

004/100

11-2007

von hundert ————— 04

- 3—Mike Kelley / Jablonka Galerie ————— *Astrid Mania*
5—Kate Davis / Galerie Kamm ————— *Raimar Stange*
6—Kuratoren in Galerien ————— *Doreen Mende*
9—Walk / Kunstraum Kreuzberg Bethanien ————— *Knut Ebeling*
10—Heinz Emigholz / DVD ————— *Thomas Wulffen*
11—Fluxus East / Künstlerhaus Bethanien ————— *Beata Hock*
12—Phoebe Washburn / Deutsche Guggenheim ————— *Wolf von Kries*
14—Jason Rhoades u.a. / Hamburger Bahnhof ————— *Andreas Koch*
15—Stephan Gripp / Kai Hoelzner ————— *Dominikus Müller*
16—Die Nuller ————— *Melanie Franke*
18—Nezaket Ekici / U2 Alexanderplatz ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
19—Ökologische Graffiti ————— *Raimar Stange*
20—Rudolf Springer / CFA ————— *Barbara Buchmaier*
22—Strausberger Platz ————— *Andreas Koch*
23—Tommy Hilfiger / Falckensteinstraße 103 ————— *Estelle Blaschke*
24—Der Droste Effekt / Esther Schipper ————— *Petra Reichensperger*
26—Terry Atkinson und SUSI POP / Galerie Zwinger ————— *Thomas Wulffen*
27—Christian Boltanski / Pfefferberg ————— *Melanie Franke*
28—Der silberne Koffer / Montgomery ————— *Lena Ziese*
29—Jacob Dahl Jürgensen / Croy Nielsen ————— *Laura Schleussner*
30—Fischer und El Sani / Berlinische Galerie ————— *Thomas Wulffen*
31—Sweet Bird of Youth / Arndt & Partner ————— *Francesca Lacatena*
32—Ganzseitige Anzeige (v) ————— *Kito Nedo, Timo Feldhaus*
34—János Sugár / Lada project ————— *Martin Conrads*
35—Beilage ————— *ACO-CD*
36—Ein Kristall von hundert ————— *Alexa Eliasson-Womacka-Feininger*

Impressum

Herausgeber und VisdP Andreas Koch und Kito Nedo
Gründungsredaktion Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo,
Henrikke Nielsen, Raimar Stange
Dank Magazin MAT, Randolf Müller, Micz Flor, Laura Schleussner, Estelle Blaschke
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
Druck Alpha Copy und Europrint (Umschlag)
alle Rechte bei den Autoren, Fotografen und den Herausgebern
erscheint 11/2007 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 100+60 ap
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof,
Barbara Wien – Galerie und Buchhandlung, Bücherbogen Savignyplatz

letzte Mail „Ich muss nur von meiner Seite ebenfalls anmerken, dass ich mit eurer Überschriftenwahl im Zwiespalt bin, da sie die herkömmlichen theoretischen vereinfachenden Annäherungen / rhetorisch zusammenfassenden Anmaßungen / oder eh schon ständig analysierten Fragen voranstellen / eine Praxis, die die meisten Kunstmagazine betreiben.“

Die Meinung der einzelnen Textbeiträge wird
nicht zwingend von der Redaktion geteilt

Bilder

- 3 Superman aus dem Filmposter „Superman returns“ (Ausschnitt)
- 4 Mike Kelley, Kandors, Installationsansicht © Fredrik Nilsen. Courtesy Mike Kelley und Jablonka Galerie
- 5 Kate Davis „The clear stark vision is getting lost again“, 2007, Detail, Foto: Jens Ziehe. Courtesy Galerie Kamm
- 6 frieze, issue 109, September 2007, Seite 1; Pressemitteilung Arndt & Partner,
- 7 Ausschnitte Homepage Esther Schipper und Johann König
- 8 Bettina Allamoda „Shake your Money Maker“, Ausschnitt, Courtesy Galerie Barbara Thumm
- 9 Vito Acconci: „Following Piece, Street Works IV“, 1969. Performance. Copyright: Vito Acconci
- 10 Heinz Emigholz: „Schindlers Häuser“, Filmstill
- 11 Fluxus East, Landschaft nach der Eröffnung
- 12 und 13: Phoebe Washburn, Installationsansichten, Fotos: von hundert, Courtesy Deutsche Guggenheim
- 14 Andreas Hofer, Installationsansicht Hamburger Bahnhof
- 15 Stephan Gripp „Falcos Grab“, Installationsansicht, courtesy Kai Hoelzner
- 17 Jonathan Meese, „Wir, Erzkinder lernen Macht (Süßes Dorf der Verdammten) = Die Gören“, courtesy CFA
- 18 Nezaket Ekici, „Mein Leben“, Still
- 19 Fotos: Raimar Stange und von hundert
- 20 Alle Bilder www.cfa-berlin.com, Rudolf Springer, courtesy CFA
- 22 Fassade Strausberger Platz, Montage von hundert
- 23 Jade Jagger und ihr Freund, Vernissagephotos
- 24 Anne Collier, „January 1974 / January 1981“, 2006, Courtesy Corvi-Mora, London / Esther Schipper, Berlin.
- 25 Installationsansicht „Der Droste Effekt“, Esther Schipper, Berlin 2007 Photo: Carsten Eisfeld
- 26 SUSI POP „Documenta Landscape“, Terry Atkinson „Duo“ Detail, Courtesy Galerie Zwinger
- 27 Montage von hundert
- 28 Ausschnitt Einladungskarte
- 29 Jacob Dahl Jürgensen, „Diorama (Motley Chorus)“, 2007 (detail), Courtesy croy nielsen, Berlin
- 30 Nina Fischer und Maroan El Sani „The rise“, Still, Courtesy Galerie Eigen&Art
- 31 Foto: Megan Sullivan
- 32 Fotos: Kito Nedo und Timo Feldhaus
- 34 János Sugár, „Kairos in Disguise“, 2004, Courtesy Lada project
- 36 Alexa-Center, Foto: von hundert



Im Gehirn des Supermänner

/Mike Kelley in der Jablonka Galerie

Wer Mike Kelleys Wunderland der Erinnerungsarbeit betritt, passiert zunächst die Couch des Analytikers. Damit wird von vornherein deutlich gemacht, dass wir uns hier nicht allein durch eine farbenprächtige Comicwelt bewegen, sondern auch der menschlichen Psyche bei ihren erstaunlichen Tätigkeiten des Ordners, Erinnerns, Verdrängens und Projizierens zusehen dürfen.

Kandors, so der Ausstellungstitel, ist der Plural von Kandor, und das ist wesentlich. Dabei weist das für den Superman-Comic erdachte Schicksal dieser fiktiven Stadt bereits derart offensichtliche symbolische Bezüge zum traumatischen Erlebnis und dem memorativen Umgang damit auf, dass man meinen könnte, es stamme ohnehin aus der Feder Kelleys: Kandor ist die Hauptstadt des Heimatplaneten Supermans, die der Bösewicht Brainiac auf Miniaturformat schrumpfte und stahl, bevor er schließlich den gesamten Planeten Krypton pulverisierte. Superman gelangte in der Folge wieder in den Besitz der Stadt, die unter einer Glasglocke aufbewahrt wurde, und letztendlich konnte er sie sogar samt ihrer Bewohner wieder auf ursprüngliche Größe zurückwachsen lassen. Bezeichnenderweise aber schuf sich der Superheld später selbst zur Erinnerung eine Miniaturreplik Kandors.

Als wolle der Comic auch die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen abbilden, hat Kandor durch die Jahre und Hefte hindurch in einer Vielzahl von Ansichten und Darstellungsweisen existiert. Anhand einiger dieser Versionen hat Mike Kelley nun mittels Kunstharz zehn dreidimensionale Modelle der geschrumpften Stadt auferstehen lassen, deren Architekturen sich in Farbigkeit und Formensprache stark voneinander unterscheiden: Einige scheinen organisch und anisotrop gewachsen zu sein, andere einer futuristisch-kühlen Architektur verhaftet, noch andere wiederum wirken wie eine Kollektion erotischen Spielzeugs. Zwischen den /100/3



auf Sockeln und größtenteils unter Glaskuppeln präsentierten Kandors stehen riesige, untereinander durch Schläuche verbundene Flaschen und Ampullen, streng geometrische und stark farbige Raumteiler aus Plexiglas gliedern die Installation, Videos sehen Kristallen bei ihrem Wachstum zu oder beobachten Flüssigkeiten, die in Destilliergerätschaften gären und brodeln. Es brummt, zischt und blubbert, Ambientmusik ertönt. Die Installation strahlt aus sich selbst heraus, dazu ist sie in die satten, gedämpften Farben der alchimistisch lockenden Gefäße getaucht.

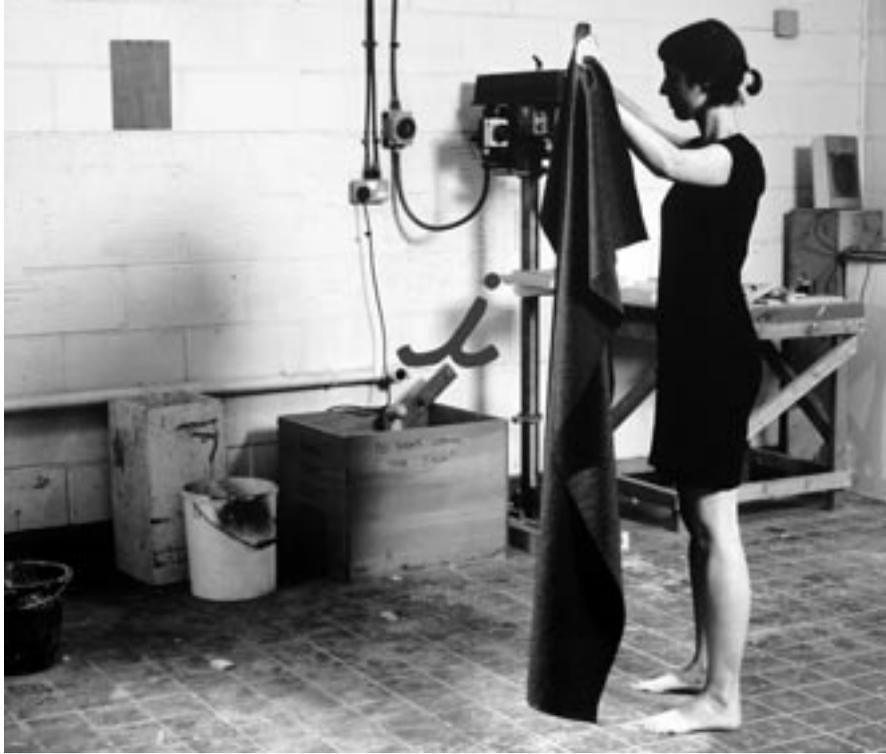
Zwar mag das enorme Werk verglichen mit anderen großen Installationen Kelleys weniger rau, handgemacht oder improvisiert daherkommen, doch ist es für die Umsetzung der Bildsprache des Comics absolut angemessen. Mehr noch finden sich hier Verweise auf andere Künstler, wie etwa, erwartungsgemäß, Roy Lichtenstein, vor allem aber bezieht sich Kelley selbst ausdrücklich auf die Flächigkeit und Farbigekeit von Matisse, wobei es zwischen Matisse und Lichtenstein bekanntlich gewisse formale Verwandtschaften gibt und der Pop-Künstler etwa mit „Still Life with Sculpture“ (1974) Werke von Matisse in seine Bildsprache übertrug. Doch beschränkt sich Kelley nicht auf die Beschäftigung mit grundlegenden gestalterischen Fragen wie der Umsetzung der Zwei- in die Dreidimensionalität und dem Bezug auf künstlerische Vorläufer. Dies berührt nur die formale Seite seines Werkes, das zudem immer auch und vor allem eine pointierte, einfallsreiche Verbildlichung psychologischer Prozesse ist.

In Kandors verschränken sich gleich zwei der Hauptinteressen Mike Kelleys: sein Nachdenken über die Formen von Massenkultur, die er einerseits als für den Einzelnen prägend, andererseits aber natürlich als Ausdruck kollektiver Sehnsüchte und Ängste betrachtet, und – damit verknüpft – seine

Beschäftigung mit den Vorgängen des Erinnerns, von Seiten des Individuums ebenso wie der Menge. Anhand der Geschichte des populären fiktiven Superhelden und seiner zutiefst verstörenden Kindheitserlebnisse lässt sich hier zugespitzt aufzeigen, wie die Psychoanalyse – und in Folge auch der Volksmund – den Umgang mit einer traumatischen Erfahrung mittels Verdrängung erklärt. Kandor existiert irgendwo in den Tiefen der Seele in vielfältiger Gestalt, die Kelley als mögliche, vielleicht parallel oder aufeinanderfolgende Gedächtnisbilder vorführt. Genau dies macht es so bitter, dass Kandors schließlich zum Zwecke des Verkaufes in Einzelteile aufgesplittert wird, denn die Installation ist als Ganzes nicht nur ästhetisch überwältigend, sondern ihr Konzept macht es zwingend notwendig, die einzelnen Erinnerungsversionen gemeinsam zu sehen. *Astrid Mania*

Mike Kelley, „Kandors“,

Jablonka Galerie, Kochstraße 60, 29.9.–22.12.2007



Falsche Freunde

/ *Kate Davis in der Galerie Kamm*

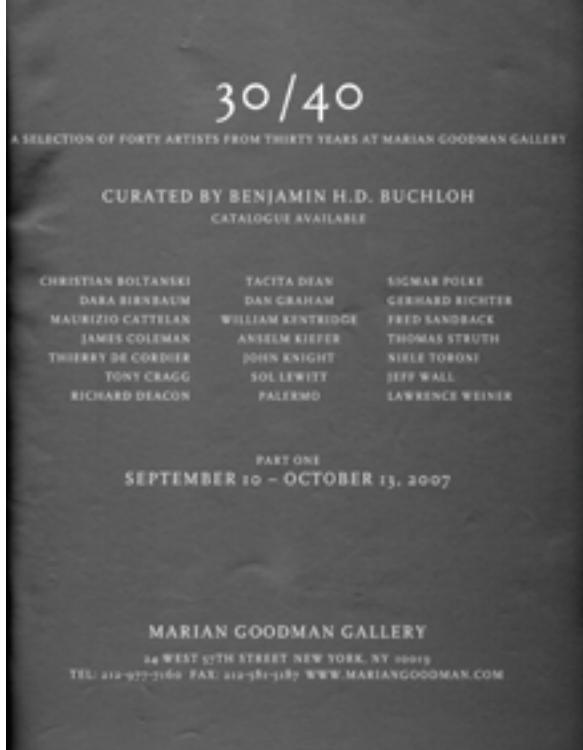
„Auf eine persönliche Weise hinterfragt Kate Davis Auswirkungen, die bedeutende Kunstwerke aus der Moderne für die Gegenwart haben könnten“, so erklärt der „Waschzettel“ der Galerie Kamm das Anliegen der Ausstellung „The clear stark vision is getting lost again“ der jungen schottischen Künstlerin Kate Davis. Diese ästhetische Strategie geht in unserem noch jungen neuen Millennium nach den „Wegbereitern“ wie z.B. Jonathan Monk, Henrik Olesen oder Pierre Bismuth bereits in die zweite Generation und hat sich förmlich zu einem Hype besonders unter von Galeristen geschätzten Newcomern entwickelt. Gerade deswegen aber ist immer wieder zu fragen: Was eigentlich leistet diese vermeintlich kritische Rückbesinnung auf die Avantgarden von Vorgestern? Warum wirklich bezieht man und frau sich auf diese?

Im Zentrum von Kate Davis Präsentation steht eine Revision von Joan Jonas Performance „Mirror Piece“ (1970). Joan Jonas – natürlich zitiert Davis politisch korrekt eine feministische Künstlerin, zudem eine, deren Wahl von (trüfelfschweinmäßiger) Kennerschaft zeugt – hatte sich damals nackt vor dem Publikum gezeigt und dabei den eigenen Körper mit einem in der Hand gehaltenen Spiegel gleichsam abgescannt. Dieser öffentlichen Vervielfältigung des Blicks mit Hilfe des Spiegels gelang es damals, den Blick auf den weiblichen Körper sowohl aus der Falle eines feministischen Narzissmus wie, frei nach Laura Mulvey, aus der Gewalt des männlichen Voyeurismus zu befreien. Ganz anders nun Kate Davis: Ihre nur in acht Photos dokumentierte Bespiegelung findet nicht öffentlich statt, zudem ist sie nicht nackt, sondern brav mit einem schwarzen Kleid bekleidet. Die „starke“ Vision von Joan Jonas sei eben, der Titel schon behauptet es, aufgeweicht, verwischt, ja verloren gegangen. Somit handelt es sich hier, wieder sei der Ausstellungstext zitiert, nicht

um eine „Wiederholung, sondern um eine Weiterführung“. Aber um was für eine Weiterführung? Soll etwa ernsthaft behauptet werden, die feministischen Ansätze (nicht nur) von Jonas seien rundweg gescheitert, die Türen – der Klang von sich schließenden Türen ist in der Ausstellung jedenfalls über Lautsprecher eingespielt – der Emanzipation seien quasi wieder zu? Nicht nur ist dies in solch simpler Verkürzung blanker Unsinn, zudem verweigert Davis Arbeit jedwede politische Reflexion, die aber solch Behauptung – siehe etwa Arbeiten von Henrik Olesen – erst zu einer kritischen und Erkenntnis generierenden machen könnte. Stattdessen begnügt sich die junge Künstlerin, und damit ist sie leider nicht untypisch für den bereits erwähnten (unbewusst neokonservativen) Hype, mit einer rein ästhetisierenden Revision, die zwar ach so gebildet und hübsch anzuschauen ist, aber wohl bewusst jedwedes Engagement, dass die sich nun ebenfalls kenntnisreich fühlen dürfenden Sammler vielleicht verstören würde, vermissen lässt. Deutlich macht das auch ein, im „Waschzettel“ selbstverständlich erwähntes, formales Detail der Arbeit: Die acht Fotos von Kate Davis „besitzen die gleiche Größe wie die Fenster in den Ausstellungsräumen“. Was soll das? Die Möglichkeit eines raumbezogenen „in situ“-Arbeitens wird hier völlig un/notwendig vorgeführt, der einzige Zweck der bloß formalistischen Übung ist es, erneut zu beweisen, dass einem die Strategien der Moderne bewusst sind und scheinbar beliebig zur Verfügung stehen, um die eigene Intelligenz zu demonstrieren. Dass aber diese Strategien einmal engagierte, sogar politisch kritische Prozesse gewesen sind, dies spielt hier längst keine Rolle mehr.

Raimar Stange

*Kate Davis, „The clear stark vision is getting lost again“
Galerie Kamm, Rosa-Luxemburg-Str. 43/45, 15.9.–27.10.2007 /100/5*



Schmuck-Kuratoren und andere Sonderlinge

Vgl. das Phänomen des Schmuck-Eremiten: Schmuckereimiten oder Zierereimiten (engl. ornamental hermits, auch garden hermits, d.h. Garteneremiten) waren professionelle Einsiedler, die während des 18. und 19. Jahrhunderts englische Landschaftsparks im Anstellungsverhältnis bewohnten. Schmuckereimiten lebten während einer vertraglich festgelegten Dauer in eigens eingerichteten Eremitagen und hatten sich zu bestimmten Tageszeiten sehen zu lassen, um die Eigentümer der Parks und deren Gäste mit ihrem Anblick zu unterhalten.

