





Observation of a wind wheels shadow





15. Juli '20

„eben verließen wir sein Grab, grüßten die Soldaten an der Böschung und folgten der Grenze bis zur Autobahn, die uns später Richtung Westen führte. Wie gewohnt, hagelte es nun an Erinnerungen.“

Eine Neue formte sich heran. Es blieb bei einer Beobachtung des Schattens eines Windrads.“

Editorial

Die vorliegende Lerchenfeld-Ausgabe widmet sich dem Thema Trennung. Das lässt einen pessimistischen Grundton vermuten, aber seien Sie unbesorgt, das Gegenteil ist der Fall!

Das gesamte Trennungs-Spektrum eröffnet der einleitende Essay von Alexander Koch, um den Diskurs auf ein konkretes Phänomen zuzuspitzen: Das aktive Beenden der künstlerischen Laufbahn. Ihn interessiert der Fall, dass „die Trennung von der eigenen Künstlerinnenrolle eine willentliche und bewusste Entscheidung ist, obwohl die Karriere ganz gut läuft, die Anerkennung da ist, man also weitermachen kann, es aber nicht will.“ Dafür trägt er eindrucksvolle Beispiele aus dem Kunstbetrieb zusammen und gelangt zu einer überraschenden Schlussfolgerung.

Aber auch ohne diese elementare Trennung von der Kunst zu vollziehen, können Künstlerinnen während ihrer künstlerischen Laufbahn zahlreiche Verluste erleben. Einen Überblick über diese vielfältigen Trennungserfahrungen liefert Sarah Khan. Auf Platz 5 ihrer Liste steht die „Trennung von dem Partner“. Das hat das Künstler- und Professoren-Duo Adam Broomberg & Oliver Chanarin jetzt gerade erfolgreich vollzogen – Sean O’Toole blickt in seinen „Nachruf“ auf ihre gemeinsame Zeit zurück. Und auch die Trennung von der eigenen Arbeit kann leicht- oder schwerfallen, wie die befragten HFBK-Professorinnen sehr persönlich beschreiben. Astrid Mania plädiert bei dem Verhältnis von Kunst und Spiritualität für mehr Differenzierung und mögliche Hybridformen. Hanne Loreck bestimmt das Figur-Grund-Verhältnis unter virtuellen Bedingungen neu. Nora Sternfeld schlägt die Brücke zwischen Kunst und Kunstvermittlung und Raimar Stange macht an ausgewählten Beispielen deutlich, wie die Trennung zwischen Künstlerinnen und Betrachterinnen produktiv aufgehoben werden kann.

Im Laufe der redaktionellen Arbeit an diesem Heft sind uns noch unzählige weitere Trennungen eingefallen, die es wert wären, genauer betrachtet zu werden: Wie verhält es sich mit dem Verhältnis von Theorie und Praxis? Was wurde aus der Trennung von Kunst und Kommerz, Natur und Technik, Arbeit und Freizeit, Künstlerin und Werk... Aber irgendwann muss Schluss sein!

Inhalt

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 4 | Essay
Bin ich Künstler*in oder
kann das weg? Eine
Trennungsgeschichte
mit politischem Ende
<i>Alexander Koch</i> | 51 | Vom Schicksal der
Anonymisierung
<i>Julia Jost</i> |
| | | 55 | Playlist |
| | | 57 | Reading List |
| 12 | The Day Nobody Died
<i>Sean O'Toole</i> | 59 | Impressum |
| 17 | Don't Leave Me This
Way
<i>Sarah Khan</i> | | |
| 21 | All Good Things
(Come To An End)
<i>Martin Boyce, Simon
Denny, Jeanne Faust,
Anselm Reyle</i> | | |
| 23 | Zwischen den Welten
<i>Astrid Mania</i> | | |
| 28 | Schlüssel und Schwel-
le, Brücke und Riss
<i>Nora Sternfeld</i> | | |
| 31 | Figur und Grund virtu-
ästhetisch betrachtet
<i>Hanne Loreck</i> | | |
| 38 | Vom Ver(n)einen der
Gegensätze
<i>Raimar Stange</i> | | |
| 42 | Picasso or a Beer?
<i>Valentina Karga, Seda
Yıldız</i> | | |
| 47 | Der finale Schnitt
<i>Jens Balkenborg</i> | | |



Fotoessay
Charlotte Spiegelfeld

Bin ich Künstlerin
oder kann das
weg?

Eine Trennungs-
geschichte mit
politischem Ende

Alexander Koch

Man kann alles Mögliche trennen. Müll, Ehen, Spreu vom Weizen, mal ist es schwierig, mal ganz leicht, so wie das Blatt Klopapier, dass man von der Rolle reißt. Öl und Wasser trennen sich sogar zuverlässig und ganz reibungslos freiwillig.

Auf Seiten der Erkenntnistheorie (Was kann ich wissen?) formulierte George Spencer-Brown 1969 sein logisches Paradigma: „Draw a distinction!“, mach eine Unterscheidung! Er meinte damit folgendes: Immer dann, wenn wir etwas bezeichnen, entschließen wir uns dazu, dieses *eine* durch unsere Bezeichnung von *allem anderen* zu trennen. In der täglichen Praxis geschieht das meist unbewusst. Wer A sagt, hat nicht B gesagt, ob aus Gewohnheit oder in voller Absicht. Wer etwas als Kunst bezeichnet, trennt das Bezeichnete von Maschinenbau, Ehe und Klopapier, und was Menschen sonst noch tun und brauchen. Aber – und das ist das Entscheidende – wir trennen nicht Kunst von Maschinenbau, weil beide dem Wesen nach verschiedene Dinge sind und weil das allen Sprechenden und Zuhörenden immer schon klar war, sondern, so Spencer-Brown, *wir nehmen diese Trennung vor*, indem wir eine Unterscheidung *treffen* (to draw, vergl. „performativ“). Wir machen uns also stets auf eine Weise verantwortlich, sozusagen epistemologisch haftbar, wenn wir uns entscheiden, etwas so oder so zu bezeichnen, etwas von etwas zu trennen, sagen: dies ist das, und das da ist etwas anderes. Bis jemand kommt und seine Hochzeit oder sein Klo zur Kunst erklärt – dann stehen wir dumm da mit unseren Unterscheidungen und müssen nachbessern, müssen *anders trennen*, vielleicht ganz bewusst anders entscheiden. Dann schlägt mitunter die Stunde der Theorie.

Manche Unterscheidungen können ganz reibungslos ablaufen, so wie die zwischen Flüssigkeiten verschiedener Molekularstruktur, andere können indes schmerzhaft und konfliktreich abgehen, oder schlicht knifflig sein. Wer Schwarz von Weiß trennt, liegt beim Schach ganz richtig, sind aber Menschen gemeint, wird es im Diskursraum hitzig. Man sollte also aufpassen, wen und was man von wem und was trennen will, unterscheiden will, absondern will – und warum. Das macht das Trennen zum Politikum.

Kann man sich vor der Kunst trennen?

Man kann etwas von etwas trennen, zum Beispiel bewusste von unbewussten Handlungen, oder man kann *sich* von etwas trennen, zum Beispiel von einem Buch, das man nie mehr lesen wird und verschenkt. Manchmal fällt auch beides zusammen: Man unterscheidet anders als zuvor und beschließt zugleich (oder daraufhin), etwas loszulassen. Der geliebte Freund erscheint plötzlich als ekliger Lügner. Man sieht ihn fortan nie mehr wieder.

In einem besonderen Fall nun wird das alles ausgesprochen spannend. Bei der Frage nämlich, ob man die Kunst verlassen kann. Ich möchte Sie gerne einladen, mit mir in diese Frage einzutauchen, denn sie birgt ungeahnte Früchte, von denen manche am Ende bitter sind, einige aber auch süß. Und falls Sie gerade darüber nachdenken, Ihren Partner / Ihre Partnerin zu verlassen oder Ihren Job zu kündigen, oder schlicht das Handtuch zu werfen, dann bleiben Sie bei mir. Ich hab' vielleicht was für Sie.

Fangen wir mit einer einfachen Frage an: Kann man sich von der Kunst trennen? Als erstes würde ich dann unterscheiden, dass mich hier nicht interessiert, was geschieht, wenn eine Sammlerin ihre Kunstsammlung verbrennt.

Das ändert für mich nicht viel, außer, dass die Kunst futsch ist und man das nicht tun sollte. Mich interessieren nicht die Dinge, die Werke, von denen man sich trennen könnte. Ebenso wenig interessieren mich im engeren Sinne die Begriffe, die Kunst und anderes unterscheiden. Den Kunstbegriff, das hat das 20. Jahrhundert gezeigt, sollten wir pragmatisch als eine ziemlich breite Bezeichnung für alles Mögliche betrachten, das Personen mit diesem Begriff in Verbindung bringen. Mich interessieren hier stattdessen die künstlerische Praxis und das Rollenmodell „Künstler*in“. Kann man sich von denen trennen? Und wenn ja – was man ja vermuten würde, denn warum nicht –, wie genau spielt sich das ab? Was wissen wir eigentlich darüber?

Es wurden Kilometer von Büchern geschrieben, wie, warum, auf welchen Wegen Künstler*innen zu Künstler*innen wurden und werden, was künstlerische Praxen ausmacht, wie man sie erlernt, performt, zum Beruf macht, perfektioniert, eingrenzt oder öffnet, wie sie sich im Laufe der Historie immer wieder gewandelt haben, was ihre Zukunft sein könnte. Eine Recherche, die ich ab 2001 anstrebte und die alsbald in eine (abgebrochene) Doktorarbeit¹ münden sollte, zeigte, dass (zum damaligen Zeitpunkt) jedoch kein einziges Buch darüber geschrieben worden war, wie eine künstlerische Praxis endet. Nicht einmal ein nennenswerter Essay. Wie konnte das sein? Jeder kennt Geschichten über Hochzeiten und Scheidungen, neue Jobs und Kündigungen, Krieg und Frieden, zerbrochene WCs und Rohrbrüche. Vieles, fast alles, das schon ist oder frisch beginnt, hat auch ein Ende, und zu all diesen Enden gibt es viel Literatur. Das Ende einer künstlerischen Praxis, oder wie man in soziologischer Perspektive ergänzen muss: das Ablegen der Künstlerrolle, die Trennung von Stand, Status, Zuschreibung und Akzeptanz als Künstler*in, ausgerechnet das sollte bislang nicht Gegenstand genaueren Nachdenkens gewesen sein? Ich war verduzt.

Dann stieß ich auf die Giotto-Legende, die ich aufschlussreich fand. Wir befinden uns in der Frührenaissance. Der Maler Giotto ist zu Ruhm und Reichtum gelangt und Giorgio Vasari, einer der ersten Kunsthistoriker, schreibt seine Geschichte auf, die sich bald verbreitet. Giotto sei ein junger Hirtensohn gewesen, der, während er Schafe hütete, Zeichnungen seiner Schafe auf Stein anfertigte. Ein Künstler namens Cimabue sei bei einem Spaziergang vorbeigekommen und habe dem Jungen über die Schulter geschaut, was er da tue – und sogleich die außergewöhnliche Qualität und Wahrhaftigkeit seines Strichs erkannt. Cimabue nimmt ihn mit und lässt ihm eine Ausbildung zuteilwerden. Aber die Gabe seiner Künstlerschaft ist nicht mühsam erworben, nicht antrainiert und entspringt weder einem hohen sozialen Satus, noch handwerklicher Geschicklichkeit allein. Nein, sein Talent wurde ihm in die Wiege gelegt!

Mit dieser Erzählung vollzieht sich ein Paradigmenwechsel. Giotto wird zum Prototyp des Künstlergenies. Die Legende erhebt ihn über den Stand des Handwerkers, den auch Künstler neben Schreibern und Schmieden vordem innehatten. In der Hierarchie manueller kreativer Berufe wird mit Giotto der Künstler – am Ausgang des Mittelalters – abgesondert von den profanen Tä-

[1] *Kunst verlassen #1*, Ausstellung in der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, 2001; GENERAL STRIKE, Grundlagen zur Theorie und Geschichte des Kunstausstiegs, KOW ISSUE 8, Berlin, 2011

tigkeiten anderer Schaffender. Das besondere, einzigartige, liegt ihm im Blut, es ist ein Segen, ein göttliches Privileg, eine unersetzliche Eigenart, ja: was er tut ist Schöpfung (Vergl. „künstlerisches Schaffen“, ein Begriff, der mir immer suspekt war.). Aber nun Achtung: Wer, der in der Hierarchie der Schaffenden einmal die von Konkurrenten und Institutionen besonders stark reglementierten Weihen solch hehrer Künstlerschaft erhält, wäre wohl je auf die Idee gekommen, sie wieder abzugeben? Wer trennte sich wohl von einer derart herausgehobenen Position, wie sie das von Kirche, Königshäusern und Fachkollegen anerkannte Künstlergenie einnimmt? Denn von dort aus führte der Weg nur in eine einzige Richtung: wieder hinab in die Niederungen des einfachen, profanen Handwerks.

10

Im Angesichte allerhöchster Weihen, gottgegebener Eingebungen, schöpfungsgleichem Erfindungsreichtum und unübertragbarer Individualität eines einzigartigen Subjektes, das bei Hof, Klerus, und aufstrebender Unternehmerschaft Zuspruch und Aufträge erhält, erscheint es nachgerade absurd, sich auszumalen, warum und wie man ein solches Rollenmodell wieder in Würde loswerden sollte, und warum in alles in der Welt das erstrebenswert wäre. „Danke, ich trenne mich von der Kunst und mache jetzt was anderes.“, das kommt in diesem Spiel nicht vor, ja es wäre ein Sakrileg.

20

Aura des Besonderen

Nun ist ja seit der Frührenaissance einige Zeit vergangen und der Geniekult, der über die Epoche der Romantik auch die Epoche der Moderne geprägt hat, ist vielfach kritisiert und dekonstruiert worden (Künstlerinnen sind Leute, die auch nur ihre Dinge tun, so wie auch alle anderen Menschen ihre Dinge tun, nur halt je ein bisschen verschieden. Kurz: nehmt die Trennung zwischen dem einen und dem anderen nicht zu ernst.). Trotzdem hallt die alte Unterscheidung, was Künstlertum im Kern ausmache und was nicht, bis heute nach. Künstlersein, das klingt nach wie vor nicht wie eine Entscheidung (Papa, ich werde Arzt.), sondern wie ein Schicksal (Kind, du bist etwas ganz Besonderes!).

30

Ich überzeichne, gewiss, aber würden Sie mir widersprechen, dass Künstlertum auch heute noch von der Aura des Besonderen umgeben ist, das in der Rhetorik offiziöser wie auch alltagsprachlicher Stimmen manchen (wenigen) Menschen in die Seele oder in die Hormone gelegt zu sein scheint und andern nicht? Und würden Sie mir zustimmen, dass, wer heute Kunst studiert, „es“ aber nach dem Studium nicht schafft, in den Augen der Gesellschaft kein Ansehen genießt (Hättest besser gleich was Vernünftiges machen sollen!)? Oder anders gefragt: Was denn hätten Studierende des Fachs Kunst erworben, das in den Augen der Gesellschaft anerkennungswürdig und wertvoll wäre für den Fall, dass keine künstlerische Karriere daraus wird? Ahnen Sie mit mir, dass diese Frage vielerorts Ratlosigkeit nach sich ziehen oder bestenfalls Floskeln hervorbringen wird, wie: Nun ja, Kreativität wird überall gebraucht. Toll, dass Du mit Bleistift und Kamera umgehen kannst. Würde man sich gerne öffentlich selber dafür rühmen, einmal Künstlerin gewesen zu sein? Wäre am Kneipentisch die Wahrscheinlichkeit nicht hoch, den Kommentar zu kaschieren: Und was ging schief?

40

Dabei ist rein statistisch klar, dass es weitaus mehr ehemalige Künstlerinnen und Künstler geben muss als aktuell praktizierende – nimmt man als

Maßstab die vielzitierte Zahl von drei bis fünf Prozent aller Absolventinnen von Kunsthochschulen, die von ihrer Kunst dauerhaft leben können (Die Zahl ist übrigens quatsch, aber das ist ein anderes Thema.). Und der Rest? Ist der gescheitert? Jedenfalls gilt die künstlerische Praxis üblicherweise nicht als Leiter, die man fortwirft, nachdem man auf ihr eine nächste Ebene erklommen hat, so wie etwa die politische Praxis oftmals zu einer Leiter wird, auf der man einen lukrativen Posten in der freien Wirtschaft ergattert. Es ist auch nicht schlimm, Ärztin zu sein und dann das Pferd zu wechseln um Reisereportagen zu schreiben – oder umgekehrt – wenn es sich nun mal so ergab. Warum sich nicht verändern? Mit einer solchen Biografie kommt man durchaus sogar ins Radio. Aber kennen Sie Künstlerinnen, die man dafür lobte, Ärztinnen oder Reisereporterinnen geworden zu sein? Ich nicht. Aber ich hoffe, der Tag wird kommen.

Zwei Arten, etwas nicht zu tun

Manche Trennungen wiederfahren einem ohne eigene Absicht, andere führt man willentlich herbei. Sich von der eigenen Künstlerinnenrolle unwillentlich zu trennen, weil Anerkennung ausbleibt, das Geld knapp wird, oder aus anderen Gründen, die Menschen dazu bringen, ihre Künstlerinnenlaufbahn abbrechen zu müssen, das geschieht millionenfach und soll hier ausgeklammert bleiben. Denn mich interessiert der andere Fall: Wenn die Trennung von der eigenen Künstlerinnenrolle eine willentliche und bewusste Entscheidung ist, obwohl die Karriere ganz gut läuft, die Anerkennung da ist, man also weitermachen kann, es *aber nicht will*.

Doch auch in diesem Fall – Draw a distinction! – muss man genauer hinschauen. Denn nicht jede Trennung ist auch eine, beziehungsweise ist manche Trennung ein echter Schlussstrich, während andere es nicht sind. Sich von einer Praxis zu trennen, heißt ja nichts anderes als etwas nicht mehr zu tun. Aber es gibt unterschiedliche Weisen, etwas nicht zu tun, und aus Performanz- und Theatralitätstheorien wissen wir, dass auch das Nichthandeln ein Handeln, das Nichtstun oder Nicht-tun eine Praxis sein kann. Und auch wenn Künstlerinnen zu Kuratorinnen oder Galeristinnen werden, ist es wenig sinnvoll von einer Trennung zu sprechen, denn meist ist es lediglich ein Rollenwechsel innerhalb der Kunstwelt, das plötzliche oder schleichende Verändern einer Praxis, das Verschieben des Fokus. Damit wir also etwas genauer werden und verschiedene Trennungen von der Kunst vernünftig trennen können, habe ich mir drei Unterscheidungen ausgedacht.

Es gibt das *ostentative künstlerische Nichthandeln*, wobei ostentativ so viel heißt wie: zur Schau stellen. Davon gibt es jede Menge. John Cages Aufführung 4'33 in Woodstock 1952 ist ein Klassiker. Er setzt sich ans Klavier und tut – nichts. Der Skandal ist vorprogrammiert. Heute ist Cage weltberühmt, weil er die Aufmerksamkeit auf den Raum, die Stille, das Räuspern im Publikum und so weiter lenken wollte, anstatt auf das Klavierspiel, was künstlerische Arbeitsweisen erweitert und bereichert hat. Falls Sie sich fragen, wozu dann noch das Klavier auf der Bühne, wenn er es gar nicht spielte: eben darum, um sich von ihm trennen zu können, um es nicht zu benutzen. Einfach nur auf einem Stuhl sitzen funktioniert nicht. Erst das Klavier macht klar, dass es um Musik geht, mindestens um Akustik. Ein anderes Beispiel ist die *Disappearing-Performance* von Chris Burden aus dem Jahr 1971. Wie der Titel schon sagt,

verschwand der Künstler für eine Weile, das Werk besteht aus der Schreibmaschinennotiz, dass er weg war.

Dann gibt es das *kommunikative künstlerische Nichthandeln*. Wäre John Cage gar nicht erst zu dem Konzert erschienen, das er angekündigt hatte, hätte er in diese Kategorie gehört. Ein Klassiker zu diesem Thema ist das „Schweigen Duchamps“. Jahrelang produzierte Marcel Duchamp keine Arbeiten und die Welt wunderte sich, was los ist. Währenddessen aber blieb er ein Akteur im Kunstfeld, kommunizierte vielfach, schrieb Briefe, ließ von sich wissen, hatte Macht, war involviert. Gerade aber weil er sich vermeintlich von der künstlerischen Praxis trennte, bekam er Aufmerksamkeit für sein künstlerisches Nichtstun und damit für seine Person, deren Verhalten Fragen aufwarf. Auch ein anderer Fall ist interessant. Die Amerikanerin Cady Noland, eine Künstlerinnenlegende, deren Arbeitsschwerpunkt in den 1980er und 1990er Jahren lag, stoppte die Werkproduktion, untersagte jegliche Ausstellung ihrer Arbeiten und galt gemeinhin als Aussteigerin. Was weniger Menschen wissen ist, dass Cady Noland im Hintergrund äußerst aktiv blieb. Bis heute kontrolliert sie die Sichtbarkeit ihres Œuvres, wo sie kann. Geht eine alte Arbeit in eine Auktion, bei der viele Millionen dafür geboten werden, baut sie sie, wenn möglich, selber auf und verschwindet sofort wieder. Berüchtigt sind die zahlreichen Gerichtsverfahren, die sie anstregte, um Arbeiten, die etwa Schaden gelitten hatten oder restauriert worden waren, aus dem Verkehr zu ziehen und ihnen die Authentizität abzuspochen. Der Autor war selber Ziel eines solchen juristischen Aktes und hatte 2011 die Künstlerin eines morgens am Telefon, die mit physischer Gewalt drohte, falls er ihre Werke nicht sofort aus der von ihm kuratierten Ausstellung entfernen würde. Kurz: Cady Noland stieg nicht aus der Kunst aus. Sie kommuniziert stetig und auf die entschiedenste Weise mit anderen Mitspielerinnen in der Kunstwelt, und verfolgt dabei klare Ziele. Und erinnern Sie sich an Maurizio Cattelans Ankündigung, er habe genug und werde aus der Kunst aussteigen? Das war 2012. Mich rief das *Monopol Magazin* an und fragte, ob ich das kommentieren wolle. Ich sagte: Lasst euch nicht foppen. Cattelan steigt nicht aus, der inszeniert sich nur. So kam es dann auch.

Der Ausstieg aus der Kunst

Vom ostentativen und vom kommunikativen Nichthandeln unterscheidet sich das *radikale künstlerische Nichthandeln* dadurch, dass nicht nur nicht mehr künstlerisch gearbeitet wird, sondern dass man an den sozialen Spielen, den Kommunikationen, der Ökonomie, den Veranstaltungen und Ereignissen der Kunstwelt nicht länger teilnimmt und vollständig aus dieser Welt verschwindet. Die Brücken abbricht. Weg ist. Weg weg. Das und nur das ist in meinen Augen, was man sinnvoller Weise als einen Ausstieg aus der Kunst bezeichnen kann: das vorsätzliche Ablegen der Künstlerrolle. Meine Definition lautet so: *Ein Ausstieg aus der Kunst liegt dann vor, wenn ein Akteur / eine Akteurin zu einem früheren Zeitpunkt im Kunstfeld sichtbar war und zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr, und dies so wollte*. Jetzt mögen Sie die Schultern zucken und sagen: Ja und? Das ist jetzt die Pointe? Warum soll das interessant sein? Nun, interessant finde ich dabei dreierlei.

Ich sagte oben, dass so wenig darüber bekannt ist, wie und warum künstlerische Praxen an ein Ende gelangen. Dann habe ich so lange Unterscheidun-

gen getroffen und das eine vom anderen getrennt, bis nun ein bestimmtes, und vielleicht auch interessantestes, Ende solcher Praxen klar umrissen ist. Bemerkenswert finde ich dabei, dass Künstler*innen ja gerne als Aussteiger*innen betitelt werden, womit dann oft gemeint ist, dass sie nicht der sozialen Norm entsprechen oder irgendetwas tun, das als Grenzüberschreitung gilt. Dass ihre Grenzüberschreitung, ihr Aussteigertum, aber auch darin liegen könnte, dass sie *aus der Kunst* aussteigen, scheint lange Zeit unbedacht geblieben zu sein, ja vielleicht unvorstellbar (vergleiche Giotto). Aber dieser Umstand gehört in unser Künstler*innenbild hinein. Ich finde, wir können keine Kunstgeschichte schreiben, die Leute außer Acht lässt, die es vorgezogen haben, in dieser Geschichte nicht mehr vorzukommen, obwohl sie es hätten können.

