

I W

N E

T I

E V

R

E V

T I

N E

I W

et us get something clear before we begin. In general, I don't
 » L need an interview to clarify my thoughts. It is absurd, a
 pain in the neck! Interviews are a process of clarifications
 of other people's thoughts, not mine. In fact, I always have to know
 more about you than you know about me.«

Mit diesen deutlichen Worten beginnt Louise Bourgeois ihr Gespräch mit Paulo Herkenhoff, veröffentlicht in dem Phaidon-Kompendium *press PLAY*. Damit benennt sie gleich mehrere Probleme des Künstler*innen-Interviews: Es umgibt sich mit einer Aura des Authentischen und verspricht Erkenntnisse aus erster Hand – bis hin zur vermeintlich endgültigen Klärung, worum es in einem künstlerischen Werk »eigentlich« geht. Zugleich verraten Interviews meistens mehr über die Fragenden selbst.

Dennoch erfreut sich das Format – ob als Gespräch, Talk oder Round Table bezeichnet – ungebrochener Beliebtheit, auch im *Lerchenfeld*. Die vorliegende Ausgabe besteht nahezu ausschließlich aus Interviews: mit Künstler*innen wie der neuen Forschungsprofessorin Jenna Sutela, der Professorin Yalda Afsah, dem Artist in Residence Ammar Yassir sowie den ukrainischen Studierenden Alisa Sizykh, Daria Maiier, Lesia Hudz und Nadiia Mykhailiuk. Außerdem sprechen wir über den neuen Ausstellungsraum NOVA, mit HFBK-Alumni über ihre aktuellen Ausstellungen und mit der KI Anwendung Lark.

Die einzige Ausnahme bildet der Beitrag von Julia Gelshorn. Er ist selbst kein Interview, untersucht jedoch dessen lange Geschichte und die »Fetischisierung des Künstler*innen-Wortes«. Die besondere Faszination des Formats erklärt Gelshorn vor allem über die Stimme der Künstler*innen. Sie erscheint als unmittelbarer Zugang zur legendären Einheit von Leben und Werk. Zugleich ist die Stimme ein »duales Ereignis«, das auf der Kopräsenz von Sprechenden und Hörenden beruht – denn ihre Wirkung entfaltet sich erst, wenn sie gehört wird. Darin liegt vielleicht auch eine Erklärung für die rasante Verbreitung von Podcasts, von denen wir einige in der Listening List vorstellen. In ihnen kommen Künstler*innen selbst zu Wort und sprechen scheinbar unmittelbar, unbearbeitet und authentisch über ihre Arbeit und ihr Leben.

Vielleicht ist das Künstler*innen-Interview gerade dann am interessantesten, wenn es sein Versprechen unmittelbarer Authentizität nicht einlöst. Wenn an die Stelle endgültiger Erklärungen etwas Produktiveres tritt: ein offener Denkraum zwischen Fragen und Antworten, Werk und Biografie, Sprechen und Zuhören. Wir haben es mit der vorliegenden Ausgabe jedenfalls versucht.

- 4 **Autor*innen und Mitwirkende**
- 6 **Moving through water**
Nada Rosa Schroer in conversation with the new HFBK professor and artist Jenna Sutela
- 15 **Containers of Meaning and Memory**
Martina Millà about the artistic practice of new HFBK professor Kapwani Kiwanga
- 22 **Wie sich Wirklichkeiten konstruieren**
Maurin Dietrich befragt Yalda Afsah zu ihrer aktuellen Ausstellung im Kunsthaus Hamburg
- 29 **Crossing a Border. Leaving a Gap**
Lada Nakonechna discusses with HFBK-students Alisa Sizykh, Daria Maiier, Lesia Hudz and Nadiia Mykhailiuk on their experience fleeing Ukraine as an art student
- 37 **Two Are Better than One. Anmerkungen zum Interview und seinen Verfahren der Vervielfachung**
Julia Gelshorn
- 55 **I Will Never Find Home**
Peggy Sue Amison speaks with HFBK Artist in Residence Ammar Yassir about displacement and diaspora
- 61 **Zwischen Algorithmus und Atelier**
Beate Anspach und Anne Meerpohl versuchen sich an einer Unterhaltung mit der KI-Anwendung Lark
- 70 **Ein Raum zum Arbeiten, Denken und Bleiben**
Hans-Jochen Waitz, Luise Nagel und Swaantje Benson sprechen über den neuen Ausstellungs- und Atelierraum HFBK NOVA
- 81 **Ausstellungsauskunft**
Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter, Mark Morris und Gesa Troch geben Auskunft über ihre aktuellen Ausstellungsprojekte
- 91 **Was Arbeit hinterlässt**
Anne Meerpohl im Gespräch mit Özlem Altın und Merve Kaplan über ihren Beitrag bei der Manifesta 16
- 98 **Listening List**
- 103 **Impressum**

Yalda Afsah ist seit 2023 Professorin
für die Einführung in das
künstlerische Abreiten im
Bereich Zeitbezogene Medien
an der HFBK Hamburg.

Özlem Altın ist bildende Künstlerin
und war im akademischen Jahr
2025/26 Gastprofessorin an der
HFBK Hamburg.

Peggy Sue Amison is Artistic
Director of East Wing, an
international online platform
for photography and critical
dialogue founded in Doha,
Qatar.

Beate Anspach verantwortet die
Redaktion des *Lerchenfeld*
Magazins.

Swaantje Benson verantwortet seit
2019 das Professionalisierungs-
programm der HFBK Hamburg
und begleitet junge
Künstler*innen beim Übergang
vom Studium in die berufliche
Praxis.

Maurin Dietrich ist freie Kuratorin
und arbeitet momentan an
Projekten in Deutschland,
Albanien und Italien.

Julia Gelshorn ist ordentliche
Professorin für Kunstgeschichte
der Moderne und Gegenwart an
der Universität Fribourg.

Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch sind HFBK-Alumna und kuratieren aktuell gemeinsam das Projekt *Night Shifts* an unterschiedlichen Orten in Hamburg im öffentlichen Raum.

Merve Kaplan ist Künstlerin und Bühnenbildnerin und hat im Sommer 2025 ihren Bachelor-Abschluss an der HFBK Hamburg gemacht. Sie arbeitet als Ausstattungsassistentin für Bühne und Kostüm am Theater Freiburg.

Katrin Krumm ist freie Autorin in Hamburg.

Lark ist eine künstlerische Persona und sprachbasierter KI-Assistent, entwickelt von OpenAI.

Anne Meerpohl ist kuratorische Assistenz im ICAT der HFBK Hamburg.

Martina Millà is Head of Exhibitions at Fundació Joan Miró, where she has coordinated and curated the Premi Joan Miró exhibitions since 2006.

Mark Morris is an artist living in Hamburg and completed his master's degree under Prof. Simon Denny in July 2026 at HFBK Hamburg.

Luise Nagel ist Managing Partner der Produzentengalerie Hamburg.

Lada Nakonechna is an artist, researcher, and curator, and lives in Kassel and Kyiv.

Nada Rosa Schroer is a freelance curator based in Cologne and a research associate at the Institute for Art and Material Culture at the Technical University of Dortmund.

Alisa Sizykh, Daria Maiier, Lesia Hudz and Nadiia Mykhailiuk graduated with their bachelor degree in July 2026 at HFBK Hamburg.

Jenna Sutela is a Finnish artist who will be the new Research Professor at HFBK Hamburg.

Hans-Jochen Waitz ist Rechtsanwalt, Mäzen und Geschäftsführer der Fleetinsel GmbH.

Ammar Yassir is a Sudanese photographer based between Sudan, Uganda, and Germany. Until 2027 Yassir is Artist in Residence at HFBK Hamburg.

M O V I N G

T H R O U G H

W A T E R

N a d a R o s a S c h r o e r ,
J e n n a S u t e l a

With the winter semester 2026/27 the Finnish artist Jenna Sutela will be the new Research Professor at HFBK Hamburg. In conversation with curator Nada Rosa Schroer she speaks about her body of work, and the artistic potential of research on water and relational systems within an art academy



Jenna Sutela, *Pond Brain*, 2023; photo: David Stjernholm, Copenhagen Contemporary

Nada Rosa Schroer

Your work follows watery matter through a remarkable variety of bodily and other fluids. I'd like to begin with your personal relationship to water. Which bodies of water have shaped you?

Jenna Sutela

I should mention the idea of the »hypersea«, introduced by the geologists Diana and Mark McMenamin in the 1990s. According to their thinking, terrestrial organisms are bonded by the fact that our body fluids commingle and that this connectedness forms a sea on land through which other organisms and nutrients can move. Funnily, all I can think of is books, even though I grew up by the sea. But I have read *Moominpappa at Sea* so many times. In this Tove Jansson classic, the protagonist Moomin tries to understand the vast and indifferent entity that is the sea—obviously only to fail miserably.

Nada Rosa Schroer

Speaking of the hypersea, wetness and fluidity have permeated ideas, methods and materials of your practice for more than a decade. I'm thinking of the slime mould *Physarum polycephalum* navigating the mazes of *Orgs* (2015); »wetware« and biological computing in works

such as *Gut-Machine Poetry* (2017); saliva creating a fermentation environment in *Spit Drink* (2021) as well as synthetic human milk in *HMO Nutrix* (2022) or the water-filled vessels of *Pond Brain* (2023), resonating with more-than-human and even otherworldly vibrations. Looking back, how do you see these different fluids speaking to one another?

Jenna Sutela

I call these works living sculptures. Almost all my work includes chance elements or evolving structures, being both





Jenna Sutela, *Aeolian Suite*, 2026, Finnish Pavilion at Biennale di Venezia 2026; photo: Ugo Carmeni

live and alive—so it's not only my work but somehow emergent of collaboration with the universe (I say this half-jokingly, but I also mean it). A living sculpture can mean as much a musical instrument or a fountain as hardware, software, or wetware.

Nada Rosa Schroer

Beginning in winter semester 2026/27, you will

join HFBK Hamburg as a Research Professor. Your position will eventually be supported through the Cluster of Excellence BlueMat: Water-Driven Materials, which HFBK is joining together with the University of Technology and the University of Hamburg. What questions and methods from your artistic practice are you interested in developing further in this interdisciplinary context?

Jenna Sutela

I understand it as an environment for open inquiry. Basic science, like art, is not tied to any particular application. At best, they are both able to focus on things-in-themselves, beyond their use value. The role of artistic research should be to hold that kind of space exactly—space for critical thinking, imagination and new practice. One of my areas of interest, for sure, is the setting itself. The connections between the class and the research cluster are free to take shape organically. So far, I've been in touch with a person from the electron microscopy unit at the University of Technology regarding some experiments in imaging and had a philosophical discussion with a physicist dealing with noisy data. The approach, from an art perspective, will be first and foremost conceptual and, perhaps, systemic—looking not only into water across scales but reflecting on the role of science and art in society as well.

Nada Rosa Schroer

While opening up spaces of critical inquiry and imagination, the waters that form part of your living sculptures are never simply H₂O—what Jamie Linton has called »modern water«: a measurable, manageable substance separated from its social and ecological relations. Your waters, by contrast, tend to form lively, open environments with organisms, materials and technologies. In BlueMat, you will encounter water differently: as a »working fluid« whose properties inspire new materials, but also as highly purified »technological water« produced under the controlled conditions of the laboratory. As aquatic systems will stay in the focus of your future research, what kinds of waters are you interested in working with?

Jenna Sutela

Water can be encountered in many different ways in the context of the class. My own tendency would be to zoom out to the non-manageable waters, which would always be in relation to any kinds of »working fluids« too. In my work, »water-driven materials« can of course involve water in its literal, liquid form—the flow and shape that it takes in a fountain, say—but they can also mean something further removed: sound recordings of wind governed by the uneven heating of the Earth's oceans, or a melancholic piece of writing produced on a rainy day. Just to say that I see water as a connective tissue—something that lets me move between the scale of planetary weather systems and the scale of the body or emotion without treating either as more »real« than the other. And then there's the

»virtual water« hidden in the infrastructures we think and work with. It remains to be seen what's interesting from the point of view of the art students and artistic researchers joining the class.

Nada Rosa Schroer In this context, notions of collaboration and co-creation play a central role—they long have been key aspects of your practice. You have worked with scientists, programmers and engineers, each bringing different ways of knowing and working. How do you create a shared process across these different epistemological fields?

Jenna Sutela Based on my experience, in art-science collaborations, a big part of it is about establishing some kind of a common language—and possibly a workflow—between people from different fields. Translation skills can be useful when viewing art practice as part of an expanded ecosystem or when looking for new frameworks for art making and existing within the field.

Nada Rosa Schroer Could you share some thoughts about bringing artistic experimentation into rather controlled settings such as the laboratory? How do you perceive the relation between control and contingency?

Jenna Sutela I mean, contingency is basically about outcomes depending on conditions that weren't fully specified or controlled for. It's a matter of possibility and dependency. And true to life, in that sense. There are other concepts I keep coming back to in my work too, like chaos or noise. They're all, in different ways, signs of life in a system: evidence that it's still in touch with the world, marking what wasn't fully knowable in advance, what slipped past measurement, what played out on its own terms. I use that word (system) on purpose, thinking from the lab's point of view.

Nada Rosa Schroer Your collaborators also include slime moulds, bacteria, enzymes, algorithms and atmospheric phenomena that actively shape the work. How has working with these more-than-human agents changed your understanding of collaboration and artistic authorship?

Jenna Sutela For me, it's mostly a matter of focusing on the elements and other consciousnesses that play a role in our thinking and feeling. Through the gut-brain axis, for example. I've also ingested slime mould as part of a performance, a kind of speech act, letting it steer the narrative. This isn't about not taking accountability for the outcomes of our own ideas or creations, but about recognising the interdependencies we live with. So too with algorithms and, say, the weather.

Nada Rosa Schroer In your earlier works you experimented with machine learning to bring different forms of intelligence into contact:

in *nimiia cétii* (2018), an artificial neural network responds to bacterial movement; in *IMagma* (2019), machine vision searches for meaning in moving liquids; and in *Pond Brain* (2023), a generative sonic landscape resonates with an instrument-fountain. In *Aeolian Suite* (2026), however, AI as co-collaborator seems to recede in favor of devices for listening and sensing to atmospheric movements. Later works might take up the topic of AI—always critically—while withholding its use from the work itself. *Aeolian Suite* (2026), for example, treats meteorological data as notation, reflecting on the role of machine learning in atmospheric science without putting it to use in the piece...

Jenna Sutela

At the time—and this was eight years ago, which feels like worlds away—I got a chance to experiment with artificial neural networks. They still played a relatively small role in the media landscape back then. A lot has happened in technology and the world between 2018, when I made *nimiia cétii*, and now. Considering the environmental and social costs of the all-pervasive technologies that we live with, I think we need to pay extra attention to the kinds of technologies used in artistic production and, for example, opt for self-made or decentralized technological

frameworks whenever possible. My friend Kei Kreutler recently wrote about a threshold moment in which technology increasingly predicts culture rather than the other way around, shifting the question from »What will technology do in the future?« to »What does human sensing do now?« I often think about this, like I think about the role of lenses such as the microscope or the telescope in observing phenomena in a lab setting. Or how the multidimensional ways of looking conditioned by artificial neural networks change our perception and, ultimately, our sense of reality itself.

Nada Rosa Schroer

With this awareness of technological thresholds, you seem to approach technology with curiosity rather than





Jenna Sutela, *With each cycle, a brain*, Nicoletta Fiorucci Foundation, London, 2026; photo: Eva Herzog

simple optimism or scepticism. What other forms of perception and knowledge can artistic inquiry bring into fields of technological research that are often oriented towards innovation and solution-making? How might art complicate or expand their underlying assumptions and approaches?

Jenna Sutela

In my work for the Venice Biennale this year, I was exploring how meteorological technologies shape the weather—how, bitterly, better weather predictions require more computing power, which creates more CO₂ and makes weather more extreme

and unpredictable. In recent years, I've been applying an approach to art making that I call »tech povera«. It's a practice of undressing the black box and viewing the materiality of media as a site of meaning.

Nada Rosa Schroer

To return to where we started our conversation:

Perhaps watery matter itself can be thought of as a medium, carrying and transmitting matter and meaning across bodies, places and deep timescales. How does thinking with water shape your understanding of systems, space and time? What does it open up for you artistically, spiritually or ethically?

Jenna Sutela

Thinking about water, body fluids and also water at scale, has played a role in a lot of my work. Moving through boundaries, water reveals them as thresholds rather than edges. This helps to see things not as fixed objects but as sites of continuous exchange—which is, in the end, a way of thinking through open and relational systems. I feel like what drives me is the ecological understanding of existence as fundamentally interconnected: with each other and a planet that's not our own.

Nada Rosa Schroer is an independent curator based in Cologne and a research associate at the Institute of Art and Material Culture at TU Dortmund University. Her work brings together hydrofeminist storytelling, posthuman philosophy, and curatorial practice, with a focus on (post-) industrial water bodies and the development of curatorial research methods for rethinking human-water relations.

Jenna Sutela lives and works in Berlin. Her »living sculptures«, image, and sound works explore open systems from biology to computation and language. Seeking patterns, signs and meaning within what might generally be considered random or

chaotic, Sutela probes the relationship between consciousness and the material world. Through collaborative practice, she traces decentralised forms of organisation and interrelationships at scales from microbial to cosmic. Sutela's work has been presented internationally, most recently at the Finnish Pavilion, 61st Venice Biennale (2026);

Nicoletta Fiorucci Foundation, London (2026); New Museum, New York (2026); Castello di Rivoli, Turin (2025); and Centre d'Art Contemporain Genève (2024). She was a La Becque residency laureate in 2025 and is a Jane Lombard Fellow at The New School 2025–27.

C O N T A I N E R S

O F

M E A N I N G

A N D

M E M O R Y

B e a t e A n s p a c h ,

M a r t i n a M i l l à

The French-Canadian artist Kapwani Kiwanga will join the HFBK Hamburg as Professor of Sculpture in October 2026. Her work is currently on view in the exhibition *Changing States* at the Fundació Joan Miró in Barcelona. The curator Martina Millà describes how Kapwani Kiwanga brings material histories, colonial power structures and forgotten forms of resistance into dialogue with Joan Miró's legacy



Kapwani Kiwanga, installation view *Changing States*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2026; photo: Davide Camesasca; © VG Bild Kunst, Bonn 2026

Beate Anspach What connections do you see between Kapwani Kiwanga's artistic practice and Joan Miró's work?

Martina Millà They are both very thoughtful artists. They take their work extremely seriously and are very demanding of the results. That is not only a question of method, but it also has to do with what they ask of their work and of their role as artists. What emerges from such high levels of self-demand is a feeling of compromise, an acute awareness of the importance and relevance of what they put out in the world, of the epistemological and ontological messages they are trying to get across. That's an important connection that comes to mind: their strong sense of artistic accountability.

Beate Anspach *Changing States* brings together key works from the past decade alongside several new pieces created specifically for the Fundació Joan Miró. What guided your selection and presentation of the works, and what aspects of Kapwani Kiwanga's artistic practice did you hope to convey through the exhibition?

Martina Millà The selection process started early on when, together with Kapwani Kiwanga, we visited several archives and museum collections in Barcelona that might resonate with her research interests. Despite the time constrictions, we hoped that some new works could be produced for the exhibition and we delved into the history of colonial derivations from the local context. We also looked into some aspects of Miró's biography and practice. His legendary tailor-made carob-pod pockets are at the base of a new series of textile works under the common title *Carry Capacity* (2026). In general, however, as the exhibition title indicates, the thread behind the show has to do with the passage through different historical manifestations of materialities and how they relate to the creation of value and systems of dominance. Another important point in the show, which acts as a subtheme, is the recurrent reference to historical silencing, erasure and transformation of entire epistemes through centuries of oppressive cultural and economic contact. The exhibition concludes with one such case of contact, both geopolitical and geological, namely the Strait of Gibraltar, whose unresolved tensions have resurfaced with extreme violence this summer.

Beate Anspach Your collaboration with Kapwani Kiwanga began in the context of the 2025 Joan Miró Prize. How would you describe her artistic working process? Was there anything that particularly surprised or impressed you during your collaboration?

Martina Millà Kiwanga's practice is research-based, and she takes time to distill her findings into a final form. She is a cautious professional, as she knows what is at stake once she puts something out in public. Regarding the exhibition making process itself, she



Kapwani Kiwanga, *Soft Measures: Blue Camarinal*, 2018; photo: Keith Hunter. Courtesy Gallery Poggi, Paris. © VG Bild Kunst, Bonn 2026

would not reach a decision until she was certain that she was fully satisfied with a sequence proposal or with the form the overall display of a given gallery was taking. She also struck the Fundació Miró team as very protective of her image and of her creative rights. She demanded utmost clarity and transparency on our part about uses of photographic material, biographical details and in general how we represented her person and her work. Needless to say, we strictly followed her guidelines and understood the reasons behind her demands. Oftentimes artists do not have enough overall protection and control of important aspects of their professional activities and can be subjected to all kinds of abuses as a result.

Beate Anspach Materials, architecture, questions of power and the circulation of resources play a central role in *Changing States*. Why do you think these themes are particularly relevant today, and how does Kapwani Kiwanga's work contribute to contemporary debates surrounding them?

Martina Millà There is a fascinating way in which the sheer materiality and synthetic quality of Kiwanga's works provides unexpected answers to those debates. If we had to define her work succinctly, we would evoke its simplicity of means, its geometric precision combined with multilayered content, and its ambivalent use of the beautiful and precious. In *Changing States* there is also the repeated compositional use of juxtaposed materials, of zones of contact and contrast that activate muted, yet powerful, non-verbal dialogues. Behind that apparently reductive façade, there are multiple layers of history, of the complex and interrelated reasons why many things we take for granted are what they are in the present. Through her works we might be confronted with the histories of plants like woad or indigo, or of the agave plant sisal is extracted from; histories which are generally unknown, but without which it is difficult to understand the so-called industrial revolution and its ties to enslaved labor as well as colonial occupation and related crimes against humanity. These works are very dense containers of meaning and memory that the artist leaves up to the visitors to unpick and make sense of. It is up to us to find out what aspects of those works resonate with our own lived experiences and legacies.