(Aus: wikipedia.org)

Schlägt man die jüngste September-Ausgabe des britischen Kunstmagazins „frieze“ auf, kündigt die erste Seite in Form einer Anzeige eine von Benjamin H. D. Buchloh kuratierte Jubiläums-Ausstellung bei Marian Goodman Gallery in New York an. Mit Buchloh als Kurator gewinnt die Galerie-Ausstellung eine kritisch-akademische Dimension, die zunächst nicht wie merkantile Verkaufsware glitzert, aber als exzellente Werbemaßnahme funktioniert. Die Arbeit bekommt als Zugabe – ähnlich wie im Falle einer Museumspräsentation – eine veredelnde Inhaltsgarantie, ein im Bourdieuschen Sinne kapital-affirmatives Zertifikat für den potentiellen Käufer, wenn man das Kuratieren als ernstzunehmende Profession versteht. Das ist schwierig in diesen Zeiten des inflationären Kuratierens von Ausstellungen. Der Eindruck ist nicht zu leugnen, dass „Kuratiert von ...“ oft mit „Eingeladen ...“ oder „Organisiert von ...“ verwechselt wird. Woher kommt die Unschärfe in der Bestimmung des Berufsfelds eines Kurators? Lassen wir einmal die auktoriale Standortbestimmung in Form der „Agentur für geistige

Gastarbeit“ des Ausstellungsmachers Harald Szeemann außer Acht. Der unabhängige Kurator ist an selbstorganisierten und alternativen Ausstellungsorten oft mit fast allen Aufgabenbereichen beschäftigt, die das Ausstellungsmachen bereithält: Fundraising, Buchhaltung, Pressearbeit, Grafik-Design, Künstler-Assistenz, technischer Aufbau, Transport, Recherche, Verfassen von Texten, Vermitteln, etc. Liegt darin das dehnbare Aufgabenspektrum des Kuratierens, wenn wir davon ausgehen, dass die Ausstellungspraxis in nicht-musealen bzw. nicht-kommerziellen Projekträumen zum Humus für eine Institutionalisierung werden kann? Im Unterschied zum traditionellen Kustoden/Kurator des Museums, der die Sammlung bewahrt und historisch-wissenschaftlich kanonisiert, geht der unabhängige Kurator oft kaum kunsthistorisch vor, sondern recherchiert in Ateliers und forscht in kunstbezogenen wie auch -fremden Disziplinen. Der unabhängige Kurator wird zum professionellen Autodidakt auf den unterschiedlichsten Gebieten. Ein Kunst- oder Kulturwissenschaftsstudium dient zur inhaltlichen Polsterung, aber ist nicht das Maß aller Dinge. Das ist positiv, denn es setzt heterogene Standards. Sowohl von inhaltlicher oder wissenschaftlicher Kontextualisierung als auch von dem multi-tasking-Idealismus des unabhängigen Kurators kann die Galerie zehren: „Curated by ...“ steht wie ein Markenzeichen und inhaltliches Gütesiegel über einer in kommerziellen Ausstellungsräumen stattfindenden Schau. Andererseits sind oft die Galerien ein Ort für unabhängige Kuratoren, um kuratorische Arbeit bezahlt zu bekommen, kuratorische Erfahrungen zu sammeln und institutionelle Sichtbarkeit der eigenen kuratorischen Praxis zu erzeugen. „Curated by ...“ war und ist auch in Berliner Galerien in verschiedenen Rollenverschiebungen immer wieder und immer häufiger zu finden.

ESTHER SCHIPPER
LEINESTRASSE 82
D-10119 BERLIN

DER DROSTE EFFEKT

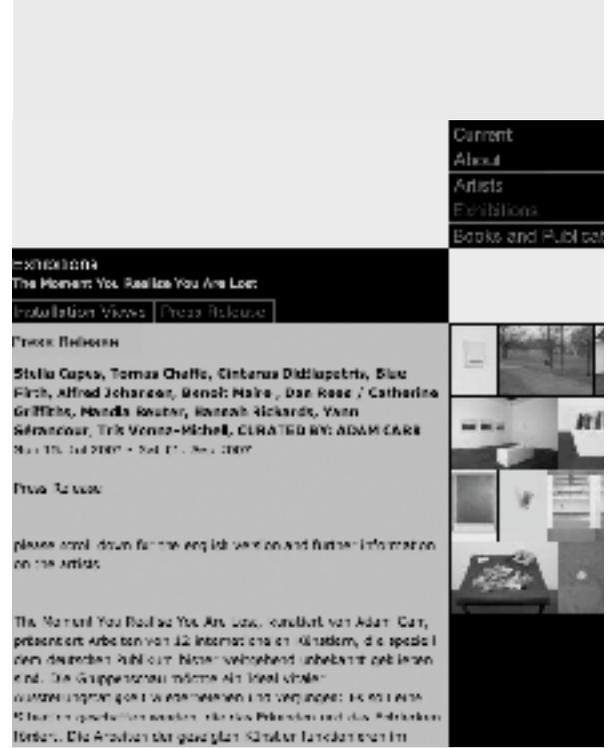
VALENTIN CARRON, ANNE COLLIER, RYAN GANDER,
MARIO GARCIA TORRES, JOACHIM KOESTER,
ROSALIND NASHASHIBI/LUCY SKAER, WOLFGANG
TILLMANS
CURATED BY ROBERT MEIJER & HENRIKKE NIELSEN

Schmuck-Kurator:

Bei Hedi Slimane, Kurator und Künstler der Sommer-Ausstellung „Sweet Bird of Youth“ in der Galerie Arndt & Partner, kann man überzeugt von einem Schmuck-Kurator sprechen, ein glamourös-flirrender. Anders ist die Ausstellung nicht zu erklären. Jon Savage, der unakademische Buchloh des britischen Punks und Punk-Rocks, ist Autor des Preetextes und führt auf elegante Weise die „zugleich flüchtigen und ewigen“ Schwebezustände der Jugend (als Projektionsfläche einer Generation) mit literarischen und pop-geschichtlichen Verweisen aus. Die Welt der Mode, in der Slimane zunächst bei Yves Saint Laurent groß geworden ist, bleibt in der Ausstellung ein Epizentrum dieser Betrachtung. Gerrit Gohlke bringt es in seiner Kritik auf artnet.de auf den Punkt: „Der gerade erst bei Dior ausgeschiedene Couturier darf in Berlin beweisen, dass Kunst nicht nur als Aromazusatz im Modebetrieb gefragt ist, sondern auch umgekehrt der Kunstbetrieb die Gesten der Modeindustrie als künstlerische Ausdrucksform akzeptiert. So zeigt Slimanes sechste Galerieausstellung nicht etwa Kunst, sondern verwendet die gezeigte Kunst als Dekorationsmaterial für den Entwurf einer modetauglichen Galerie. Radikaler und unbekümmerter hat man selten gesehen, was der Kunst blüht, wenn sie sich vom Corporate Design der Modelabels nicht länger zu unterscheiden weiß.“

In-House-Kurator:

Galerie-Mitarbeiter werden zu Kuratoren bzw. sind Unabhängige Kuratoren, die ihr Geld mit Galeriarbeit verdienen. „Curated by Robert Meijer and Henrikke Nielsen“ stand in diesem Sommer unter der Künstlerliste der thematisch-konzeptuellen Gruppenschau „Der Droste-Effekt“ in der Galerie Esther Schipper. Für Nielsen, die mit Oliver Croy seit September eine eigene Galerie betreibt, war es die



letzte Aktivität bei Schipper und die Ausstellung wirkt wie ein gegenseitiges Abschiedsgeschenk. Die Schau thematisiert die Produktion des Visuellen durch eine selbst-referentielle Natur der künstlerischen Bildproduktion. Das fotografierte Fotopapier in Wolfgang Tillmans' „Paper Drop (white)a-d“ oder die von Anne Collier fotografierten Artnews-Ausgaben aus den Jahren 1974 und 1981 lösen die im Preetext beschriebene „Rekursion, Wiederholung oder Nachstellung“ ein, die Petra Reichensperger in ihrer Ausstellungskritik in diesem Heft als „Wiederholung durch Differenz“ bezeichnet. Es ist eine komplexe und intelligente Ausstellung. Jedoch: die vielen gut gerahmten und handlichen Arbeiten erhalten an kommerziellem Ort einen seltsam auf Abholung bereiten Status. Selbst wenn dem nicht so ist und die Arbeiten bereits ihre Sammlung gefunden haben, entsteht durch den Ort der Präsentation eine neue, räumlich codierte Lesbarkeit.

Galerist-Kurator:

Jan Winkelmann ist ein, die in den 90er Jahren in Leipzig mit Kunst zu tun hatten, als Kurator der Galerie für zeitgenössische Kunst in der Tauchnitzstraße in Erinnerung. Im Berliner Appartement Plamen Dejanoffs am Hackeschen Markt 2-3 trat er 2003 zum ersten Mal öffentlich als Galerist (Jan Winkelmann/Düsseldorf) auf. Den aktuellen Kunstherbst hat Winkelmann mit einem Tausch in vielerlei Hinsicht begonnen: „VOLUME II – How Does it Feel“ fand sowohl in der Galerie Jan Winkelmann in Berlin als auch parallel als Ausstellungspräsentation zum Galerienrundgang in Leipzig im Universal Cube statt, einer „experimentelle(n) Ausstellungsplattform ... für die Realisierung von Ausstellungsprojekten im internationalen Hochschulkontext“. Eingeladen von Joachim Blank, der als Professor für Medienkunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst

lehrt, wählte Winkelmann als Kurator neun Studierende aus der Klasse für die Galerieausstellung in Berlin aus und ging als Galerist mit fünf Galerie-Künstlern nach Leipzig in die Baumwollspinnerei. Mit einem der ausgewählten Studenten, Philipp Köhler, präsentierte sich Winkelmann auf dem diesjährigen ArtForum. Was hier deutlich wird, ist der absolut fließende Übergang zwischen Kunstmarkt und ökonomie-unabhängiger Kunstproduktion (wie sie an einer Akademie möglich sein muss) und macht die aktuelle Situation sichtbar. In Leipzig führte dieser Vexierbild-ähnliche Rollentausch zu heftigen Kontroversen zwischen beteiligten wie auch unbeteiligten Akteuren über die Wirkungsbereiche von Galerist und Kurator: der ausgelöste Dissens ist entscheidend und kennzeichnend, denn er verdeutlicht die Heterogenität der Interessen und Standpunkte wie auch die fundamentale Verunsicherung.

Kurator-Kurator:

Häufig laden Galeristen „hauptberufliche Kuratoren“ (wie auch manche In-House-Kuratoren es sind) ein, deren Ausstellungen von einer kuratorischen Komplexität durchdrungen sind, die deutlich über eine Verkaufspräsentation hinausgeht. Die Galeristin Isabella Bortolozzi arbeitet verhältnismäßig oft mit Kuratoren zusammen und verfolgt in ihrer Programmierung kontinuierlich eine kritische Balance zwischen Ausstellungsraum und Galerie: Dieter Roelstraete, Kurator am renommierten Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (муhka), stellte bei ihr Anfang diesen Jahres mit „The Idea of North“ drei bisher hierzulande unbekannte kanadische Künstler aus. Luca Cerizza, italienischer Kurator und Autor, konzipierte während des Galerien-Wochenendes im April diesen Jahres in einem ausschließlich für diese Zeit und diesen Zweck aktivierten Raum neben dem Café Moskau eine vom Galerieprogramm unabhängige Gruppenschau, veranstaltet von Bortolozzi. Der Projektraum Montgomery lud zum Sommer mit der Gruppenschau „Der magische Sockel“ in die Galerie ein. Bortolozzi unterbricht ihr Galerieprogramm regelmäßig zugunsten temporärer oder performativer Gast-Aktivitäten. Die Galerie wirkt nach Außen eher als experimentell-konzeptuell ausgerichteter Ausstellungsraum. Ökonomisch betrachtet, kommt weder ein Glamour-Faktor zum Tragen noch sind „cash cows“ auszumachen. Man könnte darin auch eine Strategie erkennen. Für die flauere Zeit der Sommerfrische hatte der Galerist Johann König den Londoner Jung-Kurator und Hans-Dampf-in-allen-Gassen, Adam Carr, eingeladen. Laut Pressemitteilung wurden „Arbeiten von 12 internationalen Künstlern, die speziell dem deutschen Publikum bisher weitestgehend unbekannt geblieben sind“ präsentiert. Carr/König hat versucht, örtlichen Kontext und Zeitlichkeit einzubeziehen. Das instrumentierte Donnergrollen von Hannah Rickards oder „The Home for Lost Ideas“ von Dan Rees/Catherine Griffiths lassen für einen Augenblick vergessen, dass man sich in einer Galerie befindet und versetzen den Besucher unter anderem in ein weltumspannendes mysteriöses Bahnnetz, das vom angrenzenden Anhalter Bahnhof ausgeht ... mit Speed-storyteller Tris Vonna-Michell, jüngster Shooting-Star der Konzept-Szene, am Telefon aus Bern.

Künstler-Kurator:

Dass Künstler andere Künstler zu ihren Ausstellungen hinzu laden oder in Ausstellungen als Kurator auftreten, ist nichts Neues. Beatrice von Bismarck hat darüber in dem Aufsatz „Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens“ (In: M. Michalka, The Artist as ...) ausführlich geschrieben. Anfang dieses Jahres kuratierte Bettina Allamoda die Gruppenschau „Shake Your Money Maker“ in der Galerie Barbara Thumm, von der sie auch vertreten wird. In der Ausstellung war eine acht-teilige Papier Arbeit der Künstler-Kuratorin zu sehen, deren Titel gleichzeitig Titel der Schau war. Allamoda schreibt im Preetext: „Themen wie Prekariät, Arbeit/Arbeitslosigkeit und Freizeit haben in den letzten Jahren die künstlerische Produktion vor allem mit gestaltenden Kreativ-Berufen und Ich-AGs nachhaltig ins Gespräch gebracht. Mit diesem Output werden Museen, Kunstvereine und Biennalen zunehmend bestückt.“ Kuratiert von einer Galeriekünstlerin, wird die Ausstellung zu einem rational selbst-analytischen und -kritischen Verfahren. Der Galerieraum selbst ist mehr als der Ort der Ausstellung – er ist Ort eines ökonomischen Geschehens, das mit der Ausstellung zum kontextuellen Material und damit zum aktiven Teilhaber der kuratierten Ausstellung wird. Interessant hierbei ist, dass Allamoda innerhalb der Schau verschiedene Rollen in sich vereint: Kuratorin, Kritikerin, unabhängig arbeitende Künstlerin, Galerie-Künstlerin, etc. Die Künstlerin als Kuratorin ist bei dieser Ausstellung keine Dekoration, sondern Notwendigkeit.

Um die Rollenverschiebungen weiter zu führen: Ende 2006 veröffentlicht die FAZ einen Bericht, der Verkäufe von Arbeiten der Sammlung Marx aus dem Hamburger Bahnhof heraus zum Thema hat. Sammlungskurator Heiner Bastian widerspricht dem vehement und berichtet jedoch gleichzeitig von „fünf oder sechs“ Warhol-Werken, die für den Erwerb anderer Arbeiten in der Sammlung zur Präsentation im Hamburger Bahnhof veräußert worden seien. Am 10. November 2007 eröffnet Heiner Bastian sein eigenes Ausstellungshaus, prominent gelegen gegenüber der Museumsinsel am Kupfergraben. Antagonismen, Aufgaben und Abhängigkeiten des Kurators in öffentlichen Institutionen sind ähnlich spannungsreiche Themen – für einen nächsten Aufsatz.

Doreen Mende





Die Kunst des ziellosen Gehens

„walk!“ im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Eine der erstaunlichsten Themenkarrieren der letzten Jahre hat das Promenieren, Flanieren und Spazieren erfahren. Spazieren bezeichnet die Kunst eines nicht-gerichteten Gehens. Wer spaziert, gebraucht seinen Körper nicht-instrumentell und bewegt sich zumeist nicht-linear. Spazieren ist die Kunst, seinen Körper dahin zu dirigieren, wo er außer ästhetischen Eindrücken nichts einbringt. Ausgerechnet dieses harmlose Hobby der letzten Müßiggänger wurde in den vergangenen Jahren zur kulturellen Aktivität aufgewertet. Jetzt ist es also auch mit der beschaulichen Unschuld des Spazierens vorbei – keiner, der heute noch bei vollem Bewusstsein spaziert, kann behaupten, dies einfach nur zur Zerstreuung zu tun: Seit das Spazieren in kulturelles Kapital konvertierbar ist, kann niemand mehr sagen, er ginge „einfach nur“ spazieren.

Nach dem Boom der Stadtpaziergangsagenturen, die auch noch den letzten Winkel der Städte pedestrisch verwerteten, wurde dieser Blick zunächst in die Weite der Landschaft gewendet: Mittlerweile kann man sich an desaströse Orte führen lassen, angefangen von Müllbergen bis hin zu Industriebrachen. Auf einem Rond-Point oder mitten im Autobahndreieck picknickt es sich besonders nett. Die Rache am Alpenverein war nur eine Frage der Zeit.

Mittlerweile hat der einstmalige Zeitvertreib auch die Weihen der Wissenschaft erhalten. In Kassel veranstaltet der Verleger Martin Schmitz heuer wieder die ersten Spaziergangs-Seminare nach Lucius Burckhardt, dem Pionier der neuen Pedestrierbewegung. Kein Jahr vergeht, in dem nicht neue Werke über „walkscapes“ publiziert werden. Nach den „Rêveries d'un promeneur solitaire“ eines J.J. Rousseau verrät die Freude am absichtslosen Umherschweifen vor allem eines: Das Gehen, die vermeintlich einfachste Bewegung des Menschen im Raum, wurde in den Raum des Wis-

sens überführt. Spazieren bedeutet heute eine Aneignung der Welt mit beträchtlichen epistemischen Effekten.

Das Phänomen der kunstkompatiblen Spaziergänge stellt eine Addition verschiedener bekannter Aspekte dar: Addiert man zum Kunst-und-Raum-Thema der vergangenen Jahre den „Cultural turn“ der Kunst- und Kulturwissenschaften, so gelangt man unverzüglich zum Flanierdiskurs. Spazieren, walken und Flanieren bedeutet eine Verräumlichung des Raumdiskurses, eine konkrete Operation im Raum – besser gesagt: im kulturellen oder künstlerischen Raum.

Damit war es auch nur eine Frage der Zeit, wann die allgemeine Promenadologie in der Kunst ankommen würde. Genau das geschieht mit der Ausstellung „walk!“, die Christine Heidemann und Stéphane Bauer im Kunstaum Bethanien zeigen. Ihre Botschaft: Walken, Flanieren und Spazieren ist nicht nur „kulturelle Operation“. Sie ist, unter Umständen, auch Kunst. Diese Umstände des Gehens werden von der Ausstellung prominent und professionell ausgebreitet. Das beginnt ganz wunderbar mit einer Arbeit von Christian Philipp Müller, der bei der Besichtigung der Hamburger „Kunstmeile“ in unwirtlichen Unterführungen, Tunneln und Fußgängerleitsystemen versackt. Genau so ein unterirdisches Tunnelsystem wurde von Larissa Fassler am Beispiel des Untergrundes des Berliner Alexanderplatzes nachgebaut: Ihr labyrinthisches Röhrensystem aus Pappe zeigt das Netzwerk, durch das die Fußgängermassen täglich gelenkt werden.

Die Ausstellung folgt den Fußgängern und Passanten jedoch nicht nur in die Niederungen des Alltags. Es werden auch rituelle Begehungen von numinosen Orten veranstaltet: Romuald Karmakar beispielsweise schreitet den Zaun eines ehemaligen Konzentrationslagers ab. Christoph Mayer führt durch verschiedene kulturelle Schichten seines Heimatortes – an dem sich früher ebenfalls ein Konzentrationslager befand. Gegen derartige Begehungen stürzen andere Beiträge wie der von Nicole Schuck in die Niederungen der urlaublichen Diashow ab. Eine Entdeckung sind dagegen die Promenier-Performances von Francis Alys: Der Künstler lief entweder mit schmelzenden Eisblöcken oder undichten Farbeimern durch die Straßen und hinterließ ein mehr oder weniger nachhaltiges Bild seiner Bewegung. Oder er hinterließ einen Ariadne-Faden eines sich entribbelnden Wollpullover.