Auf der Suche nach Fällen, die obiger Definition entsprechen, beziehungsweise die mich dazu brachten, sie so zu formulieren, stieß ich mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf Künstler*innen, die sich in historischen Umbruchzeiten politisch engagierten und in deren Biografien erkennbar ist, dass sie sich von der Kunst abwandten, weil sie ihr nicht zutrauten, ausreichend Relevanz zu besitzen, um zum gesellschaftlichen Wandel beizutragen. Ich fand solche Fälle von der Mitte des 18. Jahrhunderts aufwärts, gehäuft in Revolutionszeiten und stets wirkte es auf mich, als seien solche Ausstiege Statements, die im Bereich der Institutionskritik relevant wären. Dort also, wo man sich fragt, ob die gesellschaftliche Konstruktion von Kunst, so wie wir sie uns im Laufe der Geschichte gebastelt haben, eigentlich Sinn macht oder verändert gehörte. Es ist eine der zentralen Fragen, die hier immer wieder gestellt wurde: Was kann Kunst? Ist das wichtig, richtig? Kann das weg? Sollte das weg? Sollte ich besser etwas anderes tun? Tatsächlich haben relevante Künstler*innenpersönlichkeiten immer wieder diese Fragen gestellt, und manche davon haben sich mit ihrer Antwort so positioniert wie Charlotte Posenenske. Im Mai 1968 veröffentlichte die Bildhauerin, deren Werk lange fast verschollen war, bis es in den 2000er Jahren posthum als Klassiker der deutschen Minimal Art rehabilitiert wurde, unter anderem auf der documenta 12, ein Statement in der amerikanischen Kunstzeitschrift *Art International*, das mit folgenden Worten endet: „Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nichts zur Lösung gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“ Im Jahr darauf trennte sich Posenenske von der Kunst, studierte fortan Soziologie und wurde bis auf Weiteres von der Kunstwelt vergessen. Ich könnte viele Fälle aus den vergangenen 200 Jahren nennen, die ungefähr vergleichbar sind. Ihnen allen ist eines gemeinsam: Sie kritisierten die gesellschaftliche Rolle der Kunst und die eigene Rolle als Künstler*in, und diese Kritik kulminierte in der Konsequenz, sich von der Kunst als Handlungsfeld zu verabschieden. Man könnte also durchaus auf die Idee kommen, in solchen Kunstausstiegen eine radikale – vielleicht die radikalste – Form von Institutionskritik zu sehen, nämlich eine fundamentale Kritik am System Kunst *insgesamt*. Und das bringt mich zum nächsten und letzten Punkt.

Der Umstand, dass es keine Rezeption solcher Kritik gab, dass das, was ich für Statements halte, nämlich das begründete Niederlegen einer künstlerischen Praxis aufgrund fundamentaler Zweifel an den Bedingungen und Möglichkeiten dieser Praxis, so lange nicht gesehen und gehört wurde, spricht Bände darüber, was die Kunstwelt in ihrer Wahrnehmung und Kommunikation

verarbeiten kann und will, und was nicht, wer da vorkommt und wer nicht, was man sehen will und was man nicht sehen will. Es gibt aber, und damit komme ich allmählich zu Schluss, natürlich ein Handicap bei der Sache: Wenn jemand der Kunstwelt den Rücken kehrt und fürderhin nimmer gesehen wird, fällt es freilich nicht ganz leicht, diesen Schritt zu rezipieren und etwa auf die Idee zu kommen, eine Doktorarbeit darüber zu schreiben, dass da jemand war, der jetzt nicht mehr da ist. Es ist verständlich, dass Kunsthistoriker*innen nicht viel Leidenschaft dafür entfalteteten, sich mit Künstler*innen zu befassen, die keine mehr sind. Es ist ein bisschen kontraintuitiv für Wissenschaftler*innen, sich etwas zuzuwenden, das weg ist. Gleichzeitig scheint mir das aber auch ein Problem der Profession zu sein, denn im Leben tun wir so etwas ja massenhaft. Jeder, der/die eine schwierige, vielleicht schmerzvolle Trennung von einer Partnerin oder einem Partner durchlebt hat, weiß gut, wieviel man darüber nachdenkt, warum jemand gegangen ist, was die Motive waren, wie lange sich das schon abzeichnete, ob man Schuld daran war oder Grund hat, richtig sauer zu sein. Warum sollte man sich das nicht mit gleicher Tiefe fragen, wenn sich jemand, die/den man schätzte, von der Kunst getrennt hat? Auch von uns getrennt hat, falls wir Angehörige der Kunstwelt sind. Das sollte nicht nachdenklich machen? Ich finde, es sollte. Es ist ein Spiegel für uns. Es beschreibt ein Stück des Ortes, an dem wir sind, wenn sich jemand entschloss, nicht länger an diesem Ort zu sein.

10

20

Und zum guten Schluss will ich das ganze nun dramatisieren! Denn man könnte auf folgenden Gedanken kommen: Wenn man so wenig darüber weiß, wer sich wann und warum von einer künstlerischen Praxis trennte, weil er/sie/es nicht länger an die Relevanz dieser Praxis glaubte oder sonstige gute Gründe hatte, ihr nicht das zuzutrauen, was man sich erhoffen würde, und also aus dem Blickfeld der Kunstweltler*innen auf nimmer wiedersehen verschwand – wie können wir davon wissen, wie oft so etwas geschieht? Sind das Einzelfälle? Was, wenn es ein Massenphänomen wäre? Was, wenn gar die Kunstwelt nur aus denjenigen Menschen bestünde, die sich *nicht* dazu entschlossen haben, dieser Welt aus guten Gründen Adieu zu sagen? Was, wenn wir der Rest sind? Ein unkritischer Rest, der sich einfach nicht trennen kann und will von einer Praxis und einem Leben, die Millionen, ja Milliarden anderer Menschen eher enttäuschend oder zumindest wenig vielversprechend finden, weshalb sie es sogar vorzogen, gar nicht erst *einzusteigen* in die Künstler*innenrolle und uns also alleine ließen, bevor wir sie überhaupt sehen und kennenlernen konnten, damit sie uns erzählen, was sie an unserem Tun und Dasein problematisch finden?

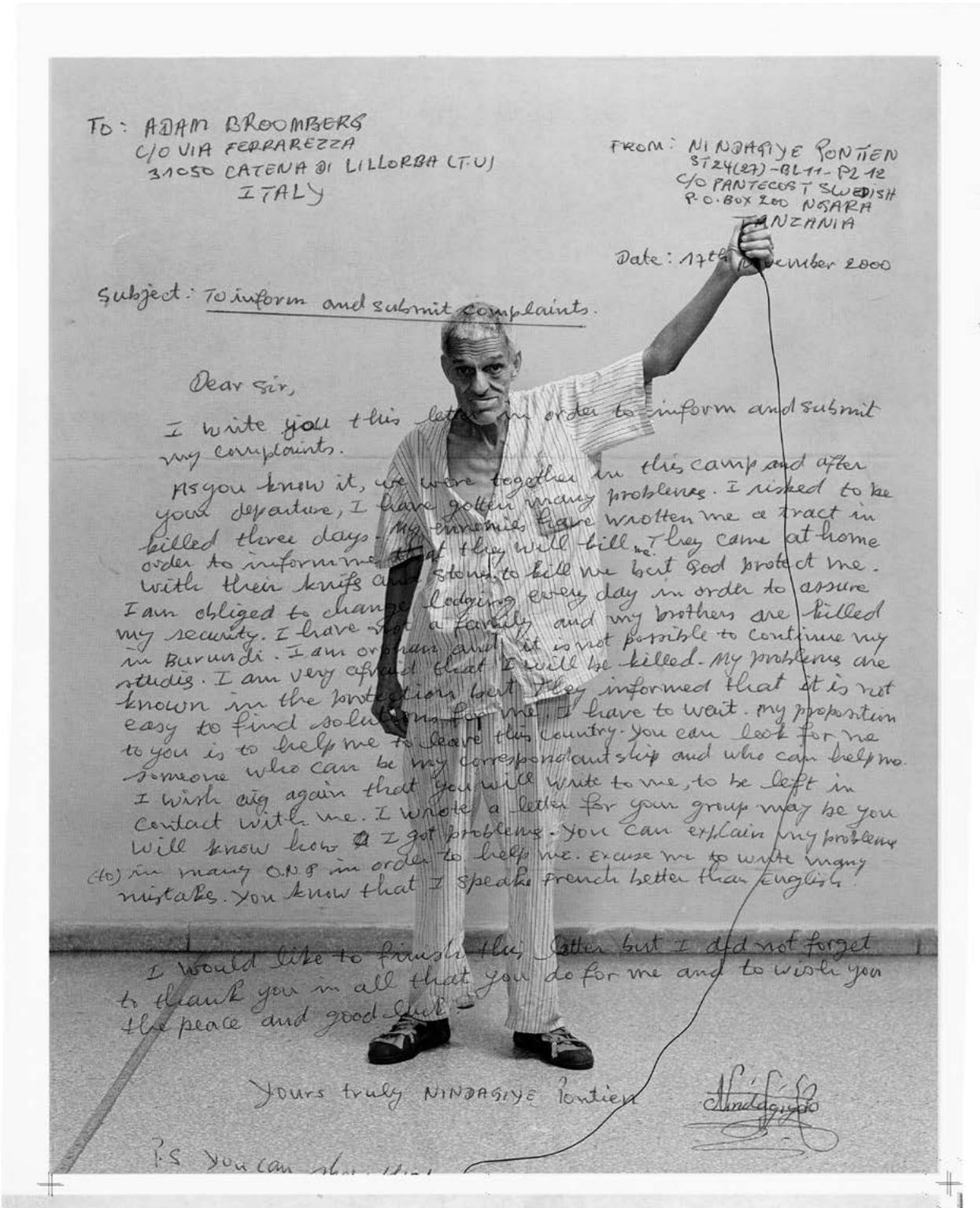
30

40

Alexander Koch ist Kurator, Autor, Mediator und Galerist, Mitbegründer der Galerie KOW in Berlin sowie Direktor der Gesellschaft der Neuen Auftraggeber. Von 1993 bis 1998 studierte er Bildende Kunst in Dresden und Leipzig. Zahlreiche Publikationen und Lehraufträge begleiteten seither seine Arbeit als Ausstellungsmacher, Projektentwickler und Vermittler.

The Day Nobody Died Sean O'Toole

After more than 20 years the artists and professors of photography at HFBK Hamburg Adam Broomberg and Oliver Chanarin have ended their collaboration. In his obituary, our author takes a look at their artistic legacy



TO: ADAM BROOMBERG
C/O VIA FERRAREZZA
31050 CATENA DI LILLORBA (T.U)
ITALY

FROM: NINDAGIYE PONTIEN
ST 24 (27) - BL 11 - PL 12
C/O PANTECOST SWEDISH
P.O. BOX 200 NSARA
TANZANIA

Date: 17th November 2000

Subject: To inform and submit complaints.

Dear sir,

I write you this letter in order to inform and submit my complaints.

As you know it, we were together in this camp and after your departure, I have gotten many problems. I risked to be killed three days. My inmates have written me a tract in order to inform me that they will kill me. They came at home with their knives and stones to kill me but God protect me. I am obliged to change lodging every day in order to assure my security. I have got a family and my brothers are killed in Burundi. I am orphan and it is not possible to continue my studies. I am very afraid that I will be killed. My problems are known in the protection but they informed that it is not easy to find solution for me. I have to wait. My proposition to you is to help me to leave this country. You can look for me someone who can be my correspondent and who can help me. I wish you again that you will write to me, to be left in contact with me. I wrote a letter for your group may be you will know how I got problems. You can explain my problems to in many ways in order to help me. Excuse me to write many mistakes. You know that I speak French better than English.

I would like to finish this letter but I did not forget to thank you in all that you do for me and to wish you the peace and good luck.

Yours truly NINDAGIYE Pontien

P.S. You can also write...

The partnership of Adam Broomberg and Oliver Chanarin is no more. Eschewing an expression like ‘divorce’, the lauded collaborative duo, who began working together in 1998, and in 2013 became the first pair of artists to win the prestigious London-based Deutsche Börse Photography Foundation Prize, have offered something more final. A media release announcing the first major retrospective of their entire professional archive at the Catalan contemporary art centre Fabra i Coats in Barcelona, which opened in February 2021 and runs until 23 May, stated that the exhibition marks the end of their collaboration as an artistic duo: “Broomberg & Chanarin is dead, they say, with a smile on their lips, whilst they commission their obituary so that international newspapers and magazines can publish it on the day of the opening.”¹ The reasons for their creative separation are unknown, although both artists’ Instagram feeds offer hints and clues. In a February statement issued by the artists and the Goodman Gallery, which will represent their estate, the duo’s cause of death was identified simply as “suicide”.²

Cute? It depends on how you define cute. The photographers, who are not dead but rather symbolically marking the end of their collaboration, are fans of the late Groucho Marx, a brash comedian from a country where cute can also mean impertinent and smart-alecky. The title of their retrospective at Fabra i Coats, which showcases their output in increments, and includes a fascinating archive of unpublished materials, is *The Late Estate Broomberg & Chanarin*. But, it could just as easily have been titled *Chutzpah!* Striking out in the 1990s as modish, editorial-portraitists with a gift for the gab, Broomberg and Chanarin evolved into forensic and febrile experimenters interested in the social meanings of photography. They frequently showed themselves unafraid to use Marxian effrontery—be it insult or caustic humour, or both—to get their points across.

In March 2008, shortly after serving on the jury of the World Press Photo Contest, they published an essay critical of the award’s blinkered formalism. Taking its title from the epitaph on artist May Ray’s tombstone, which reads “unconcerned but not indifferent,” their essay asserted, photojournalism was a “genre in crisis”.³ Gesturing to ideas that would preoccupy them over the ensuing years, they pointed to the proliferation of poor images taken by onlookers and highlighted the symbiotic relationship between photography and conflict, leading them to wonder, “Does the photographic image even have a role to play any more?”. Their broadside concluded with a call for a new language of photojournalism, “one that presents images that are more aware of what they fail to show; images that communicate the impossibility of representing the pain and horror of personal tragedy.”

Dismissed as grandstanding villains by some, Broomberg & Chanarin shortly enacted their conviction when, in June 2008, they travelled as embedded journalists to Afghanistan. In place of their medium-format camera, the pair operated as handlers for a 50-metre length of photographic paper rolled and sealed in a lightproof cardboard box. Responding to a series of events—an

execution, a suicide, a visit to the troops by the Duke of York, a press conference, nothing—they exposed seven-meter sections of the paper to the sun for 20 seconds each. In choosing this timeframe, they quoted the practice of early war photographer Roger Fenton, who employed large format glass-plate cameras and the collodion, or wet-plate, process, which required long exposure times of up to 20 seconds or more. In October 2008, they exhibited six photos from the series *The Day Nobody Died* (2008) at Paradise Row, a small gallery in east London. The exhibition generated only passing notice. *La petite mort*.

“Death is an awkward business,” wrote anthropologist Michael Taussig after a 2002 visit to the grave of his intellectual hero, philosopher and critical theorist, Walter Benjamin, at Portbou in Catalonia, Spain. “And so is remembrance.”⁴ Writing about the dead does nonetheless offer the courtesy of silent indifference: the dead don’t bite back. Reflecting on Broomberg & Chanarin’s career—its rehearsals, lulls, experiments, and bold statements—death emerges as an important leitmotif. Its inevitability gave their roaming practice its urgency. A hand-printed poster issued by their publishing company Chopped Liver Press, which features a quote from Joseph Heller’s novel *Catch-22* (1961) printed in bold red letters onto a page of *International New York Times*, is emblematic: “Be furious you’re going to die,” reads the poster.

Death also informed their initial association. In 1995 Broomberg, a sociology graduate born in Johannesburg, secured a job as an editorial intern at *Colors*, an influential photo-led magazine overseen by photographer Oliviero Toscani. Three years later, Broomberg invited London-born Chanarin, a philosophy and computer science graduate with a shared liking for portrait and documentary photographer August Sander, to work with him on an issue of *Colors* with the theme of death. Something clicked and their incipient creative association shortly yielded a book, *Trust* (2000), a series of tightly framed colour portraits of gamers and surgery patients, and an invitation to jointly edit *Colors*.

Working in collaboration with various photographers (notably Stefan Ruiz) and writers, they roamed the planet documenting closed communities: a refugee camp in Tanzania, a prison in South Africa, an asylum in Cuba, a remote encampment in Patagonia. Methodologically, the impudent new documentary style of Louis Theroux and Sacha Baron Cohen informed Broomberg & Chanarin’s early work in the field, especially for *Colors* and their subsequent book project in South Africa, *Mr Mkhize’s Portrait* (2004). However, in formal terms, their portraits of subalterns and grandees reiterated the anthropological gaze of Neue Sachlichkeit photography and its many rehearsals in 1990s art and editorial photography.

I accompanied the photographers to Leisure World, a gated retirement community in Orange County, California, for an issue of *Colors*. I was tasked with interviewing the dog club and a nude model. We’ve collaborated subsequently. I have frequently been asked about the division of labour between the two: who did what. The question overlooks a defining action, their identification as a collaborative unit. Photography has a long invited collaboration. Think Man Ray’s creative association with Marcel Duchamp and Lee Miller, Bernd

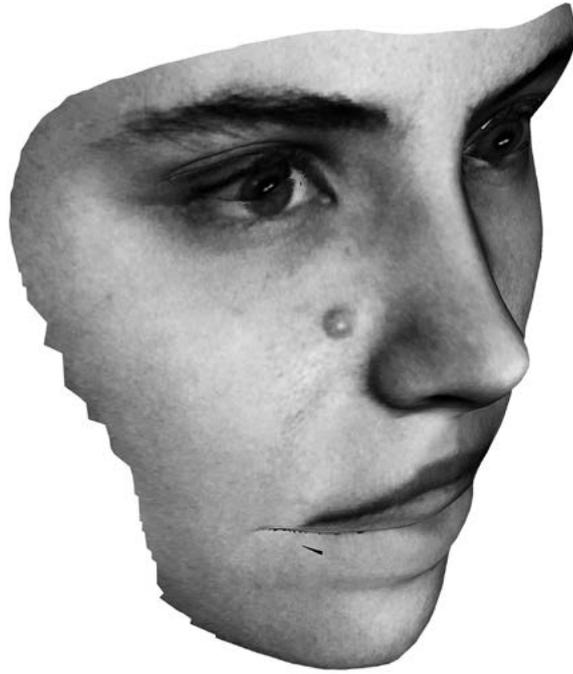
and Hilla Becher decades-spanning quest to document industrial-age typologies, or Rebecca Norris Webb's collaborations with her husband Alex Webb in books like *Violet Isle* (2009). The sprawling terms of their collaboration, however, recall art historian Claire Bishop's statement in her book *Artificial Hells* (2012). Collectivity and collaboration, she writes, is one of the "most persistent themes" in radical contemporary art of the new millennium.⁵

A 2011 exhibition project, curating Photomonth Festival in Kraków, Poland, bears this out. When they were asked to guest curate Photomonth Festival, the photographers invited 23 writers (including Ekow Eshun and Lynne Tillman) to each create a text describing an invented persona. They then assigned these personas to artists and photographers (including Gabriel Orozco, Alec Soth, and the late David Goldblatt) to inhabit. The idea drew on Portuguese poet Fernando Pessoa's creation of fictional heteronyms for his polyphonic output. The Australian writer and art critic Jennifer Higgie, who was paired with Jeremy Deller on a contribution to the exhibition, described *Alias* as "one of the oddest, most enigmatic and imaginative shows I've seen."⁶ Their personal exhibitions by distinction, particularly after the thickening of favourable opinion around their practice in 2013, were hit-and-miss affairs.

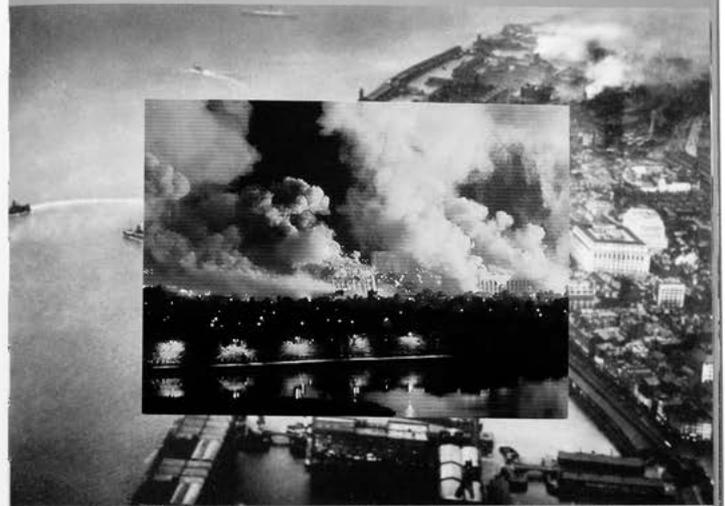
In 2015, Broomberg & Chanarin debuted at London's prestigious Lisson Gallery, showing among other things a video of a martial performance accompanied by austere still-life photos of military-grade prisms and bullets that had collided and fused. A follow-up 2017 exhibition at Lisson included forensic images of hairs and other fibres from the rug covering Sigmund Freud's couch in the Freud Museum in London. The work was formally polished, but lacked the urgency of earlier projects, especially *The Day Nobody Died*, which was included in the Tate Modern's 2015 exhibition *Conflict, Time, Photography*, and *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light* (2012), a multi-part examination of the racial bias in the chemistry and processing of Kodak film products that formulated itself across various exhibitions and included new and archival photography, found material and sculpture.

Broomberg & Chanarin having quietly fallen from the list of artists associated with Lisson. The gallery continues to represent Marina Abramović, whose 1988 split with her lover and collaborative partner, Ulay (Frank Uwe Laysiepen), was announced in an elaborate gesture: the pair walked for 90 days from opposing ends of the Great Wall of China, met in in Shenmu in Shaanxi province, embraced, and parted. The choreography around *The Late Estate Broomberg & Chanarin* in Barcelona has been marked by a similar need to perform rather than simply announce an end. A white freight truck bearing the title of their exhibition in red letters conveyed their archive from London to Spain. An archivist is systematically appraising their work. "The mission is terminated", announced the English performance art collective and band Throbbing Gristle in 1981 postcard sent to fans. Their address at 10 Martello Street, known informally at the time as the Death Factory, later became Broomberg & Chanarin's studio. Deaths seemed to stalk their practice.

Among the fragments of a career on view in Barcelona are Broomberg & Chanarin's 15 books. In my view,



Liverpool harbour. England's second biggest, it will have to be the target of more German aerial bombardments and will have to suffer. This photograph gives a close picture of the harbour - the marker at the top shows that it has just been razed by German bombers.



Hamnen i Liverpool, Englands näst största, har som bekant varit föremål för flera tyska bombbränder och härvid blivit utsatt för många träffar. Här se vi en vackert bild från hamnen och eldsvådorna i bakgrunden utvisa, att hamnanläggningarna nyligen haft kännning av de tyska bombarna.

I am a city still, but soon I shan't be -
Where generations used to live and die
Before those deadly birds flew in to haunt me.
One thousand years to build. A fortnight to destroy.

- [1] "The Late Estate Broomberg & Chanarin", 20.02.2021; <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/centredart/en/content/late-estate-broomberg-chanarin> [Last visit: 30.03.2021].
- [2] Louisa Buck, "After more than two decades together, artist duo Broomberg and Chanarin commit 'creative suicide'", *The Art Newspaper*, 17.02.2021; <https://www.theartnewspaper.com/news/after-more-than-two-decades-of-making-art-together-broomberg-and-chanarin-commit-career-suicide> [Last visit: 30.03.2021].
- [3] Adam Broomberg & Oliver Chanarin, "Unconcerned but not Indifferent", *www.foto8.com*, March (2008), the essay has since been removed from the website is now only available at the artists' website; <http://www.broombergchanarin.com/text-unconcerned-but-not-indifferent> [Last visit: 30.03.2021].
- [4] Michael Taussig, "Walter Benjamin's Grave", *Chicago* 2006, p. 7.
- [5] Claire Bishop, "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship", London 2012, p.12.
- [6] Jennifer Higgle, "Krakow Photomonth", *Frieze*, 25.05.2011; <https://www.frieze.com/article/krakow-photomonth> [Last visit: 30.03.2021].
- [7] Stephen Armstrong, "Altered Images", *The Guardian*, 27.05.2002; <https://www.theguardian.com/media/2002/may/27/mondaymediasection4> [Last visit: 30.03.2021].
- [8] Adam Broomberg and Oliver Chanarin, "Frieze talks: Photojournalism and the war of images", *The Guardian*, 13.10.2011; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/13/photojournalism-broomberg-chanarin-conflict> [Last visit: 30.03.2021].
- [9] Sean O'Hagan, "Deutsche Börse photography prize 2013 won by Broomberg and Chanarin", *The Guardian*, 10.06.2013; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/10/deutsche-borse-photography-prize-2013-broomberg-chanarin> [Last visit: 30.03.2021].
- [10] Sabrina Mandanici, "Claudia Hans, Silent Songs", *Collector Daily*, 10.01.2019; <https://collectordaily.com/claudia-hans-silent-songs/> [Last visit: 30.03.2021].