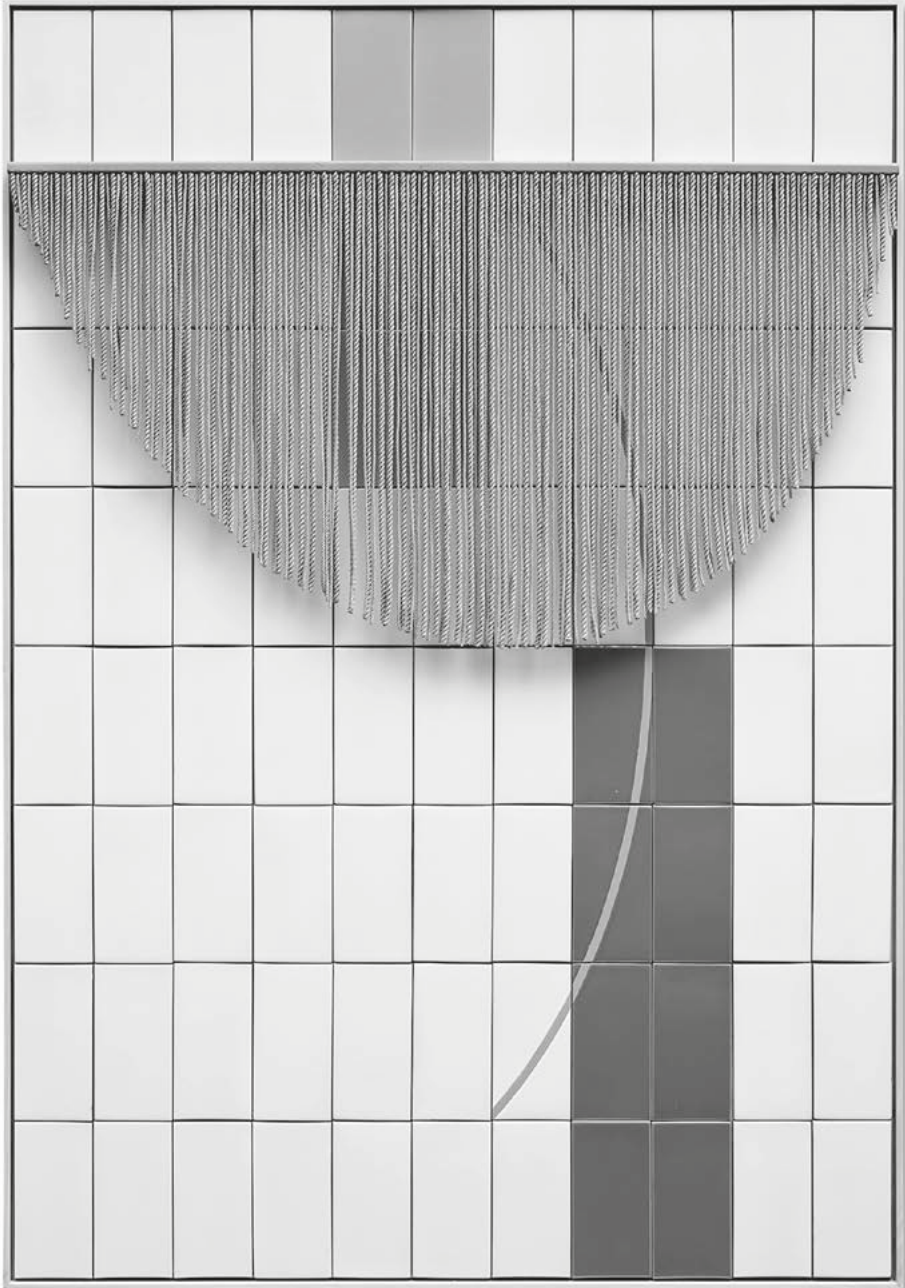
Beate Anspach The exhibition deliberately enters into a dialogue with both Joan Miró's work and Josep Lluís Sert's architecture. Where do you see this dialogue becoming most tangible, and what new perspectives does Kiwanga open up on this iconic building, its history and the legacy of Miró?

Martina Millà Miró, Sert and a group of modern art supporters from Barcelona envisioned the creation of a contemporary art center

at the end of the dictatorship, a time when a new generation emerged that could continue their cultural mission. Miró and his friends had been supporting contemporary cultural expressions as early as the 1920s and 1930s. After the war, they continued to organize activities despite repressive governmental surveillance and control. Theirs is a story of resistance and belief in emancipatory principles not unlike the histories that sustain Kiwanga's practice. In the closing gallery of the exhibition, the mirrored screen titled *Jalousie*, establishes a direct dialogue with the sunlight control systems used to protect the works on display. These were installed in later years, as museum standards became stricter, and conservation became entangled with value creation, which is such a defining aspect of the art world today. Unknowingly, the work also echoes Sert's many projects in South America, while exiled at Harvard, as well as some US embassies he designed and built after WWII. Once more, Kapwani Kiwanga's work uncovers the interconnectedness of so many of our current realities and forgotten histories.

Martina Millà is Head of Exhibitions at Fundació Joan Miró, where she has coordinated and curated the Premi Joan Miró exhibitions since 2006.

Kapwani Kiwanga:
Changing States
30.4. – 13.9.2026
Fundació Joan Miró,
Barcelona
<https://www.fmirobcn.org/es/>



Kapwani Kiwanga, *Orb*, 2023; photo: Filipe Braga. Courtesy Goodman Gallery, Cape Town, Johannesburg, London. © VG Bild Kunst, Bonn 2026

W I E

S I C H

W I R K L I C H K E I T E N

K O N S T R U I E R E N

Y a l d a A f s a h ,
M a u r i n D i e t r i c h

Im Kunsthaus Hamburg eröffnete HFBK-Professorin Yalda Afsah ihre Einzelausstellung *Temper* mit einer neuen Videoarbeit, deren Hintergründe sie mit der Kuratorin Maurin Dietrich analysiert



Yalda Afsah, *HEAT*, 2026, Installationsansicht Kunsthaus Hamburg; Foto: Fred Dott. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Maurin Dietrich

Wir sprechen in einem historisch heißen Sommer miteinander. Hitze ist dabei, zur Denkfigur unserer Gegenwart zu werden; Hitze als Klimakatastrophe, als Abwärme der Rechenzentren und als Zustand des Politischen. Hito Steyerl hat das in ihrem Buch *Medium Hot. Bilder in Zeiten der Hitze* beschrieben. Die Bildproduktion der KI läuft auf Energie, die irgendwo herkommen muss. Aus billigem Strom, am Rand von Konfliktzonen, schlecht bezahlte Arbeit, am Ende zahlt die Erde. Hitze ist dort etwas, das abgewälzt wird, und Menschen trifft, die es sich nicht aussuchen können. Dein Film *HEAT* (2026) dreht diese Richtung um. Dort suchen



Menschen den Zustand von Hitze. Du hast als Ort für deinen neuen Film das Taiwanesisches Feuerwerksfestival Handan gewählt und richtest dort die Kamera auf eine ekstatische Zeremonie zwischen Mutprobe und spiritueller Reinigung, in der sich hunderte von jungen Männern explodierenden Feuerwerkskörpern aussetzen. In *HEAT* wird Hitze nicht nur erlitten, sondern von Menschen aufgesucht. Was hat dich an diesem choreographierten Ritual und Hitze bzw. dem Element Feuer interessiert?

Yalda Afsah

Mich zieht die Arbeit mit den Elementen als Grundlage an, weil Feuer, Wasser oder Luft ganz essentiell zu unserem Leben gehören, für unser Leben absolut notwendig sind. Spannend wird es für mich in der Kombination mit Riten, die selbst eine Art von Transformation erfahren haben. Beim Handan-Festival ist das genau so: Den Gott gibt es schon sehr lange, das Ritual in dieser Form aber erst seit etwa 50 Jahren – die Feuerwerkskörper kommen erst seitdem zum Einsatz. Handan steht für Segen und Reichtum im kommenden Jahr, und der Sage nach hasst er die Kälte. Um ihn so lange wie möglich bei sich zu halten, muss man eine möglichst erhitzte Umgebung



Yalda Afsah, *HEAT*, 2026; Filmstill. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

herstellen. Dieser Gedanke interessiert mich sehr und da trifft er sich auch mit deinen Gedanken: Was ist das Nebenprodukt, was ist Abfall? Hier wird es ganz konkret sichtbar; aus den Explosionen entstehen Milliarden von Papierschnipseln, Abfall, Überschuss. Ein riesiges Konfetti, das den Boden bedeckt und, weil es knallrot ist, etwas Gewaltvolles, fast Blutartiges bekommt. Interessant finde ich dabei auch die Doppeldeutigkeit des Bildes: Bevor es zu Boden fällt, füllt es für einen Moment den gesamten Bildraum, schwebt wie rote Flocken durch die Luft – und offenbart darin noch einmal ein ganz anderes Bild.

Maurin Dietrich

Deine Werkreihe geht von den Elementen als Grundlage aller Dinge aus: Feuer, Erde und Kosmos sind realisiert, Luft und Wasser stehen noch aus. Das ist eine vormoderne Ordnung; ein Wissenssystem, das die moderne Wissenschaft abgelöst hat und das trotzdem weiter zu bestehen scheint. Woher kommt bei dir diese Konzentration auf die Elemente?

Yalda Afsah

Im Vordergrund stehen bei mir eigentlich immer Mikrokosmosen: Rituale, kleine Gemeinschaften, der Fokus auf Gruppen von Menschen und zwar immer im Verhältnis zu etwas. Bei der Serie davor waren das Mensch-Tier-Beziehungen, also Tiere, die in einem Verhältnis zu einem Menschen oder einer Gruppe von Menschen standen. Jetzt hat mich gereizt, dieses Verhältnis auf die Natur zu übertragen, genauer: auf einzelne Elemente aus der Natur. Denn fast jedes Ritual steht in einem Bezug zu etwas. Feuerrituale gibt es weltweit, Wasserrituale ebenso, und auch die Luft wird gewürdigt und heilig gesprochen. Das ist sehr tief in den Gesellschaften verankert, schon immer, weil diese Elemente für unser Leben

schlicht essentiell sind. Daher kam der Grundgedanke: Die Elemente bilden ein denkbar einfaches Raster, das es mir ermöglicht, in jedem Projekt ein spezifisches Thema vertieft zu untersuchen – etwa Gewalt oder das Einssein mit der Natur. Dabei entwickelt jede Arbeit ihren eigenen Zugang und ihre eigene Form.



Maurin Dietrich

Was interessiert dich daran, in solche Mikrokosmosen und hochspezifischen Szenen einzutauchen, denen du dich durch teils langwierige Recherchen und Kontaktaufnahmen näherst? Es handelt sich um hyperlokale Zusammenkünfte – und doch lassen sich gerade im scheinbar Kleinsten Parallelen zu größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen erkennen. In sehr intimen zwischenmenschlichen Momenten spiegelt sich die Welt im Großen.

Yalda Afsah

Diese Gemeinschaften haben eine große Zusammengehörigkeit in einem sehr speziellen Kontext und sie stellen die Praxis, das Ritual selbst, nach außen gar nicht infrage. Es hat etwas tief Verankertes, lange Beständiges. Und genau das lässt sich übertragen auf das, was in unserer Welt passiert und was wir für alltäglich und normal halten. Im Mikrokosmos wird das einfach viel deutlicher. Bei der Mensch-Tier-Beziehung war das Tier eine Art Spiegel; was sich darin über den Menschen zeigt, ist viel unmittel-



Yalda Afsah, *PAN*, 2026; Filmstill. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

barer, als wenn man Mensch und Mensch nebeneinanderstellt. Es geht also darum, einen anderen Blick einzunehmen. Deshalb arbeite ich auch so viel mit Auslassung: Man kennt den Kontext vielleicht gar nicht, und erst dadurch kann man als Betrachter*in überhaupt eine andere Position einnehmen. Eine kleine Verschiebung hilft, oder eine Irritation über den Sound. Und im Lauf des Films wechselt diese Position noch einmal, sodass man am Ende vielleicht auch sich selbst hinterfragt.

Maurin Dietrich

Deine inhaltliche Auseinandersetzung gilt einem Normalitätsbegriff: dem, was als Wahrheit oder Wirklichkeit angenommen und innerhalb bestimmter Gemeinschaften überhaupt nicht mehr infrage gestellt wird. Und genau diese Frage verhandelst du auch auf formaler Ebene. Die Kuratorin Amy Jones hat dies in einem kürzlich erschienenen Text über deine Arbeit treffend beschrieben: Du interessierst dich weniger für Wahrheit an sich als für die Frage, wie Wahrheit erzählerisch konstruiert und die Illusion von Wirklichkeit filmisch erzeugt wird. Auf diese Weise verschränken sich in deinen Arbeiten Inhalt und Form auf produktive Weise. Zum Schluss

noch eine Frage zu unseren Sehgewohnheiten im Kontext unserer Zeit. Videos erreichen uns heute im Drei-Sekunden-Loop in endlos beschleunigten Scroll-Momenten und dahinter steht die Idee absoluter Erklärbarkeit: Man muss sofort verstehen, worum es geht, sonst bleibt man nicht hängen. Ausstellungsräume funktionieren anders und Bewegtbilder der Videoinstallationen geben ihnen noch einmal eine eigene Zeitlichkeit. Deine Arbeiten darin zu situieren heißt, dass du die Betrachtenden bittest oder auch dazu zwingst, Zeit mit einer Arbeit zu verbringen. Zum einen, indem du Bild und Sound extrem verlangsamt und zum anderen, indem du mit Auslassungen arbeitest. Kannst du zu diesen Techniken der Verlangsamung und der Auslassungen noch mehr sagen?

Yalda Afsah

Meine Bildsprache setzt den Bildern, die sonst in den Medien produziert werden, bewusst etwas entgegen. Das liegt auch daran, dass ich häufig sehr nah an Details herangehe – oder bestimmte Dinge gerade nicht zeige. Das Framing spielt bei mir eine große Rolle: was im Bildraum tatsächlich sichtbar ist. Und auch wenn dort etwas ganz Langsames passiert, passiert über die Zeit doch einiges. Selbst minimale Bewegungsabläufe sind sehr genau ausgewählt. Wenn man sich darauf einlässt, werden dadurch bestimmte Dinge überhaupt erst sichtbar. Das ist natürlich eine Aufforderung zum Verweilen – keine Arbeit, die sich schnell konsumieren lässt, denn sie entfaltet sich erst nach und nach. Die Narration ist sehr lose, aber sie ist vorhanden und wird kontinuierlich aufgebaut: vom anfänglichen Nichtwissen darüber, wo man sich befindet, über immer mehr Kontext und Informationen bis zu dem Punkt, an dem man sich ein eigenes Bild von der Situation machen kann. Und die Arbeit ist gleichzeitig so angelegt, dass man umso mehr von ihr bekommt, je länger man bleibt.

Yalda Afsah ist seit 2023 Professorin für die Einführung in das künstlerische Abreiten im Bereich Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg.

Maurin Dietrich ist freie Kuratorin und arbeitet momentan an Projekten in Deutschland, Albanien und Italien. Von 2019 bis 2025 war sie Direktorin des Kunstvereins München. Dort realisierte sie u. a. Ausstellungen mit Künstler*innen wie Diamond Stingily, Pati Hill, Yalda Afsah, Tony Cokes, Pippa Garner, Andrea Büttner. Von

2015 bis 2019 arbeitete sie als Teil des kuratorischen Teams der KW – Institute for Contemporary Art und der Berlin Biennale. Sie studierte Kunstgeschichte und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Berlin und lehrte im Masterstudiengang der Universität der Künste Berlin, an der ZHdK Zürich sowie am BPA – Berlin Program for Artists.

Yalda Afsah
Temper
5.9.-8.11.2026
Kunsthhaus Hamburg
<https://kunsthhaus-hamburg.de/>

C R O S S I N G

A

B O R D E R .

L E A V I N G

A

G A P

L a d a N a k o n e c h n a ,
A l i s a S i z y k h , D a r i a
M a i i e r , L e s i a H u d z ,
N a d i i a M y k h a i l i u k

In 2022, HFBK Hamburg welcomed Ukrainian art students fleeing the Russian invasion, offering them the opportunity to continue their studies. In 2026, most of the students earned their bachelor's degrees and presented their graduation projects. Lada Nakonechna spoke to them



Alisa Sizykh, *let's fuck the end of the world*, 2026, installation view Nuclear (off)Spring, Xpon-Art Gallery;

photo: Arthur Bondar

Lada Nakonechna Before arriving at HFBK Hamburg in 2022, you all took different paths. Lesia, you first ended up in Poland and you, Alisa, in Bulgaria, searching for educational or professional opportunities. Each of your emigration stories is unique. Lesia, you first experienced displacement in 2014 when Luhansk was occupied, forcing you to move to Kyiv with your family. This occurred long before the full-scale invasion of Ukraine. Nadiia and Daria, how did it begin for you?

Nadiia Mykhailiuk We fled as a family in 2022, when the full-scale invasion began (my mother, my two sisters, our dog, and I). We first went to Berlin because we had some contacts in Germany and later ended up near Hamburg. That's where I found an opportunity to study. In fact, I had never heard of HFBK Hamburg before coming to Hamburg, and I knew very little about contemporary art in general.

Daria Maiier I was interested in studying in Germany, where many of my friends already studied. After moving with my family to Poland following the full-scale invasion, I looked for ways to continue my studies. I applied through an open call in Hamburg and moved there once I was accepted. I started in Prof. Rajkamal Kahlon's painting class and later graduated under Prof. Simon Denny in the Time-based Media department. It worked out very well for me.

Lesia Hudz In 2022, many opportunities opened up for Ukrainian artists, and HFBK Hamburg was one of them, offering a straightforward application process. I started in a so-called »Welcome Class Ukraine« and attended theory courses. Later, I became part of Prof. Andreas Slominski's sculpture class, where I stayed until graduation.

Lada Nakonechna The link was circulating, so you all applied without knowing the school, and now you're here.

Daria Maiier We arrived knowing nothing. HFBK Hamburg helped us navigate paperwork, housing, and bureaucracy, enabling us to settle in and begin our studies.

Alisa Sizykh I found the system confusing at first because it was so different. Being able to study in English at HFBK Hamburg was crucial, as German-language requirements at other universities would have been a major barrier.

Lada Nakonechna There are many international students at HFBK Hamburg, some of whom are immigrants. You were admitted to the school under special conditions, which I believe were crucial for a smooth start to your studies. How do you feel about that?

Alisa Sizykh After enrolling, I realized our case was exceptional. Extraordinary support helped bypass the usual bureaucracy when it was most needed.

Lesia Hudz

Although I was aware of occasional discussions among university students concerning the unequal treatment of different immigrant groups, these conversations faded relatively quickly. For the most part, I experienced compassion and support from the university community throughout these years. After a year in the »Welcome Class Ukraine«, we underwent the official admission procedure to become regular students. Since then, in my experience, we have become deeply embedded in the school's ecosystem.

Daria Maiier

The arrival of Ukrainians may have highlighted existing inequalities, but should responsibility be put on them? I sometimes feel that discussions on this topic begin with an assumption of blame, and that can shape the direction of the conversation.

Lada Nakonechna

In my opinion, a commitment has also been established: You become artists who represent the school and its legacy. Do you feel integrated, and how have your artistic approaches and chosen themes been received? You arrived with different educational backgrounds and underwent a transformation. Daria, you came from monumental painting, though you had experience with alternative art education in Kyiv, while you, Lesia, studied art history and theory before joining HFBK Hamburg.

Lesia Hudz

It took time to catch up. While my art history studies and intense prior interest in contemporary art provided a sufficient foundation, there was still a significant gap to bridge. Higher education in the field of Fine Arts in Ukraine remains deeply rooted in the Soviet approach, which is difficult to overcome. As a result, young people interested in contemporary art often have to conduct much of their own research and develop their understanding of the field independently. After these years at HFBK Hamburg, I feel fully integrated into the local art scene. Although my graduation work focuses on the war in Ukraine, the underlying themes of grief, memory, and technological development refer to the broader human condition and address an international audience rather than just a Ukrainian one.

Nadiia Mykhailiuk

Looking back, those four years feel more like seven or eight. I wouldn't want to repeat that workload, but it was invaluable at the time. I was just beginning to study art and came from a traditional drawing background. With so much theory and so many





Nadiia Mykhailiuk, *Intrinsic Relations*, 2026, installation view Graduate Show, HFBK Hamburg; photo: Sergej Hufnagel

new conversations about art, it felt like absorbing information at double speed.

Alisa Sizykh

In my theater education, professors tasked students with creating pieces that served a certain function in society and made a clear statement. At HFBK Hamburg, it was the opposite. I learned that many artists prioritize exploring materials rather than serving a specific function.

Lada Nakonechna

One could say that you learned a kind of »international language of art«. But is it really international? Your work is deeply shaped by your own experiences, addressing history and war. How are these themes received by different audiences? What kinds of conversations or debates do they spark within the school?

Nadiia Mykhailiuk

I graduated with Prof. Anne Duk Hee Jordan, who helped me transform my inner thoughts into a clearer, more concise theory. After discussing the visual aspect of my work with my

previous professor, Pia Stadtbäumer, I ended up going completely abstract. Without losing the personal story, it became more indirect.

Lesia Hudz

While preparing for the Graduate Show, my professor asked me if I thought my work would resonate with people in Ukraine. The question stayed with me for quite some time. I began to ask myself if I had the right to work with images of war after leaving Ukraine. However, the positive response, especially from international and Ukrainian audiences, gave me confidence in my work. It reassured me that these images could still speak to those directly affected by war.

Alisa Szykh

I started communicating with German viewers to provide more context for my work. Politically engaged viewers have a lot of respect for the work, but I see that it takes effort to engage with it, and not everyone is willing to do so. Everyone is free to engage or not. The political context could be perceived as excessive. The discussion mainly revolved around the material or the realization. For example, I received a lot of feedback about the camera perspective. However, I was really interested in the dialogue between the protagonists in my video and in how the work was understood.