„Walk!“ zeigt nicht zuletzt, dass das Gehen keine kulturelle oder anthropologische Konstante darstellt. Das Spazieren ist eine komplexe kulturelle Operation, die erst mit der Moderne entsteht. Nicht nur änderten sich die Möglichkeiten des Spazierens mit jeder neuen Schneise durch die Stadt und mit jeder Straßenlaterne; das Spazieren konkurriert auch mit allen übrigen Verkehrsmitteln. Mit jedem neuen Verkehrsmittel (und vielleicht mit jedem neuen Medium) ändert sich die Bedeutung der schlichtesten Form der Fortbewegung. Das demonstrierten schon jene Flaneure, die in den Passagen des 19. Jahrhunderts ihre Schildkröten spazieren führten.

Knut Ebeling

„walk! Spazieren gehen als Kunstform“

Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Mariannenplatz 2,

1.9.–14.10.2007



Verbrechen ohne Ornament

/Heinz Emigholz: *Schindlers Häuser*

Es ist wohl keine Nachricht mehr wert, wenn bildende Künstler zur Kamera greifen. Dennoch hat es Bedeutung in diesen Zeiten, wo die billigsten Ideen, wenn sie nur Material werden, auf merkantiles Interesse stoßen. Ein abschreckendes Beispiel dafür ist der Diamant Schädel von Damien Hirst, dessen Todes-Vanitas in den in Formaldehyd eingelegten Haifischen noch so etwas wie Überzeugungskraft besaß. Der „Schädel“ aber eignet sich hervorragend für die Gesellschaftsspalten der bunten Magazine und findet vielleicht auch Erwähnung auf den Wirtschaftsseiten der „New York Times“. Wer weder in den Spalten noch auf den Seiten auftaucht, kann schon fast behaupten, er lebe im Widerstand. Aber zuerst kommt ja das Werk und dann der Künstler. Und mit den hier vorzustellenden Arbeiten verbindet sich tatsächlich so etwas wie Opposition.

„Schindlers Häuser“ von Heinz Emigholz ist ein Film, der gleichzeitig auch Fotoalbum ist. Schon der erste Take ist ein Meisterwerk für sich. Er zeigt eine Straßenkreuzung in West Hollywood, einem Stadtteil von Los Angeles. Eine Stimme aus dem Off nennt Zeitpunkt und Ort und erklärt kurz etwas von dem, was der Betrachter sieht. Was er sieht, ist von höchster Komplexität und macht als Bild jedem zeitgenössischem Gemälde Konkurrenz. Der Kommentar erhöht diese Komplexität, weil er zum Beispiel etwas beschreibt, das erst in der Zukunft zu sehen ist. Einerseits fallen wir angesichts dieses Bildes auch auf die eigene Konditionierung durch die Bildwelten Hollywoods herein und sind uns dessen noch nicht einmal bewusst. Andererseits aber ist das Filmbild, das dem Betrachter hier gezeigt wird, auch ein Resultat der Filmkunst Hollywoods und gleichzeitig deren Überschreitung. Diese Überschreitung wird in dem Kommentar deutlich und sie wird im Rest des Films vorgeführt, im doppelten Sinne des Wortes. „Eine Realität, tragisch und komisch zu-

gleich, die alles in den Schatten stellt, was das Ego eines Architekten zu bieten hätte.“ sagt der Kommentar. „Zu sagen, all dies trüge den Namen einer identifizierbaren Gestaltung, wäre ein Witz. Und ein Verbrechen an der Originalität einer gesamtgesellschaftlichen Autorenschaft, die in allen Anwendungen und Veränderungen anonym bleiben wird.“

Was in der Folge zu diesem ersten Take mit der Dauer von zirka drei Minuten zu sehen ist, wird als „Verbrechen“ vorgestellt. Zu sehen sind Ansichten des Außen und des Inneren von vierzig Häusern, die in den Jahren 1921 bis 1952 von dem österreichisch-amerikanischen Architekten Rudolph Schindler erbaut wurden. Schindler war Schüler von Anton Wagner und Adolf Loos und arbeitete für Frank Lloyd Wright, bis er sich 1922 selbstständig machte. Die Ansichten sind fix, aber der Ton der Straße und der Umgebung ist zu hören ebenso wie die Bewegung der Blätter an den Bäumen zu sehen ist. Wie Natur in diese Häuser übergeht, welche Grenze wo gezogen werden, erschließt sich bei diesen schon fast meditativen Sehen wie von selbst.

Diese Erfahrung konnte ich allerdings nur vor dem Fernseher haben, weil das Filmtheater ohne Absprache mit dem Verleih den Film eine Stunde früher starten ließ als auf dem Programmzettel vermerkt war. Die DVD, die von der Filmgalerie 451 angeboten wird, bietet allerdings die Option über das Menü jedes einzelne Gebäude für sich zu betrachten. Anfang Dezember wird Heinz Emigholz im Hamburger Bahnhof eine Ausstellung zeigen, die das bildkünstlerische Werk im Kontext der Filme wahrnehmbar werden lässt. Das mag auch ein Anlass sein, alle anderen Filme zu zeigen und zu sehen. Fast gleichzeitig zu den Dreharbeiten am Schindler-Film hat Heinz Emigholz fast alle noch existierenden Bauten von Adolf Loos gefilmt. Sowohl „Schindlers Häuser“ als auch der Film über Loos gehören zum Zyklus „Photographie und jenseits“, der mittlerweile zwölf Filme umfasst. Der Film zu Schindler trägt den „Untertitel“ „Architektur als Autobiographie“. Aber könnte mit der Autobiographie nicht auch der Regisseur in Anspruch genommen werden? Bei „Sullivan's Banks“, „Maillart's Bridges“ und dem preisgekrönten „Goff in the Desert“ sind wir an den Bauten interessiert und deren „Ansichten“ durch Heinz Emigholz.

Thomas Wulffen

DVD über Filmgalerie 451 zu beziehen.



Exoticism behind the curtain

/ *Fluxus East im Künstlerhaus Bethanien*

A major revisiting, and perhaps revisioning, of recent art history is taking place in Berlin throughout October with the exhibition „Fluxus East – Fluxus Networks in Central Eastern Europe“. The core component of this historical reassessment of the Fluxus movement is an exhibition in Künstlerhaus Bethanien. The show looks at this (anti-)artistic artists’ network as a truly international phenomenon which, apart from its known figures and centers in Western Europe, Japan and the USA, experienced its parallel developments in the Eastern part of Europe, beyond the “Iron Curtain.” A network of other programs (concerts of “classic” Fluxus scores and a conference) as well as further exhibitions supplement this main exhibition. Although part of the show on view in Bethanien promised to focus on the East-West contacts between the Fluxus groups in various countries and continents, it only highlights the connections and activities of a narrow circle of New York based Fluxists. In addition, the same circle was invited to perform amusing events on the opening night as well as to participate in the conference. The satellite exhibitions hone in on the contemporaneous art production in some of the countries considered. These include the most important action and body artists of the Czech scene in the 1960s (Tschechisches Zentrum), an unfortunately very poorly presented “portable museum” containing works from the unofficial and semi-official Hungarian art production of the same period (Collegium Hungaricum) and a reconstruction of the activities of a Polish gallery that once hosted exhibitions by international Fluxus artists (Polnisches Institut).

This kind of historical revision is justified for several reasons. While the Cold War period was characterized by a mutual ignorance about the cultural production that took place on both sides, there is now an imbalance of knowledge. Today,

it is the West that generally remains unaware of the output of its counterpart. Incorporating the events and artists of the Eastern European side of the Fluxus story may successfully reconfigure what is generally an unreflected, homogenous and monolithic account of late 20th century art. On the lighter side of the discourse, as Imre Bak, a Hungarian artist of the period once said, Conceptual Art should have been invented by artists of the East Block; its underpinnings are well fitted to the material capacities and political conditions of art making in the region at the time. The same applies considering that Fluxus can be viewed as a playful form of conceptual art – at times immaterial and at other times relentlessly object-oriented. These aspects of the movement resulted in a more politically charged version of Fluxus and Conceptual Art in East Central Europe than in Western countries – a noteworthy difference which the Fluxus East project fails to comment on.

The show does not provide any genuine revision of recent art history. Perhaps the curator Petra Stegman got lost in accumulated archival material. The documents on display are of diverse types and sources (including secret police files, preserved invitations to Flux events and their programs as well as uncommented photo documentations of Flux events). This archival approach and the vastness of the documentary material set the tone and establish the limitations of the show. On view is a diligently assembled but largely unprocessed collection of material. As a result, the visitor only learns that Fluxus existed in the East Block but does not really learn more in depth, because very little contextualized insight is offered to complement the material evidence. Given the above-mentioned asymmetry in mutual understanding, even this is a precious offering. Since thematic exhibitions of this sort are expected to contextualize their material and elaborate on selected aspects of the material, the visitor may have the impression that something is lacking. More precisely, the impression feels more like a sense of déjà-vue: when exotic objects, landscapes and people are put on display for their sheer foreignness.

Beata Hock

„Fluxus East – Fluxus Networks In Central Eastern Europe“
Künstlerhaus Bethanien, Mariannenplatz 2, 27.9.–4.11.2007

*Nach Berlin wir die Ausstellung noch in folgenden Orten
Osteuropas zu sehen sein:*

Contemporary Art Center, Vilnius (30.11.2007–13.1.2008)

Bunkier Sztuki, Krakau (7.2.–30.3.2008)

Ludwig Múzeum, Budapest (17.4.–1.6.2008).



Regulierte Narrenmilchwiese

/ Phoebe Washburn im Deutsche (Bank) Guggenheim

Als Recycling wird die Arbeitsweise von Phoebe Washburn gerne charakterisiert, deren Werke größtenteils aus wieder verwerteten Materialien bestehen, die sie bei ihren Streifzügen durch die Industriezonen New Yorks sammelt. Das Ergebnis sind meist raumgreifende Installationen auf der Basis von Zeitungen, Holzplatten, Plastikbechern oder Steinen, die Washburn zu organisch wuchernden Systemen komponiert. Während ihre älteren Installationen eher von formalen Fragestellungen nach Material, Volumen und Raum geprägt zu sein schienen, hat sie in den letzten Jahren das Prinzip Recycling zunehmend auch in seinem ökonomisch-ökologischen Potential für sich entdeckt und ihre Arbeiten auch als Kommentar zu den globalen und sozialen Auswirkungen von Abfall und dessen Wiederverwertung entwickelt.

Die bisher am weitesten in diese Richtung tendierende Arbeit hat Washburn nun für die Deutsche Guggenheim entwickelt. Sie besteht nach ihrer eigenen Beschreibung aus einer „Fabrik, die Rasenstücke für ihr eigenes Grasdach erzeugt, wo diese allmählich verdorren“ und das trifft es im Kern. Spannend bei Washburns Arbeiten sind aber oft weniger ihr Kern, sondern die Konstruktion um ihn herum. Wenn man den Ausstellungsraum betritt, fällt einem dann auch zuerst eine Bretter-Plastikplanen-Konstruktion genau gegenüber dem Eingang auf. Dieser Hybrid aus Gewächshaus und Geräteschuppen enthält neben Kästen mit Gras in unterschiedlichen Wachstumsstadien allerlei Garten- und Gärtnerbedarf. Die hierdurch angedeutete Arbeitsatmosphäre wirkt durch die offensichtliche Inszenierung in ihrer Detailverliebtheit jedoch nicht authentisch und soll es wohl auch nicht. Es wird Gärtnerei gespielt, wobei das Spiel erkennbar vor dem Gärtner kommt. Immerhin das Gras wächst.

Gleich neben dem Eingang noch ein Verschlag für Blumen-erde, an dem ein neongelbes Logo prangt, anarchistisch mit Schablone aufgesprayt, welches an den unverhofftesten Stellen der Ausstellung erneut auftaucht. Das Logo erinnert an ein elliptisches Zahnrad, das sich aber unschwer als stilisierte Fließbandanlage (dem Herzstück der Rasenproduktion) identifizieren lässt. In der Tiefe des Raumes dann tatsächlich die Rasenfabrik, die sich majestätisch als seicht ansteigender Hügel präsentiert. Ein auf den ersten Blick eindrucksvolles Bauwerk, das trotz seiner Klobigkeit den Raum einnimmt, ohne ihn zu erdrücken. Sein Dach ist komponiert aus hunderten gesammelten Holzstücken und Latten unterschiedlichster Größe und Form, auf denen mit der Zeit von oben absteigend Reihen der vorerwähnten nunmehr verdorrenden Graskästen platziert wurden. An den Seitenwänden geht man entlang zur ansteigenden Hinterseite des Baus, vorbei an kleinen Fenstern, die einen Blick in das Innere der Konstruktion gewähren: Das Fließband, das im Viertelstundentakt weitere Graskästen im Kreislauf zwischen Aquarien mit kleinen bunten Steinen oder Bewässerungs-/Beleuchtungsanlagen bewegt. Hinten angekommen, steigt man in das Innere des Fabrikhügels hinab und stellt überrascht fest, dass die Fließbandanlage auch von innen nur durch kleine Fenster betrachtet werden kann, die Fabrik sich also in einem abgeschlossenen Grenzbereich zwischen Drinnen und Draußen befindet. Auch im Innenbereich dasselbe Wechselspiel zwischen Verspieltheit und kalkuliertem Effekt: Ein Wasserkanister der vermittelt einer Pumpe zum Brunnen mutiert, Neon-Etiketten scheinbar chaotisch an die niedrige Decke geklebt, eine Packung Bleistifte, Radiergummi, Bleistiftanspitzer und in der Fließbandzwischenzone ein Fisch-Köder (Wobbler), absichtsvoll hinter einem der kleinen Fenster platziert.



Dieser bunt schillernde Köder ist vielleicht symptomatisch für die ganze Installation. Als Schauobjekt umgeben von Aquarien ohne Fische wird er seiner Funktionalität beraubt zur Metapher. Ebenso verhält es sich mit der ganzen Anlage. Ihre Funktionalität ist nur inszeniert, wodurch die Arbeit in krassem Kontrast zu den Installationen von Künstlern wie Simon Starling oder Michael Sailstorfer steht, deren absurd anmutenden Produktions- bzw. Destruktionszyklen oft streng funktional konzipiert sind und in denen der Transformationsprozess das Eigentliche der Arbeit ist. Bei Washburn ist die nur inszenierte Funktionalität dagegen eher Grundlage für einen erfrischenden Ausflug in die Welt des Imaginären. Dieser Spagat zwischen makroökologischer Metapher und persönlichem Mikrokosmos kann spannend sein, wenn er denn gelingt. Gelungen ist jedenfalls das Spiel der Formen, Dimensionen und Referenzen mit dem Washburn die in der Rasenfabrik angelegte Dialektik zwischen (chaotischer) Natur und industrieller Ratio mit subtilen Gesten zitiert, überzeichnet und schließlich aufhebt. Das fängt an bei kleinen Details wie dem Golfball im Aquarium, mit dem sie die Weite von Golfplätzen ebenso evoziert wie die kleinen Naturkompositionen in heimischen Aquarien. Diese Doppelung von „künstlicher“ Natur, Drinnen und Draußen, Mikro- und Makrokosmos, wird auch in der Architektur selbst gespiegelt, die außen einem Hügel und innen einer Laborsituation ähnelt, während die Rasen-Maschine in der Trennwand zwischen diesen beiden Ebenen ihre Kreise zieht. Auch das Holzplatten-Stückwerk des Dachs erinnert an die geometrisch zerschnittenen Landschaften, die man beim Flug über ländliche Gegenden beobachten kann, die durch die hierauf platzierten Graskästen gleichzeitig in Großaufnahme erscheinen. Es sind diese sich organisch fort-schreibenden formalen Details und Andeutungen, die Spaß

machen und die Installation zu einem organischen Ganzen verweben. Dass die Installation dabei zu einem großen Teil aus Versatzstücken älterer Arbeiten besteht, schadet ihr nicht, erscheint in der Logik des Recycling vielmehr schlüssig. Und doch gelingt der oben beschriebene Spagat nicht. Denn Washburn bedient sich in ihrer Installation bewusst Chiffren, die in ihrer Symbolkraft kaum zu übertreffen sind: Auf der einen Seite die Fabrik mit ihrem Herzstück der Fließbandanlage, Archetyp der Ford'schen industriellen Fertigung, auf der anderen Seite das Gewächshaus (Greenhouse), mittlerweile weniger Symbol für geschmacklose Tomaten aus Holland als vielmehr Wahrzeichen des globalen Klimawandels (Treibhauseffekt). Beide werden dergestalt miteinander verschränkt, dass im Ergebnis ein verdorrter Grashügel rauskommt. Das ist zu brav, zu politisch korrekt und gleichzeitig zu unglaublich, jedenfalls aber naiv unter dem Dach eines internationalen Bankenkonzerns. Wenn man dann noch in den Museumsshop hinübergeht und dort den typischen Nippes von Kaffeebechern bis hin zu T-Shirts (American Apparel!) mit dem eingangs vorgestellten Logo vorfindet, bricht die Parabel vollends in sich zusammen. Vielleicht war der Ausflug ins Zeitkritische doch nicht so gemeint oder anders.

Wolf von Kries

Phoebe Washburn, „Regulated Fool's Milk Meadow“, Deutsche Guggenheim, Unter den Linden 13/15, 14.07.2007–14.10.2007



Wer tötet den Tod?

/ Jason Rhoades u.a. im Hamburger Bahnhof

Nachdem bei der vorletzten Flick-Gruppenausstellung das Nichts des Minimalismus die Klammer war, galt als diesmaliges Leitmotiv der Tod. Die Ausstellung war dem jüngst verstorbenen Künstler Jason Rhoades gewidmet und versammelte Sammlungspositionen die mit dem Begriff des Todes und verwandten Themen wie Verwesung, Trash oder Fäkalien zu tun haben. Die zuerst mit „Who kills death“ annoncierte Ausstellung wurde später auf Drängen Flicks in „there is never a stop and never a finish“ umbetitelt. Soviel Tod und Töten schon im Titel war dem Erben, des im Dritten Reich vermehrten Vermögens, dann doch zu heikel.

Jason Rhoades Thema war vordergründig allerdings auch nicht der Tod, sondern im Gegenteil das pralle Leben in all seiner Geschwindigkeit. Man könnte sein Leben in der Tradition eines exzessiven Künstlerdaseins und -werkes sehen. Schon Francis Picabia hatte eine Vorliebe für schnelle Autos gepaart mit dem anderen Geschlecht. Die Frauenportraits des französischen Hobbyrennfahrers flankieren die Skulptur „Fucking Picabia Cars“ von Jason Rhoades, die als autoähnliche Erektionsrakete mit eingebauten Pornobildern diese Vorlieben direkt zusammenbringt. Ein Ausschnitt aus seiner über 1700 Wörter umfassenden Sammlung von Synonymen des weiblichen Geschlechtsorgans leuchtet am Rande der Hauptinstallation, die einen weiteren Erotomanen der Kunstgeschichte, Gustav Klimt aufnimmt. Dessen hier auf Planen ausgedruckte Beethoven-Fries umrundet auf einem eingeschossigen Baugerüst als Digitaldruck eine Automatenpielhölle, die benutz- und spielbar war. Allerdings konnte der obere Stock entgegen den Intentionen des Künstlers nicht betreten werden.

