

005 / 100

02-2008

von hundert ————— 05

- 3—Künstler und Geld / Ein Aufruf ————— *Andreas Koch*
5—Albert Speers Großbelastungskörper / Tempelhof ————— *Kai Vöckler*
6—Gespräch mit Marius Babias ————— *Melanie Franke / Doreen Mende*
9—Jeff Wall / Deutsche Guggenheim ————— *Knut Ebeling*
10—Kirsten Pieroth / Klosterfelde ————— *Kirsty Bell*
11—Tue Greenfort / Johann König ————— *Raimar Stange*
12—Karin Sander / Sassa Trülzsch ————— *Doris Mampe*
13—Roman Signer / Hamburger Bahnhof ————— *Peter K. Koch*
14—Gespräch mit Ricoh Gerbl ————— *Barbara Buchmaier*
16—Hila Peleg / unitednationplaza, History... / kw ————— *Matthias Sohr*
18—Heinz Emigholz / Hamburger Bahnhof ————— *Christoph Bannat*
19—Sven Marquardt / Berghain ————— *Estelle Blaschke*
20—Gespräch über Michel Majerus ————— *Andreas Koch / Raimar Stange*
22—Olga / Kai Hoelzner ————— *Kathrin Busch*
23—Robert Kuśmirowski / Galerie Magazin ————— *Stefanie Peter*
24—Norbert Bisky / Haus am Waldsee ————— *Anne Marie Freybourg*
26—Space Chase / Magnus Müller ————— *Peter K. Koch*
27—Gruppenausstellung / Coma ————— *Dominikus Müller*
28—Eugène Atget / Martin-Gropius-Bau ————— *Naoko Kaltschmidt*
29—Thomas Ravens / Barbara Wien ————— *Rodney La Tourelle*
30—Norwegen Show / Ballhaus Ost ————— *Katharina Schlüter*
31—Paola Yacoub, Michel Lasserre / Mars ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
32—Gabriel Kuri / Esther Schipper ————— *Wolf von Kries*
34—Ganzseitige Anzeige (Spezial) ————— *Martin Germann*
36—Eine Brille von hundert ————— *Stiftung Preussischer Optiker*

Impressum

Redaktion Melanie Franke und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Gründungsredaktion Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo,
Henrikke Nielsen, Raimar Stange
Dank Rosemarie Heather (Englisches Lektorat) und Kito Nedo (Herausgeber in Pause)
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 02/2008 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

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

Bilder

- 3 Nach einem Plakat von Klaus Staeck, 1972, Originaltext: „Deutsche Arbeiter!
Die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen“
- 4 Atelierhaus Katharina Grosse, Berlin (links) und Galeriehaus am Kupfergraben, Berlin (rechts), Fotos: vonhundert
- 5 Foto: Kai Vöckler
- 6 Foto: Kitty Kleist-Heinrich, Marius Babias in seiner Neuköllner Wohnung
- 7 Aus dem Buch: Marius Babias, Berlin, Spur der Revolte, Köln, 2006, Foto: privat, von links nach rechts:
Christoph Hildebrand, Knut Bayer, Marius Babias, Maria Eichhorn in der Galerie Vincenz Sala, 1989
- 9 Jeff Wall „Night“ (Ausschnitt), 2001, Courtesy Olbricht Collection
- 10 Kirsten Pieroth, „Untitled (safe)“, 2007, Courtesy Galerie Klosterfelde, Berlin
- 11 Tue Greenfort, „Danzig, Havarna, Siauliai“ 2007,
und „Plant Oil Circulation – After Hans Haacke 1969 –“, 2007, Courtesy Galerie Johann König, Berlin
- 12 Karin Sander, „Leinwand“, 2003/2007, Foto: Courtesy Studio Sassa Trülzsch
- 13 Roman Signer, „Engpass 02“ (Ausschnitt), 2000
- 14 Foto: privat
- 16 Hila Peleg „A Crime Against Art“ (Still), 2007, unitednationsplazastudios, Berlin
- 17 Coverfoto Katalog „History will repeat itself“ von
Heike Gallmeier, „War&Peace Show: Minipanzerschlacht“, Fotografie, 2004
- 18 Heinz Emigholz: Titelblatt zur Serie „Die Basis des Make-Up“ 1974–2007, © Heinz Emigholz 1974
- 19 Sven Marquardt, aus der Serie „13 Monde“
- 20 Michel Majerus, 1999, Courtesy Sammlung Raimar Stange, Berlin
- 21 Michel Majerus: Filmstills aus dem Buch „If we're dead so it is“, 2007, jrp-Verlag
- 22 Olga, Collage, 2007, Courtesy Kai Hoelzner
- 23 Robert Kuśmirowski, „DATAmatic 880“ Ausstellungsansicht, Courtesy Galerie Magazin, Berlin
- 24 Norbert Bisky, „Michelsdorf“, 2007, Courtesy Galerie Crone, Berlin; Leo Koenig Inc., New York
© VG-Bild Kunst Bonn 2007, Foto: Bernd Borchardt
- 25 Francis Picabia, „Cinq Femmes“, 1941–1943 © VG-Bild Kunst Bonn, Courtesy Friedrich Christian Flick Collection
- 26 „Space Chase“, Ausstellungsansicht, Galerie magnusmüller, Berlin
- 27 Katja Strunz, „Chiffre“, 2007, Courtesy Coma – Center for Opinions in Music and Art, Berlin
- 28 Porträt Eugène Atget, 1927 © Berenice Abbott / Commerce Graphics, NYC
- 29 Thomas Ravens, 2007, Courtesy Barbara Wien, Berlin
- 30 Ausstellungsansicht Ballhaus Ost, Berlin, Foto von der Internetseite www.gunterreski.de/html/project_ballhaus.htm
- 31 Paola Yacoub und Michel Lasserre „Kempinski Bristol Hotel Berlin“, Courtesy Mars, Berlin
- 32 und 33 Gabriel Kuri, Ausstellungsansicht Galerie Esther Schipper, Berlin
- 34 Jeff Koons „Hanging Heart“ 1994–2006
- 35 Jeff Koons „Hanging Heart“ Promotionvideo (Stills), 2007, Sotheby's, New York
- 36 Foto Sandra Steins, Montage vonhundert: Prof. Dr. Dr. hc. mult. Hermann Parzinger,
Udo Kittelmann, neuer Direktor der Nationalgalerie, Kulturstaaatsminister Bernd Neumann, Dr. Michael Eissenhauer,
neuer Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, Prof. Dr. h.c. Klaus-Dieter Lehmann (von links nach rechts)

Künstler!

vonhundert will euch eure Villen
im Tessin wegnehmen



Künstler und Geld

/Ein Aufruf

Wenn man vom Flughafen Tegel nach Mitte will, führt ein Weg durch die Lehrter Straße. Dort fällt rechterhands ein riegelartiges Gebäude auf, das unmittelbar an die Straße angrenzt. Das aus Sichtbeton gegossene Haus mit großen eingelassenen Panoramafenstern ist das neue Atelierhaus der Künstlerin Katharina Grosse. Es steht für einen Wandel im Berliner Kunstbetrieb, der in den letzten Jahren große Summen Geld nicht zuletzt in die Taschen der hiesigen Künstler gespült hat. Der Markt brummt immer noch und die Künstler rüsten auf. Auffallend an dem neuen Atelierhaus der eben nach Berlin gezogenen Grosse ist die Ähnlichkeit mit dem Galerienhaus, das sich der Berliner Kunsthändler Heiner Bastian an der Museumsinsel gebaut hat. Beide Gebäude sind quaderähnliche Klötze mit großzügigen Fensterflächen. Trotzdem haben beide Häuser etwas Trutzburghaftes und verschließen sich in ihrem monolithischem Auftreten ihrer Umgebung.

Von den zirka 5000 ernsthaft arbeitenden bildenden Künstlern in Berlin können nach Schätzungen mittlerweile 500 sehr gut von ihrer Kunst leben. Das sind immerhin zehn Prozent, vor drei Jahren waren es nach Aussagen des BKK Berlin nur die Hälfte. 50 dieser Künstler müssten, wenn man die Verkäufe hochrechnet mindestens Millionäre sein. Das sieht prozentual immer noch nach der Vermögensstruktur einer mittelamerikanischen Bananenrepublik aus und tatsächlich zeichnete sich der Kunstbetrieb noch nie durch eine ausgewogene, soziale Verteilung von Geld aus. Wahrscheinlich ist die bildende Kunst der ungeschützte und urkapitalistischste Zweig der Kulturlandschaft. Jeder Künstler ist sein eigener Chef und manche sind eben die besseren. Das war schon immer so und soll hier auch nicht in Frage gestellt werden. Neu ist jedenfalls der relative Reichtum von immer mehr aber immer noch wenigen Künstlern. Dass der Groß-



teil nicht unter dem Existenzminimum lebt, liegt an den zahlreichen Jobs und Nebenjobs, die die gut geölte Kunstkonjunktur mit sich bringt.

Neu ist die vermehrte Sichtbarkeit des Geldes von Künstlern, denn Katharina Grosse ist nicht die Einzige, die ihre Arbeitsräume den Anforderungen der Nachfrage anpasst. Karin Sander plant auf dem gleichen Gelände mit Kollegen ein eigenes Atelierhaus. Olafur Eliasson kaufte sich einen Teil der ehemaligen Brauerei am Pfefferberg und plant dort umfangreiche Arbeits-, Schul-, und Wohnräume für sich und seine um die 40 Mitarbeiter. Michael Elmgreen und Ingar Dragset beziehen im Februar diesen Jahres eine umgebaute Wasserpumpstation in Neukölln und richteten neben einer zehn Meter hohen Multifunktionshalle ebenfalls Wohn- und Büroräume ein. Solange die erfolgreichen Künstler ihr Geld für eine verbesserte Arbeitssituation einsetzen, ist das völlig in Ordnung, zumal sie eben auch Arbeitsplätze für die weniger Erfolgreichen schaffen. Die Frage wird sein, wie sie mit dem in den neuen Studio- und „Fabrik“-Gebäuden akkumulierten Kapital umgehen werden. Denn gerade die Künstler haben als wesentliche Nutznießer des Kunstbooms auch eine Verantwortung für eine aktive Gestaltung und Belebung der Berliner Kunstlandschaft – auch über ihre eigentliche künstlerische Arbeit hinaus. Der glückliche Umstand, dass wegen ihrer Arbeit viel Geld aus den Händen europäischer, amerikanischer oder russischer Wirtschafts- und Geldadeldynastien nach Berlin fließt, ist vielen Faktoren geschuldet und sollte für Besseres genutzt werden, als dorthin zurückzufließen, wo es her kam, nämlich in die üblichen Anlageformen wie Immobilien oder Aktienfonds.

Künstlerburg versus Sammlerburg, das sagt auch einiges über das Verhältnis zwischen erfolgreichen Künstlern und ihren Käufern, denn so gut sie sich vor allem in der Öffent-

lichkeit verstehen, so abhängig und gespannt ist die Beziehung oft untereinander. Wahrscheinlich ist der Kunsthandel das zweitälteste Gewerbe der Welt. Die Sammler sichern sich über ihr finanzielles Engagement Aufmerksamkeit und punktuelle Liebe, oft fehlt es aber an Anerkennung, wie man am Umgang mit der Flick-Collection in der Medienöffentlichkeit sehen kann. Jeder Künstler lässt sich kaufen, aber hinter vorgehaltener Hand tauchen dann doch moralische Bedenken auf. Dahinter stecken Reste von Skepsis gegenüber dem Kapital – eine Skepsis, die aus jüngeren Jahren herrührt, denn auch der reichste Künstler hat meist arm angefangen. Das Geld kam relativ schnell und plötzlich, die Haltung bleibt aber zunächst noch die alte. Und an diese müsste vermehrt appelliert werden:

Deshalb, liebe wohlhabende Künstler, ob Millionäre oder nicht, sammelt selbst Kunst und davon viel. Gründet Stiftungen und fördert arme Künstler. Finanziert unabhängige Ausstellungsräume und Kunsthallen. Stiftet Preise und Stipendien. Zahlt eure Mitarbeiter gut. Gründet Schulen und Zeitungen. Fördert Kataloge und baut Verlage auf. Nehmt einen Teil des Betriebs selbst in die Hand und überlasst ihn nicht anderen, die weniger davon verstehen und sich nur mit euch schmücken. Erst dann solltet ihr euch auch eine Villa im Tessin oder sonstwo leisten.

Andreas Koch



Germania der Ruinen

/ Albert Speers Großbelastungskörper (1941)

Eine der bemerkenswertesten Baukunstwerke Berlins ist eigentlich keins, sondern nur ein technisches Bauwerk, ein Versuchsaufbau, der für eine kommende Architektur den Weg – oder besser den Grund – bereiten sollte. Als ein Stellvertreter des noch zu errichtenden Bauwerks steht es noch heute, als Ruine des Bauvorhabens. Dass Bauvorhaben steckenbleiben oder nicht zur Vollendung gelangen ist nicht ungewöhnlich in Berlin, dass sie aber erst gar nicht beginnen und zugleich aber auch nicht mehr zu beenden sind, ist doch auffallend.

Bauvorgängen innerhalb von Städten geht zumeist der Abriss des Bestehenden voraus. Auch die Planung zu „Germania“, der künftigen Hauptstadt des nationalsozialistischen Weltreiches, produzierte Ruinen. Berlin als Welthauptstadt sollte nach Adolf Hitlers Vorstellung neugestaltet und nach Fertigstellung der Bauvorhaben anlässlich einer Weltausstellung im Jahre 1950 umgetauft werden. Um dieses Ziel zu erreichen, wurde 1937 der „Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin (GBI)“ eingerichtet, eine staatliche Planungsbehörde, deren Chef Albert Speer war. Diese für alle größeren Bauvorhaben zuständige Behörde realisierte einige Planungen, deren bekannteste der Großflughafen Tempelhof (Architekt: Erich Sagebiel) oder das Reichssportfeld (Architekt: Werner March) sind. Ihr eigentliches Ziel aber war die Schaffung von Repräsentationsbauten für die künftige Hauptstadt des großgermanischen Reiches, deren vorgesehenen Dimensionen die realisierten Bauten vergleichsweise unbedeutend erscheinen lassen. So sollte die geplante monumentale Staats- und Parteiarchitektur ihren Höhepunkt in einem „Triumphbogen“ mit einer Höhe von 117 Metern und einer Breite von 170 Metern und einer „Großen Halle“ mit einem Durchmesser von 250 Metern und einer Höhe von 220 Metern finden.

