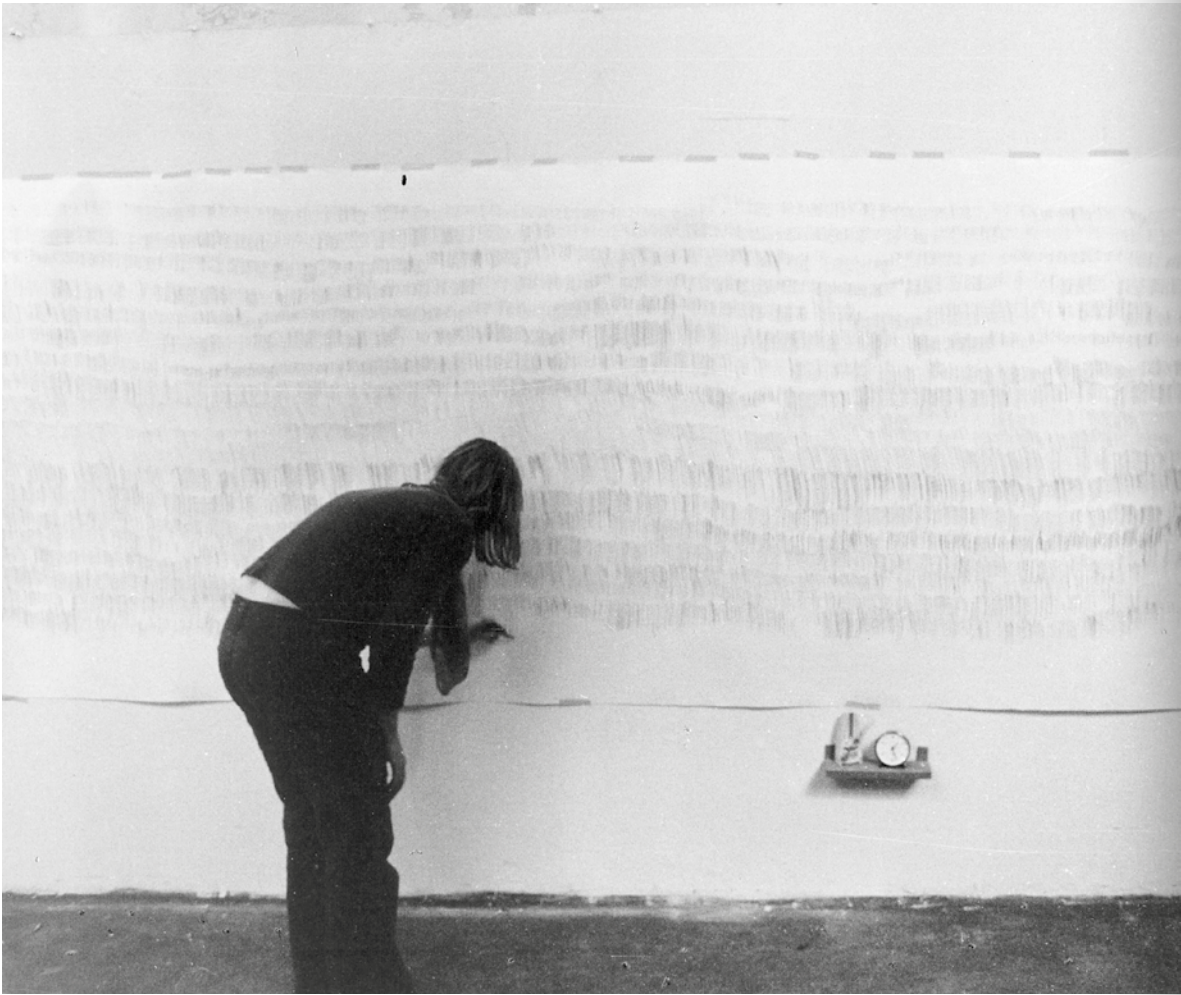
Hilka Nordhausen, *Ohne Titel (Kreidekreis)*, Detail aus der Fotosequenz, 1974; Foto: Archiv Hilka Nordhausen

ONTAGS REALITÄT HERSTELLEN« hat Hilka » M Nordhausen in die rechte untere Ecke einer Zeichnung geschrieben, die 1973 während ihres Studiums an der HFBK Hamburg (1970–1975) bei Gerhard Rühm und Franz Erhard Walther entstand. Es ist davon auszugehen, dass sie als Selbstporträt angelegt ist. Eines, das zwei unterschiedliche Realitäten formuliert, zum einen durch die mit wenigen Strichen gekennzeichneten Umrisse des Gesichtes und zum anderen durch die, den Umriss einer Brille bildende, dreidimensionale Ausführung der Augenpartie. Sie ermöglicht den Betrachter*innen, in einem umgekehrten Blick in die Augen hineinzusehen, wie Petra Reichensperger in ihrem Katalogbeitrag 2001 beobachtet hat⁰¹. Ganz offensichtlich zielt die eingeschriebene Aufforderung auf mehr ab, als die Einsicht in die Notwendigkeit, sich auf die Realität einer beginnenden Arbeitswoche einzulassen. Vielmehr zeigt sich hier Nordhausens Anspruch, »dem Vorhandenen etwas entgegensetzen, das eine neue Realität erzeugt«⁰². Diese Idee durchzieht die künstlerische, schreibende und performative Praxis Hilka Nordhausens und steckt ganz besonders hinter der von ihr ins Leben gerufenen Buch Handlung Welt im Hamburger Karolinenviertel, in der sie »ihren Anschlag auf die Wirklichkeit« sah. Von 1976 bis 1983 war der Laden in der Marktstraße 12 ein Ort der Erprobung unterschiedlichster Kunstformen und Schreibpraxen, an dem zwischen überquellenden Bücherregalen Nachwuchstalente auf zum Teil international bekannte Künstler*innen wie Allen Ginsberg trafen.

1949 als Tochter einer Hausfrau und des Inhabers einer Farben- und Tapetenhandlung im Hamburger Stadtteil Harburg geboren, schien Hilka Charlotte Metta Nordhausen das mehrdeutige Format der Handlung von Anfang an zu begleiten. Von 1965 bis 1968 absolvierte sie eine Lehre in einer Harburger Drogerie mit dem vielsagenden Firmennamen »Tollkühn«, die sie mit besten Bewertungen auf dem technischen Sektor (Bedienung der Herbol-Abtönmaschine), aber auch auf dem Gebiet der »Pharmazie, Kosmetik und der Beratung beim Verkauf von Babynahrung« abschloss, wie das in ihrer Studierendenakte abgelegte Zeugnis lobt. Für kurze Zeit setzte sie ihre Fähigkeiten auch in der Tapeten-Firma ihres Vaters ein. Gab sie 1970 im Anmeldebogen an der HFBK Hamburg noch »Grafikerin« als Berufsziel an, begann sie nach dem Grundstudium bei Hans Thiemann (HFBK-Professor 1954, 1960–1976) sehr bald mit ihrer ureigenen Beschäftigung mit Sprache und Bildern. Mit den Konzeptkünstlern Franz

01 Hilka Nordhausen: *Montags Realität herstellen*, Ausstellungskatalog, Hamburg 2001, S. 19.

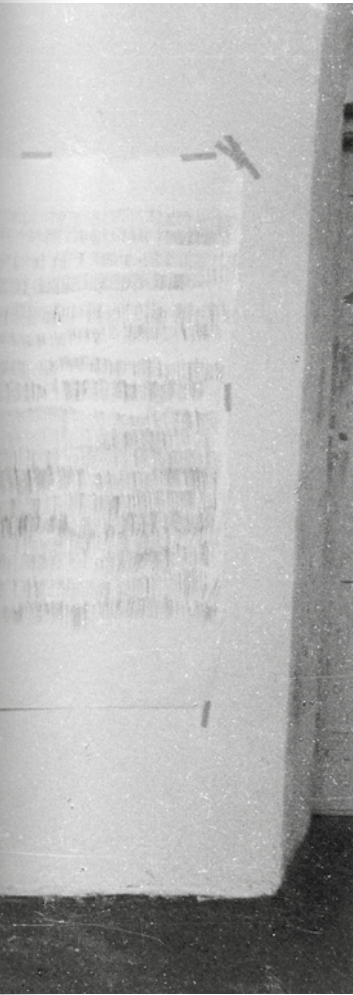
02 ebd.