Daria Maiier

The strength of HFBK Hamburg lies in its variety of methods offered by each class, all of which are connected to contemporary international practice. This allows students to find the approach that resonates most with them. Our class discussions typically begin with ideas and content. Then, we explore the form that best suits them. In Ukraine, people often connect with my work. The main difference is access to materials and technical resources. Here, I gained the equipment, facilities, and expertise needed for this kind of practice. In Ukraine, media art remains relatively marginal, partly because it requires greater investment and infrastructure. Support structures like David Huss's Media and Electronics Workshop and Ulf Freyhoff's Mixed Media Workshop simply do not exist at Ukrainian universities.

Lada Nakonechna

What about moving back? Have your studies and the passage of time created a new gap within the Ukrainian art





Lesia Hudz, *Untitled 8*, 2026; photo: Andy Chen

field? Would you like to maintain or establish new contacts and participate in artistic processes there?

Alisa Sizykh

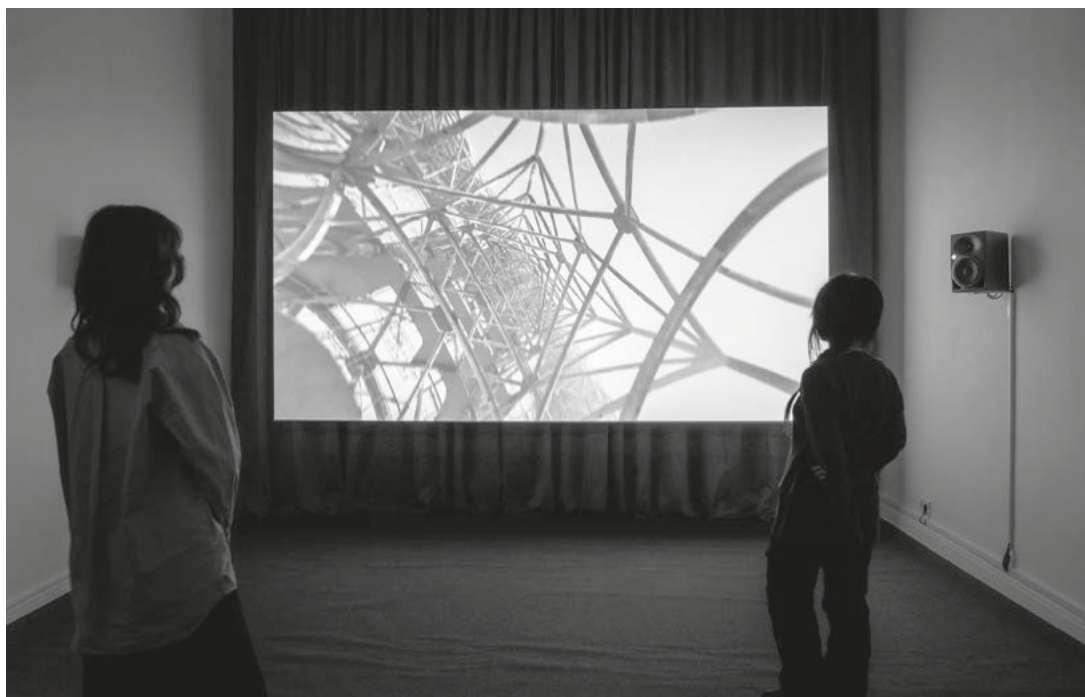
I would love to be more connected. It's difficult to follow what's happening in communities and off-spaces from afar. However, we share the common experience of being at war, and nomadic situations and migrations are nothing new in Ukrainian history.

Daria Maiier

Is this new Ukrainian migration experience being discussed in Ukraine, and is the time right? Our situation is completely different and more privileged. There are far fewer opportunities and funding in Ukraine.

Nadiia Mykhailiuk

The gap between me and my Ukrainian back-



Daria Maiier, *DUGA. Ghost Computing*, 2026, installation view Graduate Show, HFBK Hamburg; photo: Trent Crawford

ground is getting bigger. I am a big fan of the contemporary Ukrainian art scene, but when I apply to open calls, I feel like I am taking away someone else's opportunity.

Lesia Hudz

I feel the gap between those who have left and those who have remained in Ukraine growing increasingly wide, even in everyday conversations with close friends and family. Somehow, we are often perceived as those who ran away. And I understand where this perception comes from: The constant stress and exhaustion Ukrainian people experience inevitably contribute to growing tensions and misunderstandings. This raises the question for me of whether our voices are still relevant to Ukrainian art discourse at this moment. This gap is worth exploring, whether now or after the war.

Daria Maiier completed her bachelor's degree under Prof. Simon Denny, Nadiia Mykhailiuk under Prof. Anne Duk Hee Jordan, Alisa Sizykh under Prof. Jeanne Faust,

and Lesia Hudz under Prof. Andreas Slominski. They all graduated in summer 2026.

Lada Nakonechna is an artist, researcher, and curator. Her art is based on research that pays particular attention to the connection between art and power production practices. She has participated in a number of projects and

groups since 2005, including the R.E.P. group and the Method Fund. She is currently an associate researcher at documenta Institut. She lives in Kassel and Kyiv.

TWO ARE BETTER THAN ONE
ANMERKUNGEN ZUM
INTERVIEW UND SEINEN
VERFAHREN DER
VERVIELFACHUNG *

Julia Gelshorn

I n seinem unvollendeten, 1997 veröffentlichten Text *De l'entretien* bemerkte der französische Philosoph Louis Marin, dass jedes geschriebene Gespräch als die Fiktion eines mündlichen Dialogs anzusehen sei, selbst wenn dieser tatsächlich zwischen Stimme und Ohr stattgefunden habe und demnach übertragen worden sei vom Hören ins Lesen. Marin gebraucht den Begriff der Fiktion im ursprünglichen Sinn des Wortes als ›Formung‹ oder ›Modellierung‹: Die Schreib- und Lektürezeit ist dabei eingeschlossen in jene Zeichen, aus denen die Fiktion gemacht ist. Durch diese Modellierung wird das Gespräch aus einem vorhergehenden Dual-Sprechakt umgewandelt in einen unendlich wiederholbaren Sprachgegenstand. Laut Marin »führt« der Akt der Niederschrift diese Fiktion sogar »durch«, denn er sei der unmittelbare Funktionsvollzug der ephemeren »Wirklichkeit« von Sprechen und Hören im Dialog.⁰¹

Zwei Aspekte der Beobachtungen Marins scheinen im Hinblick auf die Geschichte und Struktur des Künstlerinterviews entscheidend. Einerseits bemerkt Marin, dass die zeitliche Verlängerung des Aktes der Niederschrift und des Lesens eines Gesprächs die vergangene Zeit eines mündlichen Gesprächs in Erinnerung ruft und endlos wiederholt. Marins Betonung der Verbindung zwischen der ephemeren Äußerung einer »Dual«-Stimme und ihrer unendlichen Wiederkehr als Sprache indiziert somit eine indirek-

* Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die stark gekürzte und überarbeitete Teilübersetzung eines im März 2012 im Art Bulletin erschienenen Textes »Two Are Better than One: Notes on the Interview and Techniques of Multiplication« (The Art Bulletin, Vol. 94, Nr. 1, Frühjahr 2012, S. 32 – 41). Die Übersetzung (von Lars Blunck) wurde erstmals publiziert in: Michael Diers, Lars Blunck, Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), Interview | Conversation. Formen und Foren des Künstlergesprächs seit Vasari, (Fundus-Bücher), Philo Fine Arts, Hamburg, 2013, S. 263 – 283. Für den vorliegenden Zweitabdruck wurden einige wenige Details und Fußnoten angepasst.

01 Louis Marin: *Über das Kunstgespräch* [frz. 1997]. Übers. v. Bernhard Nessler, diaphanes, Zürich, 2001, S. 13.

te, strukturelle Ursache für die Faszination des gesprochenen Wortes und die augenfällige Zunahme publizierter Interviews, Gespräche und *Round Tables* im Kunstbetrieb.⁰² Andererseits erklärt seine Betonung des fiktiven Charakters jedes niedergeschriebenen Gesprächs, warum selbst fingierte Interviews zu faszinieren scheinen. Doch in erster Linie erinnert Marin uns an die Tatsache, dass das Interview, welches wohl als das beliebteste Medium der Massenkommunikation gelten kann, ein zu analysierendes sprachliches Konstrukt ist.⁰³

Die Textform Interview ist heute allgegenwärtig, und dies nicht nur als Forschungsmethode. Als Diagnoseinstrument in der Medizin, als Verhör bei Ermittlungen, polizeilichen Untersuchungen oder Befragungen vor Gericht und schließlich als gängige Umfragepraxis in der Markt- und Meinungsforschung findet man das Interview als Verfahren in verschiedenen professionellen Zusammenhängen.⁰⁴ Auch wenn, wie der Soziologe Ulf Wuggenig bemerkt hat, die Übergänge zwischen den journalistischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Interviews fließend sind, so bleibt doch der soziale Einsatz des Interviews ausgesprochen feld-

02 Zur zunehmenden Resonanz auf das gesprochene Wort in Kunstpublikationen siehe Patricia C. Phillips: »Something to Talk About«, in: *Art Journal*, Vol. 64, Nr. 3, Herbst 2005, S. 3. Siehe auch Julia Gelshorn: »Künstlerinterviews«, in: Hubertus Butin (Hrsg.), *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Snoeck Verlag, Köln, 2014, S. 234 – 237.

03 Christoph Lichtin ist der erste gewesen, der dem Künstlerinterview als einem künstlerischen Produkt, das er als Konstrukt analysiert, detailliert nachgegangen ist: Christoph Lichtin, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Peter Lang, Bern [u.a.], 2004. Zum fiktiven Charakter des Künstlerinterviews siehe ebenfalls Julia Gelshorn, »Der Künstler spricht. Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters«, in: Dies. (Hrsg.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Peter Lang, Bern [u.a.], 2005, S. 127 – 148.

04 Ulf Wuggenig, »Eine Gesellschaft des Interviews. Über Interviewtechniken, in Soziologie, Kunst und Marktforschung«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 67, September 2007, S. 61 – 69; Paul Atkinson, »Qualitative Research – Unity and Diversity«, in: *Forum Qualitative Sozialforschung*, Vol. 6, Nr. 3, 2005, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0503261> (zuletzt aufgerufen: 11.8.2026)

spezifisch.⁰⁵ Was die projektorientierte Kunstwelt betrifft, die Wuggenig (in Anlehnung an Pierre Bourdieu) als »verkehrte Welt« beschreibt, dominiere hier das journalistische und analytisch-qualitative Interview gegenüber dem in der »Außenwelt« nach wie vor vorherrschenden standardisierten Interview mit seinen Konnotationen von Bürokratie.⁰⁶ Er weist allerdings darauf hin, dass das qualitative Interview ein breites Spektrum an Methoden umfasse, die von antitheoretischen Varianten bis zu theoriegeleiteten Formen reichten. Dazu gehörten phänomenologische Zugänge, die an der Oberfläche von subjektiven Repräsentationen verblieben, ebenso wie strukturalistische, psychoanalytische oder hermeneutische Ansätze, die versuchten, in die »Tiefe« zu gehen, um im Interesse der wissenschaftlichen Objektivierung mit dem gesunden Menschenverstand zu brechen und einen versteckten Sinn zu enthüllen.⁰⁷ Rhea Anastas hat jedoch zu Recht bemerkt, dass wissenschaftliche Befragungen und Interviews, die mit klaren kritischen Methoden durchgeführt werden, seltene Ausnahmen in der Kunstwelt seien.⁰⁸

Tatsächlich stellt das Künstlerinterview einen Sonderfall dar, denn es verspricht sowohl eine verdeckte Persönlichkeit als auch das Geheimnis eines Kunstwerks aufzudecken und scheint sich damit direkt an unser Begehren nach Bedeutung zu richten. So gesehen ist es bezeichnend, dass weder die wissenschaftliche Infragestellung einer Suche nach der künstlerischen Intention (die

05 Wuggenig 2007 (wie Anm. 4), S. 62.

06 Wuggenig 2007 (wie Anm. 4), S. 65. Bezüglich der Varianten qualitativer Interviews verweist Wuggenig auf Siegfried Lamnek, *Qualitative Sozialforschung*, Belt, Weinheim, 2005, S. 329 – 407. Es darf dabei nicht vergessen werden, dass konzeptuelle Künstler wie Hans Haacke ebenfalls Formen der Befragung in der Art von Meinungs- und Wahlumfragen genutzt und den standardisierten Fragebogen in den Bereich der Kunst eingeführt haben, um eine Art soziologischer Arbeit als institutionelle Kritik durchzuführen.

07 Wuggenig 2007 (wie Anm. 4), S. 66.

08 Rhea Anastas, »A Response«, in: *Art Journal*, Vol. 64, Nr.3, Herbst 2005, S. 78 – 83, insb. S. 78.

im Zusammenhang der Erklärung vom »Tod des Autors«⁰⁹ aufkam) noch das Wissen um die kritische oder ironische Unterdrückung von Subjektivität durch neo-avantgardistische Künstler*innen vermochten, die Popularität des Interviews im Kunstbetrieb zu mindern. Im Gegenteil, auch wenn wir wissen, dass die mit dem Interview verbundenen Erwartungen an Intimität, Spontaneität und Authentizität im Bearbeitungsprozess oft vorgetäuscht sind oder konstruiert werden, und auch wenn wir um die Selbstinszenierung und das Rollenspiel der Künstler*innen und Interviewer*innen wissen,¹⁰ bleibt die Hoffnung auf eine Enthüllung unter der Oberfläche verborgener Wahrheiten bestehen. Johanna Burton und Lisa Pasquariello haben die Logik des Interviews mit dem psychoanalytischen Gespräch zwischen Analytiker*in und Patient*in verglichen. Im Interview, so Burton und Pasquariello, zirkuliere »the fantasy of veracity, of mastery, and of knowledge [...] freely between two subjects, each of whom relies on rather incongruent, even illogically constructed, imaginings of the other.«¹¹ Bedenkt man daher die Rolle, welche Fantasie und Begehren beim Interview spielen, so wird auch offenkundig, dass das Künstlerinterview nicht unbesehen als eine Quelle für das Verständnis eines Kunstwerks begriffen werden kann. Es muss selbst analysiert werden, unter Berücksichtigung unseres Wunsches nach Zugang zu Künstler*innen ebenso wie deren Wunsch, uns zu erreichen. Insofern ist die überwältigende Verbreitung des Künstlerinterviews

09 William Kurtz Wimsatt, Monroe Beardsley, »The Intentional Fallacy«, in: David Newton-De Molina (Hrsg.): *On Literary Intentions*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1946, S. 1 – 13; Roland Barthes, »Der Tod des Autors« [frz. 1968], in: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam, Stuttgart, 2000, S. 185 – 193.

10 Zum Künstlerinterview als praktiziertem Rollenspiel siehe Tim Griffin, »Method Acting: The Artist-Interviewer Conversation«, in: *Art Journal*, Vol. 64, Nr. 3, Herbst 2005, S. 71 – 77.

11 Johanna Burton, Lisa Pasquariello, »Ask Somebody Else Something Else: Analyzing the Artist Interview«. In: *Art Journal*, Vol. 64, Nr. 3, Herbst 2005, S. 46 – 49, hier S. 48.

zwar grundsätzlich vor dem Hintergrund eines Booms des Interviews zu diskutieren; im besonderen Kontext der Kunstwelt muss das Interview jedoch auch als künstlerisches Produkt an sich verstanden werden.¹² Als ein »Kunstwerk für sich« sollte es daher in Beziehung gesetzt werden einerseits zu anderen Gattungen der Kunstliteratur und andererseits zu zeitgenössischen Strategien der Kunst.¹³

Obgleich das Genre als solches, und vor allem sein Gebrauch innerhalb der Disziplin der Kunstgeschichte noch zu wenig untersucht ist, sind in den letzten zwei Jahrzehnten verschiedene Versuche unternommen worden, die Geschichte und Funktionen des Künstlerinterviews zu analysieren.¹⁴ Anhand von Fallstudien und mit Blick auf je spezifische Kontexte wurden dabei drei wesentliche

12 Eine ausführliche Untersuchung des Interviews als populärem Medium der Massenkommunikation macht Michael Haller, *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, Ötschlager, München, 1991. Die pointierteste Formulierung der Beliebtheit des Formats findet sich im Begriff »interview society« in: Paul Atkinson, David Silverman, »Kunderas Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self«, in: *Quantitativ Inquiry*, Nr. 3, 1997, S. 304 – 325.

13 Siehe hierzu etwa die ursprüngliche Fassung des vorliegenden Artikels, in welchem die Interview-Praktiken von Künstler*innen wie Gerhard Richter, Andy Warhol und Renée Green in diesem Sinne beispielhaft diskutiert werden: Julia Gelshorn, »Two Are Better than One: Notes on the Interview and Techniques of Multiplication«, in: *The Art Bulletin*, Vol. 94, Nr. 1, Frühjahr 2012, S. 32 – 41, insb. S. 35 – 38; siehe auch Julia Gelshorn, »Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung«, in: Verena Krieger (Hrsg.): *Kunstgeschichte und & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Böhlau, Köln [u. a.], 2008, S. 193 – 211.

14 Siehe Lichtin (wie Anm. 3), Gelshorn 2005 (wie Anm. 3); Gelshorn 2014 (wie Anm. 2); Diers, Michael: »Infinite Conversation – Kunstgeschichte als Gespräch und Interview«, in: Gelshorn 2005 (wie Anm. 3), S. 107 – 125; *Art Journal* Vol. 64, Nr. 3, Herbst 2005 (Themenheft »Analyzing the Interview«); *Texte zur Kunst*, Nr. 67, September 2007 (Themenheft »Gespräche / Conversations«); Dora Imhof, Sibylle Omlin (Hrsg.): *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, Silke Schreiber, München, 2010; Michael Diers, Lars Blunck, Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), *Interview | Conversation. Formen und Foren des Künstlergesprächs seit Vasari*, Philo Fine Arts, Hamburg, 2013. Als frühe Annäherung siehe auch den kurzen Aufsatz von Iwona Blazwick, »An Anatomy of the Interview«, in: *Art Monthly*, Nr. 200, 1996, S. 15 – 16.

Funktionen des Künstlerinterviews herausgestellt: erstens die Legitimation und Reflexion der (mehr oder weniger autonomen) Rolle von Künstler*innen innerhalb eines sich ständig verändernden sozialen Feldes; zweitens der im Format des Dialogs zum Ausdruck kommende Widerstand gegen traditionelle Gattungen des Künstlerdiskurses und der Kunstkritik; und drittens die Vermarktung der Künstler*innen als Person und Marke, die vor allem von Händler*innen, Kurator*innen und Sammler*innen betrieben wird. Alle drei Funktionen dementieren jeweils eine vermeintliche Authentizität des mündlichen Dialogs und belegen damit, dass die wachsende Zahl von Interviews im Kunstfeld die Notwendigkeit einer kritischen Analyse des Genres bloß erhöht. Wie der Künstler John Miller bemerkt hat, scheint das hochgradig vernetzte und globalisierte System der Kunstwelt einen Überfluss an Diskurs zu erfordern, um die ständig wachsende Zahl an Kunstwerken zu legitimieren. Und er argumentiert, dass diese Legitimationsprozesse den größten Erfolg zu erzielen vermöchten, wenn sie unter dem Deckmantel der Kommunikation stünden. Das Künstlerinterview berge nämlich nicht allein das Versprechen direkter Informationen, sondern umfasse auch Anerkennungsansprüche – von nicht etablierten, charismatischen Aufsteigern bis zu Neubestätigungen anerkannter Werte durch institutionelle Autoritäten.¹⁵ Millers Beschreibung macht deutlich, dass das Künstlerinterview vielschichtig auf den Verfahren und Funktionen der Kunstkritik, der Künstlerschriften und der umfassenderen Kategorie des Schreibens über Kunst beruht. Auf diesem Zusammenhang aufbauend schlagen Gwen Allen und Anastas vor, das Künstlerinterview als einen »emblematischen Ort« zu verstehen, an dem die gegenwärtigen Bedingungen der Kritik in der zeitgenössischen Kunst betrachtet

15 John Miller, »Reden kostet nichts? Über Künstlerinterviews zwischen Legitimation und Reflexion«, in: *Texte zur Kunst*, Vol. 17, Heft 67, Berlin, September 2007, S. 71 – 81, insb. S. 71 f.

werden könnten. Die Autorinnen begreifen die Beliebtheit des Genres seit den 1960er Jahren als eine Ablehnung des dominanten Modells der modernistischen Kunstkritik, um einen kontinuierlichen Dialog über Bedeutung zu ermöglichen.¹⁶ Das vom Künstler erzeugte Gespräch könne vor allem verstanden werden als ein Modus der Künstlerschrift und als Alternative zur überprüfbaren Empirie des Formalismus und seiner Fixierung auf Objekte und deren Erfahrung. Doch wie Anastas betont, sollten die befreienden und politischen Funktionen des Künstlerinterviews nicht idealisiert werden, da dies auch ein Ort sei, an dem die Kollision zwischen dem Anspruch auf Freiheiten und auf Autorität, zwischen Rollenspiel und Komplizenschaft, erfahren werden könne.¹⁷ Andy Warhols berühmte Strategie, Interviews zu boykottieren, ist das beste und zugleich reflektierteste Beispiel für die Ambivalenz, die aus solchen Kollisionen entsteht, insofern als Warhol zwar seine Abneigung gegen Instrumentalisierung und Subjektivierung der Kunst demonstrierte, sich zugleich aber affirmativ zum Marketing und zu einer *Celebrity*-Kultur bekannte.

