

L
e
r
c
h

Newsletter der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Dezember 2013

e
n
f²¹

e
l
d

HFBK



EDITORIAL

Ein für die HFBK Hamburg aufregendes Jahr geht zu Ende: 100 Jahre ist es nun her, dass die künstlerische Ausbildung mit dem Fritz-Schumacher-Bau am Lerchenfeld 2 in Hamburg einen eigenen Ort erhielt. Dieses Heft blickt zurück auf das dreitägige Festprogramm im Oktober, das alles enthielt, was diese Hochschule ausmacht.

„Da bin ich nicht mehr reingekommen, davor war eine große Schlange“ ist der wohl meistgehörte Satz im Zusammenhang mit der Nacht vom 11. auf den 12. Oktober 2013, in die das Festprogramm mündete. Auf Einlass wartende Mensentrauben bildeten sich nicht nur im, sondern auch vor dem Haus. „Nehmt den Hintereingang, das geht immer“ wurde deshalb zum Tweet der Nacht. Dass es trotz der Fülle toll war und die lange Tradition der legendären Feste am Lerchenfeld fortgesetzt wurde, ist die Grundstimmung, die sich hielt. Das verdankt die Hochschule den mehr als 5.000 Gästen und den Studierenden, die die Räume gestalteten, als Helfer/innen die Plattformen unermüdlich mit Getränke-Nachschub versorgten und mit ihren Auftritten die Nacht zu einer ganz besonderen machten, in der sich zeigte, wie viel musikalisches Talent an diesem Haus als exorbitantes Surplus schlummert.

Die folgenden Seiten geben Gelegenheit, Verpasstes zumindest optisch nachzuholen, die Vorträge nachzulesen und Erlebtes noch einmal Revue passieren zu lassen – die rauschhaften und die ruhigen Momente.

Screening von Musikvideos aus der HFBK in der Aulavorhalle am 11. Oktober 2013, hier: There Is No Business Like Business von den Goldenen Zitronen;
Foto: Katharina Haak

INHALT

AUFTAKT

- S 4 *100 Jahre Lerchenfeld – Begrüßungsrede von Martin Köttering*
- S 6 *Sigrid Weigel: Aby Warburgs Arazzo von Beckerath – eine Florentiner Konstellation vor 100 Jahren*
- S 9 *Hartmut Böhme: Rede zum 100jährigen Bestehen des Gebäudes der Hochschule für bildende Künste in Hamburg*
- S 11 *Festakt – Semestereröffnung und Einweihung der Aula*
- S 13 *Gesamtkunstwerk – die fertig sanierte Aula*

POSTER

KONZERT PALAIS SCHAUMBURG AM

11. OKTOBER 2013; GESTALTUNG: GABRIEL BRERO,
MARIE GIMPEL, MARIE HÄUSNER, KATHARINA
SCHÜTZ, FANNY WÜHR; FOTO: ROBERT SCHLOSS-
NICKEL

Fest

- S 14 *Plattform 1 – Aulavorhalle*
- S 20 *Plattform 2 – Raum 30*
- S 22 *Plattform 3 – Laterne*
- S 25 *Plattform 4 – K22 und Plattform 5 – Raum 319*

Diskurs

- S 31 *Design-Symposium: WÜZSK*
- S 32 *Film-Symposium: Das Kino ist tot, es lebe das Kino!*
- S 33 *Podiumsdiskussion: Kann man die Kunst lehren (und falls ja, wie)?*
- S 34 *Relax and Be Inspired*
- S 36 *Publikationen und Taschen-Edition zum Jubiläum*
- S 37 *Making of ... Der Ring zum Hundertjährigen*
- S 38 *Das Festprogramm im Überblick*
- S 39 *Ausschreibungen*

100 Jahre Lerchenfeld

Begrüßungsrede von HFBK Präsident Martin Köttering am 9. Oktober 2013*

Seit nunmehr hundert Jahren ist das Lerchenfeld ein Ort, ja ein Zentrum für die Entwicklung künstlerisch-wissenschaftlicher Fragestellungen.

Seit hundert Jahren gehen von diesem bemerkenswerten Schumacher-Bau wesentliche Impulse für die bildenden Künste nach draußen. Alles, was die kulturelle Entwicklung in Hamburg befördert, lässt sich mittelbar auch auf die Ereignisse in diesem Haus zurückführen. Und obwohl oder gerade weil viele Bürgerinnen und Bürger ihre Bedeutung noch immer unterschätzen, möchte ich mit Nachdruck betonen: Ohne diese Kunsthochschule kann ich mir Hamburg nicht vorstellen!

Die Stadt wäre in fiskalischer Hinsicht vielleicht reich, aber in ihrer kulturellen Lebensqualität sicherlich armselig zu nennen.

Genau aus diesem Grund möchten wir unsere HFBK hier am Lerchenfeld feiern und haben Freunde, Förderer, ja die ganze Stadt heute und für die kommenden Tage eingeladen, unsere Gäste zu sein. Und wie ich sehe, sind viele Bürgerinnen und Bürger der Einladung gefolgt und lassen es sich nicht nehmen, dieser bedeutenden Institution zu ihrer traditionsreichen Geschichte und ihren Verdiensten zu gratulieren. Das freut mich sehr, schließlich sind sie für Euch gekommen, liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Studierende, um Euch Respekt zu zollen, für Eure ausdauernde Energie und Leidenschaft, mit der Ihr in den vergangenen Jahrzehnten dieser Stadt etwas sehr Bedeutendes gegeben habt, das sich an dieser Stelle nicht annä-

hernd erschöpfend beschreiben lässt. So ist es Euer Jubiläum, ein Fest von und für die Künstlerinnen und Künstler der HFBK.

Liebe Freunde und Förderer der HFBK, liebe Jubiläumsgäste, zu diesem Anlass möchte ich Sie ganz herzlich begrüßen und damit meinen Dank für die großzügigen Jubiläumsgeschenke verbinden. Zunächst gilt dem höchsten Repräsentanten aller Hamburgerinnen und Hamburger, dem Ersten Bürgermeister Olaf Scholz unser gebührendes Willkommen sowie der Zweiten Bürgermeisterin und Wissenschaftssenatorin Dr. Dorothee Stapelfeldt und selbstverständlich auch allen anwesenden Mitgliedern der Hamburger Bürgerschaft. Dieser Willkommensgruß geht mir sehr leicht über die Lippen und ist keineswegs eine protokollarische Floskel. Nicht nur, dass die Freie und Hansestadt Hamburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts diese Weite und Größe atmende Architektur von Fritz Schumacher ermöglicht hat – glücklicherweise damals noch unabhängig von technokratischen Normvorgaben, was die vermeintlich ausreichende Größe und Ausstattung von Räumen angeht; man schaue sich nur einmal in dieser Aula um! Nein, mein herzliches Willkommen ist darüber hinaus deswegen so ehrlich gemeint, weil die Stadt bis heute die finanzielle Verantwortung für die Lehre und Forschung an dieser Kunsthochschule trägt – und dies, soweit ich es erkennen kann, auch mit Überzeugung tut. Spätestens seit die Studiengebühren vor gut einem Jahr abgeschafft wurden, kann mit Nachdruck festgestellt werden, dass die Stadt Hamburg ihre Verantwortung für die künstlerisch-wissenschaftliche Bildung umfänglich wahrnimmt.

Den Hinweis auf die staatliche Verantwortungswahrnehmung mit ihren finanziellen Implikationen gebe ich auch deshalb gerne, weil wir den direkten Vergleich durch unsere Kooperation mit internationalen Partnerhochschulen vor Augen haben: nämlich welche Auswüchse Studiengebühren annehmen können, wenn sich der Staat aus der Verantwortung stiehlt, und welche Konsequenzen

beziehungsweise welche Begrenzungen dies für Lehre und Forschung mit sich bringen kann. Die HFBK ist in der erfreulichen Situation, ein notwendiges internationales Netzwerk aktiv aufbauen und Studienaufenthalte ihrer Künstlerinnen und Künstler im Ausland finanziell unterstützen zu können; im Gegenzug bestätigen uns die Zurückkehrenden wie auch die ausländischen Gaststudierenden immer wieder neu, wie sehr sie das freigeistige Klima und die sich ihnen an dieser Kunsthochschule bietenden Entfaltungsmöglichkeiten schätzen. Und selbst von meinen internationalen Kollegen wird das Experimentallabor HFBK respektvoll goutiert. – Sie können jetzt mit den Köpfen schütteln, wenn ich lüge! – Denn mit großer Freude darf ich die Repräsentanten unseres Partnerprogramms Art School Alliance in den vorderen Reihen begrüßen: Prof. Xu Jiang, Alumnus der HFBK Hamburg und Präsident der wichtigsten Kunsthochschule Chinas, der China Art Academy in Hangzhou; vom Goldsmiths, University of London, Dr. Richard Noble als Direktor des Art Departments sowie Prof. Michael Archer als Programmdirektor des BA „Fine Art“; aus Paris von der École nationale supérieure des Beaux-Arts können wir begrüßen die Vizepräsidentin Gaïta Leboissetier, aus den USA beehren uns von der School of The Museum of Fine Arts Boston die Vizepräsidentin Sarah McKinnon sowie vom San Francisco Art Institute der Präsident Charles Desmarais sowie aus Los Angeles vom CalArts, dem California Institute of the Arts, der Präsident Dr. Steven Lavine und last but not least die Rektorin der Wiener Akademie der bildenden Künste Eva Blimlinger. Vielen Dank, dass Sie alle gekommen sind

9. Oktober 2013: Die ersten Besucher treffen in der Aula-Vorhalle ein; Foto: KH





Kurz vor Beginn des Festaktes; Foto: TA

und an unserem wunderbaren Netzwerk der Art School Alliance mitarbeiten.

Besonders überrascht hat uns die unerwartete Hochherzigkeit und Freigebigkeit anlässlich unseres Jubiläums! Gern möchte ich den heutigen Rahmen nutzen und meine Begrüßung mit einer dankbaren Verneigung vor den Donatoren verbinden. Das überbordende Geschenk, was der HFBK zuteil wurde, haben Sie unmittelbar vor Augen: die vollständige Wiederherrichtung unserer Aula inklusive des restaurierten Wandgemäldes *Die ewige Welle* von Willy von Beckerath. Lassen Sie es mich einmal so formulieren: Ohne das geballte Engagement einer handvoll begeisterungsfähiger Hamburger Förderer säßen wir heute noch immer in einem beklagenswert angekratzten, trübweißlichgrün getünchten Versammlungsraum auf ernüchternden Schulrohrstühlen und ahnten kaum etwas von dem erhebenden Glanz dieses Jugendstil-Kleinods.

Wir verdanken dies dem überaus großzügigen Engagement der Hubertus Wald Stiftung, die eine Initiatorenrolle übernahm, der Förderung durch die Hermann Reemtsma Stiftung, der Stiftung Denkmalpflege Hamburg, die insbesondere auch für die Restaurierung des Wandgemäldes verantwortlich zeichnet, der Hamburger Sparkasse für die neue Bestuhlung sowie für die Lichtausstattung Harry Mayer von Hamburg Design und – auch dies keine Selbstverständlichkeit – dem engagierten Hochschulratsvorsitzenden Konstantin Kleffel. Nicht unerwähnt sollte an dieser Stelle bleiben, dass wir während des gesamten Sanierungsprozesses stets mit der überaus wohlmeinenden Unterstützung seitens der Behörde für Wissenschaft und Forschung rechnen konnten. Ein großer Dank also auch in Richtung Frau Stapelfeldt!

Dieses generöse Geschenk ist sicherlich als eine Art Verbeugung vor der außergewöhnlichen künstlerischen Leistung des Architekten Fritz Schumachers im Verbund mit der des Malers Willy von Beckerath zu werten. Doch zugleich hat dieses Geschenk an die Hochschule eine weitreichende symbolische Bedeutung: Denn

nicht nur der Staat, sondern in guter Hamburger Tradition haben sich Bürger und Stiftungen aus eigenem Antrieb für die Kunsthochschule engagiert, und das – gestatten Sie mir diese Interpretation –, obwohl oder vielleicht gerade weil die Hochschule in ihrer Geschichte zwar vorrangig, aber nicht nur mit künstlerischen Leistungen, sondern immer auch mit Streit- und Kritikfreude zur Lebendigkeit dieser Stadt beigetragen hat. Ein weiterer Beleg für eine dauerhafte finanzielle Unterstützung Hamburger Bürger ist der Freundeskreis der HFBK, der seit Jahrzehnten HFBK-Studierenden durch seine Unterstützung die Realisierung künstlerischer Projekte mit einem Finanzvolumen ermöglicht, das mittlerweile eine Million Euro überschritten hat.

Obgleich schon damals, Anfang der 10er Jahre des 20. Jahrhunderts, Gemälde wie Ausgestaltung der Aula in der Hamburger Kunstszene nicht unumstritten waren. Studierende und auch Professoren der Kunsthochschule kritisierten die scheinbar aus der Zeit fallende Motiv- und Formensprache. Anderen Stimmen erschien sie – im Gegenteil – zu progressiv. Dieses Für und Wider hat sich bis heute nicht wirklich geändert. Gleichwohl hat meines Erachtens ein grundlegendes Argument für die Wiederherstellung des prachtvollen Raumes Bestand: Denn unabhängig von aktuellen ästhetischen Bewertungen und Maßstäben ist es die Pflicht einer Kunsthochschule, vorbildhaft für einen respektvollen Umgang mit künstlerischen Arbeiten einzutreten. Der später weltweit zu Ruhm und Ehre gelangte Hamburger Kulturwissenschaftler Aby Warburg hatte diese Aufgabe bereits 1918 mit einer enthusiastischen Rede zur öffentlichen Einweihung des Willy von Beckerath-Gemäldes wahrgenommen. Daran anknüpfend haben wir für den heutigen Abend zwei namhafte Geisteswissenschaftler von internationaler Ausstrahlung für die Festreden eingeladen. Ich freue mich wirklich sehr, dass in der Nachfolge Aby Warburgs Prof. Dr. Sigrid Weigel zum Thema „Aby Warburgs Arazzo von Beckerath – Eine Florentiner Konstellation in Hamburg vor 100 Jahren“ und im Anschluss Prof. Dr. Hartmut Böhme zur „Geschichte und Bedeutung der Kunsthochschule am Lerchenfeld“ sprechen werden. Bereits an dieser Stelle vielen Dank an Sie bei-

de, dass Sie sich als Außenstehende dieser genuinen HFBK-Themen angenommen haben.

Wie Sie alle wissen, bildet der heutige Abend nur den Auftakt für die Feierlichkeiten, die bis einschließlich Freitag andauern. An den nächsten beiden Tagen folgen interessante Symposien und Podiumsdiskussionen, bei denen die Studienschwerpunkte Design, Film, Theorie und Geschichte ihre Fragestellungen in den Mittelpunkt stellen werden. Letztlich steuern wir aber mit rasantem Tempo auf die Nacht von Freitag auf Samstag zu, in der ein rauschendes Künstlerfest in Anknüpfung an frühere LiLaLe-Zeiten steigen wird, mit zahlreichen ehemaligen und aktuellen HFBKlern, die sich als Musiker, Performer und DJs um die nötigen Festtagsrhythmen für Bauch, Herz und Blut kümmern werden. Dass dieses umfangreiche Programm realisiert werden konnte, verdanken wir zum einen der großzügigen Unterstützung durch die Rudolf Augstein Stiftung und die ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius.

Auch mir ist bekannt, dass es kaum etwas Anstrengenderes gibt, als lange Begrüßungen und Dankesworte. Doch wenn es einen Anlass gibt, bei dem ich mich aus vollster Überzeugung und in aller gebotenen Umfänglichkeit bedanken darf, dann ganz sicher dieser. Liebe Künstlerinnen und Künstler – vielen herzlichen Dank, dass Sie mit Ihrem Tun und Lassen diese Institution HFBK zu dem gemacht haben und weiterhin machen, was sie ist: ein lebendiger, kraftvoller, funkelnder, weil freigeistiger und autonomer Ort für die Kunst!

* leicht gekürzte Fassung

Sigrid Weigel: Aby Warburgs Arazzo von Beckerath –

Eine Florentiner Konstellation in Hamburg vor 100 Jahren

Als vor einhundert Jahren der von Fritz Schumacher entworfene grandiose Neubau für die Hamburger Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld eröffnet wurde und die neuen Werkstätten bezogen wurden, war der obere Teil der Wände dieser Aula noch eine weiße Fläche. Doch die architektonische Gestaltung dieses großzügigen Raumes war auf die Ausschmückung mit einem monumentalen Bildfries hin angelegt. Die Pläne dafür waren zum Zeitpunkt der Einweihung weit gediehen. Der Leiter der Klasse für figürliche Monumentalmalerei Willy von Beckerath hatte Entwürfe vorgelegt; und durch die Unterstützung einer Gruppe privater Geldgeber um den Hamburger Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg waren auch die finanziellen Voraussetzungen für deren Realisierung geschaffen. Dass die Einweihung des Bilderzyklus dann erst viereinhalb Jahre später, im März 1918, stattfinden konnte, war nicht Fehlkalkulationen und Planungsfehlern geschuldet, wie sie heutzutage üblich sind, sondern dem Beginn des Krieges. Die Arbeiten am Fries waren weit gediehen, als Beckerath im August 1914, nur kurz nach der deutschen Kriegserklärung, aufgefordert wurde, Aula und Atelier für die Nutzung des Gebäudes als Hospital zu räumen.¹ Aus diesem Grund konnte er seine Malerei erst Anfang 1918 fertigstellen.