Hilka Nordhausen, Aktion an der HFBK Hamburg vom 27. – 28. Mai 1974, Lerchenfeld 2, Flur im Erdgeschoss; Foto: Archiv Hilka Nordhausen

Erhard Walther (HFBK-Professor 1971–2005) und Gerhard Rühm (HFBK-Professor 1972–1995), letzterer zugleich Schriftsteller und Komponist, traf sie auf die zu ihrer Form der Auseinandersetzung passenden Professoren. Gerhard Rühm bot unter anderem von 1974 bis 1975 die Vorlesung »Geste-Strich-Aktion« und das Seminar »Automatisches Zeichnen« an. »Hilka Nordhausen versucht sich Klarheit zu verschaffen über die Rolle, die Kunst und Künstler in der heutigen Gesellschaft spielen. Sie hat die Seminare »Erweiterung des Kunstbegriffs« regelmäßig besucht. Hilka Nordhausen sollte noch einige Zeit studieren können um ihre Fragen hinsichtlich Kunst zu klären« schrieb Franz Erhard Walther in einem Gutachten für ein Stipendium⁰³.

03 Studierendenakte Hilka Nordhausen, Archiv der HFBK Hamburg



In der im Januar 2026 zu Ende gegangenen Ausstellung *Das Gespenst in der Kurve*, der zweiten Einzelausstellung, die die Hamburger Kunsthalle Hilka Nordhausen widmete – 2001 würdigte die nach der erwähnten Zeichnung *Montags Realität herstellen* betitelte Schau erstmals das Werk der Künstlerin – waren Zeichnungen der Werkgruppe *Untersuchungen zum Zeichenvorgang* aus ihrer Studienzeit zu sehen. 26 solcher Zeichnungen, die sie als Aktionen verstand, führte Nordhausen zwischen 1973 und 1975 aus. Für sie war der gedankliche Zusammenhang dieser nach selbst gewählten, aber strengen Handlungsanweisungen, später auch unter Einsatz eines Metro-noms, in sechs verschiedenen Strichgeschwindigkeiten durchgeführten Exerzitien wichtig – wobei der Zeichenvorgang den Akt des Schreibens imitiert. Dies allerdings frei von jeder Bindung an Buchstaben und Grammatik. *Untersuchungen zum Zeichenvorgang* sowie Fotos der Kreidekreis-Performances (1974) können als Tribut an die zu dieser Zeit an der Hochschule Einzug haltende Konzeptkunst verstanden werden, mit der Hilka Nordhausen zugleich haderte. Für ihre Gegenentwürfe zu einer von ihr als kopflastig empfundenen Praxis bringt sie Geschriebenes, gekonnt hingeworfene figürliche Malerei und Zeichnung und auch gefundene Texte zum Einsatz – sie sind in der Ausstellung zahlreich vertreten. »Machen Sie, dass Sie weiterkommen / Bleiben Sie hier nicht stehen / alle Arbeit von Jahrhunderten DAHIN im Augenblick«, warnt theatralisch eine Filzstiftzeichnung von 1976. Es folgt der Umriss eines großformatigen Krokodils aus Kartonagen (*Ohne Titel (Krokodil)*, 1980), deren Werbeaufschriften und Kritzeleien sich zu amüsanten Wortkombinationen zusammenfinden. »Ruf doch mal an: 110«, notierte Nordhausen auf einem Karton mit dem Logo der Kräuterschnaps-Marke Kümmerling, einen damals bekannten Slogan, der zur telefonischen Kontaktaufnahme animieren sollte, mit dem Notruf der Polizei verbindend. Mit zehn Arbeiten ist die Hängung der Wandflächen im Harzen-Kabinett der Kunsthalle großzügig und übersichtlich. Es ist ein wenig schade, dass der größere und zugleich kleinformatigere Teil des Werkes in fünf Vitrinen gezeigt wird, deren Überfülle und Spiegelung das Erkennen der Details erschweren, die bei der Serie von Übermalungen von Titeln des Magazins *Stern*, aber auch den frühen Publikationen, die sie noch selbst herstellte, den Objekten und Text-Bild-Collagen eigentlich erforderlich gewesen wäre. Hilka Nordhausens wichtigstes Werk, die Buch *Handlung Welt*, ist in der Ausstellung durch auf Monitoren laufenden Fotos von Lesungen, Performances, Wandbild-Aktionen aus den sieben Jahren ihrer Existenz vertreten. Es ist die digitale Version einer Diaschau, die für die Ausstellungsreihe *Dagegen Dabei* 1994/95 im Hamburger Kunsthaus zusammengestellt wurde. Eine solche rein visuel-



Das Gespenst in der Kurve, Hamburger Kunsthalle, Ausstellungsansicht mit Wandarbeit *Ohne Titel (Krokodil)*, 1980; Foto: Bettina Sefkow

le Darstellung der Buch Handlung Welt mag zwar sinnlicher wirken als textlastigere Varianten, bleibt aber für Besucher*innen, die ihre Geschichte nicht kennen, unverständlich – zumal auch nicht auf das von Bettina Sefkow initiierte und betreute Archiv Hilka Nordhausen (www.hilkanordhausen.de) verwiesen wird, in dem diese online einsehbar wäre. Eine gedruckte Dokumentation des gesamten Programms von 1976 bis 1983 erschien bereits 1998 im Katalog *Dagegen Dabei*: In sieben Jahren wurden insgesamt 105 Lesungen abgehalten, 27 Filme gezeigt, 19 Performances aufgeführt und 82 Wandarbeiten realisiert. Die – gerade auch für einen selbstorganisierten Ort – straffe Abfolge von Aktivitäten war der ganz große Wurf von Hilka Nordhausen, der dieses Gesamtkunstwerk ausmachte. Im Konzept wechselnder Präsentationen an der Wand spitzte sich alles zu, denn dieses war die Übertragung von Nordhausens eigenen konzeptuellen Wandarbeiten in expressive Malerei, die allerdings nun an andere Ausführende delegiert war. Eine Woche war Zeit für die Umsetzung, immer nach Ladenschluss bis in die Nacht und darauf folgten vier Wochen Ausstellungszeit, die mit der Übermalung des Bildes endete. So überlagerten sich zum Ende des Jahres mehr als 80 Farbschichten und ebenso viele von weißer Wandfarbe. Eine Steilvorlage für den Bildhauer Hubert Kiecol (HFBK-Student 1976–1982), der mit der letzten Wandarbeit beauftragt war und dafür die Farbschichten bis auf das Mauerwerk durchschnitt⁰⁴.

Treibende Kraft in Nordhausens Werk war das Schreiben und das erste Wort im Namen Buch Handlung Welt. Parallel zu ihrer künstlerischen Arbeit veröffentlichte sie ab 1974 kontinuierlich literarische Texte in Zeitschriften und Anthologien. »Mein Slogan war«, schrieb sie, »die Bewegung geht vom Buch aus.« »Durch Bücher«, so ihr Credo »kann man sich aus seiner Prädisposition befreien ...«⁰⁵. Das gilt ganz besonders für die autofiktionale Novelle *Glücklichsein für Doofe. Das Ende einer Obsession*, die noch kurz vor ihrem viel zu frühen Tod nach schwerer Krankheit 1993 im Kellner Verlag erschien. Die Autorin unterzieht sich darin vorgeblich der Anstrengung, sich von der »stärksten aller lizenzierten Drogen« zu befreien: »Der Sucht nach Liebe und dem Geliebtwerden.« Auch wenn die Loslösung von dieser Prädisposition möglicherweise nicht geglückt ist: Hilka Nordhausens »Anschläge auf die Wirklichkeit« sind keineswegs gescheitert, schon gar nicht die bis heute über die Grenzen Hamburgs hinaus leuchtende Buch Handlung Welt.

Hilka Nordhausen
*Das Gespenst in der
Kurve*
1.10.2025 – 4.1.2026
Hamburger Kunsthalle
www.hamburger-kunsthalle.de
Archiv Hilka Nordhausen: www.hilkanordhausen.de

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

04 Dörte Zbikowski, »Wandbilder in der Buch Handlung Welt«, in: *Dagegen Dabei*, Hamburg 1998, S. 69.

05 Zitiert nach Petra Reichensberger, vgl. Anm. 1, S. 41.

P E R F O R M A N C E ,

B O D Y ,

A N D

C O M M U N I T Y

B e a t e A n s p a c h , T a i w o
A i y e d o g b o n

HFBK-Artist in Residence, Taiwo Aiye-dogbon, works at the intersection of performance, sculpture, and installation. Her practice explores how the human body can be both vulnerable and resilient, while actively engaging communities in her work



Taiwo Aiyedogbon, *Asiwaju, the journey through revealing the woman*, 2021; photo: Taiwo Aiyedogbon

Beate Anspach

In your performance *Asiwaju, the journey through revealing the woman*, you attempt to retell the role of Nigerian women and make history visible from their perspective. What is this performance about?