- ← Adam Broomberg, Oliver Chanarin, *Spirit Is A Bone*, 2013
- ↑ Adam Broomberg, Oliver Chanarin, *War Primer 2*, 2011

these portable documents distil the energy and arc of Broomberg & Chanarin's frequently insurgent, but never indifferent practice. Neither Broomberg nor Chanarin attended art school; they apprenticed in magazines and newspapers, and for a good few years this background framed their output, until it didn't. The book *Chicago* (2006), a sequence of bland documents of a mock settlement used by the Israeli military for urban combat training, marked a crucial moment. Together with *Red House* (2006), a suite of photographs detailing marks and drawings on the wall of a political building in Kurdish northern Iraq, *Chicago* announced their break with the humanist anthropology of their *Colors*-era work in favour a more political and explicitly critical practice.

"We come from South Africa, and if you grew up in South Africa under apartheid you were inevitably politicised at the age of 13," Chanarin was quoted by *The Guardian* newspaper in 2002. "You had to have made a decision very early on."⁷ I remember reading the statement when it first appeared, and cringing. Broomberg & Chanarin may have wanted to be political, but it was only when they consciously rejected the tenets of the neo-liberal tradition of documentary photography in favour of critical practice concerned by various conflicts in the Middle East that their work demonstrated an accordance with their public statements about their political convictions. As their practice became more openly political, it also increasingly became sedentary, retrospective and carnivorous, frequently ingesting other people's photography, mostly in bits, but sometimes

Don't Leave Me This Way *Sarah Khan*

Lebensläufe von Künstlerinnen stecken voller Trennungen. Fünf typische
Sollbruchstellen

**Kippenberger/A. Oehlen
Abschied vom Jugendbonus II**

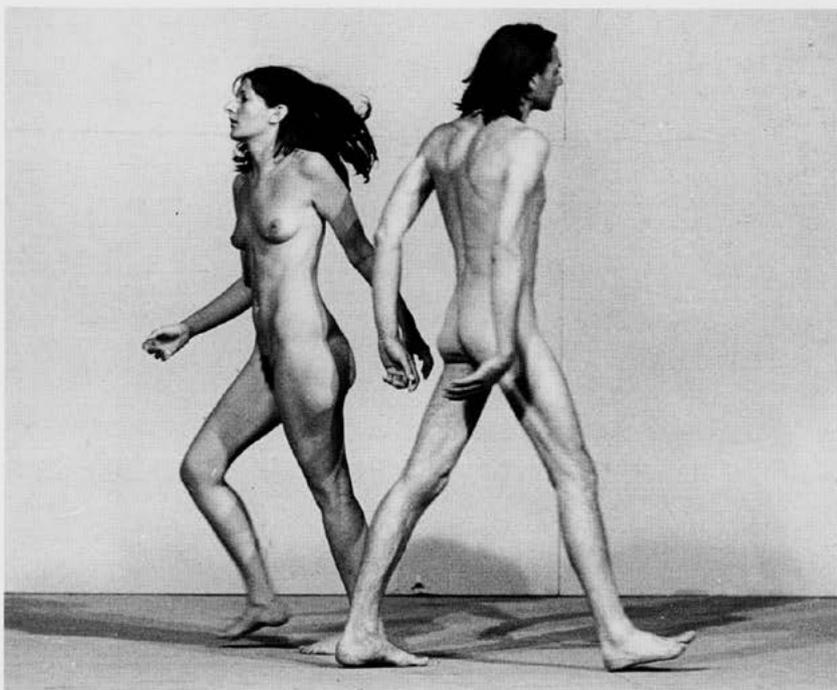


**Nachträgliches Plakat zu der Ausstellung
bei Galerie Thomas Borgmann
Dezember 84 Januar 85**

Zu Anfang des Lebens besitzt jeder Mensch so viel Potential, dass es einem Klumpen Gold gleichkommt, doch nach jeder Begegnung ist etwas weniger übrig, das Gepäck wird leichter und am Ende bleibt nichts, nur die Rückkehr in den Schoß der Mutter(erde). *Hans im Glück* heißt das bedrückendste Märchen überhaupt, ein Antimärchen, das vom Überfluss und der Dummheit am Lebensanfang erzählt, und zum Nichts führt, weil es von der Abnutzung durch das Leben selbst erzählt. Ist es also ein Blick auf den geheimen Bauplan der Existenz, wenn wir uns die typischen Abschiede im Leben von Künstler*innen ansehen? Und wie formen diese Trennungen auch die Karrieren?

Abschied von Zuhause – oder Fotoshooting mit Mutti?

Das Loslösen von den Erwartungen der Eltern und ihren gutgemeinten Warnungen oder Ratschlägen („Das kannst du doch als Hobby betreiben, lerne erstmal was Vernünftiges.“) begleiten in der Regel das Kunststudium. Ungewöhnlich ist es aber, wenn Künstler*innen beschließen, ihren Eltern einen Platz in der Kunstproduktion einzuräumen. Für den bildenden Künstler Jonathan Meese wurde Mutter Brigitte Meese, aktuell 90 Jahre alt, von Anfang an zur Kraftquelle. Für seine Bewerbung an der HFBK Hamburg kaufte sie ihm einen Block, den er mit Zeichnungen füllte und erfolgreich einreichte. Aber erst als *Der Spiegel* über Jonathan berichtete, war Mutter Meese überzeugt, dass aus dem Jungen was werden kann. Seither ist sie in viele Projekte eingebunden. Das klingt seltsamer als es ist, wenn man sich vergegenwärtigt, dass eine „Muse“ einen zwar küssen kann, aber nicht immer zum Küssen da ist. Auch wenn die Mythologie von der kreativen Schaffenskraft den sexuellen Aspekt gerne betont – insbesondere beim Mann – ist der Zweck einer Muse oft profaner Natur. Schon Dalí, der bekennende Impotente, schuf mit seinen Musen Gala (Ehefrau) und Amanda Lear (Glamstar der 1970er Jahre) vor allem einen inspirierenden, lustigen Alltag. Deshalb ist für Künstler*innen die Trennung vom Elternhaus insofern der erste wichtige Bruch, weil die sie auf die Frage zurückwirft, welches unterstützende System – vulgo „Zuhause“ – sie sich selbst schaffen. Eine unfreiwillige Trennung führte dagegen bei dem Theaterkünstler Einar Schleaf zu einem bedeutenden Werk. Nachdem er 1976 die DDR verlassen hatte und seine Mutter in Sangerhausen zurückblieb, bat er sie in jahrelanger Korrespondenz – sie nannten sich zärtlich „Wuffel“ und „Muffel“ – ihm ihre Lebenserinnerungen zu schicken. Muttis Briefe fanden direkten Eingang in den Roman *Gertrud*, in dem er von einem Frauenleben erzählt, das Kaiserreich, Weimarer Republik, Drittes Reich und DDR erlebt hat. Mehrfach bat Schleaf seine Mutter, ihm mitzuteilen was sie von dem Buch hielt, doch sie geizte mit Feedback. Am zweischneidigsten mag die Trennung vom Elternhaus sein, wenn die Eltern selbst Künstler*innen sind – einerseits profitiert man von ihren Erfahrungen und Netzwerken, andererseits steht man in deren Schatten. Wer kennt Stefan Brecht, Bertolts schriftstellernden Sohn? Was macht Paloma, Pablo Picassos Tochter, beruflich, außer den Papa zu vermarkten? Das letzte Mittel der Selbstbehauptung kann eine Namensänderung sein. Der Schriftsteller Jakob Arjouni verschwieg zeit seines Lebens, wer seine Eltern sind. Man wusste nur, mit deren Werken möchte er nicht



verglichen werden. Jetzt wo er verstorben ist, kann man es bei Wikipedia nachlesen und sich wundern, weil es nun wirklich keine bekannten Leute waren. Doch als Arjouni zu Anfang seiner Karriere diese Entscheidung traf, konnte er nicht ahnen, dass er schnell berühmter sein würde als die Eltern.

Abschied vom Jugendbonus

Ab 35+ gibt es mit wenigen Ausnahmen im Lebenslauf der Kunst keine öffentlichen Stipendien mehr, und man steckt plötzlich nackt im kalten Wind der Marktwirtschaft. Lange Aufenthalte in beheizten Schlössern und Landhäusern, zusammen mit Stipendiaten anderer Sparten, gemeinsames Teetrinken und Kochen, dieses Sanatoriums-Feeling der deutschen Kulturförderung, gehören dann der Vergangenheit an.

Hi and bye – Galeriewechsel

Trennen sich Künstler*innen und Galerie voneinander, liegt es meist am Geld oder ausbleibenden Erfolg. Nor-

- ← Marina Abramović and Ulay, *Relation in space*, Performance, Biennale di Venezia Juli 1976; VG-Bild Kunst, Bonn
- ↓ Die Trennung vom Professor macht ein Wiedersehen nach dem Studium erst möglich: Franz Erhard Walther und Jonathan Meese 2017 beim Senatsempfang zum 250-jährigen Jubiläum der HFBK Hamburg; Foto: Imke Sommer

malerweise verlassen Künstler*innen irgendwann ihre erste, undergroundige Galerie, die sie unermüdlich aufgebaut hat und mit billigem Weißwein und Kontakten zur lokalen Kulturförderung versorgte. Der Sprung in die nächsthöhere (Wein-)Klasse ist dann meist mit dem Bruch vom eigenen Frühwerk verbunden. Mit den alten Sachen schließt man innerlich ab, und die neue Galerie ermutigt einen, mehr zu malen (verkäufliche „Flachware“ zu produzieren) oder Skulpturen für die Gärten der Sammler*innen anzufertigen. Aber auch im Fall des kommerziellen Erfolgs kann der hohe Produktionsdruck überfordern. Der Künstler Michael Riedel trennte sich von der Galerie David Zwirner, weil ihm seine Autonomie und ein spielerischer Umgang mit der Produktion wichtiger wurden als der Global-Player im Rücken. Nach der Trennung schuf Riedel Geldscheine – die Riedel-Währung – deren grafische Grundlage die komplette E-Mail-Korrespondenz mit David Zwirner bildet, gedruckt auf originalem Banknotenpapier. Da der Text in vier Schreibrichtungen übereinandergesetzt wurde, sind die Inhalte der Korrespondenz kaum zu rekonstruieren. Diskretion ist Ehrensache.

Abschied von den Sammler*innen

Wenn Sammler*innen sich umorientieren und plötzlich keine poetischen Sandhäufchen mehr kaufen wollen, sondern lieber Kartoffeldruck-Bettwäsche, regeln sie ihren Ausstieg sehr diskret. Es fällt kein böses Wort über die bisherigen Sammlungsgebiete oder fallengelassenen Künstler*innen. Bevor Elton John den Kunstmarkt entdeckte, kaufte er aus Verzweiflung Murano-Glas, mittlerweile steuert seine Jacht Venedig auch wegen der Biennale an. Fragt man den Hamburger Sammler Harald Falckenberg, wie Horst Janssen oder Udo Lindenberg eigentlich reagiert haben, als Falckenberg nach wichtigen Gesprächen mit Werner Büttner seinen Kunstbegriff erweiterte und plötzlich Meese, Schlingensiefel und Oehlen favorisierte, wird man folgendes erfahren: gar nichts. Divorce your Beloved with Dignity.





Trennung vom Partner

Seit der Trennungspenformance *The Lovers* von Marina Abramović und Ulay von 1988 sollten sich Künstlerpaare gut überlegen, ob sie aus ihrer Trennung ein Kunstwerk machen wollen, denn die Arbeit lässt sich nur schwer toppen, zumindest unter sportlichen Gesichtspunkten. Die beiden liefen sich auf der Chinesischen Mauer entgegen, er von Westen kommend, sie von Osten. Nach drei Monaten trafen sie sich in der Mitte. Im Moment der Umarmung erfuhr Abramović, dass Ulay mit seiner Dolmetscherin ein Kind gezeugt hatte. Das Video, das ihre Tränen zeigt, die Erschöpfung und emotionale Leere, ist bei YouTube zu sehen. Das Paar hatte die Arbeit ursprünglich unter romantischen Vorzeichen geplant, sie wollten auf ihre Hochzeitszeremonie zulaufen, doch bis China ihnen die Genehmigung erteilt hatte, vergingen Jahre, in denen die Beziehung an gegenseitiger Untreue scheiterte. Dass der Tod euch scheidet. Künstlerpaare - ob nun verheiratet oder geschäftlich verpartnert - müssen den Tod ganz besonders fürchten, denn der/die Überlebende ist gezwungen, sich entweder neu zu erfinden, oder werkelt als Nachlassverwalter in eigener beziehungsweise halber Sache herum. Peter Fischli arbeitet auch ohne David Weiss weiter. Christo hat seine Frau Jeanne-Claude um elf Jahre überlebt und schuf in der Zeit ohne sie unter anderem die Arbeiten am Iseosee in Italien und im Hyde Park in London. Trennungen sind prozesshaft und brauchen Zeit, sie können quälend sein oder auch befreien. Aber insbesondere in Lebensläufen von Kunstschaffenden gehören sie geradezu naturhaft dazu und werden in vielen Arbeiten reflektiert.

Sarah Khan ist Schriftstellerin und lebt in Berlin. Zuletzt erschienen ihre Bücher *Wochenendhaus. Ein Ort* (Mikrotext Verlag, 2019) und *Das Stammeln der Wahrsagerin. Unglaubliche Geschichten hinter Kleinanzeigen* (Suhrkamp, 2017). Die Hamburger Zeichnerin Isabel Kreitz adaptierte Sarah Khans Horrorgeschichte *Den Nachfolgern im Nachtleben* (Carlsen, 2018). www.sarahkhan.de

- ↑ Michael Riedel, *Riedels (5)*, 2017; Foto: Wolfgang Günzel
- Simon Denny, *NFT Mine Offset: Ethereum Kryptowährung Mining-Rig 45 MH/s*, 2021, NFT, 23 seconds, Unique, Courtesy of the artist and Petzel Gallery

All Good Things (Come To An End)

Trennung spielt im weitesten Sinne auch in der künstlerischen Arbeit eine wichtige Rolle. Denn irgendwann ist der Arbeitsprozess an einem Werk abgeschlossen und es verlässt das Atelier. Oder der Ausstellungsaufbau steht kurz vor der Fertigstellung. Wie gehen Künstler*innen mit diesen Situationen um?

NEED TO REFRESH YOUR VENTILATION SKILLS?

Ethereum Kryptowährung Mining-Rig 45 MH/s

Artikelzustand: --
Restzeit: 6T 23Std (18. Mrz. 2021 18:19:09 MEZ)

EUR 3.000,00 0 Gebote

Geben Sie Ihr Maximiergebot ein

Bieten

Preisvorschlag senden

Auf Beobachtungsliste

Angaben zum Verkäufer
nareblau (20)
100% Positive Bewertungen
Angemeldet als privater Verkäufer

♥ Diesen Verkäufer speichern
Andere Artikel ansehen
Verkäufer kontaktieren

Vrbo
Find family getaways nearby
Book early

VEDDHA MINERCASE T2
n Air Mining Frame Rig Case
7U Rack Ethereum Veddha...
175,00
kostenloser Versand
äußer 99.6% positiv

25 x fxtc Token Ethereum Blockchain TKEX.me Btc Eth
EUR 220,00
+ EUR 4,99 Versand

Veddha Aluminum 8 GPU Mining Rig Case Open Air Frame Stacka...
EUR 198,00
Kostenloser Versand
Verkäufer 99.6% positiv

Bitmain Antminer L3 + 504 MH / S Bitcoin Ethereum Litecoin Miner ...
EUR 1.224,65
Kostenloser Versand
Letzter Artikel

3-5 MH Futurebit Moonlander 2 USB Script Miner. Nur getestet,...
EUR 99,00
+ EUR 4,99 Versand
Verkäufer 100% positiv

Alu Mining Rig Frame Open Miner Case Rahmen Für 4 C
EUR 74,77
Kostenloser Versand
7 Beobachter



Wir haben Professor*innen der HFBK Hamburg gefragt, ob sie in diesen Momenten so etwas wie eine „Trauer der Vollendung“ empfinden? Gibt es das überhaupt, dass eine Arbeit abgeschlossen ist? Und wenn ja, wann ist dieser Punkt erreicht und woher weiß man das? Haben Sie es schon einmal bereut, sich von einer Arbeit getrennt zu haben oder im Nachhinein den Eindruck gehabt, die Arbeit wäre noch nicht „fertig“ gewesen?

Anselm Reyle (Professor für Malerei):

„Mich von fertiggestellten Arbeiten zu trennen, fällt mir weniger schwer als es nicht zu tun und darauf sitzen zu bleiben. Durch das Weggeben zu Ausstellungen oder durch Verkäufe entsteht eine neue Dynamik, die dem gesamten Arbeitsprozess guttut und zur Entwicklung der Arbeit beiträgt. Generell behalte ich circa 15 bis 20 Prozent aus den Serien und auch größere Installationen. Diese werden eingelagert und zu Ausstellungszwecken verliehen.“

Jeanne Faust (Professorin für Zeitbezogene Medien):

„Ich mag Trennungen. Ich bin froh, wenn eine Arbeit fertig ist und vergesse sie dann zu Gunsten einer neuen. Irgendwann merke ich, dass das Vergessen nicht wirklich funktioniert, weil immer wieder Protagonist*innen aus alten Filmprojekten in neuen Arbeiten mitreden wollen. Das ist ganz okay, muss aber beobachtet werden.“

Simon Denny (Professor of time-based media):

“Narratives are a big part of my work, however, once

in the world they continue existing on their own. This is the most exciting but also scariest part of my practice. In March, as part of the exhibition *Mine* at Petzel Gallery in New York, I released a new line of NFTs, creating a new narrative in relation to a new technology. I have an idea about the possible narratives emerging, but it enters an unpredictable multitude of associations and interpretations. However daunting or unforeseeable this may be, it is also what makes the release so fascinating and worthwhile.”

Martin Boyce (Professor of Sculpture):

“Early on in my career I would find myself making or at least completing works in the gallery itself. For my first solo exhibition in Germany at Johnen + Schöttle in Cologne (2000), along with ‘finished’ works I also sent a bunch of sculptural elements. Some chain link fencing, painted steel poles, wooden fragments, a sewn piece of clothing etc. The idea was to make one or two mobiles out of these bits and pieces. I had heard of other artists and friends working this way and it seemed exciting. The reality was me alone in the gallery, up a high stepladder trying to figure out this piece with a day before the opening. It was horrible and stressful. For a smaller mobile in the same exhibition, which featured a fabricated hooded sweatshirt, I felt like something was missing. I was tired and spiraling into self-doubt, I took the shoelace out of one of my converse and threaded it through the hood... finished. I walked back to the hotel with one laceless shoe flapping, showered, changed and headed back to the gallery for the opening. Miraculously in that short space of time the bits of steel and fencing and sweatshirts had magically turned into sculptures. I’m not sure I’ve ever learned my lesson. Even up until recently, if there wasn’t something to tweak or change moments before the opening, it didn’t feel like it was an exhibition. I also recall working on a piece for the show *Formalism. Modern Art, today* at the Kunstverein in Hamburg (2004/05). I remember the sensation of the sculpture leaving my tiny studio seemingly as tense and brittle as I was. As is often the case the work was finished late at night, just hours before the collection the next morning. Some months later when I travelled to Hamburg to do a talk at the Kunstverein there was the same piece elegant and relaxed in the gallery space. Once again a little time and a change of scene had worked wonders.”

- ← Martin Boyce, *We Pass But We Never Touch*, 2003, Installationsansicht Kunstverein Hamburg, 2004/05, Courtesy of The Artist and The Modern Institute/ Toby Webster Ltd., Glasgow.; Foto: Achim Kukulies
- Barbara Kruger, *Qui sont les magiciens de la terre ?*, 1989, © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais; Foto: Béatrice Hatala

Zwischen den Welten

Astrid Mania

Der westlich geprägte Kunstdiskurs hat eine scharfe Trennung zwischen Kunst und Spiritualität eingeführt. Ein Plädoyer für mehr Differenzierung und mögliche Hybridformen





Die Behauptung, dass es ein Vor und ein Nach *Magiciens de la terre* gibt, dürfte schwerlich übertrieben sein. Die Pariser Ausstellung von 1989 markiert aus westlicher Perspektive den Moment, in dem die These, dass alles *Kunst* sein könne, in großem Stil auf spirituelle Bildwerke aus außereuropäischen Kontexten angewandt wurde.¹ *Magiciens de la terre* präsentierte in nie dagewesenem Maßstab und mit globalem Anspruch Bildwerke gemeinsam und als gleichrangig, die nach einem damals vorherrschenden Verständnis aus den getrennten Welten der *Kunst* und der Nicht-*Kunst* stammten. Das kuratorische Unternehmen war eine Antwort auf die New Yorker Ausstellung *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* im Museum of Modern Art gewesen, die Werke der westeuropäischen Moderne – darunter von Picasso, Klee, Giacometti und Matisse – mit außereuropäischen Artefakten zeigte, die von den fraglichen Künstlern gesammelt worden waren oder als deren Inspirationsquellen galten.² Doch der Einzug der bis dato vorwiegend in ethnologischen oder eben Privatsammlungen aufbewahrten Bildwerke in ein, um nicht zu sagen, *das* Kunstmuseum wurde schon damals heftig kritisiert. Als kolonialistisch wurde der Vergleich der außereuropäischen Werke mit der westlichen *Kunst* beschrieben, der erstere unangemessen reduktionistisch auf das Formale beschränkt und sie dazu instrumentalisiert habe, die Heldengeschichte der westlichen Avantgarde fortzuschreiben.³

Gegen eine solche Haltung war die von Jean-Hubert Martin und seinem Team verantwortete Schau angetreten. Die Ausstellungsmacher wählten einen anderen Ansatz, indem sie Objekte vorwiegend aus ihrer Zeit versammelten, und führten den Begriff des „Zeitgenössischen“ ins Feld, der – so ihre Klage – vielen Werken, die althergebrachten Traditionen folgten, verweigert würde, obwohl ihre Schöpferinnen lebten.⁴ Von dieser problematischen Gleichsetzung der Begriffe des Gegenwärtigen mit dem Zeitgenössischen abgesehen, blendete die so gut gemeinte Pariser Schau auch die mitunter gewaltigen Umdeutungsmechanismen und Kräfteverschiebungen aus, denen Objekte unterliegen, die bis-

- ↑ Hans Haacke, *Un jour, en liesse, les lions de Dulcie September cracheront de l'eau*, 1989, Intervention am Löwenbrunnen vor der Grande Halle de La Villette, © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais, ADAGP Paris; Foto: Béatrice Hatala, Konstantinos Ignatiadis
- Tantrische Gemälde, 1966-2004, ausgestellt im *Enzyklopädischen Palast*, 55. Venedig Biennale, 2013, kuratiert von Massimiliano Gioni, © Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC; Foto: Francesco Galli

- [1] Im Folgenden wird der Begriff *Kunst* immer dann kursiviert, wenn er in einem westlich-modernen Verständnis gebraucht wird. Noch schwieriger ist es, einen angemessenen Ausdruck für die hier von westlicher *Kunst* unterschiedenen und sehr unterschiedlichen Artefakte zu finden. Der sprachlichen Einfachheit halber werden sie hier als außereuropäische Artefakte bezeichnet.
Magiciens de la terre, Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou und Grande Halle de la Villette, Paris, 18. Mai - 14. August 1989, kuratiert von Jean-Hubert Martin, mit Jan Debbaut, Mark Francis und Jean-Louis Maubant.
- [2] *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York, 19. September 1984 - 15. Januar 1985 und weitere Stationen. Kuratiert von William Rubin.
- [3] Als ein Beispiel sei hier James Cliffords Beitrag „Histories of the Tribal and the Modern“, in: *Art in America*, 73, April 1985, S. 169-170 genannt.
- [4] Ausstellungskatalog zu *Magiciens de la terre*, Paris 1989, Vorwort von Bernard Blistène, S. 7/8.
- [5] Detaillierte Erklärungen zu einzelnen Zeichnungen sowie ein einführender Essay finden sich in Franck André Jamme: *Tantra Song – Tantric Painting from Rajasthan*, Los Angeles, 2011.
- [6] <https://www.frithstreetgallery.com/exhibitions/tantra-contemporary-tantric-paintings> [Abgerufen am 15.03.2021].
- [7] Siehe hierzu John E. Bowl: *Esoteric Culture and Russian Society*, S. 165 – 183; Charlotte Douglas: „Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and their Circles“, S. 185 – 200, in: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 – 1985*, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles et al, 1986.
- [8] Hans Belting: „Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“, München 1990.
- [9] Ebd., S. 524, Kursivierung im Original.
- [10] Ebd., S. 510.

her – zumindest von westlichen Betrachter*innen – nicht als *Kunst* angesehen worden waren und sich nun in einer *Kunstaussstellung* wiederfanden. Stattdessen verlegten sich die Kuratoren auf den von Joseph Beuys inspirierten, problematischen Begriff der „Magier“, unter den sie sämtliche Schöpfer*innen der präsentierten Objekte fassten. Martin und seine Mitstreiter hatten die Säkularisierung der vielen, aus spirituellen Zusammenhängen stammenden, außereuropäischen Bildwerke dadurch ausgeblendet, dass sie den westlichen Künstler*innen durch das Anrufen des Magischen einen im Grunde anti-modernen Anstrich verliehen. So trafen sich alle in dieser numinosen Zwischenwelt zur großen Nivellierungsparty.

