

U N T
U I
T
L
E
D

IE FRAGE NACH DEM TITEL eines Kunstwerks ist alles andere als beiläufig – sie ist zentral. Denn in dem Moment, in dem ein Werk das Atelier verlässt, tritt es in Beziehung zur Öffentlichkeit und bedarf einer Form der Vermittlung. Der Titel übernimmt diese Rolle: Er kann etwas über das Werk aussagen, es rahmen, seine Deutung lenken – oder sich ihr bewusst entziehen. Er kann Orientierung geben, Erwartungen unterlaufen oder schlicht benennen, was zu sehen ist. In jedem Fall prägt er die Wahrnehmung. Und nicht zuletzt ist er ein praktisches Instrument: Titel helfen Kurator*innen, Galerist*innen, Kritiker*innen und Käufer*innen, um über Werke zu sprechen, sie auszustellen oder in Umlauf zu bringen.

Doch diese scheinbare Selbstverständlichkeit wurde nicht immer akzeptiert. In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre begannen Künstler*innen, sich der Betitelung gezielt zu verweigern. Wie der Kunsthistoriker Tobias Vogt in seinem Buch *Untitled* zeigt, geschah dies nicht zuletzt in Abgrenzung zur »Titelpoesie« der europäischen Moderne – und als Versuch, die Autonomie der Kunst zu betonen und sie von sprachlichen Zuschreibungen zu lösen. Seither gehört *Untitled* – jener paradoxe Titel, der das Fehlen eines Titels behauptet – zu den häufigsten Bezeichnungen von Kunstwerken überhaupt.

Ganz anders bei Bob Ross: Seine Landschaftsbilder tragen sprechende Titel, die das Sichtbare benennen – *Arctic Winter Day*, *By the Sea* oder *Under Pastel Skies*. Über die anhaltende Faszination seiner Kunst und seiner Vermittlung sprechen Anselm Reyle und die Bob-Ross-Lehrerin Laura Lesser in dieser Ausgabe vom *Lerchenfeld*. Außerdem werfen wir einen Blick auf die aktuelle Ausstellung von Kerstin Brätsch und den neuen Film von Angela Schanelec, sprechen mit Konrad Renner, Christoph Knoth und Lukas Siemoneit über die neue HFBK-Website, stellen den neuen Professor für Kunstpädagogik Franz Wanner sowie die psychosoziale Erstberaterin Lima Sayed vor – und freuen uns über ein Essay der neuen Gastprofessorin Eva von Redecker.

Die Motivation für die Betitelung *Untitled* ist sicherlich vielschichtig – im Fall der vorliegenden Ausgabe jedoch schlicht das Resultat fehlender besserer Ideen.

- 4 **Autor*innen und Mitwirkende**
- 6 **Kollektive kognitive Dissonanz**
Stephanie Weber porträtiert den Künstler und neuen Professor für Kunstpädagogik, Franz Wanner
- 12 **»Laut denken dürfen«**
Lima Sayed, neue psychosoziale Erstberaterin und Beauftragte für Diversität und Antidiskriminierung der HFBK Hamburg, spricht über ihren beruflichen Werdegang, ihre Motivation und die Arbeit an einer Kunsthochschule
- 20 **Metabolische Malerei**
Anne Meerpohl bespricht die aktuelle Ausstellung von Kerstin Brätsch im Kunstmuseum Bonn
- 28 **Zu schön, um wahr zu sein**
Anselm Reyle und Laura Lesser sprechen mit der *Lerchenfeld*-Redaktion über ihre Faszination an Bob Ross, die Bedeutung von Handwerk und Kitsch in der Malerei
- 40 **Wörter im Raum**
Bert Rebhandl stellt den Film *Meine Frau weint* von Angela Schanelec vor, der auf der Berlinale Premiere feierte
- 46 **Nicht Konform**
Gleich mehrere Filmemacher*innen der HFBK Hamburg waren beim Preis der deutschen Filmkritik vertreten, Jens Balkenborg stellt sie vor
- 52 **Adynaton mit Ananas.**
Eva von Redecker über die Oper *Silbersee* (1933) von Georg Kaiser und Kurt Weill
- 64 **»Am Anfang ist das Rauschen«**
Elena Meilicke über den Film *Hinterlegte Nummern* von HFBK-Absolventin Farina Mietchen
- 69 **Site Specific**
Christoph Knoth, Konrad Renner und Lukas Siemoneit sprechen über die Konzeption der neuen HFBK-Website und diskutieren, wie stark ein visuelles Erscheinungsbild eine Institution prägt
- 77 **Tracing Care, Memory, and Collective Practice**
Lerchenfeld spoke with Addis Ababa-based artist Helen Zeru, Artist in Residence at HFBK Hamburg
- 85 **Mit Kunst für die Kunst**
Julia Mummenhoff über das Forum für Künstlernachlässe
- 92 **What to see**
Raphael Dillhof, Anne Meerpohl und Carina Engelcke berichten über die Ausstellungen von Michaela Melián, Julia Schulze Darup, Carolina Lehan und Ulla von Brandenburg
- 102 **Keine faulen Kompromisse**
Nachruf auf Henrike Naumann von Kito Nedo
- 106 **Reading List**
- 111 **Impressum**

Jens Balkenborg ist freier Journalist und schreibt unter anderem für *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *ta3*, *epd Film*, *Neue Zürcher Zeitung*.

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

Carina Engelke ist Kunsthistorikerin und lebt in Hamburg.

Christoph Knoth ist Professor für Digitale Grafik an der HFBK Hamburg.

Laura Lesser studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe und arbeitet heute als TätowiererIn und Certified Ross Instructor.

Anne Meerpohl ist kuratorische Assistenz im ICAT der HFBK Hamburg.

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

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

Kito Nedo arbeitet als freier Autor, Kulturjournalist und Kurator.

Bert Rebhandl ist freier Journalist, Autor und Übersetzer.

Eva von Redecker ist seit April 2026 Gastprofessorin für Philosophie an der HFBK Hamburg.

Konrad Renner ist Professor für Digitale Grafik an der HFBK Hamburg.

Anselm Reyle ist Professor für Malerei an der HFBK Hamburg.

Lima Sayed promovierte an der Universität Hamburg und der University of California, Riverside und arbeitet seit Anfang des Jahres als psychosoziale Erstberaterin sowie Beauftragte für Diversität und Antidiskriminierung an der HFBK Hamburg.

Lukas Siemoneit ist HFBK-Absolvent und arbeitet als Gestalter und Entwickler.

Stephanie Weber ist Kuratorin für Gegenwartskunst am Lenbachhaus in München.

Helen Zeru works across

performance, drawing,
installation, sound, and objects,
and was Artist in Residence at
HFBK Hamburg in the winter
semester 2025/26.

F R A N Z

W A N N E R

-

K O L L E K T I V E

K O G N I T I V E

D I S S O N A N Z

S t e p h a n i e W e b e r

Zum Sommersemester 2026 wird Franz Wanner neuer Professor für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. In seiner künstlerischen Arbeit untersucht er das Zusammenspiel von Nazismus und deutschem Wirtschaftsliberalismus



Franz Wanner, *Berlin-Lichtenberg*, 2024; Still © VG Bild Kunst, Bonn 2026

ÜR EINES SEINER VIDEOS neueren Datums, F *Berlin-Lichtenberg* (2024), bearbeitete Franz Wanner gefundenes 16mm-Filmmaterial aus dem Jahr 1943: Das Ausgangsmaterial mit dem Titel *Frühlingswind 1943 um Dorfkirche und Stadtpark* zeigt zwei Personen, vermutlich Mutter und Sohn, beim Spaziergang im Berliner Bezirk Lichtenberg. In einer Szene sind beide von hinten zu sehen, als vier Frauen im Hintergrund ihren Weg kreuzen. In diesem Moment dreht die Mutter den Jugendlichen vehement, fast grob, am Kopf in die entgegengesetzte Richtung, sodass er von den Frauen weg und direkt in die Kamera blickt. Während der Moment im Ausgangsmaterial von 1943 beiläufig ist, wird er in Wanners Video durch Schnitt, Wiederholung einzelner, verlangsamer Sequenzen und dem Hinzufügen von Zwischentiteln zur zentralen Szene. Das Augenmerk verschiebt sich so vom vorsätzlich Festgehaltenen, dem Familienspaziergang, zum unfreiwillig Eingefangenen, handelt es sich doch bei den Frauen im Hintergrund um Zwangsarbeiterinnen auf dem Weg von oder zu ihrem Einsatzort, wie im Zwischentitel zu erfahren ist. Diese Sequenz aus *Berlin-Lichtenberg* kann stellvertretend für ein wiederkehrendes Motiv in Wanners Arbeit stehen: dem Widerspruch zwischen Wissen und willentlichem Verdrängen, in dem die deutsche Geschichte und die beachtliche Lücke zwischen Realität und Selbstdarstellung der heutigen Bundesrepublik einen besonderen Platz einnehmen. In den letzten Jahren hat Wanner seine Recherchen auf den Themenkomplex der Zwangsarbeit im Nazismus als ein besonders augenfälliges Beispiel für das Leugnen des Unübersehbaren zugespitzt: Millionen von Menschen wurden in knapp 30.000 NS-Zwangsarbeiterlagern in Deutschland und den von der Wehrmacht besetzten Gebieten ausgebeutet. Dies war im großen Maße in der Rüstungsindustrie der Fall, aber auch in fast allen anderen Bereichen der Gesellschaft, zum Beispiel den Museen, die Zwangsarbeiter*innen zum »Kunstschutz« bei Luftangriffen einsetzten, wie Wanners künstlerische Forschungen ergaben. Der Künstler verbrachte seine Kindheit und Jugend in den 1980er und 1990er Jahren in Bayern, in einer Zeit also, in der sich in Westdeutschland der Mythos hielt, dass die Bevölkerung im nazistischen Deutschland weitestgehend in Unkenntnis darüber lebte, was um sie herum geschah. Eine Zeit zudem, in der, nicht zuletzt angestoßen durch die aggressive Anti-Asyl-Kampagne der CDU/CSU und die rassistische Springer-Presse, eine Anzahl brutaler rassistischer Anschläge in Deutschland stattfanden, wie 1991 in Hoyerswerda, 1992 in Mölln, oder 1993 in Solingen. Im besten Fall führte diese Zeit dazu, dass sich junge Menschen wie Wanner erstmals fragten, in was für ein Land sie da hineingeboren worden waren und beschlossen, sich ein-



Franz Wanner, *Mind the Memory Gap*, 2022; Still © VG Bild Kunst, Bonn 2026

gehender damit zu beschäftigen. Wanners Arbeitsprozess beruht auf Recherchen, die er teils über viele Jahre weiterverfolgt und vertieft hat. Seine ersten Forschungen fanden unmittelbar vor seiner Haustür im Münchner Umland statt, in Bad Tölz, wo Migrant*innen in Containern am Ort eines ehemaligen KZ-Außenlagers Außenlagers untergebracht wurden und die Firma Sitec Aerospace Einzelteile für Kampfhubschrauber produzierte, sich aber zugleich als humanitäre Akteurin gab. Schon damals zeigte sich Wanners Vorliebe für allgemein zugängliche Quellen – Websites von privaten und staatlichen Einrichtungen wie etwa der ortsansässigen Universität und ihrer Forschungsinstitute, des deutschen Verteidigungsministeriums, Zeitungsartikel und Besichtigungen vor Ort – als Ausdruck eines Arbeitsprinzips, das privilegierter Informationen nicht bedarf. Generell geht es Wanner trotz seiner rechercheintensiven Herangehensweise weniger darum, Geheimnisse aus den Tiefen von Archiven an das Tageslicht zu befördern. Vielmehr beschäftigt ihn die Frage, wie viel Offensichtliches wir kollektiv erlernt haben, zu übersehen. In einem Interview bezeichnete er die Fähigkeit, selbst die augenscheinlichsten politischen Widersprüche aus der bewussten Wahrnehmung zu katapultieren, als »kollektive kognitive Dissonanz« der Wohlstandsgesellschaften. Für diese Form der Verdrängung setzt der Künstler im Falle der BRD kein kollektives nationales Trauma voraus, sondern einen erlernten Bürger*innenpragmatismus in einem Staat, der sich aus den Trümmern eines selbst verursachten Kriegs als aller Ideo-



Franz Wanner, *Dual Use*, 2016, Installationsansicht Lehnbachhaus, München; Foto: Franz Wanner
© VG Bild Kunst, Bonn 2026

logien entledigtes Wunderkind des Wirtschaftsliberalismus neu erfand. Die konsequente Fortschreibung dieser Form von kognitiver Dissonanz ist Thema von Wanners Fünf-Kanal-Videoinstallation *DUAL-USE* (2016), die in der Weiterentwicklung seines Werks eine zentrale Rolle spielt. »Dual Use« ist ein Begriff, der vor allem in der Exportkontrolle verwendet wird und der Güter »mit doppeltem Verwendungszweck« bezeichnet, die sowohl für zivile als auch für militärische Zwecke dienen können. Die erklärte Absicht der Dual-Use-Bestimmung ist es, die Ausfuhr von Waren zu erschweren, die für militärische Zwecke genutzt werden könnten. Ihre explizite Doppelbödigkeit öffnet hingegen staatlichen Scharaden Tür und Tor: Unter



Stephanie Weber ist Kuratorin für Gegenwartskunst am Lenbachhaus in München.

Franz Wanner.
Eingestellte
Gegenwarten

24.3. – 19.7.2026

Lenbachhaus, München
www.lehnbachhaus.de

dem Deckmantel zivilen Gebrauchs können zivile Forschung (etwa an der Universität) und Fördermittel für militärische Zwecke abgegriffen und zugleich geleugnet werden, *könnte* die Forschung doch auch einem zivilen Zweck zugutekommen. Das Prinzip des Dual Use, in dem etwas das Eine, aber auch dessen Gegenteil bedeuten kann, eignete sich der Künstler an. Seinem Schreiben liegt ein Prozess der Reduktion zugrunde, aus dem kurze, verdichtete Texte in Form von Dialogen, Tonspuren, Zwischentiteln und Werktexten für seine Videos und Fotografien hervorgehen. Dabei betont Wanner die Doppeldeutigkeit von Sprache als Mechanismus, der Realität konstituiert und zugleich verdeckt. In der Arbeit *From Camp to Campus* (2019) etwa betrachtet er den Begriff des Lagers: »Ein Lager ist ein Ort der Aufbewahrung. (...) Ein Lager ist ein Ort der Haft. Arbeitskraft wird ausgebeutet, um Waren zu produzieren«, heißt es im Voice Over. Der Bezug zwischen Inhaftierung und Wertschöpfung ist kurz und knapp dargestellt. Die Reinwaschungsversuche deutscher Unternehmen, die sich ihrer nazistischen Vergangenheit durch bezahlte Forschungsprojekte entledigen wollen, persifliert Wanner in seinem Video *Mind the Memory Gap* (2022) in Form von Dialogen, die in einer zugespitzten, fast burlesken Form des Managerjargons verfasst sind. Ein Tour Guide führt durch den »Themenpark der Erinnerung« einer Rüstungsfirma, die Kommunikationsmanagerin beschreibt die von der Firma ehemals praktizierte Zwangsarbeit als »nicht immer nur freiwillige Arbeit«, wobei, wie sie beiläufig einfließen lässt, es die »der Arbeit Zugeführten« und ihre »Kinder, die mithalfen«, in ihren Heimatländern nicht wirklich besser hatten. Wanner inszeniert

hier die grundlegende Vereinbarkeit kapitalistischer und faschistischer Jargons. In seiner Arbeit umreißt Wanner die Kontinuitäten menschenfeindlichen Denkens und Handelns in Deutschland, nicht als Sonderfall eines für Rassismus schlicht begabten Landes, sondern als logische Schlussfolgerung aus dessen ordoliberalen Selbstverständnis, in dem der Schutz des Privatbesitzes höchstes Gut ist und Freiheit stets die Freiheit der Wirtschaft meint.

» L A U T
D E N K E N
D Ü R F E N «
-
D I V E R S I T Ä T
U N D
K Ü N S T L E R I S C H E
P R A X I S
A N
D E R
H F B K
H A M B U R G

L i m a S a y e d

Lima Sayed ist seit Anfang des Jahres psychosoziale Erstberaterin und Beauftragte für Diversität und Antidiskriminierung an der HFBK Hamburg. Mit dem *Lerchenfeld*-Magazin spricht sie über ihren Werdegang, ihre Motivation und die Arbeit an einer Kunsthochschule



Lima Sayed im Gespräch; Foto: Tim Albrecht

Anne Meerpohl

Welchen

beruflichen Hintergrund hast du, welche Erfahrungen bringst du mit und was hat dich an die HFBK geführt?

Lima Sayed

Die kurze

Version: Ich habe nach Neigung studiert, und zwar Englisch, Spanisch und Politik auf Magistra, dann in der Amerikanistik promoviert, eine systemische Coaching-Ausbildung gemacht, einige Jahre an der Universität und der TU Hamburg als Career Center Referentin gearbeitet und freiberuflich als Trainerin für Diversity, Equity & Inclusion sowie diversitätssensible Organisationsentwicklung bis ich an die HFBK kam. Die längere Fassung beinhaltet, dass sich die Themen um Identität, Kultur, Zugehörigkeit, Ausgrenzung und nicht zuletzt Diskriminierung und Rassismus biografisch, akademisch und professionell durch mein Leben ziehen. Als Jugendliche mit migrantischen Wurzeln fehlte mir die Sprache für meine Berührungspunkte und Erlebnisse. Das änderte sich, als ich mit 17 Jahren ein Austauschjahr in den USA machte. Im Studium befasste ich mich dann intensiver mit diesen

Themen – interessanterweise immer wieder verknüpft mit Film. Meine Magisterarbeit schrieb ich zum muslimischen Feindbild im US-Kriegsfilm, meine Doktorarbeit später über den White Savior Komplex und Rassismus im US-Film der 2000er Jahre. Mich faszinierte, wie durch Film Bilder in unseren Köpfen entstehen und wie sie unsere Wahrnehmung von Menschen formen, denen wir womöglich nie persönlich begegnet sind. Ich denke, das hat auch mit meiner Sozialisation als Deutsch-Afghanin zu tun und den Irritationen, die mir begegnet sind. Die Frage »Woher kommst du?« kann sehr unterschiedlich wirken – für Menschen, deren Zugehörigkeit nie infrage steht, ist





Beate Anspach, Lima Sayed und Anne Meerpohl im Gespräch; Foto: Tim Albrecht

sie harmlos. Für andere kann sie verunsichernd sein. Diese Erfahrungen haben mein Interesse an Rassismus, Identität und kulturellen Bildern, kulturellen Selbstverständnissen geprägt und wie sie unter anderem durch filmische Mittel und Narrationen geprägt werden.

Beate Anspach

Wie ging es für dich nach dem wissenschaftlichen Arbeiten weiter?

Lima Sayed

Während der Promotion habe ich gemerkt, dass mir das »stille Kämmerlein« nicht liegt. Ich arbeite gern mit



Lima Sayed; Foto: Tim Albrecht

derstands und der Selbstbehauptung. Vielleicht lässt sich die Frage auch mit dem Beispiel von Kindern beantworten. Kinder sind ständig damit beschäftigt, sich kreativ auszudrücken, sie malen, zeichnen, bauen, basteln ganz unvoreingenommen und ohne auf ein konkretes Ergebnis hinzuarbeiten oder sich Regeln unterzuordnen. Natürlich sind sie keine Künstler*innen, aber ich denke trotzdem, dass man daran sieht, wie viel Potenzial in dem menschlichen Drang zu kreativen Ausdrucksformen liegt. Und ich denke aus dieser Haltung können wir sehr viel lernen – sicherlich für den Umgang mit künstlerischem Schaffen, aber auch in Bezug zu Diversität und Diskriminierung. Dabei kann auch das Thema Ausgrenzung verhandelt werden, ebenso wie starke Gefühle oder Scham. In der Gesellschaft gibt es die Tendenz, vieles rein rational zu erfassen oder immer alles ausdiskutieren zu müssen. Da kann die Kunst zu anderen Mitteln greifen und andere Zugänge schaffen.

Anne Meerpohl

Stimmt, das Thema Scham ist schon immer ein großes Anliegen in künstlerischen Arbeiten. Sowohl in der Kunstgeschichte als auch hier an der Hochschule sieht man diverse Beispiele für Auseinandersetzungen damit.

Lima Sayed

Diversität ist ein positiv besetzter Begriff, Diskriminierung hingegen ist eigentlich immer eine Beschämungsstra-

tegie. Menschen, die von Rassismus betroffen sind, erleben, dass sie aufgrund ihrer Herkunft oder Äußerlichkeiten abgewertet werden. Scham ist dabei ein zutiefst menschlicher Affekt, der bewusst als Verletzung bei Diskriminierungen eingesetzt wird. Darum kann man das Thema Scham nicht ohne den Kontext von Diskriminierung, in vielen verschiedenen Formen, betrachten. Die amerikanische Sozialwissenschaftlerin Brené Brown hat zum Beispiel jahrelang zu Scham und Verletzlichkeit geforscht. Brown hat aufgezeigt, dass man Scham etwas entgegengesetzen kann, nämlich Verletzlichkeit. Sich verletzlich zu zeigen, könne Scham transformieren. Verletzlichkeit ist keine Schwäche, sondern wenn wir genau hinschauen eigentlich das Gegenteil. Denn sich verletzlich zu zeigen, erfordert Mut. Und ich denke, hier ist die Brücke zur Kunst: Jede künstlerische Arbeit macht verletzlich. Wer ausstellt, wer performt, wer schreibt, zeigt etwas Intimes, Individuelles. Vielleicht liegt genau darin eine Schnittstelle zwischen Diversität und künstlerischer Praxis. Das beginnt ja bereits mit der Rechtfertigung für ein Kunststudium, das als solches bereits zuweilen abgewertet wird oder dem mit Unverständnis begegnet wird.