Taiwo Aiyedogbon

The work *Asiwaju: The Journey Through Revealing the Woman* goes far beyond simply retelling the stories or roles of these women. It is more than that. I was interested in the idea of representation. I have reflected on how the media documents women within the context of gender, especially how news represents the roles women play within communities. This reflection was one of the things that led to the project. It also began from examining the 20-naira note, which features the remarkable pottery work of Ladi Kwali. I felt that the way she was depicted on the note was more objectifying compared to how portraits of male military rulers and heads of state were presented. This made me think more deeply about how women are represented through media and documentary imagery. This then led me to speak about the roles women have played, roles from which I am also benefiting today. Again, the project goes far beyond simply retelling their stories—it is more. The project also draws on the concept of Aso Ebi (family uniforms), which is a ceremonial approach to celebration. It is often elaborately organized by women and involves attention to colors, styles, designs, and ceremony. Through these visual elements, one can see vulnerability, tension, and my attempt to address complex conversations in a subtle way. The project actively engages women's participation, borrowing from existing cultures of celebration, dance, and drumming. It leans more toward healing, happiness, and joy rather than protest. It is more celebratory and ceremonial.

Beate Anspach

You studied sculpture. How did you come to performance?

Taiwo Aiyedogbon

In my first year in art school, I attended my lecturer's annual performance art workshop. That year was only the second time she had organized it, and I happened to be in school and joined because I found it interesting. It was my first encounter with performance art as a medium, and I fell in love with it. It felt like a medium that could hold other mediums inside it, which drew me deeply into performance. Although performance art was not part of the school curriculum, I continued to produce performances, while still making sculpture.

Beate Anspach

In your performances and installations, the body often appears vulnerable and at the same time resistant. What does this tension mean for your practice?

Taiwo Aiyedogbon

Over the years, I've realized that the human

body has many limitations. Once you are in public space, you become vulnerable; you open yourself up to situations you cannot always control, especially in performance. I pay attention to the tensions in my work and respond subtly by leaning toward healing, celebration, therapy, and collective participation with the audience. Performance allows flexibility and spontaneity; these sometimes uncontrollable elements become part of the structure of the work. I am interested in how vulnerability and resistance coexist, and I use this approach to speak about complex conversations within my community.

Beate Anspach How do you see the relationship between art and activism in your work?

Taiwo Aiyedogbon I am careful with the idea of activism in my work. Whenever I sense that activism is becoming dominant, I pause. Approaching conversations purely from activism can sometimes strip away my ability to enjoy the work and its process. I prefer to call attention subtly, rather than fully anchor my practice in activism. My work may lean slightly toward it, but I do not fully define my practice as activist. I want room to enjoy playing, experimenting, and experiencing the concepts.

Beate Anspach In what ways do you work collaboratively or with communities?

Taiwo Aiyedogbon I work both collaboratively and within communities. In recent years, I have allowed communities to influence movements and approaches in my performances. I enjoy working in community spaces, where collaboration means that people are actively part of the work. Participants can say, »I did this—I was part of it.« Collaboration is a language I want to continue encouraging in my practice.

Beate Anspach How does your artistic practice change when you work in different places, such as now in Hamburg?

Taiwo Aiyedogbon When I work in a different place, I usually arrive with a base concept—for example spiritualism, masquerade, or gesture. However, the actions and narratives evolve through new knowledge and collaboration with the people I meet. In Hamburg, I already knew I wanted to work with color and masquerade, but many ideas developed further through interaction with students and the community. The work has become very collective, with students also developing gestures and concepts.

Beate Anspach What seminar are you offering at HFBK Hamburg? What have your experiences with the students and the collaborative work been like?

Taiwo Aiyedogbon We are currently working on daily rituals and gestures. The students actively bring in gestures and performative



Taiwo Aiyedogbon, *Asiwaju, the journey through revealing the woman*, 2021; photo: Taiwo Aiyedogbon

exercises that together create a performance body. At times, the students even teach the class, which I truly enjoy. It allows freedom, interaction, and a strong sense of collective participation.

Beate Anspach

What are your next projects?

Taiwo Aiyedogbon

We are preparing an exhibition in Hamburg in February 2025 and are developing costumes and performance elements. I initially wanted to include group performances, live drawing, and installation, but we may streamline due to space and program constraints. After the Artist in Residence-Program at HFBK Hamburg, I will return to Lagos to continue my art projects, including one connected to African feminist thought in South Africa, which I have already begun working on from Lagos.

Taiwo Aiyedogbon is a Lagos-based visual artist and the founder of the shared studio space and residency 1-98 Art Studio. She graduated from the Department of Fine Art at Yaba College of Technology, where she specialized in sculpture (2016), and is currently enrolled in the Master of Visual Arts (MVA) program at the University of South Africa. Her exhibitions and performances include *The New Black*,

Rencontre Internationale de l'Art Contemporain (RIAC), Brazzaville (2023); *The Journeying Through the Womb at Hive*, Goa (2022); *Fragile Space*, 7a*11d, Toronto,

(2022); *Flip*, Perfocraze International Artist Residency (PIAR), Kumasi (2019). In the winter semester 2025/26, she is Artist in Residence at the HFBK Hamburg.

J E N S E I T S

D E R

F R A N K F U R T E R

K Ü C H E

N i n a L u c i a G r o ß

Unsere Autorin bespricht die Ausstellung *Lappen und Schüssel* vor dem Hintergrund ihrer persönlichen Küchen-Erfahrungen zwischen Fürsorge, Überforderung und den Rändern eines modernen Versprechens



Kulinarische Intervention *Abendbrot* von Paula Erstmann zur Eröffnung der Ausstellung *Lappen und Schüssel* – *Die Küche als Aushandlungsort* im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

IE FRANKFURTER KÜCHE, entworfen 1926 von D Margarete Schütte-Lihotzky, gilt als Triumph der Rationalisierung: ein 6,5-Quadratmeter-Modulsystem, das Wege verkürzt, Abläufe normiert, Kosten senkt – und Hausarbeit als effiziente, funktionale Tätigkeit formuliert. Die Küche wird zur Maschine, zur seriell produzierten Raumeinheit, die so universell sein soll, dass sie in zehntausenden Wohnungen gleich gut funktioniert. Gleichzeitig schreibt sich eine Ideologie in den Grundriss ein: Standardisierung als Fortschritt – und Hausarbeit als weiterhin weiblich gedachte, nur modern organisierte Pflicht. Die Fläche schrumpft, der Bewegungsradius wird optimiert, aber der Adressat bleibt: »die Hausfrau«.

Fast ein Jahrhundert später, in der Ausstellung *Lappen und Schlüssel – Die Küche als Aushandlungsort*, steht diese Idee als unsichtbare Folie im Raum. In Martha Roslers Video *Semiotics of the Kitchen* (1975) steht die Künstlerin in Kochschürze vor der Kamera und dekliniert ein Alphabet der Küchenutensilien, erst sachlich, bald aggressiv. Die Ordnung der Lehrküche – hier das Messer, dort die Reibe – und die Figur der Hausfrau, die die Frankfurter Küche so selbstverständlich voraussetzt, lösen sich in einer wütenden Performance auf. Auch Fabio Prosdocimis (HFBK-Absolvent 2025 bei Prof. Andreas Slominski) skulpturale Elemente aus Holz und Textil greifen die Einbauküche als Ordnungsprinzip auf. Zwischen Hängeschränken und Schubladenzonen tun sich Fugen auf, Tupperdosen geraten aus dem Raster, kippen, rutschen. Cecilie Carlsen (HFBK-Absolventin 2025 bei Prof. Jason Dodge) treibt die Idee funktionaler Küchengeräte noch weiter ins Absurde. In *The Potato Prison and Other Inventions* (2025) versammelt sie Apparaturen, die an bekannte Utensilien erinnern und sich doch jeder praktischen Verwendung entziehen. Die versprochene Effizienz kippt: Dinge, die Ordnung schaffen sollen, werden zu Instrumenten eines Regimes, das niemand mehr richtig versteht.