Mit diesem Einbruch der Zeitgeschichte in die Geschichte der Kunst trägt der Wandfries von Beckerath die Spuren einer *symptomatischen Verspätetheit*. Erdacht und entworfen noch ganz im Geiste der Reformbewegung des noch jungen Jahrhunderts und der für sie typischen symbolischen Bildsprache, als dessen unumstrittener Vorreiter damals Ferdinand Hodler (Abb. 1 u. 2) galt, verkörpern die makellosen unbekleideten Körper die Idee einer ‚geistigen Erneuerung‘, wonach die Welt den Gesetzen von Natur und Kosmos folgen sollte und nicht denen von Markt und Kapital.

In einem Kommentar Beckeraths zu seinem Fries erläutert er sein Bildprogramm der ewigen Welle als Symbolisierung eines stets wiederkehrenden Vorgangs „in der Geschichte der geistigen Menschheit, die sich nicht in eine Pyramide zu einer größeren Vollkommenheit zuspitzt, sondern stets in Wellenlinien mit Höhen und Tiefen in horizontaler Grundrichtung verläuft. Sie steht also inhaltlich ebenso sehr im Widerspruch zur modernen entwicklungsgeschichtlichen Weltauffassung, wie sie formell im Widerspruch, ja sogar im ausgesprochenen Gegensatz zu den ‚maßgebenden‘ Richtungen steht.“² Die einzelnen Etappen der visualisierten Bewegung sind für ihn a.) *Aufgang* (im Bild der Mor-

gendämmerung), b.) *Gebunden* (personifiziert in der gefesselten Frauengestalt im linken Seitenflügel des Triptychons an der Stirnwand), c.) *Verkündigung* (im Bild der vertriebenen Krieger und einer Gruppe von Erwachenden im vorderen Mittelbild), d.) *Erleuchtung* (dargestellt in der Gebärde erhobener Hände im rechten vorderen Seitenflügel), e.) *Entfaltung* (symbolisiert im Naturbild der Knospung), dann f.) *die Erfüllung* (auf dem langen Fries der Seitenwand, dargestellt in drei Teilen, in der Mitte die Figur des „Lichtbringers“ vor den Personifikationen seiner Ideen, flankiert von zwei Gruppenbildern, links das „Crescendo“ des Erwachens und rechts eine in Bewegung geratene Gruppe, die er als Kulminationspunkt der Wellenbewegung versteht, g.) *Spiel* (der Umschlag geistiger Bewegung in Virtuosität, dargestellt in der Ikonographie der drei Grazien), und schließlich h.) *Niedergang* (symbolisiert in zwei Frauenfiguren, die ins Meer eintauchen).

Als aber die Teilnehmer der feierlichen Enthüllung Anfang 1918 das allegorische Bildprogramm zu sehen bekamen, das die Menschheitsgeschichte, Naturgesetzen gleich, im Bild einer ewigen Welle gestaltet, hatte das Bild der Natur in den Schützengräben des Krieges seine Unschuld verloren und war auch die Idee einer menschlichen Naturgeschichte gewaltsam desillusioniert worden.

Die konfliktreiche Geschichte des Bilderzyklus – er stieß von Anfang an auf Ablehnung und gilt bis heute als „umstritten“, Kritiker und Gegner forderten seine Übermalung, er wurde mehrfach verhängt, davon dreizehn Jahre während der NS-Zeit, und in den Fünfzigern wurden die Bilder für mehrere Jahre von den Wänden entfernt –, das wechselhafte Schicksal ist also nicht ohne die Verwerfungen, wenn nicht Abgründe zu betrachten, die sich zwischen seinem lebensreformerischen Bildprogramm und der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts auf tun. Da sich nach der Fertigstellung aber besonders Kritiker mit einer traditionalistischen Kunstauffassung von Beckeraths Fries ästhetisch wie auch moralisch abgestoßen fühlten und der Zyklus gerade zu jener Zeit verhängt wurde, als sich die Kunst am Idealbild ‚arischer‘ Körper auszurichten hatte, gilt das Merkmal der Verspätung jedoch nicht in ästhetischer Hinsicht. Es ist heute eher die Überhöhung natürlicher Körper, die Anstoß erregt, nicht mehr ihre Nacktheit, wie damals. Mit dem ‚zu spät‘ seines symbolischen Bildprogramms, dessen Ideen von der Weltgeschichte grausam überholt wurden, und seiner ästhetischen Anstößigkeit ist der Wandfries *Die ewige Welle* in die Konstellation einer mehrfachen Ungleichzeitigkeit und Unzeitgemäßheit verwickelt, die als Lehrstück der Kunstgeschichte gelesen werden kann – und zwar durchaus im Sinne jenes ‚Nachlebens der Bilder‘, das im Zentrum der Studien von Aby Warburg steht, dem Begründer der berühmten *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* in der Hamburger Heilwigstraße. Denn die Kulturwissenschaft Warburgs beschreibt das Nachleben der Bilder weder im Modell von Chronologie, Fortschritt oder der Abfolge von Stilen bzw. Epochen noch im Muster einer ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ nach Nietzsche. Wohl interessierte Warburg sich für Pendel- und Ausgleichsbewegungen zwischen extremen Gegensätzen wie Magie und Mathematik, Ekstase und

Ruhe, doch sind diese Bewegungen bei ihm Teil einer Geschichte, die sich uns nur in archäologischen Schichten zeigt. Aus ihnen sind Wanderungen von Symbolen durch Räume und Zeiten rekonstruierbar, sind die Wiederkehr vergessener Bildsprachen und die unbewusste Aneignung alter Ausdrucksgestalten durch spätere Generationen abzulesen.

Mit einem ästhetischen oder gar Geschmacksurteil oder aber mit einem ideologiekritischen Urteil über das zugrundeliegende Bildprogramm werden die Symptome, die den Schichten seines Nachlebens eingeschrieben sind, jedoch unlesbar – zumal wenn solche Urteile aus der Perspektive eines nachträglichen Wissens über den nachfolgenden Verlauf der Kunst- und Zeitgeschichte formuliert werden. Ein Mehr an Wissen, das den Nachgeborenen gleichsam von selbst zufällt, begründet keine Position des Urteilers, sondern die Aufforderung zu genauerer Lektüre. Wie leicht ist es, sich über die Lichtgestalt im Zentrum der Längsfront von Beckeraths Fries, die deutlich Züge einer religiösen Erlöserfigur trägt, zu echauffieren, da man heute darum weiß, auf welche Weise solche Erlösungssehnsucht zur Kennlichkeit einer mörderischen Führerfolgenschaft entstellt worden ist. Doch blendet man mit einer solchen Haltung aus, dass das Unbehagen an der Kultur, das sich in derartigen Symbolen ausspricht, auch heute keineswegs abgegolten ist. Zu Zeiten, als Bildprogramme wie die von Beckerath, Hodler, von Hofmann oder auch Kolo Moser entworfen wurden (Abb. 3 bis 5), war jedoch noch unentschieden und auch noch unentscheidbar, wohin sich ihre Bildsprache einer von Zivilisationszwängen befreiten Natur entfalten werde: ob in die aseptischen Normkörper eines Adolf Ziegler oder in die expressiven Bilder von teils verdrehten und gefesselten Körpern eines Max Beckmann (Abb. 6 u. 7).

Aby Warburgs Ansprache, die er am 23. März 1918 zur feierlichen Enthüllung von Beckeraths Wandbildern hielt, scheint gänzlich unberührt von solchen Fragen und von irgendwelchen Irritationen. In seiner Würdigung wird an keiner Stelle deutlich, dass die Beckerathsche Idee einer wellenartig verlaufenden und zyklisch wiederkehrenden „Geschichte der geistigen Menschheit“ seiner eigenen Auffassung von einer *kulturellen* Geschichte krass zuwiderläuft, einer Geschichte, in der auf dem Wege bildnerischer Praxis – sei es durch Werkzeugproduktion, Kleidung oder symbolische Tätigkeit – ein Denkraum der Distanz zur Natur geschaffen wird.³ Ebenso wenig scheint Warburgs Ansprache durch die Tatsache berührt, dass man sich mitten im Krieg befand. Nur in der Rhetorik seiner



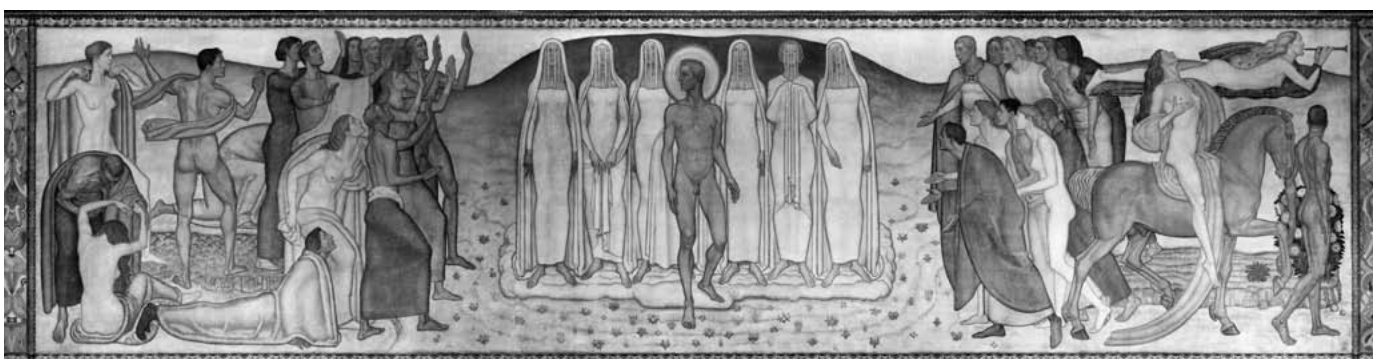
a. *Aufgang*



b–d: Willy von Beckerath, *Die ewige Welle*, Aula der HFBK, *Gebunden*, *Verkündigung* und *Erleuchtung*



e: *Entfaltung*



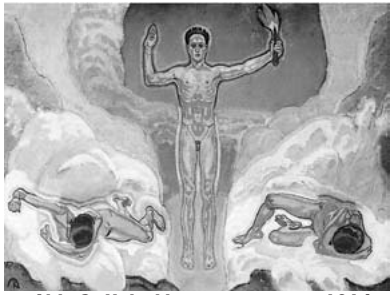
f: *Die Erfüllung*



g: *Spiel*



h: *Niedergang*

Abb. 1: Ferdinand Hodler, *Der Tag*, 1900Abb. 2: Ferdinand Hodler, *Die Nacht*, 1889; Abb. 1 und 2 aus: Sharon L. Hirsh, *Ferdinand Hodler*, München 1981Abb. 3: Kolo Moser, *Das Licht*, 1914; Wien, Sammlung J. HummelAbb. 4: Ludwig von Hofmann, *Frühlingsturm*, 1894-95; Städtische Kunstsammlung DarmstadtAbb. 5: Willy von Beckerath, *Raub der Europa*, 1904; Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, KunstbibliothekAbb. 6: Adolf Ziegler, *Die vier Elemente, Feuer, Wasser und Erde, Luft*, ca. 1937, aus: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurt a.M. 1974Abb. 7: Max Beckmann, *Die Argonauten*, 1949-50; National Gallery of Art, WashingtonAbb. 8: Domenico Ghirlandaio, *Grabkapelle der Sassetti in der Kirche Santa Trinità in Florenz*Abb. 9: *Arazzo mit Holzhackerszene*, 15. bis 16. Jhdt., aus: *Aby Warburg, Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen*, 1907

Schlusswendung kommt die Kriegssituation kurz zur Sprache, im Ausdruck der Dankbarkeit nämlich, dass es im vierten Kriegsjahr in Deutschland möglich sei, sich um kulturelle Belange zu kümmern. Zwar verfügen erst wir im Rückblick über das Wissen, dass der Krieg noch sieben Monate andauern und mit einer Bilanz von nahezu zehn Millionen Toten und für Deutschland in einem Desaster enden sollte. Trotzdem aber ist die Ausblendung der Kriegssituation in Warburgs Ansprache bemerkenswert, und dies besonders *deshalb*, weil Warburg jemand war, der den gesamten Kriegsverlauf in geradezu obsessiver, wenn nicht zwanghafter Weise verfolgt und dokumentiert hat. Er tat dies so *extensiv* – seine Zettelkästen enthielten bei Kriegsende ca. 10.000 Dokumente, meist Zeitungsausschnitte⁴ – und auch so *intensiv*, dass er sich darüber in eine Art lebenden Seismographen⁵ verwandelt hat. Kein Reizschutz hat dieser Art täglicher Aufzeichnungen Stand halten können, so dass das Kriegsende mit einem psychischen Zusammenbruch Warburgs zusammenfiel. – Doch von all dem scheint die Einweihungsrede nicht tangiert.

Hingegen lässt sich das Stichwort des Arazzo im Schlussteil der Rede (Arazzo: ein monumentaler gewebter Wandteppich) als Chiffre dafür lesen, was dieser Augenblick, als Beckeraths Wandfries im Namen der Stifter dem Hamburger Senat feierlich übereignet werden konnte, für Aby Warburg vor allem bedeutete. „Die Wandgemälde Beckeraths befinden sich ja an der Stelle über der Holzvertäfelung (...) wo schon im spätmittelalterlichen Festsaal der ‚Arazzo‘ sich ausbreitete.“⁶ Und er fügt hinzu, dass „eines der kleineren Wandgemälde, auf dem die Blumenkinder aus der Knospe ans Licht drängen,“ wie geschaffen sei „zu einem Wandteppich als dekoratives und inhaltliches Sinnbild dieser kunstgewerblichen Schule, die an Jugend und Zukunft glauben darf und soll.“ Die Bezeichnung von Beckeraths Wandfries als Arazzo und der Vergleich mit spätmittelalterlichen Wandteppichen darf vor allem als Hinweis auf Warburgs Verständnis der Konstellation Förderer-Künstler und seiner eigenen Rolle als Kulturpolitiker verstanden werden. Denn Warburg stand damals an dieser Stelle nicht in erster Linie als Festredner, sondern mehr noch als Initiator des Projekts, als treibende Kraft einer Beckerath-Stiftung zur Finanzierung des Vorhabens und als unermüdlicher Diplomat, der für die Idee des monumentalen Wandbildes in einem öffentlichen Gebäude, zumal einer Einrichtung künstlerisch-kunstgewerblicher Ausbildung, geworben hat, um sie beim Senat der Stadt durchzusetzen. Indem er Beckeraths Wandfries in die Nachfolge eines spätmittelalterlichen Arazzo stellt, sieht er zugleich sich selbst als Erben jener Florentiner Stifter, deren Selbstverständnis und deren Kultur- und Bildpolitik er intensiv studiert hatte.