Beate Anspach Kann Kunst auch beim Bewältigen solcher Erfahrungen helfen? Hast du vielleicht ein Beispiel, wie das gehen kann?

Lima Sayed Schreiben ist ein gutes Beispiel. Künstlerisches Schreiben ist eine wichtige Ausdrucksform. Was man nur im Kopf hat, ist abstrakt, emotional und wird durch das Schreiben ausformuliert, nimmt Gestalt an. Es ist erwiesen, dass Schreiben auch heilsam wirken kann, Tagebuch zu schreiben oder Gedankenprotokolle. Gedanken, die diffus im Kopf kreisen, werden greifbar und es kann eine Distanz entstehen. Außerdem, wenn wir uns umschaun, alles ist von jemandem gestaltet und jede Idee beginnt erst im Kopf und nimmt erst durch das Papier Form an. Diese Verbindung von Denken, Fühlen und Gestalten interessiert mich sehr und das macht den Ort der HFBK für mich so spannend. Ich wünsche mir Räume, in denen laut gedacht werden darf. In denen sich Schreiben, künstlerisches Arbeiten und persönliche Reflexionsprozesse begegnen können. Vielleicht entstehen Formate, in denen kreative Prozesse zugleich Ausdruck und Verarbeitung sind.

Anne Meerpohl Mit welchen Anliegen können Studierende zu dir kommen und was passiert in deiner Beratung?

Lima Sayed Mit meiner Beratung biete ich eine niedrigschwellige, vertrauliche Anlaufstelle für Studierende und Mitarbeitende an. Es geht nicht um Therapie, sondern um Orientierung, Klärung, Unterstützung. Die Anliegen sind ziemlich vielfältig, zum Beispiel fühlen sich Studierende manchmal isoliert oder hoffnungslos,

haben Zweifel am eigenen künstlerischen Weg, ob ihre Kunst Berechtigung hat. Oder auch ganz praktische Fragen wie zur Organisation und Strukturierung von Arbeitsprozessen oder bei Konflikten, Prüfungsängsten. Es gibt ganz unterschiedliche Herausforderungen, die im Laufe des Studiums auftreten können. In meiner Erstberatung höre ich ihnen zu und gebe ihnen einen Raum. Mir ist wichtig, nicht nur auf Defizite zu schauen, sondern Ressourcen zu stärken. Jede Person, die zu mir kommt, hat bereits zahlreiche Herausforderungen bewältigt, oft ohne es selbst wahrzunehmen. Ich finde es unter anderem interessant, dass der künstlerische Beruf immer wieder mit mentalen Krisen in Verbindung gebracht wird und das überkommene Bild des »leidenden« Künstler*innengenes immer noch Bestand hat. Dann wäre ja die spannende Frage, warum entscheiden sich so viele für dieses Leben? Ich möchte meinen Beitrag dazu leisten, dass künstlerisches Arbeiten auch gesellschaftlich unterstützt wird, sich Stereotype um diesen Beruf ändern und unsere Gesellschaft nicht hinterfragt, ob Kunst überhaupt eine Berechtigung hat. Kunst war schon immer da, sie ist älter als viele Erfindungen der Menschheitsgeschichte und mit ihrem Potenzial möchte ich die Studierenden stärken.

Dr. Lima Sayed promovierte an der Universität Hamburg und der University of California, Riverside. 2019 erschien ihr Buch *Weißer Helden im Film: Der »White Savior Complex« - Rassismus und Weißsein im US-Kino der 2000er Jahre*. Als

Beraterin, Trainerin und Prozessbegleiterin für Diversität und Antidiskriminierung unterstützen sie Organisationen, Stiftungen und Kulturbetriebe bei der diversi-

tätssensiblen Organisationsentwicklung. In ihrer Tätigkeit als Referentin begleitete sie Studierende und Promovierende dabei, die eigene Professionalisierung zielgerichtet und authentisch zu gestalten.

M E T A B O L I S C H E

M A L E R E I

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

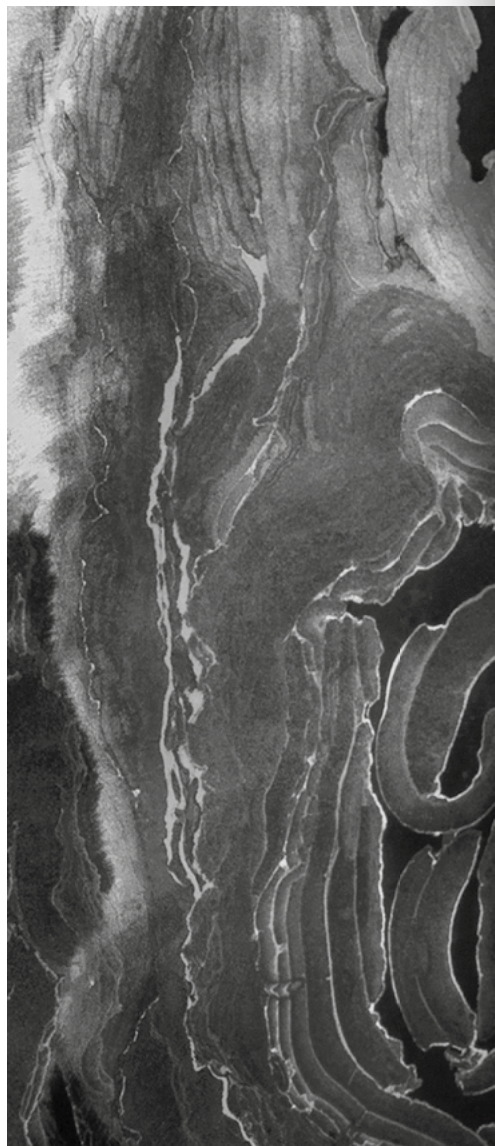
Kerstin Brätsch, Professorin für Malerei und Zeichnen an der HFBK Hamburg, zeigt im Kunstmuseum Bonn eine umfangreiche Einzelausstellung, die ihr erweitertes malerisches Werk und ihre ebenso erweiterten, kollaborativen Projekte vorstellt



Kerstin Brätsch, *METAATEM*, 2025, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Bonn; Foto: Uli Holz

S KNIRSCHT, KNACKT, RAUSCHT
 E und rasselt. Ein körperloses Etwas windet sich durch die hohen Räume und hinterlässt seine Spuren und Tupfer. Es frisst, verschlingt, speit wieder aus. Das Werk von Kerstin Brätsch arbeitet sich wie ein Metabolismus in malerischer Gestalt durch die eigene Geschichte und so auch durch die Räumlichkeiten des Kunstmuseums Bonn. Ihre Einzelausstellung mit dem Palindrom-Titel *METAATEM* leitet bereits in die übergeordnete Methode ihres Schaffens ein: regelrechtes Ein- und Ausatmen, Vor- und Zurückbewegen, Neu-Anordnen.

In jedem Raum der Schau entfaltet sich eine neue Form der Aus- oder Wiedergeburt einer bereits vorhandenen Arbeit, Praxis oder die Transformation einzelner Bildelemente Brätschs. Im ersten Raum wirkt die Gestaltung wie eine Art Status Quo, von dem aus es weitergehen wird. Tapeten mit malerischen, marmorierten Farbflächen füllen die gesamten Wände bis zur Decke, wie in einem Pouring Verfahren voller Ränder, Wirbel, organischer Formen, die ineinanderlaufen und sich dabei zu bewegen scheinen. Sieben verschiedene Wabenpappen stehen in organischen Formen in allen vier Himmelsrichtungen. Jede Kartonkonstruktion ist mit anderen Bildmotiven oder Figuren versehen und an den Rändern uneben, kraus, wie angeknabbert. Sie alle beherbergen Zeichnungen der Künstlerin und fungieren neben ihrer Objektivität als Bildträger und Hintergrund zugleich. Die *Direction Wall (Süden)* erinnert an einen Durchgang, eine Schwelle oder ein Tor zu dem dahinter liegenden Universum der Wandtapete: einer digital anmutenden Traumwelt, einem wässrigen Universum, welches sich Sphäre für Sphäre in farbige Schichten aufschiebt, dahinter ein Schwarzes Loch und neue Ebenen freilegt. Dieser erste Ausstellungsraum und der Verweis auf die Himmelsrichtungen bilden metaphorisch das Einfallstor in den Kosmos der Arbeiten von Kerstin Brätsch. Ein eigenes Universum entfaltet sich in seiner psychedelisch anmutenden Bildsprache, den einzelnen Kleksen, Ovalen, Blitzen und Farbverläufen, die analog zur Idee der Falte von Gilles Deleuze mit jedem Bild oder Ausschnitt eine weitere Welt freigeben. Eine einzige vielschichtige Oberfläche, aus der die Künstlerin Stücke entnimmt, herausschneidet und an anderer Stelle zusammensetzt. Dieses gestaltlose, in der Praxis verankerte Etwas kriecht durch jeden weiteren Raum, breitet sich aus, glättet und zieht sich wieder in anderer Faltigkeit zusammen.





Kerstin Brätsch, *METAATEM*, 2025. Ausstellungsansicht Kunstmuseum Bonn; Foto: Uli Holz

So wandern die Besucher*innen entlang der Kollaborationen mit anderen Künstler*innen, wie etwa KAYA, dem gemeinsamen Projekt mit Debo Eilers, mit dem Kerstin Brätsch seit 2025 auch im Rahmen ihrer Professur an der HFBK Hamburg kooperiert. Bereits seit 2010 befragen sie als Duo die unbeständigen, transformativen Kräfte von Malerei, die mit bildhauerischen Mitteln, Objekten, Kostümen performativ immer wieder neu konstituiert werden. Neben ihren kollaborativen Malereien, die mit zahlreichen Referenzen ihrer Wegbegleiter*innen bestückt sind, zeigen die zwei KAYA-Räume Relikte ihrer



Kerstin Brätsch, *METAATEM*, 2025, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Bonn; Foto: Uli Holz

Performances und Dokumentationen wie *Healing Performance of a Sick Painting* (2018, 2021). Das Kinderspielhaus *KAYA'S HOUSE* (2015-2025), ihre »Immobilie«, vereint die verschiedenen Elemente und Disziplinen, mit denen KAYA arbeiten und verwandeln ihr Werk in einen eigenen sozialen Raum, der nicht nur begehbar, sondern sogar mit Nachdruck des Aufsichtspersonals zum Klettern und Aufenthalt



vorgesehen ist. Die Atmosphäre eines verlassenen Horrorhauses nachahmend birgt *KAYA'S HOUSE* unzählige Verweise auf soziokulturelle, räumliche Codes sowie Anekdoten ihrer bisherigen Praxis: eine Bar, zwei ausrangierte Autosessel, Musik und diverse Fotografien vergangener Ereignisse, vollgeklebt unter der gesamten Decke wie ein Sticker-Album oder Bildarchiv, welches von oben das Geschehen darunter – oder den Verweis auf ein eben solches – zu beäugen scheint.

Beobachtet fühlt man sich an der ein oder anderen Stelle in Brätschs Gesamtwerk, ein bewusster psychologischer Effekt, der sich aus den Farbfeldern und malerischen Gesten der Künstlerin ergibt. Sie bedient sich des Phänomens der Pareidolie, dem instinktiven Suchen nach bekannten Figuren, Mustern, einem Wiedererkennungsmoment. Das Gehirn sucht vor allem nach Gesichtern und Emotionen in Objekten und Gegenständen, um Informationen zur sozialen Umgebung zu erhalten. Dieser soziale Kontext in einer verbildlichten Ebene zieht sich durch die Praxis der Künstlerin, die den Raum performativ, malerisch und kollaborativ untersucht. Die Marmoriertechnik der Wandtapeten unterstreicht einen Effekt, der die Betrachtungsweise von vorbeiziehenden Wolken aufruft, denen man unfreiwillig immer wieder konkrete Figuren zuschreibt. Brätsch verwendet dabei die Referenz des Rorschach-Tests, in dem projektives Sehen anhand von Klecksographien erprobt wird. Die Serie *ATEM* (2024/25) wirkt zunächst wie eine Folge abstrakter Schlieren und transluzenter Farbflecken, um sich in Brätschs Universum dann in kleine krabbelnde Wesen, unterm Mikroskop vergrößerte und mit Kontrastmitteln gefärbte Bakterien oder Stäbchen zu verwandeln. Dieses bewusste Inszenieren von Sehphänomenen, psychologischen Affekten, der permanenten Suche des menschlichen Gehirns nach Mustern und Strukturen bewegt sich als roter Faden durch den malerischen Organismus der Künstlerin.

Auch visuell verkörpert Brätschs malerische Praxis eine geradezu metabolische Bildsprache. Farbverläufe, Übergänge, collagenhafte Überlagerungen, die sich gegenseitig verschlingen. Besonders die farbgewaltigen Verläufe mit der sogenannten One-Stroke-Technik, in der mehrere Farben mit einem Pinsel aufgetragen werden, ihre perfektionierte Stucco-Technik und das stetige Hin und Her zwischen einzelnen Farben, von Hell nach Dunkel, muten an im Bild inhärente Bewegungsabläufe an. Die zahlreichen Referenzen zu Licht, mytho-

logischen und spirituellen Bildwelten erinnern an Künstlerinnen wie Georgia O'Keeffe oder Agnes Pelton, die Anfang des 20. Jahrhunderts biomorphe Strukturen und Spiritualität in abstrakter Malerei erforschten. Nur dass Brätsch diese Abstraktionen auch in Verbindung mit digitalen und technologischen Ästhetiken bringt, in eine aktualisierte, utopische Landschaft.

Durch diese führt der Weg in ein Dickicht aus raupenförmigen, floralen Strukturen auf Folien von der Decke hängend in blauem Licht und zur letzten Station des Rundgangs. Hinter den hängenden Ölmalereien auf Polyesterfolien der Serie *Mylar* (2011) lugen Neonlichter hervor, Arbeiten des Kollektivs DAS INSTITUT mit Adele Röder. Hier scheint das Konzept des Rorschach-Tests erneut Wirkung zu entfalten und die abstrakten Formen der Malereien sowie ihre Schattenwürfe erscheinen wie Insekten mit Beinen, Würmer mit Segmenten oder pflanzliche Gewächse mit Augen und Mündern. Man scheint die abstrakten Wesen nahezu knabbern und knirschen zu hören, wie sie sich fortbewegen in die nächste Phase des Organismus Brätsch: metabolische Malerei als relationale Praxis.

METAATEM

Kerstin Brätsch

11.12.2025 – 12.04.2026

Kunstmuseum Bonn

www.kunstmuseum-bonn.de

Anne Meerpohl ist
kuratorische Assistent
im ICAT der HFBK
Hamburg und Teil der
Redaktion des
Lerchenfeld-Magazins.



Kerstin Brätsch, *METAATEM*, 2025, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Bonn; Foto: Uli Holz

Z U

S C H Ö N ,

U M

W A H R

Z U

S E I N

L a u r a L e s s e r ,
A n s e l m R e y l e

Ausgehend von einer gemeinsamen Faszination für seine »verboten schönen« Landschaftsbilder, berichten Anselm Reyle und die Künstlerin und Tätowiererin Laura Lesser von den Erfahrungen aus einem Bob-Ross-Kurs an der HFBK Hamburg – zwischen künstlerischer Provokation, pädagogischem Experiment und handwerklicher Auseinandersetzung



Bob-Ross-Kurs von Laura Lesser in der Klasse von Prof. Anselm Reyle im Dezember 2025; Foto: Tim Albrecht

Anne Meerpohl Laura, du hast in der Klasse von Anselm Reyle einen Bob-Ross-Malkurs angeboten. Die Ergebnisse waren zur Jahresausstellung zu sehen. Welchen Hintergrund hast du und wie bist du zu Bob Ross gekommen?

Laura Lesser Ich bin 1984 geboren und habe an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe studiert. Zuerst in der Klasse von Andreas Slominski. Anselm war damals Gastprofessor, ein sehr guter Gastprofessor. Zum Schluss studierte ich bei Toon Verhoef, bei dem ich auch Meisterschülerin war. Nach meinem Studium habe ich eine Zeit lang versucht, im Kunstbetrieb Fuß zu fassen, hatte Ausstellungen und habe mich für Stipendien beworben. Schon im Studium und auch danach musste ich das querfinanzieren. Ich hatte eher aus Spaß angefangen, zu tätowieren und das lief dann auch ganz gut und irgendwann ist es meine hauptberufliche Tätigkeit geworden. 2019 habe ich überlegt, einen Bob-Ross-Kurs zu besuchen und entschieden, dass gerne als Lehrerin zu machen – vor allem aus einem popkulturellen Interesse heraus. Ich hatte Bob Ross während meines Studiums, bereits im dritten Semester, entdeckt und mir über ihn viele Techniken autodidaktisch beigebracht. Eigentlich hatte ich aus einer Protestbewegung damit begonnen, weil es zum damaligen Zeitpunkt keinen Atelierplatz für mich gab. Während der Corona-Pandemie verstärkte sich dann die Idee, Lehrerin für Bob-Ross-Kurse zu werden. Dafür musste ich in der Schweiz einen dreiwöchigen Kurs bei einer zertifizierten Lehrerin belegen und eine Lizenz erwerben. Seit letztem Jahr unterrichte ich das – neben dem Tätowieren – regelmäßig.

Beate Anspach Was hat dich denn ursprünglich an Bob Ross fasziniert?

Laura Lesser Ich habe nachts den Fernseher angemacht, eher zufällig – und dann sitzt da dieser Typ, ganz ruhig, völlig unspektakulär. Und innerhalb von einer halben Stunde haut er ein komplettes Landschaftsbild raus. Man schaut zu und denkt einfach: Wie kann das so schnell gehen und am Ende trotzdem nach etwas aussehen? Das hat mich total gepackt. Nicht nur die Bilder, sondern auch er als Person. Ich bin extrem detailversessen – das ist meine größte Stärke und gleichzeitig meine größte Schwäche. Beim Sehen nehme ich wirklich jedes Detail wahr. Dadurch konnte ich mich in der Akademie wochenlang in Zeichnungen verlieren, an denen ich theoretisch auch nur einen Tag hätte arbeiten können. Wahrscheinlich hätte kaum jemand den Unterschied bemerkt – aber für mich war er riesig.

Anne Meerpohl Und wie ist dein Blick auf Bob Ross heute?

Laura Lesser Heute schaue ich ganz anders darauf. Ich bin so tief drin, dass es ein bisschen ist wie bei einem Fußballfan, der ein



Bob Ross, *The Joy of Painting*, Filmstill, ARD Mediathek, © Bob Ross Inc. All rights reserved

Spiel analysiert. Ich liebe inzwischen sogar die Momente, in denen ihm Fehler passieren.

Beate Anspach

Fehler? Gerade bei Bob Ross?

Laura Lesser

Ja, er malt jedes Bild im Grunde dreimal: einmal eine perfekte Version als Vorbereitung, dann eine Übungsversion schneller, und im Fernsehen noch einmal richtig schnell. Das Fernsehbild ist natürlich nicht das perfekte Bild.

Beate Anspach

Und genau das findest du interessant?

Laura Lesser

Es ist auf einer fast philosophischen Ebene spannend, dass er dann nicht abbricht, sondern einfach weiterarbeitet – am Ende ist es trotzdem ein Bild. Dieses Akzeptieren von Zufall, dass etwas nicht perfekt sein muss und trotzdem funktioniert: Das ist, glaube ich, meine eigentliche Faszination an Bob Ross.

Beate Anspach

Kannst du das teilen, Anselm?

Anselm Reyle

Ich habe Bob Ross noch vor meinem Kunststudium kennengelernt. Wenn ich spät abends nach Hause kam und beim Fernsehen plötzlich bei Bob Ross landete. Das fand ich absolut faszinierend. Aus ganz verschiedenen Gründen. Zum einen: Das, was er da malt, war eigentlich verboten schön. Genau das, was man sofort als Kitsch bezeichnen würde – zu schön, um wahr zu sein. Und wenn man halbwegs reflektiert ist, hat man ja im Kopf: Sowas darf man



Bob-Ross-Kurs von Laura Lesser in der Klasse von Prof. Anselm Reyle im Dezember 2025; Foto: Tim Albrecht

eigentlich nicht schön finden. Eben deshalb hat es mich so angezogen. Und dann natürlich auch seine Art zu erklären. Dieses Didaktische – er leitet an, zeigt jeden Schritt – aber gleichzeitig in einer fast meditativen Weise, mit dieser unglaublich beruhigenden Stimme. Dieses ganze Gebilde, die Bilder, die Pädagogik, die Atmosphäre: Das fand ich komplett faszinierend. Und ich wollte das unbedingt selbst ausprobieren.

Laura Lesser

Und hast du?

Anselm Reyle

Ja. Als ich 1997 nach dem Studium nach Berlin gezogen bin, habe ich in Mitte einen Bob-Ross-Laden entdeckt. Im Schaufenster hingen diese typischen Landschaftsbilder, und sie boten Kurse an. Also habe ich mich angemeldet. Und alles, was versprochen wurde, wurde auch eingehalten. Die Lehrer waren vermutlich nicht ganz so gut wie du, Laura – aber am Ende hatte ich nach fünf Stunden ein fertiges Bild. Mit Bergen, Wasser, Spiegelung, allem, was dazugehört. Dazu gab es Kaffee und Kekse, und ich war wahn-sinnig stolz. Ich habe das sogar direkt in meinen Lebenslauf geschrieben.