In der Leerstelle zwischen diesen brüchigen Standards und abstrakten Geräten tauchen in der eigenen Erinnerung Räume auf, in denen gekocht, gewartet, getröstet wird. Ich erinnere mich an eine Familienküche, in der mittags schnell ein Essen auf dem Tisch stehen musste, damit alle rechtzeitig wieder loskamen: Schultasche in der Ecke, Süßigkeitenschublade, Vorratsschrank mit Dosentomaten und Nudeln. Keine optimierte Arbeitsstrecke, eher ein Dauerprovisorium aus Improvisation und Routine. Ein Ort der kulinarischen und emotionalen Versorgung, aber auch: eine Schaltstelle für Informationen und Aufgaben, eine familiäre Knautschzone der Launen und Bedürfnisse.



Sauerkraut-Workshop *Sharing Sauerkraut* von Gioanna Scarlini zur Eröffnung der Ausstellung *Lappen und Schüssel – Die Küche als Aushandlungsort* im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Jana Rothe

In der Ausstellung knüpfen Paula Erstmann (HFBK-Absolventin 2016 bei Prof. Ingo Offermanns) und Amna Elhassan (PhD in Art Practice an der HFBK Hamburg) an solche Küchen der Fürsorge an, ziehen sie aber auseinander. Erstmanns *Abendbrot* (2025) macht den gemeinsamen Tisch zum performativen Ort des gegenseitigen Versorgens. Die vertraute Szene des Alltagsessens wird zum bewusst gesetzten Ritual, in dem Sorge geteilt und sichtbar wird. Die Arbeiten von Amna Elhassan blicken auf Küchen in El Fasher im Sudan: Community Kitchens, in denen Kochen zur Praxis von Solidarität und Widerstand wird. Hier sind Küchen fragile Infrastrukturen gegen Hunger und Isolation. Zwischen Küchentisch und Straße spannt sich ein Feld, in dem Versorgung nie neutral ist, sondern immer mit politischen und emotionalen Abhängigkeiten verknüpft bleibt.



Ausstellungsansicht *Lappen und Schüssel – Die Küche als Aushandlungsort* im ICAT der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Dann gibt es die WG-Küchen, die ich erinnere: überquellende Spülbecken, Weinflaschen auf der Fensterbank. Reste werden zu Pasta-Saucen zusammengeschüttet, es wird geraucht, gestritten, geknutscht. Die Küche als Ort des Ausprobierens, des Experiments, der halb bewussten Inszenierung einer ersten Unabhängigkeit und kollektiver Identität.

Aleen Solaris (HFBK-Absolventin 2015 bei Prof. Jutta Koether) Installation *Sunkist* (2025) erinnert an jene WG-Küchen, in denen Zwiebeln, Äpfel oder Avocados in Hängkörben über der Spüle hängen. Doch in der Ausstellung ist der Korb Teil eines zarten Gefüges aus Gittern, Licht, Keramik und Mäusen, die aus ihren Löchern kriechen. Solari adressiert die Beharrlichkeit repressiver Geschlechterrollen – und kleine Wesen, die sich diesen entziehen. Das Kollektiv Kitchen Comrades (HFBK-Studierende Daria Maiier, Kristina Shuster, Vladyslava Shuster) untersucht die Küche explizit als Arbeitsplatz: Ihre Videoarbeit zeigt die Küchenräume eines Cafés, in denen während der Schicht über Migration, Lohnarbeit, Studium und Liebesleben gesprochen wird. Die Küche wird zum Resonanz- und Schutzraum, zum Ort, an dem unterhalb der offiziellen Kommunikation andere Geschichten zirkulieren.

Später tauchten in meiner Biografie andere Küchen auf: Büroküchen, in denen Milchkartons mit Namen beschriftet werden, niemand die Spülmaschine ausräumt und Geburtstagskuchen zur inoffiziellen Währung wird. Wer wann Kaffee kocht, wer wem welchen Becher hinstellt, gehört zur Mikropolitik der Arbeit ebenso wie Mails und Meetings.

In der Ausstellung lässt sich dieses Feld zwischen formeller und informeller Arbeit an Gioanna Scarlinis (HFBK-Absolventin 2024 bei Prof. Jesko Fezer) und Niclas Riepshoffs (HFBK-Absolvent 2019 bei Prof. Andreas Slominski) Arbeiten ablesen. In Scarlinis *sharing sauerkraut (Dies ist ein Versuch Sorge zu teilen)* (2025) wird Sauerkraut gemeinsam angesetzt, über längere Zeit begleitet, kontrolliert, protokolliert. Der Wechsel von Zuständigkeiten – wer schaut, wer rührt, wer vergisst – erinnert an die Arbeitsteilung in Büros: Schichten, Zuständigkeiten, Übergaben. Nur dass hier nicht Deadlines, sondern Mikroorganismen den Takt vorgeben. Riepshoffs *Five o'clock Shadow* (2024) übersetzt Repetition und Zeitökonomie in eine kreisende Geste: Besen und Wischmopp rotieren als Uhrzeiger und hinterlassen einen Schatten, statt zu säubern. Fünf Uhr: Ende des Arbeitstags, Anfang der zweiten Schicht. Die Küche, ob im Büro oder zuhause, ist hier weniger Ort der Pause als der ständigen Wiederholung.

*Dann die Küchen der Mitdreißiger*innen: Dinnerpartys, selbst gebackenes Brot, Butterbretter, Leinendecken, sorgfältig kuratierte Gewürzregale – die Küche als Bühne eines neu entdeckten Erwachsenseins, das sich in guten Messern, Keramikschalen und Sauerteigansätzen ausdrückt.*

Sonja Alhäusers und Anna und Bernhard Blumes (ehemalige HFBK-Professor*innen) Werke arbeiten gegen glatte Oberflächen an: Alhäusers Zeichnungen und Malereien lassen Rezepte, Zutaten, Körper, Begehren und Verdauung ineinanderfließen; Essen erscheint als Kreislauf, statt in klare Portionen zu zerfallen. Die vermeintlich kontrollierte, stilvoll gedeckte Tafel kippt in ein Bild von Überfluss und ständiger Transformation. Anna und Bernhard Blume wiederum zeigen, wie das bürgerliche Kücheninventar buchstäblich zersplittert: Teller liegen in Scherben auf dem Boden, Körper geraten aus dem Gleichgewicht, Euphorie und Eskalation schieben sich ineinander.

Und dann schließt sich der Kreis: Ich befinde mich wieder in Familienküchen, nur bin ich jetzt eine der Erwachsenen. Hochstühle und Malbücher, klebrige Apfelschnitze auf dem Boden, Cornflakes zum Abendessen. Wieder werden Reste zusammengeworfen, wieder





Amna Elhassan, *Beans & Lentils, One Meal a Day, Food Lines I*, 2024, Installationsansicht Lappen und Schüssel – Die Küche als Aushandlungsort im ICAT der HFBK Hamburg, 2025; Foto: Tim Albrecht

wird improvisiert – nur schlafen diesmal andere zuerst ein. Die Küche als Ort, an dem Care-Arbeit sich verdichtet, an dem jede Geste gleichzeitig Versorgung, Erziehung, Selbstmanagement ist.

Carlos León Zambranos (HFBK-Absolvent 2019 bei Prof. Pia Stadtbäumer) Arbeit *I scream, you scream, we all scream for ice cream* (2013) verbindet Spiel und Verlust: Mit wenigen Elementen – durchlöcherter Löffel, ein Spielwürfel, eine Gaskartusche – entsteht eine fragile Setzung. Die Küche ist nicht nur chaotisch und erschöpfend, sondern auch Ort des Spiels und der Grenzverschiebungen. »Mit Essen spielt man nicht«, heißt es an vielen Familientischen – und impli-

zit auch in der Frankfurter Küche. Ihr Grundriss, ihre Maße und Schubladen stehen am Anfang einer Geschichte, in der technische Rationalisierung, Standardisierung und Design eine bessere, demokratischere Zukunft versprechen sollen. Die in *Lappen und Schüssel* versammelten Arbeiten erzählen von den Rändern dieses Versprechens: von Überforderung und ihrer Kompensation, von kollektiven Strategien, von Humor, Wut und Klebrigkeit. Sie verhandeln Küchen als Aushandlungsorte zwischen Menschen, Dingen und Mikroorganismen, als Bühnen von Geschlechterbildern und Klassenfragen, als Knotenpunkte globaler Krisen und lokaler Routinen.