Was geschieht, wenn ursprünglich in vor allem spirituellen Kontexten genutzte Bildwerke vom westlichen Kunstbetrieb vereinnahmt werden, soll hier am Fall der kleinformatischen und zumeist anonymen Tantra-Zeichnungen aus Rajasthan ein wenig näher ausgeführt werden. Solche Blätter zirkulieren seit einigen Jahrzehnten im Kunstbetrieb und waren auch Teil der Pariser Ausstellung. Sie visualisieren bestimmte Bewusstseins- ebenso wie kosmisch-energetische Zustände und dienen auch als Meditationshilfen.⁵ Einen kräftigen Popularitätsschub erlebten diese Bildwerke 2011, als der französische Dichter Franck André Jamme seine so bilder- wie erklärungsreiche Publikation *Tantra Song* veröffentlichte, und 2013, als Massimiliano Gioni eine Vielzahl dieser Zeichnungen in die von ihm kuratierte Sektion *The Encyclopedic Palace* der 55. Biennale von Venedig einbezog. Jamme selbst war bezeichnenderweise gar nicht in Nordindien, wo sich solche Blätter seiner Publikation zufolge seit dem 17. Jahrhundert nachweisen lassen, sondern 1970 in Paris bei der Galerie le Point Cardinal auf erste Exemplare gestoßen. Als er 1994 eine Präsentation in der Pariser Galerie du Jour organisierte, war das Kunstfeld für derartige Werke durch die Ausstellung *Magiciens de la terre* längst bereitet. Weitere Ausstellungen in Galerien für zeitgenössische *Kunst* sollten folgen.

Was speziell diese Werke so anschlussfähig an ein westliches Kunstverständnis und die Diskurse einer westlichen Kunstgeschichte macht, ist ihre formale Nähe zu den abstrakt-geometrischen Bildfindungen vor allem der russischen Avantgarde. Mit diesem Argument appellierte auch der Presstext der Londoner Frith

Street Gallery, die 1990 tantrische Zeichnungen ausstellte, an ihr Publikum.⁶ Die Nähe scheint plausibel, muss aber wohl umgekehrt gedacht werden: In Russland lagen yogische Texte aus Indien seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in Übersetzung vor; große Teile der Russischen Avantgarde befassten sich mit Theosophie, Yoga, Buddhismus oder auch schwarzer Magie.⁷ Es scheint nicht abwegig, in vergleichbaren tantrischen Zeichnungen, zumindest aber einem Gedankengut, das abstrakte Formen für energetisch/spirituelle Zustände oder kosmische Prinzipien findet, Vorbilder besonders für Malewitsch zu sehen. Damit nun aber Werke wie die tantrischen Zeichnungen im westlichen Kunstbetrieb als *Kunst* funktionieren, müssen deren spirituelle Kraft und Funktion zunächst entladen und in eine Art unbestimmte Vergangenheit verlagert werden. In dieser abgeschwächten Form kann das Spirituelle als Überwundenes zurückkehren und äquivalent zum künstlerischen Sujet oder Konzept erzählt werden. Von diesem Moment an sind solche Artefakte auch im White Cube als *Kunst* vermarktbare Objekte jedoch, die aktiv Gegenstand von Verehrung und/oder religiös motivierter Betrachtung sind, müssen als wortwörtlich *unschätzbar* gelten.

Solche Vorgänge werfen viele Fragen auf. Denn während westeuropäische religiöse Bildwerke die Trennlinie zur *Kunst* vor langer Zeit überschritten, diesen Schritt jedoch selbst vollzogen haben, wie Hans Belting in *Kult und Bild* aufzeigt,⁸ werden außereuropäische Bildwerke, wie zum Beispiel jene tantrischen Zeichnungen, von westlichen Kurator*innen in einen bereits bestehenden (westlichen) Kontext hineinversetzt. Mit Beginn der Renaissance, so Belting, seien vor allem in Italien die Kunst zu einer Wissenschaft aufgewertet, dem Einfallsreichtum der Künstler*innen ein neuer Stellenwert eingeräumt und das Dargestellte den Gesetzen der Wahrnehmung unterworfen worden, woraufhin sich „das neue *Bildverständnis* als *Kunstverständnis*“ entfaltet habe.⁹ Die Gemälde jener Zeit stellten also nicht nur ein religiöses Thema dar, sondern reflektierten zugleich erstmalig über ihren Status und den der Malerei.

Dies ermöglichte es Werken sakraler Kunst, als *Kunst* in höfische Sammlungen und später auch bürgerliche Museen einzuziehen, womit jene Trennung, die es nach Belting erlaubte, ein Bild „als Sitz des Heiligen oder als Ausdruck der Kunst“¹⁰ zu verstehen, buchstäblich





institutionalisiert wurde. Werke der christlichen Kunst wurden zu Vexierbildern. Mit einer Einschränkung: Während sich in einer Kirche Gemälde mit religiösem Inhalt wahlweise als *Kunst* und als Andachtsbild betrachten lassen, vor dem nicht nur stille Zwiesprache, sondern auch rituelle Handlungen vollzogen werden können, gebieten die Konventionen des Museums ein passives Betrachten. Sich im Museum vor einem religiösen Bildnis zu bekreuzigen hieße, die Tatsache zu verfehlen, dass es sich um *Kunst* handelt.

Um dieses Changieren der Bilder und vor allem das Einlesen außereuropäischer Artefakte in *künstlerische* Kontexte noch ein wenig besser zu fassen, mag es hilfreich sein, Arthur Dantos Begriff der „Kunstwelt“ heranzuziehen. Von der Pop Art und namentlich Andy Warhols „Brillo Boxes“ herausgefordert, warf Danto die Frage auf, was diese von ihren Vorbildern im Supermarkt unterscheidet und zu *Kunst* mache. Auf eine schlichte Paraphrase heruntergebrochen, lautet sein Befund: Die *Kunst* liegt im Auge der Betrachter*in. Denn es komme darauf an, ob Betrachter*innen zur „Kunstwelt“ gehörten, die er als „Atmosphäre künstlerischer Theorien, ein Wissen von Kunstgeschichte“ definiert.¹¹ Um in Warhols Kartons *Kunst* zu sehen, muss ich also ein Wissen um bisherige Kunsttheorie(n) und -geschichte(n) mitbringen und in der Lage oder willens sein, die fraglichen Objekte zu diesen in Verbindung zu setzen, affirmativ oder – im Sinne der modernen Kunst – als deren Befragung, Erweiterung und Überwindung. Dieser Blick funktioniert nun unabhängig davon, ob die Schöpfer*innen der fraglichen Objekte selbst eine solche Beziehung hergestellt haben oder ob diese durch eine kuratorische Setzung herbeigeführt worden ist. Vor diesem Hintergrund muss es wirken, als sei die große Säkularisierungswelle nicht mehr aufzuhalten.

- [11] Arthur Danto, „The Artworld“, in: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, (1964), S. 571-584, 580, (Übers. AM).
- [12] Kitnicks Text beschreibt hier verschiedene aktuelle Diskurse, die die Institution des Kunstmuseums unter Druck setzen. Siehe „Point of no return – Alex Kitnick on the discontent with museums“, in: *Artforum International*, January/February 2021, S. 55/56.
- [13] Siehe z.B. Sarah Cascone: „The Uffizi’s Director Wants to Return Renaissance Artworks to the Churches They Were Originally Made for Hundreds of Years Ago“, 03.06.2020; <https://news.artnet.com/art-world/uffizi-director-museums-return-religious-art-churches-1877883> [Abgerufen am 15.03.2021].
- [14] Was nicht heißen soll, dass nicht auch heute noch Menschen an wundertätige oder weinende Heiligenbilder glauben und zu diesen pilgern. So soll vor noch nicht allzu langer Zeit im US-Bundesstaat New Mexico eine Madonnenstatue Tränen aus Olivenöl vergossen haben; Siehe <https://www.domradio.de/themen/weltkirche/2018-07-30/die-weinende-madonna-von-hobbs-scherz-oder-zeichen-gottes> [Abgerufen am 15.03.2021].
- [15] Siehe Ivan Gaskell, „Sacred to Profane and Back Again“, in: Andrew McClellan (Hg.), Malden, Mass. et al.: *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*, Blackwell, 2003, S. 149 – 164, 152-154. Ich danke Christoph Balzar für den Hinweis.
- [16] Siehe Nancy Lanthier, „Sacred Ritual or Performance Art? A First Nation’s Chief Takes Documenta“, September 2016; <https://whitehotmagazine.com/articles/nation-s-chief-takes-documenta/3511> [Abgerufen am 15.03.2021]; Candice Hopkins: „Beau Dick“, <https://www.documenta14.de/de/artists/13689/beau-dick>; Saskia Trebing: „Was mit den Kunstwerken passiert, wenn die documenta 14 vorbei ist“, in: *Hessische Niedersächsische Allgemeine*, 13.09.2017; <https://www.hna.de/kultur/documenta/passiert-mit-kunstwerken-wenn-documenta-14-vorbei-ist-8679905.html> [Abgerufen am 15.03.2021].

- ← Bodys Isek Kingelez, *Maquette: Mausolée Kingelez*, 1980, © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais
- ↓ Beau Dick, *Ausstellungsansicht documenta 14*, Kassel, 2017, © documenta archiv; Foto: Monika Nikolic



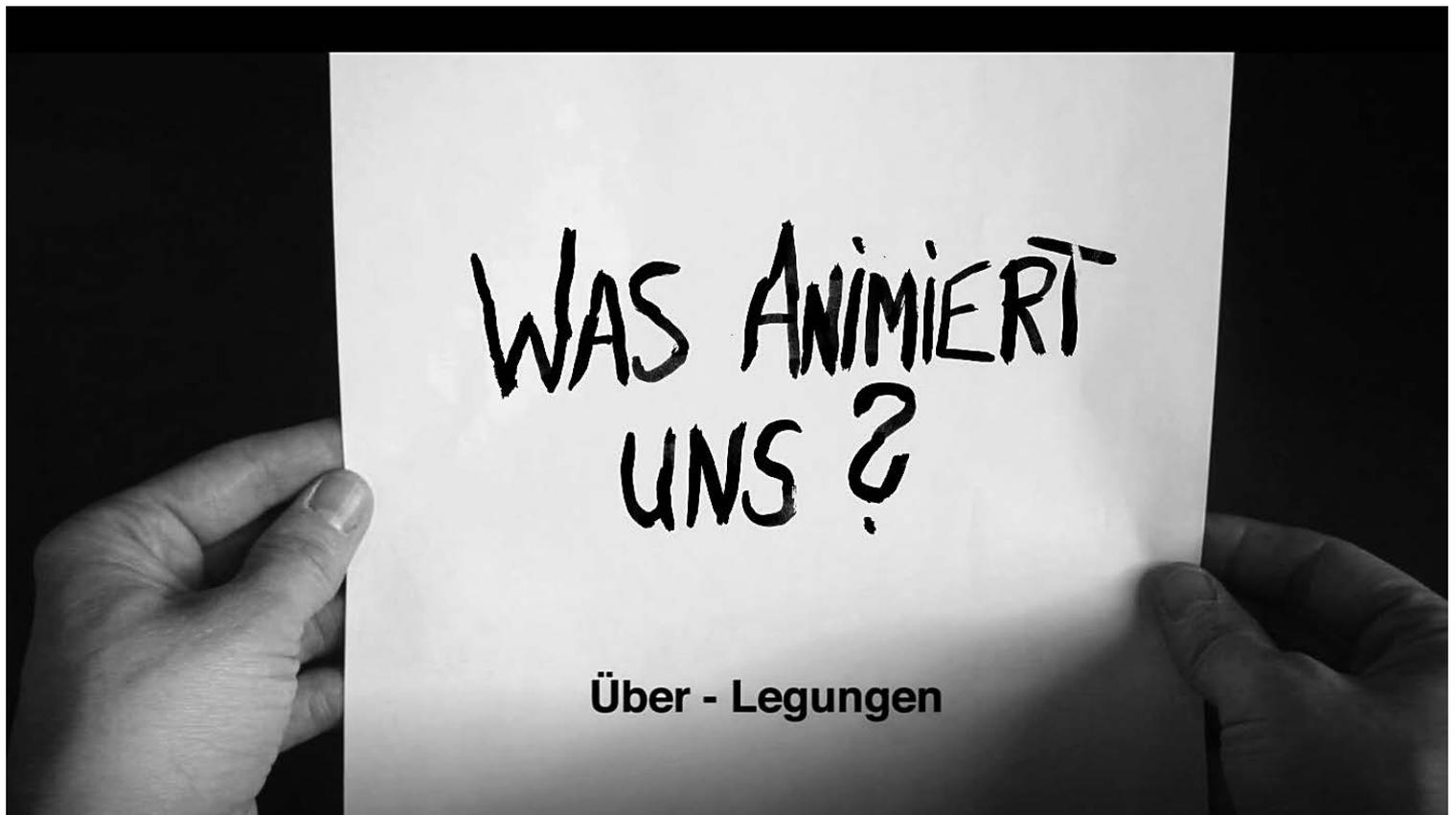
Entsprechend skeptisch blickt der US-amerikanische Kunsthistoriker Alex Kitnick in einem Beitrag für das *Artforum* auf Bestrebungen westlicher Museen, religiöse Bildwerke an Kirchen zurückzugeben.¹² Konkret ließ Eike Schmidt, Direktor der Uffizien, im letzten Jahr verlautbaren, dass er plane, Werke der Renaissance-Kunst aus dem Museum heraus an ihre jeweiligen Ursprungsorte zurückzusetzen.¹³ Kitnick attestiert dieser Geste etwas zutiefst Anti-Modernes, würden dadurch doch aus Objekten der Kontemplation Objekte der Verehrung. Selbstverständlich können die aus dem Museum in die Kirchen getragenen Werke, wie bereits beschrieben, dort als religiöse erfahren werden. Doch man darf wohl davon ausgehen, dass Betrachter*innen solcher Werke, zumal im 21. Jahrhundert, mit Belting und Danto ein „Wissen von Kunstgeschichte“ besitzen und Bilder auch in einem Kirchenraum als *Kunst* wahrnehmen können.¹⁴ Eher steht zu erwarten, dass Schmidts Vorhaben die Kirchen in Außenstellen des Museums verwandelt, da er den Betrachter*innen vor allem helfen wolle, laut Sarah Cascone, den ursprünglichen Kontext der fraglichen Werke zu verstehen. So würde der Kirchenraum weniger als spiritueller Raum gesehen, sondern brächte das zur Anschauung, was das Museum bislang nur sprachlich vermitteln kann. Kitnick hat natürlich zumindest insofern recht, dass das in einen sakralen Kontext (zurück-)gestellte Werk einen anderen Dialog führt als seine Verwandten im Museum: Es fehlt die unmittelbare Anschauung und wie auch immer motivierte Vergleichbarkeit mit anderen Werken.

Gerade für außereuropäische Bildwerke, die ihre spirituelle Dimension im westlichen Kunstkontext verloren haben, bietet sich in Ansätzen, die ein Oszillieren zwischen *Kunst* und Spiritualität zulassen, eine Chance, angemessen(er) mit ihnen umzugehen. Das US-amerikanische Newark Museum beispielsweise ließ in den Jahren 1988–90 einen Altar für seine Sammlung tibetischer Kunst herstellen – Schöpfer war der im indischen Kloster Rumtek ausgebildete Phuntsok Dorje – und vom Dalai Lama weihen. Damit wurde, obwohl Museums-exponat, die religiöse Dimension und Funktion dieses Objektes respektiert.¹⁵ Für diesen Kontext bedenkenswert ist auch der selbstbestimmte Umgang des 2017 verstorbenen Künstlers und Chiefs des nordkanadischen Kwakw'ala-Volkes mit seinem Werk. Beau Dicks Objekte können sowohl in kommerziellen Galerien oder institutionellen Ausstellungen als *Kunst* gezeigt wie auch bei Tanzritualen seines Volkes zum Einsatz kommen. So wurden die Masken, mit denen Dick bei der *documenta 14* prominent vertreten war, dort auch bei Ritualen eingesetzt und offenbar im Anschluss an die Präsentationen in Athen und Kassel zu den Kwakw'ala zurückgeschickt. Der spirituelle Gehalt, im und durch den *Kunst*kontext zurückgedrängt, lässt sich demzufolge für den rituellen Kontext speziell dieser Masken reaktivieren, wenn auch erst nach einer gewissen Ruhezeit.¹⁶ Dass die Masken am Ende mancher Tanzrituale verbrannt werden, markiert deren ultimative Absage an eine Existenzform als *Kunst* – wo sich der Akt der Zerstörung noch als performative Geste lesen ließe – und ein Beharren auf ihrer spirituellen energetischen Dimension.

Schlüssel und Schwelle, Brücke und Riss

Nora Sternfeld

Zum Begriff der Kunstvermittlung gehört seine Widersprüchlichkeit. Über das Produktive dieser Ambivalenz, die sich nicht zuletzt in der Silbe „Ver“-steckt





„Das Gewohnte gerät ins Rutschen, wird verhandelbar. Das ist anstrengend – so wie interessante Kunst – mitunter“¹

„Was heißt hier Vermittlung?“, fragt der Kunstpädagoge Alexander Henschel in seinem informierten und informativen Buch und geht dieser Frage mit beeindruckender Tiefe nach. So widmet sich seine Untersuchung dem Begriff von der Antike bis in die Gegenwart, nicht um ihn zu erklären, sondern um ihn zu verstehen und für die Diskurse und Praxen der Kunstvermittlung kritisch produktiv zu machen. Bei der Lektüre erscheint der Begriff der Vermittlung in vielen Facetten und Bedeutungen im Deutschen. Die umfassende Auseinandersetzung mit sozialhistorischen und philosophischen Begriffsgeschichten gibt oft erhellende, zuweilen erstaunliche Einblicke. So lernen wir, dass seine Konnotationen immer schon Trennung und Versöhnung zugleich bedeuteten und, dass der Vermittlung aus beiden Gründen misstraut wurde. Henschel spricht von „uneinholbarer Ambivalenz“ zwischen „Brücke und Riss“.²

In dieser Ambivalenz liegt eine trennende Kraft, ein Moment der Störung und Erschütterung, die von Autorinnen wie Eva Sturm, Carmen Mörsch und Karin Schneider seit den 1990er Jahren immer wieder betont und produktiv gemacht wurde. Kunstvermittlung schien uns – denn ich zähle mich auch dazu – ein widerständiges Versprechen zu bergen. Eva Sturm schrieb in den 2000er Jahren explizit von „Kunstvermittlung und Widerstand“³. Das ambivalente, kaum übersetzbare Wort der Vermittlung kam uns dabei gewissermaßen gerade recht. Denn es sagte anderes, mehr, widersprüchlicheres als bloß „Übermittlung“ oder „Wissenstransfer“. Es sprach eben auch die Trennung mit.

Wir wollten uns der Kunst als das stellen, was uns bewegen könnte⁴ und zwar so, dass wir dabei auseinanderge-

nommen werden würden⁵, dass wir Affekten begegnen würden, die Effekte auf hegemoniale Gewohnheiten haben könnten, dass wir Brüchen und Widersprüchen begegnen würden, die die Machtverhältnisse in den Blick geraten lassen würden. Und wir dachten, dass dabei, gerade weil Kunstvermittlung nie alleine, sondern immer gemeinsam geschieht, Verhältnisse verschoben werden und andere Horizonte entstehen könnten.

Und auch wenn wir⁶ institutionalisiert wurden, oder sogar Institutionalisierung suchten, war da eben immerhin diese Vorsilbe „ver-“, die auf eine Krise verwies, auf etwas, das bei der Institutionalisierung, bei der Verbindung verschoben wird – so wie in *verlieben* oder *verlernen*. Das „ver-“ schien also ein Verhältnis zu verrücken, oder es zumindest verschiebbar zu machen. Und es schien auch eine Krise in der Sprache zwischen den Worten und den Dingen zu markieren – so wie in *versprechen* oder *versagen*. Weil wir in der Kunstvermittlung einerseits mehr sehen, wenn wir mehr wissen und weil wir andererseits, während wir das tun, doch immer an dem, was wir sehen, vorbei sprechen. Vermittlung ist insofern immer, wenn sie Schlüssel ist, auch Schwelle.⁷

Nachdem seither – mit der zunehmenden Institutionalisierung der Kunstvermittlung und der Ökonomisierung der Bildung im Allgemeinen – vieles von diesem Versprechen gebrochen scheint, nachdem sie diszipliniert und/oder finanzialisiert wurde, stellt sich die Frage nach der Kunstvermittlung im 21. Jahrhundert etwas anders⁸. Heute scheint die „kritische Kunstvermittlung“ in vielen Institutionen angekommen, die zugleich immer prekärere Stellen schaffen. Der Widerspruch zwischen kritischen Diskursen und unkritischen Bedingungen scheint zunehmend konstitutiv geworden und hat die Effektivität widerständiger Ansätze stillgestellt. Ganz in diesem Sinne sind Forderungen nach „Zugang“, „Schwellenabbau“ und „Inklusion“ zu Förderkriterien geworden. Aber dies sind sehr oft eben nur scheinbare Errungenschaften, denn nicht selten bleiben die Machtverhältnisse dabei unangetastet, die ökonomischen Bedingungen

←↑ Studiengruppe Prof. Dr. Anja Steidinger, *Was animiert uns?*, 2021, Mediathek der HFBK Hamburg; Filmstill



und die bürgerlichen Strukturen intakt. Gerade deshalb ist die Frage nach der Emanzipation in der Vermittlung nicht nur eine Frage des Abbaus von Schwellen. Und vor diesem Hintergrund soll mit der Vermittlung als *verlernen* hier noch einmal ein Plädoyer für die Trennung vorgenommen werden – für die Trennung von den selbstverständlich gewordenen Machtverhältnissen und für die Imagination anderer Verhältnisse⁹. Ganz in diesem Sinne schrieb Antonio Gramsci: „die Außenwelt, die allgemeinen Verhältnisse zu verändern, heißt sich selbst zu potenzieren, sich selbst zu entwickeln.“¹⁰ Der Horizont der Gleichheit und der Freiheit unterscheiden sich von jenem der Barrierefreiheit dadurch, dass es nicht bloß um die Administration des „Zugangs“ geht, sondern darum, die Strukturen zu verändern. Vermittlung wäre in diesem radikalen Sinne als Bildung.

Dr. Nora Sternfeld ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg.

- ↑ Studiengruppe Prof. Dr. Anja Steidinger, *Was animiert uns?*, 2021, Mediathek der HFBK Hamburg; Filmstill
- Helene Kummer, *tier [untitled]*, 2020, 3D Skulptur und Video; Filmstill

- [1] Carmen Mörsch und Eva Sturm, Vorwort, in: Alexander Henschel, *Was heißt hier Vermittlung. Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff*, Wien 2020, S. 8f.
- [2] Ebd., S. 23.
- [3] Eva Sturm, „Kunstvermittlung und Widerstand“, in: Josef Seiter (Hg.): *Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2003, S. 44 – 63.
- [4] Anja Steidinger, *Was animiert uns?* Seminar an der HFBK Hamburg, Wintersemester 2020/2021
- [5] So beginnt Irit Rogoff ihren Text „What is a theorist?“ mit den Worten „A theorist is one who has been undone by theory“. Irit Rogoff, „What is a Theorist?“, in: Katharyna Sykord et al. (Hg.), *Was ist ein Künstler?*, München 2004.
- [6] Ich spreche hier auch von einem „Wir“ weil ich seit Mitte der 1990er Jahre in unterschiedlichen kollaborativen und kollektiven Arbeits- und Diskurskontexten mit vielen Kolleginnen, Freundinnen, Studierenden, Lehrenden und Fragestellenden über Vermittlung nachdenke. Meine Erfahrungen lassen sich daher nur in einem „Wir“ ausdrücken. Möglicherweise hat dies damit zu tun, dass sich ein kritischer Kunstvermittlungsdiskurs gerade gegen die Vereinzelung und den Konkurrenzdruck in einem prekären Feld entwickelt hat.
- [7] Michel Foucault, „Die Schwelle und der Schlüssel“, in: ders., *Raymond Rousset*, Frankfurt am Main 1989, S. 7 – 18.
- [8] Ayşe Güleç, Carina Herring, Gila Kolb, Nora Sternfeld, Julia Stolba (Hg.), *vermittlung vermitteln. Fragen, Forderungen und Versuchsarrangierungen von KunstvermittlerInnen im 21. Jahrhundert*, Berlin 2020.
- [9] „Wie können wir uns etwas zeigen, das es noch nicht gibt?“ Ein Gespräch zwischen Ayşe Güleç, Gila Kolb und Nora Sternfeld über Kunstvermittlung und Aktivismus, in: ebd., S. 18 – 23.
- [10] Antonio Gramsci, *Erziehung und Bildung*, Andreas Merckens (Hg.), Hamburg 2004, S. 49.