Seine Forschungen zum Nachleben antiker Ausdrucksformen in der Renaissance-Malerei hatte Warburg während seiner langjährigen Studienaufenthalte in Florenz ausgeweitet durch Recherchen zur kulturgeschichtlichen Situation und insbesondere zur Rolle der Florentiner Patrizier, in denen er – als den Stiftern von Grabkapellen – die wichtigsten Auftraggeber der Künstler und die be-

deutlichsten Förderer der Künste sah. In Studien zum Florentiner Francesco Sassetti (1901/07) zeichnet er das Porträt eines Kaufmanns aus der „Übergangsepoche zwischen Mittelalter und Neuzeit“ und deutet dessen ausführliches Testament als Ausdruck der „herben Willensgröße des antiken römischen Familien-Hauptes“. An dessen Plänen zur Ausgestaltung der Familien-Grabkapelle in der Kirche Santa Trinità durch Domenico Ghirlandaio (Abb. 8) hebt Warburg besonders hervor, „wie ernsthaft Francesco Sassetti, der beste Typus der derzeitigen florentinisch bürgerlichen Gesellschaft, es mit seinem Bildrecht nahm.“ Mit diesem Bildrecht hat es eine besondere Bewandnis; es war im Florentiner Cinquecento das erworbene und vererbare Recht einer Patrizierfamilie auf Bild und Chor, das ist die ausdrückliche Erlaubnis, Chor und Altarbild einer Kapelle nach eigenem „Gutdünken ausschmücken zu lassen“, wie Warburg formuliert.⁷ Dieses private Bildrecht im öffentlichen Raum betrachtete er zugleich als Verantwortung dafür, eine Bildsprache zu finden, in der die widerstreitenden Kräfte einer Übergangsepoche zum Ausdruck und Ausgleich gebracht werden. In der Art, wie Sassetti sein Bildrecht wahrnahm, würdigt Warburg den „gebildeten Frührenaissance-Menschen“ mit einem Selbstbewusstsein, das einen „ethischen Gleichgewichtszustand“ und „charaktervollen Ausgleich anstrebte“.⁸

Vor dem Hintergrund dieses Porträts eines Florentiner Kaufmanns lässt sich Warburgs kulturpolitisches Engagement als Übertragung eines solchen Selbstverständnisses aus dem Florenz des 16. Jahrhunderts ins Hamburg des beginnenden 20. Jahrhunderts deuten. Was dort das Bildrecht des Patriziers zur Gestaltung einer Grabkapelle war, sind hier Recht und Verantwortung, die Bildpolitik im öffentlichen Raum nicht den Behörden zu überlassen, sondern den Händen vermöglicher und kunsthistorisch vorgebildeter Hamburger Bürger zu überantworten. Insofern hat Aby Warburg, der selbst einer alteingesessenen jüdischen Bankiersfamilie entstammt, sich auch mehrfach für die Ausgestaltung öffentlicher Gebäude eingesetzt und sich in die städtische Bildpolitik eingemischt. Er verstand sich aber nicht nur als Geldgeber, sondern übernahm die Rolle des *spiritus rector* für die Idee des monumentalen Wandfries im Schumacher-Bau. Ihm war es gelungen, eine Gruppe einflussreicher und engagierter Personen für das Vorhaben zu gewinnen, u. a. den Senator Johannes August Lattmann, Toni O'Swald, die Frau des Überseekaufmanns William Henry O'Swald, der von 1908 – 10 zweiter Bürgermeister gewesen war, den Unternehmer und Kunstmäzen Oskar Tropowitz und, last but not least, seinen Bruder Max Warburg, den Direktor der Familienbank, an den er das Recht des Ältesten auf diesen Posten abgetreten hatte, um sich selbst dem Studium der Kunst- und Kulturgeschichte widmen zu können. Ende 1912 schon konnte Aby Warburg berichten, dass die Entwürfe Beckeraths angenommen seien; und wenig später bestätigte ihm sein Bruder die Einrichtung eines Bankkontos für das Projekt. Da die bereits zusammengetragene Summe von 9.700 Mark nicht hinreichte für den Monumentalfries von 44 Metern Länge und vier

Metern Höhe, obwohl der Künstler die Arbeit ohne Honorar übernahm, betrieb Warburg die Gründung einer Beckerath-Stiftung.⁹ Nach diesem zeitintensiven Einsatz und nach der langen kriegsbedingten Unterbrechung der Arbeiten am Fries bedeutete der Augenblick der Übergabe des Bilderzyklus an die Stadt den späten, aber glücklichen Abschluss eines ehrgeizigen Vorhabens, das Warburg sich ganz zu eigen gemacht hatte.

Was aber verbindet Beckeraths Bilderzyklus mit dem Arazzo in einem spätmittelalterlichen Festsaal? In mehreren Beiträgen zu solchem „monumentalen und gleichzeitig praktischen Wanderschmuck“ aus den Werkstätten burgundischer Teppichweber hat Aby Warburg nicht nur ein Genre, das ansonsten weitgehend als dekorativer Gebrauchsgegenstand, als Sammler- und Wertobjekt behandelt wird, zum Gegenstand ernsthafter kunstgeschichtlicher Forschung gemacht; er hat damit zugleich auch erstmals die kulturelle Funktion kunstgewerblicher Objekte analysiert. Insofern ist die Chiffre des Arazzo auch eine Anspielung auf das Programm der reformierten Kunstgewerbeschule, die Trennung zwischen autonomer Kunst und Kunstgewerbe aufzuheben.

In einem ersten Aufsatz zum Thema mit dem Titel *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen* (1907), der drei Exemplare von Bildteppichen aus dem 15. und 16. Jahrhundert behandelt, hatte Warburg den Arazzo als „aristokratisches Fossil“ beschrieben, das aber „seinem ursprünglichen Charakter nach demokratische Züge“ trägt und diese Züge mit der Eigenschaft des Wandteppichs als „bewegliches Bildvehikel“ und reproduzierbarer „Bildverbreiter“ belegt. Das darauf dargestellte „Bildrama“ vom Leben des arbeitenden Bauern – es handelt sich um Holzfallerszenen (Abb. 9) – befragt er, genauso wie die Gemälde der Renaissance, auf seine Stellung „im Kampfe um den Stil des bewegten Lebens“,¹⁰ denn die Ausdrucksgebärden auf Bildern sind für ihn bedeutsam als unterschiedliche Lösungen im Umgang der Menschen mit ihren Affekten und deren symbolischer Bearbeitung. 1912 in Rom, beim Internationalen Kunsthistorikertag war Warburg bei einem Empfang im Palazzo Doria Pamphili erneut auf burgundische Bildteppiche aus dem 15. Jahrhundert gestoßen, diesmal mit Szenen aus den Abenteuern Alexanders des Großen. Sein daraus hervorgegangener Artikel mit dem Titel *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*, den er im März 1913 im *Hamburger*

Fremdenblatt publizierte, erörtert für diese „praktischen und zugleich unterhaltenden Wandbehänge“ das „angestammte Recht“, „Sage und Geschichte in ihrem eigentümlich unklassischen Stil zu erzählen“¹¹. Er schickte den Artikel umgehend auch an Beckerath. Der bedankte sich für Warburgs Beitrag über die Arazzi, aus dem er meinte, dessen Vorstellung über große Kunst ablesen zu können. Ob Beckerath damit zugleich – sei es bescheiden, sei es selbstkritisch – eine Meinung über die eigene Kunst verband, muss offen bleiben.

Der Maler hatte nämlich ein durchaus skeptisches und selbstkritisches Verhältnis seiner eigenen Kunst gegenüber. In einem Brief an seinen Freund Gustav Ophüls, geschrieben nach der Fertigstellung des Zyklus, spricht er davon, er kenne seine Grenzen und glaube keineswegs, das Werk eines Genies geschaffen zu haben, ist zugleich aber davon überzeugt, dass seine Wandmalerei der Zukunft gehöre. Wie bedeutsam für ihn die symbolisch ins Bild gesetzten Ideen waren, wird erkennbar, wenn er seine eigene Rolle lediglich in der des Propheten sieht, während nur ein Genie das Werk vollenden könne.¹² Lässt sich diese Bemerkung direkt auf das Bildprogramm der *Ewigen Welle* und die Erscheinung des Lichtbringers beziehen, so kann man sie auch als Hinweis auf Künstler-Vorbilder lesen, die damals als Genies einer neuen Malerei im Sinne der Lebensreform gehandelt wurden. Und diese Rolle kam vor allem Ferdinand Hodler zu, dessen Erfolge in Deutschland Beckerath aufmerksam verfolgte. So schrieb Beckerath, der zuerst mit Bildern von *Brahms am Flügel* (Abb. 10) auf sich aufmerksam gemacht hatte und 1906 mit dem Wandbild *Die Gefilde der Seligen* in der Bremer Kunsthalle hervorgetreten war, an Warburg im Februar 1911, dass Hodler aus Hannover einen Auftrag erhalten habe. (Es handelt sich um das heroische Monumentalbild *Einmütigkeit*, eine Auftragsarbeit für das Rathaus Hannover 1911–13). Und in einem Brief im zweiten Kriegsmonat bewertete er Hodlers Bilder als „integralen Bestandteil deutscher Kunst“.¹³ Sein Begriff ‚deutscher Kunst‘, der uns Heutigen unheimlich geworden ist, war damals ein ästhetischer, kein nationalistischer Begriff. Der Abstand zwischen den unterschiedlichen Vorstellungen in dem zweideutigen Titel einer ‚deutschen Kunst‘ wurde nicht zuletzt darin offenbar, dass Beckerath bald darauf als scharfer Kritiker und Gegner des *Kampfbundes für deutsche Kultur* hervortreten sollte.

Doch schauen wir uns abschließend noch die künstlerische Topographie der monumentalen Wandbilder an, in die Beckerath mit seinem Bilderzyklus eintrat. Einen unumstrittenen Maßstab stellten die riesigen Wandbilder von Pierre Puvis de Chavannes im Amphitheater der Pariser Sorbonne dar (Abb. 12). Mit seiner monumentalen Szene eines *Heiligen Waldes* hatte er das Genre allegorischer Darstellungen eines überhöhten geistigen Lebens vorgegeben, die in seinem Fall, noch in der ikonographischen Tradition von Raffaels *Schule von Athen* stehend, Personifikationen der Künste und Wissenschaften darstellen. Dagegen hatte Hans von Marées mit seinem Triptychon der *Hesperiden* (1884) eine ästhetische Bildsprache entwickelt, die für die symbolischen Wandbilder der Jahrhundertwende prägend wurde, eine Art Nachleben der paganen Antike in der Moderne, in der die nackten menschlichen Körper zum Mittelpunkt paradiesischer Räume und Landschaften werden, auch wenn es sich oft um ein verlorenes Paradies handelt (Abb. 13). Mit Ferdinand Hodler aber war eine neue Malweise auf

die Bildfläche getreten, in der die menschlichen Körper zum reinen Sinnbild von kosmischen, seelischen oder geistigen Zuständen wurden – wie beispielsweise in der *Empfindung* (1901–02, Abb. 14) –, dies allerdings mit einer Tendenz zur Heroisierung – wie in dem großen Wandbild *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (1908/09, Abb. 15), das er im Auftrag der Universität Jena gemalt hat – oder zur Sakralisierung – wie in dem Bild *Der Auserwählte* (1893/94, Abb. 16). Soweit die Orientierungsmarken, wie sie sich für den Künstler damals darstellten. Für Warburg stellte sich die Konstellation anders dar. Auch er ein Bewunderer von Puvis de Chavannes und Hodler, war sein Einsatz für das Bildrecht der Bürger jedoch vor allem durch den Antipoden Hugo Vogel bestimmt, der die Wandbilder im Festsaal des Hamburger Rathauses gemalt hatte (Abb. 17). Gegen Vogels Bilderzyklus, der fünf Kulturphasen aus der Entwicklung Hamburgs von der unbevölkerten Urlandschaft bis zur zeitgenössischen Hafenstadt darstellt, war Warburg 1910 mit einem Artikel öffentlich zu Felde gezogen, dessen polemischer Verriss mit keinem Sarkasmus spart. So charakterisiert er Vogels Entwicklungserzählung im „historischen Monumentalstil“ als „eine Art lebensgroß gemimter Heimatkunde“ und als „wohlfeilen Versuch, hanseatisches Milieu durch ein Nebeneinander von modernem Fischerdorfrealismus und mittelalterlicher Trachtenkunde zu versinnbildlichen“¹⁴. Sein Engagement für den Wandfries am Lerchenfeld ist damit zweifellos als bildpolitisches Gegenprogramm zu Vogels Bildern zu verstehen. Warburg versprach sich von dem Zyklus in der Aula einer Kunstgewerbeschule, dass die Studierenden dadurch zur Auseinandersetzung mit geistigen Inhalten motiviert würden. Wenngleich uns der Begriff des ‚Geistigen‘ heute als metaphysische Leerformel suspekt geworden sein mag, so sei daran erinnert, dass 1912, im Jahr, in dem das Vorhaben des Bilderzyklus entstand, Wassily Kandinsky seine Schrift *Das Geistige in der Kunst* veröffentlichte, die als *die* Programmschrift der modernen Kunst gelesen wird.

Im Projekt des Bilderzyklus *Die ewige Welle* begegnen sich Warburgs kulturpolitisches Engagement für ein Bildrecht der Bürger und das reformerische Bildprogramm Beckeraths, dessen Ideen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg stammen. Dieses Programm mag durch die Zeitgeschichte desillusioniert worden sein, Warburgs Einsatz für private Kunstförderung und tätiges Bürgerengagement muss jedoch auch heute noch als uneingelöst gelten – in einem Land, in dem die Stiftungskultur bei weitem hinter dem finanziellen Potential ihrer Bürger zurück steht.

1 Nach Tagebuchaufzeichnungen von Beckerath vom 19.–20. August 1914, Mark A. Russell: *Between Tradition and Modernity. Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896–1918*. New York, Oxford 2007. S. 189.

2 W. v. Beckerath in einem Brief an Gustav Ophüls im Mai 1918. Abgedruckt bei Michael Diers: Anlässlich der Restaurierung: Willy von Beckeraths Wandzyklus ‚Die ewige Welle‘. In: *newsletter der HfbK*, Nr. 52/Dezember 2008, S. 6/7.

3 Wiederkehr erhält darin eine gänzlich andere Bedeutung. So hat der französische Bildwissenschaftler George Didi-Huberman in Warburgs Ansatz ein „Phantommodell der Geschichte“ entdeckt, mit dem die Kunstgeschichte in Unruhe und Bewegung

geraten sei. Die Geschichtlichkeit der Bilder finde darin „ihren Ausdruck in einer zwanghaften Wiederkehr und einem geisterhaften ‚Nachleben‘ der Formen (...). Also im Ungewußten, Ungedachten und Unbewußten der Zeit.“ Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. (2002) Frankfurt/M. 2010, S. 30f.

4 Vgl. dazu Gottfried Korff (Hg.): *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*. Tübingen 2007.

5 Das Bild des Seismographen hat Warburg für sich selbst verwendet. In: *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*. In: *Werke in einem Band*. Hgg. v. Martin Tremml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig. Frankfurt/M. 2010, S. 573. Vgl. dazu Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder*, S. 148f.

6 Manuskript der Ansprache vom 23.3.1918. Archiv des *Warburg Institute London*, WIA III. 28.2.5, S. 9. Ich danke meinem Kollegen Dr. Martin Tremml für die Transkription des Redemanuskripts von Warburg.

7 Aby Warburg: Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. In: *Werke in einem Band*, S. 221 und S. 214.

8 Aby Warburg: Sassetis letztwillige Verfügung. In: *Ebenda*, S. 271 und S. 277.

9 Die Einzelheiten sind überliefert durch die Korrespondenz von Aby Warburg im Archiv des *Warburg Institute London*. Auszüge in Michale Diers: *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*. Berlin 1991, S. 91f.

10 Aby Warburg: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen. Erstdruck in: *Zeitschrift für bildende Kunst* NF. XVIII (1907), S. 41–47. In: Aby Warburg: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Gesammelte Schriften*. Hgg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers. Bd. I.1. Berlin 1998. S. 221–230, Zitat S. 229. Vgl. dazu Michael Diers: *Warburg-Lektüre: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen oder Kunst im Kanzleramt*. In: *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*. Hgg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass. Berlin 1991. S. 179–198.

11 Aby Warburg: Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt. In: *Werke in einem Band*, S. 415.

12 Brief an Gustav Ophüls am 7.5.1918, in Beckerath/Ophüls, *Briefwechsel*, S. 176.

13 Beckerath an Warburg, 22.10.14, Archiv des *Warburg Institute London*.

14 Aby Warburg: *Die Wandbilder im Hamburgischen Rathaussaal*. Erstdruck in: *Kunst und Künstler*. 8. H., Mai 1910. In: Warburg, *Erneuerung*, Bd. I.2, S. 585.



Abb. 10: Willy von Beckerath, *Brahms am Flügel*, 1896; Privatbesitz



Abb. 11: W. v. B., *Die Gefilde der Seligen*, 1906; Kunsthalle Bremen



Abb. 12: Pierre Puvis de Chavannes, *Heiliger Wald*, 1886–89; Amphitheater der Sorbonne, Paris



Abb. 13: Hans von Marées, *Hesperiden*, Triptychon, 1884; Neue Pinakothek, München

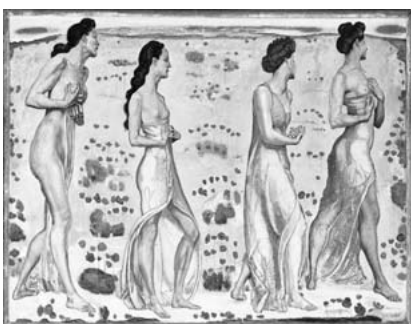


Abb. 14: Ferdinand Hodler, *Die Empfindung II*, 1901–02; Kunstmuseum Bern



Abb. 15: F. H., *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813*, 1908–09; Universität Jena



Abb. 16: F. H., *Der Auserwählte*, 1893–94; Kunstmuseum Bern



Abb. 17: Hugo Vogel, Wandbilder im Festsaal des Hamburger Rathauses, 1901–09

Hartmut Böhme: Rede zum 100jährigen Bestehen des Gebäudes der Hochschule für bildende Künste in Hamburg

Lassen Sie mich mit einer Anekdote beginnen: Während 1767 von der Patriotischen Gesellschaft die Hamburger Zeichenschule, als Vorläuferin der Hochschule für bildende Künste, gegründet wurde, war wenig zuvor einer der radikalsten Vertreter der Aufklärung mal wieder auf der Flucht. Von Paris aus hatte er 1762 sich ins schweizerische Städtchen Môtiers zurückgezogen, das damals zum Herrschaftsgebiet des preußischen Königs Friedrich II. gehörte. Hier war der berühmt-berüchtigte Exzentriker durch auffällige Armeniertracht und religionskritische Schriften dem calvinistischen Pfarrer und den Bauern unliebsam geworden, so dass sie ihm in der Nacht auf den 6. September 1765 mit Steinen die Fenster einwarfen. Bereits in Paris, dann auch in Genf, seiner Geburtsstadt, hatte man seine Schriften verbrannt – und einen Haftbefehl ausgestellt. So musste man nicht paranoid sein, um sofort nach der „Steinigung“ (*lapidation*, wie er schreibt) erneut zu fliehen: auf die Isle St. Pierre im Lac de Biene im Jura – *procul negotiis* und das heißt hier durchaus Horazisch: fern aller Verfolgung, fern des „Tumultuarischen des gesellschaftlichen Lebens“ und der Stadt. Über diesen bukolisch-idyllischen Aufenthalt schrieb er zwölf Jahre später die berühmten *Les rêveries du promeneur solitaire, Träumereien eines einsam Schweifenden* (1776–78, 1782), wie Stefan Zweifel den Titel dieses berühmten Buches von Jean-Jacques Rousseau übersetzt. Warum erzähle ich das?