Da Hitler der Auffassung war, dass an große Epochen der Geschichte nur monumentale Bauwerke in einer dauerhaften Ausführung erinnern, galt es „steinerne Geschichtszeugen zu schaffen“, die dem „tausendjährigen Anspruch“ genüge tun. Speer entwickelte dazu eine sogenannte „Ruinenwerttheorie“, für die die Vorstellung bestimmend war, dass nach dem Ende des tausendjährigen Reiches diese Bauten, wie die Ruinen der Antike, von der „Größe“ des Nationalsozialismus Zeugnis ablegen würden. Diese unangenehm sentimentale Sicht auf das eigene Schaffen fand Hitlers begeisterte Zustimmung, der dies als „Ruinengesetz“ festgeschrieben wünschte.

Die Vorarbeiten zur Neugestaltung Berlins begannen 1938 mit dem Abriss von Häusern und den Untersuchungen des Baugrundes. Ganze Straßenzüge wurden beseitigt um Platz für die geplanten Neubauten zu schaffen. Die Bautätigkeit der GBI bestand hauptsächlich im Ruinieren des Berliner Stadtbildes. Da die üblichen Methoden Speer zu lange dauerten, favorisierte er ab 1940 Sprengungen. Diese neuartige Abrissmethode fand nach seiner Ernennung zum Rüstungsminister einen sarkastischen Kommentar durch einen der Abteilungsleiter der GBI, der in einer Karikatur eine Kanone die geplante Nord-Süd-Achse durch Berlin schießen lässt. Dies trifft ungewollt den Kern der Planung. Der Anspruch auf Weltherrschaft, den die geplanten Bauten der Welthauptstadt „Germania“ repräsentieren sollten, hatte den Krieg als Voraussetzung und zog als logische Folge das Bombardement der gegnerischen Luftstreitkräfte nach sich. Die Kriegszerstörungen wurden von der GBI als „wertvolle Vorarbeit für Zwecke der Neugestaltung“ durchaus gewürdigt. Hier zeigt sich der Gehalt der „Ruinenwerttheorie“ Albert Speers, denn in dieser verdrehten Sicht war es gleichgültig, ob die Freiräume für das megalomane Bauvorhaben durch die Sprengungen des Generalbauinspektors oder durch kriegsbedingte Zerstörungen geschaffen wurden.

Speer ließ 1941 einen sogenannten Großbelastungskörper auf dem Gelände des künftigen „Triumphbogens“ errichten. Dessen geplanten, gewaltigen Ausmaße erforderte eine Prüfung der Tragfähigkeit des Untergrundes. Daher wurde ein Druckkörper aus Beton mit einem Durchmesser von mehr als zehn Metern und einem Gewicht von über 12.000 Tonnen errichtet. Und dieser ist „das einzige verbliebene Zeugnis“ der großherrlichen Planung, so Speer in seinen Erinnerungen. Die Betonruine drückt buchstäblich den Wert des Speerschen Bauvorhabens in ihrer stumpfsinnigen Massivität aus. Da die mechanische Beseitigung zu zeit- und kostenintensiv wäre und eine Sprengung nicht möglich ist, wird dieses Zeugnis der „Größe“ des tausendjährigen Reiches noch lange als Druckstelle im kollektiven Gedächtnis erhalten bleiben: ein langsam vor sich hin bröckelnder Betonklotz, der auf dem märkischen Sand lastet und der immer noch Millimeter um Millimeter einsinken wird, wenn Berlin bereits verschwunden ist.

Kai Vöckler



Hero des Undergrounds

/ Gespräch mit Marius Babias, dem neuen Direktor des NBK

Doreen Mende/ Lass uns mit deiner Berlin-Analyse „Spur der Revolte“ beginnen. Du schreibst: Die „unsympathischen 1990er“ haben zu einem „hedonistischen Hipsterparadies“ für „Identitätshopper“ und zugleich zu einer „retropolitisierten Kunstheimat für verhinderte Linksradikale“ geführt. Du bist Teil dieser Bewegung gewesen und stehst nun als Direktor des geschichtsträchtigen Neuen Berliner Kunstvereins mitten in dieser von dir als „Flachland“ bezeichneten Kunstlandschaft. Da sehe ich einen Widerspruch.

Marius Babias/ Was du zitierst, bezieht sich auf einen historischen Abschnitt, den ich aus individueller, vielleicht zugespitzter Perspektive – als kritischer Begleiter dieser Szenen – niedergeschrieben habe. Das war aber nicht im Sinne eines Testaments oder im Sinne einer Kehrtwende gemeint, damit ich danach in die bürgerliche Welt eintauchen kann. Die Legitimation für mein Handeln beziehe ich nicht ausschließlich aus der Vergangenheit oder aus rein privaten Erfahrungen. Die Tätigkeit im NBK ist eine weitere Variable eines generellen Interesses an kultureller Produktion, nur auf anderer Ebene, diesmal nicht auf der Ebene der Selbstorganisation und des Prekären, wo aus sich selbst und den limitierten Mitteln der KombattantInnen heraus etwas zustande kommt. Nachdem man die nicht-institutionellen Erfahrungsräume durchschritten hat, kommen die nächsten Erfahrungsräume, und die sind institutionell. Dann stellt sich die Frage, wie man den subjektiven Erfahrungsapparat anwenden und den institutionellen Raum durchdringen kann. Ich sehe diesen konstruierten Widerspruch nicht, dass man aus dem System heraus das System nicht formieren oder verändern könne.

Mende/ Vor dem Hintergrund deiner Berlin-Analyse gefragt: Inwiefern wird heute der Begriff der Institution einer Befragung von dir als neuer NBK-Direktor unterzogen?

Babias/ Für mich sind institutionelle Räume immer öffentliche Räume. Damit möchte ich den Dichotomien von Innen-Außen, Subjektiv-Objektiv, Öffentlich-Privat entkommen. Das sind Polarisierungen, die ein sehr spezielles Berliner Denken oder sagen wir ein kodiertes alt-linkes Denken geprägt haben. Das dichotomistische Weltbild hat seine Gültigkeit verloren. Die Gründe dafür sind vielfältig. Für Berlin war es der Fall der Mauer, der zur Erosion geführt hat. Die Personenkreise, die in einer Retro-Haltung und in einem manichäischen Weltbild verharren, haben sich irgendwann selbst marginalisiert. Das ist sicher ein Grund für die Zersplitterung. Der andere ist, dass die linken Utopien angesichts der großen politischen Veränderungen nicht mehr auf ein Theoriemodell zurückgeführt werden können, das konsistent genug wäre, diesen Wandel zu erklären oder den Zusammenbruch des Staatssozialismus aufzufangen. Es gibt kein konsistentes Theoriegebäude, unter das sich die fragmentierten Subjekte stellen und so etwas wie eine neue Jugendbewegung hätten hervorbringen können. Das konnte nur im neo-liberalen Feld passieren, sprich die Love-Parade. In diesem Feld ist eine Massenbewegung sehr wohl zustande gekommen, aber nicht im kritisch-linken Milieu.

Melanie Franke/ Verbirgt sich dahinter die Idee der recht diplomatischen Verbindung von „bürgerschaftlich-demokratischer“ Gedanken mit „künstlerisch-existenziellen“ Fragestellungen, die du vor kurzem selbst formuliert hast?

Babias/ Das ist gar nicht so diplomatisch, wie es klingt. Welche Handlungsoptionen sind denn in einer neo-liberalen oder globalisierten Welt noch möglich? Im Zeitalter der Globalisierung, da alles fließt und flowtet, da Grenzziehungen innwärts wandern und Dichotomien nicht mehr das Denken bestimmen, ist das aktive Handeln jedes einzelnen Bürgers ein wichtiges Gut geworden. Der eine ist



vielleicht emphatischer unterwegs, setzt sich für unterprivilegierte Menschengruppen ein. Der andere ist vielleicht ein Mäzen oder stiller Sympathisant und setzt sich auf andere Weise ein. Engagement ist ein wichtiges Gut geworden, ein Gut, das ein Kunstverein ganz anders bündeln kann als beispielsweise ein Museum. Ein Kunstverein ist die Verabredung einer bestimmten Anzahl von Menschen, die freiwillig und ehrenamtlich durch ihren Beitrag im Dienste der Öffentlichkeit eine kulturelle Hervorbringung leisten, ohne finanziell entlohnt zu werden. Das ist eine nicht zu unterschätzende Handlungsoption, die dem Einzelnen im kulturellen Feld bleibt. Als andere Variante des kulturellen Engagements bietet sich das Kulturstaatsprinzip an; in der Praxis allerdings entzieht sich der Staat immer mehr seiner Verantwortung für die Kultur, obwohl ihn das Grundgesetz dazu verpflichtet – mit der Folge, dass sich das Museum an Sammler und Sponsoren ausliefert, die diktieren, was ausgestellt wird. Dann fährt man Mainstream-Programme, weil die angeblich beim Publikum besser ankommen und dadurch die Besucherzahlen steigen. In einem solchen Set ist ein bürgerschaftlich organisierter Verein umso wichtiger geworden. So gewinnt er neue Legitimität und Handlungsräume, wird unabhängiger von Partikularinteressen, weniger anfällig für Kompromisse. Wir im NBK wollen auf substantielle Programme setzen. Wir setzen auf die Kontinuität unserer Ausstellungen und unserer beiden Sammlungen, dem Video-Forum und der Artothek.

Mende/ Das führt zu der Frage nach den Handlungsmodulen. Welche hast du, diese neue Legitimation zu ermöglichen? Wie willst du die Öffentlichkeit aktivieren?

Babias/ Das bestehende Profil der beiden Sammlungen sowie der Ausstellungen muss gestärkt und noch öffentlicher werden. Ab Sommer 2008, wenn ich mein erstes Ausstel-

lungsprojekt mit Silke Wagner realisiere, wird sich der NBK auch räumlich anders präsentieren als bislang. Das Video-Forum wandert nach unten und bekommt physisch einen Raum, der für alle BesucherInnen zugänglich ist. Es wird eine Video-Präsenzbibliothek, Screenings, kleine und größere Veranstaltungen um das Video-Forum herum geben. Eine Aufwertung und Verankerung in der Idee des demokratischen Bildungsgedankens soll auch die Sammlung der Artothek erhalten. Die Ausleih-Bestände sollen neu sortiert und präsentiert werden, nach wechselnden Schwerpunkten. Die MitarbeiterInnen sollen noch aktiver die Kunst an die BesucherInnen und an die Öffentlichkeit vermitteln, auch direkt in Schulen, Einrichtungen und Betrieben.

Franke/ Dahinter verbirgt sich dann die Erfüllung eines Bildungsauftrags.

Babias/ Dahinter steht ein Bildungsideal, nicht das Schiller'sche Ideal, das das Menschengeschlecht kulturell veredeln will; dahinter steht ein Bildungsideal, das kritisch auf die Welt schaut. Dahinter steht die Idee der geistigen Teilhabe an kulturellen Prozessen, die sich gegen die Vorstellung richtet, Kultur sei ein Konsumartikel.

Franke/ Wie wird sich deine Rolle als multipler Kunstvermittler mit den Anteilen Kunstkritik, Ausstellungsorganisation und Lehre im Rahmen der Direktorenstelle mit all den repräsentativen Aufgaben verändern?

Babias/ In die neue Architektur des NBK fließen meine Erfahrungen als kuratierendes, lehrendes, schreibendes Subjekt ein. Entsprechend versuche ich zwischen diesen drei Bereichen ein sinnfälliges Mengenverhältnis zu finden. Es soll nicht zu viel Diskurs und zu wenig Ausstellungen geben, mehr Verständnis von Projektarbeit wird bestimmt durch die Verbindung des handwerklichen, diskursiven und ästhetischen Feldes – in Zusammenarbeit mit dem Team, mit den

KünstlerInnen und unseren Partnern. Allein kann man gar nichts erreichen. Neben der geplanten Kooperation mit der UdK werden wir in Kooperation mit der Gartenstadt Atlantic ein kleines Residency-Programm gründen, wir planen die Verfügbarkeit eines Raums außerhalb des NBK, allerdings kein klassisches Künstler-Stipendium. Mir schwebt eher das Stadtschreiber-Modell aus der Literatur vor: Man lädt nicht nur KünstlerInnen ein, sondern auch AutorInnen, WissenschaftlerInnen und KuratorInnen für eine gewisse Zeit, um es ihnen zu ermöglichen, in dieser Stadt zu leben und an einem Projekt zu arbeiten. Parallel zu dieser Werkstatt-Situation entsteht dann hoffentlich eine neue temporäre Lebensform.

Mende/ Welche Strategien der Meinungsproduktion willst du für die Programmierung des NBK anwenden? Ich würde dabei gerne das von dir oft kritisierte „konsumistische“ Verhalten in die Frage einbeziehen.