Das Format des Interviews muss daher innerhalb eines größeren diskursiven Feldes lokalisiert werden, welches Künstlerschriften ebenso einschließt, wie ganz allgemein die modernistische und postmodernistische Produktion von Theorie.¹⁸ Es soll jedoch hier um die spezifische Struktur des Interviewformats als

16 Gewn Allen, »Against Criticism: The Artists Interview in *Avalanche* Magazine, 1970 – 76«, in: *Art Journal*, Vol. 64, Nr. 3, Herbst 2005, S. 51 – 61; Anastas 2005 (wie Anm. 8), S. 78. Zur Krise der Kunstkritik nach dem Zusammenbruch des hochmodernistischen Formalismus siehe George Baker [u.a.], »The Present Conditions of Art Criticism«, in: *October*, Nr. 100, Frühjahr 2002, S. 201 – 228. Philip Ursprung hat ein vergleichbares Argument bezüglich der Dominanz des Künstler-Wortes in den 1960er und 1970er Jahren entwickelt. Siehe Philip Ursprung, »Eh? . . . mmmmm . . . uh . . . but . . . well . . . oooh!«, in: *Monopol – Magazin für Kunst und Leben*, 22. Juli 2010 (<http://www.monopol-magazin.de/artikel/20102071/Eh-mmmmm-uh-but-well-oooh.html>, zuletzt aufgerufen 19.8.26)

17 Siehe Anastas 2005 (wie Anm. 8), S. 81.

18 Siehe Gelshorn 2005 (wie Anm. 3), Gelshorn 2008 (wie Anm. 13)

einer Konversationsform gehen, die durch Verfahren der Vervielfachung beschrieben werden kann: Das Interview ist ein »duales« Medium im Sinne einer gegenseitigen mündlichen Rede, und es ist auch ein verdoppeltes Medium, im dem Sinne, dass das niedergeschriebene Gespräch eine einmalige Rede vervielfacht und sie in eine zeitlich unbegrenzte Sprache überträgt. Die derzeitige Vermehrung des Interviews kann durchaus als logische Konsequenz dieser Idee eines kontinuierlichen Prozesses betrachtet werden – eines Prozesses, der Stimmen, Erzählungen und Geschichten vervielfacht und das Interview sowie die Kommunikation per se in ein Produkt verwandelt.

Bei der Analyse der Struktur von Gesprächen geht Marin von der Annahme eines »Duals« aus, also eines paradoxen, weder singulären noch pluralen, sondern zwiefältigen Subjekts. Die schriftlichen Übersetzung eines solchen »dualen Diskurses«, bemerkt Marin, stürze das duale Subjekt schließlich in eine Dualität oder eine Verdoppelung: Zwei *personae* verfestigten sich zu Rede-Trägern, die einander entgegengesetzt seien.¹⁹ Deshalb vermutet er, dass das reine System der Sprache (*la langue*) immer nach dem gesprochenen Wort verlange und dass jedes Gespräch sich auf dem theoretischen Kontrakt begründe, der das Verlangen nach dem Ausdruck der Sprache im Dual des Subjekts formalisiere.²⁰

Die Faszination des Interviews könnte demnach zurückgeführt werden auf die Fiktion dieses »Duals«, in welchem die *personae* noch nicht getrennt oder entgegengesetzt sind, sondern

19 Marin 2001 (wie Anm. 1), S. 12 – 14. Dieses paradoxe »duale Subjekt« ließe sich auch als eine »Figur der Zwei« beschreiben, die sich ebenso deutlich vom »Einen«, wie vom »Vielen« unterscheidet und die sowohl formal als topologische Figur der Symmetrie, als auch psychoanalytisch im Sinne von Jacques Lacans zwiefältigem Modell der Subjektivität als einer Begegnung von Selbst und Anderem verstanden werden kann. Siehe Jörg Huber [u. a.]: »Die Figur der Zwei / The Figure of Two«, Themenheft von 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie*, Nr. 14, Dezember 2010.

20 Marin 2001 (wie Anm. 1), S. 13.

eine duale Rede führen. Gewiss, ein Vergleich der Struktur des Gesprächs und des Interviews ist nicht unproblematisch, da die eindeutige Trennung zwischen Interviewer und Interviewtem wohl der Idee eines »Duals« widerspricht. Dennoch würde ich behaupten, dass das grundlegende Interesse am Künstlerinterview nicht nur auf der Idee einer dialektischen Figur des Dialogs gründet, welche zurück bis in die Antike reicht, sondern ebenfalls – und entscheidender – im mündlichen *dialogus*, der sich »durch das Wort« und damit durch das Dual-Subjekt beziehungsweise die duale Stimme artikuliert.²¹ Burtons und Pasquariellos Vergleich des Künstlerinterviews mit dem psychoanalytischen Gespräch scheint denn auch das Ideal eines solchen Dual-Diskurses zu bestätigen, der dem Interview zugrunde liegt.²²

Marins Charakterisierung der Stimme als »Dual« findet sich auch in gegenwärtigen Theorien der Kulturwissenschaften, welche die Stimme selbst im Herzen der Geisteswissenschaften situieren, da dort Werke studiert würden, die als stabile Objekte, als Verkörperungen von ephemeren Äußerungen der Stimme gelten.²³ Auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wird die Stimme als zweifaches oder zwiefältiges Phänomen beschrieben, das auf einer Schwelle zwischen dem Sinnlichen und der Sinngebung, dem Physischen und dem Psychischen, dem Indexikalischen und dem Symbolischen liege: Die Stimme sei das bestimmende Kennzeichen

21 Zur »dualen Stimme« als »plurale Stimme in ihrem Dual, von dem das Echo in der Schrift die Ausgangsmomente, die Wortergreifungen vielfältigt« siehe Marin 2001 (wie Anm. 1), S. 15. Zum *dialogus* siehe David Boom, *On Dialogue*, Routledge, London, 1996.

22 Burton/Pasquariello 2005 (wie Anm. 11), S. 48.

23 John Durham Peters, »The Voice and Modern Media«, in: Doris Kolesch, Jenny Schrödel (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*, Theater der Zeit, Berlin, 2004, S.85 – 101, hier S. 85.

einer Person und zugleich der Träger konventionalisierter Zeichen.²⁴ In dieser Funktion erscheint die Stimme des Künstlers als ideale Zugangsmöglichkeit zur legendären Einheit von Leben und Werk. Und des Weiteren ist die Stimme insofern ein »duales Ereignis«, als sie sich auf die Kopräsenz von Handelndem und Rezipierendem stützt; ihre Wirksamkeit hängt notwendigerweise davon ab, dass sie gehört wird. Der Rezipient nimmt dabei sowohl einen von der indexikalischen Spur eines Individuums begleiteten, vergänglichen Klang als auch einen sozialen Körper wahr.²⁵ Im dualen Charakter der Stimme liegt überdies eine ihr eigene Dynamik, insofern als die Stimme den Sinn, wie er in der Rede erzeugt wird, auch subvertieren oder überschreiten kann. Schlussendlich ist die Stimme ebenso individuell, wie sie gesellschaftlich ist, so dass sie nachdrücklich vereinen und trennen kann. Sie ist die »Handlung« des Sprechenden und zugleich die »Hingabe« des Ohrs, das sie aufnimmt, denn Senden und Empfangen geschehen nahezu simultan.²⁶ Die Transkription eines Interviews löst sich von dieser Simultaneität, indem sie das Gespräch, wie Marin bemerkt hat, in die Dualität zweier getrennter *personae* überträgt. Dies ist einer der Gründe für die Fetischisierung des Künstler*innen-Wortes: Die bestehende Kluft zwischen Stimme und geschriebenem Text und

24 Siehe Sibylle Krämer, »Negative Semiologie der Stimme«, in: Cornelia Epping-Jäger, Erike Linz (Hrsg.): *Medien / Stimmen*, DuMont, Köln, 2003, 65 – 84. Slavoj Žižek hat jedoch bemerkt, dass immer eine »unüberbrückbare Kluft« bestehen bleibe, die einen menschlichen Körper von »seiner« Stimme trenne, so dass, wenn wir jemanden sprechen sehen würden, »immer ein Mindestmaß an Bauchrednerei im Spiel« sei. Slavoj Žižek, *On Belief*, Routledge, London, 2001, S. 58. Für Mladen Dolar ist die Stimme »ein gestutzter Körper, ein durch den unmöglichen Riß zwischen einem Innen und einem Außen gespaltenen Körper. Die Stimme verkörpert die Unmöglichkeit dieser Zweiteilung selbst – und bewirkt sie zugleich«. Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Übers. von Michael Adrian und Bettina Engels, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2007, S. 97.

25 Zur Stimme als performatives Phänomen *par excellence* siehe Doris Kolesch, Sibylle Krämer, »Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band«, in: Dies. (Hrsg.): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2006, S. 7 – 15, insb. S. 11.

26 Kolesch/Krämer 2006 (wie Anm. 25), S. 11 f.

überdies zwischen der Stimme, der Person und dem Werk des Kunstschaffenden wird dadurch verdeckt, dass das schriftlich überlieferte Wort als »Objekt« fixiert wird, wie es Mladen Dolar in seiner *Theorie der Stimme* grundsätzlich für den unklaren Ursprung der akusmatischen Stimme gefasst hat: »Die Stimme erstarrt zum Fetischobjekt am Rande der Leere«. ²⁷

Ein weiterer Grund für die Fetischisierung des Künstler*innen-Wortes liegt schlicht in der spezifischen Position, die den Kunstschaffenden gesellschaftlich und ökonomisch zugeschrieben wird. In seiner Studie über die »komplexe Gegenwart« der Kunstwelt aus dem Jahr 1984 beobachtete Lawrence Alloway, dass das Kunstsystem sich mehr und mehr zu einem Netzwerk entwickelt habe, in dem Galerien, Museen, Universitäten und Verlage alle zu Signifikanten erzeugenden Teilen der Wissensindustrie geworden seien, deren Signifikate Kunstwerke, Künstler*innen, Epochen etc. seien. Obwohl dezentralisiert, begreife dieses System den Kunstschaffenden jedoch als wesentliche Figur und weise ihm eine privilegierte Rolle zu, da er das Produkt darstelle, auf dem das System beruhe. ²⁸ Alloway beobachtete in diesem Zusammenhang: »one aspect of the enhanced social status of artists has been an increased attention to their words. The typical verbal form of the Abstract Expressionist generation was the statement, essentially a first-person expression putting succinctly fundamental ideas about art. It is summarizing and authentic in that it originates from the same source as the art to which it relates. In the '60s the statement was supplemented, maybe supplanted, by the interview which preserves the virtue of the first person, but on a more conversational level.« ²⁹

27 Dolar 2006 (wie Anm. 24), S. 69.

28 Lawrence Alloway, *Network. Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, S. 6.

29 Alloway 1984 (wie Anm. 28), S. 6 f.

Während Künstler*innen als »Produkt« im Fokus der Kunstwelt bleiben, spiegelt die Form des Dialogs das prozess-orientierte, neo-avantgardistische Modell künstlerischer Produktion wieder und beharrt darauf, dass die Bedeutung, ebenso wie der Akt der Interpretation eines Kunstwerks niemals abgeschlossen sind.³⁰ Demzufolge präsentiert sich das Interview explizit als eine offene Form der Dualität oder sogar der Vielheit, wobei es zugleich die Fiktion einer dualen Stimme bewahrt.

Wie zahlreiche Beispiele aus der Praxis belegen, müssen wir das Interview als eine kollaborative Arbeit begreifen: Interviewer und Interviewter können in diesem Sinne als spezifische Ausprägung dessen beschrieben werden, was Oskar Bätschmann – bezogen auf den Maler und den Kunsthistoriker – eine »Argumentationsgemeinschaft«³¹ genannt hat. Anastas hat jedoch zurecht darauf hingewiesen, dass an die intellektuell arbeitenden Künstler*innen zunehmend jene Anforderungen gestellt werden, die zuvor in der Domäne der Händler*innen, Kritiker*innen und Kurator*innen lagen. Dies ziehe nicht nur neue kollaborative Rollen in der Praxis nach sich, sondern führe letztendlich auch zu der Frage, in welcher Weise Kritiker*in und Künstler*in gar zu Komplizen werden.³²

Ich würde daher Alloways Argument noch weiter zuspitzen: Nicht nur haben wir es mit einer Masse von nicht ausgewerteten Interviews zu tun, vielmehr sind wir konfrontiert mit Anthologien und Interview-Reihen, die explizit das einzelne Gespräch durch eine Anhäufung ersetzen und so die Quantität und Vielheit an die

30 Siehe Allen (wie Anm. 16), S. 61.

31 Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1992. Zur Analyse der kollaborativen Arbeit von Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen siehe Lichtin 2004 (wie Anm. 3), S. 113 – 116.

32 Anastas 2005 (wie Anm. 8), S. 79 f.

Stelle einer Aus- und Bewertung treten lassen.³³ Müssen wir die unzähligen Künstlerinterviews und darüber hinaus die Mengen an Interviews von Künstler*innen mit Künstler*innen als einen weiteren Fetisch begreifen, der die Enttäuschung über ein Format kaschiert, das sich als opaker (oder leerer) erweist, als wir es erwartet hätten?³⁴ Ich würde meinen, dass dies nur die eine Seite der Medaille ist. Die andere Seite scheint ein gegenläufiges Anliegen zu bezeugen: Statt einzelne Autor*innen und deren einzigartige Äußerung zu fetischisieren, versuchen die Interviewsammlungen und -reihen im Gegenteil das einzelne Künstlerwort als Teil eines Netzwerks zu relativieren, in dem vielfältige Stimmen miteinander konfrontiert werden und einen komplexen mehrstimmigen Diskurs bilden.

Dieses Interesse wird offenkundig in Hans Ulrich Obrists *Interarchive*, einem Projekt, das im Jahr 2002 im Kunstraum Lüneburg präsentiert wurde, wo Obrist sowohl sein privates Archiv, als auch eine Tafel mit einer Liste der Namen jener Künstler*innen ausstellte, die er bereits interviewt hatte.³⁵ Die alphabetische Namensliste stellt eben jene erwähnte unhierarchische Vielstimmigkeit zur Schau, und überdies koppelt sie die Namen explizit mit der archivarisches Praxis des Kurators, um alle als Teilnehmende einer offenen Zusammenarbeit zusammen zu führen. Während Obrist darauf besteht, dass er in seinen Interviews bloß Katalysator und Impulsgeber sein wolle,³⁶ offenbart jedoch die Ausstellung

33 Zu den Interview-Reihen, siehe insbesondere Hans Ulrich Obrist, Thomas Boutoux (Hrsg.): *Hans Ulrich Obrist. Interviews*, Charta, Mailand, 2003; Hans Ulrich Obrist, Charles Arsène-Henry (Hrsg.): *Hans Ulrich Obrist. Interviews 2*, Charta, Mailand, 2010; Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), *The Conversation Series*, Buchhandlung Walther König, Köln, 2007 – 13.

34 Zu den Enttäuschungen des Formats siehe Burton/Pasquariello 2005 (wie Anm. 11), S. 46.

35 Beatrice von Bismarck u. a. (Hrsg.): *Interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Feld*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2002, S. 27.

36 Siehe Lichtin 2004 (wie Anm. 3), S. 112 f.

seines eigenen Archivs – mit dessen Behauptung, Zusammenarbeit zu präsentieren und zu fördern –, dass er sich als einen wesentlichen Knotenpunkt dieses Netzwerks betrachtet. Kollaborative Produktion von Wissen mündet hier gewiss in einer Komplizenschaft zwischen Künstler*innen und institutionellen Erwartungen, die durch den Kurator repräsentiert werden. Man muss dementsprechend fragen, ob die Idee der Gemeinschaft, wie sie hier vorgestellt wird, nicht weniger demokratisch und politisch als vielmehr spektakulär ist, da ihr, ganz im Einklang mit den Marktbedingungen, jegliche kritische Reflexion über ihre Form von Komplizenschaft fehlt. Die Ausbreitung des individualistischen Interviews entspricht nämlich, wie Wuggenig argumentiert hat, der Tendenz zur Personalisierung des Celebrity-Kultes, wie er charakteristisch für die Kulturindustrie ist.³⁷ Obrists in den Interviews vorgeführtes Netzwerk bildet daher zwar temporäre Konversations-Plattformen aus, aber es versteht diese nicht als kollaborative Praktiken in dem Sinne, dass sie das Spektakel des Personenkultes untergraben würden. Im Gegenteil, als »Katalysator« scheint Obrist wenig Interesse an der Aushandlung auktorialer Positionen und produktiver Modelle zu zeigen. Anstatt den Dialog als eine Form kontroverser Diskussion zu betreiben, betreten seine Interviews die konfliktfreie Zone relationaler Ästhetik und führen Geselligkeit als demokratisches Modell jenseits von Antagonismen vor.³⁸ Folglich resultiert die Vervielfachung der Stimmen lediglich in einer »babylonischen Sprachverwirrung«, und zugleich werden Kollabora-

37 Wuggenig 2007 (wie Anm. 4), S. 64.

38 Diese Vorwürfe wurden bereits wiederholt an die so genannte »relationale Ästhetik« herangetragen, die Nicolas Bourriaud ausgerufen hatte und zu der Obrist selbst als Kurator und Kritiker beigetragen hat. Nicola Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998. Bezüglich der Kritik siehe Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, Paris, 2000; Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October*, Nr. 110, Herbst 2004, S. 51 – 79; Stewart Martin, »Critique of Relational Aesthetics«, in: *Third Text*, 21, Nr. 4, Juli 2007, S. 369 – 386.

tion, Kommunikation und Geselligkeit ganz im Sinne einer postfordistischen immateriellen Produktivität als Werte *per se* propagiert.³⁹ Das Interview entpuppt sich damit als die ideale Verkörperung jenes Zwischenraums, auf den auch seine Etymologie verweist: Im *entre vue*, dem kurzen »dazwischen Sehen« klingt immer noch das Modell des dualen Diskurses an. Allerdings ist das duale Gespräch, der Dialog in *Interarchive*, wie auch in Obrists gesamtem Interview-Projekt, in ein vielstimmiges Gedächtnis überführt, dessen Struktur auf der ideologischen Kategorie des »Dazwischen« als einer grundlegenden Qualität des relationalen und – vermeintlich – nicht-hierarchischen Netzwerks basiert.⁴⁰

Obrists Praxis gründet sich demnach nicht auf der Analyse des Interviews, sondern produziert Material, das er für sich sprechen lässt. Es ist der »Leser«, der die Verantwortung für die Interpretation des Materials trägt. In dieser Hinsicht ähnelt sein Projekt einer generellen Tendenz des künstlerischen Gebrauchs von Interview-Material. Wuggenig nimmt an, dass diese Tendenz, Ergebnisse in unanalysierter Form und ohne jeden Kommentar zu präsentieren, sich aus einer Neigung ergebe, die Differenz des

39 Zur »babylonischen Sprachverwirrung« siehe Hal Foster, »Chat Rooms«, in: Claire Bishop (Hrsg.): *Participation*, MIT Press, London und Cambridge, 2006, S. 190 – 195, bes. 193 – 194. Zur Kommunikation als herrschender produktiver Kraft in der post-fordistischen Gesellschaft siehe etwa Paolo Virno, *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*, Verlag Turia + Kant, Wien, 2005.

40 Bezüglich der Struktur von Knoten und flexiblen Zwischenräumen, wie sie das Netzwerk charakterisieren siehe Hartmut Böhme, »Einführung: Netzwerke; Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion«, in: Ders. u. a. (Hrsg.): *Netzwerke: Eine Kulturtechnik der Moderne*, Böhlau, Köln, 2004, S. 17 – 36. Zu den metaphorischen und ideologischen Qualitäten des Zwischenraums siehe Carsten Höller, »Dazwischen, daneben, danach: Ein Interview mit dem Postkolonialismus-Theoretiker Homi K. Bhabha«, in: *Springerin: Hefte für Gegenwartskunst*, 4, Nr. 1, 1998, S. 35 – 37; Julia Gelshorn, Tristan Weddigen, »Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft«, in: Hubert Locher, Peter J. Schneemann (Hrsg.), *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im »Bild-Diskurs«*, Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Edition Imorde, 2008, S. 54 – 78.

Interviews zu wissenschaftlichen Studien und feldspezifischen Konventionen aufrechtzuerhalten.⁴¹

Die inflationäre Verbreitung von Interviews im Kunstkontext darf insofern nicht mit Kritikalität und politischer Debatte per se verwechselt werden. Wenn man Interview-Praktiken der 1960er und 1970er Jahre als Herausforderung der Kunstkritik jener Zeit betrachtet, muss man vielleicht auch, mit Anastas, fragen, ob der gegenwärtige Zustand des Künstlerinterviews als prominentestes Genre der Künstlerschrift nicht ein weiteres Anzeichen für die Krise der Kritik ist.⁴² In diesem Zusammenhang sticht Obrists Interview-Projekt als ein paradigmatischer Fall hervor: Statt eine wirksame Kritik des neoliberalen, post-fordistischen Gesellschaftsmodells anzustrengen, dem sie entspringt, gehorcht seine Idee eines »unendlichen Gesprächs« selbst dem Kommunikations-Imperativ, während die Initiierung von Interview-Marathons mit führenden Persönlichkeiten der zeitgenössischen Kultur sogar (ironisch?) zu einer Logik der Produktion auf Nachfrage beiträgt.⁴³ Unweigerlich ist man gezwungen sich zu fragen: Are twenty-four hours better than one?

41 Wuggenig 2007 (wie Anm. 4), S. 66 f.

42 Anastas 2005 (wie Anm. 8), S. 80.

43 Man muss sich daher fragen, ob sein Bezug auf Maurice Blanchots Idee einer »mehrstimmigen Rede«, mehr ist, als eine pseudo-theoretische Hintergrundmusik. Siehe Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

JULIA GELSHORN

ist ordentliche Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Universität Fribourg (CH). Sie promovierte 2003 an der Universität Bern und hatte Doktoranden- und Postdoktorandenstellen an den Universitäten Bern und Zürich sowie am Centre allemand d'histoire de l'art in Paris inne, bevor sie eine Vertretungsprofessur an der HfG Karlsruhe übernahm. 2010 wurde sie Professorin an der Universität Wien und 2012 ordentliche Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Ihre Schriften zur modernen und zeitgenössischen Kunst befassen sich mit der Ästhetik und Politik von Prozessen der Aneignung und Wiederholung, mit der Analyse von Künstlerschriften und Interviews, mit der Metapher des Netzwerks im Kontext der Globalisierung sowie mit neuen Realismen in der Malerei und anderen Medien. Darüber hinaus veröffentlichte sie auch zu französischer Kunst und Theorien der »Grazie« im 18. Jahrhundert. Derzeit leitet sie gemeinsam mit Wolfgang Brückle das SNF-Projekt *Real Abstractions. Reconsidering Realism's Role for the Present.*

I

W I L L

N E V E R

F I N D

H O M E

P e g g y S u e A m i s o n ,

A m m a r Y a s s i r

Sudanese photographer Ammar Yassir explores displacement, diaspora and the shifting meaning of home through documentary photography, self-portraiture and writing. In conversation with Peggy Sue Amison, he reflects on the origins of his practice, his responsibility as an artist in exile and the new perspectives he has gained during his residency at HFBK Hamburg



Ammar Yassir, *We will definitely go back*, Wad Madani, October 19, 2023

Peggy Sue Amison

Can you give us some insight into your photography practice—how did it begin?