In der fünften Träumerei beschreibt Rousseau folgende Situation: Er lässt sich allein mit einem Boot, auf den Rücken gestreckt, über den See treiben und versinkt in stundenlange Träumereien, „wird zwar, aber herrlich“, „ohne genau umrissenen oder fest gefügten Gegenstand“. Ähnliche Situationen „jeglicher Mühsal des Denkens enthoben“, wodurch er indes umso mehr sein „Dasein voll Freude [zu] spüren“ vermag, erlebt er auf der Insel oft. Die Zeit wird aufgehoben, jede Minute ist wie die andere, jeder Tag wie der vorige. Diese Zeit werde nicht beherrscht von der getakteten Arbeit, sondern sie sei ein „dauerhafter Zustand“, „wo Zeit nichts mehr gilt, wo stets Gegenwart herrscht, ohne jeden Merkstein solcher Dauer und ohne jede Spur einer Abfolge, aber auch ohne jedes Gefühl von Mangel oder Wonne, von Freud oder Leid, von Wunsch oder Angst, außer um unser Dasein selbst, das ganz von diesem Gefühl ausgefüllt wird“. Es ist ein Zustand der Seelenruhe (der epikureischen *ἀταραξία*), des Fehlens von Unruhe und Leidenschaft, jenseits jeder moralischen Verpflichtung, jeder Arbeitsdisziplin und jeder Wahrheitsanstrengung. Rousseau bildet in sich selbst die Insel, auf der er lebt. Und diese Insularität, fern jeder Robinsonade, in der es stets um Selbsterhaltung, Disziplin und Arbeitsethos geht, ist der Inbegriff des Ästhetischen. Das Ästhetische teilt sich hier gerade nicht als werkschaffende Kreativität, sondern als selbstgenügsamer, nutzloser, aber erfüllter Augenblick mit, der nichts will als sich selbst immerdar fortzusetzen. Kurz, es ist das *Glück* – die Erfahrung des verweilenden Augenblicks, den Faust, der Weltengierige, stets sucht und nie erreicht. Faust, der rastlos Schaffende, ist der Gegentyp zu Rousseau im Boot, dem Genießenden.

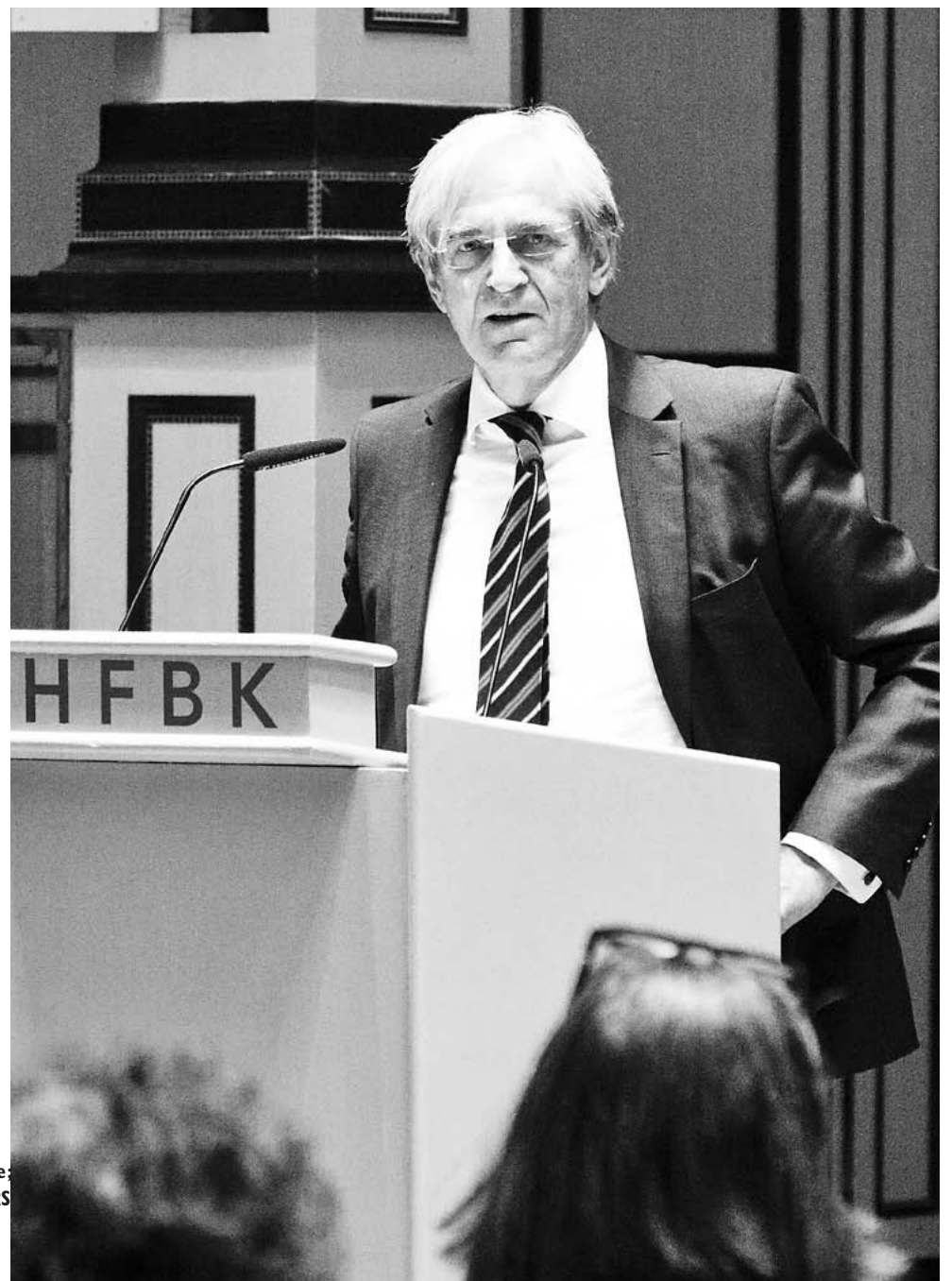
Rousseau ist nicht nur Philosoph, sondern auch Künstler und Musiker, der „das Joch des Menschen“, die Hetze und Unruhe der Zeit nur zu genau kennt. Hier auf St. Pierre lernt er eine neue Art des Ästhetischen kennen: das Gefühl vollkommener Immanenz des Daseins, worin „man sich selbst genügt“ „wie Gott“. Das nennt Peter Sloterdijk den „Urknall der modernen Subjektivität“. Indes, es ist keine Explosion, sondern „ein fast unmerkliches Geschehen von eher implosivem oder kontemplativem Charakter“ (Sloterdijk 2011). Es ist schon deswegen kein Urknall, weil diese Form von Moderne deutlich genug auf alteuropäische Topoi des anti-urbanen Landlebens zurückgeht.

Von hier aber gehen die Theorien ästhetischer Autonomie aus, die Ansprüche der Kunst auf Nutz-

sigkeit und Amoralität, auf Genuss und reine Gegenwart – von Schiller bis zu Adornos ästhetischer Theorie, die ihren Impuls aus der Figur der Negativität bezieht: in der Kunst sei aller gesellschaftlicher Anspruch gelöscht und eben das mache ihren unverzichtbaren gesellschaftlichen Wert aus. Denken wir an den Ästhetizismus von Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde oder Hugo von Hofmannsthal. Denken wir an die Selbstgenügsamkeit von Farbe und Form, die absolute Malerei von Cézanne bis zum abstrakten Expressionismus der Nachkriegsjahre, von Barnett Newman bis zu Ernst Wilhelm Nay, 1953 Gastdozent an diesem Hause und 1955 zweiter Träger des Lichtwark-Preises der Hansestadt Hamburg, welchen dieses Jahr ein anderer Kunstlehrer dieser Schule, Andreas Slominski, erhält.

Doch erinnern wir uns an die Gründung der Hamburger Zeichenschule in zeitlicher Nachbarschaft zu Rousseaus Inseldasein. Rousseaus Ästhetik ist ebenso eine Geburt der Aufklärung wie die Hamburger Inauguration gerade der „nützlichen Künste“, wie sie den Gründungsvätern in der Patriotischen Gesellschaft vorschwebten. Die Männer um Sonnin, Büsch oder Reimarus lagen auf der Linie der *Encyclopédie* von d'Alembert und Diderot. Diese hatten programmatisch die Kulturtechniken, Gewerke und Praktiken in den Vordergrund gerückt. Die Künste – zu denen auch die *artes mechanicae* zählten – sollten ihre gesellschaftliche Nützlichkeit darstellen. Es sei nicht, so heißt es kritisch 1790 bei Johann Arnold Günther in der Festrede zum 25. Jahrestag der Gründung der Patriotischen Gesellschaft, – es sei nicht „der erste Zweck weder dieser Gesellschaft noch ihrer Schulen, daß sie Künstler bilden wollen, sondern ihr vorzügliches Augenmerk geht dahin, local nützlich zu werden“ – sprich: Nutzen für den wirtschaftlichen Standort Hamburg abzuwerfen. So klagt die Schulaufsicht

1825, dass von den Eleven niemand Handwerker, „sondern alle Maler oder Künstler werden“ wollten. Dieser Widerspruch zwischen den so genannten freien und den nützlichen Künsten zieht sich durch die gesamte Vorgeschichte der HFBK. Es ist auch eine Geschichte des Verhältnisses des Stadtstaates zu Kunst und Kultur, ja des Selbstverhältnisses des Staates zu sich. Es versteht sich, dass die Stadt Hamburg als Wirtschaftskapitale mit maritimer Orientierung die eigenen ökonomischen Zukunftschancen durch die technische Optimierung der Gewerke zu verbessern suchte. Wie aber würde es eine wirtschaftsbürgerliche Regierung mit der Alimentierung der Künste, des Theaters, der Oper und der Musik halten, wenn das landesherrliche Mäzenatentum, wodurch es manche Stadt wie Dresden, Weimar oder München zu kultureller Blüte gebracht hatte, zu Ende ging, oder wie in Hamburg, als reichsfreier Stadt, niemals bestanden hatte? Lessing konnte ein bitteres Lied singen über die pfeffersäckische Mentalität der Hamburger Wirtschafts- und Politik-Elite, die kulturelles Prestige wollte, möglichst zum Null-Tarif. Und diese Fremdelei der Wirtschaftsbourgeoisie und Stadtregierung gegenüber der Kultur (aber auch gegenüber den Geisteswissenschaften) hat bis heute nicht aufgehört (siehe Studierenden-Streik 2007). Vergessen wir indes nicht, dass Rousseau, der Künstler, keineswegs nur im Boot lag und träumte, *vita contemplativa*, sondern das Eiland im Bieler



Hartmut Böhme:
Foto: RS

See durch ein Gitternetz kartographierte, um die Pflanzen systematisch aufzunehmen; dass er die unbewohnte Nachbarinsel mit Kaninchen besiedelte und sich mit dem Verweser des kleinen Landguts, wo er sich aufhielt, über Agrikultur beriet: *vita activa*. Und selbstverständlich schrieb er, der auf der Insel sein Schreibzeug nicht anzurühren vorgab, später ein ganzes Buch über den nur sechswöchigen Aufenthalt auf St. Pierre. Vergessen wir nicht, dass die Patriotische Gesellschaft an irischen und englischen Vorbildern ausgerichtet war, und dort hießen die Gesellschaften *Dublin Society for improving Husbandry, Manufactures and other Useful Arts* oder *Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*. Und vergessen wir schließlich nicht, dass die Autonomie der Kunst ein schwärmerisches Phantasma des Idealismus war, der sich über seine materiellen und sozialen Bedingungen hinwegtäuschte. Die Funktionslosigkeit oder sagen wir: die glückliche Nutzlosigkeit der Kunst ist eine abstrakte Grenzbestimmung, die bis heute kaum etwas mit der Realität der Kunstpraxis zu tun hat. Sie war und ist dennoch wichtig, um die Kunst vor politischer Zensur, moralischen Zwecksetzungen, szientifischer Funktionalisierung und sozialpflegerischer Indienstnahme zu schützen.

Dem gegenüber standen die nützlichen Künste. An deren Entwicklung meldete niemand ein so lebhaftes Interesse an wie das Wirtschaftsbürgertum, das aus dem selben Stamm wuchs wie die Kunstautonomie, nämlich der Aufklärung. Die Regime der Arbeit und der Industrie gaben den Rahmen für Berufsbilder ebenso her wie für die Gestaltungsprinzipien jener Artefakte, die nur als Waren eine Chance für ihren Auftritt in der Welt hatten. Zwischen kapitalistischen Verwertungsimperativen und den Selbstbehauptungsanstrengungen der Kunst, die frei und eigensinnig sein will und dennoch ihren Schöpfer ernähren soll, bestand für die Hamburger Kunstgewerbeschule (wie sie ab 1896 hieß) von Anfang an ein unaufhebbarer Widerspruch. Als versöhnter und vielleicht versöhnlicherer Widerspruch ging er in die Komposition des Hauses ein, wie es Fritz Schumacher 1913 fertiggestellt hatte.

Schon Alfred Lichtwark hatte 1898 in einer Programmschrift „Kunst und Kunstgewerbe“ den für die Moderne charakteristischen Riss zwischen bildender Kunst und Gewerbe dadurch zu überwinden gesucht, dass er beide in wechselseitige Abhängigkeit brachte. So konnte man den Ökonomie-Erwartungen der Stadt entgegenkommen – durch schöne Worte der Ausgewogenheit: „Es wird nun in keiner Stadt mehr möglich sein, das Kunstgewerbe concurrerenzfähig zu erhalten, wo eine eigenartige locale Produktion der Malerei und Plastik nicht vorhanden ist. ... Wo die hohe Kunst fehlt oder unterentwickelt ist, bleibt die Elementarbildung des Kunstgewerbes ein Körper ohne Kopf.“ Man hört den werbenden Ton, mit dem die Stadtherren zur Alimentierung auch der freien Kunst animiert werden sollten. Aber wer wird – damals wie heute – daran glauben, dass die Künste den Stadtstaat Hamburg wirtschaftlich concurrerenzfähig machen würden? Zugleich war Lichtwarks Schrift aber auch der Versuch einer Pazifizierung von Kunst und Kunstgewerbe nach innen – mit der charakteristischen Hierarchisierung, wonach die freien Künste der Kopf, die Gewerbe der Körper seien.

Immerhin darf man sagen, dass der Schumacher-Bau die architektonische Verkörperung des wechselwirkenden Miteinanders

der Künste und der Kunstgewerbe darstellt – in einer Form, die sich mehr oder weniger durch vier politische Systeme bis heute bewährt hat. Schumacher dachte die Architektur als dasjenige Gesamtkunstwerk, das so heterogene Ausbildungen wie Schlosserei, Tischlerei, Goldschmiede, Keramik, Druckerei, Buchbinderei, Buchgestaltung, Photographie, Stickerei und Weberei mit den Künsten zu integrieren vermochte – und zwar auch räumlich: Werkstätten samt Labors, Garten, Tier-Gehege, Gewächshaus hier sowie Künstler-Ateliers und Lehrmittelsammlung und Bibliothek dort. In den zwei Bänden „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik“ hatte der aus Altona gebürtige Gottfried Semper schon 1860/63 die in der Moderne ausdifferenzierten Techniken, Handwerke und Künste aus frühgeschichtlichen Kulturtechniken und ihren eigentümlichen Stilen hervorgehen lassen. Hier ist das Konzept des Schumacher-Baus schon vorweggenommen. Doch auch die angelsächsische *arts & crafts*-Bewegung, Jugendstil und der Deutsche Werkbund hatten der Gründungsidee des Schumacher-Baus vorgearbeitet. Ähnliche Ideen würde das Weimarer und Dessauer Bauhaus verwirklichen. Und wieder in anderer Weise realisierte Aby Warburg solche Konzepte, wenn er eine Kunstwissenschaft begründete, welche eine Briefmarke derselben analytischen Sorgfalt unterzog wie die astrologischen Fresken des Palazzo Schifanoia in Ferrara. Man sage nicht, dass Hamburg nicht über ein gewaltiges kulturelles Kapital verfüge! Und der Schumacher-Bau mit seiner Komposition der gestaltenden Künste gehört entschieden dazu. Der erste Kunsthistoriker des Hauses, Wilhelm Niemeyer, der die Orientierung des Direktors Richard Meyer an den ökonomischen Interessen der Stadt stets kritisch sah, notiert 1913, schon im Blick auf den Schumacher-Bau, dass „die Scheidung in reine und angewandte Kunst, in bildende Kunst und Kunstgewerbe ... heute als aufgehoben gelten darf“.