Der Gestus der Standardisierung bleibt als stiller Bezugspunkt erhalten: die Vorstellung, es müsse doch so etwas wie ein funktionierendes Grundmodell geben, an dem sich alles andere messen lässt. Die Ausstellung setzt genau dort an, wo unsere Küchen von diesem Modell abweichen – und macht diese Abweichungen lesbar: in den verschobenen Tupperdosen bei Prosdocimi, den gemeinsam geschmierten Abendbroten bei Erstmann, den Gläsern, die bei Scarlini vielleicht nicht rechtzeitig kontrolliert werden, im fliegenden Geschirr von Anna und Bernhard Blume, in Carlsens unbrauchbaren Geräten. Die Arbeiten zeigen, wie stark Küche immer bereits sozial, geschlechtlich, politisch und biografisch aufgeladen ist – und wie wenig sich diese Aufladungen in einem rationalisierten Grundriss unterbringen lassen. Vielleicht lässt sich genau darin auch eine andere Art von Standard denken: nicht als einheitliches Modell, das allen passen soll, sondern als geteilte Erfahrung von Unordnung, von Aushandlung, von Care, die in sehr verschiedenen Küchen stattfindet.

Nina Lucia Groß (*1990)
hat in Wien Sprachkunst
an der Universität für
angewandte Kunst,
Kunstgeschichte an der
Universität Wien
studiert und an der
Universität Hamburg
promoviert. 2020 – 2023
leitete sie gemeinsam
mit Tilman Walther den
Freiraum im Museum für
Kunst und Gewerbe
Hamburg, im selben

Haus eröffnete sie die
gemeinsam mit Julia
Meer kuratierte
Ausstellung *Glitzer* –
erst im MK&G, im
Anschluss im Gewerbe-
museum Winterthur.
Seit Februar 2026 ist
Nina Lucia Groß als Kura-
torin und wissenschaft-
liche Mitarbeiterin am
Dithmarscher Landes-
museum beschäftigt.

*Lappen und Schüssel –
Die Küche als
Aushandlungsort*

26.9. – 2.11.2025

Sonja Alhäuser, Anna
und Bernhard Blume,
Cecilie Carlsen, Amna
Elhassan, Paula Erst-
mann, Kitchen Comra-
des (Daria Mailer,
Kristina Shuster,
Vladyslava Shuster),
Fabio Prosdocimi, Niclas
Riepshoff, Martha Rosler,
Gioanna Scarlini, Aleen
Solari, Carlos León
Zambrano.
Kuratiert von Anne
Meerpohl.
ICAT der HFBK Hamburg

D E N K E N

A L S

F O R M

D E S

B L E I B E N S

A n s e G r a b o l d

Das Symposium »Denken müssen wir, wir müssen denken!« versammelte im November 2025 Beiträge aus Literatur- und Kulturwissenschaften, der Soziologie und Philosophie in der HFBK Hamburg, um verschiedene Dimensionen kritischen Denkens im Anthropozän auszuloten



Eva Horn und Juliane Rebentisch; Foto: Jana Rothe

IE MENSCHGEMACHTE Klimakatastrophe findet
 D statt – und zwar in unserer Gegenwart. Dem titelgebenden
 Zitat von Donna Haraway folgend, nahm die von Juliane
 Rebentisch (Professorin für Philosophie an der HFBK Hamburg) kon-
 zipierte und organisierte Konferenz »Denken müssen wir, wir müs-
 sen denken! Kritische Theorien im Anthropozän« die Herausforde-
 rung einer umfassenden Anstrengung des Denkens an; ausgehend
 von der Beobachtung, dass »die (Selbst)Wahrnehmung des modernen,
 von der westlichen Tradition geprägten Subjekts« im Zeitalter des
 Anthropozäns zum Problem wird und einer Aktualisierung bedarf.

Als Auftakt stellte Eva Horn (Professorin für Neuere deutsche
 Literatur am Institut für Germanistik der Universität Wien, Fellow
 am Hamburg Institute for Advanced Studies) in der Aula der HFBK
 Hamburg einen Vortrag vor, der die Sphäre der Luft als Bezugssystem
 kontextualisierte. Westlichen Gesellschaften attestiert sie eine »Luft-
 vergessenheit«. Luft sei aus unserer Wahrnehmungswelt gefallen,
 dabei hätten Wetterbedingungen jeher Lebensformen und kulturelle
 Praktiken geprägt. Im Sinne der Aisthesis unterscheidet Horn zwi-
 schen »auf-der-Welt-Sein« und »in-der-Welt-Sein«: Das sich als auto-
 nom verstehende Subjekt ist lediglich auf der Welt und denkt seinen
 Körper als ein geschlossenes System. Wähnt sich das Subjekt jedoch
 in der Welt, lässt es sich affizieren und kann sich verbinden. Horns
 eigener Hinweis auf die Corona-Pandemie, der ihre Annahme einer
 egalitären Betroffenheit durch Luft markieren sollte, wurde vom Pu-
 blikum problematisiert. Neben sozial ungleichen Infektionsrisiken
 zeigten das »I can't breathe« der Black Lives Matter-Proteste, sowie
 urbane Raumordnungen deutlich, dass der Zugang zu Luft mit Macht-
 verhältnissen zusammenhängt. Hier entfaltete der Vortrag seine Stär-
 ke: Horns Politisierung der Luft schien wie eine Tür, durch die die
 Zuhörenden aber allein gehen mussten.

Der folgende Konferenztag in der Extended Library begann mit
 dem Vortrag von Katharina Hoppe (Wissenschaftliche Mitarbeiterin
 am Institut für Soziologie der Goethe-Universität Frankfurt am Main).
 Unter dem Begriff des Verortungsversagens nahm sie ebenfalls Bezug
 auf die Souveränitätsfiktion des modernen Subjekts, das strukturell
 darin versagt, sich als eingebettet und entangled zu begreifen. Im
 Anthropozän lasse sich die Trennung von Subjekt und Umwelt nicht
 mehr aufrechterhalten, es kommt zu einem »Kollaps der Distanz«.

Entgegen der offenen Verleugnung des eigenen Entanglements
 rechts-liberaler Tech-Unternehmer, interessiert sich Hoppe für die
 von ihr genannte »fetischisierende Verleugnung«. Hier wird die eige-
 ne Verstrickung in gegenwärtige Krisen auf eine Weise anerkannt,
 die dieses Wissen in einen Fetisch umschlagen lässt und sich damit



Eva Horn bei dem Abendvortrag »Luftverbunden. Für eine Aisthesis des Klimas«; Foto: Jana Rothe

gegen seine Implikationen immunisiert.⁰¹ Durch den Versuch, die multiplen Krisen rein intellektuell zu fassen, lässt sich Verunsicherung stabilisieren: »Ich weiß es, deshalb kann ich es vergessen.« Für Hoppe stellt sich die Frage, wie eine kritische Verortung aussehen kann, die sich nicht dagegen sperrt, von dem berührt zu werden, was sie weiß. Gelungen sei das im Buch *An das Wilde Glauben* von Nastassja Martin, in dem Selbstentfremdung mit ihrem Schrecken ein Anlass für Veränderung wird. Als Gegenbegriff zur Verleugnung gehe der Begriff der Verortung über den der Anerkennung hinaus: »Hope is not a strategy, wir brauchen Organisation!«

Auf Organisation konzentrierte sich auch Eva von Redecker (Philosophin und Autorin sowie ab April 2026 Vertretungsprofessorin für Philosophie an der HFBK Hamburg), die einen Auszug aus ihrem unveröffentlichten Buch präsentierte; und unter dem Konzept der »höheren Gewalt« Faschismus und Klima zusammen denkt. Die Vorstellung einer natürlichen Umwelt sei in erster Linie eine menschliche

01 Als Beispiel für diese Dynamik wurde (neben PR-»Greenwashing«-Kampagnen) der Text *Landkrank* von Nikolaj Schultz genannt, dem nicht nur Hoppe, sondern auch viele Zuhörende attestierten, die Verstrickung des Protagonisten in eine individualpsychologische Verortung und damit in einen Fetisch kippen zu lassen. Wie bei Kant die Natur, ist bei Schultz das Klima (und seine Katastrophen) lediglich ein Anlass, um zu sich selbst zu kommen.