Figur und Grund virtu-ästhetisch betrachtet

Hanne Loreck

Die Unterscheidung zwischen Figur und Grund ist ein wesentliches Prinzip der Gestalttheorie und der Kunstgeschichte. Hanne Loreck betrachtet das Verhältniss aus der Sicht von Digitalität und Algorithmus



„Diffraction is not a set pattern, but rather an iterative (re)configuring of patterns of differentiating-entangling. As such, there is no moving beyond, no leaving the ‘old’ behind. There is no absolute boundary between here-now and there-then. There is nothing that is new; there is nothing that is not new.“¹

Ob unter einem technischen Blickwinkel gesehen, aus medienkommunikativer Sicht oder punktuell kunsthistorisch betrachtet, optisch lassen sich Überlegungen zu Visualität und Abstraktion in einer scheinbar einfachen Struktur zusammenfassen: in der Relation von Figur und Grund. Die folgenden Überlegungen zeigen allerdings, dass die Figur-Grund-Konstellation als Operativ der Sinneswahrnehmung weit mehr transportiert als eine formale Beziehung und vor allem, dass die Grundstruktur allen Erkennens durchsetzt ist mit soziokulturellen Vorannahmen. Folglich soll hier darüber nachgedacht werden, auf welche Weise eine Kritik an der Dialektik von Figur und Grund zu einer neuen Anordnung von Machtverhältnissen führen kann und in das, was hier das Virtu-Ästhetische genannt werden soll.

Worum es hier nicht geht: Abstraktion als das Gegenkonzept von Repräsentation aufzufassen, mithin als *Bildform* von Ungegenständlichkeit oder von Optikalität, verstehen wir „Optikalität als idealiter entkörperlichte, zeitlich-räumliche Koordinaten transzendierende Wahrnehmung“². Ganz im Gegenteil geht es darum, die Markierungen von Körpern durch Zeit und Raum und von Zeit und Raum durch Körper aufzuspüren – unter den Bedingungen der nicht mehr zu hintergehenden Verbindung von menschlichem und maschinellem Sehen, von Wahrnehmen und Visualisieren unter digitalen Bedingungen. Selbst in den bildnerischen Künsten, die für unsere Untersuchung eine wichtige Folie bildet, kommt eine Kritik an imitativen Verfahren nicht aus der Ideologie, sondern ist bereits in der Transformation jedes Objekts aus seiner physischen Präsenz in eine Darstellung angelegt, wie mimetisch sie auch immer erscheinen mag. Was das Kunstregister oder, allgemeiner und entlang des disziplinären Wandels der Kunst- in eine Bildgeschichte, der Kunst- in eine Bildtheorie gesprochen, was das Bildregister betrifft, fokussieren wir zwar die visuellen Qualitäten, nicht jedoch länger die Geometrien des Bildes, sondern nunmehr seine bildverarbeitenden Algorithmen: Wie also verschiebt sich das Verhältnis zwischen Figur und Grund, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Präsenz und Absenz unter algorithmischen und nicht länger geometrischen Vorzeichen?

Unter dieser Prämisse anzusetzen heißt freilich nicht, unsere Aspektverschiebung solle sich nicht bei den bekannten Ideen visueller Abstraktion und vor allem der klassischen Gestaltbestimmung informieren, nur die aktuellen technomediale Anwendungsbereiche zum Beispiel von Gesichtserkennung und Personenidentifizierung produzieren Fragen, die auf andere Weise in die Gesellschaft hineinragen als „Kunst“ dies bis um die letzte Jahrtausendwende je getan hat. So gilt grundsätzlich die, traditionell perspektivischen, Gesetzen folgende Übertragung von dreidimensionalem Raum in die Fläche nicht länger, denn die klassischen optischen Grundregeln der Differenz zwischen Figur und Grund liegen heute – gleichsam abstrakt betrachtet –

in einem musterhaften Datengewebe vor: Die Figur hat keine Kontur, kein Volumen, ist insgesamt nicht heller oder dunkler als ihre räumlich-bildliche Umgebung; ihre scharf gezeichnete visuelle Gestalt setzt sich aus denselben diskreten Elementen wie ihr diffuser Grund zusammen – Tiefenraum ist zur topologischen Fläche geworden. Erinnern wir uns an Michel Serres’ *Atlas*-Szenario, in dem er in digitalen Kommunikationsformen geografische Distanzen in Nachbarschaften zusammengesmolzen, mithin Fernes und Nahes auf einer gemeinsamen Ebene angeordnet sieht.

Da wir Betrachter*innen visuelle Muster jedoch nach wie vor optisch und im gewissen Sinn ganzheitlich – so eine der zentralen Thesen der Gestaltpsychologie – wahrnehmen, muss der Machtwille des Auges, muss die Selbstaffirmation des Blicks in der semantischen Reproduktion von vorformatierten Weltbildern und Glaubensvorstellungen untersucht werden. Relativ zur zeithistorischen Ebene des jeweiligen technischen Standards betrachtet, fällt nämlich die (zentral-)perspektivische Simulation in der Malerei keineswegs schlechter aus als eine Simulation mit digitalen Mitteln. Also geht es um etwas anderes. 1964 schrieb Otto Stelzer, Professor für Kunstgeschichte an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste, in *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, die „dynamische Auffassung des geschichtlichen Geschehens kann sich nicht damit begnügen, nur die Fakten möglichst vollständig zu sammeln. Nach dem Sammeln kommt das „Sichten“. „Ein geschichtliches Bild beruht zwar empirisch auf einer Fülle einzelner, gehäufte Daten, aber entsteht nicht daraus allein. Erst im Verstehen gewinnen wir die Anschauung von allem geschichtlichen Geist [...]. Verstehen aber ist seinem Wesen nach immer zugleich Werten“ (Karl Jaspers³). Geschichtliches Verstehen fragt nach dem Gewordenen und Fortwirkenden. Es wertet, es stellt eine Rangordnung auf.“ Solche impliziten, normativen Setzungen sind in das Verhältnis zwischen Figur und Grund im Sehen und mehr noch ins Erkennen eingeflossen; ihr symbolisch und ästhetisch-visuelle Neuordnung oder, allgemeiner gesagt, das Denken einer anders gearteten Arbeit der Formen produziert, nach Georges Didi-Huberman, „sowohl Widerstand als auch Zusammenfügung, sowohl Zerreißen als auch Verweben“⁴ – das genau ist die Aufgabe der Revision des Figur-Grund-Verhältnisses. Die optische Bestimmung der Differenz von Figur und Grund, vor etwa einhundert Jahren als wahrnehmungspsychologische Grundbedingung menschlichen Sehens formuliert, ist mitnichten ein neutrales Forschungsergebnis; seine Situiertheit in der westlichen Moderne macht es selbst zu einer ideologischen Konstruktion. Ihr symbolischer Horizont steht nicht nur allgemein mit soziokulturellen Hierarchie- und Wertvorstellungen in Verbindung, die Etablierung der Figur-Grund-Differenz als Wahrnehmungsvoraussetzung ist auch mit einer historischen Visualität verknüpft, in der die bildnerische Abstraktion mit visuellen Modi der Repräsentation, der Figuration und des Mimetischen konkurrierte. Aber nicht nur das. Durch die psychophysiologisch wissenschaftliche Erklärung zur *Grundbedingung* allen Sehens kann ausgeblendet werden, dass diese Fixierung zu einem Zeitpunkt geschah, zu dem Technologien wie Telefonie oder Telegrafie längst begonnen hatten, Ferne und Nähe aneinander anzuschließen und damit, im übertragenen Sinn, Figur und Grund längst nicht mehr ab-



↑ Jakob Sitter, *Pangea*, 2020, Videoinstallation
Hiscox-Ausstellung, HFBK Hamburg, 2020; Foto:
Andreas Hopfgarten

- [1] Karen Barad, "Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart", in: *Parallax*, 2014, Vol. 20, No. 3, S. 168-187, 168; <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2014.927623> [Abgerufen am 15.03.2021].
- [2] André Rottmann, „Das unendlich Kleine. Diskurse über Kunst im öffentlichen Raum“, 03.2003; <http://eipcp.net/transversal/0102/rothmann/de> [Abgerufen am 15.03.2021].
- [3] Karl Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949), Frankfurt am Main 1956, 22; http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/210/2/Stelzer_Vorgeschichte_der_abstrakten_Kunst.pdf [Abgerufen am 27.08.2017].
- [4] Georges Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, aus dem Franz. von Markus Sedlacek, München 2010, S. 34.
- [5] Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens* (1936), Frankfurt am Main 1975, dritte, vollständig überarbeitete Auflage.

solut, sondern lediglich relativ getrennt von einander anzusehen waren.

Und hier spezifizieren wir sowohl Abstraktion als auch Visualität in einem genaueren Blick auf die Figur-Grund-Relation. Sie gilt als eines der zentralen Gesetze des Sehens, wie sie der Psychologe und Vertreter der zweiten Generation von Gestalttheoretikern, Wolfgang Metzger, zunächst 1936 vorgestellt hatte.⁵ Unausgesprochen handelt es sich dabei um die Funktionsbeschreibung *menschlichen Sehens*. Mit dem in unseren Kontext involvierten *maschinellen Sehens* wird jedoch bereits begrifflich suggeriert, sinnesorganisches bzw. physiologisches und technisches Sehen funktionierten auf vergleichbare Weise; sie teilten sich die optischen Gesetze; für beide gälte der Dreierschritt in der Wahrnehmung Sehen, Erkennen, Entscheiden gleichermaßen, datentechnisch freilich unterschiedlich organisiert: Bildaufnahme, Übertragung von Bildpunkten in dichte, aussagefähige Strukturen und der Rückschluss daraus auf den Bildinhalt – Maschinensehen wird also anthropomorphisiert.

Die Episteme der Figur-Grund-Relation
Warum also unser Rückgriff auf ein formal-bildnerisch und zudem psychologisch erforschtes Gesetz, dessen Ausformulierung beinahe ein Jahrhundert her ist? Zwei Aspekte erscheinen uns an dieser Produktionsbedingung visueller Eindrücke relevant: der binäre Code, nach dem Figur/Grund immer schon organisiert ist, und der als Voraussetzung jeden Sehens behauptete notwendige Kontrast zwischen Figur und Grund, ein Konzept, das explizit von der Bedeutung der binären Struktur selbst absieht sowie die bedeutungsproduzie-



rende Musterbildung über Ähnlichkeit und Differenz ignoriert. Wir behaupten natürlich, dass es eine solche „reine“ Formalisierung war und ist, die aus ästhetisch-politischen Gründen und unter aktuellen medialen Bedingungen dekonstruiert werden muss. Dabei gehen wir auch jenen Schritt, den der Kunsthistoriker Ernst Gombrich in seiner Forschung zu *Kunst und Illusion* bereits registriert, aus dem er jedoch keine Konsequenzen gezogen hat: Die binäre Logik kennt „eine Anzahl von künstlerischen und kunstgewerblichen Techniken, [...] gewisse Netzstickereien oder Spitzen, in denen die einzelnen Maschen des Grundes *entweder ausgefüllt oder leer gelassen* werden, wobei durchaus lesbare Bilder von Menschen und Tieren entstehen.“⁶ Desinteressiert an der abstrakten Struktur, in der die Alternative „*entweder ausgefüllt oder leer gelassen*“ die favorisierte figurative Lesbarkeit (Resultat: Mensch und Tier) erst im Leer-und-Voll zeitigt, erwähnt Gombrich zwar die Webtechnik als erste „digitale“ Technik, nicht jedoch als symbolische Form – und damit auch nicht als Konkurrenz zur neuzeitlich dominanten europäischen Raumauffassung und visuellen Raumerfassung durch die (Zentral-)Perspektive⁷. Uns hingegen bewegt die Matrix, das – im übertragenen Sinn – Textile als Alternative zur hierarchisch-illusionistischen Raumstaffelung im Bild, im Sinn „anderer“ Objekte als den traditionellen der Kunstgeschichte,⁸ aber auch als Metapher mit aktueller Konjunktur im transkulturell diskutierten Kontext von Artefakten, als Resultat spezifischer industrieller oder manueller Produktionsweisen und ihrer Geschichte, als Brücke zwischen Text und Gewebe. In der Aktualisierung der Figur-Grund-Relation richtet sich das Augenmerk nicht auf eine Imitation von Dingen als vielmehr auf eine Verteilung von diskreten Elementen. Eine bemerkenswerte Vorgeschichte solcher Verteilung findet sich dennoch wiederum in der Kunstgeschichte bei Wilhelm Worringer, der mit *Abstraktion und Einfühlung* (1908) sowohl die Opposition der beiden Konzepte in der Konjunktion „und“ aufgehoben und in eine Relation überführt hat, als auch die Abstraktion

↑ Nadine Lohof, *A fool to the brush*, 2021, Filmstill

- [6] Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1959), aus dem Engl. von Lisbeth Gombrich, Stuttgart, Zürich 1978, S. 58-59; Hervorh. HL.
- [7] Eine Anspielung auf Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1924/25), in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Harlof Oberer und Egon Verheyen (Hgg.), Berlin 1992, S. 99-167.
- [8] Hier sei ein ungewöhnliches Beispiel der documenta 14 angeführt, Marilou Schultz *Replica of a Chip*, 1994. Im Auftrag von Intel entwarf die für ihre ‚Diversitätswebereien‘ (vornehmlich durch asymmetrische Entwürfe charakterisiert) bekannte Weberin aus dem Volk der Navajo mit ihrer formal geometrisch-abstrakten Komposition ein Gewebe-Analogon zu einer Leiterplatte. Von 1965-75 stellten Navajo-Arbeiterinnen Chips, Dioden, integrierte Schaltungen etc. für die Fairchild Industries Factory in Shiprock, New Mexico, her, oftmals angeworben mit der Behauptung handwerklicher Ähnlichkeit von Chip-Produktion und indigener Webkultur.
- [9] Sebastian Weber, *Anonymer Expressionismus*, in: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), Dresden 1996, S. 193-206, S. 194.
- [10] Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucksinn und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 115, zit. nach ebd.
- [11] Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (1927), Frankfurt am Main 1977, 56, zit. nach ebd., S. 195.
- [12] Rudolf Arnheim, *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Ordnung und Unordnung* (1971), aus dem Amerik. von Rudolf Arnheim, Köln 1979/96, S. 69-70.
- [13] Rosalind E. Krauss, *Das optische Unbewusste (The Optical Unconscious)*, 1993), aus dem Engl. von Hans H. Harbort und Andreas Stuhlmann, Hamburg 2011, S. 34; Hervorh. REK.
- [14] Ebd., S. 35; beide Hervorh. REK.

nicht nur als Konsequenz aus zum historischen Zeitpunkt neuen Technologien, sondern auch als Analogon zu gesellschaftlichen Prozessen fasste. Seine Analysen exemplifizierten sich im Ornament, einer ästhetischen Struktur, die auf spezifische Weise die spätere gestalttheoretische von Figur und Grund vorwegnahm. Im Begleitessay zur Wiederauflage der Schrift 1996 beschreibt Sebastian Weber die Rolle des Ornaments in der Wahrnehmung: „[...] Übergänge ins Ornamentale vollziehen sich meistens neben der Handlung, unerwartet, kaum beachtet und ohne großes Getöse. Zu der Beiläufigkeit, mit der die Muster auftauchen und wieder verschwinden, paßt, daß Ornamente normalerweise kaum anders als auf eine halbbewußte, abständige, unspezifische Art wahrgenommen werden. Angesiedelt an Rändern, Übergängen, Schwellen, fristen sie eine Randexistenz [...]“⁹ Und Weber zitiert Gombrich: „Ihr Effekt hängt von der flüchtigen Beachtung ab, die wir noch übrig haben, während wir unsere Umgebung aufnehmen.“¹⁰ Ist es nicht bezeichnend, dass der Struktur *Ornament* nur eine Restaufmerksamkeit zukommen soll? Und haben wir es hier nicht implizit mit einer Wertung solcher Kulturen oder kultureller Aspekte zu tun, die wesentlich mit dem Ornament operiert(en), nicht zuletzt, weil sie das individuell herausragende Gestaltersubjekt *nicht* als symbolisches Kapital generierende Figur installiert hatten oder haben? Anders gesagt, liegt im Ornament das Figur-Grund-Gefüge dekonstruiert vor. Da es dessen hierarchische Ordnung – Figur dominiert Grund – bereits zerrissen und neu verwebt hat, wurde es als marginal betrachtet. Eben deshalb kann es, so die These, hegemoniale Gefüge weit über den bildnerisch-ästhetischen Aspekt hinaus auf ihre asymmetrischen historischen, sozialen, kulturellen und Geschlechterbedingungen hin ausleuchten. Siegfried Kracauer hat in diesem Zusammenhang die Funktion des Ornaments als eine Form von produktiver Abstraktion hervorgehoben: Vor allem im Film, aber auch in performativen Formaten wie der Revue verweigere das Ornament dem organischen Körper, dem Natürlichen als einem zentralen Machtregulativ, den Respekt; sein Einsatz diene dem „Prozess der Entmythologisierung“ und dem „radikalen Abbau der immer wieder neu besetzten Position des Natürlichen.“¹¹ Diese Funktion wird dabei keineswegs auf kalte Weise, sondern selbst poetisch erfüllt.

Das ist insofern wichtig, als die Gültigkeit des Figur-Grund-Prinzips aus Gestalttheorie und Wahrnehmungspsychologie einem Naturgesetz gleich postuliert wurde. Der optische Grundsatz entspräche, so zumindest ließe sich dem Kunst- und Medientheoretiker Rudolf Arnheim (1904–2007) zufolge sagen, dem „menschlichen Drang nach Ordnung, [...] einer Universalten-den im Gesamtgebiet des Organischen.“¹² Hier wird eine anthropologische Konstante für die Sehfunktion reklamiert, die Sehen bzw. Erkennen als Differenzbildung nicht in seiner Konsequenz für ein Sehen als An-Erkennung betrachtet und Ordnung als gegeben und nicht als machtgeleitet und subjektivierungsgesteuert begreift. Dass die grundsätzlich hierarchische Relation im Figur-Grund-Gegensatz – die Diffusität des Grundes, von dem sich, scharf umrissen, die bedeutsame Figur abhöbe – ideologischer „Natur“ ist, wird unter der humanistischen *conditio* verdrängt, obgleich das Verhältnis zwischen Figur und Grund weit über eine formale,

manchmal auch ästhetisch begriffene Organisation von Flächen, Konturen und Strukturen und ihren jeweiligen Charakteristika der Differenz in die Verfasstheit des Sozialen hineinragt. Metaphern wie Sich-im-Hintergrund-Halten oder Sich-in-den-Vordergrund-Spielen geben einer (Ich-)Figur den Vorrang, positiv wie negativ. Sie leugnen zudem, dass es erst dann eine Figur geben kann, wenn auch eine Nicht-Figur existiert, ein Grund sich immer schon von einem Nicht-Grund absetzt. Es gibt also immer etwas, das sich nicht Figur, nicht Grund nennen darf, weil es bestimmte Kriterien nicht erfüllt, zuallererst dasjenige Kriterium, eines von genau zwei zu sein und einen Gegensatz zu bilden. Wir haben es bei einer Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses also mit vier und nicht nur mit zwei Faktoren und vielmehr noch mit deren komplexen Beziehungen zu tun. Diese Mehrheit in der Vier wird dazu beitragen, den dem Entweder–Oder unterworfenen, scharfstellenden Blick zu defixieren: Die Betrachterin könne nur entweder den Grund oder die Figur erkennen, weiß die Wahrnehmungspsychologie. Wie aber erkennt sie die Nicht-Figur? Eine Struktur, die nicht genügend konturiert ist, um als Figur durchzugehen, die aber auch nicht derart undeutlich ist, dass sie mit dem Untergrund zur Deckung kommt? Offensichtlich lässt sich deren Negativität überhaupt erst in einem Abgleich mit (mindestens) der Figur und dem Grund ausmachen. Rosalind E. Krauss spricht von dem quadratischen, immer aus dem Gegensatz von Figur und Grund organisierten Schema, einer sogenannten Kleinschen Gruppe, als von der Möglichkeit eines „Auf-andere-Weise-Formulierens“. Von der Starre des Kontrasts abweichend, gäbe es ein „ungleich flexibles Schatten-Korrelat [...]“: eine Art von Vielleicht, das Vielleicht der *Nicht-Nicht*-Achse.¹³

An Krauss', zunächst an den Gesetzen der Gestalttheorie orientierten und auf den Modernismus in der bildenden Kunst zielenden, *Verschiebung* ist unser Vorhaben interessiert; dann nämlich, wenn Figur und Grund zu Operativen ihrer eigenen Kritik werden – auf dem visuellen Feld. Denn die Kunsthistorikerin arbeitet auch den Unterschied zwischen den (psychophysiologischen) Bedingungen des Wahrnehmungsfeldes und dem „Sehfeld“ heraus: „Schließlich liegt das Wahrnehmungsfeld immer *hinter* den Objekten der Wahrnehmung; es bildet ihren Hintergrund, ihr Substrat, ihr Umfeld. Die Modalität des visuellen Feldes – Sehen als Struktur; Sehen „als solches“ – hat jedoch absolut nichts von diesem Dahinter, diesem Danach, diesem Nacheinander: denn als Matrix einer absoluten Gleichzeitigkeit muss seine Struktur dieses Feld mit jener vollkommenen Synchronie markieren, die das Sehen als eine Form des bewussten Erkennens, der Kognition auszeichnet. Jenseits des Nacheinanders von Figur/Grund im empirischen Raum muss es auch eine Gleichzeitigkeit, ein Alles-zusammen geben, das die Aufeinanderfolge neu strukturiert als *Sehen*.“¹⁴ Zwar legen auch wir die hier konsequent erfasste Struktur des Sehens zugrunde, tun dies allerdings in einer nicht auf den analog generierten Modernismus und seine Rezeption bezogenen Weise, sondern versuchen Methoden für die geforderte Gleichzeitigkeit zu finden, die dem durch die aktuellen Medien veränderten visuellen Feld entsprechen. Einerseits soll es dabei um theoretisch-ästhetische Unterbrechungen des techno-medialen Primats in der Visualität von Identifizierungen, Gesichtserkennung und maschinellem Sehen

gehen, andererseits um die oben bereits thematisierte kulturelle Kritik an der Naturalisierung von Figur/Grund in ihrer Etablierung als Grundbedingungen der Wahrnehmung.

So gesehen erhält auch eine der möglichen Definitionen von Abstraktion – das Absehen von etwas – eine Doppelbedeutung: von der Konnotation des Reduzierens hin zu einer Version des Wissens um die Gründe: Denn eine Redewendung wie „abgesehen von [...]“ gibt ja noch im Ausschluss die Bedeutsamkeit oder prägende Kraft des von der Verhandlung Ausgeschlossenen zu erkennen. Und erkennt damit eben diese Gründe auch an. „Abgesehen davon“ heißt also nichts anderes, als das, wovon abgesehen, was ausgeschlossen werden soll, in Erinnerung zu rufen, um die optische Datenverarbeitung gleichsam wesentlich an den kausalen Daten vorbei laufen zu lassen. Gesetz und Idealität der Wahrnehmung werden im Abstrahieren impliziert. Und damit Rasterfahndung und andere Identifizierungs- und Kontrollmethoden bzw. (Il-)Legalisierungsverfahren immer noch vom „natürlichen“ Ordnungsdrang in der optischen Wahrnehmung verschleiert. Dieser ist noch den mit dem erkenntnisdienlichen Sehen beauftragten Sehmaschinen eingegeben, denn die sie steuernden Algorithmen wurde solcher Ordnungssinn gelehrt.