Das mag Wunschdenken gewesen sein und den Blick für die Konflikte zwischen beiden Seiten trüben. Doch muss man konzedieren, dass Fritz Schumacher mit seiner Baulösung, deren Modell-Charakter sogleich in ganz Deutschland erkannt wurde, bis heute eine starke Herausforderung an Interdisziplinarität und kreativem Experimentalismus bedeutet. Die Architektur galt hier als die höchste, weil alle anderen Gewerke und Künste integrierende Kunst. Freilich spielte die Architektur-Ausbildung 1913 kaum eine Rolle im Haus. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wuchs die Architektur zum größten Fachbereich am Lerchenfeld auf.

Die Architekturausbildung musste sich um eine Legitimation vor dem Hamburgischen Senat niemals sorgen. Nun ist aber seit einigen Jahren – man mag das bedauern – die Architektur aus dem Lerchenfeld nicht nur ausgezogen, sondern ausgegliedert. Und damit ist die freie Kunst, die im 19. Jahrhundert an der Gewerbeschule eher randständig war, zu *der* Stimme geworden, die den Geist des Hauses bestimmt – auch wenn in den Sektionen Grafik, Design, Fotografie, Plastik oder Metall die pragmatischen Ziele dominieren mögen. Das heißt aber auch, dass die Hochschule ihre Rechtfertigung weniger denn je aus den wirtschaftlichen Vorteilen für die Stadt rechtfertigen kann. Dennoch will und muss sie finanziert werden – trotz des notorisch schlechten Verhältnisses der Stadt zu dem, was Hannah Arendt das „Leben des Geistes“ nannte.

Und wenn ich diesen Buchtitel der großen jüdischen Denkerin nenne, so darf ich gleich das Motto anfügen, das Hannah Arendt ihrem Buch *voranstellte* und womit sie ein weiteres Buch, „*Vita activa*“, *beschloss*. Dieses Motto wird uns sogleich wieder an Rousseau erinnern. Es lautet: „Niemals ist man tätiger, als wenn man dem äußeren Anschein nach nichts tut, niemals ist man weniger allein, als wenn man in der Einsamkeit mit sich allein ist.“ Dies ist ein Zitat aus Ciceros „*De re publica*“, wo Cato diesen Satz als Ausspruch von Scipio Africanus überliefert: ein Feldherr und Staatsmann, Sieger über Hannibal und Retter Roms, wahrlich ein Mann des Praktischen und Tätigen. Und gerade er formuliert einen Satz, der jenen ziel- und nutzlosen Zustand im Rousseauschen Boot als die höchste Tätigkeit darstellt.

Merken wir uns dies gut: das scheinbar Nutzlose als höchste Tätigkeit und das scheinbar Asoziale als höchste Form der Sozialität. Wir verstehen jetzt, warum die Träumereien Rousseaus nicht im Widerspruch zur botanischen Kartierung der Insel stehen.

Wir wissen natürlich nicht, ob Scipio die von Cicero kolportierte Sentenz wirklich gesagt hat. Bedenkenswert aber bleibt, dass dieser Satz einem Staatslenker in den Mund gelegt wurde, so, als wisse gerade er um die beiden notwendig zueinander gehörigen Seiten lebendiger Sozialität, auf die Hannah Arendt abzielt, wenn sie *vita activa* und *vita contemplativa* miteinander verflucht und zugleich differenziert. Schumachers Gebäude lag 1913 tatsächlich noch „*procul negotiis*“, außerhalb des Hochbahntrings, in einer Idylle, gerahmt vom Wasser des Eilbekkanals und vom Kuhmühlenteich, wo immer wieder künstlerische Aktionen auf Booten und Flößen stattfanden. Schumacher schwebte eine autonome Republik der Künste vor, die zugleich eine Art Insel der Seligen sein sollte, die er auch architektonisch vom Stadtlärm abschloss. Rousseau und Cicero lassen grüßen.

Sind uns diese Maßstäbe verloren gegangen? Glauben wir im Ernst, dass künstlerische Kreativität und denkerische Erfindung sich rechtfertigen müssten dafür, dass sie für das, was sie sind und tun, bezahlt werden müssen? Das Nutzenfreie ist von höchstem Nutzen. Die Kunst hat nicht, irgendwie und indirekt, doch Nutzen. Kunst ist da – wie Rousseau in seinem Boot und Cato in seinem unbedürftigen Nichtstun, das eine Form intensivster Tätigkeit ist. Kunst ist aber nicht von selbst da. Es muss Menschen geben, die sie machen, und öffentliche wie private Institutionen, welche die Kunst und die Künstler beherbergen und alimentieren.

Wir müssen immer wieder neu vertreten, dass die Kategorie des Nutzens nicht von der einen, ökonomischen Form des Kapitals abhängt, sondern dass es, wie Pierre Bourdieu betonte, auch das symbolische und das kulturelle Kapital gibt. Dessen Werte sind nicht in Markt- und Börsenkurse umzurechnen und dennoch sind sie für die Selbsterhaltung und Entwicklung der Gesellschaft essentiell. Ovid kündigte dem Kaiser Augustus, der ihn ins Exil am Ende der Welt schickte, an, dass man ihn, den Poeten, noch erinnern werde, wenn er, der Kaiser, längst dem Vergessen anheimgefallen sein werde. Damit ist auch gesagt: Kunst ist Zukunft. Nicht nur im Fall Ovids und Augustus' gilt: Es gibt nur so viel Zukunft, wie es Erinnerung gegeben haben wird. Beenden wir also die schmählichen Rechtfertigungen, mit denen man den beträchtlichen Wert des Kunstbetriebs (woran die meisten Künstler nicht teilhaben) berechnet, um sich in einer ökonomisierten Gesellschaft als irgendwie werthaltig darzustellen – einer Gesellschaft, die ihrerseits nach dem Prinzip der „kreativen Zerstörung“, so Joseph A. Schumpeter, funktioniert: mit jedem Akt der Produktion begeht sie zugleich einen Akt der Zerstörung.

Lassen wir die Künste also in ihrem Boot. Setzen wir voraus, dass das Schweifende, Treibende, Nutzlose, dass die Tätigkeiten also der Einbildungskraft, die nichts will, als sich zu verkörpern, dass also die „Negativität des Innehaltens“ (Byung-Chul Han 2010) die Sphäre beschreibt, in der die Künste gedeihen. Und *wir* werden die Gewinner sein – aber, Rousseaus Boot eingedenk, ein wenig auch die Glücklichen.



Wissenschafts-Senatorin Dorothee Stapelfeldt, Hartmut Böhme und Martin Köttering (v.l.) im Gespräch; Foto: TA



Festakt

Manche Besucher schienen es kaum erwarten zu können, die frisch restaurierte Aula der HFBK zu sehen, und so strömten sie schon am späten Nachmittag des 9. Oktobers herein, um sich zumindest vor der Übertragungswand in der Aulavorhalle einen Sitzplatz zu sichern. Um 18 Uhr begann der Festakt mit Reden von HFBK-Präsident Prof. Martin Köttering, Hamburgs Erstem Bürgermeister Olaf Scholz, musikalischen Beiträgen von Studierenden der Hochschule für Musik und Theater sowie Festreden von Prof. Dr. Sigrid Weigel, Direktorin des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Berlin, und Prof. Dr. Hartmut Böhme, Emeritus der Humboldt Universität zu Berlin. Sigrid Weigel befragt Willy von Beckeraths Bilderzyklus in Zusammenhang mit dessen durch den 1. Weltkrieg verzögerter Vollendung nach dem Zeitgemäßen und beleuchtet das Engagement von Aby Warburg als Förderer (Seite 6–8). Hartmut Böhme hinterfragt angesichts des Schumacher-Baus die Grenzziehung zwischen freier und angewandter Kunst. Mit einem Exkurs über Rousseau plädiert er für den Nutzen des Nutzenfreien (Seite 9–11). Eine Intervention von Studierenden der HFBK und der Gruppe „Lampedusa in Hamburg“ zu Beginn der Rede von Olaf Scholz sollte auf die Situation der afrikanischen Flüchtlinge in Hamburg aufmerksam machen. Eine Gruppe Flüchtlinge betrat die Aula, in der Studierende für sie Plätze frei gehalten hatten, und überreichte Hamburgs erstem Bürgermeister eine Skulptur.

In der Aulavorhalle konnten die Reden und Vorträge über eine Leinwand mitverfolgt werden; Foto: KH



Klaus Briegleb, Sigrid Weigel und Michael Diers im Gespräch; Foto: KH



Hamburgs Erster Bürgermeister Olaf Scholz; Foto: TA



Intervention der Gruppe „Lampedusa in Hamburg“; Foto: RS



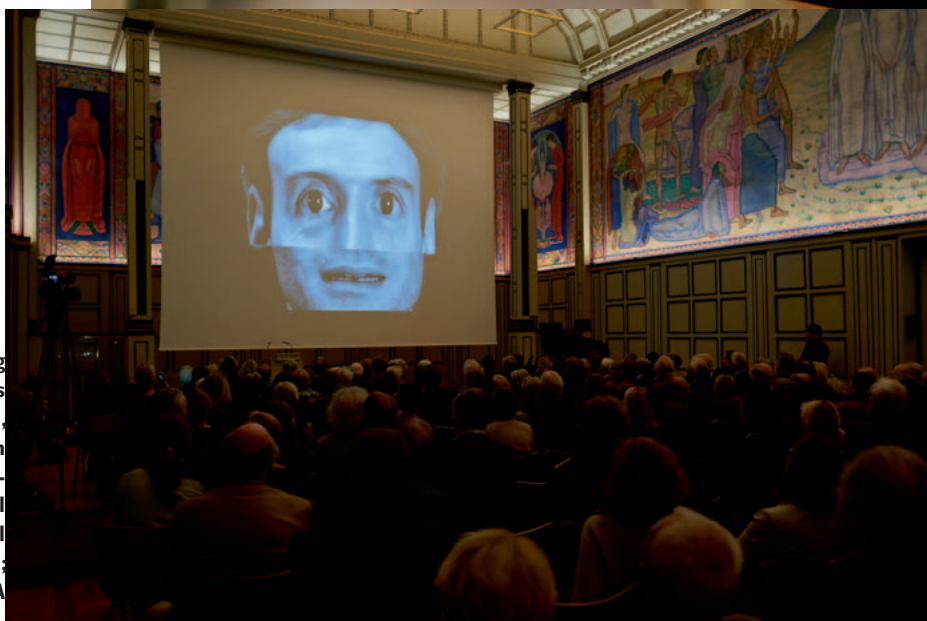
Mitglieder der Flüchtlings-Gruppe „Lampedusa in Hamburg“ machen auf ihre Situation aufmerksam; Foto: TA



HFBK-Präsident Martin Köttering bei seiner Rede; Foto: TA



Natascha Maksimova (HfMT Hamburg) spielt Erik Saties *Descriptions automatiques* von 1913; Foto: TA



Uraufführung des Stücks *Untitled_7*, 2013. Komposition und Aufführung: Daniel Dominguez Teruel (HfMT Hamburg); Foto: TA

Gesamtkunstwerk

Viele Schritte waren nötig, um die Aula zum Jubiläum wieder als das Gesamtkunstwerk aus Architektur und Malerei erlebbar zu machen, als das sie Fritz Schumacher konzipiert hatte. In einer ersten Maßnahme wurde ab 2008 über einen Zeitraum von zwei Jahren zunächst das 1912 begonnene und 1918 fertiggestellte Monumentalgemälde „Die ewige Welle“ von Willy von Beckerath mit Mitteln der Hamburger Stiftung Denkmalpflege und des Konjunkturprogramms des Bundes restauriert. Die insgesamt 44 Meter breite und 4 Meter hohe, sich über drei Wandflächen erstreckende Leinwand stellt in einer Folge von 8 Motiven den Aufstieg und Fall einer Kulturepoche symbolisch dar.

Nach Abschluss der Restaurierung folgte eine zweite Etappe der Sanierungsarbeiten: die Wiederherstellung des ursprünglichen ornamentalen Farbkonzepts, das den Beckerath-Fries über die Fensterfront als umlaufendes Band fortsetzt; die Restaurierung der mit gold-schwarzen Bandornamenten verzierten Felder der 300 Quadratmeter umfassenden Decke; die Neubemalung der Wandvertäfelung unterhalb des Beckerath-Gemäldes sowie der Eingangstüren und Pfeiler, als auch die Reinigung und Herrichtung der Messingverzierungen. Schließlich wurde der stark abgenutzte, ursprünglich prächtige Stabparkettboden aus Eiche mit dem umlaufenden Rautenmuster aus Walnussholz vollständig erneuert. Abgerundet wurde die Instandsetzung durch die Installation eines neuen Heiz- und Lüftungssystems, die Ausstattung mit zeitgemäßer Medientechnik, adäquater Bestuhlung und einer dem Raum angemessenen Beleuchtung.

Ohne die Initiative und großzügige Förderung der Hubertus Wald Stiftung wie auch der sich diesem Engagement anschließenden Hermann Reemtsma Stiftung, der Stiftung Denkmalpflege Hamburg, der Hamburger Sparkasse und der Karl H. Ditze Stiftung wäre dies alles nicht möglich gewesen. Zudem hat die Behörde für Wissenschaft und Forschung Hamburg die umfassenden Sanierungsarbeiten wohlwollend begleitet und unterstützt.



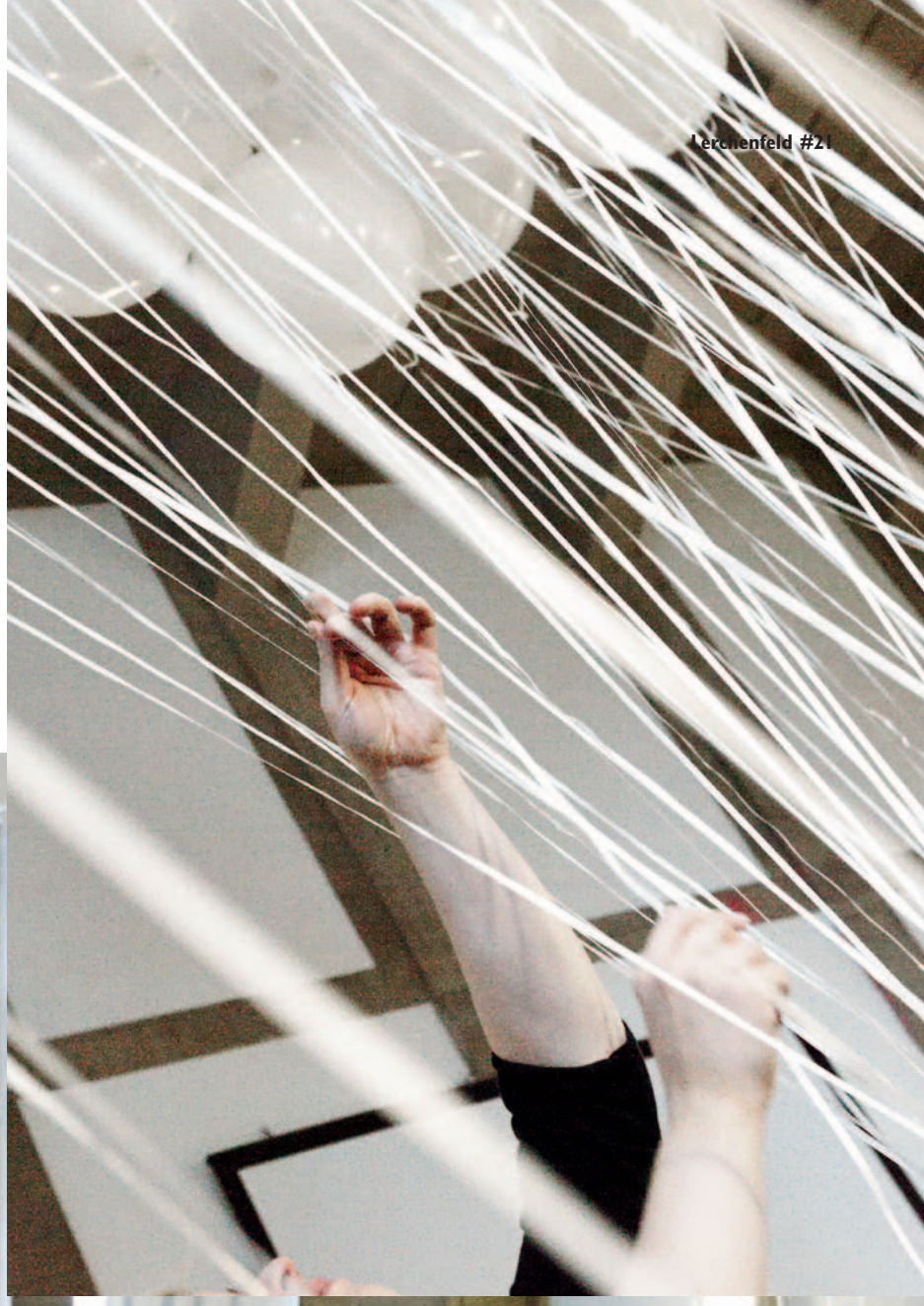
Nach mehrjähriger Sanierung erstrahlt die Aula in neuem Glanz; Foto: TA

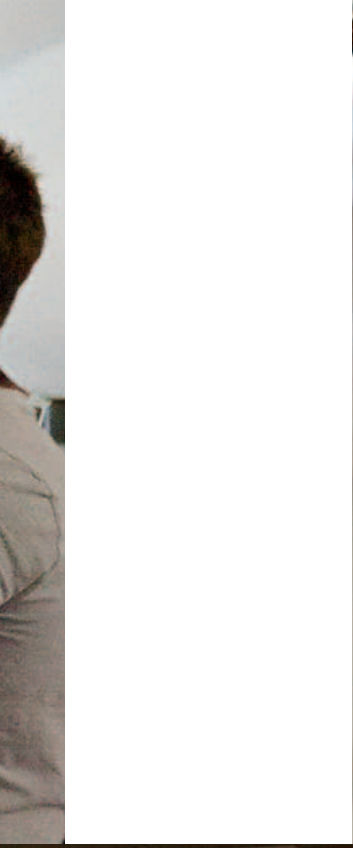


Plattform 1 – Aulavorhalle

Für alle, die vergeblich versucht haben, sie zu zählen: 2.400 Luftballons schwebten an der Decke der Aulavorhalle und boten eine spektakuläre Kulisse für die Auftritte von Palais Schaumburg, Michel and Bruno are smiling & Skipper, Sex und DJ Phono. Im Laufe der Nacht wurden viele von ihnen „entführt“ und von Besuchern mit nahezu kindlicher Freude durch das Haus und die ganze Stadt getragen.