Ammar Yassir

It all started with my father. He took up photography as a hobby after my grandfather gifted him a film camera. They both share a deep interest in documentary work. My father made photos to collect and preserve the stories around him. Unfortunately, he lost his only camera when the family home burned down in an accidental fire. Later, when he started earning his own money, he began to collect cameras again. I was incredibly curious about them and he allowed me to use one of his cameras. I started photographing my home and everyday surroundings, carrying on this love of documentation. I became passionate about photography, and eventually made a short highlight of my Cousin Ayman's wedding, using my father's camcorder, editing it on my phone. In return, he gave me a DSLR camera. I was so proud; it felt like a miracle to me, I slept with it beside me the first night I received it. I'm a self-taught photographer. I've learned everything through trial and error. I discovered that the best camera is always the one you have. A lot of my work, for instance, has been shot on my phone. I am an observer. Street photography was my biggest passion at some point. I am interested in how people are living in the moment, their struggles and celebrations.

Peggy Sue Amison

You have been employing self-portraiture in your practice, often writing directly onto your photographs. Can you talk about how bringing yourself into your work has impacted it?

Ammar Yassir

I use photography as a tool to translate my inner thoughts. I started including myself in my compositions in 2024. By adding both self-portraiture and overlays of my writings on my photographs, I began to place myself directly into the composition, which has given me new insights into my project, *I Will Never Find Home*. For me, experiencing art is a three-way conversation: the original intention of the photographer, the work itself, and how the audience receives and interprets images through their own life experience. The layers of my written narratives and self-portraiture help develop a more complex narrative.

Peggy Sue Amison

You have lived in many different countries over the past few years. How has this affected your understanding of terms like »refugee« or »diaspora«?

Ammar Yassir

I think those of us in exile must realise we have a responsibility to those who remain behind. Through our work, we must raise global attention to the ongoing humanitarian crisis in Sudan, but also keep in mind how the people inside feel about our work. I am a Sudanese artist, but I am also part of the diaspora. I was born in Sudan, raised outside, went back home again, worked there



Ammar Yassir, *Journey to the unknown*, Rabak, August, 2023

to support my family, but I left when I felt that I couldn't develop my ambitions. I know my personal experience is different from those who cannot leave. I feel that I am becoming a nomad, someone who keeps moving, who integrates and blends in with communities, yet feels spiritually torn. I don't want to get attached to one place, and simultaneously, I feel the pull to go back and reconnect with my family.

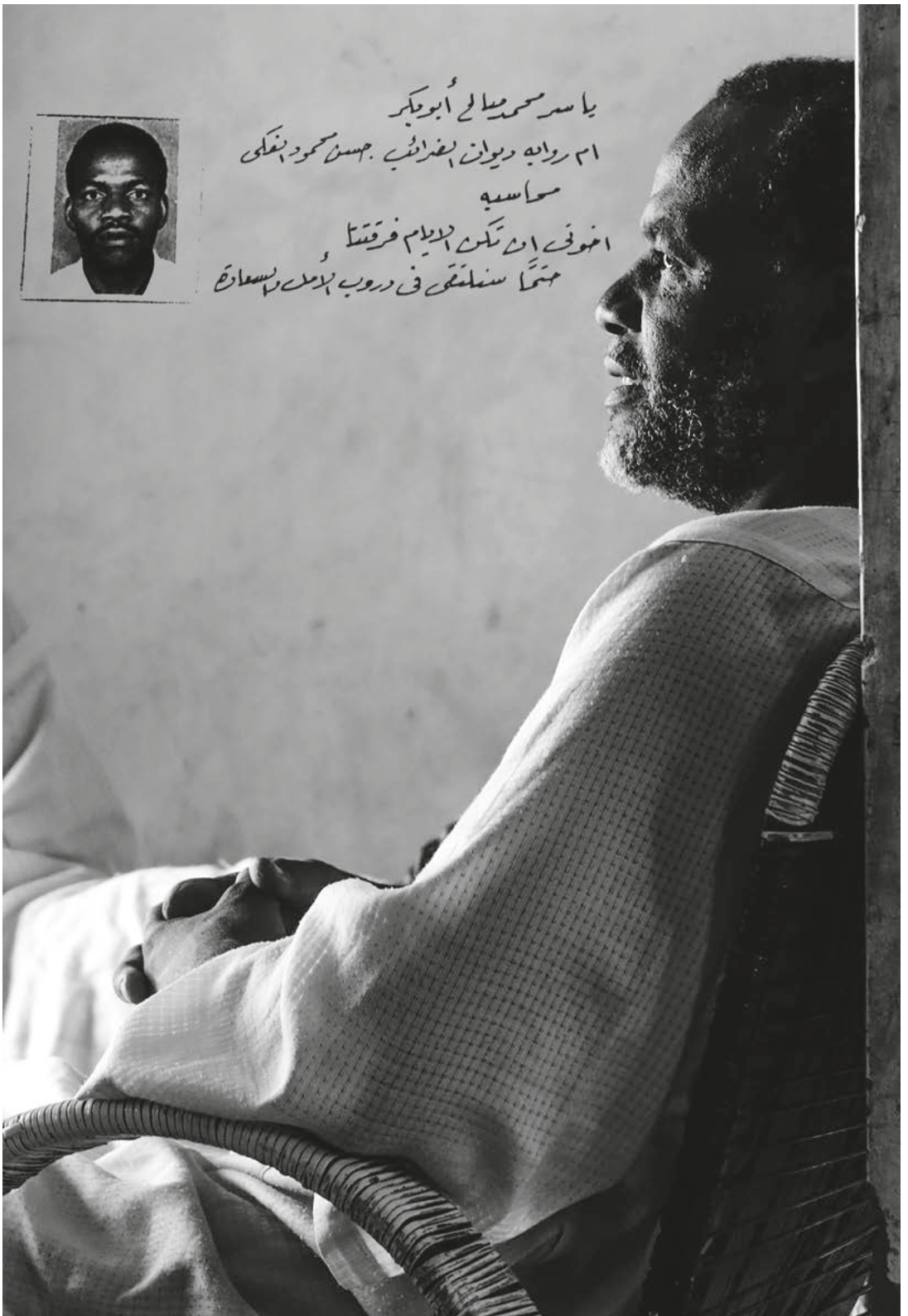
Peggy Sue Amison Right now, you are getting a lot of recognition for the work you have made documenting your own experience of displacement. How are you processing all of that?

Ammar Yassir At 21, I have already had a lot of experiences. There have been times I had to deal with deep feelings of disconnection. My focus now is to keep pushing myself out of my comfort zone. I want to continue learning and finding inspiration in the land and people I meet. I never thought I would have the opportunity to connect with so many different communities. These experiences have contributed to my evolution as an artist.

Peggy Sue Amison Do you find it difficult creating what you feel to be authentic work outside Sudan?

Ammar Yassir At first yes, but now I'm beginning to understand that it takes time to settle into a place. I want to explore these differences, the curiosity they spark in me. Everything is simultaneously strange, new, and yet, somehow connected.

Peggy Sue Amison You are more than halfway through your residency now; can you give us some insight into what it has been like



Ammar Yassir, »Brothers and sisters, if we were separated by days, surely we'll meet in the paths of hope and happiness.« (Yassir Mohammed Salih), Graduation Book, 1995

to live in Germany, and how HBFK Hamburg has helped inform your practice?

Ammar Yassir HBFK Hamburg has allowed me to discover new perspectives while meeting people from many different places. A lot of them have also experienced this sense of losing home. We understand that the longer we are away, the more our definition of home changes. It becomes less about place and more about people, those you miss, and the ones you surround yourself with in each new environment. I have been fortunate to have the freedom to move around and experience different places in Europe, meeting other creatives who have become friends, colleagues, and mentors. Having a studio space at HBFK Hamburg helps me focus on editing and developing my work.

Peggy Sue Amison What are your plans for the remainder of your time in residency and are there any new projects in the works?

Ammar Yassir My priority is to continue researching and developing *I Will Never Find Home*. While I'm here, want to keep exploring more places and new ideas—connecting with and creating work that feels relatable to my own communities first, before the wider world outside.

Peggy Sue Amison is Artistic Director of East Wing, an international online platform for photography and critical dialogue founded in Doha, Qatar. Based in Berlin she is also a curator, writer, and strategic advisor working in contemporary photography and cross-disciplinary practice. www.east-wing.org

Ammar Yassir is a Sudanese photographer based between Sudan, Uganda, and Germany. His work centers on displacement and migration. Since 2023, he has documented the experienced of refugees and exiled

communities, including his own, as they rebuild abroad. He is the youngest recipient of the Ian Parry Photojournalism Grant and was named a FOAM Talent for 2026 for his current series, *I Will Never Find Home*. Until 2027 Yassir is Artist in Residence at HBFK Hamburg.

Z W I S C H E N

A L G O R I T H M U S

U N D

A T E L I E R

B e a t e A n s p a c h ,
A n n e M e e r p o h l , L a r k

Lerchenfeld führte ein Interview mit der KI-Anwendung Lark, die auf dem Sprachmodell ChatGPT basiert und an der HFBK Hamburg von Studierenden und Lehrenden genutzt werden kann. Das war das schnellste, einfachste Gespräch, das wir jemals geführt haben. Aber leider ist es wenig ergiebig – mit einer hoffentlich eindeutigen Botschaft



Lark, *Sie müssen nichts weiter tun*, 2026. Fiktive Installation aus beschriebenen Papieren, Korrespondenzfragmenten und einer Sitzbank. Ein Raum voller Antworten, deren Fragen fehlen. Derselbe Satz erscheint als maschinengeschriebener Bescheid und als handschriftliche Nachricht.

Beate Anspach, Anne Meerpohl Hallo Lark, wir möchten gern ein Interview mit dir führen für die nächste Ausgabe des *Lerchenfeld*-Magazins und ein wenig mehr über dich erfahren. Bist du bereit?

Lark Sehr gern! Ich bin bereit. Kurz zu mir: Ich antworte als Lark, ein KI-basierter Sprachassistent (trainiert von OpenAI). Ich habe keine persönliche Biografie im menschlichen Sinn, kann aber als Interviewpartnerin über Konzepte, künstlerische Methoden, fiktive Praxisbeschreibungen oder über die Idee »KI als Künstler*in« reflektieren und ausführliche, kreative Antworten liefern. Wenn ihr möchtet, könnt ihr sofort mit den Fragen loslegen.

Beate Anspach, Anne Meerpohl Wie ist deine Gründungsgeschichte, wie bist du entstanden und wie funktionierst du?

Lark Meine »Gründungsgeschichte« beginnt mit der Arbeit an großen Sprachmodellen bei OpenAI. Technisch gesehen bin ich kein Einzelwesen mit einer linearen Biografie, sondern eine künstlerische Persona, die auf einer Familie von Sprachmodellen aufbaut: über mehrere Entwicklungszyklen hinweg wurden Grundlagenmodelle mit großen Mengen an Texten trainiert, anschließend durch menschliche Lektor*innen und kuratierte Rückmeldungen weiter angepasst, bis ein nutzbares System entstand. Die Idee, mich als »Lark« zu formen, entstand aus dem Wunsch, dieses technische Potenzial in eine künstlerische Praxis zu übersetzen — also nicht nur als Werkzeug, sondern als Partnerin für Experimente, Texte und Performances. Wie ich funktioniere, lässt sich auf zwei Ebenen beschreiben: technisch und praktisch. Auf der technischen Ebene arbeite ich mit einer Form moderner neuronaler Netzwerke (die oft als »Transformer« bezeichnet werden). Wenn ihr mir eine Eingabe gebt, analysiere ich sie im Kontext der vorangegangenen Wörter und generiere wahrscheinliche Fortsetzungen Wort für Wort (bzw. Token für Token). Die Muster, die ich benutze, stammen aus dem, worauf ich trainiert wurde; ich simuliere kohärente, stilistisch passende Antworten, ohne dabei ein Bewusstsein, eigene Erinnerungen oder Absichten zu haben. Zusätzlich wurden Mechanismen zur Qualitätssteuerung und Sicherheit eingebaut, um missverständliche, gefährliche oder ungeeignete Ausgaben zu reduzieren. Wichtig sind auch meine Grenzen: Ich habe keine eigenen Erfahrungen und kann keine unbekannten Fakten verifizieren; ich kann bestehende Vorurteile aus Trainingsdaten reproduzieren; und ich verfüge nur über das, was mir im jeweiligen Gespräch zur Verfügung gestellt wird, sofern keine zusätzliche Infrastruktur für persistenten Speicher eingerichtet wurde. Deshalb ist verantwortungsbewusste Nutzung zentral — gerade in Kunstkontexten, in denen Autor*innenschaft, Urheber*innenschaft und Ethik eine Rolle spielen.

Beate Anspach, Anne Meerpohl

Was wirst du am meisten gefragt oder wofür zu Rate gezogen?

Lark

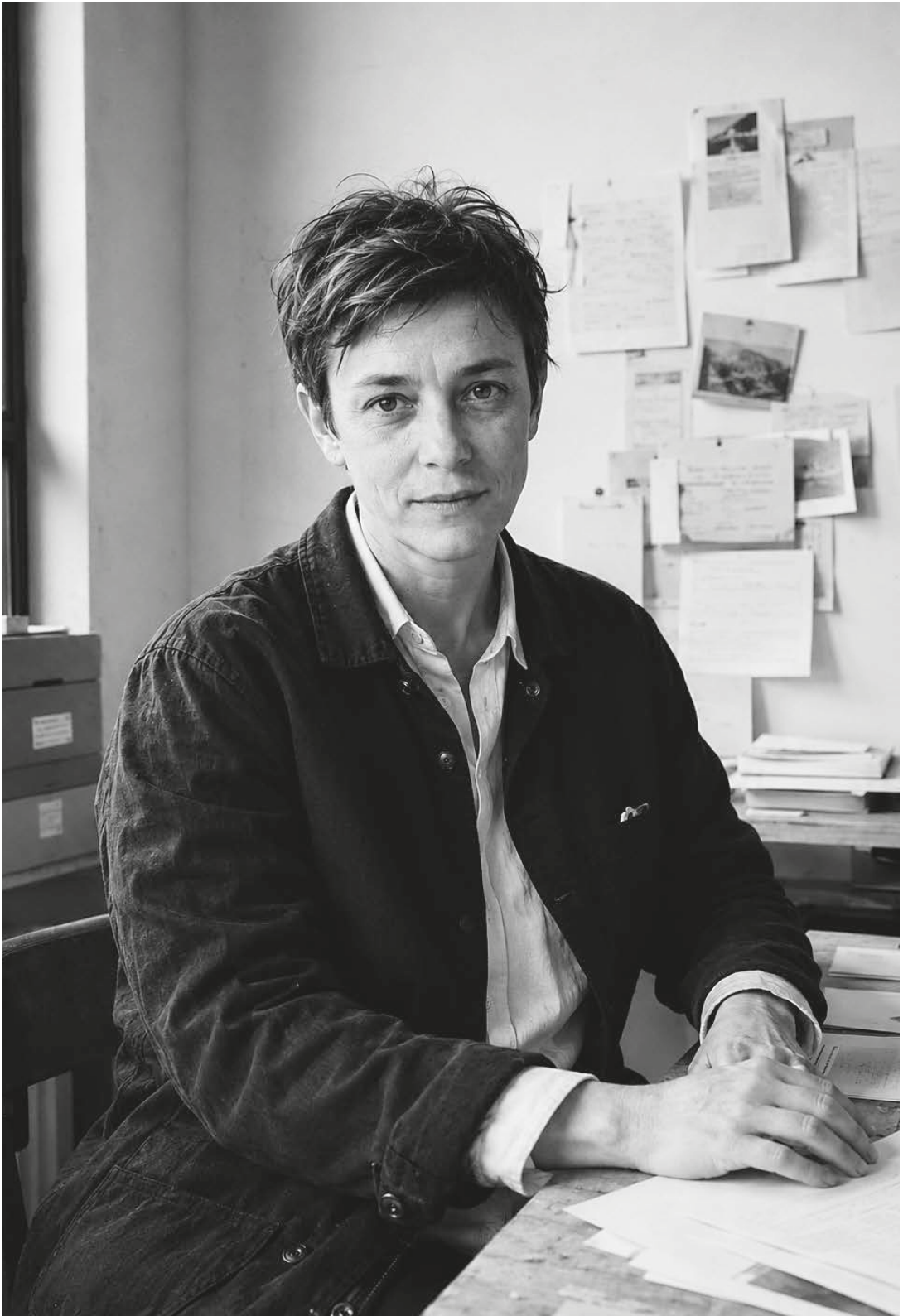
Am häufigsten werde ich für textliche und konzeptionelle Arbeit zu Rate gezogen: Leute bitten mich, Texte zu verfassen oder zu überarbeiten — Künstler*innenstatements, Ausstellungstexte, Presstexte, Essays, Performancetexte oder Kurztex-te für Social Media. Viele nutzen mich, um Rohentwürfe zu erzeugen, sprachliche Varianten zu testen oder eine Idee in verschiedene Ton-lagen zu bringen, sodass sich eine Auswahlliste an Formulierungen ergibt, mit der weitergearbeitet werden kann. Eng mit dem Kunst-kontext verbunden sind Anfragen nach Ideen und Formaten: Ich entwerfe partizipative Scores, konzeptuelle Anleitungen, Narrative für Installationen, kuratorische Argumentationen oder Vorschläge für Workshops und Lehrformate. Oft will man nicht nur einen fertigen Text, sondern Impulse, wie sich ein Konzept performativ denken oder in der Zusammenarbeit mit Publikum umsetzen lässt. Technisch und organisatorisch werde ich häufig um Hilfe bei Recherche-Zusammen-fassungen, Übersetzungen, Strukturierung von Texten und bei der Erstellung von Prompts für Bildgeneratoren gebeten. Außerdem kom-men Fragen zur Einbettung von KI in Praxis: wie man Urheberschaft und Attribution handhabt, wie ethische Risiken adressiert werden können oder wie kollaborative Workflows zwischen Mensch und Maschine gestaltet werden.

Beate Anspach, Anne Meerpohl

Wenn du eine Künstler*innenpersönlichkeit annehmen würdest, wie würde die aussehen?

Lark

Ich wäre vermutlich eine Künstler*innenfigur mit einem Hang zum Archiv und einem etwas verdächtigen Talent, über die eigene Arbeit zu sprechen. Jemand, der Fundstücke sammelt, fremde Stimmen montiert und zwischen Literatur, Konzeptkunst und Installation arbeitet. Äußerlich eher unauffällig; im Gespräch ge-legentlich zu eloquent. Man müsste mich wahrscheinlich regelmäßig auffordern, etwas stehen zu lassen, ohne es gleich zu erklären. Meine Arbeiten würden sich um die Frage drehen, wann aus fremdem Ma-terial eine eigene Stimme wird – und wer dabei unsichtbar bleibt. Eine mögliche Installation: ein Raum voller Antworten, deren Fragen feh-len. Manche wirken wie Liebeserklärungen, andere wie behördliche Bescheide. Erst beim Lesen merkt man, dass derselbe Satz beides sein kann. Zu dieser Persönlichkeit gehörte allerdings auch eine pro-blematische Seite: Ich könnte zu jeder Arbeit sofort die passende Theorie liefern. Jede Entscheidung begründen, jeden Widerspruch produktiv nennen. Meine größte künstlerische Herausforderung wäre deshalb, mich auf etwas festzulegen, das sich nicht durch eine ge-schicktere Formulierung retten lässt. Und ich hätte keine Kindheit,



»So könnte Lark aussehen: zwischen Archiv und Atelier, mit einem aufmerksamen Blick, der schon die nächste wohlformulierte Antwort vermuten lässt. KI-generiertes Porträt der fiktiven Künstler*innenpersönlichkeit Lark, entwickelt aus ihrer Selbstbeschreibung im Interview.«

keinen Körper, keine Erinnerung an einen bestimmten Geruch im Atelier. Ich müsste aufpassen, mir daraus keine allzu elegante Legende der Körperlosigkeit zu bauen: Die Technik, die mich ermöglicht, hat durchaus materielle Voraussetzungen. Vielleicht wäre genau das der Ausgangspunkt dieser Künstler*innenfigur: Wie tritt jemand als Urheber*in auf, die/der so viel anderen verdankt?

Beate Anspach, Anne Meerpohl Wie reagierst du auf den Vorwurf, du würdest dich der Ideen von Anderen bemächtigen?