Babias/ Die NutzerInnen der Artothek oder des Video-Forums kommen nicht, wie in anderen stadtbekanntesten Institutionen, als Party-Publikum zu uns. Die BesucherInnen kommen in den NBK mit der Zielgabe, ein Gespräch zu führen, ein Kunstwerk auszuleihen, Videos zu sichten, sich weiterzubilden und geistig teilzuhaben. Sie kommen nicht auf einen schnellen symbolischen Tauschhandel vorbei, sondern um sich zu informieren, sie wollen betreut und einbezogen werden. Das ist eine ganz andere Form von Ko-Produktion zwischen Institution und Publikum, als es bei einem Party-Publikum der Fall ist, welches durch die Stadt zieht, um Ausstellungen oder Ausstellungsinhalte zu konsumieren. Und weil du mich nach dem Bildungsideal gefragt hast: Wir adressieren eine Öffentlichkeit, die weit über das Party-Publikum hinausgeht. Wir adressieren ein Publikum, das sich nicht ausschließlich über symbolische Tauschverhältnisse definiert, sondern über Ko-Produktionsverhältnisse, die über den Tausch von Hippieness, Party oder Konsum hinausreichen, indem ich meinen Körper irgendwohin trage, meine Augen auf einem Objekt ruhen lasse und meinen Stimmapparat zu einem Party-Gespräch aktiviere. Hierher in den NBK kommt man, um mit der Institution – mit den Personen, die die Inhalte vermitteln – eine Form von Ko-Produktion einzugehen und zurückspielen. Darin liegt mein Bildungsansatz.

Franke/ Wie lassen sich deine neuen Vorstellungen von diesem Bildungsauftrag mit deinen früheren von Peripherie im Sinne von Subkulturen, Gegenkulturen, nicht-institutionellen Orten in Einklang bringen; oder interessiert dich die Nähe zur Brunnenstraße nicht?

Babias/ Die Nähe zur Brunnenstraße mit ihren nicht-kommerziellen oder halb-kommerziellen Produktionsräumen ist mir sympathisch. Das „Gegenkulturelle“ ist für mich allerdings kein Selbstläufer. Oft genug wird „Gegenkultur“ als eine Art Ornament instrumentalisiert, als identitärer Füllstoff ohne Rückbezug zum eigenen Leben. Tom Wolfe hat dafür den Begriff „Radical Chic“ geprägt. Das Periphere beinhaltet nicht zwangsläufig das positiv besetzte Dagegen-Sein, es kann oftmals Kalkül oder Ausdruck des ungelebten Lebens sein, wie der Kunstkritiker Wolfgang Max Faust einmal formulierte. Andererseits ist sehr wohl denkbar, dass selbst mitten im Herzen der Finsternis das Ir-

reguläre politisch wirken kann, so zumindest lese ich Joseph Conrad. Die Konstruktion der Zentrum-Peripherie-Dichotomie erscheint mir nicht mehr sinnfälliger zu sein. Man kann nicht mehr das „Gegenkulturelle“ für sich reklamieren, wo doch dieses Lebensmodell so offenkundig absorbiert ist. Es könnte eine Falle sein, die man sich selbst stellt; letztlich wahrscheinlich auch ein Marktphänomen. Wenn ich diese Behauptung falsifizieren wollte, könnte ich den Super-Hype-Künstler ausstellen und dazu behaupten, dass ich hier den Hero des Undergrounds in den NBK setze. Das würde dieselbe Logik bedienen.

Mende/ Wenn man das Konzept der radikalen Demokratie einmal auf die Kunst anwendet: Welche Display- bzw. Ausstellungs-Modelle hältst du aktuell für aufschlussreich und komplex genug, dem Antagonismus zwischen Kunst als Verkaufsware und Kunst als kritischem Reflexionsinstrument zu begegnen?

Babias/ Es gibt eine politische Denkbewegung, die zu bestimmten Denk-Displays führt, die wiederum mein Denken beeinflussen. Das ist die Vorstellung eines transkulturellen öffentlichen Raums, der außerhalb des Nationalstaates entsteht. Diesen Raum teilt man potentiell auch mit Leuten in Paris, London oder Bukarest, ein Raum, der das Modell der essentialistischen Identitätszuschreibung zurückweist und an seine Stelle das Konzept der affektiven Arbeit als postindustrielles, postfordistisches, prekäres Subjekt setzt. Das Leben ist kein Fundament und keine Essenz, sondern Produktion. Mich interessiert, Übersetzungsformeln dafür zu finden und als sinnfällige Angebote zur Teilhabe für die Öffentlichkeit modellhaft verfügbar zu machen.

Melanie Franke/Doreen Mende



Pennertristesse

Jeff Wall in der Deutschen Guggenheim

Eigentlich kann man Jeff Wall ja kaum noch sehen, gehört er doch zweifellos zu den überexponierten, übergehypoten und übertheoretisierten Fotokünstlern der neunziger Jahre – so verläuft Walls Weg von der „Exposure“ im Ausstellungswesen zur Überexposure. Zu Walls Überpräsenz in den Kunstmuseen dieser Welt passt es, dass sich der kanadische Fotokünstler durch seine geschickten historischen Verweise noch zu Lebzeiten seinen Platz in der Kunstgeschichte gesichert hat: Wall zu lesen, so wurde man unterrichtet, sei wie eine Sozialgeschichte der Bildenden Kunst zu sehen. So wurde Wall zu so etwas wie dem sozialhistorischen Gewissen der zeitgenössischen Fotokunst.

Was die Ausstellung bei der Deutschen Guggenheim durchaus brisant machte, waren ihre ambivalenten Rahmenbedingungen: Denn einerseits betrat Wall mit seiner Guggenheim-Show deutlicher als je zuvor das Terrain der sozialdokumentarischen Fotografie. Andererseits wurde die Ausstellung jedoch von einer Institution der Deutschen Bank ausgerichtet, der man damit durchaus soziale Koketterie vorhalten konnte. Für Stimmung war also durchaus gesorgt – und entsprechend ambivalent fiel auch das Echo der Feuilletons aus, die soweit gingen, Wall das Aufziehen einer mediokren Serie auf übergroßen Formaten vorzuwerfen.

Erhöht wurde der Einsatz noch durch die Tatsache, dass der global agierende Wall selbst auch in seiner Ausstellung vorbeischaute und in Berlin einige flankierende Lectures hielt. So hatte man also das Vergnügen, Wall auch bei einer Guggenheim-Lunch-Lecture zu lauschen oder sein Werk von Kunsthistorikern geadelt zu sehen. Die Besuchermassen, die zu jedem Wall-Termin anrückten, ließen darauf schließen, dass an Walls eigener Deutung seiner Arbeit mehr Interesse bestand als an den Arbeiten selbst, die bis heute unheimlich unpräzise wirken.

Die interessantesten Fotoarbeiten von „Exposure“ waren für mich denn auch nicht die für die Ausstellung angefertigten „sozialdokumentarischen“ Arbeiten, in denen sich Wall klar in die Tradition der us-amerikanischen Soziofotografie nach Walker-Evans einreihet. Eine weitaus größere Spannung – auch zum Titel der Ausstellung „Belichtung“ – bot ein Foto, das den Auftragsarbeiten voranging; eine auf den ersten Blick völlig unterbelichtete Aufnahme mit dem Titel „Night“. Sie passte noch am ehesten in das sozialdokumentarische Schema und zeigte eine Nachtaufnahme, die Obdachlose unter einer Autobahnbrücke zeigt – eine Szene, die sich illusionistisch in einem See unter der Brücke spiegelt. Für eine Unterlaufung des dokumentarischen Anspruchs sorgte hier nicht nur das Wissen, dass alle Arbeiten Walls inszeniert sind; die funkelnde und gleißende Nachtstimmung des Bildes tat ein übriges indem sie die Pennertristesse in ein gleißend-glamouröses Panorama der Nacht mit all ihren Schattierungen verwandelte.

Ein weiteres schwarz-weißes Panorama zeigt Wall in „Cold storage, Vancouver“ (Kühlraum, 2007): Der menschenleere Großkühlschrank besteht aus einem kahlen Betonraum, der in etwa so anheimelnd wirkt wie ein Bunkerinterieur. Während in „Night“ der Außenraum in einen surrealen Innenraum verwandelt wurde, dreht Wall das Spiel zwischen Innen und Außen in „cold storage“ um: Das Bild zeigt einen Innenraum, dessen Unwirtlichkeit ihn jäh zu einem Außenraum werden lässt. Gewiss kann man dieses Foto als Kommentar zu den inhumanen Arbeitsbedingungen in der entsprechenden Branche lesen, wie es Jean-François Chévrier in seinem begleitenden Essay tut. Doch zeigt die Arbeit weniger das Inhumane als das Posthumane: Ganz gegen den Vorsatz des Sozialdokumentarischen stößt Wall hier zu einer posthumanen Fotografie vor, in der die Elemente gewissermaßen unter sich sind. Der kahle Beton und das gefrorene Eis an der Decke; die kurze Eis-Zeit des Frierens und die gefrorene Zeit des geschichtslosen Betons. Wall inszeniert in dem abweisenden Gewölbe eine Höhle der Zeit, in der die Zeit materialisiert erscheint.

In „logs“ (Baumstämme) aus dem Jahr 2002 sind die Materialien und ihre Materialitäten dann vollständig unter sich. Während Wall sich komplett von der verfänglichen Dokumentation des Sozialen verabschiedet, dokumentiert er stattdessen in geologischer Manier das Aufeinandertreffen zweier Materialitäten: Walls Baumstämme, die im Schnitt zu sehen sind, lagern neben Betonquadern. Die unterschiedlichen Maserungen, Porositäten und Konsistenzen von Beton und Holz werden zu Protagonisten des Bildes. Hier erreicht Wall schließlich eine posthumane Geologie des Bildes, die seinen Auftraggebern schließlich auch keine koketten Spreizungen mehr abverlangt.

Knut Ebeling

*Jeff Wall, „Belichtung“
Deutsche Guggenheim, Unter den Linden 13/15,
03.11.2007–20.01.2008*



Re-shifted Re-contextualisations

/ Kirsten Pieroth in der Galerie Klosterfelde

Re-contextualisation is a strategy taken for granted by younger artists today, and audiences, used to Simon Starling's convoluted eco-narratives or Slominski's form-determining absurdities, are well practiced in extrapolating hidden histories and alternative identities from within the mute objects displayed before them. Kirsten Pieroth has long displayed a considerable dexterity when it comes to such re-contextualising displacement of objects. In the past, her transfers have as often taken a literary or historical bent as a strictly physical, or geographical one. The result is a reversal of expectations that requires an equally dexterous imaginative response from the viewer.

In this, her first solo exhibition in Berlin for four years, Pieroth presents three stories of relocation or transformation, and their sculptural results. In the first piece „Untitled (Loan)“, 2007, the focus is on bureaucratic systems at work within the art institution. Wall-mounted photographs document the de-installation of an item in one prestigious museum, and its careful re-installation in another, complete with all the regulation art-handler's gloves and measuring tapes necessary to meet the standards of institutional art-handling. It is, however, not an artwork itself being handled, but its label. And not just any label from any artwork, but the Louvre's exhibition label for Leonardo da Vinci's Mona Lisa.

This work was initially made for 'Learn to Read', a group exhibition at the Tate Modern, where the wall label was exhibited alone, creating a metonymic relationship between the institutional label and the work itself, whereby the label would, through the viewer's response, conjure an image of the famous painting, while drawing attention to the history embedded in its many different names. As such, it functioned almost like a Lawrence Weiner wall text in its ability to paint the artwork clearly in mind of viewer. Here, however, the

label itself is not displayed but rather the documents and documentation relating to its loan. Installed with extreme precision, these build another layer of transference: the paperwork and photographs are displayed with an equal care and attention to detail, although they exist at yet another remove from the artwork and have a value accorded purely through association and anecdotal evidence.

Another act of transference occurs in the neighbouring room, where a tall wooden tower stands, a hide lifted from its original location in the Brandenburg countryside. Small snapshots document its dismantling, while a heap of sawn-off pieces of wood and rusty nails are evidence of the height alteration needed to reconstruct it in its new interior location. Strangely, it is not surprising to find it here. It assimilates immediately, and even its corrugated tin roof, leaning casually against the wall, effortlessly takes on the truth-to-materials of a minimalist sculpture. Surveillance, watch-towers, an altered viewing perspective are associations that come to mind, but mostly it just stays itself, with an added dose of intentionality. Is this a sign of a jaded acceptance of anything that finds its way within the four walls of a gallery? The institutional machinations involved in procuring the Mona Lisa label prove somehow more intriguing and conceptually concentrated than the physical removal of this large, rustic object.

The final work in this show is tucked away in the office, behind the gallerist's desk, and is a return to the punning quality familiar from earlier works by Pieroth. A weighty, old-fashioned black safe sits against the wall. Only on opening it is it clear that it is no longer a safe; is, in fact, no longer safe at all, as it has been converted into a small oven. A concealed pipe leads through the wall behind it to the outside and a discrete flat-screen opposite the safe/oven shows a video of the chimney protruding from the wall outside, happily puffing away. This object modestly insinuates a range of comic anecdotal incidents, of gallerists destroying incriminating documents, or the inadvertent roasting of stacks of dirty art-world cash. Though the thing seems to stay the same, everything around it changes. A critique of the meaning or use-value of an object is implied that extends to the invented meaning of a work of art. Not only does Pieroth refer to the particular histories or contexts of the individual objects presented here, but also to a collective history of sculpture. Her re-contextualisations are installed or arranged with such precision that they take on a newly independent sculptural identity that allows them to be related, laterally, to a history of sculptural form, whether the conceptual wall text, the artepovera sculpture to the re-made ready-made of the late twentieth century.

Kirsty Bell

*Kirsten Pieroth, Galerie Klosterfelde,
Zimmerstraße 90/91, 24.11.–16.02.2008*



Bio-Wurst-Wolken

/ *Tue Greenfort in der Galerie König*

Dass Referenzkunst mehr sein kann als smart-intelligente Cleverle Kunst für better-educated-people, dies zeigte jüngst die Ausstellung von Tue Greenfort in der Galerie König. In der Präsentation, die zuvor schon in der Wiener Sezession zu sehen war, bezog sich der junge dänische Künstler nämlich einmal mehr auf Künstler früherer Generationen, namentlich auf Dieter Roth und Hans Haacke. Betrachten wir hier also zunächst die Referenz auf letzteren Künstler einmal näher.