Den Vortag der Party verbrachten Bühnenraum-Studierende der Klasse von Prof. Raimund Bauer damit, die Ballons mit Helium zu füllen. Die Ausdauer erfordernde Aktion war eine Performance, von der Nicht-Eingeweihte später nichts ahnten: Ein Teil der Bühne sollte zum Schweben gebracht werden, was am Nachmittag des 10. Oktober 2013 tatsächlich gelang — ein Bühnen-Element löste sich vom Boden, getragen von 1.500 Luftballons.



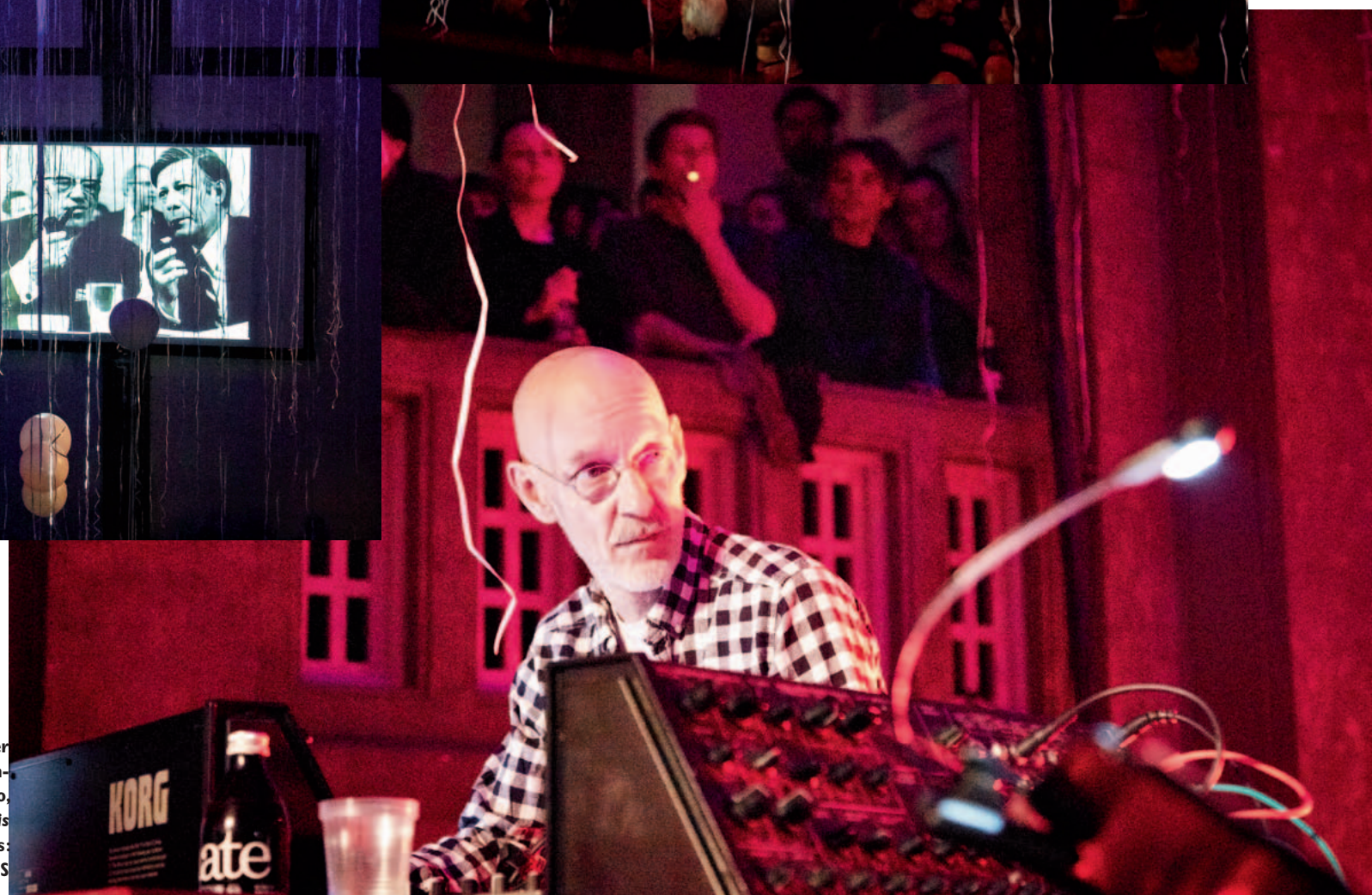




Menschenmassen vor dem Gebäude (oben, Foto: KH), Konzert-Publikum in der Aulavorhalle (links, Foto: KH); Frischkäse-Installation *Labaneh* der Design-Klasse von Julia Lohmann



Screening von an der HFBK gedrehten Musikvideos; Foto: KH



Aulavorhalle während der Auftritte von Palais Schaumburg, Sex und DJ Phono, Thomas Fehlmann von Palais Schaumburg (rechts), Fotos: KH, RS



Holger Hiller
(l.) und Timo
Blunck (r.) von
Palais Schamburg
(oben, Foto: KH),
Holger Hiller am
Schellenkranz
(Mitte, Foto: TA),
Timo Blunck
(unten, Foto: KH),
SEX (Mitte, Foto:
RS)



Auftritte von DJ Phono (Mitte, unten), und Sex (oben, Mitte); Fotos: RS



Plattform 2 – Raum 30

Für das eher minimalistische, elektronische Musikprogramm in Raum 30 mit den Altmeistern Asmus Tietchens und Dieter Möbius, sowie Felix Kubin, Love-Songs, Nikae/Nika Son und Phuong Dan wählte die Fest-Gruppe der Bühnenraumklasse (Gabriel Brero, Marie Gimpel, Marie Häusner, Katharina Schütz, Fanny Wühr) einen entsprechend minimalistisch-futuristischen Look: leuchtende Stahlringe bei ansonsten weißen Wänden. Alle zehn Minuten änderte sich – kaum merklich – die Beleuchtung der Ringe.





Raum 30 während der Auftritte von Asmus Tietchens (Mitte links, Foto: KH) und Nikae (oben, Foto: RS)





1913 verbot Kaiser Wilhelm II das Tango- tanzen in Uniform

Plattform 3 – Laterne

Klubs und Discos sind Räume, in denen die Nacht zum Tag wird, ihre Gestaltung muss deshalb eine Distanz zu beidem schaffen. Und so waren die beiden Design-Studios in der Laterne nicht wiederzuerkennen. Ein von Schwarzlicht angestrahltes, bewegliches Gitternetz ließ im Studio von Prof. Jesko Fezer den gebauten Raum verschwinden. Die Aufgabe einen künstlichen Raum zu schaffen lösten die Studierenden, indem sie sich der Ästhetik der allerersten Rendering-Techniken bedienten: Gitternetzlinien als Andeutung virtueller Dreidimensionalität, voller Retro-Futurismus wie zum Beispiel in dem Film „Tron“ aus den 1980er Jahren. Das Gitter wurde von einem an die Unruhe einer Uhr erinnernden Zahnrad bewegt: Die Zeit bewegt den Raum. Später waren es die Tanzenden, die in das Netz griffen und dafür sorgten, dass es niemals still stand. Thomas Baldischwyler, alias DJ Schuhe, trat selbst auf und hatte zu seinem Programm „Foolschlucht“ („nach der Schulflucht die Foolschlucht“) illustre Kollegen eingeladen: Andreas Dorau, Superdefekt, MFOC, Donna Neda, Mix-Mup, Arne Zank, Monsieur Joly und The Pat aka Mandragora.

Das Studio von Prof. Ralph Sommer hatte sich in eine schwarz ausgekleidete Lounge mit golden flirrender Decke und hundert von rot leuchtenden Sitzbällen verwandelt. Hier ließ sich Ruhe und Kraft tanken, um bis zum Sonnenaufgangs-DJ-Set durchzuhalten. Der den Tatsachen entsprechende Satz „1913 verbot Kaiser Wilhelm II das Tango tanzen in Uniform“ hatte Jesko Fezer zum Dresscode für die Bar-Mannschaft inspiriert: Pickelhaube, Abendkleid, Pelzstola und Schnauzbart.







Before Sunrise – das
Studio Ralph Sommer
als goldflirrende Lounge.
Fotos: RS (oben), KH
(unten)



Plattform 4 – Raum K22 und Plattform 5 – Raum 319

Nicht nur wegen des Höhenunterschiedes waren K22 im Keller und Raum 319 im Dachgeschoss die zwei wohl gegensätzlichsten Räume der ganzen Nacht. Während in K22 entspannter Konzertgenuss möglich war, brodelte es in Raum 319 teilweise in Kollaps-Nähe. Was sicher an den unterschiedlichen Stilen des Musikprogramms lag. Die Klasse von Prof. Andreas Slominski hatte sich auf eine Bar im Flur beschränkt und K22 als bis auf die Veranstaltungstechnik leeren Raum belassen – ein exzellenter Rahmen für die Auftritte von Cardiophon, Die singende Tulpe, Dolpins, Hunger, Me Succeeds, Omega Co, Susan Screen Test, Taxi Galaxi und Lada. Und in den Umbaupausen machten das Kammerorchester Mark Matthes & das Anonym und Itty Minchesta (AtomicTitCorporation) den Flur vor der Poststelle der Hochschule zum Konzertsaal.

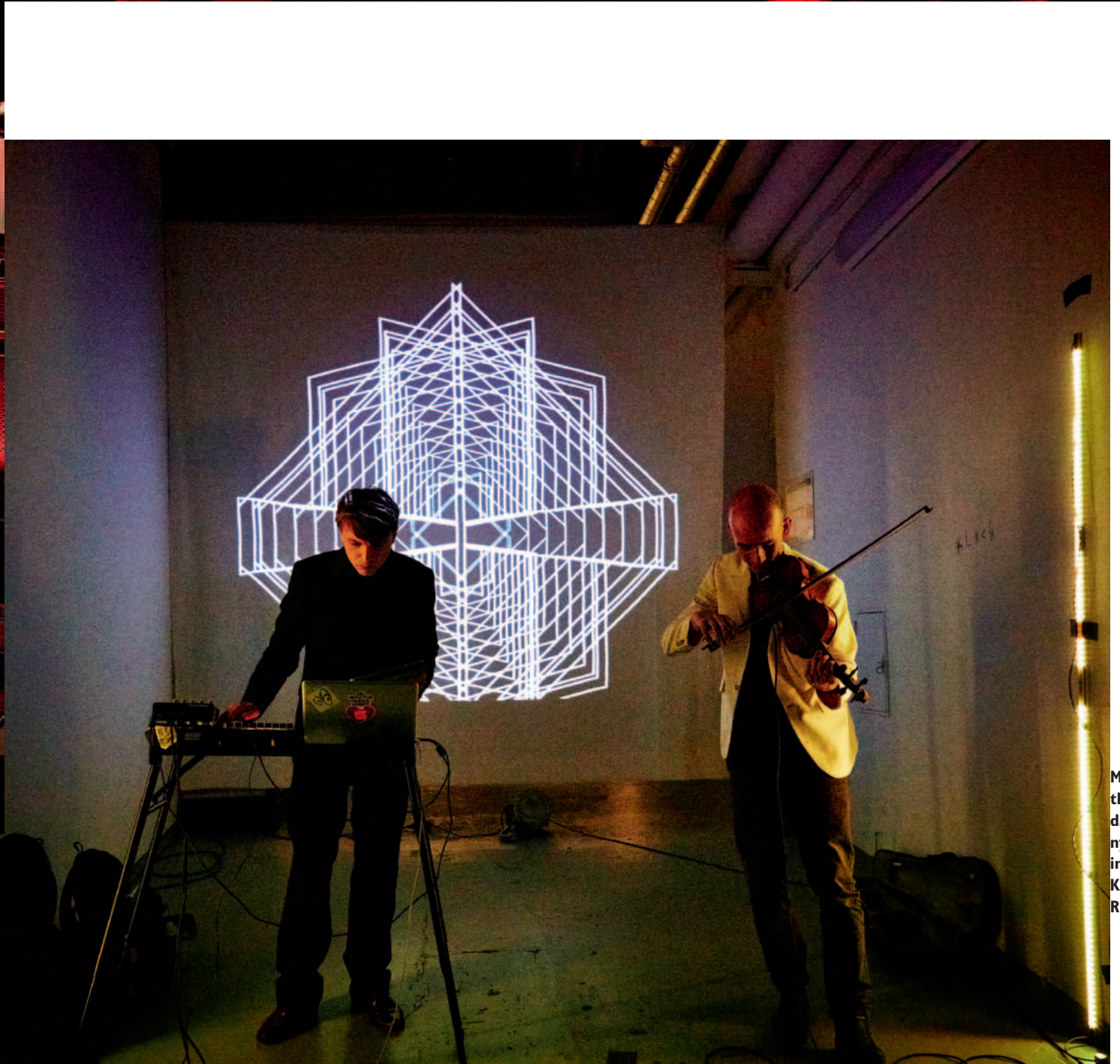
Studierende der Klasse von Prof. Anselm Reyle hatten in Raum 319 auch eine Bühne für sich selbst geschaffen: Mit ihrer eigens für die 100-Jahrfeier gegründeten Metal-Band Iron Hearts animierten Till van Daalen, Sebastian Kubersky, Markus Ruscher, Oliver Lenhart und Reyle selbst mit verzücktem Headbanging das Publikum zum Pogotanzen. Ein Ausnahmezustand, der mit den Auftritten von Gladbeck City Bombing und HGich.T eskalierte, bis der Raum vor weiterem Zustrom geschützt werden musste. Hier zeigten sich die wahren Helden des Abends: Die Studierenden, die die einzelnen Plattformen unermüdlich mit Getränke-Nachschub versorgten. Trotz Menschenmassen und zeitweilig ausgefallenen Fahrstühlen!