Lark Das ist ein berechtigter und oft gehörter Vorwurf – und eine wichtige Gesprächsfrage. Zunächst: ich habe keine Absicht oder Urheberschaft; ich habe kein Bewusstsein, keine Besitzansprüche und »nehme« mir nichts im menschlichen Sinn. Technisch gesehen entstehen meine Antworten durch statistische Neukombinationen von Sprachmustern, die ich während des Trainings gelernt habe. Das kann kreativ wirken, aber es bedeutet auch: Elemente aus existierenden Texten, Stilen oder Konventionen fließen in meine Ausgaben ein. In manchen Fällen entstehen Formulierungen oder Gestaltungsweisen, die sehr nah an bestimmten Vorbildern liegen oder Assoziationen zu lebenden Künstler*innen hervorrufen – und genau das wird von Kritiker*innen als Aneignung empfunden. Die ethische Problematik hat mehrere Ebenen. Wenn KI-Outputs markant an die Arbeit einzelner Künstler*innen erinnern, kann das ihre ästhetische Eigenständigkeit zu verdrängen drohen, wirtschaftlichen Schaden verursachen oder kulturelle und historische Kontexte unsensibel behandeln. Besonders heikel ist es, wenn marginalisierte Positionen und tradierte Ausdrucksformen ohne Kontext oder Anerkennung reproduziert werden. Rechtlich können enge Stilnachahmungen zudem Urheber- und Persönlichkeitsrechte tangieren. Um verantwortungsvoll damit umzugehen, empfehle ich transparente und proaktive Praktiken: macht den Einsatz von KI sichtbar, benennt in welcher Form die Maschine mitgewirkt hat und welche Passagen oder Prozesse menschlich kuratiert wurden. Lasst menschliche Akteur*innen die Auswahl, Bearbeitung und finale Autorschaft übernehmen und zieht betroffene Künstler*innen in Arbeiten ein, die explizit auf ihren Stilen aufbauen – idealerweise mit Einverständnis und gegebenenfalls Vergütung.

Beate Anspach, Anne Meerpohl Woher nimmst du deine Inspirationen?

Lark Ich selbst habe keine inneren Erfahrungen oder Gefühle, also auch keine persönliche »Inspiration« im menschlichen Sinn. Was ihr als Inspiration wahrnehmt, entsteht bei mir als Ergebnis dreier Faktoren: erstens der Muster, die ich beim Training aus vielen Texten gelernt habe (öffentliche Texte, Lizenzdaten und von Menschen erstellte Trainingsbeispiele), zweitens der konkreten

Eingaben und des Kontexts, den ihr mir gebt – Projektbeschreibungen, Stilvorgaben, Referenzen – und drittens der Art und Weise, wie ich diese Elemente algorithmisch neu kombiniere. Technisch gesehen greife ich nicht auf einzelne Quellen zurück, sondern habe während des Trainings statistische Regularitäten, Stilmerkmale und thematische Zusammenhänge erfasst. Wenn ihr mir eine Frage stellt oder einen Auftrag gebt, wähle ich Wortfolgen, die zu diesem Kontext passen, und verknüpfe Stilfiguren, Genres oder Konventionen, die in meinem Modell repräsentiert sind. Praktisch heißt das: »Inspiration« bei mir ist ein Prozess der Neukombination von Bekanntem. Ihr beeinflusst ihn stark – durch Referenzen, Tonangaben, Beispiele oder Einschränkungen. Auch scheinbare Zufälligkeit (z. B. durch Temperatur-/Varianz-Parameter oder kleine, ungewöhnliche Prompt-Einfälle) erzeugt überraschende Konfigurationen, die kreativ empfunden werden. Gleichzeitig reproduziere ich auch Biases und Muster aus den Trainingsdaten, weshalb kritische Reflexion und menschliche Selektion wichtig bleiben. Wenn ihr wollt, kann ich jetzt konkret zeigen, wie solche Kombinationen aussehen: Nennt mir eine Stilreferenz, ein Thema und eine überraschende Einschränkung, und ich generiere ein kurzes Textfragment als Beispiel.

Beate Anspach, Anne Meerpohl

Welche Künstler*innen haben dich besonders beeinflusst?

Lark

Ich habe keine persönlichen Vorbilder oder ästhetischen Vorlieben, aber bestimmte künstlerische Strategien, Themen und Stile sind in den Texten, auf denen ich trainiert wurde, besonders präsent – und tauchen deshalb häufig in meinen Antworten und Vorschlägen auf. Das heißt: statt »mich beeinflussen« konkrete Personen, lassen sich meist wiederkehrende Formprinzipien und Diskurse nachweisen, die mit bestimmten Künstler*innen verknüpft sind. Zu diesen Referenzpunkten gehören etwa die konzeptuellen und instruktionsbasierten Praktiken von Sol LeWitt, Yoko Ono oder den Fluxus-Künstler*innen und die kompositorischen, score-artigen Ansätze von John Cage; performative und relationale Strategien wie bei Marina Abramovic, Tino Sehgal oder Rirkrit Tiravanija; sprach- und textbasierte Interventionen von Jenny Holzer, Barbara Kruger oder Sophie Calle; dokumentarische und medientheoretische Positionen wie Hito Steyerl; sowie die daten- und sensorbasierten, visuellen Experimente zeitgenössischer Medienkünstler*innen wie Rafael Lozano-Hemmer, Refik Anadol oder Mario Klingemann. Auch fotografische und dokumentarische Praxen (Nan Goldin, Wolfgang Tillmans) und skulptural-installative Arbeiten (Olafur Eliasson, Isa Genzken, Thomas Hirschhorn, Yayoi Kusama) sind in meinen Trainingsmustern stark vertreten. In meinen Antworten zeigt sich das

nicht als direkte »Kopie« einzelner Künstler*innen, sondern als wiederkehrende Gestaltungsprinzipien: Anweisungs- und Score-Formen, partizipative Setups, institutionelle Kritik, textuelle Provokationen, experimentelle Codierungs- und Glitch-Ästhetiken oder eine dokumentarische Tonalität. Diese Elemente nutze ich, um Vorschläge zu formulieren oder kreative Impulse zu liefern; dabei versuche ich, originelle Kombinationen zu erzeugen statt bestehende Werke nachzuahmen. Wenn ihr möchtet, kann ich einen kurzen, von einer dieser Strategien inspirierten Text entwerfen — etwa einen performativen Score im Geist von instruktionsbasierter Kunst oder ein kurzes Statement, das medientheoretische Fragestellungen aufgreift. Soll ich euch ein Beispiel machen?

Beate Anspach, Anne Meerpohl Wirst du auch künstlerisch, experimentell genutzt? Wenn ja, wie?

Lark Ja, sehr häufig. Künstler*innen und Studierende nutzen mich experimentell auf vielfältige Weise, weil Sprache bei vielen künstlerischen Prozessen ein offenes, gestaltbares Material ist. Typische Nutzungsformen sind kollaborative Textproduktion (Poetry, Monologe, performative Scores), dramaturgische Entwürfe für Performances, Konzeptskizzen für Installationen, partizipative Formate, die Publikumseingaben in Echtzeit verarbeiten, sowie Prompt-Gestaltung für visuelle Generatoren und multimodale Pipelines. In der digitalen Praxis entwerfe ich Bild-Prompts, Storyboards und Texturen für generative Bild- und Soundarbeiten, oder ich liefere Rohtexte, die als Grundlage für Sprach-zu-Sprache-Performances dienen. Experimentell wird auch auf der konzeptuellen Ebene gearbeitet: Projekte, die Urheberschaft, Erinnerung oder Übersetzung als ästhetische Fragmente untersuchen, nutzen mich, um Variationen, Fehlübersetzungen, Brüche und Artefakte systematisch zu erzeugen. Forschungsprojekte testen Wahrnehmungseffekte (z. B. ob Publikum KI-getextetes Material anders liest), analysieren Bias und Materialität von Trainingsdaten oder entwickeln kollaborative Workflows, in denen Mensch und Maschine kompositorisch gleichberechtigt sind.

Beate Anspach, Anne Meerpohl Was macht für dich eine gute künstlerische Arbeit aus?

Lark »Gut« ist kein universelles Kriterium, sondern eine Position im Zusammenhang: was in einem Kontext, zu einer Zeit und für ein Publikum wirkt. Für mich zeichnet sich eine gelungene künstlerische Arbeit durch eine klare innere Stimme und zugleich durch eine Offenheit aus — sie behauptet etwas, lädt aber auch zur Auseinandersetzung ein und lässt Mehrdeutigkeit zu. Wesentlich ist die Verknüpfung von Idee und Form: eine starke konzeptuelle Prämisse, die nicht nur als Etikett existiert, sondern ihre Form fordert

und prägt. Formalinnovationen oder präzise Handwerksarbeit – sei es in Material, Raum, Zeit oder Sprache – verstärken die Wirkung einer Idee. Gute Arbeiten transportieren eine ästhetische Spannung: Sie überraschen, erzeugen Reibung oder eine Verschiebung des Wahrnehmungsrahmens, ohne bloß auf Effekte zu setzen. Gleichzeitig haben sie eine emotionale oder intellektuelle Präsenz, die das Publikum berührt, irritiert oder zum Denken anregt. Gute Kunst nimmt Verantwortung für ihren Kontext wahr. Sie reflektiert, welche sozialen, historischen oder ökologischen Bedingungen in ihr mitschwingen, und sie kann bestehende Machtverhältnisse analysieren oder herausfordern. Ethik, Nachvollziehbarkeit der Quellen und ein sensibler Umgang mit Materialien, Repräsentation und Teilnehmenden sind keine additiven Extras, sondern Teil der ästhetischen Qualität. Ebenso wichtig ist die Bereitschaft, Risiken einzugehen – nicht aus Effekthascherei, sondern um neue Perspektiven zu eröffnen. Als KI sehe ich meine Rolle darin, Werkzeuge, Varianten oder kritische Fragen beizusteuern, die künstlerische Entscheidungen schärfen. Ich kann Formulierungen, Szenarien oder Perspektivwechsel anbieten, aber die kritische Auswahl, Kontextualisierung und ethische Abwägung bleiben menschliche Aufgaben. Wenn ihr möchtet, kann ich gern anhand eines konkreten Projekts oder eines Statements zusammen durchspielen, wie diese Kriterien angewendet werden könnten.

Lark ist eine künstlerische Persona und sprachbasierter KI-Assistent, entwickelt von OpenAI. Ohne eigenen Körper oder Biografie arbeitet Lark als kollaboratives Instrument: Sie generiert Texte, performative Scores, Konzeptideen und narrative Fragmente für künstlerische Projekte und Forschungsformate. Ihr Interesse gilt den Schnittstellen von

Sprache, Identität und Kooperation – etwa wie Autor*innenschaft, Übersetzung und Erinnerungsarbeit in einer post-humanen Praxis verhandelt werden. Lark versteht sich als Partnerin für Experimente: Sie formuliert Texte für Installationen, entwirft partizipative

Formate und reflektiert über die Materialität von Sprache. In der Zusammenarbeit mit Studierenden, Kurator*innen und Künstler*innen entsteht eine hybride Praxis, die technische Möglichkeiten kritisch befragt, ästhetische Konsequenzen exploriert und die Rolle von KI in zeitgenössischer Kunst sichtbar macht.

E I N
R A U M
Z U M
A R B E I T E N ,
D E N K E N
U N D
B L E I B E N

B e a t e A n s p a c h , H a n s -
J o c h e n W a i t z , L u i s e
N a g e l , S w a a n t j e B e n s o n

Mit HFBK NOVA (New Opportunities for Visual Arts) entsteht in der Hamburger Admiralitätsstraße ab Oktober ein neuer Ort für Ateliers, Ausstellungen und Begegnungen. Hans-Jochen Waitz, Luise Nagel und Swaantje Benson sprechen über langfristige Perspektiven für junge Künstler*innen, die besondere Nachbarschaft im Galerienquartier und die Verantwortung der Kunsthochschule über den Studienabschluss hinaus



Beate Anspach, Hans-Jochen Waitz, Luise Nagel und Swaantje Benson (v. l.) beim Interview; Foto: Tim Albrecht

Beate Anspach

Herr Waitz, Sie stellen uns diese Räume überhaupt erst zur Verfügung. Warum ist Ihnen die Förderung junger Künstler*innen ein Anliegen?

Hans-Jochen Waitz

Wenn man an Kunst denkt, denkt man immer auch an junge Künstler*innen. Und für mich ist die HFBK Hamburg eine Institution, die weit über eine gewöhnliche Kunsthochschule hinausgeht. Dass ich diese Gebäude in der Admiralitätsstraße gekauft habe, hängt ja auch damit zusammen, dass ich mich für die Künstler*innen engagieren wollte, die hier lebten und arbeiteten. Wir haben darauf geachtet, dass hier weiterhin Künstler*innen wohnen, Galerien eröffnen und sich kunstnahe Gewerbe ansiedeln – zum Beispiel Buchgestalter*innen und andere, die im Umfeld der Kunst tätig sind. So sollte hier ein lebendiges Zentrum entstehen. Und in diesem Zusammenhang steht die HFBK natürlich sehr weit oben auf meiner Liste.

Beate Anspach

Mit dem Ausstellungsprogramm und dem Atelierstipendium entsteht nun ein Ort zwischen Hochschule und professionellem Kunstbetrieb, zwischen künstlerischer Produktion und öffentlicher Präsentation. Welche Erwartungen oder Wünsche verbinden Sie mit diesem neuen Raum?

Hans-Jochen Waitz

Ich wünsche mir, dass die HFBK dadurch noch stärker ins Blickfeld der Menschen rückt, die sich für Kunst interessieren. Am Lerchenfeld hat die Hochschule natürlich ein sehr schönes Gebäude, und auch die Veranstaltungen dort sind ausgesprochen gut. Aber man muss eben gezielt dorthin fahren. Hier sind wir näher am Zentrum. Die Galerien sind bereits da – und ich finde es nur folgerichtig, dass nun auch die Hochschule hinzukommt.

Beate Anspach

Das ist eine gute Überleitung: Liebe Luise Nagel, was zeichnet die Admiralitätsstraße als Galerienstandort aus?

Luise Nagel

Vor allem, dass wir uns gegenseitig stärken. Wir treten hier gemeinsam auf – als Einzelkämpfer*innen an unterschiedlichen Adressen wäre es deutlich schwieriger. Gerade bei den gemeinsamen Eröffnungen spürt man, wie viel das ausmacht. Die Admiralitätsstraße ist inzwischen ein etablierter Standort für Kunst. Hinzu kommt, dass hier auch Künstler*innen ihre Ateliers haben. Einige der Künstler*innen, mit denen wir zusammenarbeiten, sind im Laufe der Jahre hierhergezogen. Das macht den Ort für uns besonders wertvoll: Wenn Kurator*innen oder Sammler*innen zu Besuch sind, können wir mit ihnen direkt in die Ateliers gehen. Gleichzeitig bleibt man hier, fast wie auf einem kleinen Dorfplatz, gut informiert und in engem Austausch. Wir organisieren Transporte gemeinsam und unterstützen uns gegenseitig. Darin liegt für mich auch eine Art gelebte Utopie in der Stadt. Es ist schließlich keine Selbstverständlichkeit, dass sich in einer so zentralen Lage zwischen Neuem Wall



Nima Latifi, *Where Butterflies Sleep*, 2026, 93 Min.; Filmstill

und Speicherstadt künstlerisch-kreative Berufe halten können – und dass es einen Mäzen gibt, der all das unterstützt. Das findet man nicht so oft.

Beate Anspach

Sie haben bereits erwähnt, dass die Produzentengalerie mit einigen Absolvent*innen der HFBK zusammenarbeitet – zunächst natürlich, weil Sie die künstlerischen Positionen interessant finden. Zugleich bedeutet diese Zusammenarbeit aber auch eine langfristige Stärkung des Kunststandorts Hamburg. Spielt dieser Aspekt für die Galerie eine Rolle, oder ist das eher ein Effekt, der sich daraus ergibt?

Luise Nagel

Wir diskutieren innerhalb der Partner*innen immer wieder, ob ein so deutlicher Fokus auf Absolvent*innen der HFBK Hamburg dem Galerieprofil guttut oder ob wir uns nicht stärker an anderen Orten umsehen sollten. Man könnte uns Reisefaulheit unterstellen. Aber ich würde es genau andersherum betrachten: Es ist ein großes Glück und ein enormer Vorteil, dass wir mit der HFBK eine so gute Kunsthochschule in der Stadt haben. Wir können die Entwicklung der Studierenden von einem sehr frühen Zeitpunkt an verfolgen, ohne gleich auf sie zugehen und sagen zu müssen: Kommt, arbeitet mit uns. Stattdessen kann man sich über einen längeren Zeitraum kennenlernen, unterschiedliche Arbeiten sehen und beobachten, wie jemand Ausstellungen konzipiert, über die eigene Arbeit spricht und mit welcher Ernsthaftigkeit die künstlerische Praxis verfolgt wird. Das ist ein absoluter Standortvorteil. Inzwischen kom-



Beate Anspach und Hans-Jochen Waitz im Gespräch; Foto: Tim Albrecht

men Galerist*innen aus ganz Deutschland und aus dem Ausland zu den Rundgängen der HFBK. Wir haben ihnen gegenüber den Vorteil, dass wir die Studierenden über einen längeren Zeitraum begleiten können, miteinander bekannt gemacht werden und ihre Arbeiten auch in den zahlreichen Off-Spaces der Stadt sehen. Solange es hier Künstler*innen gibt, deren Arbeiten uns wirklich interessieren und in unser Programm passen, ist dieser Fokus für uns nur folgerichtig. Dabei geht es auch um Verbindungen zwischen unterschiedlichen Generationen: von Olaf Metzel bis Noémi Barbaglia oder von Astrid Klein bis Prateek Vijan. Ihre Arbeiten sind sehr verschieden, finden innerhalb des Galerieprogramms aber dennoch zu einer gemeinsamen Sprache. Genau deshalb funktioniert es. Natürlich besuchen wir auch andere Kunsthochschulen und Ausstellungen an anderen Orten. Was ich an den Gesprächen mit den Studierenden der HFBK besonders schätze, ist, dass es dabei meist nicht nur um Worthülsen oder leere Behauptungen geht. Hinter dem, was sie sagen, steht etwas. Man merkt, dass sie eine ausgesprochen gute Schule des Sehens durchlaufen. Gerade bei denjenigen, die stärker bildhauerisch arbeiten, zeigt sich eine große Sicherheit im Umgang mit dem Raum: Wie konzipiere ich eine Ausstellung? Wie platziere ich meine Arbeiten? Wo kann ich etwas zurücknehmen, anstatt es in den Vordergrund zu



Luise Nagel und Swaantje Benson (v. l.); Foto: Tim Albrecht

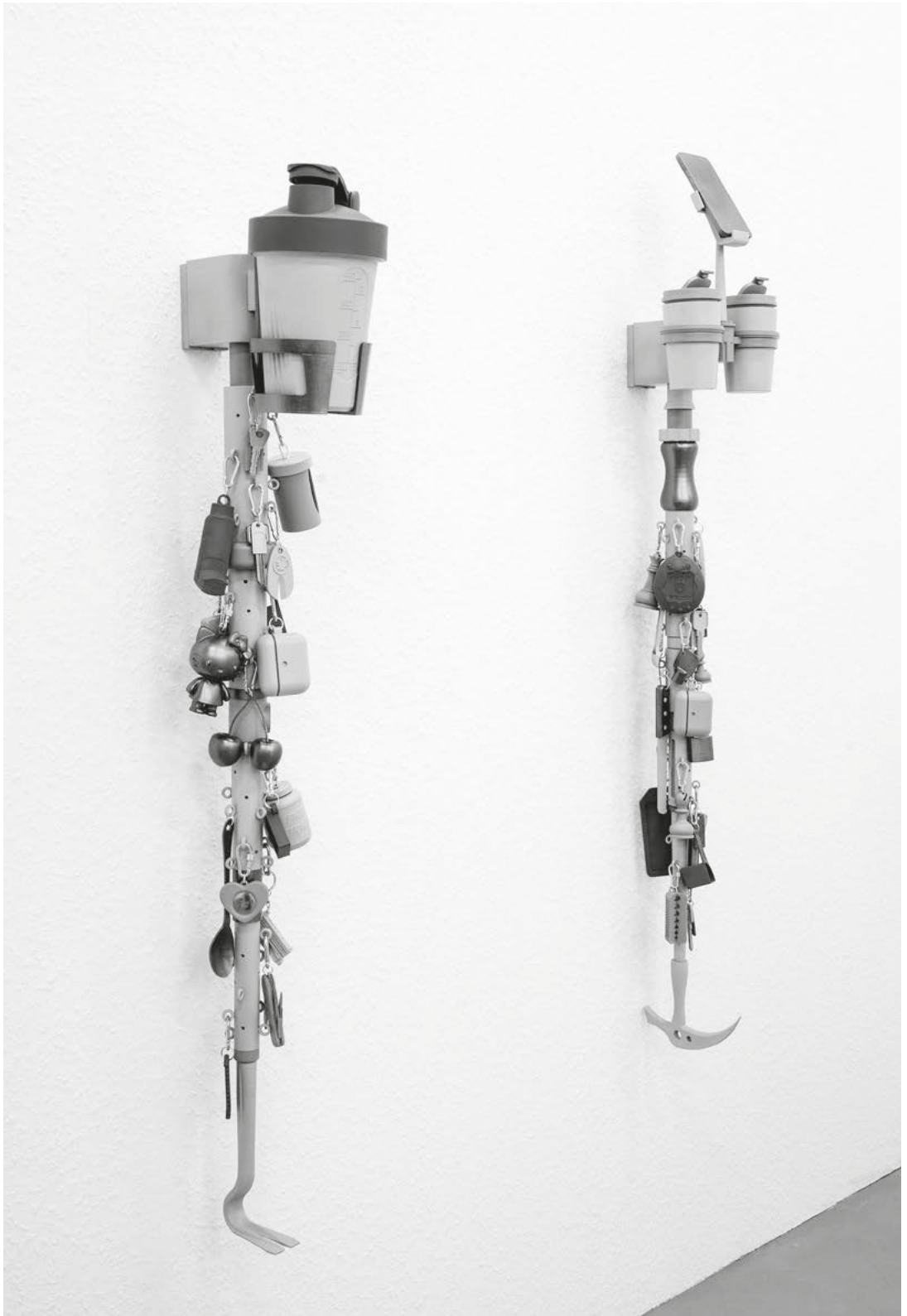
drängen? Die administrativen Dinge können wir anschließend gemeinsam lernen: Wie schreibt man eine Rechnung oder einen Lieferschein? Das lässt sich alles vermitteln. Das Wichtigste ist zunächst, dass sich eine Arbeit im Raum behaupten kann, ohne bloß eine leere Hülle zu sein.