Beate Anspach

Steht das dort immer noch?

Anselm Reyle

Es müsste eigentlich noch drinstehen. Für mich war das ein wichtiger Schritt. Ich hatte während meines Studiums ohnehin schon meine Liebe zur Romantik entdeckt – etwa Friedrich Overbeck. Das ist ja im Grunde »Mittelalter auf Airbrush«, und ich finde das wunderbar. Und genau da berührt es sich auch wieder mit Bob Ross: Es sind Dinge, von denen man glaubt zu wissen, dass man sie nicht schön finden darf – und sie trotzdem liebt.

Anne Meerpohl

Warum darf man das nicht schön finden?

Anselm Reyle

Weil sofort der Begriff Kitsch im Kopf auftaucht. Das wurde mir von Anfang an beigebracht: Das ist etwas, das man nicht gut finden soll. Und genau darum kreist meine Kunst.

Anne Meerpohl

Was ist Bob Ross für euch? Kunst, Unterhaltung, Didaktik oder Meditation?

Laura Lesser

Es macht für mich einen Unterschied, ob man ihn passiv anschaut oder selbst danach malt. Beim Zuschauen hat man Unterhaltung, Meditation, fast schon Performance. Beim Selbermachen ist es zunächst Didaktik. Man lernt Schritt für Schritt. Mit wachsender Sicherheit kann daraus eine künstlerische Arbeit entstehen. Und irgendwann, wenn ein Muskelgedächtnis da ist, kann es auch beim Malen meditativ werden. Am Anfang ist es allerdings ziemlich anstrengend.

Anselm Reyle

Ob ein Bob-Ross-Bild Kunst ist, hängt davon ab, wo es hängt.

Beate Anspach

Zum Beispiel in einer Kunsthochschule?

Anselm Reyle Ein Objekt wird nicht durch sich selbst zur Kunst, sondern durch den Kontext. Hängt ein Bob-Ross-Bild in einer Jahresausstellung, wird es anders gelesen als im Wohnzimmer. Ich habe sogar einmal Originale in einer Berliner Galerie gesehen – und dort waren sie selbstverständlich Kunst.

Anne Meerpohl Wie ist die Idee entstanden, einen Bob-Ross-Kurs an der HFBK Hamburg anzubieten?

Anselm Reyle Ich wusste, dass Laura ein ähnliches Interesse daran hat wie ich. Wir hatten schon länger darüber gesprochen, und ich wusste auch, dass sie solche Kurse gibt. Und natürlich steckt da auch ein bisschen Provokation drin: Mit so einer Idee kann man Studierende erst mal verstören – aber genau das kann ja produktiv sein. Also zu zeigen: Auch irritierende Gedanken oder Ansätze darf man weiterverfolgen, vielleicht gerade weil sie irritieren. Gleichzeitig gab es ein ganz praktisches, technisches Anliegen. Einfach die Frage: Was kann man eigentlich in sechs Stunden schaffen? Das war ja Bob Ross' Grundidee – einfach machen. Viele Studierende haben etwas im Kopf, dann wird es kompliziert, sie verheddern sich. Es gibt großartige Leute, die ein Semester an einem Bild arbeiten. Und ich denke dann oft: Das muss doch nicht sein. Vielleicht würde es der Arbeit sogar guttun, schneller zu arbeiten. Wenn man in derselben Zeit zehn oder zwanzig Bilder macht, entsteht eine Dynamik – nicht nur im Arbeiten, auch im Denken. Deshalb wollten wir mit dem Kurs zeigen, was man mit einer bestimmten Technik und einem festen Zeitrahmen erreichen kann. Und das ist zum Glück sehr gut aufgegangen – dank Laura und auch dank des großen Interesses seitens der Studierenden. Es haben rund zwanzig Studierende mitgemacht, viel mehr als ich erwartet hätte.

Laura Lesser Und interessant war auch, dass diejenigen, die viel malen, nicht unbedingt die besseren Ergebnisse hatten. Ich hatte sogar den Eindruck, dass es für manche, die noch nie gemalt haben, leichter war. Menschen mit viel Übung haben oft schon ein Muskelgedächtnis und feste Herangehensweisen – und genau die stehen ihnen manchmal im Weg.

Anne Meerpohl Wie war denn die Dynamik in der Gruppe? Gab es Wettbewerb oder Vergleiche?





Präsentation ausgewählter Arbeiten aus dem Bob-Ross-Kurs im Rahmen der Jahresausstellung 2026;
Foto: Tim Albrecht

Laura Lesser

Über die Schulter geschaut wurde schon. Aber ich hatte nicht das Gefühl, dass sich die Studierenden stark verglichen haben – vielleicht war ich aber auch einfach zu beschäftigt damit, das alles zu bewältigen. Normalerweise habe ich in einem Kurs etwa sieben Personen, von denen die meisten noch nie gemalt haben. Das war hier natürlich anders. Und ich kann bei sieben Teilnehmer*innen jeden viel stärker einzeln begleiten. Im Grunde ist ein Bild malen ein bisschen wie ein IKEA-Regal aufbauen: Ich sage, das ist die Schraube, das ist der Schraubenzieher, jetzt drehst du so – und am Ende setzt sich alles zusammen. Mit sieben Leuten geht das natürlich leichter als mit zwanzig.

Beate Anspach

Geht es bei Bob Ross darum, genauso zu malen wie er – oder eher um Inspiration?

Laura Lesser

Ich glaube, das hängt davon ab, wer den Kurs macht und warum. Am Anfang zeige ich etwas, und die Teilnehmenden malen nach. Aber im Verlauf nehmen sie sich immer mehr Freiheiten, und ich ermutige sie auch ausdrücklich darin. Ich hatte im



Bob Ross mit einem Landschaftsbild, © Bob Ross Inc. All rights reserved

Vorfeld auch überlegt, ob ich an der Kunsthochschule meinen Kurs anders vorbereiten sollte. Dann dachte ich: Vielleicht konzentriere ich mich genau auf die Dinge, die ich durch Bob Ross gelernt habe – Dinge, die ich im Studium nicht gelernt habe. Es gibt natürlich auch konkrete technische Aspekte: Man versteht, wie Landschaftsbilder aufgebaut sind, wie Komposition funktioniert, damit ein Bild »knallt«. Und man lernt, dass schwierig oder langwierig nicht automatisch besser ist. Was mich auch beschäftigt hat: Ich komme zwar aus dem Kunstmarkt, bin aber inzwischen raus. Und ich merke, die Leute, die in meinen Kurs kommen, haben im Grunde die gleichen Probleme, die ich im Studium hatte. Auf einer sehr menschlichen Ebene stehen wir uns beim künstlerischen Arbeiten oft selbst im Weg. Wir stehen unseren eigenen Bildern viel zu nahe. Man muss lernen, Abstand zu nehmen. Die Landschaft, die man selbst malt, findet man erst mal furchtbar – aber an einer Ausstellungswand sehen die Bilder oft viel besser aus, einfach weil man mehr Distanz hat. Manche überarbeiten ihre Bilder immer wieder, verlieren sich in Details, verzweifeln daran. Dabei hilft es oft, das Bild wegzustellen und zwei Wochen später noch einmal anzuschauen. Dieses Loslassen-Können – das habe ich durch genau diese Art von Malerei gelernt.

Anselm Reyle

Das ist ein ganz zentraler Punkt: nicht im



Bob-Ross-Kurs von Laura Lesser in der Klasse von Prof. Anselm Reyle im Dezember 2025; Foto: Tim Albrecht

Detail stecken zu bleiben, sondern immer wieder das Ganze zu sehen. Das ist technisch wichtig, aber auch für das Denken insgesamt. Als ich mein erstes Folienbild gemacht habe, habe ich ewig daran herumgezupft, geschoben, verändert – stundenlang, tagelang. Ich hatte damals schon einen Assistenten, und der meinte irgendwann nach mehreren Tagen, er könne sich das nicht mehr ansehen, ich solle jetzt einfach die Folie drauflegen und nach Hause gehen. Ich war erst ziemlich sauer – was bildet der sich ein? Aber ich habe es dann gemacht. Und er hatte recht. Genau diese Distanz war entscheidend.

Beate Anspach

Wir kreisen ja schon um diese schwierige Frage: das Verhältnis von Handwerk und Kunst. Wie viel Handwerk braucht Kunst?

Anselm Reyle

Das lässt sich so allgemein nicht beantworten. Es hängt immer vom einzelnen Vorhaben ab. Manche Ideen brauchen Technik – und wenn man sich die nicht aneignet, kann man sie schlicht nicht umsetzen. Im Moment wird wieder sehr viel gegenständlich, sehr viel figürlich gemalt. Und wenn man figürlich oder gegenständlich arbeiten will, braucht man oft technische Fähigkeiten. Sonst bleibt man schnell im Autodidaktischen stecken und stößt an Grenzen. Für bestimmte Vorhaben ist Technik einfach notwendig. Gerade in der Malerei wird das Handwerk manchmal unterschätzt. Viele haben

Hemmungen, sich auf etwas einzulassen, weil es Zeit braucht – und weil es schwer ist, zu zeigen: »Ich kann das noch nicht.« Genau deshalb war dieser Kurs wichtig. Er hilft, diese Schwelle zu überwinden. Und ich merke deutlich: Das Bedürfnis nach handwerklicher Arbeit ist heute größer als in den 1990ern. Vielleicht auch als Gegenpol zum Digitalen.

Laura Lesser

Ich sehe das ähnlich. Handwerk zu beherrschen kann den Kopf freimachen. Wenn die Hände wissen, was sie tun, bekommt der Kopf Raum zum Denken. Als ich angefangen habe zu studieren, wollte ich eigentlich in Richtung Cartoon gehen, krakelige Zeichnung – das war alles, was ich gemacht habe. Dann bin ich in die Konzeptkunst gerutscht und habe viel fotorealistisch gezeichnet. Heute kann ich »richtig gut schlecht« zeichnen – weil ich gut zeichnen kann. Jeder Strich sitzt, auch wenn er locker aussieht. Das Cartooneske fällt mir leicht, gerade wegen des handwerklichen Hintergrunds. Während meines Studiums war Handwerk fast verrufen. Aber ich habe es als Zufluchtsort erlebt. Ich hing ständig in den Werkstätten: Radierung, Schweißen, Fresko, alles Mögliche. Das ist vielleicht eher ein Marathon als ein Sprint – aber langfristig habe ich enorm davon profitiert. Wenn es mir nicht gut geht oder ich instabil bin, gehe ich stärker ins Handwerkliche. Dann ist mein Kopf nicht frei genug für große künstlerische Konzepte. Das Handwerk hat etwas Tröstliches. In Egon Friedells *Kulturgeschichte der Neuzeit* gibt es eine Passage über Tolstoi: Er wollte Künstler werden, um über die Dinge zu herrschen – und dann beginnt die Kunst, ihn zu beherrschen. Und irgendwann sehnt er sich danach, Bauer zu sein. Ich glaube, wenn man diese künstlerische Freude erlebt hat, bleibt sie. Gleichzeitig geht damit auch eine künstlerische Verzweiflung einher – beides gehört zusammen. Und im Handwerk hat man einen Ort, an dem man beides üben, scheitern und wachsen kann. Aber ich muss aufpassen, dass ich nicht alles sofort monetarisiere, das brennt mich am Ende aus. Ich spiele seit einigen Jahren wieder Klavier. Das werde ich nicht monetarisieren. Das ist meine Oase.

Anselm Reyle

Aber auch beim Klavier ist es ähnlich wie in der Malerei: Man kann sich dransetzen, ein bisschen herumspielen – das ist zehn Minuten interessant. Wenn man aber wirklich etwas erreichen will, vielleicht Bach spielen oder etwas Eigenes komponieren will, braucht man Technik. Sonst geht es nicht. Und das ist eine schöne Parallele zur Malerei. Zum handwerklichen Lernen gehört auch, bereit zu sein, Fehler zu machen. Wenn man ein monochromes Bild malt – schwarz oder rot –, kann man wenig falsch machen. Aber





Bob-Ross-Kurs von Laura Lesser in der Klasse von Prof. Anselm Reyle im Dezember 2025, Laura Lesser, Anselm Reyle; Foto: Tim Albrecht

man macht vielleicht auch wenig neue Erfahrungen. Der Bob-Ross-Kurs sollte genau dazu ermutigen: sich offen auf etwas einzulassen, Fehler sichtbar zu machen und sie auszuhalten. Denn nur so entsteht Entwicklung. Wir haben überlegt, den Kurs nun regelmäßig anzubieten – nicht obligatorisch, einfach als ein weiteres Angebot. Ich finde es immer schwierig, wenn man zu etwas gezwungen wird. In meinem ersten Kunststudium in Stuttgart musste ich Naturstudien machen. Dieses Machen-Müssen hat mich abgeschreckt, deshalb habe ich es auch abgebrochen und bin an die Kunstakademie nach Karlsruhe gewechselt. Mir ist deshalb wichtig, dass man im Kunststudium nichts verpflichtend tun muss. Gleichzeitig finde ich es sehr entscheidend, dass es Möglichkeiten gibt etwas zu tun, wenn man es möchte.

Laura Lesser studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe und arbeitet heute als Tätowiererin (Instagram: @bowser-tattoos) und Certified Ross Instructor in ihrem Studio The Rose of the Airport Shop in Berlin.

Anselm Reyle ist seit 2008 Professor für Malerei an der HFBK Hamburg.

W Ö R T E R

I M

R A U M

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

Meine Frau weint ist ein Höhepunkt im Werk von Angela Schanelec (Filmprofessorin an der HFBK Hamburg) und entwirft eine Gesamtkunst des Kinos



Angela Schanelec, *Meine Frau weint*, 2026; Filmstill © Blue Monticola Film

A S L E B E N ist eine Baustelle.« So hieß 1997 ein Film von
 » D Wolfgang Becker, bei dem Tom Tykwer am Drehbuch mitgearbeitet hatte. Der Titel hat sich längst selbstständig gemacht, ist zu einem geflügelten Wort geworden, man denkt dabei an Berlin nach der Wende, an Improvisation und Neubeginn, und an ein Happy End für ein unkonventionelles Paar. Der neue Film von Angela Schanelec wirkt in mancherlei Hinsicht wie eine Antwort auf den populären Vorgänger. Oder aber man könnte, mit einer Entlehnung von dem Schriftsteller Peter Handke, der Bücher wie *Versuch über die Jukebox* oder *Versuch über den stillen Ort* geschrieben hat, von einem Versuch über die Baustelle sprechen. In der ersten Szene betritt ein groß gewachsener Mann einen Raum, in dem ein Stuhl steht, und in dem eine Frau eben noch ein Blatt an die Wand gehängt hat – ein Werk, wenn man genau hinsieht, von Louise Bourgeois. Es handelt sich, wie aus dem Dialog allmählich klar wird, um ein Büro, von dem man auf eine Großbaustelle blicken kann – und von dem aus die Arbeit koordiniert wird. Doch für den Moment ist die Kamera auf den Mann gerichtet, die beiden Frauen hinter ihrem Schreibtisch bleiben im Off, sie sind anfangs nur zu hören. Diese drei Menschen, von denen wir bald oder schließlich erfahren, dass sie Thomas, Karen und Andrée heißen, gehören gemeinsam in einen Arbeitszusammenhang, teilen aber auch Persönliches. Allmählich wird klarer, dass das eine der Fragen ist, der Angela Schanelec mit ihrer Erzählung nachgeht: Können Menschen, die miteinander arbeiten, einander auch mögen? Einander vertrauen? Thomas wird schließlich zu seiner Frau gerufen, die er auf einer Parkbank in der Stadt vorfindet. Sie weint. Der Titel geht um ein Wort über eine einfache Prädikation, einen Aussagesatz, in seiner schlichtesten Form, hinaus: Eine Frau weint. Meine Frau weint. Das besitzanzeigende Fürwort, wie es das Deutsche so unnachahmlich definiert, gibt uns zu verstehen, dass der Film von Angela Schanelec (auch) der Film von Thomas ist. Er erfährt, dass Carla einen Unfall hatte. Die näheren Umstände bleiben noch offen, sie werden erst später benannt. Von allen Filmen von Angela Schanelec legt dieser eines ihrer Grundprinzipien am deutlichsten offen: Der Aussagesatz in seiner Verbindung von Subjekt und Prädikat und allenfalls noch ein, zwei Umständen gibt in ihren Filmen den Duktus vor. Das gilt für die Dialoge und für die Montage gleichermaßen. Der Text von *Meine Frau weint* enthält einige markante Beispiele für diese Sprache einer einfachen Faktizität: »Mein Kopf platzt« (Thomas, nachdem seine Frau Carla ihm sehr präzise klargemacht hat, was sie bei einem Tanzkurs alles erlebt und gefühlt und wahrgenommen hat). »Ich habe gerne Sex« (Carla in einem zwanglosen Gespräch mit einer Kollegin während eines Gangs durch



Angela Schanelec, *Meine Frau weint*, 2026; Filmstill © Blue Monticola Film

einen Park). »Wir brauchen nicht viel« (Karen, die von einem Zwist mit ihrem Freund Valentin erzählt, der wie sie auf der Baustelle arbeitet). »Mein Freund ist groß« (Carlas Kollegin Claudia in der schon erwähnten Szene im Park). Und schließlich einer der kürzesten dieser Sätze: »Er ist tot.« Hier schiebt die Schauspielerin Agathe Bonitzer, deren Muttersprache Französisch ist, ein kurzes »Ja« hinterher, als könnte sie die Lakonik der drei Worte nicht ganz aushalten. Carla hat offensichtlich einen dramatischen Unfall überlebt, spricht davon aber mit einer Beiläufigkeit, die erkennen lässt, dass sie auch in ihrem Verhältnis zu den Worten erschüttert ist. Denn im Auto hatte sie eine beinahe als mystisch zu charakterisierende andere Erfahrung mit Sprache gemacht: »Die Wörter erfüllten den ganzen Raum zwischen uns«. Sie, die davor noch gemeint hatte, dass sie »eigentlich nichts weiß über mein Leben«, wurde bei dieser Fahrt mit einem Mann, der ihr beim Tanzen fremdvertraut wurde, in einen anderen Zustand versetzt: »Als wäre es möglich, alles zu sagen, und alles hätte Sinn«. Im Kino gilt es eher als ein Kompliment, wenn man von einer Regisseurin sagt: Sie macht immer wieder den gleichen Film.



Angela Schanelec, *Meine Frau weint*, 2026; Filmstill © Blue Monticola Film

Bei Angela Schanelec bekommt dieser Gedanke philosophische Tiefe. Schon zwischen *Music* (2023) und *Meine Frau weint* (2026) gibt es zahlreiche motivische Bezüge, in beiden Fällen ist ein Unfall ein wichtiges Moment, in beiden Fällen sind Fahrräder ein sehr wichtiges Requisit, in beiden Fällen ist Musik, wenn auch karg eingesetzt, ein strukturierendes Element. Der »gleiche« Film, den Schanelec seit Anfang der neunziger Jahre bearbeitet, basiert darauf, dass das Leben aus Wiederholungen und Routinen besteht, die aber jederzeit »traumhaft« werden können – wie in ihrem Film *Der traumhafte Weg* aus dem Jahr 2014, der in einem vergleichbaren Stadt-Land spielt, in einem leicht mysteriösen Übergang zwischen einer vertrauten und einer unvertrauten Welt. In *Meine Frau weint* sieht man Carla einmal in einer Gegend mit dem Fahrrad, in der eine Autobahn mit ihren vielen Fahrspuren (und mit ihrem Verkehrslärm) alles dominiert. Der einfache Aussagesatz ist auch das Prinzip des Spiels der Darsteller*innen in *Meine Frau weint*: Sie sprechen ihre Sätze ohne Drama im Tonfall, sie konstatieren eher, als dass sie nach expressiven Ausdrucksmöglichkeiten suchen. Sie werden mit einem Sprechen zur

Figur einer Reflexivität, die aus sich wieder hinausführt: Wenn jede Silbe des Gesagten hoch bewusst (man könnte auch sagen: literarisch) gesprochen wird, steht am anderen Ende eine Einfachheit und Klarheit, die schönen Körpern zu eigen ist, wie Claudia sie beim Handball sieht, und wie sie eine Prämisse des Kinos von Angela Schanelec ausmachen: schöne Körper in dem gesamten Reichtum, den dieses Wort »schön« im Verlauf der ästhetischen Theorie gewonnen hat, nicht zuletzt durch eine Verbindung mit dem zwanglos geordneten Spiel seit den Überlegungen von Schiller. In einer Schlüsselszene von *Meine Frau weint* kommt Vieles noch einmal zusammen, wie insgesamt der ganze Film weniger linear erzählt als szenisch ineinander geschoben wirkt: Carla kommt in ein Haus, das zur Hälfte (hier taucht dieses Motiv wieder auf) eine Baustelle ist: Hier wird wohl gerade renoviert. Sie braucht Hilfe, wird auf ein Sofa gelegt, und schläft ein, umgeben von einer Gruppe von Menschen in einer Anordnung, die an Kompositionstechniken der Malerei denken lässt. Ein langer Monolog von Thomas über seine Beziehung zu Carla geht schließlich in ein Musikstück über: Zu Leonard Cohens *Lover Lover Lover* tanzen die Menschen auf einer Terrasse, auch Thomas schließlich, der von sich früher noch gesagt hatte, er wäre kein guter Tänzer. *Meine Frau weint* ist in vielerlei Hinsicht eine Summe von Angela Schanelecs Werken: überreich in seinen Motiven, in seinen Implikationen, in seiner Gedankenarbeit. Dass schließlich auch noch ein Schriftsteller namens Laszlo eine wichtige Rolle spielt, der in einer Laubhütte im Wald mit seinem Sohn David im Hintergrund an einem Sprachkunstwerk arbeitet, ist ein Ausweis des gesamt-kunsthaften Anspruchs, den Schanelec letztlich stellen kann: Ihr Kino zwischen Sprache, Körper, Bild, Musik und Seele arbeitet an einer neuen Universalpoesie.