Projektion, die ihm glauben macht, Natur besitzen zu können.⁰² Im Glauben, radikal über sie zu verfügen, schlägt er einen Riss in die Metamorphose, welcher dazu führt, dass zuvor Verstoffwechselbares aus den zyklischen Regenerationsprozessen fällt. Diese »traumatisierte Natur« wendet sich nun gewaltvoll zurück; als Horror-Version lässt diese Natur, wie schon von Hoppe beschrieben, jegliche Distanz kollabieren. Um die menschliche Verstrickung in diesen Umschlag zu leugnen, wird die gekippte Natur heute wieder als Bild der mythischen ersten Natur naturalisiert. Das hat zur Folge, dass zum einen diese neue Gewalt der Naturkatastrophen verherrlicht wird, und zum anderen die Berufung auf »höhere Gewalt« den Souverän und seines Anspruchs auf Naturbeherrschung entlastet: Wo der Markt und Natur eskalieren, setzt der Sozialstaat aus.

Hier liege auch die neoliberale Sollbruchstelle zum Faschismus: Die gekippte Natur wird als mythischer Überschuss geframed, um sich der Verantwortung zu entziehen – und dient zugleich als Mittel, Menschen sterben zu lassen. Dieser Abhängigkeitsverleugnung stellt Eva von Redecker ein »Durcharbeiten« entgegen; Arbeitsvollzüge, die eine Kreislaufwirtschaft aufbauen und in einem ökologischen Sozialismus münden könnten.

Passend zur Figur der Horror-Natur schließt Christine Henschel (Professorin für Soziologie der Sicherheit und Resilienz an der Universität Hamburg) mit Beobachtungen zum Post-Apokalyptischen im Klima-Aktivismus an. Wo zuvor ein Countdown war, scheint die Katastrophe gegenwärtig und man trifft sich zum »Kollapscamp« wie im Sommer 2025 in Nordbrandenburg. Wenn die Perspektive auf den apokalyptischen Ereignishorizont überschritten ist, wie können wir mit einer »Apokalyptik der Gegenwart« umgehen? Um diese Frage zu beantworten, wendet sich Henschel an die slowenische Philosophin Alenka Zupancic und stellt fest: Das Ende liegt in der Mitte. So werde das Ende zu einer nicht-linearen Krise, die in unserer Mitte als kritischer Motor für eine konkrete Praxis von Anfängen wirkt.

Wendet sich der Klima-Aktivismus vom moralisierenden Ereignishorizont hin zu der Suche nach einem konkreten Umgang mit kontinuierlichen Veränderungen, brauchen verschiedenste Enden nicht mehr gegeneinander ausgespielt werden. Im Sinne des Futur II stellt sie die Frage: »Wie werden wir gewesen sein?«, um mit einer

02 Redecker bringt hier den Begriff des »Phantombesitzes« ein, der einen »Verfügungswillen [...] [benennt], wo gar kein institutionell abgesicherter Herrschaftsanspruch mehr besteht«. (vgl. Eva von Redecker, *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*. S. Fischer, Frankfurt am Main, 2020)



Die Konferenzteilnehmerinnen Eva Horn, Christine Hentschel, Cornelia Zumbusch, Juliane Rebentisch, Eva von Redecker und Katharina Hoppe (v.l.) in der Extended Library; Foto: HFBK

Zukunftsprojektion Handlungsräume in der Gegenwart aufzuspüren.⁰³

Die menschliche Sorge für Natur ist für Cornelia Zumbusch (Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg) wiederum Anlass einer kritischen Auseinandersetzung. Das mythologisierte Bild der »Mutter Natur« verniedliche sie bis zur Unschuld. Wenig überraschend folgt eine paternalistische Sorge, die die Natur kontrollieren und eingrenzen wollen würde – und sie zugleich als schutzbedürftig erzählen würde. Mit dem Gedicht *Nach Eden* von Daniela Seel geht Zumbusch dem Motiv des Gartens als klassischen Ort der ökologischen Sorge nach. Humboldt habe die Amerikas als gartenlose Welt beschrieben – es gab keine Zäune. »Wer hat [also] die Mauern um Eden gebaut?«, fragt der Text und bringt den Garten mit seiner Unterscheidung von gewollten und ungewollten Pflanzen in die Nähe der Plantagen.

Der Versuch, die gekippte Natur zu kontrollieren, verbünde sich mit Reinheitsphantasien, sie im Sinne der ersten Natur konservieren zu wollen. Doch Eva habe Eden mit einer bewussten Entscheidung für Verletzlichkeit verlassen. Und Zumbusch kommt zu dem Schluss,

⁰³ Als literarisches Beispiel für diesen Modus des Futur II stellte Hentschel das Buch *Am Samstag gehen die Mädchen in den Wald und jagen Sachen in die Luft* von Fiona Sironic vor.

dass wir eine vierte Natur brauchen, die invasive Arten einbezieht und nicht bekämpft; die ökologische Sorge als Zurückhaltung begreift, um zu sehen, was wächst.

Teil dieser unheimlichen vierten Natur wäre auch das Artensterben, dem sich Juliane Rebentisch anschließend in ihrem Beitrag widmete und dabei nach dem Verhältnis von Trauer und Melancholie fragte. Während die Melancholie bei Sigmund Freud als Festhalten am verlorenen Objekt den Trauerprozess unterbricht, sieht Rebentisch darin ein Potenzial: Wenn ein relational verstandenes Subjekt mit dem Verlust eines Objektes immer auch etwas von sich selbst verliert, rückt der Verlust unweigerlich ins Unheimliche – und die unbestimmte Melancholie wird Teil konkreter Trauer (bezugnehmend auf Judith Butler). Das Gespenstische beim Artensterben sei, dass uns die komplexen Zusammenhänge der nicht-menschlichen Lebewesen größtenteils verborgen bleiben und wir zugleich bemerken, dass etwas nicht mehr da ist. Abgeschnitten von Trauer seien demnach diejenigen, die ihre Verbundenheit leugnen – so lässt sich Hoppes Verortungsver sagen als regressiv melancholisch verstehen. Und Rebentisch schlägt wiederum eine »progressiv melancholische Trauerarbeit« als politische Praxis im Anthropozän vor.

Den Abschluss bildete Eva Horn mit einer Materialsammlung zur »Wiederverzauberung der Welt im Anthropozän«. Unter dem Vorbehalt, dass »indigenes Wissen« nicht verallgemeinerbar sei, stellte sie Topoi wie Animismus, Gaia und materielle Agency vor, die eher skizzenhaft angerissen wurden und damit mehr als Anregung denn als ausgearbeitete Positionen wirkten. Auf die Frage, auf welche Natur Horn sich beziehe, die sie als beseelt skizzierte, bestätigte sich ein ungelöstes Problem ihres Eröffnungsvortrags: Die Monokulturen der Plantagen ließen sich natürlich schwer als von Natur-Geistern bevölkert vorstellen, sodass auch hier der Verdacht eines romantisierten Naturbegriffs im Raum steht – den das Symposium ja eigentlich dekonstruieren wollte.

Die Konferenz machte deutlich, dass kritisches Denken im Anthropozän kein Außen mehr hat. Es operiert nicht jenseits der Krisen, sondern in ihnen – im Kollaps der Distanz, in der gekippten Natur, in der melancholischen Erfahrung von Verlust. Denken erscheint hier als Praxis: als wiederholte Rückkehr zu den prekären Bedingungen von Subjektivität und Verantwortung. Nicht als Lösung, sondern als notwendige Form des Bleibens.

Anse Grabold studierte an der HfG Offenbach, der Estonian Academy of Arts in Tallin, sowie der Akademie der bildenden Künste in Wien und absolviert aktuell ein Master-Studium an der HFBK Hamburg. Dey unterrichtet Fotografie an der Fakultät Gestaltung in Würzburg und ist als Referent*in tätig. In queerfeministischen kollektiven Formaten arbeitet Grabold regelmäßig kuratorisch; deren individuelle künstlerische Praxis lässt sich zwischen konzeptueller Fotografie und Installation verorten.