Die Ausstellung stellte Rhoades Hedonismus und seine Kommentare zu ebenso lebensbejahenden Künstlern der jüngeren Kunstgeschichte in den Vordergrund und sparte

das Ausufernde und Verausgabende seines Werkes aus. Der neue Titel der Ausstellung passte deshalb umso weniger. Denn wo so viel Leben war, ist der Tod nicht weit, und um diesen zu thematisieren, wurden andere Künstler der Sammlung in Stellung gebracht. Leider wählte man für den zentralen Nachbarraum Andreas Hofer in die namhafte Runde der Museumsausstellung und entblöste ihn als platten Illustrator einer immergleichen Fantasy-Welt, in der sich der Tod meist als rasselndes Skelett mit Nazi-Insignien durch die Bilder und Zeichnungen kritzelt. Eine zentral aufgestellte Skulptur eines Zentaurus (halb Pferd, halb einäugiges totenkopfbemütztes Monster mit fleischigem Maul an Stelle des anderen Auges) könnte auch in einem Harry-Potter-Roman das Böse verkörpern.

Die Schwäche Hofers offenbart sich im Vergleich zu Raymond Pettibon, der aus einem ähnlichen Bildfundus, also der komplexen Welt des amerikanischen Comics, des Film Noirs, der Westküstensurfer, der Punks und Junkies schöpft. Während Hofer jedoch in der engen Welt des Andy Hope (so sein Pseudonym) wie in einem fortwährenden Alpmär eines Pupertierenden kreist, benutzt Pettibon, die ihm vertraute Zeichenwelt der amerikanischen B-Welt zu weitaus böseren, vielschichtigeren, abgründigeren und nicht zuletzt besser gezeichneten Bildfolgen. Während Pettibon das Material zu komplexen gesellschaftlich-psychodynamischen Text-Bild-Collagen verwebt, scheint Hofer aus jeder seiner Zeichnungen „Ich, Hofer“ herauszurufen.

Andere transatlantische Paarungen sind in der Ausstellung nicht unbedingt gleichgewichtiger, da die deutsch-österreichische Behandlung der Themen immer direkter ist, als die der stärker dem Fiktionalen anhängenden Amerikaner. So ist die Kunst eines Otto Mühls mit seinen unmittelbaren körperlichen Ein- und Übergriffen schon immer fragwürdig und Cindy Shermans Selbstinszenierungen für große Fototableaus viel präziser und eindringlicher als die Snapshots einer Mühlschen Farbwühlperformance. Auch Paul McCarthy zieht in seinen Filminstallationen alle Register der Fäkalklavatur und doch wird der Ekel in seinen Inszenierungen vermittelt und die Protagonisten sind eher Schausteller mit großen Nutellagläsern. Der Reiz seiner Arbeiten ist genau diese theatralische Präsenz des Körpers. Bei Dieter Roth und Daniel Spoerri kann man den Ekel der Verwesung in Echtzeit verfolgen und doch bleibt man merkwürdig unberührt, so historisch wirken deren Arbeiten schon.

Am Ende fragt man einmal mehr nach dem Sinn des Gesamtprojekts Flick im Hamburger Bahnhof. Sollen hier schwache Teile der Sammlung museal aufgewertet werden? Wird der Spagat Westküste/Berlin nicht doch überstrapaziert, um kunsthistorische Verbindungen zu proklamieren und schließlich wie selbstverständlich dastehen zu lassen? Konnte man sich wegen des Isa-Genzken-Raums die Reise nach Venedig sparen? Und schließlich: Warum wird die Ausstellung nun halbiert unter abermals anderem Titel noch bis Ende Januar gezeigt – glücklicherweise ohne Hofer, den man für Roman Signer geräumt hat? *Andreas Koch*

„there is never a stop and never a finish“, 5.5.–19.8.2007
 „Von Francis Picabia bis Jason Rhoades“, bis 27.1.2008
 Hamburger Bahnhof, Invalidenstraße 50–51,



Im Swingerclub mit Falco

/Stephan Gripp bei Kai Hoelzner

Stephan Gripps Ausstellung in der neu eröffneten Galerie Kai Hoelzner am Kottbusser Tor punktet schon bevor man sie gesehen hat mit ihrem Titel: „Falcos Grab“. Die Ausstellung gibt sich dann auch genau so: straighte 80er Jahre Referenzen, formal wie inhaltlich, Schmierigkeit und Trash, gepaart mit dem Willen zum Exzess, viel morbider Charme, ein bisschen Psychoanalyse und das alles leicht verquer zusammengeschrubt.

An den Wänden ein großformatiges Poster, da nicht aufgezogen leicht durchhängend, und ein titellooses Tryptichon, bestehend aus drei Collagen. Letzteres erinnert in seiner mit der Schere ausgeschnittenen und auf Karton aufgezogenen kantig-eckigen Formen direkt an selbstgebastelte Kassettencover diverser New-Wave-Bands Anfang der 80er Jahre. Die definitiv interessanteren Arbeiten sind aber zwei Objekte: „Golden Energy“ und das titelgebende „Falcos Grab“, das in der Mitte der Galerie aufgestellt, die Szenerie dominiert. „Golden Energy“ sieht ein bisschen aus wie ein billiger 80er Jahre Couchtisch – aus weiß furnierten Holzplatten, am Sockel mit Goldfolie und Spiegelfliesen beklebt und oben unter einer dünnen Glasplatte ein farbig angesprühtes Zimmerpflanzen-Blatt. Die Schmierigkeit und der Trash, der sich mit dem Namen Falco verbindet, spricht auch aus diesem Objekt, der Wille zum Glam genauso wie die fiesen Wohnzimmer-Untiefen dahinter – aus einer bestimmten Perspektive ergibt sich in den Spiegeln eine endlose Vervielfältigung, die direkt nach unten weist, unter die Erde oder in die Abgründe der Psyche. „Falcos Grab“ versucht dann noch etwas offensiver, die Medienperson Falco und deren Faszination mit dem Tod über eine Art personalisierende Psychoanalyse des Hans Hölzel (so Falcos bürgerlicher Name) aufzuschließen: Die drei Schläuche, die aus der senkrechten Grabplatte – auch sie mit Spiegelfliesen beklebt – ragen, sollen an die

drei Hölzel-Brüder erinnern, von denen nur einer, Hans, lebend zur Welt kam. Ob das hier Nabelschnüre sind oder kleine dünne Kinderpenisse ist nicht so ganz klar. Gripp betreibt so eine Art morbides Trauma-Tracking, das Falcos unbrennbaren Drang nach Exzess und seinen „Todestrieb“ erklären soll durch eine pränatale Begegnung mit dem Tod, dem Stigma des Überlebens schon bei der Geburt.

Neben dieser inhaltlichen psychoanalytischen Dimension stechen formal insbesondere bei den dreidimensionalen Arbeiten die „armen“ Materialien ins Auge. „Arm“ im Sinne von billigem Baumarkt-Stoff: Hobbykeller, Bastler-Attitüde aber auch Do-it-yourself-Ästhetik, wie sie seit Ende der 90er Jahre vielen Künstlern zu eigen ist. Die Trennung zwischen coolem DIY und eher „peinlichen“ Hobbykeller-Attitüden lässt sich bei Gripp jedoch nicht so ohne weiteres ziehen. Tritt man zum Beispiel von der Seite an „Falcos Grab“, so wird ein dünner Spalt zwischen den Platten sichtbar, durch den man die Holzdübel sehen kann: mein Billyregal zuhause hat rein bautechnisch eine ähnliche Ausstrahlung. Hier wird durchaus ernsthaft gearbeitet, nur eben mit dem Resultat, dass alle Arbeiten irgendwie an bei Ikea oder Domäne zu kaufende Billigmöbel erinnern und diese in ihrer ganzen Schmierigkeit zeigt.

Und so herrscht in den Arbeiten von Gripp eine gewisse Nachlässigkeit vor – und die scheint durchaus gewollt. Ganz so als wollten sie sagen: „Ich will das selber machen, aber kann's halt nicht besser,“ sei es jetzt mangelndem Können oder den ökonomischen Zwängen geschuldet. Das wiederum wird aber offensiv rausgeknallt und verbindet sich auf eine sehr direkte Weise mit dem Charme von Hans Hölzel: So wie Falco auch auf dem Höhepunkt seines Ruhms immer irgendwie nach Swingerclub roch, so riechen die Arbeiten von Gripp bei Kai Hoelzner ganz bewusst und ausgestellt nach Einrichtungs-Discounter und Hobbykeller-Bastelei. Und das kann man schon als starkes ökonomisches Statement lesen in Zeiten von Diamanten-besetzten Totenköpfen: billige Schmierigkeit mit abgestoßenen Ecken und nicht ganz aufeinander passenden Kanten statt sündhaft teurer und medial hochgepitchter Slickness.

Dominikus Müller

Stephan Gripp, „Falcos Grab“,
Kai Hoelzner, Adalbertstraße 96,
21.9.–27.10.2007

„Fun-de-siècle“: Die Nuller

Es war auf der Berliner Messe Art Forum, auf der ich mich fragte, warum sich noch immer die Bildwelten des Fin-de-siècle in der gegenwärtigen Kunstproduktion tummeln? Warum müssen Mythen- und Sagenstoffe sowie Elemente des Phantastischen und der Science-Fiction und Fantasywelten als Referenzebene wie Ideenreservoir herhalten, wenn doch Themen wie Globalisierung, Urbanisierung oder Migration eigentlich gegenwärtig sind? Warum hält die Realitätsflucht und mit ihr der Hang zum Erzählerischen im System der Repräsentation an; mit rätselhaften Symbolen, Allegorien und Metaphern, deren Blütezeit doch die des Fin-de-siècle war? Was verbindet die gegenwärtige Generation mit der längst Vergangenen?

Fragen dieser Art stellten sich mir insbesondere beim Anblick einer nicht gerade unauffällig positionierten Plastik von Jonathan Meese auf dem Berliner Art Forum. Die beiden Figuren „Wir, Erzkinder lernen Macht (Süßes Dorf der Verdammten) = Die Gören“ (2007) standen genau im Eingang des Messestands der Galerie (CFA), so dass eine Konfrontation unausweichlich schien. Was einen dort konfrontierte war Meese selbst Hand in Hand mit Balthus, dem von ihm geschätzten Maler des 20. Jahrhunderts. Beide sind als Zwerge (Meese der Größere) aus dem uralten Material Bronze gegossen und wie so häufig bei Meese mit einer Aura von Mythengestalten umgeben. Mit Vampirzähnen und tiefen Höhlen als Augen mit ihren unförmig-kindlichen Körpern mit dem Zerklüfteten der patinierten Bronzehaut sehen sie aus wie Überlebende einer Apokalypse, wie aus einer anderen Zeit. So ist der Titel eine Anspielung auf den Science-Fiction-Film „Das Dorf der Verdammten“ (Village of the Damned, 1960). Die kalkuliert-exzessive, überbordende Verwendung von mit Bedeutung aufgeladenen Symbolen, Figuren und Materialien wie Bronze, Gral, Erz, Schwert,

Ritter, Gott, Balthus und Hitler (usw.) ist bei Meese eine Methode, um das Pathos und die Bedeutungsschwere dieser Begriffe ins Spiel zu bringen, damit weite Assoziationsfelder zu öffnen und diese dann amalgamieren oder kollidieren zu lassen. So wie die verschiedenen historischen und fiktiven Bildwelten bei Meese nach imaginären Gesichtspunkten neu zusammengefügt werden, erfahren sie eine pathetisch-theatralische Transformation und es entstehen neue Symbole und Spracherfindungen (Erzkinder). Generell werden seine neu geschaffenen Bildwelten der lokalen und zeitlichen Kausalität enthoben. Zukunft und Vergangenheit, Diesseits und Jenseits sind gleichermaßen gegenwärtig und abwesend. Auf diese Weise erzeugen die verschmolzenen Bildwelten eine Art Vakuum, eine Art Null-Raum. Dieses Phänomen lässt sich nicht nur bei Jonathan Meese finden; seit einiger Zeit arbeitet eine ganze Generation (Daniel Richter, Peter Doig, Neo Rauch usw.) in diesem Sinne, weshalb ich den einmal von Andreas Koch lancierten Begriff der Nuller nun erstmals versuche zu fassen: Bei den Künstlern der Nuller-Generation geht es um ein zeitliches Nebeneinander, ein Zugleich, statt einem zeitlichen Nacheinander. Denn wir befinden uns derzeit in jenem geschichtslosen Zustand, den Michael Hardt und Toni Negri in ihrem Kultbuch „Empire“ deklarieren: „Geschichte ist suspendiert“ und der gegenwärtige Zustand für die Ewigkeit fixiert, im universellen und zeitlosen Raum. Das Vergangene kann nicht mehr vergehen, bleibt bestehen, bleibt für immer. Dieser Vorstellung folgend verläuft die Zeit nicht linear, was bedeuten würde, dass wir uns in einem merkwürdig vakuum-ähnlichen Zustand befänden, in einer Art dumpfen Hohlraum, indem die Ereignisse sich selbst akkumulieren und so eine Leere (Null-Raum) erzeugen. Ist dieser Null-Raum nun identisch mit der Gegenwart und was genau bedeutet dann Gegenwart, wenn Vergangenes



und Zukünftiges, in dem Sinne eines linearen Geschichtsablaufs, suspendiert werden? Fragen dieser Art stellen sich von selbst, denn so interpretiert wirkt das Diktum Hardt und Negris wie eine böse Verheißung aus einem Science-Fiction-Film, in dem alle zeitlichen Epochen von der Urzeit bis in die Zukunft gleichermaßen gegenwärtig sind, indem sie sich Überlagern, einander durchdringen, amalgamieren und so einander aufheben. Der Filmtitel „Zurück in die Zukunft“ verdeutlicht auf semantischer Ebene diese Unmöglichkeit/Zeitlosigkeit von Vergangenheit, indem die temporale Präposition „zurück“ ins Zukünftige führen soll; dieser Logik folgend müsste ein temporales „vor“ auf die Vergangenheit verweisen. Doch die Wortsemantik wird nicht einfach vertauscht sondern negiert sich in der Form, dass für beide Worte die gleiche Bedeutung möglich wird. Dieses sprachliche Experiment verdeutlicht jene Vorstellung, die dem Verständnis der Nuller-Generation zugrunde liegen könnte. Geschichte ließe sich dann reflexartig auf einer Folie erzeugen, dem Plot des Spielfilms folgend, komme es nur darauf an, welches Jahr man in die Zeitmaschine eingebe, schon verändere sich die Kulisse und damit auch das historische

Ambiente. Anders als in dem Film ist der Startpunkt, von dem aus man jenes „vor“ oder „zurück“ wachrufen kann, nicht unbedingt die Gegenwart, vielmehr ist es jener Nullpunkt, den man beim vorwärts- oder rückwärts Spulen niemals verlassen wird. Historische Figuren und Symbole in die Gegenwart zu transferieren ist demzufolge gar nicht notwendig, schließlich sind sie, dem Geschichtsbild der Nuller-Generation folgend, ohnehin gleichermaßen gegenwärtig wie negiert. Auch verändert Nicht-Linearität das Empfinden und Wahrnehmen von Zeit: wir sehen sie fortan ohne Nostalgie, schließlich gibt es keinen Grund mehr das Vergangene zu betrauern. Was bleibt ist ein taubes und dumpfes, merkwürdig teilnahmsloses Sein, beinahe ohne Gefühl.

Wenn die Künstler der Nuller-Generation unter anderem das Repäsentationssystem des Fin-de-siècle nutzten, indem sie aus dem Repertoire aufgeladener Zeichen und Symbole zitieren, dann schaffen sie auf diese Weise eine Autonomie, denn die eigene Wirklichkeit des Werkes muss sich an den politischen und sozialen Verhältnissen nicht mehr messen lassen. Auf diese Weise wird das Fin-de-siècle zum „Fun-de-siècle“, wie Daniel Richter eines seiner Werke selbst nennt.

Melanie Franke



Pixeliger Aktionismus

/Nezaket Ekici im U-Bahnhof Alexanderplatz, Linie U2

Eine Frau scheint an ihren eigenen Haaren zu hängen, sie ist erschöpft in viele Ballons eingebettet, sie beißt in ein Stück Rasen, sie pumpt ihr eigenes Kleid auf, sie klopft sich eine Gipsummantelung vom Körper, sie setzt unzählige Küsse mit ihrem roten Lippenstiftmund auf die Wand und die Gegenstände in dem sie umgebenden Raum. Diese und weitere rätselhaften, extremen und absurden Momentaufnahmen können derzeit auf der Hintergleisfläche des Bahnsteiges der Linie U2 am Alexanderplatz gesehen werden. Alle 32 Werbetafeln sind mit Farbabzügen von großformatigen Videostills beklebt, die jeweils einen Ausschnitt aus Performances darstellen, die Nezaket Ekici in den letzten fünf Jahren präsentiert hat. So genau wissen werden das aber vermutlich nur Eingeweihte, oder aber Menschen, die vielleicht gerade dort am Bahnhof stehen und auf den nächsten Zug warten, wo eine Tafel über das Ausstellungsprojekt „U2 Alexanderplatz“ der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst informiert.

In der Ausstellungskurzbeschreibung heißt es, dass sich alle im Jahr 2007 teilnehmenden künstlerischen Arbeiten deutlich mit der spezifischen Situation des Ortes auseinandersetzen würden und der kreative Umgang mit den besonderen Rezeptionsbedingungen dabei im Zentrum stehen würde. Ich frage mich nun, wie sich das auf die gezeigte Arbeit von Ekici übertragen lässt. Für die Künstlerin selber deutet der Titel ihrer Ausstellung, „Life Extreme“, darauf hin. Vergleichbar mit der Situation beim U-Bahnfahren, die im Allgemeinen durch Hektik, Stress und Beschleunigung als anstrengende Alltagssituation erfahren wird und sich bei vielen Menschen körperlich und mental abzeichnet, zeigen die Bildausschnitte von „Life Extreme“ in anderen Situationen, doch verwandte Eindrücke.

Davon, dass es Ekici, die seit 2003 Mitglied von Marina Abramovics Independent Performance Group ist, darum geht,

sich auf ihren Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel zu konzentrieren, zeugen die Bildausschnitte allemal, aber wie existenziell ihre Performances tatsächlich sein können, lässt sich bei dieser Darstellungsweise nur erahnen. Hier liegt ganz klar ein Widerspruch vor. Nimmt man die Arbeit aber so wie sie ist, also keine Performances, sondern großformatige Farbfotografien, deren Pixeligkeit und Aktionismus darauf hindeuten, dass es sich hierbei um Auszüge von Videodokumentationsmaterial handelt, passt die so gewählte Präsentationsform sehr gut in die Umgebung des schnelllebigen U-Bahnsteiges. Mehr als ein fragmentarischer Eindruck der Umgebung erscheint hier nicht möglich. Genau auf dieser Geschwindigkeitsebene setzen die Abbildungen aus Ekicis Arbeiten ein. Wer sich auf sie einlassen kann, wird für einen Moment zum Nachdenken angeregt, wodurch er oder sie sich der Beschleunigung der alltäglichen Erlebniswelt für einen Moment entzieht. Was angenehm sein könnte.

Andererseits wird es trotz Nachdenken, nicht immer möglich sein, die Bilder der vorausgegangenen Liveperformances auch nur ansatzweise zu imaginieren. Einige Performance-Ausschnitte können nur schwer für sich alleine stehen. Ekicis Auftritt in ihrem langen Gewand, das aus 600 blauen Glasamuletten besteht, mit dem sie am 25. August 2007 zum Abwehr-Performance Festival die Kreuzberger Wrangelstraße entlang lief, war beeindruckend. Die aus der Türkei stammenden „Blauen Augen“ sollen Schutz geben und den bösen Blick abwenden. In der schillernden 40 Kilogramm schweren Robe zog die Künstlerin jedoch erst einmal alle Blicke auf sich. So war sie einerseits machtvolle Trägerin des Amuletts und droht andererseits Opfer der objektivierenden Blicke zu werden. Diese Zusammenhänge kann das Abbild von Ekici im blauen Kleid leider nicht liefern.