Angela Schanelec,
Meine Frau weint, 93
Minuten, Deutschland,
Frankreich, 2026

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

N I C H T

K O N F O R M

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

Unser Autor zeigt, wie eine neue Generation von Filmschaffenden rund um die HFBK Hamburg das deutsche Kino mit Experimentierfreude, Mut und ungewöhnlichen Perspektiven belebt. Von einem flirrenden Coming-of-Age-Film über eine verstörende Reise in verschwörungsideologische Milieus bis zum Porträt eines radikal unangepassten Kulturakteurs – die vorgestellten Filme beweisen, dass Stillstand für die Kunst keine Option ist



Arne Körner, *Nonkonform*, Still, 2024

REGENDWO ANKOMMEN, das wünschen sich privat oder im Job viele. Für die Kunst allerdings ist Ankommen Stillstand, und Stillstand ist ihr Tod. Sie braucht Rastlosigkeit, Wagemut und Subversion. Dass das deutsche Kino gegenwärtig gerne mal unangekommener denn je scheint, ist also in jedem Fall eine gute Nachricht. Es wuselt und kreucht, es probiert herum und mäandert produktiv, wie der Drifter, dem Willy Hans (Master-Abschluss 2016 bei Prof. Angela Schanelec) in seinem Langfilmdebüt *Der Fleck* folgt. Der Adoleszente mit falschrum angezogenem T-Shirt geht zu Filmbeginn gar nicht erst zum vom Takt der Trillerpfeife gepeitschten Sportunterricht, sondern verlässt die Schule, raucht und grüßt ein Mädchen, das mit einer Gruppe abhängt. Zu Hause matscht er Katzenfutter platt, pustet eine Feder über seinem Bett in die Luft oder spielt mit seiner ihn überall hinbegleitenden Plastikwasserflasche: der filmgewordene sommerliche Müßiggang mit einem Kennenlernen in der Natur in einem flirrend experimentellen Coming-of-Age-Film, der selbstbewusst mit Genre-Tropen jongliert und doch einen völlig eigenen Zugang findet. Dieses künstlerische, sich auch ins Experimentelle vorwagende Kino, das sich seit einigen Jahren im Dunstkreis der HFBK Hamburg etabliert, wird national und international gesehen. Nachdem Hans' Film beim Locarno Film Festival 2024 mit einer lobenden Erwähnung bedacht wurde, ging er mit drei Nominierungen beim Preis der deutschen Filmkritik ins Rennen: als bestes Debüt, Leo-Konrad Kuhn als bester Darsteller und Paul Spengemann für die beste Bildgestaltung. Ausgezeichnet wurde Paul Spengemann, ebenfalls Alumnus der HFBK (Master-Abschluss 2018 bei Prof. Angela Schanelec und Prof. Andreas Slominski). Die Jury lobte, wie die Kamera dem nachmittäglichen Herumdriiften und Abhängen eine filmische Form gebe: »im präzisen Nachvollzug von jugendlichen Gesten und Bewegungen nämlich, und im Gespür für die wesentlichen Unorte der Adoleszenz, die ein Leben lang nachhallen können. Gedreht auf analogem 16mm-Material, prägen die Farbeigenheiten und die scharfe Körnung des Zelluloids dabei wesentlich die visuelle Welterschließung des Films und entfalten eine eigene Form von zärtlicher Psychedelik.« Der Preis der deutschen Filmkritik wird jährlich vom Verband der deutschen Filmkritik im Rahmen der Berlinale vergeben. Insgesamt 16 Preise wurden 2026 während der Preisverleihung in der Berliner Akademie der Künste verliehen – eine Ehrung, die die Vielgestaltigkeit des deutschen Filmschaffens sichtbar macht. Mit Julian Vogels und Johannes Büttners *Soldaten des Lichts* und Arne Körners *Nonkonform* waren zwei weitere HFBK-Beiträge als bester Dokumentarfilm nominiert – der Preis ging schließlich an *Palliativstation* von Philipp Döring. Julian



Willy Hans (Regie), Paul Spengemann (Kamera), *Der Fleck*, 2024, Still, Copyright: Grandfilm

Vogel und Johannes Büttner (Fellow im PhD in Art Practice an der HFBK Hamburg) tauchen in *Soldaten des Lichts* (aktuell in der Mediathek des ZDF zu sehen) in eine krude Welt ein, die eigenen Regeln und Gesetzen folgt. Völlig neutral und mit neugierigem Blick folgt der Film David aka Mister Raw, mit dem Büttner zur Schule gegangen ist, in die Reichsbürger- und Schwurblerzene. David ist der Kopf hinter der Rohkosteria Frankfurt, einem roh-veganen Restaurant, dessen Außenfenster im Film der Schriftzug »Faschos verpisst euch« schmückt. Darüber hinaus vermarktet er als roh-veganer Influencer seine irrsinnigen Ideen und agiert nahe an den Reichsbürgern und weiteren verschwörungsideologischen Szenen. Der charismatische, total von sich überzeugte junge Mann lebt super gesund, er pflegt den Garten seiner hellen Wohnung und propagiert gegenüber seinen Fans und Kunden solche Dinge wie Selbstoptimierung und krude Heilmethoden. »Du bist mitten in der Entgiftungsphase. Der Krebs stirbt, wenn die Temperatur bei 42 Grad ist«, erzählt er einer Krebskranken am Telefon, die sich von seinen Wildkräutersäften Heilung erhofft. Mit Timo hält er sich quasi einen Arbeitssklaven, der Umbauten in seinem Laden macht oder ihm Pflanzendrinks mixt. Er habe Timo gerettet, erzählt David stolz seinen Followern. Es macht schwindelig, wie sich in diesen Kreisen – das zeigt *Soldaten des Lichts* bewusst ausgiebig – die verrücktesten Ideen ganz selbstverständlich



Julian Vogel, Johannes Büttner, *Soldaten des Lichts*, 2025, Still, Copyright: ZDF/Julian Vogel, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

aufeinanderstapeln. Das Erschreckende ist, dass die Protagonisten wirklich überzeugt von dem zu sein scheinen, was sie selbst oder die kapitalistisch-kalkuliert denkenden Szene-Dudes wie David von sich geben. Vogel und Büttner zeigen eine in sich geschlossene Parallelrealität, die sich nicht auf einem fernen Planeten findet, sondern mittendrin in unserer Gesellschaft. Wie soll man zu diesen Menschen noch durchdringen? Das ist eine zentrale Frage, die der Film produktiv provoziert, ohne sich anzumaßen, sie beantworten zu können. Während die radikale Nonkonformität, von der *Soldaten des Lichts* erzählt, demokratiegefährdend ist, ist jene, der sich Arne Körner (Master-Abschluss 2020 bei Prof. Robert Bramkamp) widmet, Teil eines sympathischen Gesamtkunstwerks. Oder wie anders will den im Film 92-jährigen Dietrich Kuhlbrodt bezeichnen? Sein Leben scheint, das erzählt Körner in seinem flirrenden Filmporträt *Nonkonform*, von einer produktiven Inkontinuität und von rasanten Neuerfindungen geprägt. Für Risiken sei er sein ganzes Leben zu haben gewesen, sagt der immer etwas verschmitzt wirkende Kuhlbrodt recht zu Beginn. Das trifft es, gelinde gesagt, volle Kanne. Kuhlbrodt, 1932 in Hamburg geboren, ist ein Hansdampf in allen Gassen. Als Kind erlebte er die Bombenangriffe auf seine Geburtsstadt, »so ein Feuerwerk bekommst du nicht nochmal zu sehen«, beschreibt er im Film. Er wuchs in einer »halben Großfamilie« zwischen vier weiteren Geschwistern, den Eltern und den Großeltern auf. Später verschlug es ihn nach Paris, für Kuhlbrodt eine Befreiung aus norddeutscher »Kleinkarierteit« und spielte dort 1954 seine erste Theaterrolle als Baron in dem Grabbe-Stück *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* im deutschen Studententheater in Paris (Sorbonne).

Später wurde er Teil der Filmkritikerkooperative der Zeitschrift *Filmkritik* von Enno Patalas und schrieb für verschiedene Tages- und Wochenzeitungen – er besprach auch Körners ersten Kinofilm *The Bicycle* (2015), woraufhin die beiden sich anfreundeten. Ab 1964 verfolgte Kuhlbrodt als Staatsanwalt Naziverbrecher, als Schauspieler und Drehbuchautor arbeitete er mit Lars von Trier oder Christoph Schlingensief zusammen und war auch Mitglied von Schlingensiefs Partei Chance 2000. Er lehrte an Hochschulen, spielte in Film, Fernsehen und auf Theaterbühnen, etwa dem Wiener Burgtheater. Auch die Liebe zu seinem bald 90 Jahre alten Kuscheltier Wauwi, das in seinem Haus in Blankenese in einer liebevoll hergerichteten Kiste residiert, oder zu seiner Frau Brigitte Kausch, einer bei Joseph Beuys geschulden, 2013 verstorbenen Künstlerin, spielen im Film eine Rolle. Körner bietet dem redefreudigen, punkig-anarchischen Kuhlbrodt die Bühne und illustriert das Erzählte mit einem schier unfassbaren und elegant zusammenmontierten Archivmaterialfundus. Zusammengehalten wird der Film von einem passenderweise herrlich treibenden und flirrenden Jazzsoundtrack, den ein weiterer berühmter Unangepasster beigesteuert hat: Helge Schneider himself. Von Ankommen und Stillstand also auch hier keine Spur.

Willy Hans (Regie), Paul Spengemann (Kamera), *Der Fleck*, 94 Minuten, Deutschland, 2024

Julian Vogel, Johannes Büttner, *Soldaten des Lichts*, 108 Minuten, Deutschland, 2025

Arne Körner, *Nonkonform*, 117 Minuten, Deutschland, 2024

Jens Balkenborg ist Pressesprecher an der Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach und verantwortet dort die digitale Kommunikation. Er ist Mitglied im Verband der deutschen Filmkritik (VdFk) und schreibt als freier Journalist unter anderem für *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *taz*, *epd Film*, *Neue Zürcher Zeitung*.

ADYNATON MIT ANANAS.

Eva von Redecker über die
Oper *Silbersee*
(Georg Kaiser/Kurt Weill,
1933)

S MAG UNMÖGLICH scheinen, den Faschismus zu besiegen. Aber bei näherem Hinsehen zeugt gerade das faschistische Begehren von der Überlegenheit emanzipativer Ideen – so jedenfalls lässt sich ein wenig erinnertes Zeugnis aus dem Archiv der Operngeschichte ausdeuten

Ein Adynaton ist eine der vielen in der Antike katalogisierten rhetorischen Figuren. Es ist ein »Ding der Unmöglichkeit«. Etwas, das ganz sicher nicht geschehen wird und in niemandes Macht steht. Wenn Flüsse rückwärts zur Quelle fließen, wenn ein Kamel durchs Nadelör geht, wenn Schweine fliegen und die Hölle friert. Ich werde später auf eine Reihe von Adynata zu sprechen kommen, die den Text des Singspiels *Silbersee* durchziehen. Nur ein Unding sei vorweg beschrieben: die Ananas. Sie wäre in der märkischen Streusandbüchse mit mitteleuropäischem Kontinentalklima, also in der Berliner Region, wo die Oper spielt, ein Unding. Aber koloniale Plantagenwirtschaft und kapitalistischer Fernhandel bringen sie doch in der an Frischwaren kargsten Jahreszeit in die Auslage eines Lebensmittelgeschäfts: exotisch geformt, zuckrig duftend, mit saftigem Fleisch. Trotzdem bleibt die Ananas Adynaton: für den Großteil der Menschen in einer Wirtschaftskrise schlicht unerschwinglich. Aber ist das wirklich wie der rückwärts fließende Strom? Es ist ja schließlich kein Naturgesetz, das den Armen die Ananas vorenthält, nachdem diese für die Reichen herangeschafft wurde. Und doch werden wir im Verlauf des Stücks sehen, dass die Auflehnung gegen ein soziales Faktum, zumindest in einer Situation, in der faschistische Tendenzen am Heranreifen sind, nahezu übermenschliche Kräfte fordert.

In der Oper wie in der Theorie ist es kein Vergehen, die Pointe vorweg zu nehmen. Ich will also kurz erzählen, was in diesem fabelhaften Werk passiert. Am Ufer des titelgebenden Silbersees, der wohl an einem Berliner Außenbezirk liegt, wohnt eine Gruppe Arbeitsloser. Es ist 1932 als das Stück geschrieben wird und ziemlich genau dann soll es wohl auch spielen. In der ersten Szene begraben die Silbersee-Kumpanen einen Kameraden, die Todesursache bleibt unklar, aber mit Genugtuung wird gehofft, dass mit seinem Verschwinden der Hunger gebannt werden könne. Der Begrabene hatte nämlich besonders wortreich die entbehrten Genüsse beschworen. Die Methode scheitert, die knurrenden Mägen bringen den Hunger sofort wieder zum Vorschein. »Von unten dringt's hoch«. Es ist von Weizenbrot die Rede, aber einer erwähnt plötzlich auch den Saft der Ananas. Daraufhin wird eine Plünderung unternommen. Die Männer entwenden aus einem Laden, dessen Verkäuferinnen sich gerade beide illusionslos über die Marktgesetze austauschen, mehrere Rucksäcke voller Grundnahrungsmittel. Ein Dieb jedoch leert seinen Beutel nochmal aus und stiehlt einzig und allein eine Ananas. Das ist Severin, eine der beiden Hauptfiguren. Auf der Flucht wird er angeschossen vom Polizisten Olim, der zweiten zentralen Figur. Beim Ausfüllen des Dienstprotokolls ereilen Olim Gewissensbisse. Er sieht den Zwangscharakter materieller Not ein: »Ehe ein Mensch durch Stöße von außen vom graden Wege abgetrieben wird, hat er keine Hölle mehr vor sich. Die liegt durchwandert hinter ihm.« Wachtmeister Olim gelobt, dass er den Verletzten zu sich nähme und verpflegen würde, wenn er nur das Geld hätte. Umgehend sorgt ein Lottogewinn für die richtigen Bedingungen und Olim nimmt Severin, der nicht weiß, dass es sich um seinen ehemaligen Verfolger handelt, im neu erworbenen Schloss auf.

Hier spielt der zweite Akt. Trotz bester Versorgung und eben verheilte Wunde ist der vormalige Dieb Severin missgestimmt. Die ebenfalls verbitterte Haushälterin, Frau von Luber, die als Adlige ihren Statusverlust beklagt, hofft, dass ihre musizierende Nichte Fennimore herausfinden kann, was es mit dem Verhältnis der beiden Männer, mit der unerwidert wirkenden Liebe Olims, auf sich hat. Fennimore ist vielleicht das radikalste Element des Stücks. Schon beim ersten Auftritt ersehnt sie Familien-Abolitionismus («Manchmal kann ich das träumen, ich wäre gar nicht verwandt. Und keiner dürfte mich holen und schicken, ich müßte mich nicht mehr ducken und bücken, ich drückte dem Nächsten freudig die Hand, ich bin ja nicht mit ihm verwandt»). Und als sie Olim und Severin die Harfe vorspielen soll, singt sie dazu über den Tyrannenmord an Cäsar, der wagte, sich zum Diktator aufzuspielen. Severin erleidet unter dem Eindruck der Darbietung einen Anfall von Raserie und zerstückelt eine Ananas mit einem Messer. »Das galt der Frucht nicht – sondern dem, der sie mich nicht essen ließ!«, erklärt er anschließend. Dass ihm nun alle Genüsse offenstünden, ändere nichts an der ehemaligen Kränkung. Er könne an nichts anderes denken, als sich an dem verantwortlichen Landjäger zu rächen.

Im dritten Akt sind wir weiterhin im Schloss, wo sich alle in unterschiedlichen Ecken voreinander verstecken. Olim ist so in Sorge um sein Leben, dass er sich im Turm aufhält und der intriganten Frau Luber mitsamt der Schlüsselgewalt das ganze Schloss überschreibt. Severin versucht indessen selbst, eine weitere Bluttat zu verhindern. Seine Freunde vom Silbersee, die von Fennimore benachrichtigt eintreffen, weist er an, ihn im Keller anzuketten. Wie Odysseus will er sich so davon abhalten, der – in diesem Fall mörderischen – Verlockung zu erliegen. Frau von Luber, der es

gelegentlich käme, den Schlossherrn ganz los zu sein, löst seine Fesseln. Aber mit ihnen verfliegt auch Severins Zorn. Die beiden Männer versöhnen sich, werden aber von Frau Luber und ihrem neuen Gefährten, Baron Laur, aus dem an den Adel restituierten Schloss gejagt. Olim und Severin wandern einträchtig zum Silbersee und entschließen sich, ins Wasser zu gehen. Durch unverständliche Wetterumschläge gefriert dieser aber augenblicklich, so dass sie nicht ertrinken. »Wer weiter muß, den trägt der Silbersee«, wiederholt Fennimore ein mehrfach angeklungenes Motiv.

Das Bild des spontan fest zugefrorenen Sees, ist das offensichtlichste Adynaton des Stücks. Die Oper von Weill und Kaiser endet mit einem Aussetzen der Realität: Frühlingsgrün, Sonnenschein und mittendrin dickes Eis. In der Gegenwart der Klimakatastrophe wirkt dabei gar nicht mal so märchenhaft, dass Wettergesetze unverhofft ihren Gang ändern. Anderthalb Grad Erderwärmung – auch das hätte ein Ding der Unmöglichkeit sein sollen. Das Unglaubliche ist, dass die Veränderung eine rettende ist. Wie in der biblischen Exodusgeschichte kooperiert ein Gewässer mit der Befreiungsanstrengung der Protagonisten. Dieses szenisch ausgestellte Adynaton ist aber im Grunde nur eins in einer langen Reihe von Brüchen mit dem Realitätsprinzip, die die Handlung des Stücks tragen. Wie wahrscheinlich ist es, dass der Rachedurst verfliegt und die Versöhnung glückt? War nicht schon zuvor der Polizist, der für Gewissensbisse empfänglich ist, ein Ding der Unmöglichkeit? Vom Lottogewinn in genau dem Moment, in dem Reparationsausgaben fällig werden, ganz abgesehen. Eher schneit es im Sommer, als dass Diebe und Landjäger Genossen würden. Im Ernst: Der Ausfall des Golfstroms erscheint mir deutlich wahr-

scheinlicher, als die Bekehrung von Polizist*innen zum Abolitionismus.

Und auch, dass die mittellose Männergruppe ihre soziale Zurücksetzung unumwunden auf der materiellen Ebene zu lösen versucht, im kruden Klassenkampf der Plünderung – und ohne Übergriff auf die jungen Verkäuferinnen –, scheint nicht von dieser Welt: Die Oper ist im Jahr 1932 geschrieben, wahrscheinlicher wäre, dass Severin sich hätte einreden lassen, eine jüdische Weltverschwörung sei schuld an seinem Hunger. Oder für heute wahlweise auch, dass es zu viele Migrant*innen gibt.

Tatsächlich scheint mir zum Verständnis des Stücks maßgeblich, dass man es weder als Märchen abtut, noch als Beschreibung der 1930er Jahre liest. Seine eigene Zeit erfasst das Stück gerade nicht. Selbstverständlich enthält es Momente großer Klarheit, etwa wenn Adelsranküne und cäsaristische Diktatur aufgerufen werden. Darin beweist *Silbersee* zugleich erschreckende Aktualität. In den USA stilisiert sich Trump vor aller Augen zum »King«, in Deutschland gibt es eine ganze umstürzlerische Szene, die Reichsbürger, die die Monarchie wieder einführen wollen.

Und doch entgehen Georg Kaiser in *Silbersee* die historischen Triebkräfte, die sich um ihn her Bahn zu brechen begannen. Die Quellen des Faschismus sind schlicht zu düster, als dass sich neusachliche Klassendidaktik und expressionistischer Humanismus ein Bild von ihnen machen könnten. Eher gefriert die Hölle, als dass die Hoffnung auf das werdende Menschtum, die Kaisers Werk trägt, aufgegeben wird. Wie so viele aufgeklärte Deutsche konnte auch Kurt Weill nicht glauben, dass die morbiden Symptome um ihn herum mehr wären als »ein Alptraum von einigen Monaten« (Korrespondenz mit U.E. Heinsheimer). Am 26. Februar

1933, einen Tag vor dem Reichstagsbrand und kurz nachdem die Magdeburger *Silbersee*-Aufführung von Nazitrupps gestört wurde, schrieb Weill »dass der Silbersee sofort, wenn sich die Gemüter beruhigt haben, wieder auf der Bildfläche erscheinen wird.« Und weiter: »In Leipzig geht das Stück sehr gut. Es ist nächste Woche 4 mal angesetzt. Alle bisherigen Aufführungen sind völlig störungsfrei verlaufen.« Eine Woche später gewann die NSDAP die Mehrheit bei den Reichstagswahlen, ein paar Tage darauf wurde der Leipziger Opernchef seiner Aufgabe entbunden, so dass keine weiteren Aufführungen mehr stattfinden konnten. Am 10. Mai 1933 wurde die Druckfassung von *Silbersee* auf dem Opernplatz in Berlin von Anhängern der NSDAP und der Deutschen Studentenschaft öffentlich verbrannt. Der rechte Kulturkampf, der heute gegen Konstrukte wie »islamo-gauchisme« oder »Genderwahn« geführt wird, der mitunter sogar den Deckmantel eines rechten »Anti-Antisemitismus« wählt, richtete sich damals gegen sogenannte entartete Kunst. Werke wie *Silbersee* wurden als Teil einer »judeo-bolschewistischen Weltverschwörung« zensiert und vernichtet.