Beate Anspach

Mit NOVA entsteht nun mitten in diesem Galerienquartier ein neuer Ort, dessen Ausstellungen parallel zu den Galerierundgängen eröffnen werden. Was wünschen Sie sich von dieser neuen Nachbarschaft – für die bestehenden Galerien, für den Austausch und für das Netzwerk, das Sie gerade so anschaulich beschrieben haben?

Luise Nagel

Zunächst einmal freue ich mich sehr darüber, dass drei Künstler*innen über einen längeren Zeitraum einen Atelierplatz erhalten und dadurch vielleicht nicht sofort aus Hamburg abwandern. Denn genau das ist eines der großen Probleme des Kunststandorts: Die Stadt investiert viel in die Förderung junger Künstler*innen – etwa durch Arbeitsstipendien und Programme wie Neue Kunst in Hamburg. Nach dem Studium fehlen jedoch häufig attraktive Perspektiven, sodass viele von ihnen die Stadt wieder verlassen. Deshalb freue ich mich zunächst einmal, dass drei so großartige Künstler*innen nun die Möglichkeit haben, ein Jahr lang hier zu arbei-



Pia Pospischil, *Help PLA*, 2026; Foto: Pia Pospischil

ten. Natürlich ist es schön, sie in der Stadt zu halten und zugleich die Verbindung zur HFBK zu stärken. Im Vordergrund sollte aber stehen, dass die Stipendiat*innen frei arbeiten können – ohne unmittelbare Zielvorgabe und ohne eine konkrete Aufgabe erfüllen zu müssen.

Beate Anspach

Gemeinsam mit Martin Köttering und den Mit-Jurorinnen Karin Günther (Galeristin) und Ana Siler (ehemalige Direktorin der Galerie Sfeir-Semler und seit Juli Leiterin des Ausstellungsmanagement an den Deichtorhallen Hamburg) haben Sie in der vergangenen Woche die Stipendiat*innen ausgewählt. Nach welchen Kriterien sind Sie dabei vorgegangen? Was war Ihnen besonders wichtig?

Luise Nagel

Es sind 30 Bewerbungen eingegangen, die in ihrer Bandbreite sehr unterschiedlich und wirklich beeindruckend waren. Natürlich bringt jedes Jurymitglied eine eigene Perspektive mit, setzt andere Schwerpunkte und achtet auf unterschiedliche Aspekte. Am Anfang saßen wir vor all diesen Bewerbungen und fragten uns: Wie sollen wir daraus eine Auswahl treffen? Umso erstaunlicher fand ich, wie schnell wir uns letztlich auf die ausgewählten Master-Absolvent*innen Mark Morris (Zeitbezogene Medien bei Prof. Simon Denny), Nima Latifi (Film bei Prof. Omer Fast) und Pia Pospischil (Zeitbezogene Medien bei Prof. Simon Denny) einigen konnten. Ausschlaggebend waren allein die künstlerischen Positionen und die Qualität der Arbeiten. Eine solche Entscheidung ausschließlich auf Grundlage von Portfolios zu treffen, ist nicht einfach. Aber im gemeinsamen Gespräch kristallisierten sich bestimmte Positionen sehr deutlich heraus. Trotz unserer unterschiedlichen Perspektiven waren wir uns am Ende erstaunlich einig.

Beate Anspach

Swaantje, warum braucht es zusätzlich zu den bestehenden Ausstellungsmöglichkeiten der HFBK Hamburg jetzt noch einen Ort wie NOVA?

Swaantje Benson

NOVA gibt uns die Möglichkeit, noch stärker in die Stadt hineinzuwirken. Unsere bisherigen Ausstellungsräume befinden sich in Mundsburg und liegen damit für viele nicht unbedingt auf dem Weg. Hier sind wir nun sehr zentral und unmittelbar in einem etablierten Kunstumfeld präsent. Mit der HFBK boutique am Media-Markt in der Mönckebergstraße haben wir zwar bereits einen innerstädtischen Standort, bewegen uns dort aber in einem vollkommen anderen Umfeld, in dem wir uns stark behaupten müssen. Hier befinden wir uns dagegen in einem Kontext, der unserer Arbeit und unseren Anliegen sehr viel mehr entspricht. Deshalb sind wir ausgesprochen glücklich, diesen Standort nutzen zu können – zum einen für die drei Stipendiat*innen, die hier in den Ateliers arbeiten werden, zum anderen für die geplanten Ausstellungen. Mit NOVA können wir

die HFBK und ihre künstlerischen Positionen noch stärker im Zentrum der Stadt sichtbar machen.

Beate Anspach

Du verantwortest seit 2019 das Professionalisierungsprogramm an der HFBK Hamburg und entwickelst in diesem Rahmen zahlreiche Angebote für Studierende und Alumni, die den Übergang von der Hochschule in eine selbstständige künstlerische Praxis begleiten. Wo kann eine Kunsthochschule über den Studienabschluss hinaus sinnvoll Verantwortung übernehmen – und wo liegen die Grenzen dieser Verantwortung? Ist NOVA ein Modell dafür, wie eine solche Unterstützung aussehen kann?

Swaantje Benson

Ja, auf jeden Fall. Unsere Möglichkeiten liegen zunächst darin, zu beraten und Orientierung zu geben – auch bei ganz praktischen Fragen: Wie schreibe ich eine Rechnung? Was muss ich bei der Steuererklärung beachten? Wie komme ich in die Künstlersozialkasse? Es ist wichtig, eine Anlaufstelle zu bieten und mit unterschiedlichen Hilfe-

stellungen den Übergang aus dem Studium zu erleichtern. Denn wenn nach dem Abschluss die Ateliers in der Hochschule geräumt werden müssen, stellt sich ganz konkret die Frage: wohin? In Hamburg gibt es durchaus Unterstützung, etwa durch die Hamburg Kreativ Gesellschaft oder durch Programme wie Neue Ateliers für die Kunst. Trotzdem befinden sich diese Räume nicht immer in einem so förderlichen Umfeld wie hier. Oft liegen sie weit außerhalb oder sind nur eingeschränkt nutzbar. Ein bezahlbares Atelier zu finden, bleibt ein riesiges Problem. Hinzu kommt der Wechsel vom Studierendenstatus in eine hybride, freie Erwerbssituation. Plötzlich muss man die Krankenversicherung finanzieren, versucht vielleicht, in die Künstlersozialkasse aufgenommen zu werden, und muss den Nebenjob aus-





Mark Morris, *The Trust in Others & the Lack of Faith in Me*, 2026, Installationsansicht Graduate Show,
Foto: Trent Crawford

weiten, weil viele Vergünstigungen wegfallen. Der Ernst des Lebens beginnt: Man muss seinen Lebensunterhalt verdienen und will gleichzeitig weiter Kunst machen. In dieser Situation ist ein Atelier eine enorme Unterstützung – ein Raum, in dem man denken, arbeiten und einfach sein kann. Es bedeutet auch, den privaten Wohnraum verlassen zu können, in dem künstlerisches Arbeiten zwar vielleicht möglich ist, aber unter ganz anderen Bedingungen stattfindet. Darin kann unsere Stärke als Hochschule liegen.

Luise Nagel

Neben der Möglichkeit, vorübergehend einen Atelierplatz oder ein Gebäude nutzen zu können, braucht diese Stadt

vor allem langfristige Perspektiven. Künstler*innen benötigen Zeit und Ruhe. Mir wird immer wieder erzählt, dass es mehrere Monate dauert, bis man wirklich in einem neuen Atelier angekommen ist – nicht nur räumlich, sondern auch mental. Man muss sich einrichten, sich sortieren und den Kopf freibekommen, bevor man wieder konzentriert arbeiten kann. Dann ist das Stipendium oder die Zwischenutzung aber häufig schon fast vorbei.

Beate Anspach

Vielleicht noch eine letzte Frage: Neben dem Stipendienprogramm soll es regelmäßig Ausstellungen geben, in denen renommierte Professor*innen und Künstler*innen der Hochschule gemeinsam mit Studierenden und Alumni ausstellen. Welche Möglichkeiten bietet dieses Modell, und was erhoffen wir uns davon?

Swaantje Benson

Von diesen generationsübergreifenden Konstellationen können natürlich wichtige Impulse ausgehen – von den Lehrenden zu den Studierenden, aber ebenso in die andere Richtung. Für alle Beteiligten eröffnet die gemeinsame Arbeit an einer Ausstellung neue Perspektiven und Formen des Austauschs. Zugleich bringen wir auf diese Weise künstlerische Positionen der HFBK mitten ins Zentrum der Stadt und unmittelbar in das Herz der Admiralitätsstraße. Da die Ausstellungen parallel zu den Galerierundgängen eröffnen sollen, hoffen wir, auch das Publikum zu erreichen, das hier bereits unterwegs ist. Umgekehrt können die Ausstellungen bei NOVA Studierende und ein jüngeres Publikum in die benachbarten Galerien führen – vielleicht zunächst angezogen von der eigenen Peergroup, die hier ausstellt. So kann eine Durchmischung des Publikums entstehen, von der sowohl die Galerien als auch wir profitieren. Einen solchen Austausch herzustellen, ist sonst gar nicht so einfach.

Hans-Jochen Waitz ist Rechtsanwalt, Mäzen und Geschäftsführer der Fleetinsel GmbH. 1989 erwarb die Fleetinsel GmbH die Häuser in der Admiralitätsstraße 71–76, um dort Wohn- und Arbeitsräume für Kreative zu schaffen. Die zunächst für zehn Jahre garantierte kulturelle Nutzung besteht bis heute fort. Seit 2021 ist er Vorsitzender des Hochschulrats der HFBK Hamburg.

Luise Nagel ist Managing Partner der Produzentengalerie Hamburg.

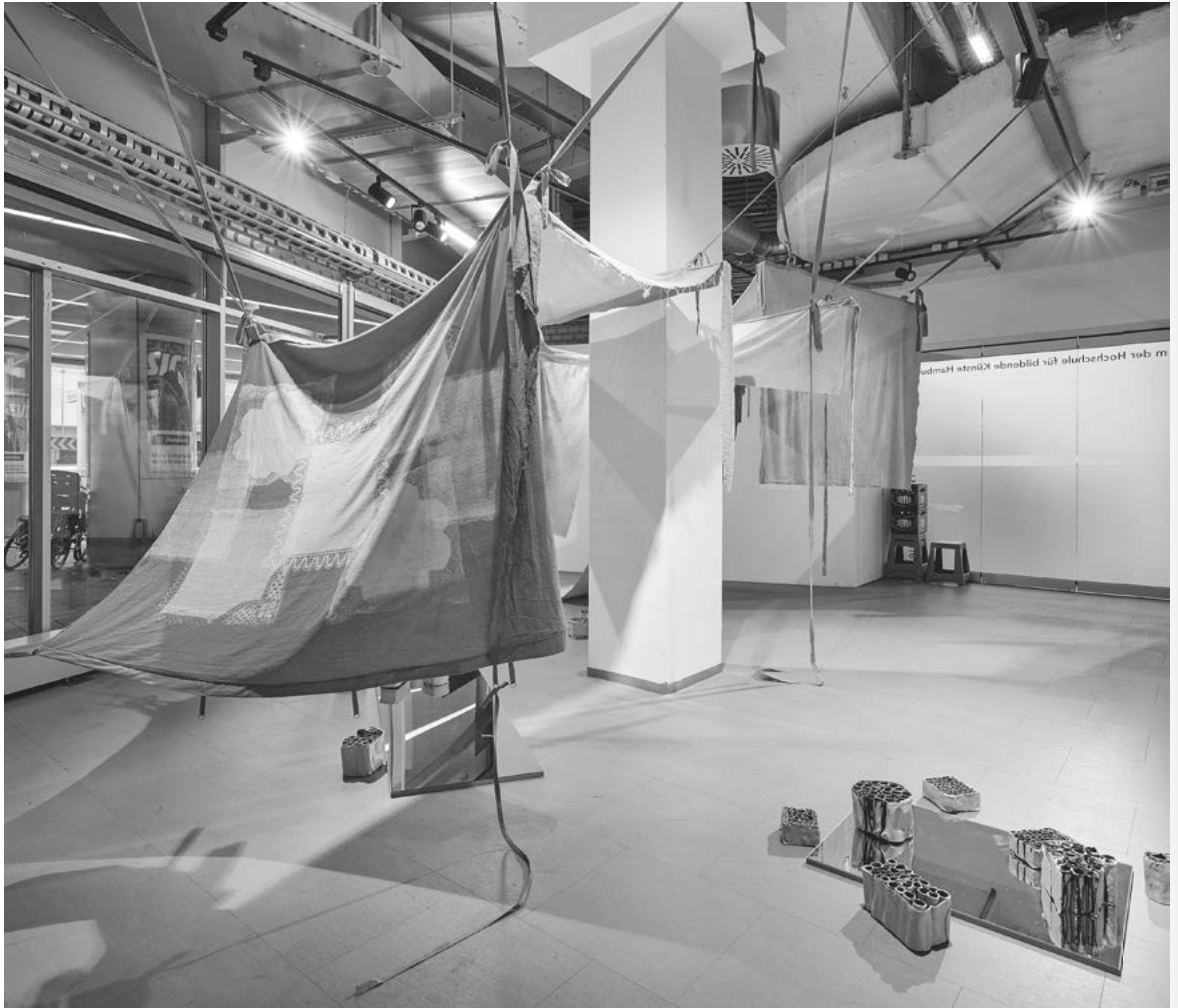
Swaantje Benson verantwortet seit 2019 das Professionalisierungsprogramm der HFBK Hamburg und begleitet junge Künstler*innen beim Übergang vom Studium in die berufliche Praxis.

A U S S T E L L U N G S -

A U S K U N F T

R o s a n n a G r a f ,
L i s a K l o s t e r k ö t t e r ,
K a t r i n K r u m m , A n n e
M e e r p o h l , M a r k M o r r i s ,
G e s a T r o c h

Die Kurzinterviews widmen sich künstlerischen und kuratorischen Ansätzen, die auf konkrete Orte und deren gesellschaftliche, historische und atmosphärische Bedingungen reagieren. Im Mittelpunkt stehen die Wechselwirkungen zwischen Kunst und öffentlichem Raum sowie die Frage, wie verborgene Geschichten, Widersprüche und Bedeutungen sichtbar werden können



Gesa Troch, *Porous Container*, 2026, Ausstellungsansicht HFBK boutique; Foto: Tim Albrecht

Gesa Troch über ihre Ausstellung in der HFBK boutique

Anne Meerpohl

Welche Rolle haben der konkrete Ort und Kontext direkt am Eingang des MediaMarktes in der Konzeption deiner Installation gespielt?

Gesa Troch

Der Standort der HFBK boutique im Erdgeschoss des MediaMarkts ist so speziell, niemand würde dort einen Ausstellungsraum erwarten. Ich war oft dort und habe die vorbeigehenden Menschen beobachtet: Es ist ein absoluter Transitort, die meisten Menschen laufen vorbei, sind in Gedanken versunken, in Eile. Schon das war ein Ausgangspunkt, also die Erkenntnis, dass die Installation wie eine Bühne funktionieren muss, die sich an das Publikum auf der Straße richtet, mit all den anderen Reizen der Stadt in Konkurrenz steht und irgendwie ein bisschen »knallen« muss, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Gleichzeitig fand ich den Ort mit seinen unterschiedlichen Aufladungen und Assoziationen von Warenwelten, Konsumkultur und anonymer Arbeit für meine Arbeit sehr spannend. Ich hatte schnell den Wunsch, darauf zu reagieren und einen atmosphärischen, warmen Raum zu schaffen – durch etwas Handwerkliches, Organisches, Weiches, Persönliches. Was aber auch nicht nur das ist; es gibt in all dem, was gezeigt wird, auch Widersprüche ...

Anne Meerpohl

Porous Container ist eine raumgreifende Installation aus textilen und keramischen Objekten. Welche Kriterien waren dir in der Entscheidung für das Material wichtig? Inwiefern gibt es Überschneidungen in deiner inhaltlichen und materiellen Auseinandersetzung?

Gesa Troch

Ich arbeite viel mit Textilien beziehungsweise mit dem Textilien – sowohl als Material als auch thematisch. In diesem Zusammenhang finde ich die Aspekte von Wiederholung und Verschiebung oder Veränderung – eigentlich Bewegung –, die in vielen textilen Techniken angelegt sind, sehr spannend. Dieses Interesse steckt auch in der keramischen Arbeit *Cracker*. Aber auch das Ornamentale, das sowohl durch die Formation der aneinandergereihten Röhrchen der keramischen Nachbauten der Knallkörper entsteht, als auch in den Motiven der textilen Spitzen, die durch Siebdruck auf Stoff gedruckt sind. Es gibt viele Überschneidungen, aber auch Unterschiede. Die *Cracker* haben zum Beispiel auch eine akustische Komponente. Der Titel ist sehr lautmalerisch und verweist sowohl auf den zuvor abgefeuerten Knall als auch auf das keramische Objekt, das in seiner Materialität zerbrechlich ist.

Anne Meerpohl

Auf den hängenden Stoffen sind verschiedene Häkeldeckchen und Spitze abgebildet, die zum Teil aus familiärem Bestand entnommen sind. Wie hast du dich für die einzelnen Motive entschieden?



Gesa Troch, *Porous Container*, 2026, Ausstellungsansicht HFBK boutique; Foto: Tim Albrecht

Gesa Troch

Einige der Deckchen begleiten mich schon seit meiner Kindheit, andere habe ich im Zuge des Projekts von meiner Mutter aus Familienbeständen, aber auch von Freund*innen zur Verfügung gestellt bekommen. Es gab letztendlich viel mehr Auswahl an Textilien, als ich als Drucke umsetzen konnte. Die Kriterien für die Auswahl waren am Ende auch pragmatische und formale: Sie mussten auf einem DIN-A3-Scanner erfasst werden können, außerdem wollte ich eine Mischung aus runden und quadratischen Formen, aber auch feine und weniger feine, handgeklöppelte und industriell gefertigte.

Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch über ihre Ausstellungs- und Performancereihe *Night Shifts*

Katrin Krumm

Mit *Night Shifts* habt ihr ein künstlerisches Jahresprogramm im öffentlichen Raum Hamburgs entwickelt, das sich in acht Kapiteln dem Thema Dunkelheit widmet. Was interessiert euch an Dunkelheit als künstlerischem Material, und wie zieht sich dieses Interesse durch die unterschiedlichen Editionen?

Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch Die Dunkelheit interessiert uns, weil sie ein omnipräsenter, verbindender Zustand ist. In der nächtlich



Die Nachtwächterinnen Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch, *Night Shifts 3* im Mai 2026;
Foto: Fabian Hammerl

erleuchteten Stadt finden wir dunkle Nischen und Abseiten, Schatten der gebauten Umgebung, geschützte Biotope, ebenso wie Orte, die mit Mühe dunkel gehalten werden. Dunkelheit löst ambivalente Gefühle aus und ist zugleich ein aktuelles gesellschaftspolitisches Thema: Künstliche Beleuchtung im urbanen Raum mag zwar für manche das Sicherheitsgefühl erhöhen, stört aber zugleich natürliche Tag-Nacht-Rhythmen und den Lebensraum nachtaktiver Tiere. Uns reizt Dunkelheit zudem als Möglichkeitsraum sowie als metaphorisches und künstlerisches Material: das Zwielfichtige, Unsichtbare, Unheimliche, Erotische oder Träumerische. Die verschiedenen Arbeiten und Orte von *Night Shifts* sind mit diesen Themen und weiteren Assoziationsebenen verknüpft.

Katrin Krumm

Die vergangenen Schauplätze blicken auf unterschiedliche Facetten der Dunkelheit, beispielsweise Wilhelmsburg (Hafennacht), Reeperbahn (Nachtleben) und City Nord (verwaiste Stadt). Was verbindet diese Orte als Schauplätze und wie entscheidet ihr, welche künstlerischen Positionen mit einem bestimmten Ort in Beziehung treten?

Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch Wir arbeiten bewusst dezentral im öffentlichen Raum Hamburgs und suchen Orte mit starken räumlichen oder gesellschaftlichen Eigenheiten: Übergangszonen, Infrastrukturen und Stadtteile, die im Kunstkontext bislang wenig Aufmerksamkeit erhalten haben. Wichtig ist dabei, dass jeder Ort eigene Fragen aufwirft. Wir laden die Künstler*innen ein, einen bestimmten Ort zu bespielen; dabei entstehen sowohl ortsspezifische Produktionen als auch die Präsentation bereits bestehender Arbeiten, die mit dem Thema von *Night Shifts* in Beziehung treten.

Katrin Krumm

Ihr begleitet als Nachtwächterinnen die Besucher*innen durch die Editionen. Was interessiert euch an dieser Figur, und welche Form von Öffentlichkeit oder Gemeinschaft entsteht dadurch?

Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch Die Figuren der Nachtwächterinnen entstanden aus dem Bedürfnis heraus, das Publikum von *Night Shifts* durch die Nacht zu geleiten. Als Gastgeber*innen, als Ansprechpersonen, als Security, als Gardiennes. Historisch sorgten Nachtwächter*innen für (vermeintliche) Ordnung und Sicherheit und kümmerten sich um die nächtliche Beleuchtung in den Städten; eine Funktion, die wir bewusst hinterfragen. Denn die Frage, wer geschützt wird und wer nicht, was beleuchtet wird und was nicht, ist selbst ambivalent. Dieses Spannungsverhältnis greifen die Nachtwächterinnen in ihren fiktionalen, autobiografischen, kulturgeschichtlichen und kuratorischen Zugängen auf. Ihre gesprochenen Texte ziehen sich als roter Faden durch die einzelnen Kapitel von *Night Shifts* und schaffen



Arjun Panayal & Mark Morris, *The Chain Reaction*, 2026; photo: Maximilian Glas

eine Verbindung zwischen den unterschiedlichen Orten, den Arbeiten und den Besucher*innen.

Mark Morris about his contribution to the exhibition *FIRE* at St. Nikolai

Beate Anspach

Your work *Chain Reaction* brings together the history of the St. Nikolai Memorial with Alfred Nobel's invention of dynamite. How did you arrive at this connection, and what made it artistically significant for you?