»«Denken müssen wir. Wir müssen denken!« – Kritische Theorien im Anthropozän«
Prof. Dr. Juliane Rebentisch, Prof. Dr. Eva Horn, Dr. Katharina Hoppe, Dr. Eva von Redecker, Prof. Dr. Christine Hentschel, Prof. Dr. Cornelia Zumbusch
12. – 13.11.2025
HFBK Hamburg, HIAS

(K L A N G) R Ä U M E

I M

U M B R U C H

R a i m a r S t a n g e

Die Künstlerin und HFBK-Absolventin Annika Kahrs zeigt im Rahmen einer Einzelausstellung im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart in Berlin die bislang umfassendste Auswahl ihrer Arbeiten an der Schnittstelle von Kunst und Musik. Kahrs untersucht darin den Strukturwandel ehemals aktiver Räume und Gebäude und entfaltet einen präzisen Dreiklang aus historisch aufgeladenen Orten, musikalischen Interventionen und gesellschaftlichen Transformationsprozessen



Annika Kahrs, *La Banda*, 2024; Still. Courtesy Produzentengalerie Hamburg

LEICH DREI große Videoinstallationen zeigt
G Annika Kahrs (Absolventin der HFBK Hamburg 2012
bei Prof. Andreas Slominski) in ihrer Einzelausstel-

lung *OFF SCORE* im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart in Berlin. Im begleitenden Katalog zur groß angelegten Ausstellung, in der auch mehrere Soundinstallationen und Live-Performances gezeigt werden, fasst die Kuratorin Ingrid Buschmann die Ästhetik nicht nur dieser Arbeiten wie folgt zusammen: Kahrs »künstlerische Strategien – Irritation, Dekonstruktion, Verlangsamung, Übersetzung – durchbrechen Erwartungshaltungen, schaffen Dissonanzen und eröffnen neue Perspektiven«.

Ein gutes Beispiel hierfür empfängt die Besucher*innen in der oberen Halle im Ostflügel des Hamburger Bahnhofs, die Video-Installation *La Banda* (2024). Annika Kahrs hat für dieses kluge Projekt mit dem Orchester Banda Musicale di Olevano zusammengearbeitet. Genauer: Sie hat für diese generationsübergreifende Gruppe einen performanceartigen, im doppelten Sinne des Wortes »bewegenden« Umzug durch die italienische Stadt Olevano Romano organisiert, in dem das Orchester ihre Musik nicht nur den anwohnenden Menschen darbietet. Zu hören ist diese Vorstellung für die Besucher*innen über Kopfhörer, die im Vorraum der Ausstellung ausgegeben werden. Immer dann, wenn sich die Besucher*innen der Installation nähern, erklingt in ihren Kopfhörern der Sound der Arbeit – die eigene Bewegung wird so ein konstituierender Teil dieser Video-Installation. Weniger um die musikalische Darbietung des zum Straßenorchesters gewordenen Banda Musicale di Olevano aber geht es hier, vielmehr wird das Zusammenkommen und das komplexe miteinander Agieren der Musiker*innen während ihrer Performance in den Fokus genommen. Eben dadurch ist *La Banda* eher eine soziologische Studie, als nur die bloße Dokumentation einer musikalischen Parade in Olevano, die keine »neue Perspektiven eröffnet«. Gleichzeitig nimmt die vielschichtige Arbeit die von dem Orchester durchschrittenen Plätze und Gassen sowie deren schwindende Qualitäten als öffentlicher Raum ins Visier. *La Banda* konzentriert sich also auf die »postmodernen« Transformationen, die dieser einst idyllische Ort, der vor gut 200 Jahren noch die deutschen Romantiker faszinierte, in den letzten Jahrzehnten erfahren hat.

Irritation und Dekonstruktion geben den Ton auch in der zweiten Video-Installation *Les Chants des Maisons* (2022) an, die anlässlich der Biennale in Lyon entstand. Auch hier steht ein Raum im Umbruch im Zentrum der Arbeit: die entweihte, also quasi »ausgediente« Kirche





Annika Kahrs, *A Cashier's Opera*, 2025; Still. Courtesy Produzentengalerie Hamburg

Saint-Bernard in Lyon, die zwischen 1831 und 1848 eine wichtige Rolle in den heftigen Aufständen der Seidenweber*innen gespielt hat. An diesem geschichtsträchtigen, einst sakralen Ort lies Annika Kahrs Profi- und Amateurmusiker*innen musizieren, als Partitur nutzten sie unter anderem Orgel- und Webstuhllochkarten. So spielten sie geschickt sowohl an die sakrale Historie, wie an die kämpferische Geschichte der Arbeiter*innenaufstände an. Gleichzeitig bauten Zimmerleute ein kleines Haus in die Kirche und betonten so die nach der Entweihung bevorstehende Umnutzung des einstigen Gotteshauses. Dadurch mischten sich die Geräusche ihres Arbeitens mit den Tönen der Musiker*innen in der weihvollen Akustik der Kirche zu einer irritierenden Klangcollage, die in der Ausstellung wiederum über Kopfhörer zu hören ist. Diese Klangcollage eröffnet den Rezipient*innen ebenso wie die verstörenden Bilder der Musiker*innen und Handwerker*innen, die die Kirche umfunktionieren, einen subtilen Denkraum, der das spannungsreiche Verhältnis von Vergangenheit, Gegen-

wart und Zukunft in unserer säkularisierten westlichen Welt thematisiert.

Auch in der dritten Video-Installation der Ausstellung *A Cashier's Opera* (2025), der einzigen Arbeit, die von der Künstlerin speziell für *OFFSCORE* konzipiert wurde, geht es wieder um Livemusik in Räumen, die sich in einem Veränderungsprozess befinden – prompt beginnt das Konzept »Räume im Umbruch« jetzt als wiederkehrendes Rezept, dessen Zutaten diesmal zudem nicht stimmig sind, fast schon redundant »runter zu rattern«. Zwei Berliner Kaufhäuser und zwei Shoppingcenter hat Annika Kahrs als Dreh- und Musizierort für ihre Oper in 4 Akten genutzt, also vier Verkaufsstätten, die unter anderem auf Grund der zunehmenden Bedeutung des Online-Kaufens in wirtschaftliche Schwierigkeiten geraten sind. In der GALERIA am Berliner Alexanderplatz zum Beispiel singt ein Solistenensemble klassische Musik. Die einzige Zuhörer*in ist eine Raumpfleger*in, denn das Kaufhaus hat noch nicht geöffnet und ist daher ansonsten menschenleer. Menschenleer auch die Mall of Berlin, in der des Nachts eine DJ/Produzent*in elektronische Musik abspielt. Beide Male also sind die Ursachen dieser Menschenleere nicht sinkende Kundenzahlen, sondern schlicht die Öffnungszeiten der Häuser. Einigermaßen gut besucht dagegen ist das Ring-Center II, in der ein Jugendchor auf dem Dach singt, geschminkt als Zombies. Weder wirklich irritierend sind diese Interventionen – sie erinnern eher an Werbeevents, wie sie in Kaufhäusern immer wieder mal inszeniert werden –, noch spielen sie nachvollziehbar an die prekäre Situation der Konsumtempel an. Letzteres gelingt lediglich dem letzten Akt von *A Cashier's Opera*, denn hier handelt es sich tatsächlich um ein leerstehendes Kaufhaus, in dem eine Opernsänger*in nach einer Führung durch einen ehemaligen Mitarbeiter des Hauses ihre Gesangkunst zum Besten gibt. Leider gelingt es der Künstlerin nicht, eine sinnfällige Beziehung von Musik und dem strukturellen Wandel der Kaufhausnutzung herzustellen. Ganz anders als noch bei *Les Chants des Maisons* erscheint das Verhältnis von »Raum im Umbruch« und der dort aufgeführten Musik jetzt als bemüht und bedeutungsarm. Der in *OFFSCORE* von Annika Kahrs inszenierte Dreiklang aus historischem Ort, Kirche und Kaufhaus aber macht im Kontext dieser ambitionierten Ausstellung durchaus Sinn.