Es mag aussehen, als ob Kaisers Libretto seine Feinde schlecht kannte. Aber eigentlich kannte es sie besser, als diese sich selbst. Wenn man der Deutung der frühen Frankfurter Schule folgt, dann richtet sich der faschistische Kampf nicht nur gegen ein äußeres Feindbild. Faschistische Gewalt dient der Austreibung innerer Sehnsüchte, er gilt eigenen, unterdrückten Wünschen. Das ist ein schwieriger, aber überzeugender Gedanke. Emanzipatorische Positionen, wenn sie nicht in bloßer progressiver Distinktionspose erstarren, bergen ein Versprechen, das man gar nicht nicht begehren kann. Freiheit, Gleichheit, Geschwisterlichkeit für alle. Und,

wie man heute hinzufügen muss, die Bewahrung eines fragilen blauen Planeten. Wenn diese Versprechen ihre Gegner kalt ließen, bräuchten sie sie gar nicht zu hassen. In der *Dialektik der Aufklärung*, haben Theodor W. Adorno und Max Horkheimer ein Jahrzehnt nach »Glücksversprechen zu Hassgewalt« diese Entwicklung in folgenden Sätzen nachgezeichnet: »Es war der Sinn der Menschenrechte, Glück auch dort zu versprechen, wo keine Macht ist. Weil die betrogenen Massen ahnen, daß dies Versprechen, als allgemeines, Lüge bleibt, solange es Klassen gibt, erregt es ihre Wut; sie fühlen sich verhöhnt. Noch als Möglichkeit, als Idee müssen sie den Gedanken an jenes Glück immer aufs neue verdrängen, sie verleugnen ihn um so wilder, je mehr er an der Zeit ist. Wo immer er inmitten der prinzipiellen Versagung als verwirklicht erscheint, müssen sie die Unterdrückung wiederholen, die der eigenen Sehnsucht galt.«⁰¹

Es hat immer etwas Schwindelerregendes, die welthistorisch schlimmste, die Gewalt der faschistischen Verbrecher, verstehen zu sollen. Wenn man sie als historisch überwindbar fassen will, gibt es dazu aber keine Alternative. Horkheimer und Adorno glauben, dass die unbändige Zerstörungswut, die den Antisemitismus von bloß abwertenden Vorurteilen unterscheidet, daher rührt, dass sich im Antisemitismus eine gesellschaftliche Grundspannung entlädt. Jüdinnen und Juden waren in den deutschen Gebieten erst gut 50 Jahre vor Beginn der Nazizeit mit vollen Bürgerrechten ausgestattet worden. Sie waren gewissermaßen der exponierteste Träger der Menschenrechte, eine Probe aufs Exempel der Gleichheit der Menschen, wie sie heute vielleicht queere Gruppen oder rassifizierte Migrant*innen darstellen. Deshalb betrachten Horkheimer

01 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, S. 196

und Adorno die jüdische Minderheit als Verkörperung jenes Versprechens auf »Glück ohne Macht«, das gerade wegen seiner Verlockung unerträglich ist. Denn wie sollte, so der Gedankengang, derjenige, der diesem Versprechen voll vertraute, aushalten, wie systematisch es gebrochen wird »solange es Klassen gibt«, solange also, wie eklatante soziale Ungleichheit herrscht.

Die Realitätsferne des *Silbersee* ist zugleich, was das Stück so erhellend macht. Gerade weil wir in dem Stück keinen Antisemiten und stolzen Ariern begegnen, weil kein Kulturkampf um vermeintliche Degeneration tobt, macht das Stück die Triebkräfte des Faschismus einsehbar. Sie werden hier nämlich nicht auf die historisch vorgezeichneten Opfergruppen entladen. Sie bleiben an ein ziemlich harmloses Objekt gebunden. Niemand kommt zu Schaden außer einer Ananas. Das mindert das Risiko, sich in die destruktive Triebdynamik einzufühlen. Man kann hier lernen, mikro-faschistische Impulse zu verzeichnen – nicht zuletzt in sich selbst. Das Gemetzel an der Ananas enthält das Geständnis eines Begehrens. Severin hat sie schon lange genießen wollen, aber als sie greifbar wurde, konnte er nicht ertragen, sich ihrer nicht sicher zu sein. In der Ananas, die eine Quelle des Glücks sein sollte, begegnet ihm nun der Agent der Versagung. Das Etikett mit unerschwinglichem Preisschild, der Polizist mit geladener Dienstwaffe: denen gilt seine Rache, die aber vollkommen ohnmächtig ist, solange sie doch nur das Genussobjekt zerstückelt.

Das Wunder, das der *Silbersee* indessen vormacht, ist die Rückführung der in der Ananas gebundenen Zerstörungswut auf ihre Quellen. Severin gibt sofort zu, dass der Angriff eigentlich dem galt, der ihn die Ananas nicht essen ließ. Und sobald ihm durch die Kabale der Frau von Luber klar wird, wer das reale

Angriffsziel wäre, bremst er seinen Zorn. In der Mastbaumszene, die ihrerseits eine der wichtigsten Passagen der *Dialektik der Aufklärung* vorwegnimmt, hemmt er sich selbst. Vielleicht, weil vor dem Antlitz eines konkreten Gegenübers doch das erste Gebot greift. Aber womöglich greift es hier vor allem deshalb, weil Severin schwant, dass Olim einen ähnlichen Racheverzicht bereits geleistet hat. Gemeinhin sorgt der Polizist seinerseits dafür, die Unterdrückung zu wiederholen, die auch der eigenen Sehnsucht galt. Ursprünglich empörte der Landjäger Olim sich, dass der Dieb Severin sich die Frucht nahm, die ihm selbst verboten wäre. Er hielt dann aber inne, erschüttert durch das Ausmaß der Gewalt, das er selbst zur Ordnungswahrung ausübte, und entschied, sich doch lieber um den Menschen selbst zu sorgen. Wieder und wieder gönnt er ihm die einst versagte Ananas. Was Severin befreit, ist jedoch nicht der Zugang zu der Frucht, sondern erst die Einsicht in dies Entgegenkommen, während er es selbst vollzieht.

Unmöglich. Aber doch ein Weg. Eher fällt der Golfstrom aus, als dass wir diesen Weg zu wählen wüssten. Aber wie Fennimore am Ende singt: »Euch entlässt die Verpflichtung weiter zu gehen noch nicht. Euch erhebt aus Vernichtung eure besondere Pflicht. Ihr entstieg schon dem Grauen, das noch die Schöpfung zerstört, die im Tag zu erblauen, mit allen Keimen begehrt.« Das ist ein wundersamer Imperativ. Nicht einfach ein Appell an das revolutionäre Pflichtbewusstsein, sondern ausgerechnet in dem Stück, das durchweg die Unmöglichkeit der Aufgabe betont, ein hoffungsvolles Finale. Adynaton um Adynaton weist der *Silbersee* nach, dass der Weg zur Befreiung unreal ist. Aber dann wird uns gesagt, dass die Schöpfung selbst, alle uns umgebende erste Natur,

unsere Sehnsucht teilt, dass sie »im Tag zu erblauen mit allen Keimen begehrt.« Wir mögen schwach sein, aber die Ananas ist auf unserer Seite.

EVA VON REDECKER

ist Philosophin und freie Autorin. Von 2009 bis 2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin und als Gastwissenschaftlerin an der Cambridge University sowie der New School for Social Research in New York tätig. 2020/2021 war sie Marie-Sklódowska-Curie-Fellow an der Universität von Verona, wo sie zur Geschichte des Eigentums forschte. Eva von Redecker beschäftigt sich mit Kritischer Theorie, Feminismus, Kapitalismuskritik und Autoritarismus. Im Februar erschien ihr neues Buch *Dieser Drang nach Härte. Über den neuen Faschismus*, 2023 ihr Buch *Bleibefreiheit* (beide im S. Fischer Verlag). Ab dem Sommersemester 2026 ist sie Gastprofessorin für Philosophie an der HFBK Hamburg.

» A M

A N F A N G

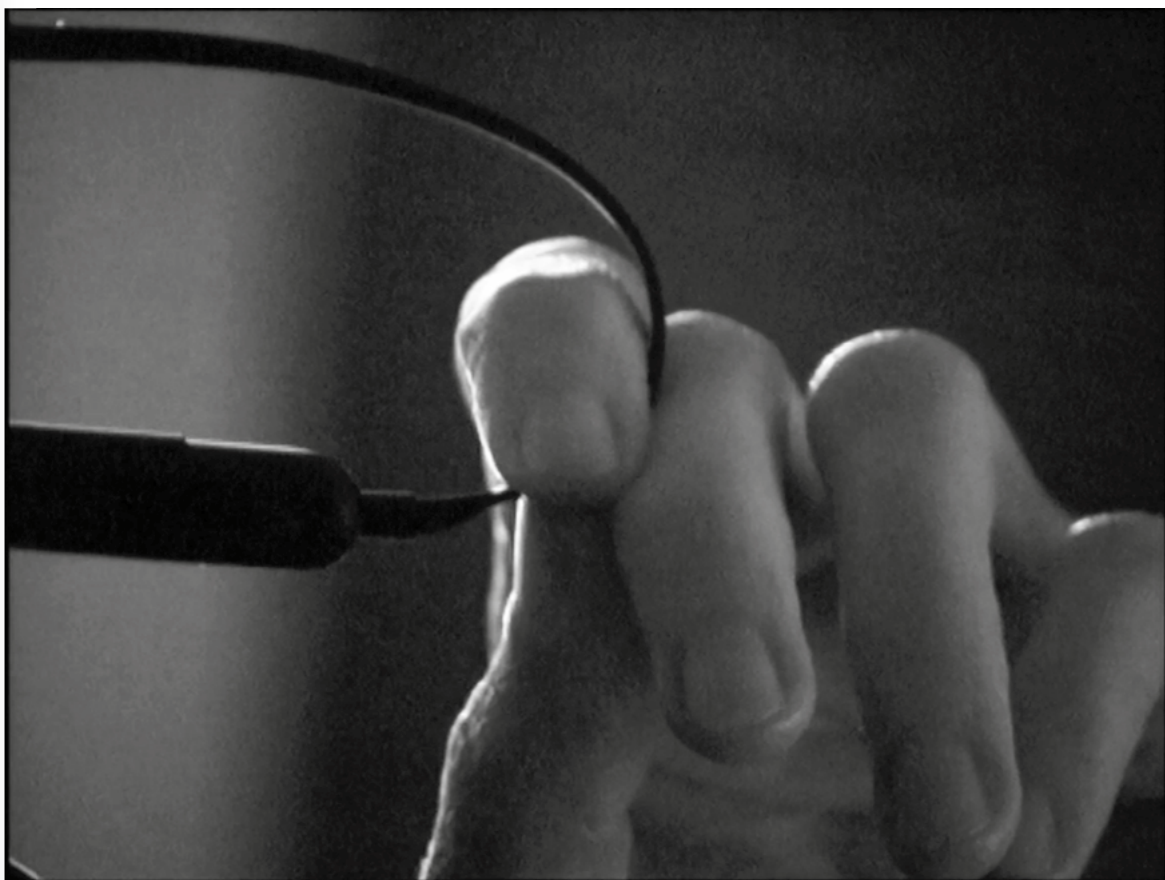
I S T

D A S

R A U S C H E N «

E l e n a M e i l i c k e

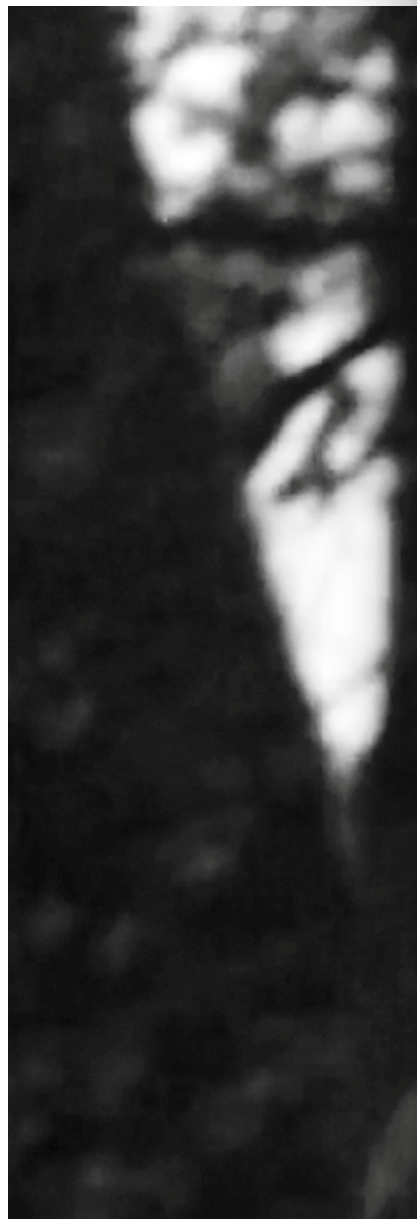
Bei der aktuellen Ausgabe der Woche der Kritik, welche seit 1964 parallel zur Berlinale stattfindet, feierte der Film *Hinterlegte Nummern* von HFBK-Absolventin Farina Mietchen Premiere



Farina Mietchen, *Hinterlegte Nummern*, 2025, Still

O KANÄLE SIND, ist auch Rauschen,« schreibt

» W Michel Serres, der französische Philosoph, 1981 in seinem zum Klassiker der Medientheorie avancierten Buch *Der Parasit*. Mehr noch: Erst im Rauschen, in der Störung und Unterbrechung, so Serres, wird Medialität überhaupt erfahrbar. Als reibungslos funktionierende nämlich bleibt sie unsichtbar: »Wenn die Beziehung glückt, perfekt, optimal, unmittelbar, dann hebt sie sich als Beziehung auf. Wenn sie da ist, existiert, so weil sie misslungen ist. Sie ist nur Vermittlung.« *Hinterlegte Nummern*, der Abschlussfilm von HFBK-Absolventin Farina Mietchen (2025 bei Prof. Omer Fast), der dieses Jahr bei der Woche der Kritik in Berlin gezeigt wurde, ist ein geradezu Serres'scher Film über durch technische Medien hergestellte Beziehung und Vermittlung. Konkret geht es dabei um die technisch-mediale Vermittlung zwischen Menschen, die unvermittelt nicht zueinanderkommen können. Es geht um Menschen, für die fernmündliche Kommunikation besonders wichtig ist, weil jeweils einer der Gesprächsteilnehmer in einer Haftanstalt einsitzt. Reibungslos läuft die vom Film beobachtete Gefängnis-telefonie nicht: Immer wieder gibt es Störungen und Unterbrechungen, zu hören sind knackende Geräusche und Stimmen, die bis zur Unverständlichkeit elektronisch verzerrt sind: »Jetzt habe ich dich gerade gar nicht verstanden.« Ein Großteil der vorgeführten Kommunikation ist überdies phatische, also solche, die auf den Gesprächskanal selbst bezogen ist und immer wieder testen muss, ob der überhaupt noch steht: »Hallo?! Hallo?!« *Hinterlegte Nummern* dreht sich insofern um durchaus frustrane Erfahrungen: für die Kommunikationsteilnehmer*innen im Film, deren Verbindung immer wieder abbricht, aber auch für die Filmzuschauer*innen, deren skopisches Begehren und Seh-Wollen vom Film systematisch durchkreuzt wird. Souveräne Übersicht wird hier nicht serviert, an keiner Stelle, stattdessen gibt es immer nur partielle, fragmentierte Ansichten – ein Kinn, ein Auge, ein Mund. Extrem nah dran sind diese Bilder, damit zwangsläufig ausschnitthaft und auch: anonymisierend. Wer genau hier mit wem telefoniert und wer aus welchen Gründen in der Haftanstalt einsitzt, diese Fragen lässt der Film konsequent links liegen. Nicht nur mit Bezug auf die belauschten Telefongespräche, sondern auch auf der Ebene von Dramaturgie und Bildgestaltung thematisiert *Hinterlegte Nummern* den Entzug von Information und regt damit umso mehr eine aktive Rezeption an, die beständig versucht, die dargebotenen bruchstückhaften Wahrnehmungsversatzstücke in einen irgendwie sinnhaften Zusammenhang zu bringen. Das kleine Wunder, von dem





Farina Mietchen, *Hinterlegte Nummern*, 2025, Still

der Film zeugt, ist dann aber vor allem, wie aus dem Trümmerfeld zerschossener Telekommunikation doch innige Momente der Verbundenheit, Intimität und Vertrautheit erwachsen: zwischen den beiden Freunden etwa, von denen der eine Deutsch mit türkischem Akzent spricht und die sich, sobald es wieder möglich sein wird, zum Kaffee treffen wollen: »Wir können auch gemeinsam so kleine Schokoladen essen; das ist nicht gut, aber Ausnahmen können wir ma-

chen.« Oder zwischen dem Paar, das verbunden durchs Telefon gemeinsam am Sonntagabend *Tatort* guckt und dabei gut eingespielten Privatritualen zu fröhen scheint: »Täterfrage geklärt um 20 Uhr 26!« *Hinterlegte Nummern* ist damit auch ein fein beobachteter Film über mediatisierte Intimität.

Ein besonderes Faszinosum des vom Film thematisierten Systems der Gefängnistelefonie besteht, last but not least, vor allem darin, dass es in so einem krassen Kontrast zur gegenwärtigen totalen digitalen Vernetzung und permanenten Erreichbarkeit im Zeichen des Smartphones steht. Fast verschüttet (oder schlicht nie selbst erlebt) sind für viele die Erinnerungen an jene prädigitalen Zeiten der Festnetztelefonie, als Leute nur dann zu sprechen waren, wenn sie sich zu Hause in Reichweite des Apparats aufhielten. Vor diesem Hintergrund erscheint der Mediengebrauch in *Hinterlegte Nummern* als zutiefst anachronistischer, der quer zu allen Silicon-Valley-Versprechungen von absoluter connectedness steht und dessen filmischer Darstellung, vielleicht, ein Touch Nostalgie anhaftet: Mit seinen immer wieder grob verpixelten Bildoberflächen, deren bunte Farbigkeit an die früheren Testbilder des analogen Fernsehens erinnert, evoziert *Hinterlegte Nummern* Medien, die vergangen sind.

Farina Mietchen,
Hinterlegte Nummern,
20 Minuten, Deutschland,
2025 .

Dr. Elena Meilicke ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin und hat zu Paranoia als Medienpathologie promoviert (*Paranoia und technisches Bild*, de Gruyter 2021). Seit 2020 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin für Medientheorie an der Universität der Künste Berlin. Aktuelles Forschungsprojekt zur Wissens-, Medien- und Kulturgeschichte der Resilienz, weitere Arbeitsschwerpunkte

sind Medien und Gender, filmische Autoethnographien sowie Geschichte, Theorie und Praxis der Filmkritik. Sie wurde mit dem Siegfried-Kracauer-Preis für Filmkritik ausgezeichnet und schreibt regelmäßig zu Film- und Medienthemen für Zeitschriften wie *Cargo*, *Texte zur Kunst* und *Merkur*.