Interessant dürfte es am 30. September 2007 werden, wenn es zusätzlich zu den Fototafeln eine Liveaktion auf dem Bahnsteig zu sehen geben wird. Ekici hat sich vorgenommen „Apeiron II“ zu zeigen, die Weiterführung einer Performance, die 2006 durch Paul Delvauxs Gemälde „Spitzenprozession“ inspiriert worden war. Sie wird ein Spitzenkleid tragen und mit einer brennenden Öllampe sehr langsam über den Bahnsteig, wie bei einer Prozession, andächtig daher schreiten. Dazu soll auf dem gesamten Gleis Musik von „Space Odyssey 2001“ zu hören sein, bei der mehrere Frauenchöre schreiende Laute von sich geben werden. Die Künstlerin erhofft sich von dieser absurden Aufführung, dass sie die Anstrengung ihrer Arbeit, wie sie auf den Bildern nur zu erahnen ist, in der Liveperformance widerspiegeln wird. Davon unabhängig, ist es ihr auf jeden Fall gelungen der Vielfalt ihrer mehrjährigen künstlerischen Arbeit Raum zu geben, es fragt sich eben nur, wie stark ihr Werk in der fragmentierten Form tatsächlich für sich alleine sprechen kann.

Julia Gwendolyn Schneider

*Nezaket Ekici, „Life Extreme“,
U-Bahnhof Alexanderplatz, Linie U2,
12.7. bis Mitte Oktober*



Klima Killer

/Graffiti in Berlin gegen die Klimakatastrophe

Wenn in der Berliner Galerieszene inzwischen schon ausgesiente Modeschaffende auch so hübsch anzuschauende Ausstellungen zusammenstellen dürfen (Galerie Arndt & Partner), ein Galerist ein Schicki-Micki-Restaurant eröffnete (Galerie NEU) und jetzt Geschmäckerliches der Marke Nick Mauss in der Galerie zum visuellen Verzehr anbietet, schließlich Jungkuratoren mit der Bebilderung zwar intelligenter, aber brav-belangloser Konzepte „für die Party danach“ reüssieren („Der Droste-Effekt“ in der Galerie Schipper), dann beginnt einen die hiesige Kunstszene wirklich anzuöden. Lichtblick am Horizont ist da derzeit Jonathan Horowitz' Ausstellung „People like war movies“ in der Galerie Barbara Weiss. Gott sei dank aber tut sich wenigstens was ästhetisch Interessantes auf den Straßen „unserer“ Spreemetropole. Denn dort wird auf unterschiedlichste Art und Weise – das Spektrum reicht von verspielt-poetisch bis zu direkt agitatorisch – gegen die real-existierenden Klima Killer in unserer vor dem Absch(l)uss stehenden Welt engagiert (Graffiti) Sturm gelaufen.

Da ist, um mit den eher poetischen Beispielen zu beginnen, das blau-weiße Graffiti „Himmel im Bau“ zu entdecken, dessen Text komplettiert ist mit der Abbildung einer Wolke und mit dem Zeichen „Bauarbeiter“, wie wir es von Verkehrsschildern kennen, nun aber hat das Zeichen einen Astronautenhelm auf dem Kopf. Irgendetwas ist eben faul im Himmel über Berlin, die lebenswichtige Ozon-Schicht nämlich wird gerade von uns Menschen verantwortungslos abgebaut. Nicht weit entfernt findet sich im Prenzlauer Berg das „Stencil“ eines Dinosauriers, sinnfällig aufgebracht auf dem Globus in einem Humana-Plakat. Wir erinnern uns: Die „Dinos“ fielen der bisher letzten globalen Klimakatastrophe zum Opfer. Neues und Tierisches auch von der Street-Art-Combo „HorseArt“, denn diese haben mit weißer Farbe

die Spuren von Hufen auf diversen Straßen in Berlin gemalt – zumindest symbolisch haben die Pferde also den Umweltschädling Auto ein Stück weit vertrieben. Getreu ihrem Motto „Die Spuren sind unendlich“ hatte „HorseArt“ übrigens selbst der documenta 12 in Kassel ihren ökologischen Huf-Stempel aufgedrückt, und zwar direkt auf der Treppe des altherwürdigen Fridericianums.

Nur auf dem ersten Blick harmlos erscheint ein „tag“, das vor allem in Berlin-Mitte zu sehen ist: Wie die Sprayer sonst ihre selbst gewählten Eigennamen in „tags“ verewigen, so steht da jetzt im selben Stil „Natur“ geschrieben. Das hat sehr wohl eine hintersinnig-kritische Bedeutung, denn dieses Sprayen des Namens bekundet, so schrieb schon der Philosoph Jean Baudrillard in seinem Aufsatz „Kool Killer“ über die Intention dieser „tags“: man drücke aus „ICH BIN, ich existiere“. Und solch' eigentlich selbstverständlichen Feststellungen, dies ist bei dieser Form des Graffiti das Entscheidende, finden eben genau dann statt, wenn sie, im wahrsten Sinne des Wortes, von NÖTEN sind. Sie zeugen nämlich davon, dass man längst droht „von der Stadt aufgegeben“ (Jean Baudrillard) zu werden. Was dann bleibt beschreibt ein weiteres Graffiti wenige Meter entfernt schlicht und einfach mit dem Wort „Stadtfauna“.

Abschließend nun zu einer agitatorischen Variante der gleichsam „grünen“ Graffitis. „Scheiß Uran bleibt in der Erde“ ist da unmissverständlich in der Rykestraße zu lesen, dazu das Zeichen für atomare Strahlung und ein Bagger. Beste Grüße an Vattenfall – und eine energische Warnung an alle, die, wie derzeit skandalöserweise leider nicht unüblich, die desaströse, aber ökonomisch lohnende Nutzung von Kohle- und Atomkraftwerken für ihre eigenen Profite gegenseitig ausspielen wollen!

Raimar Stange



Der Direktor des Berliner Philharmonischen Orchesters Sergij Cellibidze ist auch ein Freund und Gönner der bildenden Kunst. Hier besucht er die Galerie SPRINGER und lässt sich von Rudolf Springer eine Tuschmalerei zeigen.

Rudolf Springer „Marchand d’art, né 1909“

/Rudolf Springer bei Contemporary Fine Arts

Im September 1944 wurde der Kunsthandel in Berlin eingestellt – aufgrund des Kriegsgeschehens wurden alle Wirtschaftszweige zugunsten der Rüstungsindustrie mobilisiert, es ging um das bloße Überleben, der Handel mit Kunst war marginal geworden – „Stillosigkeit“ war der wahre Stil dieser Zeit und das Leben im ausgebombten Deutschland glich einem real praktizierten Surrealismus.

Vor diesem Szenario eröffnete im Sommer 1945 Gerd Rosen als erster deutscher Nachkriegsgalerist seine Räume am Berliner Kurfürstendamm. „So vielfältig wie das Reich der Fantasie ist, sei auch die Kunst, der wir uns widmen wollen“, erklärte er.

Nach Rosen nahmen im depressiven, an Museen verarmten Berlin, in das laut Fritz Jacobi „mit der Kunst eine neue Hoffnung strömte, die auch so etwas wie den Glauben an ein Weiterleben trotz alledem signalisierte“, schon bald die Galerien Bremer, Franz, und Schüler ihren Betrieb auf.

„Oft standen wir – so dünn wir damals alle waren – dicht gedrängt wie die Ölsardinen bei den Ausstellungseröffnungen vor den Bildern. Wir hatten kein Geld um zu kaufen, wir waren gekommen, um eine Offenbarung zu erleben (...) Wir spürten die Enge nicht, ein weites Feld hatte sich vor uns aufgetan, ein Reich der absoluten Freiheit, denn in den ersten Jahren dominierte keine Stilrichtung“, berichtet Zeitzeuge Lothar Klünner.

Bis 1948/49 galt, dass es keine Konkurrenz untereinander gab und gerade die wichtigsten Künstler bei allen Galerien zu sehen waren. Dies war möglich, weil der Verkauf noch eine untergeordnete Rolle spielte. Die Werke der jungen Maler und Bildhauer waren, wenn auch sehr preiswert, kaum abzusetzen. Im Jahr 1948 macht sich dann auch Rudolf Springer (*1908), Sohn aus wohl situiertem Zehlendorfer Elternhaus, der zunächst bei Gerd Rosen als Geschäftsführer gearbeitet

hatte, mit einer eigenen Galerie selbstständig. Schon der Gründungsmythos lädt zum Schmunzeln ein: „Die Chance sich selbstständig zu machen, kam im selben Jahr durch die Währungsreform. Rosen hatte seine Künstler noch ein paar Tage vor der Wende in alter Währung ausbezahlt, was die Sehnsucht der Künstler nach einem Neuanfang mit der harten Währung weckte. Springer brauchte gar nichts zu investieren, Platz für seine Galerie war im Elternhaus vorhanden, und die jungen Künstler kamen von ganz alleine zu ihm.“ (zitiert nach Wilfried Wiegand, FAZ, 18.08.2007)

Zu seinen ersten Erfahrungen als Galerist äußerte sich Springer folgendermaßen: „Ich habe schnell gemerkt, dass ich eine gute Nase für Qualität habe (...) Ich habe mit meinen Künstlern diskutiert und gefeiert, mich über ihren Egoismus geärgert, mit Besuchern gestritten und Künstlerhefte gedruckt. Aber langsam ging es bergauf und ich zog um.“

Wie um viele seiner KollegInnen ranken sich diverse Legenden um den ehemaligen Galeristen Rudolf Springer, dessen Lebenswerk kürzlich in der Galerie Contemporary Fine Arts (CFA) – noch vor dem Umzug an die Museumsinsel und noch zu Lebzeiten des heute 98-Jährigen – mit einer anregenden, von Nicole Hackert kuratierten Ausstellung gefeiert wurde. Präsentiert wurden in einem museal anmutenden Setting diverse, zeitgemäß schlicht gestaltete Einladungskarten, Anzeigen und Broschüren zu Ausstellungen bei Springer, Porträts und Fotografien, die den Galeristen im Kreis seiner Familie und seiner Künstler oder auch zusammen mit Prominenten aus Politik und Kunstbetrieb oftmals an szeneträchtigen Orten wie zum Beispiel in der Paris Bar zeigen. Außerdem waren kuriose Objekte aus dem privaten Kosmos des Galeristen, darunter eine afrikanische Nagelfetisch-Skulptur, eine riesige, erotisch geformte Seychellennuss oder auch das Buch „Kunst oder Kitsch“ (1934), das Springer im



II. Weltkrieg las und so angeblich zur Kunst fand, zu sehen. Ergänzend, und das machte die Ausstellung zu mehr als einem Archiv, wurde eine bunte Mischung von Kunstwerken aus der Sammlung Rudolf Springers und seiner vierten Frau, der Künstlerin Christa Dichgans, präsentiert: verschiedenste Formate, Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen der Galeriekünstler Springers in Petersburger Hängung und in Vitrinen, unter anderem Bleistiftzeichnungen von „Sonntagsmaler“ Friedrich Schröder-Sonnenstern, Aquarelle von Henry Miller, ein rätselbildartiges Gemälde von Christa Dichgans über den Mythos „Springer“, sowie Werke von Uwe Lausen (1941–1970) und Georg Baselitz.

Doch was verbindet Rudolf Springer, der von sich sagt „Ich habe nie etwas gemacht, was ich nicht wollte. Ganz gleich, ob es gut oder schlecht war, ich habe nur Kunst gezeigt, an der ich irgendwie beteiligt war (...) Ich wollte auch meinen Charakter vermitteln“, mit Bruno Brunnet/CFA? Und wieso richtet eine kommerzielle Galerie der Jetztzeit einem Galeristen der Vorgängergeneration eine Hommage ein?

Eine wichtige Mittler-Rolle spielt hier sicherlich der 1969 von Berlin nach Köln übersiedelte Kunsthändler Michael Werner. CFA-Chef Brunnet hatte während seiner „Lehrjahre“ in der Galerie Werner gearbeitet und Werner wiederum war für drei Jahre Assistent bei Rudolf Springer, bis er dort rausflog: „Ich war sein Erziehungsobjekt (...) Er brachte mir bei, mit Messer und Gabel zu essen“, so Werner in der bei CFA präsentierten Filmreportage über Rudolf Springer. 1966 zeigten Springer und Werner in Berlin eine gemeinsame Baselitz-Ausstellung, nachdem Werner – von 1964–68 betrieb er in Charlottenburg den sogenannten „1. Orthodoxen Salon“, wo die ersten Ausstellungen von Lüpertz und Penck stattfanden – den Künstler bereits 1963 in seiner eigenen, kurzzeitig mit Benjamin Katz in Berlin betriebenen Galerie

präsentiert hatte. Der erst 25-jährige Baselitz zeigte bei Werner + Katz die skandalträchtigen Bilder „Die große Nacht im Eimer“ und „Der nackte Mann“, die konfisziert und erst 1965 wieder freigegeben wurden.

Eine weitere Motivation für die CFA-Ausstellung „Rudolf Springer: Marchand d’art, né 1909“, mit der die Ausrichter ja auch einen gewissen Akt von Generosität vermittelten – die gesamte Ausstellung war laut Galerie unverkäuflich – liegt wohl in der Wertschätzung der Arbeit von Springer, sowie in der Lust, gemeinsam das Galeristenhandwerk zu feiern und eigene Attitüden zu stilisieren. Sicherlich lassen sich diverse charakterliche Übereinstimmungen zwischen den Galeristen und Lebemännern Springer und Brunnet, sowie ihrer Praxis finden, obwohl beide vor ganz unterschiedlichem Hintergrund agier(t)en: Springer begann in einer Zeit, die man als eine „Gründerzeit der Kultur“ bezeichnen könnte, Brunnet hingegen ist Player in einem globalen Markt, in dem Kunst mehr und mehr zur Geldanlage verkommt. Gleichzeitig bleibt die Frage, inwiefern Brunnet, gewissermaßen „Enkelschüler“ von Springer, diesen als Vorbildfigur und sich selbst als seinen Nachfolger sieht, schließlich arbeitet CFA heute mit den ehemaligen Springer Künstlern Uwe Lausen und Christa Dichgans. Selbst Baselitz hat früher bei Springer (und auch bei Werner) gezeigt, heute steht er auf der Künstlerliste von CFA. Und geht es hier möglicherweise auch um eine Betonung der Relevanz des Standorts Berlin gegenüber Köln, gerade zu dem Zeitpunkt, an dem CFA den Sprung an die prestigeträchtige Adresse an der Museumsinsel vollzieht?

Dass Rudolf Springer, von dem Susanne Kippenberger sagt, „es sei ihm nie um das Kommerzielle an der Kunst gegangen“, vor einigen Jahren Insolvenz anmelden musste, dieses Schicksal möchte man Bruno Brunnet nicht wünschen.

Gleichzeitig klingt es durchaus sympathisch, wenn Springer heute resümiert „Ich hielt das, was ich machte, für unendlich wichtig. Doch mit zunehmendem Alter weiß ich ganz genau, dass das ganz gering ist, was ich da geleistet habe“. Dieses Statement verblüfft nicht nur, sondern gibt auch zu denken: Wie werden wir zukünftig mit dem Erbe der zahlreichen, immer wichtiger werden Privatgalerien und dem Standing ihrer ProtagonistInnen umgehen? Welches Format eignet sich, um ihr Schaffen und ihre Persönlichkeiten zu archivieren? Die Ausstellung „Rudolf Springer Marchand d’art, né 1909“ hat hier vorbildhafte Dienste geleistet.

Barbara Buchmaier

„Rudolf Springer: Marchand d’art, né 1909“, Contemporary Fine Arts, Sophienstraße 21, 29.6.–15.9.2007



Nach Osten

/Der Standort Strausberger Platz

Als Jesco von Puttkamer 2005 mit seiner damals dritten Galerieneugründung an den Strausberger Platz zog, erschien dies eine mutige Expansion in Richtung Osten, zumal in dieser Zeit die Migrationsbewegungen der implodierenden Kunstmitte um die Auguststraße in ganz andere Richtungen zeigten. Rosa-Luxemburg-Platz, Brunnenstraße, Oudenarder Straße im Wedding oder Kochstraße in der südlichen Mitte hießen die verheißungsvolleren Orte. Die einstmalige Prachtmeile Karl-Marx-Allee beeindruckte durch ihre in Deutschland einmalige großzügige Anlage im stalinistischen Zuckerbäckerstil. Nach der Wende mit neuen glänzenden Kacheln saniert, strahlte sie dennoch vor allem eine große Leere aus. Das ist auch heute noch so.

Mittlerweile hat von Puttkamer auch seine dritte Galerie geschlossen und widmet sich dem reinen Kunsthandel sowie der Kindeserziehung. In seinen Räumen öffnete nahtlos Stephan Adamski aus Aachen seine Berliner Filiale. Für westdeutsche Galerien scheint es zur Zeit zwei Alternativen zu geben. Entweder sie siedeln komplett nach Berlin über oder sie eröffnen hier eine Dependance. Adamski schaute sich auch andere Möglichkeiten rund um den Strausberger Platz an. Alternativen gab es noch genug, er entschied sich aber für die schon renovierten Räume seines Vormieters. »Der Vorteil hier ist das fehlende Mitte-Publikum, wer seinen Weg zu mir finden will, der kommt auch« so das typische Statement des Galeristen. Von Vorteil sei auch die Nähe zu den Räumen des Sammlers Haubrok, mit dem er sich die Besucher am Platze hin- und herschicke und Geschäftskontakte pflege. In seiner dritten Präsentation zeigt Adamski große bemalte Leuchtkästen des amerikanischen Künstlers T. Kelly Mason. Die Kästen leuchten auch nachts den Autofahrern aus Lichtenberg und Kaulsdorf den Weg und künden als erste Vorposten von der Kunstmitte Berlins.

Axel Haubrok zog mit seiner Sammlung im April 2007 in das ehemalige Haus des Kindes in den zweiten Stock. Von hier kann man leicht erhöht mit Zentralperspektive die Karl-Marx-Allee hinaus in Richtung Osten blicken. Hier »erhalten seine Arbeiten Raum und Luft, an einem Platz der wie kaum ein anderer Weit- und Großzügigkeit bietet« so Haubrok im Katalogheft zur Ausstellung. Die Aussicht genießen auch andere Neubewohner des Turms wie der Monumentalfotograf Frank Thiel oder der Galerist Jörg Johnen, der nicht weit entfernt seine eigene Dependance betreibt.

Haubrok zeigt zurzeit das »storage piece« der Künstlerin Hague Yang. 2005 kaufte er am Stand von Barbara Wien auf dem Art Forum ein Konvolut an verpackten Kunstwerken, die die Künstlerin bereits an unterschiedlichen Orten ausstellte und nun ein Lagerproblem hatte. Haubrok erwarb alle ungesehen und packte sie zu der jetzigen Ausstellung gemeinsam mit der Künstlerin wieder aus. Zum Vorschein kamen Regalsysteme, koreanische Getränkeboxen, verschiedenste Installationen und einige Bilder. Der Sammler scheint eine Vorliebe für solch umfassende Totalaquizen zu haben. Schon vor einigen Jahren erwarb er den kompletten Hausstand des Künstlers Florian Slotawa. Die Möbel, Kleider und Utensilien Slotawas waren vor dem Kauf Material für mehrere eigenständige Skulpturen. Warum diese Arbeit samt Künstler nicht mehr auf Haubroks Liste auftaucht, bleibt ungewiss, kooperierten die beiden doch noch erfolgreich auf der letzten Berlinbiennale, bei der Slotawa wiederum Möbiliar des Sammlers zu einem turmähnlichen Gebilde stapelte. Obwohl Haubrok seinen Sammlungskatalog »No return« nennt, gäbe er seine Arbeiten dennoch weg »wenn sie nicht mehr in das Sammlungskonzept passen«, so Haubrok im Interview mit Raimar Stange. Die beiden Depotarbeiten waren sich vielleicht doch zu ähnlich?