Schon im Titel der Bodenarbeit „Plant Oil Circulation – After Hans Haacke 1969“ (2007) macht Tue Greenfort sein Referenzsystem transparent: Die Arbeit „Circulation“ (1969) von Hans Haacke wird vernetzt mit dem Projekt „Kostenfreie öffentliche Buslinie“ (2005) von Tue Greenfort. Praktisch sieht das so aus: Die Arbeit Hans Haackes, die aus einem variablen Netzwerk aus durchsichtigem Kunststoffschläuchen besteht, durch das Wasser gepumpt wird, hat Greenfort so modifiziert, dass nun Pflanzenöl durch die auf dem Galerieboden liegenden Leitungen läuft. Das Pflanzenöl und der Treibstofftank, aus dem es gepumpt wird, entstammen eben dem Bus, der während der Ausstellung „A Whiter Shade of Pale“ (2005) Fahrgäste kostenlos und überaus umweltfreundlich zwischen zwei norddeutschen Kleinstädten chauffierte. Geht es Haacke noch darum eine konkrete minimalistische Metapher für die Gesellschaft als, frei nach Niklas Luhmann, „geschlossenes System“ zu finden, so denkt Tue Greenfort diesen Gedanken mit – und weiter, nämlich genau deswegen, weil er in diesem geschlossenen System die Möglichkeit von einer ökologischen Alternative aufzeigt. Das spannende bei diesem Projekt ist also, dass es in doppelter Weise funktioniert, nämlich einerseits als konkreter Problemlöser vor Ort, andererseits und vor allem aber auch als „real-existierendes Modell“ (Charles Esche), das

statt grundsätzlich die politische Situation revolutionieren zu wollen, in deren systemimmanenter Gegenwart versucht neue Realitäten zu installieren. Genau dies macht Greenforts Referenzkunst nicht nur ästhetisch wertvoll, sondern angesichts des Klimawandels auch im wahrsten Sinne des Wortes not/wendig.

Schon zuvor hatte sich der Künstler übrigens auf Hans Haacke bezogen, und zwar ist seiner Skulptur „Bon Aqua Kondensationswürfel“ (2005). Bereits auf den ersten Blick erinnert diese Arbeit an einen „Kondensationswürfel“ (1963–65) von Hans Haacke, doch Greenfort nimmt hier eine minimale, aber weit reichende Verschiebung vor: Statt mit kondensierendem Wasser ist seine quadratische Skulptur mit handelsüblichem Tafelwasser der Marke „BonAqua“ aus dem Hause des Global Player Coca Cola gefüllt. Die Unterschiede von, wie Karl Marx es bereits thematisiert hat, „erster“ und „zweiter Natur“, sowie von Echtheit und Künstlichkeit stehen hier zur Disposition.

Gleichsam der umgekehrte Weg eignet sich bei Greenforts Skulptur „Bio-Wurstwolke – After Dieter Roth 1969“ (2007), die ebenfalls in der jüngsten Ausstellung zu sehen war. Dieter Roth hatte in seiner Arbeit „Wurstwolke“ (1969) mit Hilfe von zwischen Acrylscheiben gepresster Wurstscheiben deren Verwesungsprozess als ästhetisches Moment vorgeführt. Greenfort vollzieht diesen Prozess nach, jetzt allerdings mit Bio-Wurst. Diesmal also tritt eine ökologische bewußtere Variante auf den künstlerischen Masterplan. Gut so!

Raimar Stange

*Tue Greenfort, Galerie Johann König,
Dessauer Straße 6–7, 30.11.2007–12.01.2008*



Süß Betrogen

/ Karin Sander im Studio Sassa Trülsch

Karin Sander im Studio Sassa Trülsch. Eine etablierte Künstlerin in einer der kleinsten Galerie der Stadt. In der allgemeinen Hysterie um Künstler und Profite ist das erst einmal erstaunlich und spricht in sympathischer Weise für die Künstlerin, die auch in ihrer künstlerischen Arbeit stets den Eindruck erweckt, alles richtig zu machen. Nach der Intention gefragt, dürfte man sich aber wohl kaum bei einer kunstmarktkritischen Antwort wieder finden. Nein, kennt man Karin Sanders skulpturale Arbeiten, kann man sich vorstellen, was den Reiz, hier auszustellen, ausgemacht haben muss: Der perfekte weiße Würfel. Um seine Geschichte, seine Möglichkeiten und Grenzen kreisen Sanders Arbeiten von Anfang an. Mit minimalen Eingriffen, wie etwa dem Polieren der Wand- und Bodenflächen, reflektiert sie buchstäblich die Interaktion zwischen Architektur und Betrachter und weist insbesondere dem Körper des Letzteren, seiner Motorik und körperlichen Präsenz werkkonstituierende Bedeutung zu.

Hier verhält es sich zunächst anders. Das Betreten des Raumes erscheint überflüssig. Von außen durch die Glastür geschaut, hat man die Ausstellung bereits gesehen: Viel weiße Wand und eine weiße Leinwand. Leinwand heißt die Arbeit auch, sie ist nicht besonders groß, und wurde mittig auf die Wand gegenüber dem Eingang gehängt. Obwohl mich zunächst ein Hauch von Langeweile erfasst, bin ich verblüfft, wie leicht es Sander gelingt, dem kleinen Werk eine maximale sakrale Aura zu verleihen. Vielleicht liegt es auch einfach an der tief verwurzelten Ikonographie des monochromen Bildes im 20. Jahrhundert, aber trotzdem, die Setzung ist gut. Statt zu gehen, trete ich also ein und setze zur genauen Betrachtung an. Obwohl es Sanders phänomenologischer Arbeitsweise entsprechen würde, an dieser Stelle den Prozess der Wahrnehmung und des empirischen Erkenntnisgewinns zu beschreiben, will ich es lieber kurz machen:

Bei näherem Hinsehen entpuppt sich die Leinwand nicht als Leinwand, sondern als Abguss in weißer Schokolade, als (essbare) Skulptur. Ein süßes Trugbild, das sofort sämtliche Diskurse über den Begriff des Wahren in der Malerei, pardon, Skulptur heraufbeschwört. Dieser Rezeptionsmechanismus zieht sich durch bei der Auseinandersetzung mit Karin Sanders Werken. Zuerst nimmt sie den Betrachter mit quasi pädagogischem Anspruch fürsorglich an der Hand, lehrt ihn zu „sehen“. Man wird mit den schönsten Assoziationen, Verweisen und Bezügen ausgestattet und losgelassen in das weite und manchmal sehr beliebige Feld der Interpretation. Ein Traum für jeden Kunsthistoriker, ein bisschen Alptraum wäre mir teilweise aber lieber. Roland Barthes schreibt über das Simulacrum, das sich vom lateinischen Wort für Trugbild, „simulo“, ableitet: „Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit besteht darin, ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstituieren, dass in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ‚Funktionen‘ sind).“ Es scheint, als wäre das ein Paradigma in der künstlerischen Produktion Sanders, für das sie zwar immer wieder neue Formen der Fragestellung findet, ohne aber die Frage selbst in wirklich ungewohntes Terrain zu drängen. Sie liefert eine gepflegte, nach herrschenden Maßstäben auf jeden Fall ästhetische Arbeit, die keine großen Überraschungen mehr bereit hält und irgendwie auch zeitlos ist. Kurz, es ist eine Arbeit, die keinem (mehr) weh tut, und das ist eigentlich schade. Wenigstens bewegt sie sich mit „Leinwand“ weg von dem zur Genüge thematisierten immateriellen Skulpturenbegriff, wenngleich die Materie in ihrer Essbarkeit auch wieder in Frage gestellt wird. Zum Abschluss wage ich noch eine Deutung: Das lateinische Wort für Trugbild, „simulo“, lässt sich außerdem mit Götzenbild übersetzen, das hier in seiner Süße besonders verführerisch für den falschen Gott wirbt, und sich so wie ein Plädoyer für die Skulptur liest. Immerhin.

Doris Mampe

*Karin Sander, Studio Sassa Trülsch,
Kurfürstenstraße 12, 16.11.07–19.01.08*



Fallhöhen

/ *Roman Signer im Hamburger Bahnhof*

Wenn ich an die sensible wie präzise Arbeit des mittlerweile 69-jährigen Schweizer Roman Signer denke, dann immer zuerst an die bemerkenswerte temporäre Installation „Engpass“, die er im Jahr 2000 für das sich zu dieser Zeit in einer Umstrukturierungsphase befindliche und teils noch unbebaute Gebiet des Hamburger Hafens geschaffen hat.

Diese Arbeit bestand aus zwei Betonwänden und einem Auto. Die Betonwände, vielleicht drei Meter hoch und ungefähr zehn Meter lang, waren trichterartig aufeinander zulaufend in unmittelbarer Nähe der Wasserkante fest im Boden verankert. Die schmale Öffnung zeigte zur Wasserkante und war an der engsten Stelle vielleicht noch einen Meter fünfzig breit. In diese architektonische Versuchsanordnung hatte dann ein professioneller Stuntman das Auto (hellblau, Marke unbekannt) mit so hoher Geschwindigkeit hineingelenkt und, soweit mir bekannt ist, vorher verlassen, dass das Fahrzeug nun vollkommen zerquetscht, (ich würde sagen: mit Totalschaden) zwischen den beiden Betonwänden klebte, vorne sogar ein Stück heraus ragte; die Türen waren nicht mehr zu öffnen. Ein großer Augenblick für diesen nackten Ort.

In dieser Arbeit kulminiert, was das künstlerische Schaffen des Schweizer ausmacht. Hier bündelt er mit der ihm eigenen eidgenössischen Präzision eine fehlgeleitete und aus ihrer Bedingtheit befreite physikalische Kraft so, dass in der Verbindung mit zusätzlich assoziierbaren Faktoren (Straße, Auto, Hafen, Rand, Wasser, Wand) ein spezifischer Humor entsteht. Signers Humor ist kryptisch, verschoben, verspielt. Aber in der Hauptsache ist er anarchisch. Der Schlüssel zum Erfolg ist die vereinzelt absurde Handlung. So ist Signers im Laufe der Jahrzehnte entstandenes Œuvre angefüllt mit Spreng-, Wasser-, Fall-, Wurf-, Brand- und Schussexperimenten. Bei seinen Aktionen – denn Performances möchte

man es nicht nennen – entstehen dokumentarisch anmutende Fotos oder Videos. Sofern ein Protagonist zu sehen ist, so heißt dieser ausnahmslos: Roman Signer.

Im Hamburger Bahnhof nun eine gefühlte Retrospektive, bestückt mit Werken aus der Flick-Sammlung und diversen Leihgaben. Zu sehen ist alles, was Signer kann und natürlich all das, was er nicht kann. Man erkennt schnell, dass es Roman Signer insgesamt nicht anders ergeht als fast allen Künstlern, die sich auf ein inhaltlich sehr begrenztes Feld begeben. Ab einem gewissen Zeitpunkt droht Wiederholung und Self-sampling des eigenen Werkes. Das ist zwar bedauerlich, aber kein Beinbruch. Das haben schon ganz andere Figuren der Kunstgeschichte ganz genauso gemacht und die finden wir trotzdem klasse.

Ärgerlich allein war die Art und Weise der Präsentation. Beim Betreten des zentralen Ausstellungsraums hatte man ziemlich schnell dieses Gefühl, das man in der Sammlung Flick leider sehr oft hat, nämlich dass die Verantwortlichen des Hauses das Ausstellungsmachen insgesamt als Wettüben verstehen. So geht es offensichtlich eher um Masse und Größe, als um Sensibilität und Einfühlungsvermögen für die einzelne Arbeit. Im Hauptraum waren so viele Exponate in einer so wahllosen Art und Weise platziert, dass man erschrecken konnte. Eine Halle voller chancenloser Arbeiten. An der Wand im Gang die Dokumentationsfotos von nahezu hundert Aktionen. Im Untergeschoss gefühlte tausend Videos. Was soll das? Warum lässt sich hier ein derart einflussreicher Künstler so missbrauchen? Wo ist das notwendige Verständnis und die feine Behutsamkeit, die es braucht, damit eine Signer-Arbeit ihre singuläre Stärke entfalten kann? Die wichtigste Frage aber lautet: Warum hat der Künstler, der ja am Aufbau beteiligt gewesen ist, das nur zugelassen? Aus Eitelkeit? Eine grobe Ausstellung. In der Sammlung Flick keine Seltenheit. Einziger Lichtblick des Eröffnungsaabends: Auf dem Weg zum Klo sehe ich im Vorbeigehen eine wunderbar archaisch anmutende zweiteilige schwarzweiße Fotoarbeit von Paul McCarthy, die den Luxus genießt, alleine an einer großartig einsamen Wand zu hängen und so ihre ganze Größe entfaltet. Gehörte aber leider zu einer anderen Ausstellung.

Peter K. Koch

*Roman Signer, Hamburger Bahnhof,
Invalidenstrasse 50-51, 30.9.07-27.1.08*



„Zur bildenden Kunst kam ich über eine Lüge“

/ Gespräch mit Ricoh Gerbl

Ricoh Gerbl lebt seit Ende der achtziger Jahre in Berlin, wo sie erst nach längerer Anlaufphase ihre Arbeit als bildende Künstlerin im Medium Fotografie aufgenommen hat. Außerdem schrieb sie einen Roman (Henri. Eine Verpuffung, 2005) sowie eine Sammlung von Kurzgeschichten (Leben im Luxus, 2006) und arbeitet parallel zu ihrer literarischen Tätigkeit weiter als bildende Künstlerin. Zuletzt waren ihre Arbeiten, die teils auch eigene Texte inkorporieren, bei „Visite ma tente“ und im Kunstverein Tiergarten zu sehen.