S I T E

S P E C I F I C

C h r i s t o p h K n o t h ,
K o n r a d R e n n e r , L u k a s
S i e m o n e i t

Die Professoren für Digitale Grafik, Christoph Knoth und Konrad Renner, haben gemeinsam mit Lukas Siemoneit die Website der HFBK Hamburg neu gestaltet. Im Gespräch erläutern sie das Konzept der Seite und diskutieren, wie stark ein visuelles Erscheinungsbild eine Institution prägt – und warum Websites im Zeitalter von KI vielleicht seltener besucht, aber umso unverzichtbarer werden



Homepage at home: die neue Website der HFBK Hamburg; Foto: Lukas Siemoneit

- Beate Anspach Welche Rolle spielt eine Website heute grundsätzlich für eine Kunsthochschule. Geht es um Information oder Repräsentation? Ist sie ein Archiv oder ein digitaler Ausstellungsraum?
- Konrad Renner Menschen informieren sich über viele digitale Kanäle zu Themen oder Institutionen – die meisten sind flüchtig, rauschend und ephemer. Die Website einer Kunsthochschule ist dagegen eher ein Buch im Regal. Ein Katalog, den man auch über längere Zeit verlässlich konsultieren kann – gerade weil es immer schwieriger wird, Inhalte dauerhaft erreichbar zu halten. Links verschwinden, Plattformen ändern sich, Dinge gehen verloren. Die Website bietet eine gewisse Stabilität im Erzählen: bietet zuverlässige Verweise, nachvollziehbare Zusammenhänge. Das ist ein wichtiger Kontrapunkt zu all den anderen medialen Möglichkeiten, die wir heute haben.
- Christoph Knoth Information, Repräsentation und Archiv – diese Zuschreibungen sind sicherlich zutreffend. Ein Ausstellungsraum mit seinen sozialen, ortsspezifischen und zeitbasierten Dimensionen kann eine Website nicht ersetzen.
- Konrad Renner Eine Website ist hier wie ein lebendiger Katalog. Einer, der auch Zukünftiges ankündigt, erzählt und sich ständig aktualisiert: Was war heute, gestern, vorgestern, was kommt morgen? Der aktuelle Diskurs findet hier statt, aber wir betrachten ihn anders als im analogen Raum. Es ist fast eine private Konversation, die ich mit den gezeigten Dingen führe.
- Beate Anspach Eine Website und Social-Media-Kanäle erfüllen jeweils unterschiedliche Funktionen. Sollten sie stärker miteinander verzahnt sein, oder liegt ihre Qualität gerade in der Trennung? Und hat Social Media euren Blick auf Websites verändert?
- Konrad Renner Das Potenzial liegt genau im Unterschied. Social Media kommt proaktiv zu mir – wie eine renitente Mitteilung, die sich in mein Interface einbrennt. Eine Website dagegen erfordert intrinsisches Interesse. Ich rufe sie gezielt auf, über einen Link oder eine Suche. Ich habe ein Anliegen: Recherche zu einem Thema, zu Personen, zum Bewerbungsprozess. Bei Social Media ist das Anliegen viel ungerichteter: Ich schaue, was los ist, vielleicht aus Langeweile.
- Lukas Siemoneit Auch die Navigation spielt eine große Rolle. Man klickt sich in einem Social-Media-Feed zwar ebenfalls durch Inhalte, durch Reels oder Videos, aber auf der Website kann man länger konzentriert bleiben. Durch die Gestaltung der Navigation können Nutzer*innen stärker fokussieren. Es geht also auch darum, bewusst zu machen, wie man sich im Internet bewegt.
- Christoph Knoth Institutionen, Museen und Galerien äußern das Bedürfnis, Kommunikationsstrategien zu vereinheitlichen und die Social-Media-Kanäle als Teil der institutionellen Website zu ver-



Homepage at home: die neue Website der HFBK Hamburg; Foto: Lukas Siemoneit

stehen, oder andersherum. Das ergibt aber gar keinen Sinn. Der Social-Media-Feed funktioniert nur in der App. Was sinnvoll ist: Inhalte in Social Media anzureißen und für die Vertiefung auf die Website zu verlinken. Aber eine echte Verschmelzung der Medien sehe ich nicht.

Beate Anspach Welche Überlegungen haben bei der Konzeption der neuen Website eine Rolle gespielt? Wie ist die jetzige Struktur entstanden?

Konrad Renner Das Rückgrat der Seite sind drei Bereiche mit jeweils eigener visueller Sprache: Diskurs, Studium und Kalender. Dazu kommt ein vierter, der institutionelle Bereich, der visuell nicht im Vordergrund steht. Die drei Kernbereiche Diskurs, Studium und Kalender sind bewusst unabhängig voneinander konzipiert. Auf Websites werden Inhalte meist in einer definierten Struktur gesammelt und erscheinen anschließend für die Nutzer*innen in einer Collage: Da stehen dann Hinweise auf Ausstellungseröffnungen neben Telefonnummern und langen Fachtexten. Dadurch entsteht Unschärfe und irritierende Vermischung. Wir haben uns dagegen entschieden. Jeder Bereich hat seine eigene Typografie, Farbigkeit und Bild-Text-Behandlung. Die Gestaltung reagiert direkt auf den Inhalt – ein Potenzial, das digitale Publikationen eigentlich bieten, aber selten ausschöpfen.

Lukas Siemoneit Die Idee der Aufteilung gab es sehr früh. Dadurch mussten wir nicht mehr alles in ein gemeinsames Format pressen. Ein langer Essay und eine Veranstaltungsankündigung müssen nicht gleich aussehen. Stattdessen konnten wir drei unterschiedliche Strukturen entwickeln, die jeweils genau für ihren Zweck gebaut sind.

Beate Anspach Spiegelt diese Dreiteilung in Diskurs, Studium und Kalender, das Spezifische der HFBK Hamburg wider? Bilden sie den Kern der Hochschule?

Christoph Knoth Wir haben uns intensiv mit Websites von Kunsthochschulen beschäftigt und auch schon einige realisiert. Natürlich wird hier die jeweilige Institution visuell reflektiert. Aber im Lauf der Zeit dreht sich das Verhältnis fast um: Die Website prägt dann das Bild der Hochschule, vor allem für Menschen, die nicht vor Ort sind oder sich bewerben. Wir wollten den Diskurs sichtbar nach vorne stellen. Und auch den Kalender: Das breite Angebot von Veranstaltungen, Vorträgen, Ausstellungen – das ist etwas, das wir uns wünschen. Die Website kommuniziert das und wirkt dadurch zurück in die Institution hinein.

Konrad Renner Diskurs, Studium, Kalender – sicherlich sind diese Begriffe Teil der Kommunikation einiger Kunsthochschulen. Aber ausschließlich diese drei herauszuarbeiten, sie nicht zu vermi-

schen und explizit zu markieren, dass uns genau das wichtig ist – das ist HFBK-spezifisch. Statt gleich zwanzig Türen zu öffnen, gibt es drei. Und diese drei werden einzeln betrachtet. Das ist eine starke Setzung – inhaltlich, strukturell und visuell. Das ist die eigentliche konzeptionelle Entscheidung, nach innen wie nach außen. Eine Website für eine Kunsthochschule sollte auf keinen Fall der Versuch sein, die Institution irgendwie zu erklären. Es werden Türen angeboten, Begegnungsorte, Hinweise – aber am Ende geht es darum, hier zu sein, hier zu studieren, hier zu lehren, an Themen vor Ort teilzunehmen. Der Versuch, ein zweites oder drittes Gebäude im Digitalen zu errichten, kann sich nicht einlösen.

Beate Anspach Aber schafft man es mit diesem »Dach« aus drei Begriffen trotzdem, die Vielstimmigkeit, Transdisziplinarität und Vielfalt einer Hochschule einzufangen?

Konrad Renner Du meinst Pluralität im inhaltlichen Sinn? Ich glaube, wir haben ein gut nachvollziehbares Konzept geschaffen, in dem sich Vielstimmigkeit niederschlagen kann. Wichtig war uns gerade, keine bestimmte Ästhetik zu forcieren, um keine dieser Karikaturen von Vielfalt zu erzeugen. Das ist nicht das Ziel der Website. Die Räume sind da. Was darin steht – welche Wörter, Bilder, Sprachen – hängt von den Menschen ab, die damit arbeiten, oder auch davon, ob sie andere Orte der Kommunikation bevorzugen. Die Website bildet zunächst nur Räume ab, ähnlich wie die Hochschule selbst: ein offener, erreichbarer, stabiler Raum. Was darin passiert, liegt bei allen Beteiligten.

Christoph Knoth Die Website wird am Ende von drei oder vier Redakteur*innen gepflegt. An der HFBK studieren fast tausend Menschen – das kann nicht vollständig abgebildet werden.

Beate Anspach Welche anderen gestalterischen Setzungen waren euch wichtig?

Lukas Siemoneit Uns war wichtig, dass jeder Bereich eine eigene Gestaltung bekommt. Die drei Teile sind inhaltlich verschieden – also sollten sie sich auch unterschiedlich anfühlen. Gleichzeitig mussten wir darauf achten, dass sie trotzdem als zusammengehörig erkennbar bleiben. Der Bereich Studium sollte sich zum Beispiel strukturierter, fast tabellarisch anfühlen. Farbe spielte dabei eine große Rolle – sie entstand im Prozess, immer im Spannungsfeld zwischen Gemeinsamkeit und Differenz: weit genug auseinander, um eigenständig zu sein, aber noch Teil derselben Website.

Christoph Knoth Wir agieren ja nicht losgelöst von der Vergangenheit. Es gibt kleine Reminiszenzen an die alte Website: Der Balken am Anfang erinnert an den früheren Suchbalken, und auch die neue Suche ähnelt der alten fast eins zu eins. Wir haben so etwas wie einen

wahrscheinlich gehen weniger Menschen direkt auf die Seiten. Die Informationen werden ihnen im Chat präsentiert, und die Website dient eher zur Verifikation. Inhaltlich also nicht weniger wichtig, aber vielleicht weniger besucht. Seit Social Media ist das Netz ohnehin fragmentierter geworden.

Konrad Renner Eine institutionelle Website ist sowohl Datenquelle für Dritte – etwa für Chatbots – aber gleichzeitig auch ein visuelles Objekt, zu dem ich eine emotionale Beziehung aufbauen kann: Ist sie mir sympathisch oder unsympathisch, zugänglich oder abweisend. Dieser Mehrwert ist schwer messbar, aber für Institutionen sehr wichtig. Es ist ein kommunikativer Mehrwert. Deshalb bin ich zuversichtlich, dass Websites für Institutionen weiterhin wichtig sein werden.

Christoph Knoth Vielleicht werden Websites stärker zu einer Bibliothek. Wenn ich mich wirklich interessiere, gehe ich zu der Quelle – auf die Website selbst. Dort finde ich nicht nur die gesuchte Information, sondern auch angrenzende Inhalte, auf die ich sonst nicht gekommen wäre. Wer sich nur oberflächlich informieren will, bleibt im Chat-Interface. Wer sich ernsthaft interessiert, wird weiterhin die Website besuchen. Dabei spielt Glaubwürdigkeit von Information – und die Gestaltung – eine zentrale Rolle.

Christoph Knoth und Konrad Renner sind seit 2017 Professoren für Digitale Grafik an der HFBK Hamburg. Seit 2011 arbeiten sie gemeinsam als Grafikdesign-Studio Knoth & Renner in Berlin und Halle (Saale). In dieser Praxis entstanden Arbeiten für u. a. die Sonic Acts Biennial

Amsterdam (2024, 2026), die Stiftung Bauhaus Dessau (2024), e-flux (2022), Arch+ (2021), Sternberg Press (2019) und den Deutschen Pavillon der Kunst-Bienale in Venedig (2015).

Lukas Siemoneit studierte von 2019 bis 2023 Digitale Grafik im Master an der HFBK und arbeitet als freiberuflicher Gestalter und Entwickler in Hamburg. Seit 2024 leitet er das Seminar »Perceptive

Publishing« in der Klasse Digitale Grafik, in dem webbasierte Publikationen zu hochschulinternen Ausstellungen, Symposien und anderen Veranstaltungen entstehen.

T R A C I N G

C A R E ,

M E M O R Y ,

A N D

C O L L E C T I V E

P R A C T I C E

H e l e n Z e r u

Lerchenfeld spoke with Addis Ababa-based artist Helen Zeru, Artist in Residence at HFBK Hamburg, about her artistic practice, collective work, and her experiences in Hamburg



Helen Zeru, *Edir*, 2025; installation view, Neue Nationalgalerie, Berlin; photo: Helen Zeru; Credit: Helen Zeru

Beate Anspach

At the Festival of *Future Nows* in Berlin in October 2025, one of your works was on view. On long fabric panels, you documented texts and images of objects used by local communities for the traditional practices of Edir and Equib. In these practices, substantial sums of money are collected for community members in a rotating system in order to improve their standard of living or to support them in times of crisis. These two socio-economic traditions are informal support systems that are widespread among Ethiopians. What interests you as an artist in this practice?

Helen Zeru

As a child, I remember that my parents would sometimes send me to pay the Edir fee at the Edir center, bringing the money and recording it in the bookkeeping. While waiting for my turn in the queue, I would observe the different characters of people and the situations unfolding around me. For me, it was an exciting experience, even though at the time I did not fully understand what it represented. Much later, when I became part of an artist collective called Nets Art Village, I began to see how difficult it was to sustain a space without funding or cultural support from the state. It was then that I started to connect these two spaces. I began thinking about what we could learn from Edir's long-standing system of self-support—one designed and sustained by the community itself, without interference from or reliance on external institutions. As an artist, what interests me in the practices of Edir and Equib is that these systems are not merely financial or social mechanisms; they are living archives of care, trust, and reciprocity. They demonstrate how community can function as a form of infrastructure—one built not on institutions or policies, but on shared responsibility and emotional commitment.

Beate Anspach

You were one of the co-founders of the Netsa Art Village in Addis Ababa. What was this initiative? Can you tell us something about the project?

Helen Zeru

Netsa Art Village was an independent, artist-run creative hub in Addis Ababa, founded in 2008 by a group of eleven artists who shared the dream of creating an experimental space for contemporary art in the city. Located in Ferensay Park, a large public green space, Netsa functioned as a kind of »living museum« where artistic processes were visible and accessible to the public. The space operated as a hybrid cultural institution: It served simultaneously as a studio, exhibition space, event venue, community hub, workshop site, and networking forum. The artists collectively built the physical structures themselves—including a geodesic dome gallery—using leftover and found materials, with additional support from the Goethe Institute in the form of a grant for building materials. Netsa hosted a wide range of activities, including exhibitions, poetry and jazz eve-

nings, festivals, children's workshops, performances, talks, and collaborative public art projects. It encouraged experimentation beyond the traditional commercial art model and created opportunities for artists to engage directly with diverse audiences. Because the space was situated in a public park and open to everyone, Netsa fostered a nurturing interaction between artists and the local community. The village also organized a number of local and international workshops—such as the »Wax and Gold« workshop supported by the Prince Claus Fund—which connected Ethiopian artists with others from across Africa and beyond, exploring themes such as art and activism.

Beate Anspach Is art a tool for you to respond to structural issues and developments? How would you describe your understanding of art?

Helen Zeru Yes, I believe so. I consider art to have both a responsibility and the ability to engage with the time we are living in—to reflect on the urgencies, inconsistencies, and pressures of the present. For me, making art is a way of paying attention to the social realities and power structures that shape everyday life. At the same time, art is also a form of care. It helps me process what is happening around me, both emotionally and intellectually, offering a space to pause, reflect, and make sense of complex situations. I also understand art as a way of asking questions rather than providing definitive answers. It opens up conversations and allows us to imagine alternative ways of thinking, living, and organizing. In this sense, art can help us collectively reflect on possible responses—or at least new perspectives—on the structural challenges we face today.

Beate Anspach What role do documentation and archival material play in your artistic process?

Helen Zeru Especially in the project I am currently working on, titled Institutionalization of the Informal, documentation and archival material play a foundational role because they allow me to work from lived, collective experience. Over several years, I have collected Edir books through my family and the families of friends. These books are everyday records used within Edir—containing book-keeping notes, lists, and handwritten accounts. For me, these archival materials are particularly compelling because they are traces of care, obligation, and mutual support. They reveal how value is measured beyond money—through presence, contribution, and continuity. Alongside written records, I also consider material culture as a form of archive. The objects Edir members use—such as cooking pans, plates used for sharing food, and the chairs on which members sit



Astrid Mania, Taiwo Aiyedogbon and Helen Zeru during their Artist Talk at HFBK Hamburg;
photo: Bjørg Elltor

together—carry memories. They embody repetition and intimacy, reflecting how community is practiced and sustained over time. I also document and reference the games played during Edir gatherings, which help keep the mourning family at ease. In these moments, rules, gestures, and acts of play become another form of social knowledge that is passed between members. By bringing these elements together, archival material becomes both evidence and a physical presence—something that can be felt and experienced as a relatable, collective memory.

Beate Anspach

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

Helen Zeru

During my research here in Hamburg, I am approaching my work from a more relational and comparative perspective, looking at informal and formal art spaces. I am interested in exploring different economies of support, different modes of togetherness, and the various reasons why and how artistic communities form and sustain themselves. Comparing Addis Ababa and Hamburg makes these differences particularly visible. In Addis Ababa, cultural production often emerges under conditions of limited access



Helen Zeru, *Institutionalization of the Informal*, 2025, installation view Stellenbosch Triennale; photo: Stellenbosch Triennale

to resources. Independent artist collectives largely function through self-organization, mutual aid, and personal commitment. Spaces are often temporary, funding is limited or informal, and collaboration is frequently driven by urgency—the need to create platforms that would otherwise not exist. In Hamburg, independent artist collectives operate within a more established cultural infrastructure. There is access to funding bodies, residencies, and institutional partnerships, which inevitably shapes how collectives form and sustain themselves. Through this comparison, I am interested in understanding whether these structures allow for greater continuity, visibility, and shifting roles within artistic communities. At the same time, I am also exploring possible intersections: how informal ways of working might appear within formal institutions, and how formal structures can sometimes exist within spaces that are otherwise considered informal.

Beate Anspach

What seminar did you offer at HFBK Hamburg?

What have your experiences with the students and the collaborative work been like?

Helen Zeru

At HFBK Hamburg I was offering a seminar that took Edir as both a reference and a working method that we can



Helen Zeru, *Aesthetics of shyness*, 2017, intallation view, Kampala; photo: Helen Zeru

adopt in our sessions together. Drawing from artist collectives and indigenous mutual-aid structures, the seminar explored how coming together through shared labor, shared time, and shared responsibility can become an artistic practice in itself. In the seminar we worked through collective processes—cooking together, hosting conversations, exchanging skills, and sharing experiences of different collectives that the participants are part of or connected to. The sessions were structured around ideas of care, support systems, the distribution of labor, and reciprocity. This approach allowed us to think critically about how value is produced within collective work, and how care and reciprocity function in informal spaces. Cooking together, for example, becomes a way to reflect on shared and often invisible forms of labor, on time spent together, and on creating a space for trust and dialogue. During the seminar we also produced small, individually handmade books, which we use to record each session through texts, sketches, and collages. My experience with the group has been deeply collaborative and generous. Many of the students were eager to share and experiment with alternative ways of working. Overall, the seminar felt less like a conventional class and more like a temporary collective.

Beate Anspach

What are your next projects?

Helen Zeru

My upcoming projects grow out of a long-term engagement with questions of urban transformation and what it means to live through constant change and uncertainty. At the moment, my research focuses on the rapid gentrification of Addis Ababa. I am interested in how large-scale urban redevelopment reshapes not only the physical city but also the body and the mind—how displacement is felt, traced, and remembered, and how people continue to carry the city with them even after spaces are erased or reconfigured. Memory plays a central role in this work. I am interested in the traces that remain when neighborhoods change or disappear, and in how collective memory survives through gestures, routines, language, and informal archives. I look at how stories are passed on, how places are remembered through their absence, and how the city continues to exist in fragments. Humor also plays an important role in this research. In Addis Ababa, humor often functions as a coping mechanism—a way to process loss, frustration, and uncertainty while maintaining a sense of agency and community. I am interested in humor both as a social strategy and as an artistic method: a way in which critique, resilience, and collective bonding can emerge in the face of displacement.

Helen Zeru works across performance, drawing, installation, sound, and objects. She studied woodcut printmaking at the Alle School of Fine Arts and Design in Addis Ababa and received a Master of Arts in Art Praxis from the Dutch Art Institute (2017). Her work has been exhibited internationally,

including at Neue Nationalgalerie Berlin (2025), the Stellenbosch Triennale (2025), the Museum of Modern Art Addis Ababa (2020) or SAVVY Contemporary (2019). In the winter semester 2025/26, she was Artist in Residence at HFBK Hamburg.

M I T

K U N S T

F Ü R

D I E

K U N S T

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

Das Forum für Künstlernachlässe hat es möglich gemacht: Seit September 2025 hält ein eigenes Haus das Werk Hamburger Künstler*innen lebendig



Außenansicht des im September 2025 eröffneten Gebäudes; Foto: Forum für Künstlernachlässe

AS NEUE GEBÄUDE am Sootbörn in Hamburg ist in vielerlei Hinsicht einzigartig. Weniger als ein Jahr Bauzeit dauerte es, bis es im vergangenen Spätsommer seine Pforten öffnen konnte, ein ästhetisch anspruchsvoller Zweckbau, der in seinem Inneren viel Lager- und Ausstellungsfläche birgt und sich über großzügige Fensterfronten zum Garten und zum benachbarten Künstlerhaus hin öffnet. Die geplanten Baukosten wurden eingehalten – keine Selbstverständlichkeit. Doch viel ungewöhnlicher ist das, was hinter der Entstehung des von Andreas Horlitz vom Hamburger Architekturbüro SEHW Architekten konzipierten Gebäude steckt. Die unermüdliche Arbeit des 2003 gegründeten Vereins Forum für Künstlernachlässe, bisher im Künstlerhaus Sootbörn beheimatet, hat sie möglich gemacht. Die Mitglieder überzeugten die Stadt, den Bauplatz bereitzustellen, warben Spenden ein, packten in der Bauphase mit an. Einen wesentlichen Teil der zwei Millionen Euro Baukosten brachte die von Sara und Thomas Sello 2021 gegründete Stiftung Forum Künstlernachlässe (SFKN) durch den Verkauf eines Gemäldes von Max Pechstein aus dem Familienbesitz der Sellos an das Max-Pechstein-Museum in Zwickau auf. Dort ergänzt *Die Brücke*, gemalt 1921, nun sinnvoll die Sammlung, eine echte Brücken-Situation.

Mit Kunst den Erhalt von Kunst zu finanzieren, ist ein Grundgedanke des Forums und der Stiftung, der in diesem einen Fall durch einen spektakulären Gemäldeverkauf umgesetzt wurde. Was aber kontinuierlich die Arbeit des Forums unterstützt, sind Werke, die Hamburger Künstler*innen und Sammler*innen spenden, die dann auf Auktionen, Benefiz-Veranstaltungen und vor Ort verkauft werden. Auch ein wesentlicher Teil der Bausumme kam so zustande. Und natürlich engagieren sich auch Nicht-Künstler*innen mit finanzieller Unterstützung und Sachspenden.