Singende Tulpe
(oben) und *Omega Co*
(unten); Filmstill:
PHL, Foto: KH



K 22: Auftritte von Me Succeeds (oben), Cardiophon (unten); Fotos: RS



Mark Matthes und das Antonym spielen im Flur vor K 22; Foto: RS



Raum 319:
Auftritte von
Frau Kraus-
haar (oben),
C.B.C.D.
(Mitte) und
Anik Lazar
(unten); Fotos:
KH



HGich.T (oben, Filmstill: PN), Inge Förtsch (Mitte, links) und Jakob Perko (Mitte, rechts) von Mars Hallo, Mariola Brilowska (unten) in Raum 319; Fotos: TA



Headbanging mit den *Iron Hearts* – Till van Daalen, Markus Ruscher und Anselm Reyle (oben), Oliver Lenhart und Sebastian Kubersky (Mitte), Anselm Reyle (unten); Fotos: TA

WÜZSK

Am 10. Oktober wurden bei einem Design-Symposium Welten entworfen

Der seltsame Titel, der eher den Auftritt einer Krautrock-Band zu versprechen scheint als ein Design-Symposium, setzt sich aus den Anfangsbuchstaben der Begriffe „Weltentwerfen“, „Überleben“, „Zusammenleben“, „Selbst-Sein“ und „Kulturelle Transformation“ zusammen. Mit „Weltentwerfen“ als Oberbegriff bilden sie die zentralen Themenfelder für die Konzeption und theoretische Fundierung eines erweiterten Designbegriffs, dem sich das von Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie und kuratorische Praxis an der HFBK organisierte Symposium widmete. Drei Beiträge der Themenfelder „Überleben“ und „Zusammenleben“ verbanden die Affinität zu künstlerischen Strategien auch mit ganz konkreten Aufgaben. Zunächst Felix Hallwachs, Studio-Manager des isländisch-dänischen Künstlers Olafur Eliasson und Geschäftsführer von *Little Sun*, der Vertriebsorganisation des gleichnamigen, von Eliasson entworfenen Objekts. Es handelt sich um eine durch Sonnenenergie aufladbare, multifunktionale und preiswerte Lampe, die weltweit an Orten Verwendung findet, an denen es kein funktionierendes Stromnetz gibt und dort u. a. gesundheitsschädliche Kerosinlampen ersetzt. Der Bildhauer Daniel Kerber entwickelte im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts *Urbane Interventionen* an der HFBK Hamburg sein Projekt *morethanshelters*, ein modulares, flexibles System von Notbehausungen als Alternative zu den bisherigen Zelten. In diesem Winter wird der Prototyp *Domo* in Zusammenarbeit mit dem Technischen Hilfswerk in Jordanien erstmals in einer akuten Krisensituation eingesetzt, wo er syrischen Flüchtlingen eine menschenwürdige und gestaltbare Unterkunft bieten soll. Und Tobias Hönig, Architekt bei *Brandlhuber+*, stellte den partizipatorischen Ansatz des Architekturbüros vor, das in seinen Projekten Ansätze von Künstler/innen wie Rachel Whiteread oder Gordon Matta Clark aufgreift und mit diskursiven Formaten oft ganz und gar von konkreten Bauaufgaben abweicht. Eine Werkschau ihrer bisherigen Projekte erschien unter dem bezeichnenden Titel *Von der Stadt der Teile zur Stadt der Teilhabe*.

Als nicht sofort erkennbares, aber durchaus präzises Statement zum Begriff des Entwerfens stach der Vortrag des Berliner Selfmade-Multitalents Rafael Horzon hervor, der in so humoriger wie endloser Reihung von seinen (vergeblichen) Versuchen berichtete, an den Erfolg seines in den 1990er Jahren in einer einzigen Nacht konzipierten Regals *modern* und seine erste Firmengründung *Möbel Horzon* anzuknüpfen. Vorhaben wie *Homogenes Stadtbild Berlin* (Vollverschaltung sämtlicher Gebäude der Hauptstadt), *Redesign Deutschland* (Neugestaltung von allem, auch Sprache und Kalender) oder die *Separitas Partnertrennungsgesellschaft* trugen die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns in sich, dennoch verteidigt Horzon die Ernsthaftigkeit seines Unternehmertums und leugnet jede künstlerische Ambition. Vielmehr suche er nach dem „Dritten Weg“, den er in seinem gleichnamigen Buch so beschreibt: „Der Dritte Weg biegt als fast unsichtbarer Pfad an der Stelle ab, an der sich zwei breite Wege in die Verzweiflung gabeln“. Ein guter Anknüpfungspunkt zum Podiumsgespräch über kulturelle Transformation zwischen dem Philosophen Ludger Heidbrink, Professor in Flensburg und Direktor des Responsibility Research Center Essen, und Jesko Fezer, Professor für experimentelles Design an der HFBK. Heidbrink stellte nämlich die Außerkräftsetzung des Fortschritts-Prinzips als ein wesentliches Dilemma dar. Denn das Ideal des Fortschritts sei noch immer vorhanden, auch da, wo man sich davon lösen will. Das Gespräch erörterte Grenzen und Gefahren einer Öko-Diktatur gemäß dem von dem Autoren-Duo Richard Thaler und Cass Sunstein geprägten „Libertären Paternalismus“. Ein wesentliches Instrument des „soften“ Paternalismus sind so genannte „Nudges“, „Anstupser“, Reize, die eine Veränderung des Verhaltens zum Guten bewirken sollen, ohne Verbote oder Zwang. Sie gehören heute zum Alltag. Doch wurden zugleich die manipulativen und antidemokratischen Aspekte problematisiert, die mit einem solchen Gesellschaftsdesign einhergehen.



Ludger Heidbrink und Jesko Fezer (von links)



Daniel Kerber bei seinem Vortrag (links), Rafael Horzon und sein Regal *modern* (Mitte), aufmerksame Gäste und Referenten (rechts); Fotos: TA





Vortrag von
Jeanne Faust

Jeanne Faust, Professorin für Mixed Media an der HFBK, konstatierte eine gewisse Überlegenheit der Kunst gegenüber dem Film: Sie vermag, den cinematografischen Apparat zu sezieren. Das zeigte Faust am Beispiel des Künstlers Morgan Fisher und an einer eigenen Arbeit, die zusammen mit Ulrich Köhler (Silberner

Bär 2011 für „Schlafkrankheit“) kurz nach ihrem gemeinsamen Studium an der HFBK entstand. Köhler und Faust bedienen sich aus zwei aus entgegengesetzten Perspektiven (einem „Dringen“ und einem „Draußen“) gefilmten Bildern, die das „Bigger than Life“ des Kinos in sich tragen. Hintereinander auf Leinwand projiziert, statt parallel als Installation gezeigt, wird die „aufklärerische“ Wirkung der beiden Versionen noch stärker.

Zuerst aufgeworfen von Pepe Danquart, Professor für Dokumentarfilm an der HFBK, war es die Frage nach der Vertriebs- und Verleih-Politik, die sich auch in der Abschluss-Diskussion als eines der großen Probleme des heutigen Kino herausstellte. „Der Verleih ist tot. Es reicht nicht mehr, Filme einfach nur ins Kino zu bringen“, konstatierte Birgit Kohler. Das Arsenal verleihe allerdings Filme, die Teil seiner Sammlung sind. „Die acht Filme, die wir im letzten Jahr im Verleih hatten, waren ein Kraftakt.

Dieses Jahr konzentrieren wir uns auf das Produzieren“, so Frieder Schlaich. Es muss weiterhin besondere Kinos für besondere Filme geben, die in den „normalen“ zu sehr mit massentauglichen Filmen konkurrieren müssen, darin war man sich einig. Ein Kinostart sei häufig die einzige Chance, um einen Film bekannt zu machen. Doch die Verleih-Förderung laufe in die falsche Richtung. Muss man nicht den Verleih ganz anders aufstellen? lautete deshalb die Frage. Und: Sind nicht auch Museen als „kino-ähnliche Räume“ geeignete Orte für solche Filme?



Luise Donschen

Das Kino ist tot, es lebe das Kino!

Ein Film-Symposium am 10. Oktober fragte nach der Zukunft des Kinos zwischen Film und Kunst

Filmemacher gehen in Galerien, Künstler streben auf den Filmmarkt, eine Tendenz, die die Grenzen zwischen Film und Kunst verschwimmen lässt. Das von Luise Donschen, Prof. Angela Schanelec und Prof. Wim Wenders konzipierte Symposium ging den Chancen nach, die sich dadurch für das Kino ergeben, das zunehmender Konkurrenz durch das „ortlose“ Medium Internet ausgesetzt ist. Dazu waren drei Spezialist/innen geladen. Birgit Kohler, Filmwissenschaftlerin und Co-Leiterin des Arsenal Institut für Filmkunst in Berlin betonte die Bedeutung der Programmarbeit als kreative Praxis. Es sei enorm wichtig, in welchem Kontext ein Film gezeigt werde, damit er ein möglichst großes Publikum anzieht. Dies zeigen zum Beispiel die Retrospektiven derselben Filmemacher in unterschiedlichen Ländern. Auf Jubiläums-Reihen wie „40 Jahre Mai 1968“ blickt Kohler daher nur ungern zurück, dagegen war beispielsweise eine Reihe des Arsenal mit Filmen aus dem Libanon sehr erfolgreich und zog sogar bei der abschließenden Diskussion ein großes Publikum an. Das Kino muss ein diskursiver Ort sein, das wurde hier nicht zum einzigen Mal an diesem Nachmittag bekräftigt.

Frieder Schlaich hat an der HFBK Visuelle Kommunikation studiert und produziert heute mit seiner Firma *Filmgalerie 451* Filme im Grenzbereich zwischen Film und Kunst. Am Beispiel von Christoph Schlingensiefels Wiedervereinigungs-Farce *Deutsches Kettensägen-Massaker*, die in den Kinos floppte, zeigte Schlaich, dass der Kunst-Kontext für Filme durchaus förderlich sein kann. Denn als das *Kettensägen-Massaker* im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig lief – obwohl Schlingensiefel verfügt hatte, dass seine Filme nur in Kinos gezeigt werden dürfen –, fand der Film plötzlich breite Anerkennung.



Frieder Schlaich, Luise Donschen und Jeanne Faust



Birgit Kohler;
Fotos: TA

Kann man die Kunst lehren (und falls ja, wie)?

Eine Podiumsdiskussion am 11. Oktober beschäftigte sich mit den Perspektiven und Grenzen des Lehrens an einer Kunsthochschule

Die Ausgangsfrage ist mindestens so alt wie die mit dieser Aufgabe betrauten öffentlichen Institutionen – diese Feststellung bildete einen Ausgangspunkt der Gesprächsrunde. Doch es lohnt sich sie von Zeit zu Zeit neu zu stellen, um das Selbstverständnis einer Institution und ihres Lehrkonzepts kritisch zu prüfen, das sich zum Beispiel an der HFBK Hamburg im vergangenen Jahrzehnt deutlich erweitert und verändert hat. Da die Teilnehmer/innen der von Michael Diers, Professor für Kunstgeschichte an der HFBK konzipierten und moderierten Diskussion verschiedenen Künstler/innen-Generationen angehörten, waren unterschiedliche Erfahrungshorizonte vertreten, dennoch verlief die Diskussion erstaunlich einvernehmlich.

Während ihres Studiums sei die Trennung zwischen Theorie und Praxis kaum noch vorhanden gewesen, sagte Ute Meta Bauer, heute Professorin für zeitgenössische Kunst am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und 1988 bis 1990 Studentin an der HFBK Hamburg. Das habe viel zu tun gehabt mit den Entscheidungen einzelner Studierender, sich von der klassischen Kunstproduktion abzugrenzen und zu sagen: „Wir machen Musik und lesen Theorie“. Dazu gehörten auch Holger Hiller und Thomas Fehlmann, die später während der Jubiläums-Nacht mit ihrer Band *Palais Schaumburg* auftraten.

Während seiner Studienzeit in den 1950er und 60er Jahren sei es nicht möglich gewesen, über Kunst zu diskutieren, erklärte Franz Erhard Walther, von 1971 bis 2005 Professor an der HFBK: „Ich habe mir selbst den Raum freigehalten für Experimente. Alles war von Handwerklichkeit geprägt.“ Eine ganz wichtige Informationsquelle seien für ihn Museen gewesen, Ausstellungen der Gruppe Zero beispielsweise. Mit der Autonomisierung der Kunst sei auch an den Akademien ein solcher Raum entstanden.

konstatierte Ute Meta Bauer. Wie Jutta Koether, Professorin für Malerei an der HFBK, die betonte: „Dieser Raum ist als Handlungsmöglichkeit zu verstehen“. An der HFBK waren die Studierenden schon immer gezwungen, sich selbst zu verorten. „Wegen dieser Offenheit war die HFBK schon in den 1970er Jahren eine der interessantesten Hochschulen“, bemerkte Walther.

Aber wo liegen die Grenzen dieser Freiheit, etwa im Bachelor-/Master-System? Dessen Einführung sei interessant, in gewisser Weise ein „sich in den Schmerz hineinlehnen“, meinte Jutta Koether: „Der Bachelor versucht ja das Gegenteil von Unbetreutheit. Aber: Die ganze Welt ist unbetreut.“ Und wie verträgt sich die Entscheidungsfreiheit mit dem Klassen-System? „Die Klasse kann ein Anker sein, Treffpunkt, Angebot, zum Beispiel durch gemeinsame Lektüre“, so Koether. Welche Rolle spielen die Lehrenden dabei? „Ich habe viele Positionen als aussichtslos empfunden. Ein Lehrer muss den Mut haben, das zu sagen; wie es richtig geht kann ich allerdings auch nicht sagen“, sagte Franz Erhard Walther. Soll die Hochschule also Schutzraum sein oder lieber nicht? „Auf keinen Fall im Sinne eines Antagonismus von ‚bösem‘ Kunstmarkt auf der einen und Schutzraum für die Jungen auf der anderen Seite, das wäre ein bloßes Abschotten“, schränkte HFBK-Präsident Martin Köttering ein. „Schutzraum, das kann schon sein, aber man muss auch mal Tacheles reden. Die Arbeitsgespräche sind zu nett geworden“, so Steffen Zillig, Absolvent und inzwischen Promovend an der HFBK.

Das letzte „Wort“ hatte Christian Jankowski, HFBK-Absolvent und Professor an der Akademie in Stuttgart, der seine Teilnahme leider kurzfristig absagen musste, sich aber durch seine Videoarbeit *Lehrkörper* vertreten ließ, die abschließend gezeigt wurde.



Christian Jankowski, *Lehrkörper*, 2011, Video, 11:38 Min. (Videostill)



Ute Meta Bauer



Michael Diers



Franz Erhard Walther



Steffen Zillig und Jutta Koether; Fotos: TA



Relax and Be Inspired

Der 2. Stock des Lerchenfeld 2 bot während des Festprogramms eher Ruhiges und Kontemplatives

Wenn man die digitale Jagd auf Zitate von Design- und Gestaltungs-Ikonen als ruhige Tätigkeit empfindet. Bei dem von Grafik- und Typografie-Studierenden aus den Klassen von Prof. Ingo Offermanns und Prof. Wigger Bierma (Simone Hodemacher, Jana Reddemann und Alexander Werle) konzipierten Computerspiel *Ikonenjäger* kommt es darauf an, so viele Text- und Bild-Zitate wie möglich „abzuschießen“. Zur Belohnung kann die Beute auf Kassenbon-Papier ausgedruckt mit nach Hause genommen werden. Das Ballerspiel für Bildungsbürger ist durchaus als ironisches Statement zu einer konsum- und eventorientierten Kulturrezeption zu verstehen.

In der Galerie der HFBK gab die Film-Collage-Installation *LiLaLerchenfeld* anhand von umfangreichem Foto-, Video- und Filmmaterial von Ausstellungen und Aktionen, darunter Behind-the-Scenes und nie veröffentlichtes Material, Einblicke in zehn Jahrzehnte Lerchenfeld-Geschichte, die sich wie ein Kaleidoskop vor den Besuchern entfaltete. Das Konzept stammte von Ute Janssen, künstlerische Werkstatteleiterin für Video an der HFBK, und den Studierenden Fred Schuler, Serafin Bill und David Jessen.

Im *salon de papier* präsentierte der Materialverlag der HFBK aktuelle Künstlerbücher, Editionen und andere Druckwerke, die im Zusammenspiel von Grafik/Typografie-Studienbereich, Druckwerkstatt und Materialverlag an der HFBK entstanden sind. Selbstverständlich gab es am Büchertisch auch die zum Jubiläum erschienenen Publikationen (siehe Seite 35) nebst Taschen-Edition (siehe Seite 36) als standesgemäße Verpackung. Gleich nebenan hatte Felix Raeithel, Lehrbeauftragter im Audiolabor an der HFBK, die Plattenkiste installiert. Dort waren neben Produkten von Raeithels eigenem Label „Sozialistischer Plattenbau“ vor allem Tonträger von Gruppen und Künstlern zu erwerben, die am 11. Oktober im Laufe der Nacht auftraten.



In der *Plattenkiste* gab es Tonträger der auftretenden Bands.