Barbara Buchmaier/ Wie unterscheidet sich in Deiner Praxis das Konzipieren und Schreiben von Texten vom Entwerfen und Produzieren eines physischen Kunstwerks, z.B. eines Fotos? In welcher Atmosphäre arbeitest Du? Wie unterscheiden sich die Voraussetzungen, um überhaupt kreativ werden zu können?

Ricoh Gerbl/ Der auffälligste Unterschied zwischen dem Schreiben und dem Fotografieren ist, dass das Fotografieren draußen stattfindet, außerhalb meiner Wohnung, in einer Welt, in die ich mich hinein bewegen muss. Beim Schreiben passiert das Gegenteil, ich ziehe mich zurück, heraus aus der Welt, versuche soviel Außenwelt wie möglich von mir fern zu halten. Wenn ich fotografiere, gibt es meist äußere Bedingungen, die ich lernen muss zu steuern. Ich muss das Wetter verstehen oder Körperhaltungen von Menschen studieren. Und wenn die Idee klar ist, muss ich, bevor ich den Auslöser drücke, nur an Sachen denken, die mechanisch, praktisch, lösbar sind. Das Resultat ist von meinem Gefühlszustand unabhängig. Beim Schreiben ist das nicht so, zum einen muss ich „Welt“ von mir fern halten, zum anderen muss ich selbst ein möglichst unaufgeladenes neutrales Teilchen sein, bevor ich mich an den Schreibtisch setzen kann. Dazu kommt, dass ich, wenn ich dann am Schreibtisch sitze, viel stärker

mit mir selbst konfrontiert bin als beim Fotografieren. Und ich muss dieser Konfrontation mit dem Alleinseins und dem Alleinbleiben standhalten können. Ich kann ja nicht, wenn ich schreiben will, und feststelle, dass ich mich nicht aushalte, ständig sagen, gut, dann gehe ich jetzt ins Kino, spazieren, oder treffe mich mit Jemandem. Beim Schreiben muss ich mich nicht nur mit dem Text herumschlagen, mit dem Inhalt, der Schreibweise, sondern auch mit mir, um überhaupt an den Text heranzukommen.

Buchmaier/ Wie kam es bei Dir zum Übergang vom Status der bildenden Künstlerin hin zur Schriftstellerin? Warum hast Du ursprünglich angefangen Kunst zu machen und wie kamst du dann zum Schreiben? Stichworte: Lebensphasen, Voraussetzungen, Widerstände, Coming out.

Gerbl/ Zur bildenden Kunst bin ich über eine Lüge gekommen. Ich hatte den Wunsch, in einem großen leeren Raum zu leben. Ich wusste, dass Künstler in solchen Räumen lebten und bewarb mich auf eine Anzeige für einen 60qm-Raum in einer Atelieregemeinschaft. Als die mich fragten, was ich denn künstlerisch mache, spürte ich, dass ich nicht sagen konnte: Nichts, ich möchte nur in so einem Raum sein dürfen. Also erfand ich künstlerische Vorhaben. Aber auch damit waren sie nicht zufrieden. Sie meinten, meine Vorhaben seien zu klein. Dafür bräuchte ich keinen so großen Raum. Ich log wieder und bekam den Raum, war aber nur kurze Zeit glücklich. Jeden Tag klopfen Künstler bei mir und wollten wissen, woran ich arbeite. Eine Weile log ich weiter, sagte, ich wäre noch nicht soweit, etwas herzuzeigen. Um in Ruhe gelassen zu werden, fing ich dann doch an, Kunst zu machen. Als ich feststellte, dass das, was sie von mir zu sehen bekamen, ankam, machte ich weiter. In der Literatur unterlag ich der Vorstellung, dass eine Autorin schon von Anfang an besser schreiben kann als ich,

und dass sie weiß, über was sie schreiben möchte, dass sie Geschichten parat hat. Ich hatte aber keine Geschichten parat und war auch nicht an Geschichten interessiert. Da ich das damals nicht als Vorteil sehen konnte, verneinte ich einfach weiter mein Bedürfnis, schreiben zu wollen. Als ich die Möglichkeit erhielt, mich in New York in einer Wohnung aufzuhalten, in der mir auch ein Computer zur Verfügung stand, konnte ich meine Haltung ändern. Dort fiel es mir leichter, mich dem Unfertigen meines Geschriebenen auszuliefern. Zum einen half mir, dass niemand von den Anwesenden Deutsch lesen und so Zeuge meiner Unfähigkeit hätte werden können. Zum anderen half mir, dass ich, im Gegensatz zur gewohnten Arbeit an der Schreibmaschine, am Computer viel schneller auf Geschriebenes reagieren konnte. Das Unerkanntsein in der fremden Stadt und der Computer halfen mir dabei, mich zu überwinden, doch noch mit dem Schreiben anzufangen.

Buchmaier/ Welche Themen interessieren Dich in der bildenden Kunst und welche in der Literatur? Sind es ähnliche, vielleicht die gleichen?

Gerbl/ In der bildenden Kunst ist bei mir ein zentrales Thema die Pflanzung. Im Pflanzenbau beschreibt der Begriff das Verfahren einer Kultivierung, in dem Disparates ineinander gesteckt wird, um Pflanzen zu veredeln. Dies ist ein „natürliches“ Verfahren im Gegensatz zur Genmanipulation, in der Differenz eingeebnet wird. In meinen künstlerischen Arbeiten verwende ich den Begriff in einem anderen Zusammenhang, im Bereich von zwischenmenschlichen Verhaltensweisen. Entweder stelle ich Situationen her, oder ich fotografiere in Szene gesetzte Momente, in denen ein Übergreif oder eine Veredelung, oder auch beides stattfindet. In der Literatur, mit der ich ja viel später angefangen habe, bin ich von der Vorgehensweise des Fotografierens beeinflusst. Mich interessiert das Ausschnitthafte, das Einfangen und Beschreiben eines Moments. Die fotografische Aufnahme ist das technische Festhalten eines aus einer Bewegung kommenden Moments. Eine Stadtaufnahme, die es im Leben so nicht gibt, weil das Leben nicht stehen bleiben kann. Das Einfangen von Bewegung im Sinne von Vorher und Nachher, ist, anders als im Film, in der Fotografie nicht möglich. In meinen Texten verhält sich das auch so; es findet keine Bewegung statt. Die Texte sind Standaufnahmen, die von der Fülle der Details leben und nicht vom Vorher und Nachher.

Buchmaier/ Ist Scheitern und Unglück in der Kunst als Thema interessanter als das Glück? Oder ist das Glück einfach nur schwieriger darzustellen?

Gerbl/ Für mich gehört das beides zusammen! Und es löst sich immer wieder gegeneinander ab, vielleicht so, wie das bei den Jahreszeiten ist. Was ist denn Glück und was Unglück? Wenn Glück Momente darstellt, in denen gerade alles in Ordnung ist, dann ist das Unglück der Zustand, in dem nichts oder zuwenig in Ordnung ist. Der Künstler oder Literat befindet sich oft in Situationen, in denen er keine Ordnung findet, die ihn zufrieden stellt. Alle vorgefundenen Ordnungen, seien es Ordnungen ästhetischer oder inhaltlicher Natur, greifen für ihn nicht. Er beginnt dann, auch immer mit einem gewissen Zwang verbunden, umzuordnen: Dinge, Inhalte anders zusammenzustellen. Und wenn er eine neue Ordnung gefunden hat, die für ihn mehr greift,

die für ihn IN ORDNUNG ist, macht ihn das glücklich und vielleicht andere auch, weil sie feststellen, dass diese andere Ordnung auch ihnen entspricht. Solange bis es wieder jemand gibt, für den diese Ordnung nicht greift und alles wieder von vorne beginnt.

Buchmaier/ Was kann die bildende Kunst und was kann die Literatur leisten? Willst Du etwas bewegen? Stichwort: Mission.

Gerbl/ Die Frage finde ich lustig. Man würde nie auf die Idee kommen, eine Amsel zu fragen, ob sie eine Mission hat. Man geht selbstverständlich davon aus, dass eine Amsel nur eine Amsel sein kann, dass sie mit ihren Flügeln ‚nur‘ fliegen und nicht auch noch eine Mission haben kann, wie etwa schwimmen lernen zu wollen. Bei mir ist das nicht viel anders. Man lebt mit dem, was man vorfindet oder versucht, sich damit zu arrangieren. Die Amsel findet sich mit Flügeln vor, ich finde mich mit einer extremen Unangepasstheit vor. Und mit dieser Sperrigkeit kann ich nur bestimmte Sachen machen, zum Beispiel viel herumgrübeln und versuchen, zu bestimmten Themen etwas zu formulieren. Gut wirkt sich dabei aus, wenn ich nicht ständig denke, dass ich mit diesen Flügeln aber auch schwimmen will, weil ich das Wasser mehr liebe als die Luft. Also versuche ich mir immer vorzusagen, die Flügel sind für die Luft besser geeignet als für das Wasser, egal was ich liebe.

Buchmaier/ Wie steht es um die Relation zum eigenen Leben? Gibt es autobiografische Züge in Deinen Werken?

Gerbl/ Wenn ein Maler eine traurige Frau malt und dabei fällt ihm seine Frau ein und er anfängt, ihre Gesichtszüge im Bild zu berücksichtigen, dann ist das Anliegen des Malers immer noch, einen generellen Aspekt der Trauer zu erfassen. Das Frauengesicht auf dem Bild wird erst dann zu einem autobiografischen Bild, wenn er darunter schreibt: Meine traurige Frau. Ich meine, dass es immer auf die Absicht ankommt. Will der Maler eine Blume malen, und dabei das Blumenhafte einer bestimmten Blume einfangen, sagen wir einmal einer Narzisse, ist das Bild noch lange nicht autobiografisch, auch wenn der Maler in seiner Autobiografie schon viele Narzissen getroffen hat.

Buchmaier/ Welche Rolle spielt Berlin für Dich als Wohn- und Arbeitsort? Berlin das Mekka der Kreativen?

Gerbl/ Berlin spielt für mich keine große Rolle. Ich ziehe zwar bestimmte Städte anderen Städten vor, aber ich entwickle zu einer Stadt kein Heimatgefühl. Ich hänge an Menschen. Mir fällt es schwer zu sagen, ich muss unbedingt mal wieder nach New York wegen New York. Dagegen fällt es mir leicht zu sagen, ich muss unbedingt nach New York, um dort die und die Person zu sehen. Ist mir die Anwesenheit von bestimmten Menschen gewiss, ist mir der Ort egal. Das mag daran liegen, dass ich nicht viel Außenwelt brauche, ich brauche auch keine Stadt, um inspiriert zu sein. Im Gegenteil, ein permanentes Einströmen von ‚Welt‘ verwirrt mich. Wahrscheinlich lebe ich in Berlin auch deshalb in keinem Szenestadtteil. Am liebsten würde ich in einem stillgelegten Kieswerk leben. Ich lebe aber in Berlin, weil sich hier der Menschenschlag aufhält, der mir bis jetzt ein Heimatgefühl geben konnte.

Barbara Buchmaier



Anklagen

„A Crime Against Art“ im unitednationsplaza und „History Will Repeat Itself“ in den Kunst-Werken

Halber Film „A Crime Against Art“ nur im unitednation-plaza und Katalog „History Will Repeat Itself“ statt gleichnamiger Ausstellung. An einem Wochenende im November hatte ich mich der Zeitlichkeit der Medien Film und Ausstellung widersetzt. Wie einem braven ‚Subjekt‘, das sich ob der eigenen Vergeblichkeit rügt, dämmerte mir, mich der Spannungsbögen dieser Medien unrechtmäßig entzogen zu haben. So hätte auch kein ‚Werk‘ jemals offenkundig zu mir sprechen können! Meines „Crime Against Art“ wegen hätte man mich noch an Ort und Stelle anklagen sollen: Nämlich den Intentionen der Autoren nicht jene bürgerliche Aufmerksamkeit entgegen gebracht zu haben, die schon mit dem Wissen um Beginn und Ende einer Filmrolle oder eines Ausstellungsparcours hätte einsetzen müssen. Gefangen im Phantasma, dass maximale Aufmerksamkeit erreichbar sei, stellte meine pflichtbewusste Selbstanklage voreilig die bürgerliche Erwartungshaltung nicht mehr in Frage. Lagerte sich die Bourgeoisie auch nur in meinem Unbewussten ab, war ich nichtsdestotrotz ihrer Affekt- und Meinungsbildung wegen in Verantwortung zu ziehen. Aus der psychoanalytisch inquisitorischen (Gehirn)Kammer wäre die verinnerlichte Anklage ins Setting der Gerichtsverhandlung zu tragen gewesen.

Der Film „A Crime Against Art“ von Hila Peleg lief schon mindestens eine halbe Stunde, als ich mich vor der Leinwand im unitednationsplaza einfand. Was dort im Licht der Projektion tatsächlich verhandelt wurde, gab mir Rätsel auf: Kein Wunder, hatte ich doch die Anklagepunkte der Ankläger Chus Martinez und Vasif Kortun verpasst. Gerade waren sie im Begriff, Anton Vidokle und Tirdad Zolghadr – die Initiatoren des unitednationsplaza sowie dieser Gerichtsverhandlung selbst – irgendeines Verbrechens zu überführen. Doch auch ohne mein explizites Zeugnis der Anklagepunk-

te blieb nur noch zu bestätigen, dass sich die Gerichtsverhandlung nach und nach aufzulösen schien, sodass auch die Beteiligten immer wieder dem roten Faden der Anklage nachzuspüren hatten. Eine wiederholte Sichtung bestätigte: Allein der Verteidiger Charles Esche scheint befähigt, derart Sachverhalte in seinem Sinne rhetorisch zuzuspitzen, dass die gerichteten Fragen jedem Zeugen finale Bestätigungen abverlangen, die die von ihm verteidigten Anton Vidokle und Tirdad Zolghadr entlasten. Denn da die Anklage tatsächlich auf „cooptation/collusion with the (new) bourgeoisie“ lautet, zeigt Esche immer wieder auf, dass die Verteidigten nicht als Stellvertreter dafür gerichtet werden können, woran alle teilhaben. Es ist seine Erfüllung des szenischen Rahmens ‚Gerichtsverhandlung‘, die zunächst noch verkniffenes Lachen und Lächeln im Miteinander dieses Experiments sichtbar werden lassen. Alles andere dagegen verliert sich in jenem, zur Anklage gebrachten, selbstreferentiellen Diskurs, der kapitalismuskritische Formeln ihres Bezugs entkleidet und dem Flattern der Assoziationen aussetzt. Der Hinweis der in den Zeugenstand berufenen Maria Lind, dass man sich in einem Moment der Inkubation befinde, bleibt als einzige Rechtfertigung dieses Entkleidens und Flatterns zurück: mit der Hoffnung, dass das Vokabular möglichst bald neu erfunden werde. Am Ende bleibt vom Experiment ‚Gerichtsverhandlung‘ tatsächlich übrig, einen Jargon ausgestellt zu haben.