Eva Maria Steidel ist für die Vermarktung des Gebäude zuständig und hat ihm deshalb den scheinbar trendigen Begriff Henselmann-Tower zugeordnet. Das Kunst für eine Immobilienaufwertung Gold wert ist, ist auch ihr bekannt. Deshalb betreibt sie im Erdgeschoss einen kleinen Projektraum, in dem sie zum Beispiel im Juni diesen Jahres die gelungene Ausstellung der Künstler René Lück, Andrea Pichl und Thomas Ravens zeigte, die auf unterschiedliche Weise das Utopische mit dem Historischen verknüpften und deren Arbeiten deshalb sehr gut mit dem Architekturensemble Strausberger Platz korrespondierten.

Auch Steidels Schreibtisch steht mit Blick auf die Magistrale gen Osten. Sollte sie im September dieses Jahres hinunter, über den großen, runden Brunnen auf die andere Seite des Platzes geschaut haben, hätte sie zwei abgebrannte Autotowers der Marke Smart sehen können. Es waren die Firmenwagen der Allianzfiliale an der Ecke. Vielleicht, könnte sie gedacht haben, ist der Osten doch noch sehr wild. Der Pioniergeist wäre wohl umso stärker in ihr aufgeflammt.

Andreas Koch

T. Kelly Mason, »Bury me like this« Adamski, Strausberger Platz 3, 28.9.–16.11.2007

Hague Yang, »Unpacking Storage Piece«, Sammlung Haubrok, Strausberger Platz 19, 29.09.2007–11.11.2007



Aus Amerika

/, „Noise – Young American Photography“ in Kreuzberg

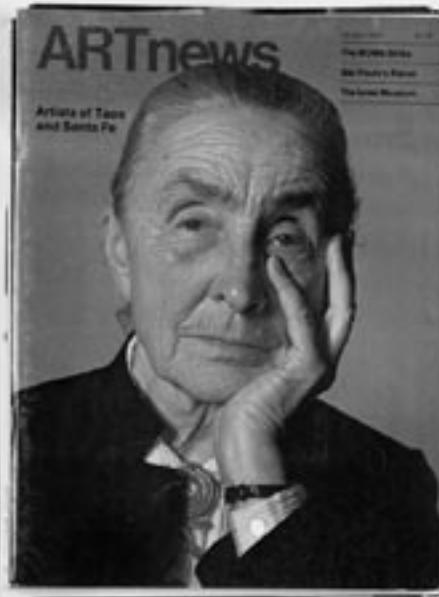
Der Modedesigner Tommy Hilfiger lädt zur Eröffnung der Gruppenausstellung „Noise – Young American Photography“ in eine sprennahe Fabriketage in Berlin-Kreuzberg ein. Vorbei an Türsteher mit Stöpsel im Ohr und businesskostümierten Rezeptionistinnen, steht man neben Mick Jagers Tochter, Jade, ebenfalls Modedesignerin, und ihrem DJ-Freund, deren Entourage sowie anderen gut aussehenden Gästen im Lastenaufzug. Oben angekommen, geht die Party los. Jade und ihr DJ-Freund werden umgehend in die rechte Ecke zum Fotoshooting geschleust und verschwinden erst mal im Blitzlichtgewitter. Gereicht wird Cosmopolitan und Champagner zu fantastischem, ständig wechselnden Fingerfood. Mit dabei sind Jan Josef Liefers, Nathalia Wörner, der Hell von Gigolo, die Lucy von No Angels und die Jazzy von Tic Tac Toe. Auch der bekannte Berliner Partyfotograf André C. Hercher schleicht auf der Suche nach lohnenden Motiven an den Grüppchen vorbei, die sich mit ihren teuren Digitalkameras und Telefonen gegenseitig fotografieren. So schieben sich unterschiedlich motivierte fotografische Praktiken ineinander. Persönliche Höhepunkte des Abends sind das Gespräch mit einem betrunkenen Ostkreuz-Fotografen über Stadtfotografie und das Beobachten von Jade Jagger, die in regelmäßigen Abständen in Nietenstiletto zu ihrem DJ-Freund stapft um ihn zu umarmen, woraufhin die im Saal versammelten Fotografen auf die leere Tanzfläche stürmen und versuchen mit kurzen, quiekenden „Hey“- oder „Jade“-Rufen die Blicke des professionell posierenden Pärchens auf sich zu ziehen. Eine klassische Win-Win Situation. Später, auf dem Weg zum Ausgang, begegnet man noch Jades Mutter, Bianca, der ehemaligen Studio- und Factory-Beauty und heutigen Amnesty International-Botschafterin und World Future Chair. Beim Fahrradschloss aufsperrern drängt sich einem der ernüchternde Gedanke auf, dass dieser Abend den

legendären Studio 54 Nächten im New York der 1970er Jahre vielleicht gar nicht so unähnlich war.

Da es naturgemäß an solchen Veranstaltungen nicht um die ausgestellte Kunst geht, konnte man sich die Fotografien von Christian Patterson, Brandon Lattu, Ofer Wolberger, Robin Graubard, Tim Barber und Slater Bradle aus Hilfigers Sammlung noch zwei weitere Wochen ansehen. Der Unterschied zwischen dem erstem und zweiten Besuch könnte allerdings nicht größer sein: Anstatt Lastenaufzug, versteckter Aufgang hinten links, dritter Stock, anstatt durchinszenierte Party, zwei Klappstühle und Tisch mit vereinsamer Kunstgeschichtsstudentin, anstatt Noise, Stille. Mit „Stille“ wäre auch die Atmosphäre in Ofer Wolberger's Fotografien zu beschreiben. Einer der klassischen Funktionen der Fotografie entsprechend, hält Wolberger in seinen Fotografien vergangene Orte und dem Abriss freigegebene Gebäude seiner Stadt fest, darunter das legendäre CBGBs und das Times Square Theatre. Von einer anderen Art von Nostalgie handeln die Bilder von Christian Patterson: Eine Jukebox, ein mit Elvis-Poster und Souvenirkitsch ausgestatteter Raum, ein Diners bei Sonnenuntergang, Bilder durch die Patterson den Mythos der Stadt Memphis, Tennessee und dem Amerika der 50er Jahre hindurchscheinen lässt. Das gerade für die Fotografie so gut funktionierende Spiel zwischen stummen Abbild und den Geräuschen, Stimmen und Situationen, die sich der Betrachter hinzudenken kann, gilt auch für die Bilder von Robin Graubard, der ein paar rührende Momente unter Belgrader Konzertfans eingefangen hat und Tim Barbers romantischer Roadphotography, deren Ästhetik und Sujets an Wolfgang Tillmans, Jürgen Teller und Ryan McGinley erinnern.

Auch wenn mit Brandon Lattu noch der Bereich der digital bearbeiteten, abstrakten Fotografie vertreten ist, ist der gezeigte Ausschnitt „junger amerikanischer Fotografie“ aus der Fotosammlung Hilfigers zwar nicht schlecht, aber recht harmlos. Eine Ausstellung der Hilfiger-Werbekampagnen mit ihrer erschreckend glatten Ästhetik auf Billboardgröße gezogen, hätte – als Übersteigerung von inszenierter Schönheit, Coolness und Glamour – dem Eröffnungs-Event und dem Bereich der angewandten Fotografie im artifiziellen Kunstkontext weit mehr entsprochen. *Estelle Blaschke*

„Noise – Young American Photography“,
Falckensteinstraße 47–48, bis 3.10.2007



Die Wiederholung der Wiederholung

/ „Der Droste Effekt“ bei Esther Schipper

Die Einladungskarte zur Thementausstellung „Der Droste Effekt“ zeigt eine werbende Krankenschwester mit der Trinkschokolade „Droste“, die sich in ihrem präsentierten Produkt unendlich wiederholt und dem Effekt wie dem Ausstellungstitel den Namen gab. Die Wiederholung der Wiederholung wird als Verfahren seit Jahrzehnten von der Kunst wie auch der Musik befragt, um traditionell herrschende Gegensätze von Original und Kopie, Echtheit und Fake zu problematisieren. Wie die Ausstellung in der Galerie Esther Schipper zeigt, hat diese Befragung an Aktualität nichts eingebüßt.

Denn auch hier zeigt sich das Verfahren der Wiederholung der Wiederholung als eine produktive Möglichkeit bewusster Wahrnehmung und Reflexion. Es steht für eine Hinterfragung der medialen, institutionellen und sozialen Bedingungen von Kunst. Doch es kann auch zur Abstumpfung und Gewöhnung führen, wie die Ko-Kuratorin Henrikke Nielsen ihre Erfahrung aus gemeinsamen Ausstellungsbesuchen mit Robert Meijer, ihrem Kollegen bei Esther Schipper, resümiert: „Wenn sonst nichts klappert: Wiederholung wiederholen.“

Daher wollten Meijer und Nielsen das Verfahren dezidiert auf die Probe stellen. Dafür haben sie sich bewusst für Bilder und gegen Skulptur und Installation entschieden. Bei allen acht gezeigten Arbeiten geht es um die Differenz, die bei der Wiederholung entsteht. So gibt es niemals Gleichheit, sondern es entsteht Neues durch Verschiebungen.

Eine Denkfigur, die besonders in der Arbeit des Künstlers Mario Garcia Torres eine große Rolle spielt. Seine beiden über Eck gestellten Dia-Projektoren werfen zeitversetzt eine Folge von Einzelbildern auf die Ausstellungswände. Während die eine Diaserie eine Sequenz aus dem Film „Smoke“ neu inszeniert, ist die andere aus Found Footages zusam-

menge setzt, die ausschließlich Wasserfälle zeigen. Hier wird durch die Erinnerung an die Anwesenheit des Abwesenden das Abwesende verlebendigt und mit einer neuen Geschichte verwoben.

Garcia Torres' zweiteilige Diaserie „11 Years Later“ würde ohne die entscheidende Episode, in der es um den Status der Fotografie und den Schein des Gleichen aus dem Film „Smoke“ von Wayne Wang und Paul Auster geht, nicht in Fahrt kommen. In dem legendären Film fotografiert der Protagonist, Auggie Wren jeden Morgen die Straßenkreuzung vor seinem Tabakgeschäft in Brooklyn. 4000 Aufnahmen hat er bereits. Als er die Bilder dem Stammkunden Benjamin Paul zeigt, der tagtäglich „Schimmelpennincks“-Cigarillos bei ihm kauft, ruft dieser: „Die sind ja alle gleich!“

Wren gibt ihm daraufhin den entscheidenden Hinweis: „Die sind alle gleich, aber jedes ist anders als alle anderen. Es gibt helle Morgen und dunkle Morgen, es gibt Sommerlicht und Herbstlicht. (...) Wenn Sie so schnell schauen, werden Sie nie dahinter kommen. Sie müssen langsamer machen.“ Das tut Benjamin dann auch und entdeckt – gemeinsam mit dem Zuschauer des Films – die Poesie der Bilder.

„Slow down“ – „Geh's langsam an“ könnte dann auch die Rezeptions-Anweisung für die gesamte Ausstellung lauten. Wie die auf den ersten Blick gleichen, jedoch unendlich variierten Fotografien in „Smoke“ spielen die Arbeiten in der Ausstellung mit dem Hin und Her, dem Verschieben von Bedeutungen. Dabei setzen die Exponate nicht auf Gewissheiten, sondern vermitteln die Grenze zwischen Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit.

„Es ist vielleicht der höchste Gegenstand der Kunst“, schreibt Gilles Deleuze, „all diese Wiederholungen mit ihrer wesentlichen und rhythmischen Differenz, ihrer wechselseitigen Verschiebung und Verkleidung, ihrer Divergenz und



ihrer Dezentrierung gleichzeitig in Bewegung zu setzen, sie ineinander zu verschränken und sie, von der einen zur anderen, in Illusionen zu hüllen, deren ‚Effekt‘ sich von Fall zu Fall ändert.“ Eine Konsequenz des Wiederholens ist dann, nicht immer lesbar zu sein und an einer anderen Stelle zu überraschen. So wie es zum Beispiel mit Valentin Carrons Malerei auf Kunststoffplane in der Ausstellung der Fall ist. Auf welche Werbung er sich in seinem Bild bezieht, bleibt ein Rätsel. Seine Arbeit an Bildern über Bilder insistiert auf die Singularität der Wiederholung.

Ryan Gander, der sich kürzlich selbst als „Bastler“ bezeichnet hat, „der an unserem Motor Kunst arbeitet“, geht in seinem Beitrag über das Wiederholungsprinzip hinaus. Sein quadratisches Bild geht nicht bloß in seiner phänomenalen Wirkung auf, sondern seine Bedeutung insistiert ähnlich der zerteilten Arbeit „Magic Mirror of John Dee“ von Joachim Koester gerade auf Unsichtbares. Beide Künstler stellen in ihren Arbeiten dar, dass es Undarstellbares gibt.

Von den beiden schottischen Künstlerinnen Rosalind Nashibi und Lucy Skaer, die in diesem Jahr ihr Land gemeinsam mit vier anderen auf der Biennale in Venedig vertreten war, ist in einer Black Box der 16-mm-Film „Flash in the Metropolitan“ zu sehen. Der im New Yorker Metropolitan Museum gedrehte Film reißt Objekte aus Ozeanien, Afrika und Nah-Ost aus ihrem Ausstellungsschlaf, um sie vor unseren Augen für einen kurzen Augenblick in ihrem magischen Zauber lebendig werden zu lassen. Jedes dieser Objekte wird einem Blitzlichtgewitter ausgesetzt, wodurch sich beim Betrachter Nachbilder einstellen. Auf diese Weise entsteht ein suggestiver Sog. Die Irritation in der Wahrnehmung geht so weit, dass man glaubt, die Figuren stünden leibhaft neben einem. Die Fähigkeit zur Verzauberung und zur Irritation ist Verdienst dieses drei Minuten langen Films.

Die Ausstellungsinszenierung kommt wie der Film „Smoke“ beiläufig, diskret und reich an Anspielungen daher. Die Hängung der Arbeiten ist spannungsvoll, da sie mit unterschiedlichen Abständen der Bilder und Medien zueinander spielt. Ansonsten ist sie eher als klassisch zu bezeichnen: Dem Ausstellungsdisplay liegt eine große Einfachheit zu Grunde.

Die Bilder sprechen hier nicht zuletzt durch die Wahl des White Cube und der Black Box in hohem Maße für sich selbst. Denn die weiße Zelle wird hier nicht nur als rahmender Raum instrumentalisiert, sondern der Rhythmus, der in dieser Inszenierung durch freigelassene Ausstellungswände entsteht, kommt als sinngebender Raum zwischen den Bildern zu seinem Recht. Die Ausstellung zeigt eindrucksvoll, wie wenig die Bedeutung des „weißen, idealen Raumes“ neutral gegenüber den ausgestellten Arbeiten ist, sondern die Frage nach dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Buchstäblichkeit und Imagination sowie ihrer Differenz aufwirft. In diesem Spiel von Wiederholung und Varianz, das die Poesie der Differenz erfahren lässt, stellt sich „etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors“ her, wovon Brian O’Doherty 1976 gesprochen hatte.

Petra Reichensperger

„Der Droste Effekt“, *Esther Schipper, Linienstraße 85*
06.07.–15.09.2007



Avantgarde-Modelle vom Künstler-Subjekt

/ Terry Atkinson und SUSI POP in der Galerie Zwinger

Kunst ist weitgehend eine eher traurige Angelegenheit. Die, die damit Geld verdienen, haben so viel zu tun, dass sie keine Zeit haben, es zu genießen. Die anderen dagegen müssen so viel arbeiten, dass sie keine Zeit mehr haben, um Kunst zu machen. Die Vermittler selber sind so beschäftigt mit der Wahrnehmung des gewöhnlichen Betriebs, dass sie das Geschehen am Rande nicht mehr verfolgen können. Aber vom Rande her entsteht das Neue, das Ungewohnte. In der Mitte herrscht die Ruhe der Gewöhnung, in der so getan wird, als täte sich etwas. Wenn dann einer lauter lacht, drehen sich alle nach ihm um, den Finger vor dem Mund.

Von einem lauten Lachen lässt sich angesichts der Ausstellung „Terry Atkinson und SUSI POP ... are leaving the agmoas sector“ nicht sprechen. Aber von einer eindeutigen Irritation, die wohl auch vom zuständigen Kurator Wolfgang Winkler intendiert war. Denn Terry Atkinson neben Susi Pop zu stellen, kommt einem Bild gleich, das angesichts des Todes von Marcel Marceau zu sehen war: „Bip“ alias Marcel Marceau neben Michael Jackson. Wobei gar nicht so sicher ist, ob Michael Jackson er selbst war und nur das Model für den Namen. Bekanntermaßen gibt es auch bei SUSI POP Schwierigkeiten der Identifizierung und der zuständige Kurator beschreibt das Problem in seinem dreiseitigen Presstext mit folgenden Worten: „SUSI POP, die Geschichte ihrer Herkunft muss erst noch erfunden werden.“ Das gilt allerdings nicht für Terry Atkinson, so etwas wie der Großvater von „Art&Language“. Er gehörte dieser englischen Gruppe, die er mitbegründete, von 1968 bis 1974 an. Im Jahre 1972 war die Gruppe mit „Indexing“ auf der Documenta 5 von Harald Szeemann vertreten. „Noch im gleichen Jahr hatten Paul Maenz und Gerd DeVries in der Reihe „Dumont aktuell“ eine Sammlung von Artikeln des Art&Language Journals zweisprachig herausgegeben.“ liest man im Presstext

zur Ausstellung. Das ist nicht ganz richtig, denn mein Exemplar des Buches enthält keinen Text wie „Dumont Aktuell“, sondern nur einen schwarzen Text auf orangefarbenem Grund in einem auf Spitze gestellten Quadrat, dessen untere Ecke allerdings nicht mehr auf dem Titel unter zu bringen war. Zu lesen ist da „Dumont Kunst Praxis“, wobei zwischen Kunst und Praxis jeweils ein Pfeil nach rechts weist und ein anderer nach links. Daneben, fast am Buchrand, ist als eine angelegte Stempelaufdruck zu lesen: Dumont International. In den zwei Ausstellungsräumen werden die Arbeiten von SUSI POP und Terry Atkinson auf höchst intelligente Weise verknüpft. Man könnte von der „Migration der Form“ sprechen, wäre es angesichts der Werke nicht eine Verflachung des Hintergrunds. Im Hintergrund dräut das AGMOAS, ein Akronym für „Avant-Garde Model of a Artistic Subject“. Alles weitere dazu findet sich auf diesen Seiten http://www.zwinger-galerie.de/sites/ausstellungen/sites/2007_atkinson_susipop_d.html

Überlassen wir das letzte Wort dem Kurator: „Nein, diese Ausstellung will sich nicht damit ‚interessant‘ machen, dass sie durch Information ein mögliches Wissen angreift oder gar zerstört. Diese Ausstellung will auch nicht ‚zum Denken anregen‘. Sie gibt lediglich vor, einen Raum denken zu können, nämlich über nur(!) das, was gezeigt wird ... was – jedoch – in (unvermeidlichen) Zusammenhängen steht. Letztlich geht es also hier um das Unvermeidliche – und, ganz besonders, um die Auswege daraus!“ Wer schmunzelt hier noch? Oder grinst da jemand doch noch? Die Kunst ist zu ernst, als dass man sie ernst nehmen sollte, könnte Valentin sagen. Hat er aber nicht gesagt! *Thomas Wulffen*

Terry Atkinson und SUSI POP „...are leaving the agmoas sector“ Galerie Zwinger, Gipsstraße 5, 30.6.–25.8.2007



Zu viel Pathos (trial and error)

/ Christian Boltanski im Pfefferberg

Begegnete man der Installation von Christian Boltanski im Pfefferberg ohne jedes Vorwissen über den Künstler, ohne den Titel der Arbeit zu erfahren und ohne die Geschichte des unterirdischen Pfefferbergs zu kennen. Begegnete man der Installation auf rein phänomenologischer Ebene, dann, ja dann könnte man sie etwa so erleben – trial: Tief hinab führt der Weg über eine steile Stiege, führt hinunter in die unterirdischen Gänge eines Gewölbekellers. Dort unten angekommen ist es stockfinster, man hört nur einen leisen, eindringlichen Sound, ein Pochen von weit her. Dem Ton näher zu kommen, erscheint einem sofort sinnvoll, was sonst. Angelockt vom akustischen Ariadnefaden erschließt sich im Dunkeln ein Weg durch labyrinthische Gänge, die zwar nicht klaustrophisch eng, aber weitläufig und sehr feucht sind; außerdem ist es hier unten, trotz sommerlicher Hitze draußen, kühl, fast frostig. Nach einigem Umherirren gelangt man schließlich ans Ziel: unter dem hohen Gewölbe baumelt eine Glühbirne, sie leuchtet auf und erlischt im Rhythmus, synchronisiert mit einer Tonspur, einem durchdringenden Pochen.