Abstraktion – Konkretion

Die Forderung, die idealistisch verfasste Abstraktion, mit ihrer Geschichte „zunehmend abstrakter und abstrahierender Optikalität“¹⁵, wie Rosalind E. Krauss in *Das Optische Unbewusste* behauptet, in Richtung einer sozialen Konkretion zu überschreiten, ist alles andere als neu. Während es mit Projektionismus und Konstruktivismus um die Dissemination der bildnerischen Abstraktion ins Soziale, auf die Straße ging,¹⁶ finden wir zeitgleich kunsthistorische Bezüge, die sich der Begrifflichkeit Abstraktion – Konkretion bedienen, während formal optische Differenzierungen durchgespielt und nicht, wie bei der russischen Avantgarde, diagrammatische oder (typo-) grafische Transfers wirksam wurden. Was die Kunstdebatte betrifft, so ist also an die Verwerfungen zu erinnern, die in unterschiedlichen geografisch-kulturellen Kontexten auf je verschiedene Art zwischen Konkretion und Abstraktion pendelten, um schließlich das Konkrete, beziehungsweise die Idee des Konkreten über die des Abstrakten im Sinn einer Distanzierung von der Welt des Sichtbaren zu stellen. Wir denken dabei etwa an die de Stijl-Gruppierung, voran Theo van Doesburg, an die Kritik an Piet Mondrians Utopismus, oder an César Domela. „With Van Doesburg and Domela, the future is now“¹⁷, konstatiert der Kunsthistoriker Sven Lütticken 2012 in seinem Artikel „Inside Abstraction“.

Diese Debatten, ihre Manifeste und ästhetischen Artikulationen fanden vor knapp einhundert Jahren statt; exemplarisch gelten sie noch im Heute: „The society of control is a regime of concrete abstraction. Here, from social media to GM foods, abstraction is not just real and operative but has transformed the nature of concretion itself. This does not mean that the dialectic of abstraction and concretion is abolished, just that it becomes ever more complex and refined.“¹⁸ Was Lütticken für die Kontrollgesellschaft diagnostiziert, fundiert auch die Transformation des Optischen von den analogen visuellen Formen der Kunst in die Digitalen

[15] Ebd., S. 32.

[16] Projektionismus nannte sich eine der zahlreichen Kunstrichtungen der russischen Avantgarde der 1920er Jahre. Seine Abgrenzungen vom Produktionismus und von der parallel kunsthistorisch verzeichneten Analytischen Kunst sind unscharf; zwischen einer Philosophie der Technik, den Forschungsmethoden der damals aktuellsten (Natur-)Wissenschaft, insbesondere der Biomechanik, und einer eigenständigen Ästhetik bediente sich der Projektionismus der klassischen Idee der Abstraktion: nicht freilich in der Bedeutung von Ver-Nichtung, sondern in der Durcharbeitung seiner Sujets, besonders von Prozessen (in Natur und Gesellschaft) und von deren Funktionen hin zu einer neuen Konkretion. Dabei handelt es sich um eine Strategie, deren Futurismus bzw. Aktualität vom Paradox der ‚unerwarteten Erwartung‘ markiert wird. Im Unterschied zum deutlich bekannteren Produktionismus gilt die Konkretion jedoch nicht der Gestaltung von Waren oder der Propaganda, sondern hat Verfahren, Methoden, Programme, Implikationen und Immanenzen zum Thema. Ein Künstler-Beispiel ist Solomon Borisowitsch Nikritin (1898 – 1965).

[17] Sven Lütticken, „Inside Abstraction“, Oktober 2012; <http://www.e-flux.com/journal/38/6196/inside-abstraction/> [Abgerufen am 15.03.2021].

[18] Ebd.

[19] Zum technischen Sehen und seinen Folgen siehe die ausgezeichnete, unveröffentlichte Master-Thesis von Elena Bösenberg, *Maschinelles Sehen. Kritik einer Computer Vision*, HFBK Hamburg 2017. Ihrer Lektüre verdanke ich zahlreiche Erkenntnisse.

[20] Sven Lütticken, „Inside Abstraction“; <http://www.e-flux.com/journal/38/61196/inside-abstraction/> [Abgerufen am 07.04.2021], Übers. HL.

[21] Rosalind E. Krauss, „Gestalt“, in: Yve-Alain Bois und Rosalind E. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997, S. 89 – 92.

[22] Ebd., S. 90.

der Geschichtlichkeit und affiziert dabei – erneut – das Figur-Grund-Verhältnis. Nicht nur hat sich der Grund von seiner optischen Fassung in die Operative der Ground Truth, jener Grundwahrheit transformiert, nach der Gesichtserkennungssoftware programmiert wird beziehungsweise die bildverarbeitenden Algorithmen (Image Processing Algorithms, kurz IPAs) konstruiert werden: Ein Gesicht ist konkret, seine lesend-sehende Erfassung hingegen ein abstrakter Vorgang; die aus der Identifizierung möglicherweise resultierenden Konsequenzen wiederum konkret. Dabei sind menschliche Sehende inzwischen kein Relais der Semantisierung und der Beurteilung mehr: Algorithmen sichten Bildermassen nach ihnen antrainierten Kriterien und schließen auf deren Inhalte. Die algorithmischen Vorschlagssysteme geben der Nutzerin das zusehen, was sie sehen soll und gaukeln ihr vor, dass sie das, was sie sehen soll, auch sehen will.¹⁹ Auf die Figur-Grund-Relation zurückgewendet, hat sich der wahrnehmungstheoretische Ursprung der optischen Differenzbestimmung im empirischen Sehen in etwas buchstäblich Vorgesehenes, und der Grund hat sich vom Hintergrund oder vom Feld (Rosalind E. Krauss) in eine Kausalität transformiert: Ob Werbung, die mir meine Recherche nach käuflichen Büchern oder nach Laufschuhen wiederholt vorhält, oder ob Identifizierung, der Grund ist kommerziell oder sicherheitspolitisch – in der „Anzeige“ fließen sie zusammen.

Abstraktion, gleichsam konkretisiert in der Figur-Grund-Beziehung, zu durchdenken und zu visualisieren und in Richtung eines egalitär, beziehungsweise „ornamental“ begriffenen Ineinanders zu verschieben, reagiert auf jene Version von Abstraktion, die das Konkrete „weniger liquidiert als vielmehr aus sich heraus verflüssigt und transformiert.“²⁰

Die Realabstraktion der Digitalität materialisiert sich sowohl in Algorithmen als auch in Bildern – Bilder von Gesichtern zum Beispiel –, und die Realkonkretion findet sich in den Maschinen beziehungsweise Black Boxes, die diese Bilder kalkulieren, auf ihren Bildschirmen zur Erscheinung bringen und wiederum realabstrakt „lesen“. Die Visualität taucht also ein in jene Sphäre kritischer Beurteilung, ja in die Verurteilung als „bloße Erscheinung“, die es dem klassischen Materialismus schwer machte, Kunst generell, verschärft freilich ungegenständliche Kunst, also die kalte Abstraktion im Tauschwert schlechthin, anders als politisch-ikonographisch zu diskutieren. Gestaltfragen wie die des Verhältnisses von Figur und Grund wurden zum historischen Zeitpunkt ja auch nicht gesellschaftstheoretisch oder ökonomisch, sondern auf dem Feld der Psychologie erforscht. Nicht von ungefähr weist die poststrukturalistische Kunsthistorikerin Rosalind E. Krauss in ihrem Lexem *Gestalt* in der die Ausstellung *L'Informe* (Paris 1996)²¹ begleitenden Publikation auf die Koinzidenz von gestalttheoretischer und psychoanalytischer Subjekt-Fassung hin: 1936, auf dem Höhepunkt der Gestalttheoriebildung, hätte Lacan deren optische Grundregeln – die „gute Form“ und die Prägnanz – in das Spiegelstadium übertragen; das Spiegelbild repräsentiere eben das Begehren des Subjekts nach einer solchen „guten“, mithin vollständigen und klaren, „prägnanten“ Form. Krauss arbeitet auch die spezifische Kondition dieses Bildes heraus: „Within this reasoning about perceptual logic, ‚seeing‘ bifurcates into two

distinct functions: with the vision of animals focused on the horizontal ground on which they and their prey both travel, a vision that is therefore, in certain ways, merely an extension of the sense of touch; but with the sightedness of mankind recharacterized as ‚beholding.‘ Qualified by its acknowledgement of the distance that separates the ‚beholder‘ from his object, the gap built into the human perceptual relation is what provides a space for all those varieties of vision which separate man from animals [...].“²² *Touch* zählte in der damaligen Diskussion zum Aktionsraum der Horizontalität, ja zur tierischen Erfahrungswelt, nicht zum fronto-parallel Vertikalen menschlicher Wahrnehmung, welche zudem nur unter der Bedingung von Abstand und Transparenz möglich war. Nur unter solchen Konditionen war es möglich, (sich als) ein Bild zu erkennen; Bildschirme mit dem Finger zu berühren oder über sie zu wischen, um Bilder zur Erscheinung zu bringen, sind in diesem Modell nicht mitgedacht, verändern aber jedes Nachdenken über Subjektivität und Subjektivierung. Denn unter den Operationen des Algorithmus steckt das Erkennen oder Identifizieren in der Black Box; auch hier hat sich die vormalige Unterscheidung zwischen Nah- und Fernsicht, jede räumliche Staffelung von bedeutsamem Vorder- zu marginalem Hintergrund in die schiere Opazität der Rechnung jenseits jedes, wiederum auf Distanz beruhenden, optischen Abgleichs verwandelt – und damit Figur und Grund für neue Verhandlungen freigesetzt: um eine marginale Position über ein gezieltes Eintauchen in den Grund zu demonstrieren, um mediale Ästhetiken von Verdunkelung, Trübung und Diffusion in Opposition zur auf Transparenz angelegten Definierbar-, Verfügbar- und Durchschaubarkeit von Subjekten und Räumen zu produzieren. Fraglos bezieht sich jede Umordnung, ja die ästhetisch angestrebte Unordnung in der Figur-Grund-Relation in topologischen, „nicht-orientierten“ Anordnungen auf ein Subjektmodell, das hegemoniale und normative Subjektvorstellungen quert. Daraus versteht sich auch, dass jedes alternative Oszillieren zwischen Figur und Grund jene Visualitäten ins Licht zu rücken hat, die schon immer im (Hinter-)Grund verschwunden schienen, mehr noch in ihn hineingeschwunden sind, die mittels Un- unterdrückt gedrück und sichtbar waren.

Dr. Hanne Loreck ist Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften an der HFBK Hamburg.

Dieser Text ist eine leicht veränderte Fassung, der unter dem Titel *Figur und Grund virtuell-ästhetisch betrachtet* in: Hanne Loreck (Hg. in Zusammenarbeit mit Jana Seehusen), *Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses*, Materialverlag der HFBK Hamburg 2017, S. 246 – 260 erschienenen Originalversion.

Vom Ver(n)einen der Gegensätze *Raimar Stange*

Kunst trennt sich immer wieder von vermeintlichen Gegensätzen und überschreitet dabei Grenzen. So machen viele Künstler*innen die Betrachter*innen zu Mitproduzent*innen und heben so die Trennung von Urheberschaft und Wahrnehmung auf – wie unser Autor an drei ausgewählten Beispielen zeigt



„Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder“, schrieb schon Friedrich Hölderlin im zweiten Buch seines Romans *Hyperion* (1799) über die Dialektik von Trennung und sich versöhnender Wiedervereinigung. Signifikant ist dabei, dass der deutsche Dichter die Trennung im Bereich des Streits verortet. Das ist umso bedenkenswerter, als die Trennung so etwas wie ein Modus Operandi dessen ist, was wir einmal „Fortschritt“ genannt haben. So beruht zum Beispiel der von dem Soziologen Norbert Elias 1939 analysierte „Prozess der Zivilisation“ ganz entscheidend auf der funktionalen Trennung von Emotion und (disziplinierender) Rationalität. Auch im Betriebssystem Kunst wurden im Laufe der Zeit – übrigens aus einem ähnlich „zivilisatorischen“ Impetus heraus –, immer wieder diverse Trennungen installiert, so etwa die von unterschiedlichen Genres, *high and low art*, angewandter und freier Kunst, Künstlerin und Rezipientin sowie die von (abgeschlossenem) Werk und (laufendem) Prozess. Vor allem die letzten beiden vermeintlichen Gegensätze und ihre sich vereinende Wiederfindung will ich in meinem Text näher beleuchten.

Selbst im Beuys-Jahr macht es Sinn mit dem „Erfinder“ der Sozialen Plastik zu beginnen. Denn Joseph Beuys, der 1970 sowie im Wintersemester 1974/75 Gastprofessuren an der HFBK Hamburg innehatte, ignorierte in seiner künstlerischen Arbeit alle fünf von mir erwähnten Trennungen im Kunstbetrieb souverän. So sang er 1982, also gut zehn Jahre vor dem Pop-Kunst-Crossover der Young British Art, auf Schallplatte und live in TV-Shows den Poprock-Song *Sonne statt Reagan*. Eine Textprobe aus diesem links-populistischen Lied, das high und low miteinander kurzschließt: „Doch wir wollen Sonne statt Reagan. Ohne Rüstung leben! Ob West, ob Ost, auf Raketen muss Rost!“ Zudem behauptete Beuys seine Kunst insofern als angewandt, als er den Moment des Lehrens und des politischen Agierens in das Zentrum seiner Arbeit rückte, zum Beispiel in seinem Beitrag für die documenta 5 (1972) mit seinem „Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“. In diesem diskursiv-engagierten Setting diskutierte er während der 100 Tage der documenta mit Besucherinnen über die Optionen einer basisdemokratisch organisierten Politik. Diese frühe performative Installation hatte durchaus wegweisende Qualitäten und war unter anderem Vorbild für die Besetzung der 7. Berlin Biennale 2012 durch eine Gruppe der New Yorker Occupy-Bewegung. Während der gesamten Laufzeit der Berlin Biennale lebten die Kunstaktivistinnen im Erdgeschoss der Kunstwerke Berlin und organisierten ein so reflektierendes wie agitatorisches Programm mit diversen Workshops, Diskussionsveranstaltungen, Theatergastspielen und Demonstrationen im Stadtgebiet, inklusive eines Banküberfalls. Die dritte, eingangs genannte Trennung, die zwischen Künstlerin und Rezipientin, hinterfragte Beuys so provozierend wie produktiv mit seiner inzwischen legendären Behauptung „Jeder Mensch ist ein Künstler“. Und schließlich ist da noch das Prozesshafte seiner Kunst zu bedenken, dass die Trennung von Werk und dessen Entstehung konsequent relativiert. Dazu sei ein näherer Blick auf sein Projekt *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* für die documenta 7 (1982) geworfen. Der soziale Plastiker ließ damals 7000 Eichen, aber auch andere Bäume, im Stadtgebiet Kassel



[1] Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Valiz, 2010.

[2] http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ENGLISH_1.pdf

[3] Pascal Gielen, *ibid.*

← Joseph Beuys pflanzt den ersten Baum der Aktion am Rand des Friedrichsplatzes vor dem Fridericianum in Kassel am 16.03.1982
Joseph Beuys, *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*, documenta 7, Kassel, 1982, © documenta archiv; Foto: Dieter Schwerdtle, VG-Bild Kunst, Bonn

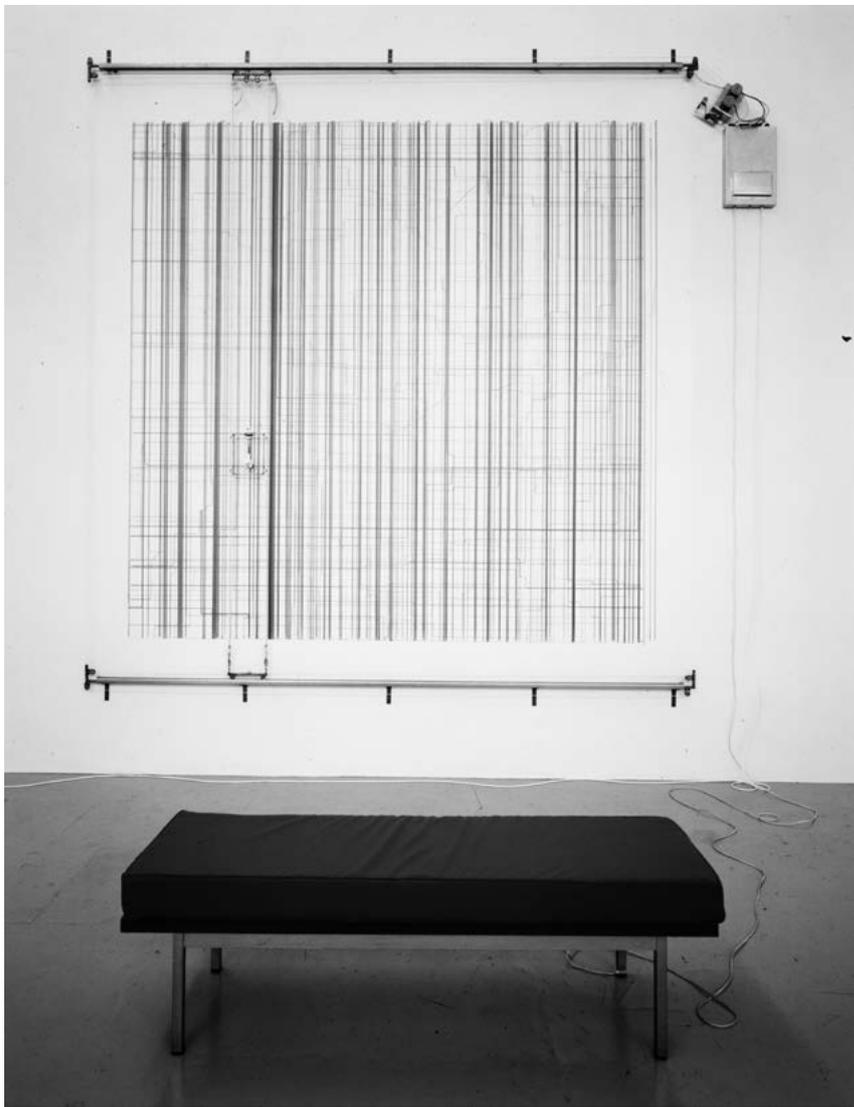
↑ Marjetica Potrč, *Dry Toilet*, Caracas, 2003-2019; Foto: Gerhard Kassner, Courtesy the artist and Galerie Nordenhake Berlin/Stockholm/Mexico City

und in der Umgebung pflanzen. Daneben wurde jeweils ein vergleichsweise kleiner Basaltstein aufgestellt. Die engagierte Aussage, die Forderung, die mit dieser Aktion verbunden war, die übrigens erst posthum auf der nachfolgenden documenta 8 beendet wurde, ist offensichtlich: Mehr Grün in die Städte, weniger Beton. Entscheidend in dem spezifischen Kontext des Beitrags ist, dass das Projekt *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* als mehrjähriger Prozess angelegt war. Und selbst nach dem Pflanzen aller Bäume, zudem eine Aktion, die nur in Zusammenarbeit mit vielen Beteiligten ausgeführt werden konnte, ist die Arbeit noch nicht abgeschlossen, schließlich wachsen die Bäume, bekommen Blätter, verlieren diese wieder. Somit erfüllt die Arbeit die beiden wesentlichen Ansprüche, die Umberto Eco an ein „offenes Kunstwerk“ gestellt hat: Prozessualität und Interaktion. Das beschrieb der italienische Philosoph 1962 präzise in seinem gleichnamigen Buch über eine gleichsam „unabgetrennte“ Wahrnehmung: „Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation“. Diese Realisation, also die Mitproduktion eines Werkes durch die nun aktiven Rezipientinnen, umschreibt er folgendermaßen: „Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: Er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, dass das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk und nicht ein anderes sein wird, und dass am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist“. So bereitete Beuys mit seinem Konzept der 7000 Eichen den Rahmen vor, den die Bäume pflanzenden Menschen dann auf ihre Weise, etwa durch ihre Wahl des jeweiligen Standortes für die Setzlinge, umgesetzt haben. Das Resultat ist eine Form von urbaner insitu-Kunst, deren konkrete Form Beuys zwar nicht vorhersagen konnte, die aber dennoch seiner Idee von „Stadtverwaltung“ gerecht wird.

Performative Installationen, die sich von vermeintlich festgeschriebenen Setzungen trennen, finden sich zahlreich im Œuvre von Marjetica Potrč wieder. Bahnbrechend das Projekt *Dry Toilet* (2003), der in Slowenien geborenen Künstlerin, die von 2011 bis 2018 als Professorin für das Design der Lebenswelten an der

HFBK Hamburg lehrte. In Caracas entwickelte Potrč gemeinsam mit Bewohnerinnen des dortigen Armenviertel La Vega und dem israelischen Architekten Liyat Esakow umweltfreundliche Toiletten, die kein Wasser für ihre Säuberung benötigen. Denn eines der vielen Probleme der Bewohnerinnen besteht darin, dass sie skandalöser Weise von der kommunalen Wasserversorgung abgeschnitten sind. Diese angewandte Ästhetik von *Dry Toilet*, die verortet ist im Crossover von Architektur, Urbanistik und Kunst, zeichnet sich also nicht nur durch ihren hohen humanitären Nutzwert aus, sondern auch durch den Moment der gemeinsam und interaktiv erarbeiteten Problemlösung. Signifikant ist auch, dass diese Arbeit, wie auch Joseph Beuys' 7000 Eichen, sich nicht im hehren und geschützten White Cube einer Kunstinstitution ereignet, sondern mitten in einem Elendsviertel von Caracas. So wird in der südamerikanischen Metropole endlich nicht mehr dem Schein der Kunst vertraut, sondern sich dem richtigen Leben anvertraut; Kunst und Leben werden nicht mehr voneinander getrennt. Ähnliches gilt auch für Potrčs Projekt *The Public Space Society*, das sie 2012 gemeinsam mit Eva Pfannes und Sylvain Hartenberg, beide arbeiten für das in Rotterdam ansässige Kollektiv Ooze-Architects, im Rahmen der Züricher Kunst im öffentlichen Raum-Ausstellung *Art And The City* initiiert hat. Auf dem brachliegenden Areal eines ehemaligen Fußballstadions wurde ein Territorium abgesteckt, auf dem lange Sitzbänke zum Verweilen aufgestellt wurden. Die Pfosten, mit denen die Fläche markiert wurde, erinnerten an Gartenlauben oder Baustellen, also an die Orte, an denen die Bürgerinnen eigentlich über öffentliche Angelegenheiten sprechen sollten, ebenso wie auf dem antiken Forum Romanum, dem „Ahnherr“ aller öffentlicher Plätze. Auf diesem von Potrč, Pfannes und Hartenberg dermaßen präparierten Versammlungsort waren Landbesitzerinnen, Anwohnerinnen und Besucherinnen gleichermaßen aufgefordert, über die Zukunft des Geländes nachzudenken, zu diskutieren und Vorschläge zu unterbreiten. *The Public Space Society* ist sicherlich auch im Kontext der „relationalen Ästhetik“ (Nicolas Bourriaud) und der damit verbundenen Strategie, Menschen als kommunikative Wesen miteinander näherzubringen,





zu verorten. Anders als bei vielen Künstlerinnen der „relationalen Ästhetik“ der 1990er Jahre, man denke nur an Tobias Rehberger, Pierre Huyghe oder Jorge Pardo, beschränkt sich dieses sozial engagierte Projekt nicht darauf, mit hauptsächlich „hedonistischen“ Angeboten die Menschen zum mehr oder weniger diskursiven Austausch zu animieren, sondern stellt eindeutig (kommunal)politische Fragestellungen in den Mittelpunkt der Kunst. Somit wird auch hier die Trennung von Politik und Kunst aufgelöst.

Als letztes Beispiel sei die Praxis von Angela Bulloch, seit 2018 Professorin an der HFBK Hamburg, genannt. Bulloch zählte in den 1990er Jahren als Young British Artist zu den international bekannten Künstlerinnen der „relationalen Ästhetik“. Ihre Arbeit bezog sich auf die Kunstproduktion im „klassischen Sinne“. Ein gutes Beispiel hierfür ist ihre Installation *Betaville* (1994): Eine rote Bank steht mitten im Ausstellungsraum, im white cube, direkt vor einer Wand, an der eine maschinelle Vorrichtung befestigt ist, die horizontale und vertikale Linien an die Wand zeichnet. Dieser künstlerische Akt findet immer dann statt, wenn sich Besucherinnen auf besagte rote Bank setzen, die an eben die Bänke erinnert, die in Museen vor zu bestaunenden Werken stehen. Die Besucherinnen werden alleine durch das Sitzen zu Mitproduzentinnen des prozessualen *Wall Drawings*, die von ihnen in Gang gesetzte Produktion können sie im selben Moment (selbstkritisch?) beobachten. Doch die künstlerische Kreativität hält sich in Grenzen, lebt sich eben nur in dem Möglichkeitsraum aus, den die Künstlerin mit ihrer maschinellen Installation vorgegeben hat. Der Titel der Arbeit bezieht sich – die Trennung unterschiedlicher Genres ignorierend! – offensichtlich auf Jean-Luc Godards Film *Alphaville* (1965), in dem ein Computersystem die menschlichen Gefühle überwacht.