Seit 23 Jahren sichten die ehrenamtlichen Mitarbeiter*innen des Forums künstlerische Bestände bei den Urheber*innen selbst oder ihren Angehörigen, viele von ihnen bringen als Kunsthistoriker*innen, Restaurator*innen oder Handwerker*innen Fachkenntnisse mit. 100 Nachlässe sind auf diese Weise bereits zusammengelassen. Dazu kommen 15 Vorlässe von Künstler*innen, die noch leben und zum Teil die Arbeit des Forums aktiv begleiten.

»Künstlerische Nachlässe sind Kulturerbe«, sagt Gora Jain. Sie ist seit 2003 ehrenamtlich mit dabei und inzwischen hauptamtliche Direktorin, ihre Professur für Kunst- und Medientheorie an der European University for Applied Sciences hat sie dafür aufgegeben. Neben zwei Minijobs ist ihre, die einzige finanzierte Stelle – ohne die etwa 20 Ehrenamtlichen und den ebenfalls ehrenamtlich arbeitenden Vorstand wäre der laufende Betrieb nicht zu stemmen. »In den Nachläs-

sen bildet sich die Kunstgeschichte Hamburgs ab und schreibt sich durch sie fort«, so Jain. Deshalb ergibt sich die Wichtigkeit eines künstlerischen Werks nicht zwingend aus der Frage, ob es in die Sammlungen von Museen und Ausstellungshäusern gelangt ist. Der Bezug zur Stadt und die hauptberufliche Tätigkeit als Künstler*in sind Voraussetzung für die Aufnahme eines Nachlasses. Bewahrt wird aus inhaltlicher Erwägung wie auch im Hinblick auf die Aufnahmekapazität immer ein Kernbestand. »Wir sprechen auch von einem repräsentativen Kernbestand, er soll in der Lage sein, das Werk eines Künstlers oder einer Künstlerin, die verschiedenen Werkphasen, die Techniken und die gesamte künstlerische Entwicklung schlüssig zu dokumentieren«, erklärt Jain. Werke außerhalb des Kernbestandes können zum Beispiel in den Verkauf gehen und so zur Finanzierung beitragen.

Um künstlerischen Nachlässen gerecht zu werden, braucht es nicht nur Lagerraum, sondern eine Infrastruktur, die das neue Gebäude jetzt unter einem Dach bietet. Es gibt zwei große Depots mit Schaulager-Bereichen und genug freier Fläche, um im Rahmen von Veranstaltungen die eingelagerten Werke zu zeigen. Die im Verhältnis zur Lagerfläche kleinere Ausstellungsfläche erstreckt sich über die Wände des Foyers, des Treppenhauses und eines mit einer Handbibliothek ausgestatteten Raumes im Obergeschoss – in geschickter Ausnutzung der Zwischenräume. Eine wichtige Rolle bei der Sichtbarmachung eines künstlerischen Erbes spielt neben Veranstaltungen und Ausstellungen mittlerweile die Digitalisierung, deshalb gibt es einen Raum mit der entsprechenden technischen Ausstattung. Die fotografierten Werke werden in das Erfassungs-Netzwerk digiCULT eingespeist und sind dann in der Deutschen Digitalen Bibliothek und anderen gängigen Bilddatenbanken aufrufbar. Dadurch steigt ihre Chance, als Leihgaben in Ausstellungen von anderen Institutionen und Museen gezeigt zu werden.

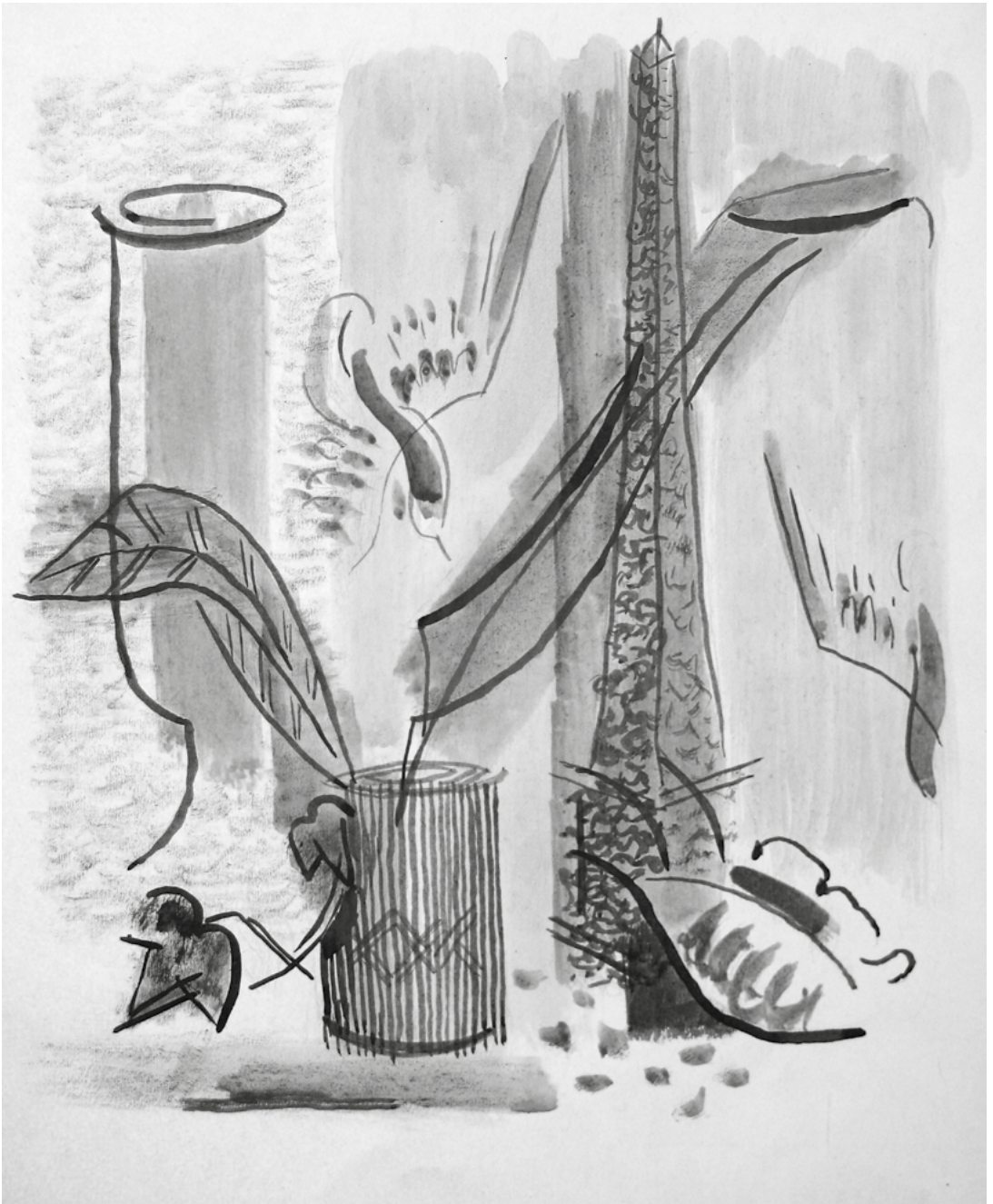
In der aktuellen Ausstellung zur Einweihung sind markante Ausschnitte aus den bisher aufgenommenen 100 Nachlässen zu sehen. Im Foyer empfangen die Besucher*innen Werke von Friedrich Ahlers-Hestermann (1883–1973), von 1945 bis 1950 Direktor der HFBK-Vorgängerinstitution Landeskunstschule, seiner Frau Alexandra Povorina (1885–1963) und Tatjana Ahlers-Hestermann (1919–2000), der gemeinsamen Tochter des Paares. Im Treppenaufgang ist mit einem Linolschnitt der Malerin Alma de Banco (1882–1943), die sich 1943





Eines von zwei großen Depots mit Schaulager im neuen Gebäude; Foto: Forum für Künstlernachlässe

einen Tag vor ihrer Deportation das Leben nahm, der Nachlass der ältesten Künstlerinnenpersönlichkeit aus der Sammlung vertreten. Eine Videoarbeit von Studierenden von Gora Jain nimmt Bezug auf den zynischen Ton des Deportations-Bescheides. Die jüngste Position der Ausstellung stammt von dem bei einem Studierendenaustausch in Japan tödlich verunglückten HFBK-Studenten Wlodek Bzowka (1979–2007), von ihm ist mit »wtf« (*what the fuck!*) eines seiner an Scherenschnitte erinnernden Gemälde zu sehen. Im oberen Treppenhaus finden sich die dystopischen, zeitlos von kriegerischer Gewalt erzählenden Stadtansichten der litauischen Malerin Aliuté Mečys (1943–2013), die ab 1979 in Hamburg lebte. Als ausgebildete Kostüm- und Bühnenbildnerin arbeitete sie auch für die Hamburger



Friedrich Ahlers-Hestermann (1883 – 1973), *Engel und Obelisk*, 1930er Jahre; Bildrechte: © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Oper und trug maßgeblich zu Bühnen-Inszenierungen ihres lang-jährigen Lebensgefährten bei, dem Komponisten György Ligeti. Im Leseraum werden Entwurfszeichnungen zu der Bodenarbeit von Margrit Kahl gezeigt, die den Grundriss der von den Nazis zerstörten



Wlodek Bzowka (1979 – 2007), »wtf« (*what the fuck!*), Anfang der 2000er Jahre, Bildrechte: Forum für Künstlernachlässe

Synagoge am Bornplatz nachvollzieht – hier als diskursiver Beitrag zur Diskussion um den geplanten, originalgetreuen Neubau der Synagoge zu verstehen.

Im Juni 2026 wird im Rahmen des Architektursommers die zweite Ausstellung am neuen Ort eröffnet. Ausgehend von einem Modell des Architekten Karl Schneider, der an der HFBK-Vorgängerinstitution lehrte, bis er 1933 von den Nazis entlassen wurde. Die Schau *Rundes und Eckiges in Kunst und Architektur* untersucht Karl Schneiders besonderen Umgang mit Ecken und Rundungen bei architektonischen Lösungen und zieht Verbindungen zu bildkünstlerischen Fragestellungen in zeichnerischen, malerischen und bildhauerischen Positionen aus den Beständen des Forums. Bis dahin sollen dann auch die Bestände, die noch in unterschiedlichen Depots in der ganzen Stadt untergebracht sind, Schritt für Schritt in ihr neues Zuhause eingezogen sein.

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

Forum für Künstlernachlässe, geöffnet samstags, 11–16 Uhr und nach Vereinbarung,
www.kuenstlernachlasse.de

W H A T

T O

S E E

R a p h a e l D i l l h o f , A n n e
M e e r p o h l , C a r i n a
E n g e l k e

Unsere Autor*innen werfen einen Blick
auf das Frühjahrsprogramm ausgewählter Institutio-
nen in Hamburg und der Region



Ulla von Brandenburg, *Kakemono V*, 2024 – 25, Installationsansicht Ernst Barlach Haus Hamburg, Courtesy Art :
Concept, Paris; Galerie Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe; Pilar Corrias Gallery, London; Produzentengalerie
Hamburg; Foto: substancemat. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Ulla von Brandenburg im Ernst Barlach Haus, Hamburg

Vorhang auf, Manege frei: *Schüttelt Schattendramen aus dem Ärmel* nennt Ulla von Brandenburg (HFBK-Absolventin 2004) ihre aktuelle Ausstellung im Ernst Barlach Haus, und wie oft lädt die Künstlerin hier wieder in eine kulissenhafte Rauminstallation ein, aus bunten Stoffbahnen und Vorhängen geschaffen, die Bilder enthüllen und Ausstellungsräume in Bühnen verwandeln. Ausgangspunkt ihrer Ausstellung ist ein fünfmonatiger Stipendiums Aufenthalt in Kyoto, während dessen die Künstlerin tief in die japanische Kultur eintauchen konnte. Anknüpfungspunkte gab es genug: Wo etwa die japanischen Rollbilder der *Kakemono* ihre Entsprechung in Brandenburgs typischen Stoffbahnen finden, konnte sie verschiedene Traditionen des Puppen- und Figurentheaters sowie Färbetechniken kennenlernen und für ihr Werk fruchtbar machen. Eine Serie von traditionell mit Wachs und Reispaste gefärbten *Kakemonos* zeigen eingangs faszinierend-psychedelische Farbverläufe, auf denen sich wie in so vielen Bildern der Schau suggestive Formen ausbreiten, teils seltsame Gestalten tummeln. Denn auch eine Schar von Yōkai folgte Brandenburg aus Japan – freundliche Geister oder bösartige Dämonen des Volksglaubens, die nun in der Ausstellung frech von Bildern grinsen oder stumm über Stoffbahnen huschen. Aber noch tiefer steigt Brandenburg in die japanische Ästhetik ein, wenn sie auf Tanizaki Jun'ichirō verweist, der 1933 die Grundzüge einer japanischen Sehkultur beschrieb: »Wir sind der Meinung«, schrieb er, »Schönheit sei nicht in den Objekten selber zu suchen, sondern im Helldunkel, im Schattenspiel, das sich zwischen Objekten entfaltet.« Eine schöne Entsprechung zu Brandenburgs Praxis, die uns in so ein Zwischenreich holt, wo die Fantasie blüht. Und wo die Trennlinie zwischen den Sphären des Diesseits und der Geisterwelt durchlässig wird wie ein Vorhang. (Raphael Dillhof)

Julia Schulze Darup in der Galerie Bittel von Jenisch, Hamburg

Knubbelige, organische Gewächse aus matten und glänzenden Oberflächen bewohnen den Galerieraum in der Admiralitätsstraße. Geradezu angelehnt an die Jahreszeit widmet sich die Einzelausstellung *Eins zu Eins* von Julia Schulze Darup (Master-Abschluss 2018 bei Prof. Andreas Slominski) einer Auswahl hybrider Arbeiten aus Keramik und Textil, die mysteriös an der Wand oder von der Decke hängen und an Knospen oder wachsende Gebilde denken lassen. Wie ein Kokon hängt ein Objekt wartend herab, als würde gleich etwas zu schlüpfen beginnen und sich aus der Verpuppung in das nächste Stadium der Metamorphose begeben. Und doch wendet sich die Formsprache Darups abstrakter Objekte von etwas Animalischem ab und



Julia Schulze Darup, *Eins zu Eins*, 2026, Ausstellungsansicht Galerie Bittel von Jenisch; Foto: Lisa Winter

erkundet pflanzliche Ausstülpungen, vielleicht die ästhetische Verwandtschaft eines Kokons zu einer Schote. Auch letztere haben die Eigenschaften einer Hülle, eines Schutzmantels, bevor ein Transformationsprozess eintritt. Die äußere Schale behütet ihr Inneres, welches weich und ruhig hausen darf, bis es geerntet oder neu ausgesät wird. Dabei perfektioniert die Künstlerin das Spannungsfeld des zunächst nachgiebigen, formbaren Materials Ton, das im festen Zustand zur Keramik wird, mit den textilen Formen, die sich durch diese erstarrten Hüllen hindurchwinden. In ihrer Fülle werden sie



Julia Schulze Darup, *Eins zu Eins*, 2026, Ausstellungsansicht Galerie Bittel von Jenisch;
Foto: Lisa Winter

vom weichen zum harten Material, eine Art Wechselspiel und Austausch ihrer gegenseitigen Beschaffenheiten. Eine Wandarbeit wirkt dadurch wie eine Knolle, ein Speicherorgan von Pflanzen, welches ebenfalls zum Schutz vor Einflüssen dient und sich vor allem in der Erde verortet, versteckt im kalten Boden auf seinen Einsatz wartet. Julia Schulze Darup bezieht sich in den Arbeiten der Ausstellung offenbar auf die ästhetische Übertragung genetischer Forschung, der Frage noch der Weitergabe von Erbinformationen und ihren Mutationen. Dabei bedient sie sich naturwissenschaftlichen Diagrammen und Zeichnungen als Ausgangspunkt, die in einzelnen Elementen wie keramischen Spiralen oder Einkerbungen, die an ebensolche Visualisierungen wie beispielsweise die Doppelhelix erinnern, auseinanderseziert wieder auftauchen. Sogar die Keramikobjekte sind mit Fäden durchzogen, wie vernäht, als würden konträre Materialitäten durch den Stich der Nadel oder einer Bordüre aus Polsternägeln zusammengehalten und die Naht ausgebessert, verstärkt und letztendlich gekreuzt werden. (Anne Meerpohl)

Michaela Melián in der Overbeck-Gesellschaft, Lübeck

Mit langem Widerhall breiten sich die Eröffnungsreden durch das weitläufige, weißgekalkte Kirchenschiff von St. Petri aus, reflektieren von den Wänden, zwischen schlanken Pfeilern, die den Blick in die Höhe ins Gewölbe ziehen. Ein passender Ort für eine Ausstellung



Michaela Melián, *Echo*, 2026, Ausstellungsansicht Overbeck Gesellschaft/St. Petri, Lübeck; Foto: Eric Bell

namens *Echo*, die Michaela Melián (bis 2023 Professorin für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg) in der Overbeck-Gesellschaft präsentiert, passend auch, weil gerade der Schall, Medium und Thema ist, um das Meliáns Kunst oft kreist. Es ist das Echo der Geschichte, dem die Künstlerin nachspürt. Sie hat minimalistische Motive auf Stoffbahnen gedruckt, die sie zwischen die Pfeiler hängt: ein Stück blauer Himmel, ein Ziergitter, Ornamentbänder mit rankenden Pflan-



Michaela Melián, *Mann Family House*, 2019, Ausstellungsansicht Overbeck Gesellschaft/St. Petri, Lübeck; Foto: Eric Bell

zenmotiven, Muster aus christlicher Symbolik und der Geschichte der Stadt, die sich ähnlich wie ein Echo durch den Raum ziehen, ihn rhythmisieren. Während aus mehreren Lautsprechern leise, getragene Töne dringen, dreht sich in der Mitte des Saals eine mit Marmor-
muster überzogene Sitzskulptur, auf der sich Besucher*innen wie ein langsames Karussell drehen. Eine poetische Meditation über den Nachhall des Früher im Heute. In einem zweiten Standort im Pavillon der Overbeck-Gesellschaft wird Melián konkreter: Hier steht die Geschichte von Julia Mann im Mittelpunkt, der Mutter der beiden berühmten Schriftsteller Thomas und Heinrich Mann und damit Ahnin einer der wichtigsten Familien der Hansestadt. Da sie als Tochter eines nach Brasilien ausgewanderten Farmers auf der Großplantage ihres Vaters aufwuchs, sind es hier schematische Darstellungen von Zuckerrohr und Kaffeepflanzen, die Melián auf Stoffbahnen druckt. Rohstoffe, die Lübecks Reichtum mitbegründet und die auf kolonialer Ausbeutung beruhen. Auch hier ziehen sich die leisen Töne durch den Raum, dringen aus Skulpturen in Muschelform. Ausgangspunkt für diese Komposition ist ein Lied, das Julia Mann als Kind oft von einer Sklavin vorgesungen wurde, die sie betreute. Ein klagendes Echo der Vergangenheit, deren tragische Töne oft leise sind. Melián zeigt, dass man sie hören kann, wenn man will. (Raphael Dillhof)

Carolina Lehan im Kunsthaus Hamburg

For the Time Being – die titelgebenden Worte für Carolina Lehans (Master-Abschluss 2025 bei Prof. Andreas Slominski) Installation im Kunsthaus Hamburg entfalten eine Zeitlichkeit, die sich durch Referenzen und Geschichten erschließt. Geschriebenes, Geflüstertes und Spekulatives durchzieht nicht nur das Werk Lehans, sondern auch die Ausstellungsserie *Stille Post*. An geschwungene Linien aus Aluminium sind zwei ineinander übergehende Figuren montiert, die das zentrale Element der Wandinstallation bilden. Wie ein übergroßer Schlüsselanhänger hängen sie an einer Form, die an abstrakte Handschrift und Amors Pfeile erinnert.⁰¹ Sie entzieht sich dem Leserlichen zugunsten eines Schwellenzustands, der sich in den Hybridfiguren fortschreibt. Ihre Umrisse lassen tier-menschliche Züge erkennen: Die vogelhaftere linke Figur greift mit ihren Händen eine Flöte, die sie zum Mund führt. Die andere Figur ist ihr zugewandt, doch statt Beinen mündet ihr Torso in einen fischartigen Schwanz, den sie in die Höhe streckt. Beide Körper sind in der Komposition und Ästhetik miteinander verschmolzen: als hybrides Wesen, mythischer Archetyp, als Liebespaar. Lehan nimmt in der Installation Bezug auf antike Darstellungen der Sirene, die in vogelähnlicher Gestalt die Meeresküsten bewohnte. Erst im Mittelalter wandelte sich der Darstellungstypus zunehmend zu einer Meerjungfrau, und damit auch die projizierte Konstruktion von Weiblichkeit: Das einst furchteinflößende Hybridwesen, das dem Mythos nach mit seinem Gesang männliche Seefahrer in den Tod lockte, wird in der lieblichen oder gar verführerischen Gestalt der Meerjungfrau erotisiert. In *For the Time Being* werden die beiden Figuren als Gefährtinnen inszeniert und historische Vorstellungen zusammengeführt. Mit der Darstellung der intimen Beziehung bricht Lehan mit tradierten Codes und zeigt ein Gegenarrativ von weiblicher und queerer Gemeinschaft und Liebe, die zumeist von Marginalisierungen und Repressionen betroffen sind und unsichtbar bleiben. Ein roter Kussmund – ein Zitat aus einem Liebesbrief aus dem Jahr 1943 – hebt sich deutlich vom glatten Metall der Sirene ab und öffnet innerhalb der künstlerischen Arbeit eine zusätzliche zeitliche Dimension, auf die weitere Elemente im Raum Bezug nehmen. Bei einem Besuch im Jüdischen Museum Berlin stieß die Künstlerin auf einen Brief der jüdischen Frau Felice Schragenheim, den sie an ihre Partnerin Elisabeth Wust richtete. Das Liebesgelübde gibt Einblicke in eine Beziehung, die durch soziopolitische und historische Bedingungen von Verfolgung und Unterdrückung bestimmt war. Die ehemals private Nachricht, ein Ausdruck queerer Resilienz

01 Carolina Lehan in einem Interview mit der Autorin am 22.02.2026.



Carolina Lehan, *Stille Post*, 2026, Ausstellungsansicht Kunsthau Hamburg (Detail); Foto: Sarah Thielsen

und Sichtbarkeit im Nationalsozialismus, wird ein öffentlich zugängliches Zeugnis. Lehan hingegen verzichtet auf diese intime Perspektive zugunsten einer abstrahierten Ästhetik. Sie zeigt in *For the Time Being* jene Verbindungslinien, die sich durch das Variieren und Zusammenführen von politischen, mythischen und poetischen Geschichten und Figuren gegen hegemoniale und tradierte Geschichten richten und den Blick auf queere Beziehungsweisen erweitern.