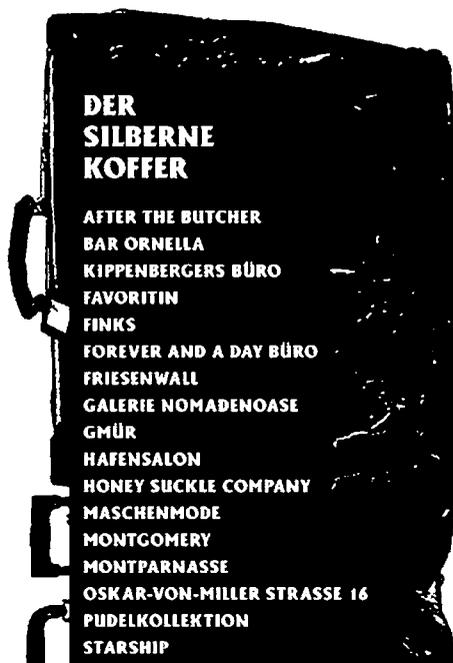
Gegen die Arbeit an sich spricht nichts. Im Gegenteil, aus dem Zusammenspiel von labyrinthischem Gewölbekeller und akustischem Pochen gewinnen beide: Das Labyrinth erhält ein Zentrum, einen Minotaurus, den zu suchen, den Betrachter erst in die Undurchdringlichkeit und Verworrenheit des Ortes involviert, desorientiert. Gilt doch das Labyrinth von jeher als Ort des Schreckens, das zu durchdringen lust- wie angstvoll gleichermaßen erlebt werden kann und in dessen Zentrum die Erkenntnis in gespenstischer Gestalt hockt. So die Legende vom griechischen Mythos, nicht selten mit tödlichem Ausgang. Die mäandrierenden Gänge unter dem Pfefferberg allerdings führen zwar zum Licht, doch zunächst zu keiner Erkenntnis sondern nur zu einer

spröden Glühbirne, deren Wirkung, synchronisiert mit dem pochenden Rhythmus, gesteigert wird, rein formal gesehen. Und man muss die Arbeit an sich mit dem Weg dorthin als Gesamterlebnis sehen, als Geisterbahn oder Spielplatz, dem man sich mit Spaß am Suchen, am sich verlaufen, widmet. Es ist dieser kleine Kitzel des Risikos, den man gewinnt beim Umherirren im Ruinösen an diesem als sicher geltenden Ort. Gerade in der Befreiung vom Zwang zur Erkenntnis liegt das Vergnügen der Arbeit begründet, in der Interaktion mit dem Betrachter, der sich ein Möglichkeitsfeld erschließt, dessen einziges Ziel in der Potentialität selbst begründet liegt, ohne Spielregeln.

Doch die Arbeit will so gar nicht verstanden werden, denn das Wissen über den Künstler, sein Oeuvre, das Wissen über die Geschichte des Ortes, all das repräsentiert etwas anderes, was zwar so nicht sichtbar ist, was aber ein für allemal das unschuldige Auge trübt und den Weg zurück zur phänomenologischen Betrachtungsweise versperrt. Und genau an diesem Wissen scheitert das Experiment – error: Schon der pathetische Titel „Le Coeur“ führt ins System der Repräsentation, denn die Glühbirne flackert im Rhythmus des klopfenden Künstlerherzens, sie repräsentiert Boltanski akustisch, wozu er sich voller Pathos äußert: „Das ist mein Herz, es schlägt zu schnell, es ist krank, aber es wird mich überleben, wenn ich einmal tot bin: Es wird irgendwo weiter schlagen.“ Per Verstärker kann man in den Künstler regelrecht hineinhorchen oder den Ton als Selbstporträt begreifen. Doch die Arbeit repräsentiert noch mehr, denn Erinnerung, Körper, Tod und die Abgründe deutscher Geschichte, all das sind Themen denen sich Boltanski in seinen auf Spurensuche ausgerichteten Archiven und anderen Erinnerungsorten immer wieder zuwendet, so auch hier. Die Geschichte des Ortes, des Pfefferbergs drängt in die Installation hinein, so jedenfalls wünscht es sich der Kurator Xavier Laloumbenne, der nicht müde wird zu betonen, das die Gewölbekeller der ehemaligen Bierbrauerei während der NS-Zeit als Bunker-Anlage genutzt wurde. So gesehen ertönt das Pochen als Ausdruck einer Generation von Verfolgten, ob Opfer oder Täter. Doch die Arbeit ist weder vor Ort, noch für den Ort entstanden, war sie doch bis Anfang des Jahres noch im Institut Mathildenhöhe (Darmstadt) zu hören, wo der Künstler seine monographische Ausstellung „Zeit“ feierte. Dort war sie gleich am Anfang der Ausstellung, am Ende eines langen Ganges zu hören und wurde im Zusammenhang mit dem Thema „Zeit“ mehr als Motiv für das unabänderliche Pulsieren ablaufender Zeit, Lebenszeit, gedeutet. Weniger die Zeit, vielmehr der Rhythmus in dem das Licht flackert, dominiert in Berlin und mir gefällt die ebenfalls vom Kurator ins Feld geführte Anspielung auf die unterirdische Club-Culture im Bunker besser; denn die zu Bässen vibrierende Architektur, der Rhythmus aus Ton und Licht, all das visualisiert und vertont die Arbeit, einfach so, ohne viel Pathos.

Melanie Franke

Christian Boltanski „Herzschlag“, Pfefferberg, Schönhauser Allee 179, www.herzschlag-berlin.de, Mai–Juni 2007



Raum als Skulptur

„Der Silberne Koffer“ im Montgomery

Sind die Menschen in Berlin wirklich so naiv? fragte mich kürzlich ein betuchter Galerist aus Los Angeles in Anbetracht der vielen nicht-kommerziellen Ausstellungsräume in Berlin. Sein Unverständnis für kulturelles Engagement jenseits des kommerziellen Betriebs zeigte, dass er Kunst immer im Zusammenhang mit ihrer Verwertung denkt. Die Vorstellung, einen Ausstellungsraum als Teil der eigenen kulturellen Praxis und somit, zumindest erst einmal, als etwas Prozesshaftes zu verstehen, schien ihm gänzlich absurd. In Berlin gibt es hingegen eine erstaunliche Dichte an Räumen, die sich jenseits des Kunstmarktes bewegen und deren Programmik so unterschiedlich ist wie ihre Betreiber.

Julia Pfeiffer und Roseline Rannoch, die Betreiberinnen von Montgomery, fokussieren mit ihrer aktuellen Ausstellung Der „Silberne Koffer“ aktuelle und ehemalige von Künstlern organisierte Räume. Sie haben die MacherInnen dieser Räume gebeten, ein Objekt oder Dokumentationsmaterial zur Verfügung zu stellen, welches den Raum, dessen Atmosphäre und die Arbeitsweise widerspiegelt. Die Auswahl der Ausstellenden ist breit gestreut, von ehemaligen Räumen wie Friesenwall und Kippenbergers Büro bis hin zu so unterschiedlichen aktuellen Räumen wie „after the butcher“ und „Oskar von Miller Straße 16“. Die Vorstellungen, Zielsetzungen und Bedingungen der jeweiligen Räume lassen sich durch die Präsentationen nur erahnen. Es ist eher der Vergleich der unterschiedlichen Präsentationen, der das jeweilige Programm der Räume deutlich werden lässt. Starship z.B. zeigt ein Modell des Hauses, in dem das Starship-Büro untergebracht ist, ergänzt mit den folgenden Informationen: „Monument des Zivilen Ungehorsams, Skaltitzerstr. 138, Kottbusser Tor, Starshipbüro, Wert der Immobilie stark fallend. Seit Oktober 2006 eingerüstet. 50% vermietet, davon 90% Hartz IV Bezieher.“ Eine Beschreibung des eigenen räum-

lichen Umfeldes, die sich, in Bezug auf die Verortung jenseits des Kunst-Mainstreams, durchaus programmatisch lesen lässt. Die Honey Suckle Company, die über die letzten Jahre Räume an verschiedenen Orten der Stadt betrieben hat, zeigt hingegen eine raumgreifende Installation, die die künstlerische Praxis des Kollektivs repräsentieren soll.

Das Programm von Montgomery selbst wird durch die Ausstellung als Ganzes am deutlichsten gespiegelt. Die Ausstellung ist der vierte Teil der Ausstellungs- und Projektreihe prekarisierungohnehohwehproduktionsstop, die von Pfeiffer und Rannoch initiiert wurde, um die ökonomische Situation Kulturschaffender in Hinblick auf gesamtgesellschaftliche Realitäten, Visionen und Utopien zu beleuchten. Ausgangspunkt der Reihe war ein, in Anbetracht der Massen an KunstproduzentInnen in Berlin nur allzu nachvollziehbares, Bedürfnis nach Produktionsstop. Konsequenterweise dient daher Montgomery weniger als Ort neuer Kunstproduktion, sondern mehr als Medium, in dem subjektive Haltungen und Behauptungen artikuliert werden. Julia Pfeiffer und Roseline Rannoch stellen die von ihnen in der eigenen künstlerischen Arbeit formulierten Auseinandersetzungen und Konflikte zur Diskussion und überprüfen diese in einer Realität jenseits des Ateliers. Ihre eigene Position wird so durch eine öffentliche, interaktive Form ergänzt und an andere weitergegeben. Zum Beispiel wurde eine Fahrt nach Heiligendamm während des G8-Gipfels selbstverständlicher Teil der Reihe. Die Motivation für die Teilnahme an der Fahrt war für die rund 30 Teilnehmer unterschiedlich. Und genau auf diese Unterschiedlichkeit zielten die Montgomery-Betreiberinnen ab. Denn im gemeinsamen Erleben diverser Formen des Aktivismus wurde die eigene Haltung offensichtlich. Es bestand zumindest die Möglichkeit sich seines Standpunktes zu vergewissern oder diesen zu überprüfen. Diesen Ausflug als Teil der Ausstellungs- und Projektreihe zu betrachten und somit vom Kunstfonds Bonn fördern zu lassen war hierbei bewusste Setzung.

Die Ausstellung „Der Silberne Koffer“ entstand aus einem ähnlichen Bedürfnis. Gerade die Unterschiedlichkeit der möglichen Inbetriebnahme von Ausstellungsräumen macht deutlich, dass ein Raum letztlich genauso ein Medium ist wie Farbe, Video oder Skulptur. Medienspezifisch ist, dass alle von KünstlerInnen betriebenen Räume Orte der Kommunikation und der Öffentlichkeit sind. Hierin liegt ihr Potenzial, das die BetreiberInnen mit unterschiedlicher Motivation nutzen. Interessant werden von KünstlerInnen betriebene Räume dort, wo ein Raum nicht als bloße Ausstellungsfläche für die eigenen Produkte genutzt wird, sondern in ihm eine künstlerische Auseinandersetzung mit anderen Mitteln fortgeführt wird.

In diesem Sinne verstehen die Montgomery-Betreiberinnen die Ausstellung „Der Silberne Koffer“ als „Skulptur mit zeitgenössischen Ausstellungsräumen“.

Lena Ziese

„Der silberne Koffer“, Montgomery, Pankstraße 13, 23.9.–3.10.2007



Magical Tragedies

/Jacob Dahl Jürgensen bei croy nielsen

Tucked away on a side street off the lower end of Friedrichstrasse is a not-quite newcomer to Berlin's commercial gallery scene. Since 2005, Oliver Croy and Henrikke Nielsen have been presenting an intelligent program of exhibitions in their Prenzlauerberg apartment. Now a commercial endeavor, croy nielsen inaugurated their new space in September with a solo exhibition "A Tragical History" by the Danish, London-based artist Jacob Dahl Jürgensen. Although this may not seem like a particularly auspicious title for a gallery's first exhibition, "tragical" (tragic + theatrical or tragic + magical?) is a perfect word for Jürgensen's ability to infuse formal clarity with mystical aura and to create a choreography of works that heightens the drama of his central theme: the demise of modernist utopias.

From the street, the gallery has been hermetically sealed by a white film covering the windows. Darkening the exhibition space was important to Jürgensen, who uses the gallery more like a black box than a white cube. Opening the door, one comes face-to-face with a slide projection of a group of figures in white masks and bright robe – a Greek chorus cloaked in the primary colors of an avant-garde palate. The backdrop to the scene is a black and white image of a massive, abandoned concrete chapel, an interior from a brutalist behemoth from the 1960s, St. Peter's Seminary in Cardross, Scotland. "Diorama (Motley Chorus)" thus sets the stage for a tightly knit show of pared down objects and images arranged more as a constellation than a sequence of works. Spotlights mounted on large wooden frames function both as illumination and autonomous works, and the projection screen for the slide has been similarly constructed. For the viewer, there is almost a sense of wandering around the set or stage of a theatrical production.

What drama is being played out? According to the press release, the figure of Faust or, more specifically, Christopher Marlowe's drama "The Tragical History of Dr. Faustus" was an important source of inspiration – and clearly a source for the title – even if this reference does not specifically come through in the works. For Jürgensen, Faust is an anti-hero on a quest for higher knowledge and a stand-in for the ideals and hubris of the modernist notion of progress. If the "Motley Chorus" were to step out of the image and take on their roles in this play, the performance would take place among fragmentary references to architecture and the ruin. "Brutalith" is a small sculpture of cast concrete placed on a white pedestal. Brancussi meets archeological artifact in this geometric volume constructed from pentagons and known as the dodecahedron. The shape bears esoteric connotations, and initiates of fantasy role-playing games will recognize the form from various kinds of dice. Further on, another sculptural work is a large, dangerously sharp mobile made of reinforced glass. Quoting the building of St. Peter's seminary, the square shapes of the object dangle somewhere between Bauhaus and a cheap dime store object while casting a pattern of refracted light on the wall.

Another image suggests the forces of destiny and divination cloaked in the guise of popular culture. In the silkscreen raster of "The Phool", a young man seems to be setting out to meet his fate with an electric guitar over his shoulder. Or is he just leaving the stage? The poster is clearly a contemporary rendition of the archetypical pose of the first card of the tarot, The Fool, which can predict a smooth or rocky start to an undertaking.

On the one hand, this blend of retro-modernist nostalgia and mystical symbolism is so prevalent that it could be called a trend. Artists ranging from Thomas Zipp to Daria Martin have developed darker or lighter adaptations of the theme. The same goes for exhibitions. While the last Berlin Biennale summoned up all possible specters of the uncanny, the most recent documenta attempted to formulate the current appropriation of avant-garde aesthetics with its promising question "Is Modernity Our Antiquity?" On the other, one of the many disappointments of this last documenta is that it did not often succeed in exploring this inquiry through works that take on this complex issue as successfully as Jürgensen.

It is clear that the reaction to the social spaces and relational aesthetics of the 1990s has long coalesced into a more introspective "Dark Age" laden with supernatural allure. In this context, figures like Faust seem to represent the struggle of the individual against the loss of idealism. Drama is what keeps it all fun and prevents the mood from sliding into despair. The strength of Jürgensen's work is that it delivers a level of visual punch and minimal pop that lends his dramaturgy a certain edge – without giving away the end.

Laura Schlessner

Jacob Dahl Jürgensen „A Tragical History“, croy nielsen, Hedemannstraße 14, 22.9.–3.11.2007



Ewiger Aufstieg

/Nina Fischer und Maroan El Sani und ihr Film „The Rise“

Rafael Viñoly wurde 1944 in Montevideo geboren und ist heute als Architekt in Boston in seinem eigenen Büro tätig. Auf seiner Website findet sich auch eine Bildersammlung zu einem Gebäude, das er im Jahre 2005 in einem Büroviertel in Amsterdam realisiert hat. Wir wären nicht auf diesen Namen aufmerksam geworden und wir hätten uns nicht die Bilder zum Gebäude mit dem Namen „Mahler 4 Office“ angeschaut, gäbe es dazu nicht ein konkreten Hintergrund. Das Wort kann man wortwörtlich nehmen, denn im ersten Take des Films „The Rise“ steht eine Figur am Fenster und sieht jenes Gebäude vor sich, das den erwähnten Namen trägt. Es ist ein mehrgeschossiges Bürohaus, das von einem Treppenaufgang umgeben ist. Dieser reicht vom Erdgeschoss bis zum Dach und ist so in das Bauwerk eingelassen, das es wie eine Art Schnitt in das Behältnis wirkt. Auf dieser Treppe sieht der Betrachter eine männliche Figur nach oben streben. Diese Figur wird dargestellt durch Christoph Bach, einem Schauspieler, dem man die Darstellung abnimmt und dessen Präsenz hier anhält. Schließlich ist der Aufstieg mehr als das. „Rise“ hat zahlreiche unterschiedliche Bedeutungen. Dazu gehören „Erhebung“, „Steigerung“, „Quelle“, aber auch „Lohnerhöhung“ oder „Kursanstieg“. Natürlich sieht man als Betrachter tatsächlich nur den zuweilen unterbrochenen Aufstieg der Person, die immer ein vorläufiges Ende findet, wenn sich Beobachter und Beobachteter als die gleiche Person wahrnehmen. Der eine agiert als Chef, mit ausgreifenden Armen an die Fensterscheibe gelehnt, eingerahmt von zwei amphorenartigen Kunstobjekten auf Sockeln. Der andere im Kampf mit der Zeit, den Elementen und mit sich selbst. Der Weg ist das Ziel, das Ziel ist der Weg. Von daher kennt der Film auch kein richtiges Ende, denn der Anfang ist gleichzeitig auch das Ende. Und so bietet sich eine Präsentation in einer Ausstellung als Loop durchaus an wie in

der gelungenen Ausstellung „Neue Heimat“ in der Berlinischen Galerie.

Einerseits aber ist die Gleichung „Chef=Untergebener“ zu verführerisch, um sie akzeptabel zu machen. Andererseits verweist Jeroen Boomgard auf die Tatsache, dass der Kapitalfluss keine Höhepunkte, aber auch keine Tiefpunkte mehr kennt. Dennoch tue man so als gehe es aufwärts, um dem Arbeiter eine Illusion vorzugaukeln, damit er die Tretmühle am Laufen hält für den ständigen Fluss des Geldes. Er sieht in seiner Besprechung von „The Rise“ für das Stedelijk Museum auch die zwei Gebäude als Zwillinge: „As stiff soldiers of capitalism, they lose all their lustre and heroism: only with difficulty can they carry out their commission. They are twins, in their depths of their empty souls.“ Lesen wir da ein weites, langes Echo zum 11. September. Und sehen wir da ein Bild der Architektur, die Funktionalität als leere Form begreift. Der Treppenaufgang ist kein Aufgang, sondern Notausgang für die Benutzer des Bürogebäudes. Am Ende (und am Anfang) steht Architektur. Das sie hier, im Heft, zweimal auftaucht, ist Methode, kein Zufall.