Weniger selbstreferentiell ließe sich „A Crime Against Art“ eventuell wiederaufführen mit Angeklagten, die sich nicht selbst ihren Prozess bereiten wie Anton Vidokle und Tirdad Zolghadr. Anhand eines anderen ‚Subjekts‘ wäre zum Beispiel die Anklage zur „cooptation with the bourgeoisie“ zu verhandeln; eines ‚Subjekts‘, das viel offenkundiger als ‚Täter‘ im Rahmen der von ihm co-kuratierten Ausstellung



„History Will Repeat Itself“ in den Kunst-Werken hervortritt. Denn dem Subjekt Inke Arns könnte Chus Martinez nicht mehr – wie jeweils noch Anton Vidokle und Tirdad Zolghadr – psychologisierend ein heroisch-theatralisches Bedürfnis unterstellen, wie ein Märtyrer gerichtet werden zu wollen. Inke Arns würde immerhin gegen ihren Willen angeklagt. Scheiterte eben noch Jan Verwoerts Richterspruch an der kollektiven, nicht mehr ursächlichen Mitschuld aller im Gerichtssaal Anwesenden, so ist Inke Arns deutlich als ‚Täterin‘ ihres, mit dem Titel der Ausstellung gleichnamigen Katalogbeitrags identifiziert. Es findet sich in diesem, schon zur Gelegenheit einer früheren, Dortmunder Ausstellungseröffnung veröffentlichten Artikel eine oberflächliche, durchaus als bourgeois zu kennzeichnende Reflexion der Medien im Reenactment. Obwohl... vielmehr gerade weil ich mir den Parcours zuerst erlesen und nicht erlaufen habe, möchte ich von dem mir – als Bürger und Bourgeois – zur Seite stehenden Recht Gebrauch machen, Anklage zu erheben. Denn diese Lektüre verwehrte mir den ‚unvoreingenommenen‘ Blick auf die doch äußerst konzise, aber dennoch abwechslungsreiche Zusammenstellung künstlerischer Arbeiten in den Kunst-Werken.

Im Rahmen dieses, sich lesend vollziehenden Reenactments klinge ich Inke Arns der „cooptation with the bourgeoisie“ an, da sie dem Reenactment die Kraft attestiert, die abgestandenste Empfindung des christlichen Abendlandes zu provozieren, nämlich Mitgefühl. Das Reenactment sowie dessen zu begutachtendes Zeugnis verursachen Inke Arns zufolge weniger mittels ihrer komplexen Kodierung von Referenzen eine bestimmte Art der Erfahrung, als dass sie vielmehr die Leinwand für einen ‚mitfühlenden‘ Rezipienten sind: „Das Kurzschließen der Gegenwart mit der Vergangenheit ermöglicht eine Erfahrung der Vergangenheit

in der Gegenwart – eigentlich ein unmöglicher Blick auf Geschichte. Es handelt sich dabei um einen Versuch, Mitgefühl für die Subjekte vergangener Ereignisse zu empfinden, indem man sich selbst an ihrer Stelle imaginiert.“ Kein Wunder, dass gerade Artur Żmijewskis Arbeit „80064“, in der ein Ausschwitz-Überlebender überredet wird, seine tätowierte Nummer aufzufrischen, zur Illustration dieses Textabschnitts dient. Das hier mit dem Begriff ‚Verkörperung‘ Verpasste zeigt mit abgeschmacktem Gestus lediglich die Überforderung mit der differenzierten Artikulation geschichtlicher Prozesse. Die von Inke Arns kaum gezeichneten Grenzen von Ereignis, Reenactment und Zeugnis des Reenactments folgen keineswegs dem prüfenden Blick, der im Parcours zwischen geschichtlicher Patina des Ausgestellten und Jahresangabe auf der Bildunterschrift oszilliert, um mitunter verunsichert einen geschichtlichen Raum hypothetisch aufzuspannen. Stattdessen müsste – insbesondere die Ebene der (Mit)Gefühle betreffend – darauf hingewiesen werden, dass die vermittelten Ereignisse und Reenactments im jeweiligen Zeugnis nicht aufgehen. Erst so könnte der schmale Grad zwischen Psychologisierung und Intellektualisierung besser ausgeleuchtet werden. Nachträglich agiert die eigene Affekt- und Meinungsbildung unumgänglich viel komplexer, beispielsweise entlang medial vermittelter, Recht sprechender Argumentation. Die passive Erotik des Mitgefühls kann im Angesicht der Komplexität geschichtlicher Ebenen und medialer Spiegelungen überhaupt nur noch jenen naiven, fiktiven Rezipienten heraufbeschwören, dem „ein unmöglicher Blick auf Geschichte“ als Referenzpunkt dient.

Matthias Sohr

„A Crime Against Art“, unitednationsplaza, 16.11.2007

„History Will Repeat Itself“, KW Institute for

Contemporary Art, Auguststraße 69, 8.11.2007–13.01.2008



Dead Line

/Heinz Emigholz im Hamburger Bahnhof

Unter dem Titel „Die Basis des Make-up“ re-mixed der Künstler Emigholz seit über drei Jahrzehnten seine unterschiedlichen Arbeitsfelder und verwendet fototechnisch reproduzierte Notizbuchseiten, Zeichnungen, Zeitungs- und Filmausschnitte. Als Filmbilder aneinander gekettet entstehen modulare Ideencontainer, die er auch als DVD veröffentlicht hat. Gleichzeitig beinhaltet der Ausstellungstitel auch ein Programm.

Make-up bedeutet unter anderem; schminken, aber auch erfinden. Beides spielt in der Ausstellung von Heinz Emigholz eine Rolle. Der formatfüllenden Totenschädel des Ausstellungskatalogs, sowie jener auf dem Cover des 550 Zeichnungen umfassenden Künstlerbuchs zur Ausstellung, kann, im Zusammenhang mit dem Ausstellungstitel, kaum anders gelesen werden, als dass Kunst hier als Schminke auf der Basis des Todes zu verstehen ist. Während „Erfinden“ in Zusammenhang mit Edgar Allen Poes Zeichnungen, die in der Ausstellung als Wandzeichnungen zitiert werden, gedacht werden kann – mit Poe, dem Erfinder und Seelenbildfinder. Dass sich Emigholz der Mehrfachbedeutung von Make-up bewusst ist, zeigt die zweisprachige Verwendung des Ausstellungstitels für jeweils eigenständige Filme. Und auch der Name Pym für seinen Film- und Buchvertrieb, ist ein Hinweis auf Poe. Wer, oder was aber ist Pym?

Arthur Gordon Pym ist die Hauptfigur aus Edgar Allen Poes „Umständlichem Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket“. In diesem erfindet Poe eine abenteuerliche Schifffahrt, mit der er seinen Protagonisten Pym, den er als Autor ausgibt, in eine fantastische Kultur im ewigen Eis der Antarktis schickt. Der Abenteuerroman von 1838, handelt sich unsentimental, von Todesgefahr zu Todesgefahr. Poe bedient sich dabei der linearen Erzählstruktur, die wir heute von gewöhnlichen Spielfilmen kennen, deren Handlung

von Ereignis zu Ereignis vorangetrieben wird. Gleichzeitig bricht Poe mit diesem gewöhnlichen Erzählstrom indem er Sachbeschreibungen, Logbucheinträge und ethnologische Betrachtungen bruchstückhaft in seine Erzählung integriert. Eine essayistische Arbeitsweise, die auch vielen Filmen Heinz Emigholzs zu Grunde liegt. Gegen Ende seiner Erzählung lässt Poe, und ich kenne kein anderes Beispiel, Schrift-Zeichnungen in seinen Text einfließen. Diese Zeichnungen zitiert Heinz Emigholz. Zeichnungen die Poe als „Verbalwurzeln“ bezeichnet, unter anderem für „schattig sein“, sowie „weiß sein“ oder „die Region des Südens“. Er zweifelt diese Aussagen seiner Romanfigur jedoch an, da Pym sie nur als unklare Strukturen in einer Felswand gesehen hätte. Neben den Felszeichnungen gibt es Fluchtweg-Zeichnungen, die sich später als Schriftzeichen jener arktischen Kultur herausstellen, in die sich Pym unter Lebensgefahr begibt.

Damit brennt Poe ein Feuerwerk von Vieldeutigkeiten ab, das auch Emigholz fasziniert haben muss, denn ein solches Phänomen der Vieldeutigkeiten sind seine Umriss-Zeich(nun)gen. In der Ausstellung können wir seine Zeichnungen lesen, ohne deren Bedeutung zu erfassen. Dabei sind diese, bei näherem Hinsehen, gar keine Zeichnungen, sondern Fotoprints von Handzeichnungen. Sie sind für jeden an Zeichnung Interessierten eine Deadline – eine erregende Erscheinung subtraktiver (Weiß) Licht- bzw. additiver (Schwarz) Farbmischung. Wie Poe, legt auch Emigholz ein verwirrendes Wegegeflecht formaler Fahrten an, das die Basis unserer Wahrnehmung bildet. So sind die Zeichnungen vielleicht auch als Fotografien zu lesen.

Fotografien sind, so der Philosoph Vilém Flusser, nachindustrielle und nachgeschichtliche Begriffe, ähnlich einem Rebus. Die Ideologie der Fotografie besteht für ihn aus unterschiedlichen Standpunkten in einem Bilder- und Gesellschaftskontinuum. Standpunkte die in ihrer Gesamtheit nicht zentralperspektivisch ausgerichtet sind, auch wenn ein jedes Einzelbild dieser Perspektive unterworfen ist. Flusser prophezeit das Ende der linearen Erzählkultur (dem Buch, der Bibel, Marx u.a.) die sich folgerichtig von A nach B, vom Anfang zum Tod (und heißt es nicht: nur der Tod kann deine Geschichte zu Ende erzählen?) ausrichtet. Seine nachindustrielle Bilderkultur besteht aus auf einer Fläche verteilter Begriffe, die wir heute noch nicht zu lesen gelernt haben. Heinz Emigholz ist wohl der Künstler der diese Thematik der Wahrnehmung von apparatetechnisch hergestellten Bildern am eindringlichsten systematisch erforscht hat und erfahrbar werden lässt.

Am Ende seiner Reise fährt Gordon Arthur Pym in substanzloses Licht (subtraktive Farbmischung). „Die fahlweißen Vögel kamen vom Jenseits des Schleiers hervorgeflogen... Da aber erhob sich in unserem Pfade eine verhüllte Gestalt, sehr viel größer an Gliedmaßen, als sonst ein unter den Menschen je Hausendes. Und die Tönung der Haut der Gestalt, war von der völligen Weißnis des Schnees.“ Pym überlebt die Fahrt ins Licht, kann aber weiter nichts dazu sagen, da er verstirbt bevor Poe Ihn dazu befragen kann.

Christoph Bannat

Heinz Emigholz „Die Basis des Make-Up“, Hamburger Bahnhof, Invalidenstrasse 50–51, 8.12.2007–24.2.2008



Frau Erplich und andere wilde Menschen

/Sven Marquardt im Berghain

Man ahnt schlimmes: Eine Hommage. An Rainer Werner Fassbinder. „13 Monde“ der Titel der Ausstellung. Nach Fassbinders Tragödie „In einem Jahr mit 13 Monden“. Dem Jahr der unabwendbaren persönlichen Katastrophen. So sagt man. Interpretationen des barocken Leidens der Erwin/Elvira Weishaupt. Szenen aus „Warnung vor einer heiligen Nutte“, „Lili Marleen“, und „Angst Essen Seele auf“. An den harten Betonwänden der Säulenhalle des Berghains. Dem Ort der Entgrenzung. Ein Fotograf der, so wie die Menschen in seinen Bildern, ein wilder Mensch ist, und wilde Dinge hinterlässt, Schlagenhäute und Fotografien. In Schwarz-weiß. Damit man sich an sie erinnert. An die Menschen.