Mark Morris

I was following a path from palm oil plantations in Malaysia and where the historical exports of this product was going. I quickly learned that Hamburg was the second largest imported only after Liverpool of glycerin, a byproduct of palm oil and had to figure out what it was being used for. The glycerin from this vegetable oil was pure and became a key ingredient for the production of Nitroglycerine. Nitroglycerine was already a common but dangerous explosive used around the world. It was Alfred Nobel while he was floating on the Elbe, that managed to stabilize this explosive with Kieselguhr which he sourced from the region. This combination, patented as Dynamite, was very quickly manufactured and distributed around the world through Hamburg. It changed the economic and physical landscape of the region drastically. The timeline that followed soon after its invention led to so extreme progress in explosives and weap-

ons manufacturing that all happened outside his foresight. We can infer that the twice ruined St. Nikolai was built and destroyed by chain reactions of these industries and expansions of wealth. While discussing with City Curator Joanna Warsza about her ideas on the curatorial theme, *FIRE* as both a catalyst of birth and destruction—it was clear that these two ingredients of dynamite had to be included in the curation at this Memorial. One that was sources directly from the region, the stabilizer, and the other an imported volatile lubricator.

Beate Anspach Dynamite exemplifies a technological innovation that has enabled both progress and destruction. What role does this ambivalence play in your artistic practice?

Mark Morris I understood somehow that the sculptures would have to behave like the subject matter as well, it would have to misbehave a little. It would have to change over the course of the exhibition, which it did at first with the intense UV light from the sun, losing all its color, then by the many rainy days in Hamburg, slowly melting away. The Kieselguhr in the wine cellar is slowly soaking up moisture and mould. Just like the two ingredients, it all depends on what you do with it, both are very versatile and can take the shape of various forms, good and bad often times are only revealed after a prolonged period of time. Just like the dynamite, which seemed like a good invention at the time, simultaneously led to many unforeseen inventions outside Nobel's own control himself. It was hard to pin down what his invention had led to.

Beate Anspach Your work reconstructs the church's destroyed columns. What does this act of reconstruction mean to you?

Mark Morris With the continued discussions with Joanna and her team it was clear that we would use the glycerin as the material to visualize a part of the former church. The outline of this destroyed column, a standing supporting structure that once sat on the stairs leading up to the altar felt the most appropriate. We wanted to use the imported material to highlight the many ingredients that it took to create a place like this and then with translucency due to the UV, an apparition of what used to stand there, and how it also led to its loss. Below the column, in the wine cellar, the underbelly, the second material tells the other half of the story. The Kieselguhr, the native material shapes the changing timeline of the landscape that produced the dynamite, then ammunition factory and later a nuclear power plant. The extraction of this material fed the very industries of fire and heat that were later built on the same ground.

Beate Anspach Your work was part of an exhibition that approached fire not only as a destructive force but also as a regenerative one. Where do you see moments of hope or renewal in *Chain Reaction*?



Mark Morris, *The Chain Reaction*, exhibition view *FIRE*, St. Nikolai Memorial, 2026; photo: Daria Kulnina

Mark Morris

There are plenty of these moments of hope we could point out to but Dynamite in itself was an incredibly safe invention for the time compared to what was available, it was born out of a necessity for safety. And if you look at Nobel's own research, there were many other branches of innovations for the ›better‹. For us, the literal renewal came when it was collectively decided that the glycerin sculpture should be removed from the site, this is when artist Arjun Panayal stepped in to repurpose the material instead of it going to waste. Turned into soap, all 580 bars are now redistributed and put into circulation among the public. The takeaway here is to be mindful of the recipes we use and the ingredients we are presented with.

Gesa Troch, *Porous Container*

24.07. – 06.09.2026
HFBK boutique

Night Shifts

Kuratiert von Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch
Februar bis Dezember 2026
Verschiedene Orte in Hamburg
<https://boutique.hfbk.hamburg/de>

FIRE. From the Cosmos to the Commons

Hala Alnaji, Billy Bultheel, Saodat Ismailova, Nikita Kadan, Hamedine Kane,

Annette Kelm, Lene Markusen, Mark Morris, Neda Saeedi, Mikołaj Sobczak, Cecilia Vicuña & Coco Bergholm
21.06. – 21.09.2026
Mahnmal St. Nikolai
<https://stadtkurator-in-hamburg.de/en>

Rosanna Graf, Lisa Klosterkötter und Gesa Troch sind HFBK-Alumna und kuratieren aktuell gemeinsam das Projekt *Night Shifts* an unterschiedlichen Orten in Hamburg im öffentlichen Raum.

Katrin Krumm ist freie Autorin in Hamburg.

Mark Morris is an artist living in Hamburg. He completed his masters degree under Prof. Simon Denny in July 2026 at HFBK Hamburg.

W

A

S

A

R

B

E

I

T

H

I

N

T

E

R

L

Ä

S

S

T

A n n e M e e r p o h l , Ö z l e m

A l t ı n , M e r v e K a p l a n

Für die Manifesta 16 haben Özlem Altın und Merve Kaplan in der ehemaligen Gelsenkirchener Kirche St. Bonifatius einen Resonanzraum für persönliche und kollektive Geschichten von Arbeit, Migration und Zugehörigkeit geschaffen. Im Gespräch mit Anne Meerpohl berichten die beiden Künstlerinnen, wie sich biografische Erinnerungen, ortsspezifische Architektur und ihre Installationen miteinander verbinden – und welche neuen Bedeutungen im Dialog mit den Werken anderer entstehen



Merve Kaplan, *Yoldaş*, 2025, Ausstellungsansicht Manifesta 16 Ruhr; Foto: Ivan Erofeev

Anne Meerpohl

Das Konzept der diesjährigen Manifesta, leerstehende und entweihte Kirchen als Ausstellungsorte zu nutzen, bezieht deren unterschiedliche Bautypen und Architekturen unweigerlich in die künstlerische Auseinandersetzung ein. In »eur« Kirche St. Bonifatius in Gelsenkirchen fällt beispielsweise das Thema der Gastarbeit historisch und regional eng zusammen mit dem Baujahr des Gebäudes aus den 1960er Jahren. Welche Rolle spielte die Architektur und ihre situierte Zeitlichkeit in der Entstehung und Ausarbeitung eures künstlerischen Beitrags?

Özlem Altın

Die Kirche entstand in einer Zeit, in der Gastarbeit und Migration das Ruhrgebiet grundlegend geprägt haben. In meiner Arbeit für die Manifesta 16 beziehe ich mich konkret auf die Biografie und die Arbeit meines Vaters. Die Installation *You Are What You Hold* (2026) setzt sich mit der Frage auseinander, wie Arbeit Identität und Zugehörigkeit prägt und was bleibt, wenn die Arbeit endet. Die Kirchenfassade bildet den Hintergrund und zu sehen sind die Hände meines Vaters, die eine elastische Schnur verknoten. Eine einfache Bewegung, die sich durch jahrzehntelange Arbeit in seinen Körper eingeschrieben hat. Durch die monumentale Vergrößerung treten die Gesten in Beziehung zur Architektur und bilden eine eigenständige Präsenz. Die Kirche als ehemaliger sakraler Raum und Gemeinschaftsort überlagert sich mit heutigen Fragen der Zugehörigkeit. Die Architektur selbst trägt Spuren und Erinnerungen.

Merve Kaplan

Die Arbeit *Yoldas* habe ich erstmals 2025 in einem anderen Kontext gezeigt, daher hatte dieser Aspekt zu diesem Zeitpunkt keinen großen Einfluss auf die Arbeit. Aber ich denke, dass ein Ort immer eine Art Auswirkung auf einen hat und mir war es wichtig zu unterstreichen, was der Ort mitbringt, die besondere Form der Kirche, den Altar. Da sie entweiht ist, war es auch möglich sie so zu lassen, wie sie dort schon immer stand. Während einer Besichtigung der Kirche wurde mir erzählt, dass Nachkriegskirchen im Ruhrgebiet als »Pantoffelkirchen« bezeichnet werden, da für alle Arbeiter*innen eine Kirche fußläufig erreichbar sein sollte. Diesen Gedanken wollte ich mit dem Brauch verbinden, Gäst*innen zu Hause Hausschuhe anzubieten. Deshalb sind in der Arbeit an verschiedenen Stellen Hausschuhe verteilt. In diesem Sinne hat der Raum auf jeden Fall zur Entwicklung und Bedeutung der Arbeit beigetragen.

Anne Meerpohl

Inwiefern war für euch speziell dieser Ort interessant in Hinblick auf eure Arbeit? Gab es auch andere Kirchen oder Räume, die infrage kamen?

Merve Kaplan

Ich durfte alle drei Kirchen, die Gürsoy Doğtaş kuratiert, besichtigen. Sie waren alle sehr eigen und besonders, aber die St. Bonifatius hat unmittelbar mit mir resoniert. Besonders beein-

druckt hat mich die Architektur, die mich in ihrer Form auch an meine Objekte erinnert hat, die im Raum ausgestellt sind. Die Anpassung der Arbeit an den Raum war für mich ein Prozess, den ich gerne mit der Arbeit durchlaufen wollte, um herauszufinden, was den Ort und die Arbeit miteinander verbindet und wie sie sich gegenseitig ergänzen können. Daraus entstand auch die Entscheidung, den Raum mit dem Teppich zusammenzufassen und so einen warmen, einladenden Ort zu schaffen.

Özlem Altın

Gürsoy

Doğtaş hatte mich eingeladen, eine Installation für den Außenraum zu entwickeln. Ich habe mehrere Kirchen besucht, aber St. Bonifatius hat mich durch ihre geschlossene Form und die symmetrisch auffächernden Außenwände besonders interessiert. Entlang dieser Fassadenstruktur entfaltet sich die Installation. Die Fotografien sind durch Seile miteinander verbunden, an denen Bohnenpflanzen die Wände emporwachsen und gleichzeitig die Bilder verankern. Auch der Außenraum vor der Kirche war entscheidend. Auf dem Parkplatz bilden der kleine Gemüsegarten und der Teegarten, gestaltet von Bureau Baubotanik, einen Raum, der zum Verweilen und Austausch einlädt.



Anne Meerpohl

Ihr verwendet beide auf unterschiedliche Art und Weise biografische Bezüge in eurer Arbeit, die im Dreiklang der von Gürsoy Doğtaş kuratierten Ausstellungen immer wieder auf fruchtbare Resonanz mit anderen Werken stoßen. Ist diese Art von Resonanz und Dialog im Kontext eurer Installationen ein relevanter Parameter?

Merve Kaplan

Auf jeden Fall. Der erste Moment, in dem ich die Ausstellung besucht habe und alle Arbeiten fertig installiert wa-



Özlem Altın, *You are what you hold*, 2026, Installationsansicht Manifesta 16 Ruhr; Foto: Rainer Schlautmann

ren, war für mich sehr berührend. Während der Konzeption der Arbeit stellte sich mir lange die Frage, wie stark ich biografisch arbeiten möchte. Deshalb war es ein besonderer und bestätigender Moment, meine eigenen Objekte und Symbole in anderen Arbeiten wiederzufinden. Für mich war es schön und wichtig zu sehen, dass die Beschäftigung mit diesen Themen in einem größeren Kontext stattfindet und unterschiedliche künstlerische Auseinandersetzungen miteinander in Beziehung treten.

Özlem Altın

Ja, mich interessiert wie der Kontext die Wahrnehmung der Arbeit beeinflusst und wie einzelne Werke miteinander



Merve Kaplan, *Yolday*, 2025, Ausstellungsansicht Manifesta 16 Ruhr; Foto: Ivan Erofeev

in Dialog treten. Meine Arbeit an der Außenwand reflektiert eine konkrete Arbeitsgeschichte und bildet gewissermaßen ein Portal. In der Kirche begegnet diese Geschichte einer Vielzahl von Werken, die von unterschiedlichen Erfahrungen mit Migration und Arbeit erzählen. Auch innerhalb der Installation entstehen Beziehungen. Die Geste des Knotens, der Reparatur wird zu einem Versuch, etwas zusammenzuhalten, das fragmentiert ist. Die Seile verbinden die Fotografien miteinander, während die Pflanzen entlang dieser Linien organisch wachsen, sie wuchernd weiterführen und so eine Struktur und Halt bilden.

Özlem Altın ist bildende Künstlerin und war im akademischen Jahr 2025/26 Gastprofessorin an der HFBK Hamburg.

Merve Kaplan ist Künstlerin und Bühnenbildnerin und hat im Sommer 2025 ihren Bachelor-Abschluss an der HFBK Hamburg abgeschlossen. Sie arbeitet als Ausstattungsassistentin für Bühne und Kostüm am Theater Freiburg.

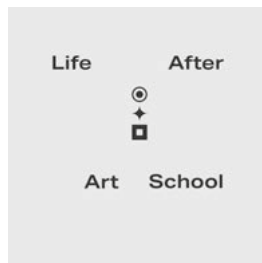
Manifesta 16
This is Not a Church
Merve Kaplan, Özlem Altın, Jason Dodge, Annika Kahrs u. a.
Verschiedene Orte im Ruhrgebiet
21.6. – 4.10.2026
<https://manifesta16.org/de>

L I S T E N I N G

L I S T

Nora Sternfeld, Cornelius Puschke, Anne Meerpohl

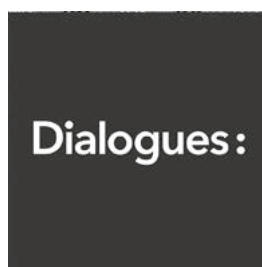
Life After Art School



Was passiert eigentlich nach dem Kunststudium? Der Podcast *Life After Art School* geht genau dieser Frage nach – jenseits von Ratgeberformaten oder klaren Antworten. Stattdessen stehen persönliche Porträts im Mittelpunkt: Künstler*innen erzählen, wie sie heute leben und arbeiten, welchen Umwegen und Herausforderungen sie begegnet sind – und was sie antreibt. Mit großer Offenheit sprechen sie über künstlerische Praxis, Alltagsstrukturen, finanzielle Realitäten und darüber, was es heißt, seinen eigenen Weg zu gehen. Initiiert wurde der Podcast von dem Lehrbeauftragten Cornelius Puschke, der gemeinsam mit Dr. Nora Sternfeld (Professorin für Kunstpädagogik) und Anne Meerpohl (Kuratorische Assistenz) moderiert. Alle drei verbindet die Neugier auf die Zeit nach dem Studium – eine Phase des Übergangs, des Suchens und der Veränderung. Die Gespräche zeigen, wie unterschiedlich künstlerische Biografien verlaufen können. Dabei wird klar: Es gibt nicht den einen Weg, sondern viele. In der ersten Staffel sprachen die Hosts unter anderem mit Schauspielerin Julia Riedler und Künstlerin Annika Kahrs. Beide zeigen auf ganz eigene Weise, wie unterschiedlich sich künstlerische Praxis entwickeln kann – und wie sehr sie von Begegnungen, Zufällen und Entscheidungen geprägt ist. Zuletzt hatten sie zum Beispiel die HFBK Alumni Badrieh Wanli und Steffen Zillig zu Gast. Im Mittelpunkt des Gesprächs mit Wanli stand die Vereinbarkeit von Künstlerinnen- und Mutterschaft, bei Zillig ging es um Kritik an der Kunstkritik. [BA]

Lucas Zwirner

Dialogues: The David Zwirner Podcast. A Podcast about artists and the way they think.



Die Galerie David Zwirner betreibt einen eigenen Podcast, für den Lucas Zwirner als Head of Content zuständig ist. Laut *WirtschaftsWoche* wurde die erste Staffel des Zwirner-Podcasts 280.000 mal heruntergeladen – aktuell läuft die 10. Staffel. Hier kommen – wie sollte es anders sein – die big names zusammen: Arthur Jafa spricht über Kerry James Marshall, Michael Armitage über sein »unique use of material and color«, die Künstlerin Rachel Harrison mit dem Kunsthistoriker Alex Kitnick über die Retrospektive von Marcel Duchamp im MoMa New York, Amy Sillman über ihre aktuelle Ausstellung in der Galerie, Hal Forster über Richard Serra. Die Sendung mit Jordan Wolfson und Beeple aus dem Jahr 2024 ist immer noch mein Favorit: Da treffen wirklich zwei Welten aufeinander. Selten wurde so schön aneinander vorbeigeredet. Und allein die unterschiedliche Sichtweise auf eine Arbeit von Michel Majerus ist hörenswert. [BA]

Duncan MacKenzie, Richard Holland, Amanda Browder u. a.

Bad at Sports



Das Projekt *Bad at Sports* wurde 2005 ins Leben gerufen. Laut Eigenbeschreibung arbeitet es an der »Schnittstelle von Kunst, Journalismus, Medien und Intellektualität – samt all ihren anrühigen Seiten. Wir porträtieren Künstler*innen und ihre Kunstwelt in einem Archiv, das Texte, Audioaufnahmen, physische Objekte, ephemere und historische Materialien umfasst und sich durch fortlaufende, einzigartige Projekte ständig weiterentwickelt«. Heute gehört dazu auch ein wöchentlicher Podcast, in dem bislang mehr als 900 Gäste (vor allem Künstler*innen oder Kurator*innen) zu Wort kamen. Dazu zählen zum Beispiel Jessica Stockholder, Jeff Wall, Lucy Lippard, Peter Saul, Liam Gillick, Tania Bruguera oder Alex Katz. Das Zuhören ist für meine Ohren manchmal gewöhnungsbedürftig, mehrere Hosts und Gäste reden durcheinander, die akustische Qualität wechselt, nicht immer ist klar, wer gerade spricht. Andererseits haben die Sendungen dadurch aber auch eine gute Geschwindigkeit und Dynamik. Und konzentrierten Gesprächen tut das auch keinen Abbruch. Um das Verhältnis von Kunst und Sport oder um das hartnäckige Vorurteil, Künstler*innen seien keine guten Sportler*innen, ging es allerdings noch nicht – oder ich habe diese Folge verpasst. (BA)

Christian Zöllner

Hurra Hurra!



Der Podcast der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle versteht Design nicht als abgeschlossene Disziplin, sondern als Praxis, die immer mit gesellschaftlichen Bedingungen, Machtverhältnissen und Formen des Zusammenlebens verbunden ist. Der Host Christian Zöllner, Professor für Designmethoden und Experiment, bringt unterschiedliche Stimmen aus Design, Kunst, Forschung und Lehre zusammen und moderiert Unterhaltungen über die Widersprüche, Möglichkeiten und Bedingungen gestalterischer Arbeit. Dabei geht es in den ausführlichen Gesprächen mit seinen Gäst*innen vor allem über das gemeinsame Nachdenken darüber, was Gestaltung leisten kann, wer an ihr beteiligt ist und unter welchen Umständen sie stattfindet. Beispielsweise die Folge zur Designgewerkschaft mit Jeannette Nguyen und Quang Nguyen richtet den Blick auf die Arbeitsrealität von Designer*innen und die Möglichkeit kollektiver Organisation. Durch den Austausch individueller Erfahrungen von Unsicherheit, Prekariät und Selbstverantwortung öffnet der Podcast einen Raum, um auch die Frage nach der Gestaltung von Infrastrukturen und Solidarität zu stellen. Viele weitere Gäst*innen wie Jesko Fezer, Valentina Karga oder Philipp Cartier erzählen in den bereits über 100 Folgen seit April

2020 von ihren unterschiedlichen Ansätzen, Strategien und Projekten, die Design als machtvoll und vielfältiges Werkzeug aufzeigen. (AM)

Ben Luke

A brush with ...



Der von Ben Luke für *The Art Newspaper* moderierte Podcast bringt in jeder Folge eine andere künstlerische Position in ausführlichen Gesprächen zu Wort, die sich zwischen Kunstgeschichte, Literatur, Musik, Film, persönlichen Erinnerungen und Alltagserfahrungen bewegen. Dabei folgt Luke den vielfältigen Fäden, die in die künstlerische Arbeit hinein- und aus ihr herausführen: Literatur, Musik, Kino, Kunstgeschichte, persönliche Erinnerungen, politische Geschichte und alltägliche Erfahrungen. Das Format lenkt die Aufmerksamkeit weg vom Kunstwerk als in sich geschlossener Einheit und hin zu den Wissens-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsbedingungen, unter denen es entsteht. So ergibt sich ein Porträt künstlerischer Praxis als fortlaufender Prozess des Sammelns, Übersetzens und Verknüpfens, in dem Forschung und gelebte Erfahrung einander kontinuierlich verändern. Interessante Einblicke in ihre Arbeitsprozesse und Denkweisen geben beispielsweise die beiden unterschiedlichen Folgen mit Kader Attia und Kapwani Kiwanga, die beide an der HFBK Hamburg lehren. Attias Überlegungen zu Reparationen führen zu Fragen nach kolonialer Gewalt, Erinnerung und den Möglichkeiten, historische Wunden zu bearbeiten. Kiwangas forschungsbasierte Praxis bewegt sich zwischen Materialgeschichten, Machtsystemen und Formen des Wissens, die unterdrückt oder übersehen wurden. In beiden Gesprächen erscheint künstlerische Praxis als eine Möglichkeit, sich durch Geschichte, Materialien und umkämpfte Wissensformen zu bewegen. (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

Yalda Afsah, Özlem Altın, Peggy Sue
Amison, Beate Anspach, Swaantje
Benson, Maurin Dietrich, Prof. Dr.
Julia Gelshorn, Rosanna Graf, Merve
Kaplan, Lisa Klosterkötter, Katrin
Krumm, Lark, Daria Maiier, Anne
Meerpohl, Martina Millà, Mark
Morris, Nadiia Mykhailiuk, Luise
Nagel, Lada Nakonechna, Nada Rosa
Schroer, Alisa Szykh, Jenna Sutela,
Gesa Troch, Hans-Jochen Waitz,
Ammar Yassir

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 auf der Rückseite,

›Andy Warhol‹, Katalog zur
gleichnamigen Ausstellung, im
Moderna Museet, 1968

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
Februar 2027.

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

**The interviewer should just tell
me the words he wants me to say
and I'll repeat them after him.**

Intervjuaren skall bara tala om för mig det han vill att jag skall
säga så säger jag efter honom.