Thomas Wulffen

Nina Fischer und Maroan El Sani „The Rise“ zu sehen in der Ausstellung „Neue Heimat“, Berlinische Galerie, 3.9.2007–7.1.2008



Stimmung vor Inhalt

/„Sweet Bird of Youth“ bei Arndt & Partner

Hedi Slimane präsentierte eine Zusammenstellung von Kunstwerken in der Galerie Arndt & Partner, die den Betrachter durch kontextuelle Hinweise auf eine untergründige Idee in eine Richtung lenkte und schließlich in einem gemeinsamen Ausdrucks-Code mündete. So reagierten dann kleine Andeutungen – ein Style, ein Statement, eine bestimmte Art mit Konzepten umzugehen – mit dem Thema, dem Publikum und sich selbst. „The feeling is mutual“ – dies ist gleichsam der Titel einer Arbeit von Mathew Cerletty, welche in ihrer Haltung perfekt in die Ausstellung passte. Slimane weiß längst, wie man sich geschickt auf bröseligem Kunstparkett bewegt – rein technisch, indem man Taktiken und Codes des Glamours, inklusive dessen permanentes Auf-dem-Sprung-sein nutzt, um sich auf eine formale Ebene zu schwingen, wo Referenzen und Bedeutungen so flüchtig werden, dass sie sich jeglicher Kritik zu entziehen scheinen. Die daraus resultierende, fantastische Bildhaftigkeit – mit Akzenten fröhlicher Positivität – entwickelt schließlich die Kraft, Aufregung und Konfusion zu erzeugen.

Ging man durch die Ausstellung und näherte sich dieser eher über Stimmungen und nicht über konkrete Inhalte, spürte man den Connaisseur – hier liebt es jemand, auratische Effekte hervorzurufen. Die Gefühle desjenigen, der sie in die Kunstwerke hineinliest sind ipso facto gültig – etwa beim Betrachten der elektrisierenden Momente, eingefangen durch den Bleistift von Paul P., die alle Ausstellungsräume durchdrangen – in etwa so, als ob Kunstbetrachtung ein fortlaufender Prozess gemeinsamer Freizeitbeschäftigung wäre. Interessant auch: „Flute“ (2007) – so der Titel einer weiteren Zeichnung von Mathew Cerletty: auf den ersten Blick nicht besonders bemerkenswert, dennoch war diese Arbeit in der Lage, für den Bruchteil einer Sekunde den ganzen Kern dieser Veranstaltung zu erwischen: das Portrait

eines Mädchens, das Flöte spielt. Kein pindarischer Sprung versuchte jemals eine Anspielung auf das Zentrum dieser Phantasie; denn: alles dreht sich um die Flöte, nicht um das Mädchen.

Die Ausstellungseröffnung brachte einen Schwung gut aussehender Jungs zusammen, jeder für sich schon mit dem Schein eines Superstars: makellose Outfits, bemerkenswert elegante Frisuren, geliehene Schatten, genau wie in den zwei großen Portraitfotografien von Slimane selbst, die im Zentrum des Hauptausstellungsraumes hingen. Von dort aus führte ein Teppich aus Leichtmetallstaub – „Glitter“ (2007) – die Besucher zum zentralen Ausstellungsstück des Abends: „Sweet Bird of Youth“. Eine subtile Architektur mit einem Neon-Spot auf der Spitze und einer beschleunigten Folge von Cut-Out-Bildern, gewonnen aus Indie-Magazinen, Privat-alben und Fantastic-Men Bildern. Um es kurz zu machen: es war die Komposition eines Tagebuchs der Aufmerksamkeit, die sich auf die Aufmerksamkeitspolitiken innerhalb moderner Medienkultur bezog und diese beschrieb – dort wo die konstruierte Intimität einer Pop-Star-Welt das sein sollte, was für uns die letzte Glückseligkeit sammelt.

In einem separaten schwarzen Raum war ein zurückgeschlagener Kaschmir-Vorhang eine weitere unausgesprochene Einladung zur nächsten schwindelerregenden Erfahrung: eine blinkendes Licht in der Dunkelheit ist das Einzige, was Orientierung bot. Schließlich fanden sich zwei Videoloops, an gegenüberliegende Wände projiziert. Das eine war „Intermission“ (2005), des amerikanischen Künstlers Slater Bradley, das andere „Ice Cream Fantasy“ (2007), wiederum von Slimane. Es versteht sich von selbst: eine Ausstellung mit seinen Lieblingen zu kuratieren und jedem noch die eigene Kunst beizustellen ist schon mehr als nur eine gute Idee. Aber aus irgendwelchen Gründen hatte ich auf dem Nachhauseweg vor meinem inneren Auge das lebendige Abbild des Dichters Siegfried Loraine Sassoon, portraitiert von Cecil Beaton. Und was als Sediment der Ausstellung erschien, eher als die Illusion von Mitleid, war das Gefühl von Sympathie. Modernität, andererseits, kann man nicht immer leicht von reiner Neuheit unterscheiden, seit Ästhetizismus zu oft die Gegenwärtigkeit von Veränderung verschwimmen lässt.

Francesca Lacatena

„Sweet Bird of Youth“, Gruppenausstellung kuratiert von Hedi Slimane mit Saadane Afif, Slater Bradley, Mathew Cerletty, Dan Colen, William Cordova, Gardar Eide Einarsson, Gregor Hildebrandt, Terence Koh, Douglas Kolk, Nate Lowman, Ryan McGinley, Paul P., Matt Saunders, Steven Shearer, Hedi Slimane, Dash Snow.

*Galerie Arndt & Partner, Zimmerstraße 90–91,
30.06.–24.08.2007*

*Die englische Originalfassung dieses Textes erschien in
MAT #2, Berlin, October 2007 (mail@mat-magazine.de).
Übersetzung und Nachdruck mit freundlicher Genehmigung
der Autorinnen, Megan Sullivan (Foto) und Francesca
Lacatena (Text).*



Craze Kairos

/ János Sugár bei Lada project

In seiner Abhandlung „Über den Begriff der Geschichte“ beschreibt Walter Benjamin die Zukunft, dem jüdischen Glauben zufolge, als Zeit, in der „jede Sekunde die kleine Pforte“ war, „durch die der Messias treten konnte“. Ralf Konersmann verdichtet (im Nachwort zum diesjährig bei Suhrkamp erschienenen Benjamin-Band „Kairos. Schriften zur Philosophie“) den sich darin offenbarenden Kairos als den „Moment, auf den es ankommt, und dies auf sehr spezielle Weise“. „Das Jetzt der Erkennbarkeit ist die ‚logische Zeit‘, welche anstatt des zeitlosen Geltens zu begründen ist“, schreibt Benjamin an anderer Stelle, in den Fragmenten zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik.

Es scheint nunmehr nur die lange Weile zu sein, die durch die Pforte tritt: In János Sugárs Ausstellung „Kairos vs Expeditus“ bei Lada project (der ersten Ausstellung der deutsch-ungarischen Galerie in den neuen Räumen in der Gormannstraße) werden Pforte, Moment und Logik zu einem stoischen Bild vereint, in dem Zeit sich lediglich in Momente zwischen Ankommen und Abfliegen aufteilt. Aufgenommen während der Vorbereitung auf eine (u.a. im Kunstverein Wolfsburg gezeigte) Gruppenausstellung zum Thema „Faulheit“, zeigt die linke Seite einer zweiteiligen Videoprojektion den Blick auf einen Flughafengang, an dessen Seite eine von hinten hell erleuchtete Glastür zu sehen ist, durch die jederzeit jemand ankommen könnte. Dass Kairos – jüngster Sohn des Zeus – und mit ihm der geeignete Augenblick jedoch nicht eintritt, könnte damit zu begründen sein, dass auf der benachbarten Projektion sein Widersacher in Aktion und somit Konkurrenz tritt: Expedit, der Heilige der schnellen Lösungen, der die Zukunft zur Gegenwart macht, für den das Warten auf das Jetzt bloße Prokrastination, satanisches Aufschiebeverhalten ist. Sugár spielt auf dieser rechten

Hälfte des Videodiptychons den Heiligen selbst: Zu sehen

ist eine ältere Performance, bei der der Budapester Künstler eine endlos scheinende Drahtrolle in einem Hotelzimmer entfaltet, bis jenes für zukünftige Gäste nicht mehr begehbar wird. Diese verschiedenen Arten der einerseits trefflichen, erwartenden und andererseits vorauseilenden, ergreifenden Nutzung von Zeit geben als gelooptes Zweikanal-Video (2006) Sugárs Ausstellung den Titel und bilden, obwohl am unteren Ende des zweistöckigen Galerie platziert, auch ihren thematischen Mittelpunkt. Tickerhafte Laufbänder auf den Motiven, die von den Mythologien zu Kairos und Expedit erzählen, liefern den textlichen Hintergrund zu der Ausstellung eines Künstlers, dessen Arbeiten sich immer wieder so explizit wie – im Sinn projizierter Ereignisse – experimentell mit Zeitkonzepten und dem Wert künstlerischer Produktion zwischen heutiger Zukunft und morgiger Vergangenheit befassen.

In diesem Sinn sprechen auch die sich im oberen Galerieteil befindenden Objekte „St. Expeditus“ (2002) und „Kairos in disguise“ (2004) möglicherweise eine Material- und Formsprache, deren Uneindeutigkeit sich erst die Zukunft entledigen könnte: Ist es im Fall des Expedit eine flach stehende Figur aus dem goldfarbenen Plastik von Pralinschachteln, die, präsent im Raum, eine aufgestellte Rolle Luftpolsterfolie abzulesen scheint wie ein Tonarm eine Schallplatte, tritt der getarnte Kairos als samtbezogene, liegende Sexpuppe auf, über deren Hände mit Lebenslinien versehene Arbeitshandschuhe gestülpt sind. „Arbeite gratis oder verrichte eine Arbeit, die du auch gratis machen würdest“, lautet der Text einer Graffitischablone (2006), die Sugár in eine Raumnische zwischen den beiden Objekten platziert hat. Spätestens diese Anweisung macht deutlich, dass das von Sugár hier angesprochene Konzept künstlerischer Produktion unver-schleiert zwischen den beiden genannten Zeitkonzepten aufgerieben ist: Sie ist das „vs“ auf das es ankommt, und dies auf sehr spezielle Weise.

Martin Conrads

János Sugár, „Kairos vs Expeditus“

Lada project, Gormannstraße 15, 08.09.–03.10.2007



Ganzseitige Anzeige (V)

Berlin, Ende September, der Himmel richtergrau. Es ist zehn Uhr früh und eine **verhaltene Stille** liegt über der Pressevorstellung der **Roman Signer**-Ausstellung in den Flick-Hallen des Hamburger Bahnhof. Am Pressetisch steht **Anne Schäfer-Junker**, die gefürchtete Pressefrau der Staatlichen Museen und scannt mit **wachen Augen** den Raum. Vorsichtig ducken wir uns unter dem **Radar** hindurch und blättern neugierig in der neunten, Signer gewidmeten Ausgabe des Hausmagazins „Museum für Gegenwart“ im Cyan-Layout mit Hologram. **Sprengkünstler** Signer ist Idol, doch heute gilt: Ballast vermeiden. Behände, sprunghaft will man sein. Ungeduldig warten wir auf das **Ende** von **Eugen Blumes** Einführung. Keine Fragen? Gut, Weiter. Oben im Westflügel haben die Geisteswissenschaftler von **Tino Sehgal** gerade mit ihrem Slomo-Diskursballet angefangen. **Kurzes Hallo**, dann verlassen wir das Museum. Schnelles **Frühstück im Juristencafe** am Bebelplatz, Klärung der weiteren Route: Tempelhof, Mitte, Wedding, Kreuzberg, Mitte. Schluss in Charlottenburg.

Pünktlich um Zwölf Aufschlag in der ausgedienten Hangar-Halle des ehemaligen **Hitlerflughafens** Tempelhof. Preview Berlin – The Emerging Art Fair. „Berlin!“ zuckt es **unwillkürlich** beim Betreten des Ortes durch den Kopf: Industrie! Militär! Geschichte! Grobschlächtige Betonpfeiler, cathedralisch hohe Decken und sich in den Raum **fressende Röhren**. Genau die Art von Zwischennutzung, die das Geschäft mit der Kunst beflügelt. Über dem **Catering-Bereich** schwebt auch noch ein Rosinenbomber-Modell. Natürlich, zu Zeiten der **Luftbrücke** lief die Versorgung des abgeriegelten Westberlins über diesen Airport. **Sechzig** Jahre später: neue Hoffnung auf die Amerikaner. Allerdings auf die Sammler, nicht die Piloten. An der Messe-Bar gibt es **Disco-Tee**. „Sehr deep“ – so das Personal. Ein passendes **Geräusch**

dröhnt aus dem Inneren der Messe. Schon im Eingang hört man es sachte, erst ein unscheinbares Brummen, **dunkel** und murmelnd, von dem man unwillkürlich angezogen wird. Es tönt wie ein Luftfahrtgeräusch aus alter Zeit. Bei dem Sound handelt sich um die **Tonspur** der Videoarbeit der kasachischen Künstlerin **Almagul Menlibayeva**, bei Davide Gallo. Vor der dramatischen Kulisse einer geplatzten brennenden **Ölpipeline** in der eurasischen Steppe rollen drei nackte langhaarige Menschen **Tierschädel** vor sich her und beschwören mit schamanischen Tänzen das Ende der **Katastrophe**. Hypnotic.

In der Koje von Realace Fine Arts (Wilhelmstraße), dem ersten echten hauptstädtischen Kunst-Unternehmen mit **Nuller-Dekaden-Philosophie**, flammen erneut Diskussionen über den weiteren Verlauf des Tages auf. Doch zur **Vorbereitung** des Art Forums? Kurzes Zögern. Nein, zurück nach Mitte. Aber vor dem **Exit** noch schnell noch die Stände der Brunnenstraßengalerien Metro, Birgit Ostermeier und Nice & Fit bestaunen. **Wahnsinn**: Sogar Arne Linde ist mit ihrer Ausnahmegalérie ASPN von **Leipzig** nach Berlin gekommen. Obwohl erst früher Nachmittag, füllt sich die Halle jetzt blitzartig mit kunsthungrigen Besuchern. Wir müssen weg hier. Gegen den **Strom**, Richtung Mitte.

Wenig später: wie **ausgestorben** liegt die **Linienstraße** im trüben Herbstlicht. Angenehm leer ist auch das sonst überlaufene In-Lokal „5 Flavor“ direkt am **Rosenthaler Platz**. Gut für einen **Imbiss** vor der langen Fahrt nach Wedding. Nur jetzt ist auch Zeit für Lektüre. In der aktuellen Vanity Fair: Sebastian Frenzel über die unglaublichen Pamela Anderson-Fotos der New Yorker Künstlerin **Marilyn Minter**. Kurz darauf sind wir schon wieder unterwegs: die Brunnenstraße immer höher, vorbei am **Gesundbrunnencenter**, bis wir schließlich vor dem Ensemble mehrerer Industrie-



bauten im Sachlichkeits-Stil der späten Zwanziger stoppen. Vor kurzem wurden hier noch die Busse der BVG gewartet. Jetzt herrscht die pure **Euphorie** des vierten Kunstsalons, dem Großtreffen der Independent-Szene. Schon vor den **schmiedeeisernen Toren**: ausgelassene Tag-der-offenen-Tür-Atmosphäre. Auch drinnen: Menschenmassen, kein zügiges Vorankommen. Am Stand der Anonymen Zeichner verschärft sich das **Gedränge der Kaufwilligen**. Wer den symbolischen **Einheitskaufpreis** von 150 Euro bezahlt, nimmt nicht nur eine der vielen superben Zeichnungen mit, sondern erfährt auch den geheimgehaltenen Namen des Urhebers. Gerade lässt sich wieder jemand einen **Packen Blätter** einpacken.

Längst stehen wir schon wieder vor einem Videomonitor. Diesmal ist es die **fesselnde** Videoinstallation „Nationalgalerie / National Gallery“ (2006/07) von **Berit Hummels** am Stand der Produzentengalerie Stedefreund. Auf dem Weg nach draußen fällt uns noch eine große Mensentraube bei A trans Pavilion auf. Jeder hier will wenigstens einen kurzen Blick auf **Michael J. Birns** spektakuläres Architekturmodell „Der Berliner Lustgarten 2057“ erhaschen. „Ein **dystopisches Highlight**“ flüstert ein junger Mann in unserer **Nachbarschaft** ehrfürchtig. Schnell kommen wir ins Gespräch und beschließen, gemeinsam auf einen Kaffee ins nahe gelegene „La Femme“ zu verschwinden.

Starker Regen macht nun jede größere Tour unmöglich. Wichtige Stationen fliegen aus der Route raus. Sogar das frische Galerienhaus in die Kreuzberger Lindenstraße und das Kunstzentrum am Rosa-Luxemburg-Platz sind **plötzlich unerreikbaar**. Notprogramm: DuveKleemann, die neue Galerie an der Invalidenstraße. Die Eröffnungsausstellung ist dem Fotokünstler **Ali Kepenek** gewidmet. Umgeben von **schönen** großen Jungs bewundern wir Fotos von **schönen großen** Jungs. Es bleibt nicht viel Zeit. Drüben im Hamburger Bahnhof wird der **Preis der Nationalgalerie** für junge Kunst verliehen. Pünktlich um **zwanzig** Uhr betreten wir das Sammlermuseum und kommen für die nächsten vier

Stunden nicht wieder heraus. Nach Mitternacht hört es endlich auf zu regnen. Sofort geht es zur CSA-Bar auf der **Karl-Marx-Allee**, wo die Galerien Adamski und Nagel den Tag in minimalem Ambiente bei **minimaler Musik** beenden. Obwohl: „Das geht noch viel minimaler“ behauptet **Romi**, die Plattenauflegerin.

Erste **Müdigkeit** macht sich bemerkbar. „So hatte ich mir meinen Vorwärmtag nicht vorgestellt“, erklärt unsere schon leicht derangierte **Kunstsalonbekanntschaft**, „ich dachte, ich geh zur Preview, dann abends ein paar Galerieeröffnungen und um zehn Uhr bin ich **im Bett**.“ Trotzdem muss vor der endgültigen Verabschiedung unbedingt noch gemeinsam geprüft werden, ob im **KIM** an der Brunnenstraße tatsächlich „noch was ist“.

Inmitten des aufgekrazten Gewühles auf dem grauen **Ross-haar**-Teppich des Art Forums beherrschen wir am nächsten Tag trotz **Kater** den Messe-Slang dann perfekt: Ja ja, die vielen Skulpturen vom letzten Jahr sind verschwunden und überhaupt alles hier ziemlich **brav** und vorhersehbar! Selbst die **Paris Bar** auf der **Kantstraße** ist noch immer fest in der **Hand** der CFA-Künstler! Ganz anders als bei der stark frequentierten, abendlichen Feier in der weitläufigen, überaus barocken Charlottenburger **Loftetage** des Sammlerpaars Manuela Alexejew und Carlos Brandl, durch die die Anwesenden in **perplexer Stille** mit einem Glas Champagner rosé wandeln. Zuletzt landen wir im **Crackers**, Cookies neuem **Club**. In der Mitte des überfüllten Raumes geht es weder vor noch zurück. Der über die Tage antrainierte Blick, der nicht verweilen darf, der **keinen Halt** findet, der ziellos geradeaus gerichtet, sich im Nichts verliert und doch alles aufnehmen muss – er bleibt nun haften auf der bildlosen Wand der **Garagendisco**. Ekstatisch kollabieren wir im Moment der Stagnation.

Timo Feldhaus & Kito Nedo