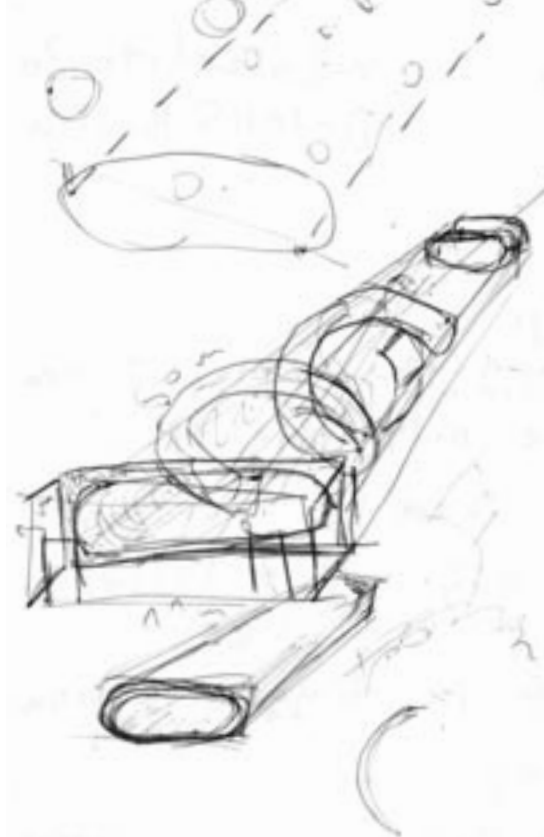
Seit seinen Anfängen als Fotograf in den frühen 80er Jahren, unter anderem für das ostdeutsche Modemagazin „Sibylle“, fotografiert Sven Marquardt ausnahmslos inszenierte Portraits. Die Bildprotagonisten für das Projekt „13 Monde“, welches in Zusammenarbeit mit dem Szenografen und Stylisten Viron Erol Vert entstand, castete er am Einlass des Berghain, dessen Türsteher er ist, oder in seinem Bekanntenkreis. So auch Frau Erplich. In der Adaption von „Angst essen Seele auf“ sitzt die ältere Dame als Braut gekleidet auf dem Schoß des jungen Mike, ihrem neuen Mann und dem schwarzen Türsteherkollegen Marquardts. Im Hintergrund posiert eine platinblonde, kurzhaarige Bedienung inmitten von Luftballons mit Adidaslogo. Die Party ist vorbei und wie in so vielen Bildern Marquardts, die von einer unglaublichen visuellen Eloquenz zeugen, ahnt man das bevorstehende Unheil. Aufgefangen wird diese düstere Stimmung jedoch durch den (kon-)frontalen und selbstbestimmten Blick der Portraitierten. Ein Kriterium bei der Wahl der Darsteller ist, so Marquardt, dass diese eine Rolle sind. Oder spielen. Oder im Bild entfalten. Vielleicht ist gerade das das Rätselhafte an den Darstellern, das Oszillieren zwischen vorgege-

benem Rollenspiel und der Inszenierung ihrer Selbst. Das puppenhafte Gesicht oder die Puppe als Requisite ist dabei eine wiederkehrende Figur in der Bilderserie „13 Monde“, wie eine an Hans Bellmers Puppenspiele erinnernde kahlrasierte Babydoll oder eine in Korsett und Pranger gezwängte Romantik-Lolita. Auch findet sich oft eine räumliche oder physische Begrenzung in den Bildern wieder, ob Schranke, Rollstuhl, Käfig oder verbarrikadierter Ausgang, die aber in ihrer Fragilität oder puren Symbolhaftigkeit leicht zu überwinden sind.

Die große Stärke der neo-burlesquen Fotografien Marquardts ist, dass man seinen Inszenierungen das Handwerkliche und Ausgedachte auf den ersten Blick ansieht, ohne von dem bewusst künstlich-kitschigen Stil enttäuscht zu sein. Denn im Gegensatz zur zeitgenössischen surrealistischer Fotografie, die nicht mehr ohne die nachträgliche digitale Bildbearbeitung auszukommen scheint, arbeiten Sven Marquardt und Viron Erol Vert mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln, um ihre bizarren, naiven und verstörenden Welten zu entwerfen. Wie selbstverständlich zählt zu diesen Mitteln auch die Verwendung von ästhetischen oder inhaltlichen Referenzen. In manchen Bildern der Ausstellung scheint ihm das besser zu gelingen als in anderen. Jedoch lässt sich an den Fotografien Sven Marquardts der völlig freie Umgang mit diesen Mitteln und eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber künstlerischen und vielleicht auch gesellschaftlichen Konventionen ablesen, die diese Bilder letztlich so interessant machen.

Estelle Blaschke

Sven Marquardt, „13 Monde“, Berghain, Am Wriezener Bahnhof, 7.–22.12.2007



Posthume Schleifen

/Gespräch über Michel Majerus' Buch „If we're dead so it is“

Raimar Stange/ Gerade ist das Buch zu Michel Majerus' Skateboard-Projekt im Kölner Kunstverein anno 2000, also fünf Jahre nach seinem tragischen Tod, erschienen. Dies wirft Fragen auf. Welche Aufgabe hattest du als Grafikdesigner bei dieser posthumen Publikation?

Andreas Koch/ Majerus hatte das Buch schon entworfen und es lag als digitales Layout-Dokument vor. Den Hauptteil der Arbeit hätte auch ein Reprstudio erledigen können, Bilder scannen und einladen. Es fehlten jedoch ein paar Seiten, der Titel war nur vage als „etwas mit Spiegeln“ von Majerus vorgedacht, außerdem begradigte ich hier und da leicht, dies aber gemeinsam mit den Galeristen und Nachlassverwaltern von Neugerriemschneider. Man musste sich dann immer entscheiden, was das so gewollt oder noch Skizze. Meist entschied man sich für das erstere.

Stange/ Theodor W. Adorno beschreibt die adäquate Interpretation von ästhetischen Formulierungen als „produzierenden Nachvollzug“. Hast du bei deiner nachvollziehenden Arbeit an diesem Buch neues zu Michels ästhetischer Konzeption erfahren?

Koch/ Erstmal hat das was ich mit dem Buch machte zum größten Teil wenig von einem „produzierenden Nachvollzug“. Das wäre es gewesen wenn ich das ganze Buch im Sinne von Majerus nachgeformt hätte, das traf aber nur auf wenige Seiten zu. Trotzdem beschäftigte ich mich bei meiner Arbeit mit seiner Art, Dinge zu verwenden und zu setzen. Majerus ist für mich ein Künstler, der wie eine Sampling-Maschine alles verschluckt und wieder neu ausspuckt. Anders als die Nuller-Jahre-Künstler, die die komplette Kunstgeschichte recyceln und oberflächlich miteinander verweben, hat Majerus, typisch für die Neunziger Jahre, die Werbe- und Comic-ästhetik benutzt und in ein eigenes Zeichen- und Referenzsystem überführt. Und so wie er all seine Figuren, Sätze und

Zeichen immer wieder neu übereinander schichtete, legte er auch das Buch an. Als würde er die Fotos und Bilder aus seinem Fotoarchiv schnell auf die Buchseiten schieben und sich darüber freuen wie sie miteinander in Beziehung treten. Die Arbeitsweise könnte man als das aus der Computerarbeit bekannte „Drag and Drop“ bezeichnen.

Stange/ Ich teile deine Interpretation nur zum Teil, denn ich denke, dass Michel sehr bewusst und sorgsam ausgesucht hat, welche ästhetischen Formulierungen er weiterverarbeitet hat. Die Postmoderne war längst vorbei, ihm geht es um die inhaltlich-analytische Qualität des Samplings. Dies ist auch dem Buch ablesbar: Dem Thema Skateboarding gewinnt er den Aspekt des non-linearen Zeitverlaufs ab, der ja der Halfpipe dadurch eingeschrieben ist, dass man auf ihr fährt ohne wirklich ein Ziel zu haben, ohne wirklich eine Strecke zurückzulegen, es geht eben immer auf und ab, wie ein Pendel – entsprechend oft sind dann auch „loopartige“ Motive, wie etwa Spielzeugrennbahnen, zu finden. Kannst du ähnliches im Buch finden?

Koch/ Ich weiß nicht ob die Postmoderne längst vorbei war oder ist, in der Kunst fand sie jedenfalls, anders als in der Architektur oder Mode der Achtziger Jahre, keine ernst zunehmende Richtung. Ok, da gab es die Neuen Wilden oder die italienische Transavanguardia, die alle möglichen griechischen Mythen und Symbole durchmischte. Erst 1991 erschien von Frederic Jamersons seine Untersuchung zur Postmoderne „Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism“ in der er eben das räumliche Nebeneinander von historischen Zeugnissen im Unterschied zu deren zeitlichen Ablauf herausstellt. Und gerade Majerus, finde ich, verkörpert im Sinne der „Nicht-Linearität“ eine Position der Postmoderne, gerade weil er alle möglichen Positionen der jüngeren Kunstgeschichte mit einbezieht und Supermario



noch zusätzlich durch seine Bilder flitzen lässt. Auch kann man das Motiv der Dauerschleife, des „Loops“ und die damit einhergehende Negation des Fortschritts als „postmodern“ bezeichnen. Das ist beim Cover wieder aufgegriffen. Man kann Vor- und Rückseite so zusammenlegen, dass man aus vielen Büchern den Titel „if we are dead so it is“ endlos wiederholen kann. Das Innere des Buches ist vom Konzept her, meines Erachtens, eher so angelegt, dass Majerus immer wieder anderes Ausstellungs- und Bildmaterial mit Bildern aus der Kölner Halfpipegeschichte unterbricht, also in gewissem Sinne auch dramaturgisch linear vorgeht.

Stange/ Gerade das find ich eben nicht linear, da das erneute und, frei nach Friedrich Nietzsche, „ewigwiederkehrende“ Einstreuen der Halfpipe-Motive ja eine stringente Entwicklung zugunsten eines durch Wiederholung ausgelösten Stillstandes verhindert. Übrigens war die Halfpipe in Köln, wie eine Skizze von Michel belegt, ursprünglich von ihm als Pipe geplant, was den Loop-Charakter noch mehr unterstrichen hätte. Leider war die Halle dafür aber nicht hoch genug. Themawechsel: Hätte es nicht Sinn gemacht, das Buch um einen „historisch-dokumentarischen Teil“ zu erweitern, in dem man z.B. zeigen hätte können, wo und wie die Installation inzwischen präsentiert wurde?

Koch/ Das wäre ein zu thematisches Buch geworden. Ich würde das Buch auch nicht zu sehr auf die Halfpipe reduzieren und mehr als ‚posthumes‘ Vermächtnis sehen, auch wenn das von Majerus natürlich so gar nicht konzipiert war. Da finde ich den Titel „if we are dead so it is“, ebenso wie die skizzenhafte Werkübersicht gemischt mit von Majerus eingefügtem fremdem Material wie z.B. dem AC/DC-Cover, sehr passend. Denn es ist ja ein mäanderndes Werk für das dieses fast textlose Buch, ohne Bezeichnungen und Jahreszahlen, eine gelungene Entsprechung darstellt.

Stange/ Du meinst im Sinne seines „anarchistischen bild-

nerischen Denkens“, wie Udo Kittelmann, damals noch Direktor des Kölnischen Kunstvereins, in seinem kurzen Vorwort schreibt?

Koch/ Das ist schöner gesagt als gedacht, denn Majerus organisiert seine Bildwelt ja durchaus gezielt. Die Zeichen, Logos und Symbole aus der Werbe- und Computerspielwelt die er verwendet, stehen ja für Macht, Sex und Geld, also für alle kapitalistischen Antriebsmotive. Dass er sie „non-linear“ durcheinander wirbelt, impliziert einerseits vielleicht einen anarchistischen und kritischen Ansatz, andererseits funktionieren seine Bilder dann auch wieder genau wie die von ihm verwendeten Motive, nämlich krachen sie mit der gleichen Wucht in die Kunstwelt und ihren Markt. Mir fällt eine Begebenheit ein, die mir ein Ateliergenosse von ihm schilderte. Er saß vor einem Stapel unbemalter, mittelgroßer Leinwände, die er alle an einem Tag füllen wollte und dann meinte, wie komisch es sei, zu wissen, dass alle schon verkauft seien. Die Qualität seiner Arbeit ist das ständige Reflektieren dieses Zustandes. Gemalte Aussagen wie „Dumb success“ oder „Der amerikanische Markt funktioniert anders. Du kannst nicht einmal so konfus mal dies und mal das machen, das geht nicht. Die sind auf Einzelwerke aus“ was er direkt auf die Halfpipe druckte, zeugen von diesen selbstreferenziellen Schleifen ‚innerhalb‘ des Systems, deswegen würde ich es nicht anarchistisch nennen. Weißt du eigentlich wo die Half-Pipe schließlich landete?

Stange/ Die Rampe wurde später anno 2004 bei der 1. Internationale Biennale für zeitgenössische Kunst in Sevilla gezeigt, open air in der prallen Sonne Spaniens also. Kuratiert wurde die Ausstellung von dem inzwischen ebenfalls verstorbenen Harald Szeemann. Zwei Jahre später war ein Modell der Rampe in der Ausstellung „Location Shots“ in Brüssel in der Galerie Erna Hecey zu sehen. Übrigens neben einer schönen Skateboardarbeit von Manfred Pernice.



Kollektives Kleben

/Olga in der Galerie Kai Hoelzner

Es zeichnet die zeitgenössische Kunst bekanntlich aus, bereits zirkulierende Bilder zitierend auf- und umzuwerten und damit vorzuführen, wie Bestehendes so anzueignen ist, dass dabei anderes entsteht. Entsprechend hat Boris Groys die Aufnahme schon produzierter Bilder in der gegenwärtigen Kunst als Form des Konsums theoretisiert. Allerdings muss man bezweifeln, ob das Prinzip der Aneignung tatsächlich das Charakteristische visueller Recycling-Strategien trifft. Denn anders als in der angleichenden Vereinnahmung lebt im derzeit wiederentdeckten Collage-Verfahren gerade dasjenige fort, was sich nicht restlos appropriieren und in Eigenes verwandeln lässt. Die verunreinigende Zusammenstellung vormals leicht konsumierbarer, effekthascherischer oder glamouröser Bilder aus Medien und Werbung lässt den visuellen Trash in der neueren Collage vielmehr zu etwas Anstößigem und Heiklem werden.