Bis auf Weiteres, Felice – die Abschiedsworte von Felice Schragenheim ziehen sich durch die Installation wie eine geflüsterte, bewusst unbestimmt gelassene Nachricht und erschließen das Format der Ausstellungsserie *Stille Post* für neue Deutungen. Die seit 2024 bestehende Serie greift den Gedanken des Einladens und Zu-Gast-Seins spielerisch auf, indem die ausstellenden Künstler*innen die nachfolgende Person selbst aussuchen; so folgt Lehan auf die Präsentation Cho Aris. Das Abgeben der Kuratation wird zum experimentellen Konzept, das auf nicht-institutionalisierten Netzwerken basiert und persönliche wie lokale Situierungen insbesondere von jüngeren Kunstschaffenden thematisiert. Lehan zeigt exemplarisch, dass Geschichten, ob leise bewahrt oder laut erzählt, neu imaginiert, mit unerwarteten Verbindungen und möglichen Zukünften verwoben werden können. Das Kunsthaus Hamburg ist dabei ein Ort des Transits, an dem man gespannt sein darf, wer als Nächstes kommt. (Carina Engelke)

Ulla von Brandenburg
*Schüttelt
Schattendramen aus
dem Ärmel*
22.2. – 7.6.2026
Ernst Barlach Haus,
Hamburg
<https://www.barlachhaus.de/>

Julia Schulze Darup
Eins zu Eins
20.2. – 25.4.2026
Galerie Bittel von
Jenisch, Hamburg

Michaela Melián
Echo
22.2. – 29.3.2026
Overbeck-Gesellschaft
und St. Petri zu Lübeck
<https://www.overbeckgesellschaft.de/>

Carolina Lehan
*Stille Post – For the
Time Being*
5.2. – 3.5.2026
Kunsthaus Hamburg
<https://kunsthaushamburg.de>

Raphael Dillhof (*1989)
studierte Kunstgeschichte in Wien und ist
Redakteur von *art – Das
Kunstmagazin*.

Carina Engelke ist
Kunsthistorikerin und
derzeit wissenschaftliche
Volontärin an der
Kunsthalle Bremen.
Zuvor war sie Stipendiatin
der Liebelt-Stiftung
sowie kuratorische
Mitarbeiterin im
Freiraum des Museums
für Kunst und Gewerbe
Hamburg. In ihrer
Promotion an der
Universität Hamburg
untersucht sie (Re-)
Produktionsweisen und
künstlerische Strategien
von Arbeit in der
Gegenwartskunst.

K E I N E

F A U L E N

K O M P R O M I S S E

K i t o N e d o

Nachruf auf Henrike Naumann, eine der einflussreichsten Künstlerinnen ihrer Generation, die im Oktober die Professur für Bildhauerei angetreten hätte



Henrike Naumann; Foto: Henrik Schneider

H ENRIKE NAUMANN, geboren 1984 im sächsischen Zwickau, arrangierte Möbel, Designobjekte, Teppiche und Videoarbeiten. Das war ihre Kunst. Und darin war sie einzigartig und international erfolgreich. Sie nannte diese Räume »imaginäre Interieurs von Menschen in besonderen gesellschaftlichen Konstellationen«. Ihre Installationen wurden in vielen wichtigen Museen in Deutschland gezeigt. International war sie unter anderem in Frankreich, den USA, Südkorea, Polen, der Ukraine oder Russland präsent. Sie arbeitete nicht für eine kleine Schar von Auserwählten in der Auskenner-Nische, sondern wollte immer ein möglichst breites und großes Publikum erreichen. Kunst war für sie auch ein Teil der öffentlichen Debatte. Ihr in Zusammenarbeit mit Bastian Hagedorn produziertes Werk *Trance-Orgel* war im Sommer 2022 auf der documenta fifteen in Kassel zu sehen. In diesem Jahr wird eine Installation von ihr im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig gezeigt, der anderen wichtigen Weltkunstschau. Henrike Naumann war zweifellos eine der einflussreichsten Künstlerinnen ihrer Generation. Im Oktober hätte sie eine Professur an der HFBK in Hamburg antreten sollen. »Möbel repräsentieren gesellschaftliche Strukturen«, erklärte Naumann, wenn sie gefragt wurde, warum sie in ihrer künstlerischen Praxis oft auf Alltagsgegenstände zurückgriff. Niemand konnte die stumme Objektwelt so kunstvoll zum Sprechen bringen wie sie. Dann erzählten Tische und Stühle aus dem Keller des Hauses der Kunst in München plötzlich von der völkischen Ideologie der NS-Vergangenheit, Ikea-Klappstühle aus den 1990er Jahren von den Verwerfungen der Transformationszeit in Ostdeutschland und ein Teppichstück vom Zwickauer Versteck der NSU-Terroristen Zschäpe, Mundlos und Böhnhardt und deren mörderischer Menschenverachtung. Immer wieder beschäftigte sich Naumann kritisch mit der Vergangenheit und Gegenwart rechter Ideologien. Schrankwände arrangierte die Künstlerin in Stonehenge-Formation, um über die Gefährlichkeit der Reichsbürger-Ideologie zu reflektieren. Kunst zu machen, das hieß bei ihr, Fragen in den Raum zu stellen. Etwa die nach dem seltsamen Nebeneinander von Rave-Exzess und Neonaziterror während der »Baseballschlägerjahre« in Ostdeutschland. Darum drehte sich ihre erste große Installation *Triangular Stories (Amnesia & Terror)* von 2012. Während ihres Kunststudiums in Dresden und einem anschließenden Bühnen- und Kostümbild-Studium in Potsdam entwickelte sie ein untrügliches Gespür für Räume. Nicht nur diesbezüglich war Henrike Naumann ein genauer Mensch, sie recherchierte tiefgründig und war sich der Macht der Sprache bewusst. Das Wort »Wiedervereinigung« etwa verwendete sie nur in Anführungsstrichen, da es ihr ein wenig zu »reichsideologisch« klang.

Dabei war sie kein Mensch, der andere eines Besseren belehren wollte. Naumann war zugewandt, warmherzig, intellektuell und politisch. Wenn sie sich auf die vergessene Ostkunstgeschichte bezog, dann war das immer auch persönlich. Denn Naumann stammte aus einer Künstlerfamilie. Die Bilder ihres 1997 gestorbenen Großvaters Karl Heinz Jakob integrierte sie etwa in ihre eigenen Installationen. So erreichte sie, dass seine Bilder in zeitgenössischen Sammlungen landeten und anlässlich einer Performance in Chemnitz sogar im *Spiegel* über den DDR-Künstler berichtet wurde. Im Großen wie im Kleinen stellte sie den Status quo infrage. Sie war gegen faule Kompromisse. So verzichtete sie in den letzten Jahren etwa auf eine Galerievertretung. Sie begründete es so: »Ich möchte in alle Prozesse involviert sein, auch in die ökonomischen, und sie selbst gestalten.« Sie war eine Meisterin der Überzeugungskraft. Sie musste es sein, damit sie ihre ästhetisch gewagten Installationen in den Museen verwirklichen konnte. Sie war auf die Risikobereitschaft auf der institutionellen Seite angewiesen. Oft genug musste sie diese in langwierigen Verhandlungsprozessen erst mal wecken. Das war kräftezehrend. Denn sie wollte sich und ihr Publikum überraschen. Das galt auch für alle anderen ritualisierten Formen: Als Naumann etwa einmal den Kunstpreis der *Leipziger Volkszeitung* verliehen bekam, wünschte sie sich vom Chefredakteur zur Preisverleihung eine Vase statt des üblichen Blumenstraußes. So vermied sie elegant das langweilige Pressebild mit Blumenübergabe. Besonders engagierte sie sich für die zeitgenössische Kultur Ostmitteleuropas und nahm etwa 2023 mit der Sound-Tanz-Performance *Breathe* an der von Vasylyl Cherepanyn geleiteten Kyiv Biennale teil. »Ich bin eine Ideenmaschine«, erzählte Naumann neulich der *Zeit*. »Ich habe immer eher zu viele.« Aber auch für dieses Problem fand Henrike Naumann schließlich eine sehr gute Lösung. Im Berliner Bierke Verlag erschien im vergangenen Jahr ein Buchobjekt, in dem sie alle ihre Ideen, die realisierten und die unrealisierten veröffentlichte. Rund 100 Projekte sind in diesem Aktenordner aus Stahl eingeklebt. Das metallische Ding wiegt schwer und ist auch ein bisschen scharfkantig. Es ist plötzlich zu einer Art Vermächtnis geworden. Henrike Naumann starb am 14. Februar 2026 in Berlin infolge einer Krebserkrankung mit nur 41 Jahren im Kreis ihrer Familie und Freund*innen. Ihre Ideen, ihre Kunst, ihre Energie, ihr Humanismus und ihre Intellektualität werden zukünftig schmerzhaft fehlen, nicht nur in der Kunstszene, sondern weit darüber hinaus.

Kito Nedo arbeitet als freier Autor, Kulturjournalist und Kurator. Er lebt in Basel und Berlin.

Der Nachruf erschien zuerst am 19. Februar 2026 in *Der Freitag*.

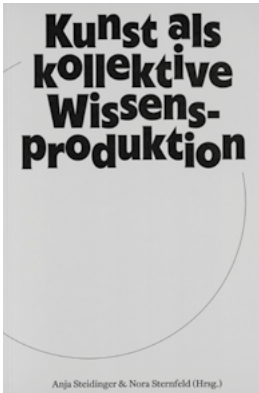
R E A D I N G

L I S T

Anja Steidinger, Nora Sternfeld (Hrsg.)

Kunst als kollektive Wissensproduktion

Materialverlag der HFBK Hamburg, 2026



Kollektive Wissensproduktion bedeutet für Anja Steidinger und Nora Sternfeld, sich – je nach Kontext und den jeweiligen Bedeutungsgeber*innen – immer wieder neu den Fragen und Kritiken kollektiver Forschung auszusetzen: den Produktions- und Rezeptionsweisen von Wissen, den damit verbundenen Ansprüchen ebenso wie den Fragen nach Referenzen, Inhalten, Formen, Materialität bzw. Immaterialität und den (Un-)Abhängigkeiten von etwas oder jemandem. Auch das »als« im Titel dieser Publikation versteht sich weniger als Festlegung denn als Einladung, die mit jeder Zuordnung einhergehenden Zuschreibungen und Ausschlüsse zu verhandeln und zu erweitern, statt Kunst zu begrenzen. Wie fruchtbar diese Perspektive ist, zeigt die vorliegende Publikation eindrücklich. Anja Steidinger und Nora Sternfeld dokumentieren darin die gemeinsame Praxis mit Studierenden der Kunstpädagogik der vergangenen fünf Jahre. Im Zentrum steht die Frage, was die Kunst der Kunstvermittlung im 21. Jahrhundert sein könnte. Die Publikation begreift sich als (Zwischen-)Ergebnis dieser Auseinandersetzung – als fortlaufende Suche nach künstlerischen Ansätzen innerhalb des Studiums der Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Dokumentiert werden Seminare, Workshops und (künstlerische) Projekte, die ernst nehmen, dass Kunst in der Kunstvermittlung stets im Plural zu denken ist – selbst dann, wenn sie einzeln betrachtet, besprochen oder hervorgebracht wird. Ein programmatischer Beitrag, ein Round-Table-Gespräch mit Studierenden sowie weitere Essays rahmen die visuelle Darstellung künstlerischer Strategien ein, die sich mit Zuhören, Performativität, Öffentlichkeit, Technologien und möglichen Zukünften befassen. (BA)

Kayoung Kim, Marius Töpfer, Thies Warnke, Lisa Zander (Hrsg.)

Versammlung der Mikropolitiken

Adocs, 2025



Das Buch widmet sich verschiedenen mikropolitischen Praktiken – also selbstorganisierten Treffpunkten, solidarischen Initiativen und sozialen Architekturen. Ausgangspunkt ist das Mikropol, ein ehemaliges Toilettenhäuschen auf einer Verkehrsinsel in Hamburg-Rothenburgsort, das 2019 von Nachbarinnen, Freundinnen und Kompliz*innen – unter anderem von Marius Töpfer und der HFBK-Alumna Lisa Zander – zu einem selbstorganisierten Stadtteilzentrum umgebaut wurde. 2023 organisierte das Mikropol die Versammlung der Mikropolitiken, die wiederum den Ausgangspunkt für die vorliegende Publikation bildete. Der Band versammelt unterschiedliche

Beispiele und Perspektiven: etwa L'Après M in Marseille – ein ehemaliges McDonald's-Restaurant, das in ein Stadtteilzentrum umgewandelt wurde –, die Mieter*inneninitiative Kotti & Co aus Berlin sowie die Hamburger Recht auf Stadt-Bewegung. Jesko Fezer verhandelt anhand von Diagrammen die Parteilichkeit von und in Gestaltungsprozessen, während Christoph Schäfer der Frage nachgeht, wie sich Mikropolitiken gegen das Nützlichkeitsdenken der Neuen Rechten imaginieren lassen. Zusammen zeigen die Beiträge, wie aus lokalen Initiativen, räumlichen Aneignungen und solidarischen Praktiken konkrete Formen mikropolitischen Handelns entstehen können – sie bergen ein großes Potenzial im Kleinen. (BA)

Eva von Redecker

Dieser Drang nach Härte

S. Fischer Verlag, 2026



Mein damaliger Professor für vergleichende Politikwissenschaft pflegte es mantraartig zu wiederholen: Zunächst lässt sich alles miteinander vergleichen – politische Systeme ebenso wie Äpfel und Birnen, mit Ausnahme von Holocaustvergleichen. Entscheidend sei nicht die Möglichkeit des Vergleichs, sondern dessen Ergebnis: die herausgearbeiteten Unterschiede und Gemeinsamkeiten. In diesem Sinne könne man selbstverständlich die parlamentarische Demokratie mit der absolutistischen Monarchie vergleichen und daraus Erkenntnisse gewinnen. Der reflexhafte Einwand »Das kann man doch nicht vergleichen« erweist sich damit als wissenschaftlich unhaltbar. Gleichzeitig zeigt sich, dass die gegenwärtige Inflation von Nazi- und Faschismusvergleichen wenig erhellend ist – im Gegenteil, sie nivellieren sich zunehmend gegenseitig. In einem Interview mit dem Magazin *Der Spiegel* bringt Redecker es auf den Punkt: »Analogien allein sind keine Erkenntnishilfe, im Gegenteil. Das Reden in Analogien ist gegen die Wand gefahren. Spätestens seit der Pandemie schimpfen sich alle gegenseitig Nazi. Der Vorwurf wird so lange ausgetauscht, bis er nichts mehr bedeutet.« Es genügt also nicht, historische Parallelen zu ziehen und bloße Merkmalskataloge zu erstellen. »Wir brauchen einen Begriff des Faschismus für die Gegenwart«, fordert sie in ihrem neuen Buch und identifiziert als Kern des Faschismus eine »entfesselte Eigentumslogik«, die in eine »liquidierende Phantombesitzverteidigung« mündet. Gemeint sind damit jene emotional aufgeladenen Besitzansprüche – auf »traditionelle Familien«, auf ein vermeintlich »zurückzuholendes« Land, auf die Geschlechtsidentität der eigenen Kinder, auf das generische Maskulinum oder das Auto mit Verbrennermotor. Menschen versuchen mit aller Härte etwas zu verteidigen, was sie zu besitzen glauben. Als Gegenentwurf schlägt

Redecker »öffentlichen Luxus« vor – ausdrücklich nicht im Sinne der wirtschaftsliberalen Formel vom »Wohlstand für alle«. In ihrem Buch analysiert und durchdringt sie die gegenwärtigen Diskurse ebenso klug wie überzeugend und liefert dabei zahlreiche Impulse zum Weiter- und Nachdenken. (BA)

Lisa Klosterkötter, Elena Malzew (Hrsg.)

Über Brücken – Bridging

Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2025



Das Projekt *Über Brücken – Bridging* der HFBK-Absolventin Lisa Klosterkötter und Elena Malzew lief von September 2022 bis September 2024 und hat in sieben Kapiteln performative, multimediale und installative Praktiken im Kontext der Kölner Rheinbrücken untersucht. Die dazugehörige Publikation feierte den krönenden Abschluss der sieben Veranstaltungen, die abwechselnd links- und rechtsrheinisch starteten und den Fluss überquerten, mit einer Schifffahrt unter allen Brücken hindurch im Dezember 2025. Das Buch versammelt nun die Dokumentation des Projekts und kondensiert seine sehr unterschiedlichen Beiträge, gleichzeitig erweitert sie es um poetische, soziokulturelle und politische Perspektiven auf das Bild der Brücke, Diskurse um den öffentlichen Raum, Erinnerungspolitiken und seine Spuren im Stadtbild. Das Buch schlägt damit noch weitere Brücken und macht seinem Titel alle Ehre: »brücken« als Verb zu denken, als Handlung oder Perspektivwechsel von der einen Seite zur anderen zu gehen, womöglich wieder zurück, aber auf dem Weg viel neue Verbindungen zu schaffen. (AM)

Anja Dietmann, Nadine Droste (Hrsg.)

Pfeil Magazin 19 – Rest

Montez Press, 2026



Ein Thema, das uns ständig begegnet und immer wieder auch Zwängen der Selbstoptimierung verfällt: Erholung. Die einen fahren zum Ayurveda Retreat, die anderen versuchen Momente der bewussten Ruhe in ihren Alltag zu integrieren. Aber was hat Entspannung und Regeneration mit künstlerischer Praxis zu tun? Die HFBK-Absolventin und Künstlerin Anja Dietmann geht gemeinsam mit der Kuratorin Nadine Droste auf die Suche nach Methoden des Pause-Machens. Wegen den Körper und Geist zur Ruhe zu bringen. Künstlerische Aus-handlungen, wissenschaftliche Perspektiven dienen dabei als Wegweiser oder Reiseführer. Mithilfe knapp dreißig Positionen zeigt die aktuelle Ausgabe des *Pfeil Magazins* diverse Ansätze, allerdings auch Widersprüche zur Thematik auf. Auf über sechzig Seiten kann man sich meditativ durch künstlerische Arbeiten von Zeichnung, Keramik,

Skulptur, Fotografien bis zu unterschiedlichen Textformen blättern und begegnet zahlreichen Autor*innen und Künstler*innen aus dem Umfeld der HFBK Hamburg wie Asma Ben Slama, Hans-Christian Dany, Ingrid Jäger, Hanne Loreck oder Niclas Riepshoff. Das Blättern ist wie der Blick in eine Ausstellung aufgebaut, mit einer kuratierten Abfolge, Perspektivwechseln und unerwarteten Überraschungen. (AM)

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

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

Redaktion

Anne Meerpohl

Autor*innen dieser Ausgabe

Beate Anspach, Jens Balkenborg,
Raphael Dillhof, Carina Engelcke,
Prof. Christoph Knoth, Laura
Lesser, Anne Meerpohl, Dr. Elena
Meilicke, Julia Mummenhoff, Kito
Nedo, Bert Rebhandl, Prof. Dr. Eva
von Redecker, Prof. Konrad Ren-
ner, Prof. Anselm Reyle, Dr. Lima
Sayed, Lukas Siemoneit, Stephanie
Weber, Helen Zeru

Schlussredaktion

Patricia Ratzel

Bildredaktion

Tim Albrecht

Konzeption & Realisierung

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

Umsetzung

Tim Albrecht

Schriften

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

Abbildung Cover, Rückseite

Ein Bild aus dem Bob-Ross-Kurs in
der Klasse von Prof. Anselm Reyle;
Foto: Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

Pöge Druck, Leipzig

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

Das nächste Heft erscheint im
Juli 2026

ISSN 2511-2872

Die PDF-Version des Lerchenfeld
finden Sie unter:
[https://hfbk-hamburg.de/de/
informationen/aktuelles/lerchen-
feld-magazin](https://hfbk-hamburg.de/de/informationen/aktuelles/lerchenfeld-magazin)

H F B K
Hamburg