Gemeinsam ist allen hier kurz vorgestellten Arbeiten, dass sie mit wohlkalkulierten Grenzübertritten die Distanz von Kunst und Leben, von Werk und Betrachterin zu minimieren versuchen. Dabei entstehen künstlerische Arbeiten und Projekte, die nicht zuletzt charakterisiert sind durch eine „Dialektik von Kunstwerk und Offenheit, in der das Fortbestehen des Kunstwerks die Garantie für die kommunikativen Möglichkeiten und zugleich für die Möglichkeiten zu ästhetischem Genuss“ (Umberto Eco) ist. Das Kunstwerk also ist auch in dieser konstruktiven Dialektik noch der mehr oder weniger sensiblen komponierte Ausgangspunkt für soziale Prozesse. Gut so!

Raimar Stange lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin. Er veröffentlicht regelmäßig in Kunstmagazinen wie *Camera Austria*, *Artist*, *artmagazine.cc* und der *TAZ*. Er kuratiert Ausstellungen zu den Themen Rechtspopulismus und Klimawandel.

- ← Marjetica Potrč and Ooze (Eva Pfannes & Sylvain Hartenberg) in Kooperation mit Stadionbrache Hardturm, Zurich, The Public Space Society, 2012; Foto: Ooze, Courtesy of Marjetica Potrč and Ooze
- ↑ Angela Bulloch, *Betaville*, 1994, Ausstellungsansicht; Foto: Fredrik Nilsen

Picasso or a Beer?

Valentina Karga, Seda Yıldız

Do we need to differentiate between thought and action, artist and community, aesthetics and ethics? Valentina Karga and Seda Yıldız unpack socially engaged art in a reciprocal interview



[Seda Yıldız] Let's start by mentioning how we came up with this format, which you suggested as an alternative to a regular interview structure. For now we will leave behind our roles as "interviewer" and "interviewee" as well as "student" and "professor" to work in a flat hierarchy. Maybe we could start by discussing the topic, which is the dividing line between everyday life and art, or the so-called "art world" and "non-art world," which we are both (if I may say so) conscious and critical about. In this gap, socially engaged artistic practice is taking a stance, bridging two realms to produce socially relevant art for many audiences, and navigating across institutional and public space, as an individual or as a collective; it prompts an immediate response to blur divisions and opens a discussion of the aesthetic and social dimension of an artwork. How do you respond to this gap through your artistic practice?

[Valentina Karga] I see socially engaged artistic practices and practitioners as those who are mediating between the art world and the non-art world, whoever that is, is depending on the context. I am sensitive to the accessibility of art, as that is a social issue too. Perhaps it is because I grew up on the countryside in Greece with almost zero art accessibility in my everyday life. There was also no internet back then. For many artists, aesthetics alone is enough, but for me it is a combination of how much I empathize with a certain social question plus aesthetics; moreover, aesthetics can become a societal question too. For example, when I see mainstream aesthetics being not well thought of, I think that we, as artists whose work is to communicate aesthetics to the public, aren't doing our job well enough. It's a matter of cultivating aesthetic awareness through one's practice, and this is a responsibility I take. One can wonder whether the sacrifices required to reach a certain aesthetic compromise the social impact of a project and vice versa. Some think that the most important bit is the social impact and not the visuals, exactly because there is an urgent social question waiting for a resolution. And indeed, if you try as an artist to take on the responsibility to offer a solution, you might be confronted with such a dilemma. I take on such responsibility, but no more than I can as an artist. I am not a social worker, a politician, or lawyer, etc. And, if I maintain my position as an artist, I am flexible to maintain my aesthetic standards. Aesthetic awareness is not a luxury anymore in our over-mediated, highly visualized world. It is important; it can give you grounding and connection, to nature, to yourself and to others, humans and non-humans. Enhancing, supporting, validating people's aesthetic awareness can happen via the artwork itself



when people see it in exhibitions, but it can also happen more directly, body to body, not just intellectually by simply spending time with artists, making something together. And this is a kind of service I hope I am offering: cultivating the aesthetic awareness of people related to both the art world and the non-art world by engaging in doing something together. This is basically the social service dimension of my work, which is constant, even though the social contexts and questions change. What do you think about this?

[SY] I am of the same opinion that as art workers we need to reflect on the accessibility of art and the responsibility in cultivating aesthetic and social awareness too. Indeed, this responsibility goes beyond artistic position; we should accordingly relate to our role as citizens and locate ourselves in society not only as artists, but as *artist-citizens*, without differentiating the two. I'm interested in this down-to-earth way of working and how it might open many doors, including the opportunity to work not only with people we share the same interests with, but with a wider group, in a modest way. Of course, when we say "doing things together," questions as to what, how and why become important. It is liberating that, in producing socially relevant art, things that are essentially banal could be a tool to facilitate an engagement between a wider group of people. For me, this illustrates the simplicity and strength of socially engaged practice. You mention the intellectual perspective, which reminds me of the essay "Picasso or a Beer?" by art historian and curator Igor Zabel¹. Zabel discusses the notions of sensual, intellectual, and banal through a dilemma he himself experienced, between an intellectual activity, going to an exhibition, and a rather banal one, going for a beer. As "a fanatical visitor to museums or galleries," as he calls himself, Zabel wonders, how it is possible that such a dilemma arises at all. Eventually he proposes that an artist achieves something great if a visitor goes to a show with pleasure similar to that of going for a beer with a friend. Yet, how could one achieve this balance? It is important that you raise the question of whether, as art workers, we do our job of communicating aesthetics to the public well enough. Indeed, a dilemma occurs when socially engaged practice becomes simply a bad advertisement for the artist. Then we reach a controversial question: Whom does such work serve: a certain community, or an artist? And how can we avoid falling into such a trap? Maybe we can share an example that deals with these delicate matters skillfully?

[VK] I think that the work should serve both, albeit in different ways. The artists are not part of the community in the long run; they are committed to working with a community,



↑ Valentina Karga, *CIRCLE #2: A Resting Infrastructure*, 2020, Window installation at *Who Cares?* feminist art festival; Photo: Patricia Escriche

→ Dans etmeyen bizden değildir! Wer tanzt, gehört zu uns! We live together, we dance together! *Entrez dans la danse!*, Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg, 2019

[1] Igor Zabel, *Contemporary Art Theory*, 2012

and the community is their clay, the medium for them to make art. Then there is the fact that they are getting paid for it, and gaining visibility, as they are usually doing this work in the context of an exhibition or a festival. An example of a strong community association in the biennial model would be *2Up2D-Homebaked* (2012–), a project by Jeanne van Heeswijk, who was also a guest professor at the HFBK Hamburg in 2018/2019. Jeanne, who lives in Rotterdam, was invited by the Liverpool Biennial to do a project there, and she established a counter-model to the wider regeneration that has taken place in a specific area. Having had a lot of experience from similar projects, she knows that works like this take a lot of time. There should be time to build trust, to hold community meetings to reach a consensus, and a long negotiation with the city's urban development office too. In the end, the community came up with a plan to open a local bakery on the ground floor of the building in question, to revitalize their failing community. Jeanne helped the community develop this plan, but also acted as a catalyst, bringing in the biennial's influence in entering negotiations with the city's neoliberal politicians. So yes, Jeanne was able to participate in the Liverpool Biennial, but she really acted as if this community were her own. Luckily, the biennial had the financial resources to engage her intensively for a long period of time at one place. One could argue that due to the project's high integrity, the balance tips more in serving the community rather than serving the art. On the other hand, talking about aesthetics, one can argue that preventing the neoliberalization of a part of the city so tangibly, and instead promoting community aesthetics via a bakery, is exactly the aesthetic value that the artwork successfully fulfills. However, there are other interesting socially engaged artworks that don't arise from the same levels of urgency and struggle.

[SY] Exactly, and besides practical aspects of long-term socially engaged projects, maybe we could mention the possibility of creating a rather small-scale, short-term, and yet still a meaningful encounter. Often, we are required to work within constraints on time, budget, etc., but artistic gestures, as you mentioned, can take a modest form too, like practicing togetherness. I find such engagements valuable in that they remind us of the beauty of developing consciousness with our surroundings in open ways, combining work with joy. Your recent work *CIRCLE #2: A Resting Infrastructure*, realized in collaboration with MINA E.V. (an association promoting assistance for people with disabilities and migration background), is an example of this. Your idea was to create resting infrastructures during a one-day workshop, which could then be used by visitors



during the feminist art festival *Who Cares?* in Berlin. Together with the group, you prepared, drew, and colored “resting infrastructures” with natural dyes. So you had a concept from the start, but also something else emerged: a couple created a double-sided love letter painted on textile, speaking to each other. It was an unexpected yet beautiful encounter. In this way, the process of making the work becomes a part of the work. Would you like to talk about your experience of working in a group, embracing what emerges in the moment throughout the process?

[VK] Yes, we could also place this kind of work in the category of socially engaged art, but it is very different from the one described above, since all of us were very engaged and devoted to the work, but only for one day. Working on targeting complex issues that practically affect the livelihood of people, such as gentrification and rising rents in a neoliberal state, is one way of working on socially engaged practices. Another one is creating a participatory short-term experience, which is not of less value, as it adds to our well-being, despite the fact that it is not attempting to offer a solution to a problem. It is a nice treat, to gain experience in doing something with others, connecting through creativity and play, for which we don't make much space in our fast-paced, growth-driven society. For these kinds of participatory practices, my methodology is to provide well-defined context and tools, but leave everything else open for the participants to bring their own reflections. Then unexpected things happen, and I have to have the guts to allow them to unfold, even if sometimes I have to “kill” some of the better aesthetics. It is a balance between definition and freedom, “separation” from total artistic control, if you want. Also, rest, the theme of this artwork, is a social problem in a burned-out society that values only productivity and outcomes. Creating infrastructures for rest in our society is an equally important discussion similar to gentrification. However, with this artwork we only attempted to offer a solution to this within an art festival, as festivals are so content-loaded. To some extent, I see many connections to your roller disco project. Would you like to talk a bit about it and track the connections?

[SY] It was also a short-term experience. My intention was to create a stronger bond between the Kunstverein Harburger Bahnhof and the local community in Harburg. Upon the former artistic directors' (Annette Hans and Rebekka Seubert) proposal to organize an event in the context of the Kunstverein's 20th-anniversary exhibition, I started to spend time in Harburg, strolling around and talking to locals for a few months. It caught my attention that Harburg, which is home to

many families with a migration background, is full of various *Vereine* (associations) belonging to different cultures, which people use as meeting places. I thought, why couldn't the Kunstverein become such a place where people with diverse backgrounds and interests come together, enjoying each other's company, feeling welcomed. Also, I read reports published by the city government which mentioned that the neighborhood lacks non-commercial meeting and leisure spaces. So these two impressions shaped the idea of the roller disco program. It focused on music from Turkey, Africa, and the MENA region, and invited DJs played through three nights, which was all free of charge. It was crucial to reach a broader audience and make a personal connection, so I distributed flyers prepared in five languages to local associations and shops around the marketplace myself, inviting people to the Kunstverein, a place that they were not familiar with. Then I was very happy to see the floor full of unfamiliar faces and large families. There was a beautiful energy, and it felt like a proper celebration. I'm aware that a single event like this can't provide a sustainable solution to creating a bond with a local community; such commitments certainly develop over time. But still, as you also pointed out, these dialogical relationships create an awareness of our interconnectedness as people, beyond the autonomy of art. In polarized times I find these moments of togetherness valuable. And why can't art and cultural institutions facilitate such experiences too? Hopefully these ideas about how art is produced and mediated, and how collaborations are undertaken, could provide inspiration for a conscious and balanced way of living and working.

Valentina Karga is a professor for introduction to artistic work in design at the HFBK Hamburg.

Seda Yıldız studies with Prof. Dr. Astrid Mania and Prof. Valentina Karga at the HFBK Hamburg. She is an artist, independent curator, and writer based in Hamburg.
www.yildizseda.com

→ Salka Tiziana, *For the Time Being*, 2020, 71 Min.; Filmstill

Der finale Schnitt *Jens Balkenborg*

Trennungen sind ein wesentliches Motiv in Filmen. So auch in zahlreichen HFBK-Abschlussfilmen aus jüngster Zeit. Unser Autor hat sich einige davon angesehen



Es mag nicht der falscheste Modus sein für einen solchen Text, aber es hat schon etwas Schmerzliches, sich über die Themen Film und Trennung Gedanken zu machen, wenn man so lange wie noch nie vom Kino zwangsgetreunt war. Zum Glück ist es nur eine Trennung auf Zeit, von der viele Paare auf der Leinwand nur träumen können. Das schwarze Dunkel ist ja immer schon Therapiezentrum und der Ort der großen Entzweiungen: *Marriage Story*, *Kramer gegen Kramer*, *Der Rosenkrieg*, um ein paar bekannte US-amerikanische Beispiele zu nennen. Manchmal fliegen die Fetzen und das Porzellan, manchmal schwelt es unter der Oberfläche, aber getrennt wurde sich im Kino schon immer.

Das gilt freilich nicht nur für Paare. Alles ist trennbar, alles auseinanderdifferenzierbar: Familien, Freunde. Die Gründe dafür können mannigfaltig sein, ganz einfach auf den Punkt zu bringen oder so komplex, dass ganze Bücher darüber geschrieben werden könnten. Eine große Herausforderung an den Film ist es, Bilder dafür zu finden: für jene Lücke, die plötzlich oder vorhersehbar dort klafft, wo einst eine Schweißnaht verlief zwischen Dingen, die – gewollt oder nicht – zusammengehörten.

Die Bebilderung einer Lücke: Bei dieser Idee drängt sich ein Bachelor-Abschlussfilm aus einer Sammlung von HFBK-Filmen, die sich unter dem Trennungsbegriff produktiv subsumieren lassen, regelrecht auf, nämlich *For the Time Being* (2020, 71 Min., Betreuung: Prof. Udo A. Engel) von Salka Tiziana, die inzwischen im Master weiterstudiert. In ihrem Spielfilm, der aktuell auf der Arthouse-Streamingplattform Mubi verfügbar ist, erzählt die Regisseurin von einer Familienkrise im Spanienurlaub. Eine Mutter wartet mit ihren beiden neunjährigen Zwillingssöhnen in der abgeschieden gelegenen Finca der Schwiegermutter und der Schwägerin.

- ↓ Olga Kosanović, *Genosse Tito, ich erbe*, 2021, 27 Min.; Filmstill
- Faezeh Nikoozad, *Missed Embrace*, 2019, 53 Min.; Filmstill





Der Ehemann und Vater ist nicht da, seine Ankunft verschiebt sich immer wieder.

Ob er jemals kommen wird? Was genau im Argen ist, werden wir nicht erfahren, aber dass etwas nicht stimmt, können wir ahnen. Da ist eine Lücke, eine Dissonanz, die Tiziana in starre Bilder übersetzt (Kamera: Tom Otte), die flirren vor naturalistischer Sinnlichkeit und zugleich von Entfremdung zeugen. Der Wind rauscht durch die Bäume in der dünnen andalusischen Sierra Morena, die Kinder spielen in einem Pool, der Wasser verliert, eine Kuhherde tapert über die Straße, ein Fluss liegt, wenig Wasser führend, im Tal. Tiziana erzählt ihren handlungsarmen Film über losgelöste Bilder, in denen die Menschen oft wie Fremdkörper wirken, gesprochen wird kaum. Ob sie ihn, seinen Bruder und seinen Vater liebt, fragt einer der Söhne in einem der wenigen Dialoge die Mutter. Sie bejaht, bleibt aber auf die Frage, ob sie sich selbst liebt, stumm. Eine vielsagende Stille in diesem stillen Film.

Umreißt *For the Time Being* familiäre Brüche in der Fremde, geht es Olga Kosanović in ihrem Bachelor-Abschlussfilm *Genosse Tito, ich erbe* (2021, 27 Min., Betreuung: Prof. Katharina Pethke, Prof. Angela Schanelec) um das entfremdete Verhältnis zu dem, was unter dem Label „Herkunft“ läuft. Wie verändert sich die Vorstellung von Heimat über Generationen hinweg, beeinflusst durch Kriege und Migrationsbewegungen? *Genosse Tito, ich erbe* ist eine intime, dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft. Die in Deutschland lebende Regisseurin kehrt zurück auf den großellichen Hof im südlichen Serbien. Der idyllische Ort samt Obstgarten, der seit Jahrzehnten in Familienbesitz ist und weitergereicht wurde, wird hier zum Spiegel für eine familiäre Selbstreflexion. Wie der Filmtitel schon andeutet, geht es auch um Josep Broz Tito, um die Jugoslawienkriege, den Weg von Kosanovićs Familie nach Deutschland, kurz: um eine Identität zwischen den Kul-

turen. Die Großeltern, die den Hof hegen und pflegen, bereiten sich mental auf das Ableben vor. Was wird mit dem Familiengrundstück passieren? So schwermütig das klingen mag, so offen und locker hält Kosanović sich und der eigenen Familie den Spiegel vor und verquickt dabei individuelle Lebenswirklichkeit mit großen historischen Strömungen.

Auch Faezeh Nikoozad blickt in ihrem Bachelor-Abschlussfilm *Missed Embrace* (2019, 53 Min., Betreuung: Prof. Udo A. Engel), der 2019 mit dem Berenberg-Filmpreis der HFBK prämiert wurde, auf die eigene Familienhistorie zurück. Es beginnt mit einem Initialmoment bei der Sichtung alter Familienfilme: Wer ist der Mann, der immer dabei zu sein scheint und Nikoozad und ihre Geschwister neben dem Vater wie eigene Kinder behandelt? In Faezeh Nikoozads Film werde „das Private politisch, das Politische privat“, schrieb die Jury damals passenderweise in ihrer Begründung, denn in *Missed Embrace* deutet sich eine Ménage-à-trois an. Man kann sich vorstellen, dass eine derart unkonventionelle Familienkonstellation im Iran kurz vor und nach der islamischen Revolution schwer wog. Die 1984 in Teheran in der Mitte des Iran-Irak-Kriegs geborene Regisseurin geht in ihrem sehr persönlichen Film auf Spurensuche. Sie wühlt sich durch alte Familienfotos, VHS-Kassetten und Super-8-Filme und spricht mit Familienangehörigen und ihren Geschwistern. Letztere meiden Gespräche über den Verlust der Eltern, über die Vergangenheit generell und lassen kein gutes Haar an dem dritten im Bunde. Er sei verantwortlich für den tödlichen Herzinfarkt des Vaters, sagt einer. Mit entwaffnender Ehrlichkeit stellt sich Nikoozad schönen und schmerzhaften Erinnerungen und dem zwanzig Jahre währenden familiären Schweigen. In Teheran schließlich gibt es ein vielbedeutendes Wiedersehen, das der Geschichte ihre Geheimnisse dennoch lässt. In *Missed Embrace* wehen die Risse, die der Tod der



Eltern gerissen hat, durchweg mit. Joschka Korn wiederum hat mit *Collage of Mom* (2020, 30 Min., Betreuung: Prof. Udo A. Engel, Ute Janssen) einen experimentellen Dokumentarfilm gemacht, der buchstäblich und intensiv um das Unumgängliche kreist: ein collagenartiges, audiovisuelles Requiem über seine an Krebs gestorbene Mutter. Eine Stimme aus dem Off führt durch die Bilder, eine beinahe durchgängige Filmmusik fungiert als weiteres akustisches Fundament, Mandala-artige Bildzusammenschnitte und Kreiseffekte flackern über den Bildschirm, einmal ist Rainer Maria Rilkes „Sei allem Abschied voran“ aus seinen *Sonetten an Orpheus* zu sehen. „Sei allem Abschied voran, als wäre er / hinter dir, wie der Winter, der eben geht. / Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter, / dass, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht“ heißt es in den ersten Zeilen des Gedichts. Korn erzählt von Abschied und Wiedersehen, vielleicht auch vom Leben als ewig Wiederkehrendes und wird langsam aber sicher immer konkreter. Plötzlich ist die Mutter am Strand zu sehen, eine alte Familienaufnahme, gegen Ende des Films tastet sich die Kamera durch ein Krankenhauszimmer und fängt flackernde Apparaturen und Schläuche in Großaufnahme ein. Zwischen großer Geste und Intimität zeichnet *Collage of Mom* eine Lyrik des Todes. Man muss seinen Hut davor ziehen, wie Korn hier das Medium Film als persönliches Abschiedsvehikel einsetzt: Kunst als Ausdruck von Schmerz und Befreiung.

Bei diesem Nachdenken über das Thema Trennung schwebt immerzu eine metaphorische Schere über allem. Sie hängt über den Dingen und zerschneidet ruckartig oder gemächlich bestehende Bänder: zwischen Paaren, Geschwistern, Eltern und ihren Kindern, zwischen einem Damals und Heute, zwischen Generationen. Be-

sagte Schere passt als Bild auch gut zum Medium Film, der in 99,9 Prozent der Fälle durch die Trennung, durch den Schnitt, überhaupt erst entsteht. Vielleicht ist genau das ein passendes letztes Bild für diesen Text, denn: Aus Abschieden und Trennungen können neue Dinge entstehen. Die skizzierten Filme zeugen genau da-

von.

Jens Balkenborg arbeitet als freier Kulturjournalist und verantwortet die digitale Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach. Er ist Mitglied im Verband der deutschen Filmkritik (VdFk) und schreibt u. a. für der *Standard*, *epd Film*, der *Freitag*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *artechock.de*.

- ↑ Joschka Korn, *Collage of Mom*, 2020, 30 Min.; Filmstill
- Lila-Zoé Krauß, *Rhythm Imprint 04: Inge, raise us from the dead*, 2021, Performance; Filmstills

Vom Schicksal der Anonymisierung *Julia Jost*

Auf dem diesjährigen Brechtfestival hinterließ ein Film der HFBK-Absolventin Lila-Zoé Krauß über die Dichterin Inge Müller einen bleibenden Eindruck



She had had a dream

„Die wenig gelungenen Stellen
Aus meinen kaum gelungenen Gedichten
Wird man auswählen,
Um zu beweisen
Ich wäre euresgleichen.
Aber dem ist nicht so:
Denn ich bin
Meinesgleichen.
So werde ich auch im Tode
Mich zu wehren haben,
Und über meinen Tod hinaus
– wie lange wohl? –
Erklären müssen
Dass ich meinesgleichen war.“¹

Das diesjährige Augsburger Brechtfestival findet unter dem Motto *Brecht und die Frauen* statt, las ich im Vorfeld da und dort und vermutete: Brecht war ein Gigolo. War er polygam? Warum will die Leitung (seit Bestehen des Theaterfestivals Männer) den polygamen Brecht besprechen? Oder handelt es sich dieses Jahr etwa um ein Sex-Positiv-Festival, mitten in Augsburg?! Ich gehe auf die Homepage, um meine Fragen zu klären und mir ein Ticket für den Kurzfilm *Rhythm Imprint 04: Inge, raise us from the dead!* von der Multimediakünstlerin, Musikerin und HFBK-Absolventin Lila-Zoé Krauß aka L Twills (Bachelor-Abschluss an der HFBK Hamburg 2020 bei Prof. Jutta Koether und Prof. Dr. Hanne Loreck) zu kaufen. Und beim Klicken durchs Programm offenbart sich: Es geht nicht um Brechts sexuelles Leben, sondern das Festival möchte sich weiblichen Persönlichkeiten widmen, die Bertolt Brecht kennenlernen durfte. *Brecht und die Frauen*. Dieses Festivalmotto ist scheinbar dazu gedacht, die Frauen als Protagonistinnen hervorzuheben. Die Hauptrolle, eine als „die Frauen“ anonymisierte, gleichgeschaltete Masse, neben dem Singular, dem Einzigartigen, dem Einen: Brecht? So funktioniert das aber nicht! (Vom Schicksal der Anonymisierung wird auch in Krauß' Film noch die Rede sein).