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

Annika Kahrs
OFFSCORE
 14.11.2025 – 3.5.2026
 Hamburger Bahnhof –
 Nationalgalerie der
 Gegenwart, Berlin
<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/hamburger-bahnhof/home/>

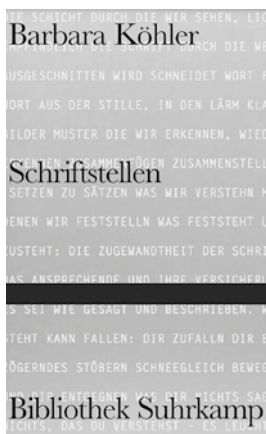
R E A D I N G

L I S T

Barbara Köhler

Schriftstellen. Ausgewählte Gedichte und andere Texte

Suhrkamp Verlag, 2024



»Ich rede mit der Sprache. Manchmal antwortet sie. Manchmal antwortet auch jemand anders.«

Wie hören Sätze auf, wie sind Sätze miteinander verbunden? Welche Bedeutung hat das Pronomen »sie« im Deutschen? Nach dem Lesen der Texte Barbara Köhlers (1959–2021) sieht man mehr Möglichkeiten, mit Sprache umzugehen. Die in Sachsen geborene Autorin, dort unter anderem als Facharbeiterin für Textile Flächenherstellung ausgebildet, zog in den 1990ern nach Duisburg und arbeitete verschiedentlich mit bildenden Künstler*innen zusammen. So war das Medium Buch nicht der einzige Ort für ihr Schriftstellen. Der Band aus der Bibliothek Suhrkamp versammelt Texte aus dreißig Jahren; auffällig und typisch für Köhler ist die typographische Gestaltung, die möglichst getreu aus den Originalveröffentlichungen übernommen wurde. Thematisch berühren die Gedichte, Essays und Reden die Felder Sprachphilosophie, Machtverhältnisse, Ost und West, das Übersetzen, Reisen, und auch die griechische Odyssee. Barbara Köhler ist in manchen Kreisen eine gut bekannte Autorin und für alle weiteren lohnt die Neuentdeckung. (MK)

Clara Umbach

Pizza Orlando

Ecco Verlag, 2026



Man könnte meinen, die Liebesgeschichte zwischen den beiden Frauen Nina und Clara findet ihr Happy End auf den ersten Seiten. Sie sind wertschätzend, kommunizieren direkt und offen über ihr Begehren, sie sind durch die Buchseiten spürbar ineinander verliebt. Mithilfe ausgewählter Chatverläufe und textlicher Einschübe entwickelt sich die Erzählung nahbar und intim. Die Macht der privaten Nachrichten ist hier deutlich nachzuempfinden, ein enger Raum ohne Scham, ehrlich, unmittelbar, fast zu nah, zu dicht an den Protagonist*innen, so dass die Intimität der beiden Frauen zwischendurch mit einer eigenen Scham kollidiert. Denn so schnell man sich mitten im Geschehen wiederfindet, so schnell konfrontiert die Erzählerin die Leser*innen mit dem Thema Sterben und der unheilbaren Krankheit Huntington-Syndrom. Gespickt mit zahlreichen Referenzen unterschiedlicher Autor*innen wie beispielsweise Virginia Woolf und ihrer Figur Orlando, situiert sich der Debütroman in einer queeren, literarischen Welt, die sich durch Clara und Nina fort schreibt. (AM)

Miriam Cahn

Das Zornige Schreiben

Hatje Cantz, 2019



Dieses Buch ist eigentlich ein Ausstellungskatalog, aber es ist ein Furor. Das eng gesetzte, komplett gelochte Buch, dessen Impressum und Fußnoten sich auf dem Umschlag befinden, versammelt ausgewählte zornige Texte der Schweizer Künstlerin Miriam Cahn aus den letzten 40 Jahren. Darunter sowohl Leserbriefe an unterschiedliche Zeitungen als auch Kunstbesprechungen; Beschwerdebriefe oder -mails an Kurator*innen, die ihre Arbeiten nicht adäquat präsentiert haben oder schlechte Ausstellungen gemacht haben; E-Mails an ihren Bruder, mit dem sie sich über das Erbe streitet oder die Korrespondenzen mit Galerist*innen und (auch das: befreundeten) Künstler*innen. Außerdem Gedichte, Vortragsmanuskripte und Texte, in denen sie sich mit aktuellen Themen auseinandersetzt: überwiegend wütend, zornig, großartig. (BA)

Hannes Bajohr, Ann Cotten (Hrsg.)

Schreiben nach KI

Rohstoff, 2025

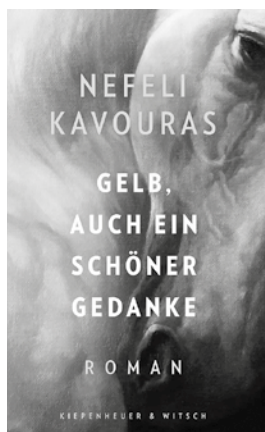


Während die meisten Menschen das Schreiben mit KI noch üben, sind die Autor*innen des Sammelbandes schon einen Schritt weiter: Sie berichten über die eigenen (oder beobachteten) Erfahrungen mit KI-generierten Texten und den Auswirkungen auf die Schreibenden und Lesenden. Martina Hefter formuliert in ihrem Beitrag, den sie mit dem Sprachassistenten ihres Smartphones verfasst hat, erste Gedanken über das Verhältnis von Literatur und KI und Monika Rinck zeigt die Schwächen der KI anschaulich auf, während sich Florian Cramer mit früheren automatischen Texterzeugungsansätzen beschäftigt und mahnt: »Für den Mainstream der Literatur ist computerautomatische Erzeugung (um Angela Merkel zu zitieren) Neuland, für andere Künstler*innen, insbesondere elektronische Musik, nicht. Es wäre schade, wenn sich die alten Fehler der institutionell-technoaffirmativen sogenannten Medienkunst und ihrer Produktion gehypter Bildschirmschoner – von Jeffrey Shaw bis Refik Anadol – im Literaturbetrieb wiederholen würden.« (BA)

Nefeli Kavouras

Gelb, auch ein schöner Gedanke

Kiepenheuer & Witsch, 2026



»Zentaur« wäre auch ein passender Titel für den Roman. Dieses Mischwesen aus der griechischen Mythologie, halb Mensch, halb Pferd, hervorgegangen aus der Vereinigung von Ixion mit einer Wolke (Νεφέλη), von dessen wildem Sein und Sterben Ovid in seinen *Metamorphosen* berichtet. Vom Cover ihres Debüts, mit dem Nefeli Kavouras im letzten Sommer bei den Lesungen für den Bachmannpreis reüssierte, blickt das Auge eines Pferdes störrisch am Betrachtenden vorbei. Innen entfaltet sich eine klassische, allerdings zersprengte Dreieckskonstellation von Mutter und Teenagertochter und sterbender Vater: Ruth, Lea, Georg – alle drei leben unter Vorbehalt eines drohenden Todes, der sich auf Jahre häuslich eingerichtet zu haben scheint. Während Ruth als Pflegende zwischen der Betrachtung der Schönheit des Sterbens und dem expliziten Wunsch »jetzt stirb endlich« schwankt, flüchtet Lea vor der Verantwortung als Angehörige ins erste Verliebtsein – bis, ja, bis endlich die unverhoffte Gestaltwandlung des »Ewignichtsterbenden« in ein anderes Wesen, ein Tier, ein »Papapferd« alles ändert. Die Autorin erzählt vom Schlimmsten im Zwischenmenschlichen mit hellsichtiger Lakonie und feinem Gespür für die Absurditäten eines vernunftbegabten Daseins. Nicht der Tod hat in diesem Text das letzte Wort über alles Lebendige, viel eher obsiegt in der goldgelben Ewigkeit das Lachen über die Lieferschwierigkeiten für Wiener Würstchen in der Cafeteria der Intensivstation. (SB)

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

Beate Anspach
Tel.: (040) 23 85 82 123
beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Redaktion

Sabine Boshamer, Anne Meerpohl

Autor*innen dieser Ausgabe

Taiwo Aiyedogbon, Jonas Borinski,
Sabine Boshamer, CAConrad,
Hans-Christian Dany, Raphael
Dillhof, Prof. Dr. Anke Dyes,
Josefine Flora Green, Marius
Goldhorn, Anse Grabold, Dagrún
Hintze, Dr. Martin Karcher,
Dr. Marlene Kirsten, Kenneth Lin,
Ursula Krechel, Katrin Krumm,
Sarah Lehnerer, Enis Maci, Julia
Mummenhoff, Eugene
Ostashevsky, Gihong »Kiki« Park,
Prof. Monika Rinck, Prof. Kathrin
Röggla, Akın Emanuel Şipal, Clara
Umbach, Sijia Yang, Prof. Tobias
Zielony

Schlussredaktion

Patricia Ratzel

Bildredaktion

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)

Abbildung Cover, Rückseite

CAConrad, *First Light*, 2025

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

April 2026

ISSN 2511-2872

Die PDF-Version des Lerchenfeld
finden Sie unter:

www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld

we need a
new sentence
for love he says
I do not argue
he acts as
if I should
it feels more
important to
recognize
creativity is
a vital organ
poetry forged
in the body
shot onto
the page
the ejaculate
the phlegm of it
we keep getting
in the damage
zone together
an angry kiss
holding the
champion in the ring
a concussion of stars
if writing a poem
is another arc
of dopamine
I refuse to care
hoarse from shouting out of sequence
there's a love for this world poetry led me to
for as long as I live all I want is to share it with you