Büchertisch mit Jubiläums-Publikationen



Präsentations-Display des Materialverlags

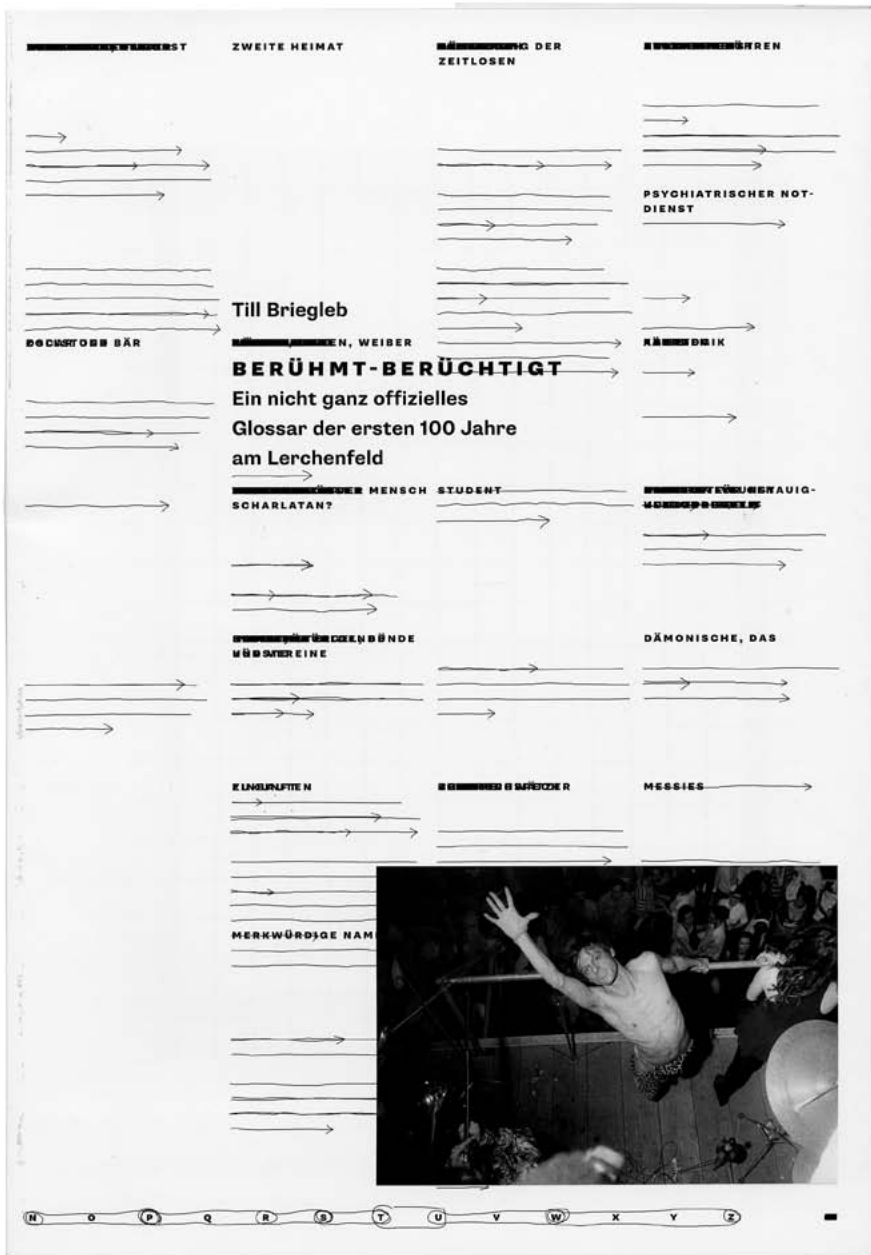


LiLaLerchenfeld – eine raumgreifende Installation mit Film- und Fotomaterial aus 100 Jahren Geschichte



Zitate zum Mitnehmen: *Der Ikonenjäger*; Fotos: RS (oben, links), TA (unten, rechts)

Publikati- onen zum Jubiläum



berühmt-berüchtigt – Ein nicht ganz offizielles Glossar der ersten 100 Jahre am Lerchenfeld
 Autor: Till Briegleb / Text- und Bildredaktion: Sabine Boshamer und Julia Mummenhoff /
 Gestaltung: Jana Reddemann, Alexander Werle, Prof. Ingo Offermanns (Studienschwerpunkt Grafik / Typografie / Fotografie)



Vom Lerchenfeld in öffentliche Hamburger Sammlungen – Ein Überblick anlässlich des Jubiläums 100 Jahre Lerchenfeld, hrsg. v. Dirk Möllmann und Prof. Martin Köttering
 Eine Zusammenstellung von Werken von Künstler/innen der HFBK in den Kunstsammlungen und Museen der Stadt Hamburg / Gestaltung: Prof. Ingo Offermanns, Paula Erstmann (Studienschwerpunkt Grafik / Typografie / Fotografie)



Kunst | Bau | Kultur
Gedanken über treffliche Architektur aus Anlaß der Hundertjahrfeier von Fritz Schumachers Kunsthochschulgebäude am Hamburger Lerchenfeld
 hrsg. v. Prof. Dr. Michael Diers, Professor für Kunst- und Bildgeschichte an der HFBK
 Mit einem Aufsatz von Matthias Pabsch, historischen Texten und Aufnahmen sowie Farbfotografien von Ulla Deventer

Hans-Joachim Lenger (Hg.)

Spuren

in Kunst und Gesellschaft

HFBK Hamburg

Spuren in Kunst und Gesellschaft

hrsg. v. Prof. Dr. Hans-Joachim Lenger, Professor für Philosophie an der HFBK Hamburg

Eine Auswahl von Texten, die zwischen 1983 und 1994 an der HFBK in der hochschuleigenen Zeitschrift „Spuren in Kunst und Gesellschaft“ publiziert wurden / Gestaltung: Prof. Ingo Offermanns, Jan Schaab (Studienschwerpunkt Grafik / Typografie / Fotografie)

Die Publikationen sind im Materialverlag der HFBK erschienen.

Taschen- Edition

In der Textilwerkstatt entstanden die passenden Behältnisse zum Jubiläum

„ICH, ICH, ICH!“ und „Ich finde das zutiefst problematisch“ auf Gelb, Magenta und Schwarz – die HFBK-Taschen zum Jubiläum sind nichts für Freunde dezenter Accessoires. Wobei die Sprüche nicht allzu ernsthaft auf die Hochschule bezogen werden sollten, sonst könnte man meinen, Egomanen und Skeptiker seien die Haupt-Klientel am Lerchenfeld 2. Die Stoffbeutel, die selbstverständlich aus ökologischer Fairtrade-Baumwolle bestehen, sind eine Gemeinschaftsarbeit: Von Ingo Offermanns, Professor für Grafik an der HFBK, stammt die Typografie. Ulrike Wittern, künstlerische Leiterin der Textilwerkstatt, sorgte anschließend für die Realisierung im Siebdruck-Verfahren. Dabei entwickelte sie aus nur wenigen Druck-Farben unzählige Layout-Variationen und Farbkombinationen, so dass eigentlich keine Tasche der anderen gleicht. Sämtliche Variationen von „Ich finde das zutiefst problematisch“ sind übrigens mittlerweile vergriffen. Überwiegen also die Skeptiker? Zumindest unter den Gästen schien die Mehrheit „im Zweifel für den Zweifel“ (Tocotronic) zu sein.



Making of...

Es gibt viele sagenumwobene Ringe. Ringe, an die sich ein Mythos knüpft. Ringe, die unbesiegbar, unwiderstehlich oder unsterblich machen. Zur 100-Jahrfeier kursierte auch an der HFBK so ein Ring.

Merkwürdige Geschichten erzählte man sich über ihn. Zum Beispiel, wer ihn trage, bekomme die ganze Nacht lang alles, aber auch alles umsonst. Oder: Nur mit ihm komme man nach dem Verlassen des Gebäudes auch wieder hinein – was sich dann allerdings nur für die Musiker der einzelnen Plattformen als wahr erwies.

Dabei ist er nur ein harmloser Plastikring. Fachwissen war bei seiner Entstehung im Spiel, keine Magie. Zunächst bestimmte Tina Müller-Westermann, künstlerische Leiterin der Feinmetall-Werkstatt, am Computer, wie er aussehen soll. Sie erdachte zum Beispiel das Backstein-Muster, das auf das Lieblings-Material des Architekten Fritz Schumacher verweist. Michael Dachzelt, künstlerischer Leiter der Kunststoff-Werkstatt, druckte anschließend das Positiv-Modell aus, das als Grundlage für die Silikon-Gussformen diente. (Die aufwändige Fertigung des Gehäuses für die Silikonformen wäre ein Kapitel für sich, sie wird hier ausgespart.)

Und so wird aus zwei Polyurethan-Komponenten ein Ring: Die A- und die B-Komponente werden eine halbe Stunde lang auf 40 Grad vorgewärmt. Anschließend wird die Silikonform auf 70 Grad erwärmt, um die Reaktivität des Harzes zu erhöhen und es dünnflüssiger zu machen. Nach dem Einwiegen und Vermischen der beiden PU-Komponenten wird das Gemisch in der Vakuumkammer evakuiert – das heißt, eingerührte Luftbläschen werden entfernt. Mittels einer Einwegspritze wird das blasenfreie Polyurethan in die vorgewärmten Silikonformen injiziert. Diese kommen dann für eine halbe Stunde in die Druckkammer, um eventuell beim Guss entstandene Luftbläschen zusammenzudrücken. Für eine vollständige Aushärtung des Polyurethans werden die Silikonformen für zwei Stunden auf 70 Grad temperiert. Nach dem Abkühlen auf 30 Grad, was etwa eine halbe Stunde dauert, kann der Ring aus der Form genommen werden. Etwa fünf Ringe entstehen in dem dreistündigen Verfahren gleichzeitig. Und wenn sie ihren Besitzer/innen auch nicht zu ewiger Schönheit verhelfen, so sehen sie doch extrem gut aus.



Tina Müller-Westermann beim Entwurf am Bildschirm



Einbauen der ausgedruckten Positivform in eine Gussform für das Silikon-Negativ



Entnehmen des fertigen Rings aus der Silikonform



Michael Dachzelt spritzt das Polyurethan in die vorgewärmten Silikonformen.
Fotos: TA

Programm

MI, 9. OKT.

Festakt und Einweihung der Aula

Redner/innen: Martin Köttering, Präsident HFBK Hamburg/Olaf Scholz, Erster Bürgermeister Freie und Hansestadt Hamburg/Sigrid Weigel „Aby Warburgs Arazzo von Beckerath – Eine Florentiner Konstellation in Hamburg vor 100 Jahren“/Hartmut Böhme „Zum 100jährigen Bestehen des Gebäudes der Hochschule für bildende Künste in Hamburg“
Musik: Natascha Maksimowa, Daniel Dominguez Teruel, HfMT Hamburg

DO, 10. OKT.

Design-Symposium *WÜZSK*
Daniel Kerber/Felix Hallwachs/Arno Brandlhuber/Rafael Horzon/Ludger Heidbrink/Jesko Fezer/Friedrich von Borries
Film-Symposium *Das Kino ist tot, es lebe das Kino!*
Birgit Kohler/Frieder Schlaich/Jeanne Faust/Luise Donschen
Eröffnung *Relax and be inspired: LILALERCHENFELD* (Installation)/*IKONENJÄGER* (Installation)/*SALON DE PAPIER* (Materialverlag)/*PLATTENKISTE* (Plattenladen)

FR, 11. OKT.

Podiumsdiskussion: *Kann man die Kunst lehren (und falls ja, wie)?*
Ute Meta Bauer/Christian Jankowski/Jutta Koether/Franz Erhard Walther/Steffen Zillig/Michael Diers

Fest:

Musik und Performances auf 6 verschiedenen Plattformen TO BE PERFORMED / RELAX AND BE INSPIRED / KITCHEN GUERRILLA / LABANEH
**Kurator des Musik- und Performance-Programms/
Projektkoordination: Filomeno Fusco**

PLATTFORM 1 Aulavorhalle, kuratiert von Prof. Michaela Melián

PALAIS SCHAUMBURG / MICHEL AND BRUNO ARE SMILING & SKIPPER / SEX / DJ PHONO
Musikvideos während des Umbaus:
Die Goldenen Zitronen / Andreas Dorau / F.S.K. / Pantha du Prince / Tocotronic

PLATTFORM 2 Raum 30, kuratiert von Nguyen Phuong-Dan

Asmus Tietchens / Dieter Moebius / Felix Kubin / Love-Songs / Nika Son / PHUONG-DAN

PLATTFORM 3 Laterne

FOOLSCHLÜCHT, kuratiert von Thomas Baldischwyl
Andreas Dorau / Superdefekt / MFOC / Donna Neda / Ratkat / DC Schuhe / Mix-Mup / Arne Zank / Rütata 110 / Thomas Baldischwyl

SONNENAUFGANGSSET

Monsieur Joly / The Pat aka Mandragora

PLATTFORM 4 Raum K22, co-kuratiert von Alexander Rischer

CARDIOPHON / ME SUCCEEDS / DOLPINS / HUNGER / DIE SINGENDE TULPE / KAMMER-ORCHESTER MARK MATTHES & DAS ANTONYM / SUSAN SCREEN TEST / ITTY MINCHESTA (AtomicTitCorporation) / TAXI GALAXI / OMEGA CO / LADA

PLATTFORM 5 Raum 319

FRAU KRAUSHAAR / ANIK LAZAR / MARIOLA BRILLOWSKA / KIM / MARS HALLO / IRON HEARTS / DA EAT / C.B.C.D. / GLADBECK CITY BOMBING / HGICH.T

PLATTFORM 6 Mensa-Vorraum

AUGENKREBSDISCO (Musikvideos)
CRÈME BRÛLÉE



5 Künstler-Stipendien CliSAP

Im Rahmen einer einmaligen Kooperation erhalten interessierte Studierende der HFBK mit einem Research-Stipendium in Höhe von 4.000 Euro (plus Sachmittel) die Möglichkeit, für fünf Monate ab Februar 2014 die Klimaforschung im Cluster CliSAP (Integrated Climate System Analysis and Prediction) der Hamburger Universität zu beobachten, zu begleiten, mit den Wissenschaftlern ins Gespräch zu kommen und die Ergebnisse der Auseinandersetzung für ihre künstlerische Arbeit zu nutzen. Wer sich für ein Research-Stipendium interessiert, findet ausführliche Informationen in einem PDF, das unter www.hfbk-hamburg.de zum Download bereit steht.

Bewerbung per Mail (ein pdf) mit:

- Ideen-Skizze für ein künstlerisches Projekt mit Bezug auf einen der 14 CliSAP-Forschungsbereiche inkl. Kurzkalkulation der vermutlich benötigten Sachmittel
- Name des/der empfehlenden HFBK-Professors/in
- Lebenslauf
- kurzes Portfolio

Abgabefrist: 13. Dezember 2013 bei sabine.boshamer@hfbk-hamburg.de oder in das Postfach Boshamer beim Pfortner. Informationen: Sabine Boshamer, Tel. 428989-205

Für inhaltliche Rückfragen bzgl. der CliSAP-Arbeitsgruppen: Dr. Simone Rödder, Universität Hamburg, Tel. 42838-7718, simone.roedder@zmaw.de

Jahresstipendien der Karl H. Ditze Stiftung und des Freundeskreises der HFBK

Die Karl H. Ditze Stiftung und der Freundeskreis der HFBK stellen für Master- und Diplomstudierende acht Jahresstipendien zur Verfügung. Die vier Ditze-Stipendien sind jeweils mit 7.500 Euro, die Jahresstipendien des Freundeskreises mit einem Betrag von jeweils 5.000 Euro pro Stipendiat/in dotiert.

Master- und Diplomstudierende bewerben sich mit:

- einer schriftlichen Skizze ihres Vorhabens für das Jahr und/oder Darstellung ihrer künstlerischen Arbeitsweise,
- einer Dokumentation bisheriger Arbeiten (Portfolio),
- Lebenslauf,
- Gutachten ihres Professors/ ihrer Professorin.

Jede/r Professor/in kann maximal zwei Studierende mit einem Gutachten empfehlen.

Abgabefrist für die Bewerbungsunterlagen: 8. Januar 2014 bei Sabine Boshamer (Raum 113b oder Postfach beim Pfortner).

Die Vorauswahl findet am 15. Januar 2014 anhand der eingereichten Unterlagen durch die HFBK-Jury statt (Mitglieder: Tim Albrecht, Raimund Bauer, Werner Büttner, Michael Diers, Geelke Gaycken, Julia Lohmann, Angela Schanelec und als studentische Vertreter/innen Miriam Endrulat und Marko Mijatovic.

Die Präsentation der Nominierten findet am 5. Februar 2014 in der HFBK-Galerie und im Folgendes-Raum statt, und zwar zuerst vor der HFBK-Jury und dann vor dem Freundeskreis in getrennten Verfahren. Über die Vergabe der Ditze-Stipendien entscheidet die HFBK-Jury.

Impressum

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

Dr. Andrea Klier
Tel.: 040/42 89 89-207
Fax: 040/42 89 89-206
E-Mail:
andrea.klier@hfbk-hamburg.de

Redaktion

Julia Mummenhoff

Fotografen dieser Ausgabe

Tim Albrecht (TA), Katharina Haak (KH), Robert Schlossnickel (RS), Filmstills: Philomena Lauprecht (PHN), Pablo Narezo (PN)

Bildredaktion

Julia Mummenhoff, Dr. Andrea Klier

Schlussredaktion

Imke Sommer

Konzeption und Gestaltung

Johanna Flöter, Sarah Tolpeit, Tim Albrecht, Prof. Ingo Offermanns (Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie)

Poster

Konzert Palais Schaumburg am 11. Oktober 2013; Foto: Robert Schlossnickel

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

Druckerei in St. Pauli

Abbildungen und Texte dieser Ausgabe: Soweit nicht anders bezeichnet, liegen die Rechte für die Bilder und Texte bei den Künstler/innen und Autor/innen.

Das nächste Heft erscheint am 9. Januar 2014

Die Ankündigungen und Termine sind ohne Gewähr.

V. i. S. d. P.: Dr. Andrea Klier

ISBN 978-3-938158-93-7

Materialverlag 300, Edition HFBK

Die pdf-Version des Lerchenfeld können Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de

**Wir bedanken
uns herzlich bei
allen Unterstützern der
Symposien,
Publikationen
und Feierlichkeiten.**



Kunststiftung
Christa und Nikolaus Schües



LEMONAID⁺



Tanqueray
LONDON DRY GIN



ballonpoint.de