„Die Frauen“, das sind zum Beispiel die Philosophin und Revolutionärin Simone Weil, wie ich der Homepage entnehme. Oder Helene Weigel, die sicherlich wichtigste Intendantin des Berliner Ensembles, auf deren schauspielerischer Praxis dieser Mann, Herr Brecht, überhaupt erst sein episches Theater lernte und verschriftlichte. Außerdem zu finden, das Agitprop Mitglied Margarete Steffin und eben Inge Müller, die Poetin und Schriftstellerin, die in zahlreichen Kollaborationen mit Heiner Müller ungenannt bleibt, weil Herr Müller seine Arbeit dann lieber doch nicht kollektiv verstanden haben wollte und Inge Müller schlicht aus der Autor*innenschaft strich. (Was die Festivalleitung mit ihrer Überschrift „Die Frauen“ wiederholt). Die hochkarätigen Künstler*innen des diesjährigen Brechtfestivals sind unter anderen: Die Schauspielerinnen Corinna Harfouch, Sophie Rois, Stefanie Reinsperger und Lina Beckmann, die Puppenspielerin Suse Wächter, die Musikerin Bernadette La Hengst sowie die Filmemacherin, Musikerin und ebenfalls HFBK-Absolventin Helena Ratka. Nach erfolgreichem Login-Prozedere lese ich die wenig bedeutungsvollen und selbstreferenziellen Kommentare der anderen Gäst*innen und weil mein gebuchter Film, nach Festivalmanier, anständig zu spät losgeht, frische ich noch ein wenig meine Informatio-

nen über Inge Müller auf:

Die Schriftstellerin, geborene Ingeborg Meyer, kommt 1925 in Berlin zur Welt und dort wird sie 1966 auch begraben. Die Eltern sterben im Krieg, Ingeborg hat als Luftwaffenhelferin zu dienen und liegt nach einem Luftangriff drei ganze Tage und Nächte lang verschüttet. Dieses Trauma des Verschüttetseins wird sie ihr kurzes Leben lang begleiten. Nach dem Krieg ist sie SED-Mitglied und lebt mit ihrem damaligen Gatten bei Oranienburg, als sie den mittellosen Heiner Müller kennenlernt. Heiner Müller findet Obdach bei dem Ehepaar. Bald darauf heiratet Ingeborg Meyer ihn, er ist ihr dritter Ehemann. Es entstehen zahlreiche gemeinsame Theaterstücke und Hörspiele, aber die öffentliche Aufmerksamkeit erhält stets Heiner. Mit 41 stirbt die schwer an Depressionen leidende Inge Müller an einer Gasvergiftung nach Medikamenteneinnahme. Die Künstlerin Lila-Zoé Krauß zu Inge Müllers Biografie: „Sie erlebte eine Zeit großer Hoffnungen und noch größerer Enttäuschungen.“

Mein Schachtelhelm-Tee ist aufgegonnen und ich lehne mich zurück. Krauß' 20-minütiger Film ist in sechs Kapitel (nach sechs Müller Gedichten) geteilt, die sich wiederum in zwei ästhetische Welten splitten. Eine grünliche, traumartige Welt ohne Zeit, in der wir einer schlafwandelnden, beziehungsweise verschütteten Frau, „Frau M.“, begegnen; und eine ästhetisch realistische Welt, in der dieselbe Darstellerin, Christin Krauß, uns Einblick in ihr sehr persönliches Leben und Denken schenkt.

Rasant geschnitten und mit spannungsgeladener Musik kombiniert, blitzt im Stakkato der Titel wie eine Heraufbeschwörung ins Bild: INGE, RAISE US FROM THE DEAD! Laut Krauß skizziert der Titel: „– uns, die wir eigentlich lebendig sind, aus dem Tod zu erheben – das menschliche Dilemma mit der Freiheit.“ Wer als Untote lebt, ist nicht frei. Oder mit Walter Benjamin² gesagt: Wer Charakter hat, hat kein Schicksal. Was jedoch Charakter ist und wer ihn haben kann, unterliegt strengen gesellschaftlichen Gesetzen. Oder man wendet das Schicksal mit dem Freitod ab. Zurück zum Film.

Grüne Welt: Wir sehen einen Plattenbau so steil von unten gefilmt, dass der Eindruck entsteht, das Gebäude könnte jeden Augenblick auf uns kippen. Es wird einem schummrig. Der grünliche Farbfilter entrückt diese schwindelerregende Stimmung ins Fiktionale. Der Wind saust irre, irgendwas rauscht. Eine Stimme aus dem Off: „Es war einmal...“ so märchenhaft beginnt die Geschichte von Frau M. (einer anonymisierten und dadurch verallgemeinerten Inge Müller), die in irgendeinem Speckgürtel lebte. Eines Morgens erschien ihr alles grün, sie hatte einen Traum gehabt, den sie seit einiger Zeit immer wieder träumte, in diesem Traum war sie verschüttet. Und während wir davon erfahren, schlendert die Kamera mit ruhiger Hand durch die Plattenbauwohnung, überall die Details: Kleine Figürchen, Fotos, Devotionalien, Malereien. Die Delegation einer Welt außerhalb dieser vier Wände, Zeugnis einer Gegenwart, die vielerorts stattfindet, Weite. In dieser Küche stehen sie eng zusammengedrückt, kompakt zusammengepresste Erinnerungen stehen hier, und bei mir stellt sich ein Gefühl für die winzigen Maße des Küchenraumes ein. Die Kamera bewegt sich behäbig. Der Raum wirkt verlassen.

„Wir danken Ihnen für Ihre treuen Dienste für das Va-



terland. Alle jetzt noch im Druck Gefangenen, unterm Schutt Zerdrückten, werden ihrem eigenen Schicksal und ihrem eingedrückten Leben selbst überlassen!“ Hört Frau M. eine Stimme in ihren Träumen sagen.

Schnitt. Der grüne Filter ist weg. Die Darstellerin kocht Reis, während die Stimme aus dem Off sie nach Assoziationen zu bestimmten Begriffen befragt. Die vorhin noch auktoriale Stimme aus dem Off hat jetzt eine persönliche Beziehung zur Protagonistin. Die Darstellerin wirkt müde, abgeschlagen, aber auch offen und unverstellt bei der Beantwortung der Fragen anmutig. Schnitt auf die grüne Welt; Frau M. ans Spülbecken gelehnt: „Ich weigere mich Masken zu tragen, ich suche mich...“ rezitiert sie Müllers Gedicht³.

Die Darstellerin versucht sich selbst in den Worten Müllers zu finden, anstatt mit einer Figur zu verschmelzen oder diese zu verkörpern. Sie geht sprechend auf Müller zu. Sie will nicht gelten oder überzeugen. Und gerade deswegen muss man der Darstellerin glauben, die den Text aus sich herausholt, wie aus einer Mine, in sich selbst nach den Worten Müllers schürfend, aber nie im Versuch Müller dabei darzustellen. Genau das beeindruckt stark.

Schnell ist die Allianz zwischen Frau M. (Inge Müller) und der Darstellerin (Christin Krauß) offenbar: als wäre Christin Krauß eine überlebende Version Inge Müllers, die uns an ihrem Abgeschiedensein, ihrem Getrenntsein von der Welt, ihrem anonymisierten Leben an irgendeinem Stadtrand teilhaben lässt, uns durch jene Provinz des Inneren führt, der Inge Müller mit ihrem Suizid entflohen.

Gegen Ende des Films nimmt die Protagonistin eine Tablette, womöglich Antidepressiva. Diese Szene wird wirkungsstark von unten gefilmt, durch den Glastisch hindurch. Ich werde so zum teilnehmenden, beobachtenden Kind. Das Verhältnis der Filmemacherin zu ihrer Darstellerin verwandelt sich in ein Mutter-Kind-Verhältnis. Die Stimme aus dem Off wird zur Tochter und

↑ Lila-Zoé Krauß, *Rhythm Imprint 04: Inge, raise us from the dead!*, 2021, Performance; Filmstills



Once upon a time

Filmemacherin und die fragt ihre Mutter wieder nach Assoziationen, zu den Begriffen Schutt, Einsamkeit, Natur und Freiheit. Gerade durch die Sparsamkeit der Antworten, entfalten ihre assoziierten Begriffe einen unverstellten Schauraum ins Alltägliche, mit dem man sich entweder müde und mit Hilfe von allerhand Mitteln abfindet, oder, wie Inge Müller, daran zerbricht.

Zum ersten Mal hören wir Krauß aka L Twills singen. Kamerablick aus dem Fenster. Karge Landschaft. Frau M. und die Darstellerin sind zu einer Person verschmolzen, die steht am Balkon, hält sich mit beiden Armen fest. Stromleitungen vor einem stark bewölkten Himmel, aus dem pinke Stellen brechen wollen. Schrei von Inge als zur Musik gehörendes Element, ein Aufbegehren. „I was blind. I was deaf. Blind to my own death. How can you live with a body that is already dead?“ singt L Twills gewohnt eindringlich. Schnitt. Die Protagonistin tanzt. Ganz unauf-

still, trotz lautem
mir, sie ist den
chen Zwängen
Exil entkom-

geregt und leise, fast
Beat. Ich wünsche
gesellschaftli-
in ein inneres
men.

Julia Jost ist Autorin und Theaterregisseurin. 2019 erhielt sie den Kelag Preis des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs und ist derzeit Literaturstipendiatin des Berliner Senats.

↑ Lila-Zoé Krauß, *Rhythm Imprint 04: Inge, raise us from the dead!*, 2021, Performance; Filmstills

Rythm Inprint 04: *Inge, raise us from the dead!*
Regie und Musik: Lila-Zoé Krauß (L Twills);
Darstellerin: Christin Krauß; Kamera: Julia Tielke;
Premiere am 27. Februar 2021, im Rahmen des
Augsburger Brechtfestivals; Weitere Screening-
Termine siehe: www.lilazoekrauss.com

Playlist

Das Thema dieser Ausgabe verlangt geradezu nach Musik! Die meisten und auch besten Stücke über Trennungen wurden merkwürdigerweise in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geschrieben. Ein tiefer Griff in die Plattensammlung als praktische Lebenshilfe



Ray Charles, Shirley Horn, The Residents u. a.: *Hit The Road Jack*, 1961 ff
„Hau ab, Jack und komm nie, nie, nie wieder!“ „Du bist die gemeinste Frau, die ich je getroffen habe!“. Derer musikalische Schlagabtausch eines zukünftigen Ex-Paares ist mit seinen klaren Ansagen ein Klassiker unter den Trennungs-Songs. Davon zeugen unzählige Coverversionen. Die schrägste ist die in den 1980ern entstandene, vollkommen ent-emotionalisierte von The Residents.



Harold Melvin & The Blue Notes: *The Love I Lost*, 1973
Eines der besten Erzeugnisse des Phillysound Anfang der 1970er Jahre. Trennungsschmerz verwandelt dieser Disco-Hit in Energie. Auf der Tanzfläche nach neuer, wahrer Liebe zu suchen, ist sicher keine schlechte Idee (höchstens in Corona-Zeiten) – und wenn es die Liebe zu sich selbst ist.



The Walker Brothers: *Make It Easy on Yourself*, 1965
Loslassen können. Todtraurig und großherzig gibt

die männliche Stimme (sie gehört Scott Walker, 1943-2019) die Geliebte frei für eine neue Beziehung und wünscht ihr Glück. Passend dazu lässt einen Burt Bacharachs Melodie ein paar Zentimeter über dem Boden schweben.



The Shangri-Las: *Past, Present and Future*, 1966
Nachdenklich nimmt die Girl Band im Durchschnittsalter von 18 Jahren Abschied von der Vergangenheit und vergangener Liebe. Nicht ohne die Aufforderung zu einem letzten, melancholischen Tanz. Ein rührender und auch weiser Song, der völlig zu Unrecht das Ende des Erfolgs der beiden Schwesternpaare aus Queens, New York, markierte (die übrigens meistens nur in Dreier-Formation auftraten).

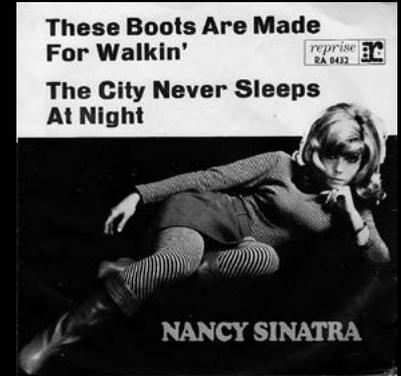


Madonna: *The Power of Goodbye*, 1998
“There’s no greater power / Than the power of goodbye“. Mehr muss eigentlich nicht gesagt werden. Madonna erweist sich hier als Einstein der Physik des Lebens.



Dionne Warwick: *Walk On By*, 1964
Dionne Warwick legt dem Mann, der sie verlassen hat, nahe, doch bitte einfach vorbeizugehen, wenn er sie zufällig auf der Straße sieht und ihre Tränen zu ignorieren. Dass sie auf dem richtigen Weg ist, deutet der schreitende Rhythmus an und die letzte

Zeile: „Now you really gotta go, so walk on by (don’t, don’t stop)“.



Nancy Sinatra: *These Boots Are Made for Walkin'*, 1966
Eine Trennung kann befreiend sein. Und auf jeden Fall besser, als das ständige Lügen und Betrügen auszuhalten. Also los. Eine Frau und ihre Stiefel sind nicht aufzuhalten. Pass auf!



Richard Hawley: *Something Is*, 2001
Die Schönheit des Aufbruchs. Hier geht es um „Etwas“, aber mit „something“ ist nicht das „gewisse Etwas“ gemeint, sondern das Ende der gemeinsamen Geschichte. Das ist aber in dieser Nacht nur einem von beiden klar. Er wird den nächsten Zug nehmen, egal wohin der fährt. „And I’ll be there by the morning and I won’t be back again“.



Bert Kaempfert: *Danke schön*, 1963
„Danke schön, darling, danke schön / Thank you for all the joy and pain ...“. Bert Kaempfert schrieb dieses Stück im beschwingten 4/4-Takt, während er als Orchesterleiter in den USA unterwegs war. Höflicher, fröhlicher und eleganter ist kaum jemals „das war’s“ gesagt worden.



Cake: *I Will Survive*, 1996

Das Original von Gloria Gaynor (1978) wurde zum Inbegriff des *Torch Songs*, also der Hymne eines stolz die Fackel hochhaltenden Ichs, das gelernt hat, auf eigenen Füßen zu stehen. Die entschleunigten weißen Männer von Cake fügen kalifornische Lässigkeit und Selbstironie hinzu.



Joy Division, *Love Will Tear Us Apart*, 1980

„Liebe wird uns auseinanderreißen“ bedeutet auch, dass das, was uns zusammenführt, uns auch wieder trennen wird. Im Refrain wird der Satz zu „Love, love will tear us apart... again“ erweitert. Oder wird uns Liebe einfach nur immer wieder zerreißen? Es ist schwer, etwas Tröstliches in dem Stück zu entdecken, das einen Monat nach dem Suizid des Joy Division-Sängers und -Texters Ian Curtis als Single erschien. Seine Witwe ließ „Love will tear us apart“ in seinen Grabstein meißeln.

jm

Reading List



Beat Wyss
Trauer der Vollendung. Zu Geburt der Kulturkritik
DuMont, 1997

Die poetische Formulierung „Trauer der Vollendung“ bleibt auf 355 Seiten vieldeutig, bezieht sich aber sicher nicht auf die Vollendung eines einzigen Kunstwerkes, sondern auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels These vom „Ende der Kunst“, die ihre Aufgabe, die Wahrheit zu verkörpern an die reflektierende Wissenschaft und an die Philosophie abgegeben habe. „Dem Kunsthistoriker“ riet Hegel daher davon ab, über das Schöne zu theoretisieren, wengleich die Kunstgeschichte eine wichtige Hilfswissenschaft sei, die der philosophischen Ästhetik anschauliche Bestätigungen liefere. Beat Wyss, während der Entstehungsphase des Buches zum Leiter des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart berufen, nahm diese Verfügung zum Ausgangspunkt für ein Gedankenexperiment mit der Fragestellung, ob Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* als Katalogwerk eines imaginären Museums gelesen werden kann. In einer literarischen Sprache, unterstützt durch zahlreiche Abbildungen, entwickelt sich die Vorstellung vom Gang des Philosophen durch ein Museum, in dem seine Referenzen plastisch werden, beginnend bei Ödipus, der das Rätsel der Sphinx löst (siehe Titel). In dieser bestimmt nicht der systematischen Philosophie genügenden Form zeigt Wyss dennoch, wo die Grenzen der hegelianischen Ästhetik liegen, welche Räume ein solches Museum eben nicht hätte: Maßgeblich die der Moderne und der außereuropäischen Kunst. Es lohnt sich durchaus, dieses Buch im Hinterkopf zu haben und einen Spaziergang über die kürzlich nach vielen Querelen „vollendete“ Berliner Museumsinsel zu unternehmen. *Jm*



Eva Illouz
Warum Liebe endet
Suhrkamp, 2018

Was nach Ratgeberlektüre klingt, ist in Wirklichkeit eine sachliche, empirische Studie der israelischen Soziologin, die bereits mit ihrem Vorgängerbuch *Warum Liebe wehtut* einen Bestseller landete. Sie konzentriert sich in ihrer Untersuchung auf die heterosexuelle Beziehung, da sexuelle Freiheit hier besonders zu Widersprüchen und Krisen und der Geschlechterunterschied zu großer Ungleichheit führt. Illouz befragt Menschen unterschiedlicher Generationen und Herkunft und beschreibt die Veränderungen der PartnerInnensuche durch neue Online-Tools. Sie zeigt anschaulich, „wie die wechselseitige Durchdringung von Kapitalismus, Sexualität, Geschlechterverhältnissen und Technologie eine neue Form von (Nicht-)Sozialität hervorbringt“, und wie Zurückweisungen, Verletzungen und Enttäuschungen zu Erfahrungen des „Ent- oder Nichtliebens“ führen. Wer sich darunter erstmal nichts vorstellen kann, dem sei als literarisches Pendant oder Anschauungsobjekt *Allegro Pastell* von Leif Randt ans Herz gelegt. Stylisher können die Beobachtungen von Illouz nicht in Worte gefasst werden. *Ba*



Susan Sontag
Kunst und Antikunst, Deutsche Erstausgabe
Fischer Verlag, 1982

Wo verläuft die Grenze zwischen Kunst und Antikunst? Was wird eigentlich alles zu Antikunst gezählt? Antikunst = Nicht-Kunst? Auf all diese Fragen gibt Susan Sontag in den hier versammelten 24 Essays keine Antwort. Vielmehr geht es ihr um die Zuschreibungen und Interpretationen, die von KritikerInnen vorgenommen werden, im Bereich der Literatur, des Films und der bildenden Kunst. Der zentrale Essay richtet sich „Gegen Interpretation“ (so auch der Titel der englischen Originalausgabe *Against Interpretation*), also vor allem die Form der Interpretation, die das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert: „Die Interpretation macht die Kunst manipulierbar, bequem.“ „Eine Interpretation, die von der höchst zweifelhaften Theorie ausgeht, daß ein Kunstwerk aus inhaltlichen Komponenten zusammengesetzt ist, tut der Kunst Gewalt an. Sie macht die Kunst zum Gebrauchsgegenstand, der sich in ein geistiges Schema von Kategorien einordnen lässt.“ Aber Sonntag vertritt nicht die Meinung, dass (Kunst)Kritik gänzlich unmöglich sei. Vielmehr betont sie die Rolle der Form in der Kunst, die zum Gegenstand der Kommentierung, aber eben nicht zur Deutung herangezogen werden sollte. Die Essaysammlung versammelt mit „Über den Stil“ oder „Anmerkungen zu ‚Camp‘“ noch weitere zentrale und bis heute unbedingt lesenswerte Essays von Susan Sontag. Und wer eine Antwort auf die Eingangsfrage sucht, dem sei das großartige Zeitdokument der Diskussionsrunde zwischen Joseph Beuys, Max Bense, Max Bill, Arnold Gehlen und Wieland Schmied aus dem Jahr 1970 empfohlen, die „Mutter aller Streitgespräche“ (auch wenn ausschließlich Männer reden): <https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYs>. *Ba*



Hans Belting
Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst
 C. H. Beck, 1990
 Zwischen der Geschichte des Bildes und der Geschichte der Kunst muss unterschieden werden, denn der Ära der Kunst ging die Ära des Bildes voraus. Wie dieser Wandel vonstatten ging, schreibt Hans Belting, Medientheoretiker und Kunsthistoriker, in diesem Sachbuch und zwar indem er Kirchen-, Theologie- und Kunstgeschichte zu einem großen Ganzen verbindet. Der Autor führt die Leserinnen auf 700 Seiten – ausgehend von der Spätantike (heidnische Kultbilder) – durch das westliche und östliche Mittelalter (byzantinische und christliche Ikonen und Statuen), hin zur Krise des alten, religiös aufgeladenen Bildes zum Beginn der Neuzeit (Bilderstürme). Anstelle der mittelalterlichen Kultbilder tritt eine ästhetische Verklärung; der nächste Schritt hin zu einem neuen Bildverständnis in Richtung Kunst war getan. Wem die Perspektive der Jetztzeit fehlt, dem/der sei das Buch *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* aus dem Jahr 2001 empfohlen. Es umfasst sieben Essays, in denen Belting seine kulturgeschichtlichen Untersuchungen des Bildes auf die Mediengesellschaft und demnach den virtuellen und digitalen Raum erweitert – und über den eurozentristischen Tellerrand blickt. *R!*



Hans-Jörg Rheinberger
Natur und Kultur im Spiegel des Wissens, Marsilius-Vorlesung am 6. Februar 2014
 (Schriften des Marsilius-Kollegs, Band 12), 2015
 Hans-Jörg Rheinberger, der als Molekularbiologe und Philosoph in den Natur- wie den Geisteswissenschaften zuhause ist, umreißt in *Natur und Kultur im Spiegel des Wissens* zunächst den Differenzierungsprozess, in dem sich Fächer und Disziplinen im 19. Jahrhundert an den Universitäten aus einer im späten 18. Jahrhundert noch selbstverständlichen wie einheitlichen Kompetenz der Gelehrten heraus konturieren. Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung kommt es Ende des 19. Jahrhunderts zu einer entschiedenen Abgrenzung der Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften. Rheinberger zeigt allerdings auf, dass es bereits während der Hochphase der akademischen Fächerdifferenzierung Bereiche wissenschaftlicher Forschung gab, die sich zwischen den Disziplinen bewegten und die klare Zuordnung unterliefen. Resümierend fordert Rheinberger, den Blick nicht nur auf die sich im 20. Jahrhundert abzeichnende Veränderlichkeit der Disziplinen zu richten, sondern zugleich auf die die Konstitution und Veränderlichkeit ihrer Gegenstände. *AK!*

Impressum
Lerchenfeld Nr. 57, April 2021

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

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

Redaktion
Julia Mummenhoff

Bildredaktion
Tim Albrecht, Ronja Lotz, Julia
Mummenhoff

Schlussredaktion
Ronja Lotz

AutorInnen dieser Ausgabe
Jens Balkenborg, Prof. Martin
Boyce, Prof. Simon Denny, Prof.
Jeanne Faust, Julia Jost, Prof.
Valentina Karga, Sarah Khan,
Alexander Koch, Dr. Andrea Klier,
Prof. Dr. Hanne Loreck, Ronja Lotz,
Prof. Dr. Astrid Mania, Julia
Mummenhoff, Sean O'Toole, Prof.
Anselm Reyle, Raimar Stange,
Prof. Dr. Nora Sternfeld, Seda Yildiz

Fotoessay
Charlotte Spiegelfeld (Klasse Prof.
Adam Broomberg / Prof. Oliver
Chanarin) Auszug aus der Novelle
einer Jugend: *Observation of a
wind wheels shadow*, 2020

Konzeption und Gestaltung
Paula Miéville, Leon Lechner
(Studierende der Klasse Grafik
von Prof. Ingo Offermanns)

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Von Stern, Lüneburg

Soweit nicht anders bezeichnet,
liegen die Rechte für die Bilder
und Texte bei den KünstlerInnen
und AutorInnen.

Das nächste Heft erscheint im
September 2021

ISSN 2511-2872

Die pdf-Version des Lerchenfelds
finden Sie unter:
hfbk-hamburg.de/lerchenfeld

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

Wie geht man mit Trennungen um? Was sollten wir auf keinen Fall trennen? Warum trennen wir (uns) überhaupt? Für all diese und viele weitere Fragen hält das vorliegende Lerchenfeld-Magazin Antworten bereit.

Mit Beiträgen von Jens Balkenborg, Julia Jost, Valentina Karga, Sarah Khan, Alexander Koch, Hanne Loreck, Astrid Mania, Sean O'Toole, Raimar Stange, Nora Sternfeld, Seda Yıldız u. a.

Ausgabe

02/21



Wie geht man mit Trennungen um?
Was sollten wir auf keinen Fall trennen?
Warum trennen wir (uns) überhaupt?
Für all diese und viele weitere Fragen hält das vorliegende Lese-

Mit Beiträgen von Jens Balkenborg,
Julia Jost, Valentina Karga, Sarah Khan,
Alexander Koch, Hanne Loreck, Astrid Mania,
Sean O'Toole, Raimar Stange, Nora Sternfeld,
Seda Yildiz



Observation of a wind wheels shadow from another angle



Wie geht man mit Trennungen um?
Was sollten wir auf keinen Fall tren-
nen? Warum trennen wir (uns) über-
haupt? Für all diese und viele weitere
Fragen hält das vorliegende Lesebuch

Mit Beiträgen von Jens Balkenborg,
Julia Jost, Valentina Karga, Sarah
Khan, Alexander Koch, Hanne Loreck,
Astrid Mania, Sean O'Toole, Raimar
Stange, Nora Sternfeld, Seda Yildiz