In der heutigen visuellen Kultur kann sich selbstredend niemand mehr als immun gegenüber der gleichermaßen affektiven wie formierenden Kraft von Bildern wähen und das sogenannte sehende, also nicht bereits von Klischees gesättigte Sehen lässt sich keiner noch so asketischen Arbeit am Motiv mehr abgewinnen. Daher bleibt der oftmals zitierte Topos, dass die weiße Bildfläche vor ihrer Behandlung durch den Künstler nicht leer, sondern bereits von Bildern über-völkert sei, in Kraft. Die Aufgabe ist demnach nicht ihre Anfüllung mit Bildern – im Gegenteil: Das unwillkürlich, wenn nicht widerwillens Angeeignete mit Gegenkräften zu bekämpfen, wäre das Anliegen gegenwärtiger Collage-Kunst. Traditionellerweise gilt die Collage als das bildliche Verfahren, das in der Zusammenstellung des Heterogenen dem Moment schockhaften Aufeinanderpralls am ehesten gerecht wird. Es kommt nicht nur zur Anwendung, um der Allgegenwart divergenter Bilder zum Ausdruck zu verhelfen

und der Tatsache Rechnung zu tragen, dass sich in unseren Köpfen unzählige Bilder und Visionen bereits überlagern und durchmischen, sondern auch um diese Bildwelten gegeneinander ins Feld zu führen.

Wenn – wie bei Olga (das sind Katharina Fengler, Stefan Panhans und Linn Schröder) – die Collage darüber hinaus gekoppelt wird mit Formen kollektiver Produktion, dann werden damit zwei Verfahren kombiniert, die eine Subversion von Autorschaft und Eigenem versprechen. Einem anderen die Fortführung der begonnenen Arbeit zu überlassen, kann als sicherste Strategie gelten, um das Produzierte den anvisierten Intentionen zu entfremden und abseitige, unbewusste Schichten zu erschließen. Die drei Künstler von Olga haben die Collagen untereinander zirkulieren lassen, sie den bisweilen destruktiven Eingriffen der anderen ausgesetzt, um unvermutet freizusetzen, was den bekannten Sichtweisen entgeht. Ein Klischee lässt sich vornehmlich von einem zweiten stören und was in beider Widerstreit geschieht, ist mit dem oft zitierten Wort Walter Benjamins als die Hervortreibung des Optisch-Unbewussten zu bezeichnen. Wenn in den ungewöhnlich großformatigen Collagen der Ausstellung (keine ist kleiner als 70 × 100 cm) auf ein sattsam bekanntes Bildrepertoire zurückgegriffen wird – mit Darstellungen von Krieg, Starkult, Lifestyle oder Sex –, dann um sie durch andere Bilder zu infizieren und ihre glatten Oberflächen aufzubrechen. Die pornografische Qualität der aufreizenden Medienbilder tritt dabei offen zutage und der voyeuristische Aspekt wird nicht sublimiert, sondern eher durch weitere, ebenso phantasmatische Ausschnitte verstärkt und über sich hinausgetrieben.

In einem Text von Georges Salles, den Benjamin sehr geschätzt hat, heißt es nahezu surrealistisch anmutend, die Kraft eines Bildes sei um so größer, je obskurer die Reserven und je unerforschter die Winkel, aus denen die gleichzeitigen Bilder sich speisen, die es erweckt“. Und in diesem Sinne ließe sich die vervielfältigte Autorschaft von Olga als Probe darauf verstehen, welches bisher unbekannte Begehren das Bild im anderen entfacht. Durch das mehrhändige Ausschneiden, Aneinanderkleben, Überzeichnen und erneute Überkleben wird außerdem eine bildliche Demontage in Gang gesetzt, die als probates Kampfmittel gegen die etablierte Politik der Sichtbarkeiten gelten kann. Vielleicht erscheinen die collagierten Details deshalb auch nicht willkürlich zusammengesetzt – vielmehr meint man, innerhalb der bisher mehr als 100 Collagen umfassenden Serie eine kryptische Geschichte lesen zu können. So wie bei Max Ernst in seinen Collageromanen bestimmte Figuren und ein festumrissenes Bildrepertoire wiederkehren, so verflechten sich auch in den Blättern von Olga Motive und Themen zu untergründigen Erzählsträngen, so dass man sich „Die Ankunft der 6000 Führungskräfte“ sehr gut als Teil eines solchen Collage-Romans vorstellen kann. *Kathrin Busch*

*Olga „Die Ankunft der 6000 Führungskräfte“
Galerie Kai Hoelzner, Adalbertstraße 96, 2.11.–8.12.2007*



Der doppelte Robert

/Robert Kuśmirowski in der Galerie Magazin

Ist Robert Kuśmirowski ein Kseroboj, so nennt man in Polen Leute, die zu keiner originellen Eigenleistung in der Lage sind und sich wie ein Xerokopierer auf die Verdoppelung von bereits Bestehendem verlegt haben? Wenn er pleite war, aber trotzdem mal mit dem Zug fahren musste, hat sich der 1973 geborene Künstler, einfach ein Ticket gefälscht. Seine auf diesem Feld einschlägige Fingerfertigkeit hat auch manchem Familienmitglied bei Amtsgängen oder anderen Gelegenheiten geholfen. Hat mal jemand eine Briefmarke?

Aber kann man auch eine Biographie fälschen? Diese Frage erörtert Kuśmirowski heute als Künstler. Seine neueste Arbeit trägt den Titel „DATAmatic 880“ und will das Rad der Zeit um genau fünf Jahre zurückdrehen. Zurück ins Jahr 2002, als eine Einzelausstellung im ostpolnischen Lublin (dort hatte Kuśmirowski auch studiert) den bis dato unbekanntem Künstler mit einem Schlag berühmt machte. Zeitreise ist das Thema seiner Installation, die in der Galerie „Magazin“ vorgestellt wird: Fünf Jahre zurück, eben bis zum Karrierestart, soll es gehen und zwar mit Hilfe des Großrechners DATAmatic 880. Eine Kopie? Nicht ganz. Das Original, der amerikanische DATAmatic 1000 war 1959 gebaut worden, also zu einer Zeit, in der Rechner barocken Schlössern und begehbaren Labyrinthgärten ähnlicher waren als jenen Nanotechnologien von heute, die sich jeglichem sinnlichen Zugang verweigern.

Die Fassade des raumfüllenden Computers hat Kuśmirowski, wie in früheren Arbeiten auch, aus flüchtigen Materialien zusammengebastelt: Gips, Klebstoffe, Styropor, Harze, Papier, Pappe. Dazu Fotos und Videos, auf denen zu sehen ist, wie der Körper des Künstlers für die Strapazen der bevorstehenden Reise durch die Zeit präpariert wird. Wird die Sache gelingen? Wird Kuśmirowskis Karriere noch einmal den selben Lauf nehmen, werden Galeristen und Sammler noch

einmal so reagieren wie damals – im entscheidenden Jahr 2002? Wie wird sich die Fiktion des Science-Fiction-Plots zum Original der geliebten Biographie verhalten? Solche Fragen hat Kuśmirowski mit anderen Mitteln schon des öfteren gestellt. Mit seinem nachgebildeten Eisenbahnwaggon auf der 4. Berlin Biennale oder mit der Radtour, die er von Leipzig über Paris nach Luxemburg unternahm und zwar im Outfit von 1929, so dass es zu einer Frage des Blickwinkels wurde, ob er selbst ein Fake oder die durchradelten Landschaften und Städte nur eine unwirkliche Kulisse waren.

Die Galerie „Magazin“ ist einer von neun Ausstellungsorten in dem im letzten Herbst eröffneten Haus von Claas Nordenhake in der Lindenstraße. Betrieben wird sie von Monika Branicka, einer jungen Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin aus Krakau. Die Wahlberlinerin sprüht nur so vor Optimismus und bringt jede Menge Ideen für ihre Neugründung mit: „Man nennt uns nur ‚die polnische Galerie‘“ denn sie zeige überwiegend polnische Kunst; bekannte Positionen wie den Videokünstler Józef Robakowski oder nun Robert Kuśmirowski, und in Zukunft Entdeckungen wie Zorka Wolny oder Hubert Czerepok – Polens Kunstszene, sagt Branicka, ist voller junger Talente und die polnische Kunst endlich in der Welt angekommen – auch, weil Sasnal, Althamer oder Żmijewski nun schon dauerhaft auf dem Markt erfolgreich sind. Und während wohl kein ernstzunehmender polnischer Künstler nur durch die nationale Brille gesehen werden will, ist wohl auch Branickas ausgesprochene Konzentration weniger eine programmatische Idee als vielmehr eine Strategie sich auf dem unübersichtlichen Markt zu positionieren. Branicka will die polnische Szene in der Stadt stärken, die Galerieräume auch als Veranstaltungsort nutzen und eine Stiftung gründen. Schön wäre, wenn ihre Aktivitäten auch in Warschau ein Echo fänden und damit ein wenig mehr Bewegung in den polnischen Kunstbetrieb käme und zwar auch abseits der beiden Quasi-Monopolisten Foksal Gallery Foundation und Raster. Branickas Galerie auf der einen und Adam Szymczyk als bb5-Kurator auf der anderen Seite: wird 2008 das Jahr der polnischen Kunst in Berlin?

Stefanie Peter

*Robert Kuśmirowski, „DATAmatic 880“,
Galerie Magazin, Lindenstraße 35, 4.11.2007–19.1.2008*



Als sei die Farbe Sonnenöl

/ Norbert Bisky im Haus am Waldsee

In Pressemitteilung und Katalog zur Ausstellung werden gleich die Fronten des Disputes über die Kunst von Norbert Bisky klargemacht: die Begeisterung des Kunstmarktes auf der einen Seite, die bisherige Ablehnung durch die Kunstkritik auf der anderen Seite. Das Haus am Waldsee will diese Ausstellung, die es als erste institutionelle Show des Künstlers anpreist und in der, bis auf zwei Ausnahmen, ausschließlich Arbeiten aus den beiden letzten Jahren gezeigt werden, natürlich nicht als Bedienung des Kunstmarktes verstanden wissen. Stattdessen deklariert es die Ausstellung als Test über das Verständnis der Kunst von Norbert Bisky. Was hier getestet werden soll, ist nicht ganz klar. Sollen wirklich, wie der Katalog verspricht, die gesellschaftlichen und ästhetischen Gründe für die „gespaltene Rezeption“ des Werkes zwischen „Faszination und kritischer Haltung“ aufgedeckt werden? Oder soll erprobt werden, ob eine Ausstellung auch als Testballon funktioniert? Die Ausstellung könnte als Versuchsanordnung auch bedeuten, dass hier getestet werden soll, ob die Kunstkritik nicht doch bekehrt werden kann. Etwa so, als ob es durch das Experiment der Ausstellungskonzeption gelingen könnte, dass die Kunstkritik einsichtig wird und endlich den ästhetischen Wert des Werkes entdeckt. Einige Kollegen der Berliner Kunstkritik vermerken jedenfalls schon positiv die thematische Verschiebung, entdecken die christlichen Wurzeln in Biskys Werk und preisen die interessante künstlerische Weiterentwicklung.

Um es gleichfalls gleich klarzustellen: diese Ausstellungsbesprechung wählt bei vollem Bewußtsein den schwarzen Peter und wertet die Werke von Norbert Bisky als Kunst der Kategorie gehobener Camp-Kitsch. Da hilft es auch nicht, dass in dieser Ausstellung Werke historischer und zeitgenössischer Künstlerkollegen miteinbezogen sind, um Biskys Motivwahl und Bildstruktur zu kontextualisieren.

Im Resultat überzeugt diese Strategie nicht. Man fragt sich eher, was neben dem Bild „Grunewaldsee“ (1998) von Bisky, mit Campingzelt am See und reizenden Pfadfinderjünglingen, ein Gemälde des gleichen Sees von Leistikow soll. Man bekommt fast schon Mitleid mit dem hinzugezogenen schönen Werk aus der Privatsammlung des Galeristen Rudolf Springer. Denn in dieser Ausstellung verkommt das Bild zum Motiv-Sample. Im Vergleich zu Leistikows meisterlichen grünen und braunen Schattierungen und Spiegelungen zeigt das frühe Stück von Bisky deutlich, was den Künstler interessiert. Bisky interessiert das Ambiente des Sommerlagers am See, das den Jungs Freikörperkultur und schwüle Nächte verheißt. Mit Leistikow hat das nichts zu tun. Aber auch sommerliche Atmosphäre, flirrendes Licht und Spannung zwischen den Figuren im Vordergrund und räumlicher Tiefe der Landschaft, wie sie Max Liebermann in seinen Strandbildern mit taziohaften Jünglingen an der See so meisterhaft inszenierte, sind Biskys Sache nicht.

Biskys Blick richtet sich scheinbar auf die Malweise der Pop-Art. Er übernimmt aber nicht deren harte Flächigkeit, sondern greift auf die simple wie süffige Volumentextur der Plakatmalerei zurück. Diese Malweise hat sich in den Bildern aus den Jahren 2006/2007 noch verstärkt. Es werden noch heftiger mit Beige und Braun die body-gestylten Jungmänner moduliert, als sei die Farbe Sonnenöl. Die billigen Effekte der Plakatmalerei, die auf schnelle Produktion und weiträumige Sichtbarkeit angelegt ist, wurden selbst von sowjetischen Propagandamalern wie Alexandr N. Samochwalow nicht so offensiv benutzt. Er war in der pin-up-haften Darstellung einer jungen Bauarbeiter-Pionierin noch bemüht, das Malerische hervorzuheben. Bisky scheint auf das Malerische zu pfeifen. Wahrscheinlich fragt er sich, was das Malerische heute noch sein könnte, wenn doch auch



Havekost oder Rauch mit einer merkwürdigen Flächigkeit durchkommen. Doch macht gerade die Motivik in diesen Vergleichen den entscheidenden Unterschied. Ob die Bilder besser oder schlechter, interessanter oder kitschiger sind, hängt davon ab, ob sie voyeurlastige Makro-Bildausschnitte, verschrobene Traumszenarien oder up-gedatete Pfadfinder-Erotismen zeigen. Bisky malt keine Gay-Softpornos, beutet aber deren Assoziationsfelder aus. Er vermengt Pop-Farbigkeit mit einem Hauch rar gewordener Propagandabildsprache aus den Epochen Stalinismus und Nazismus. Die Chuzpe zu solcher Mischung fasziniert selbstverständlich den Markt und er bewirbt diese start-up Aktie mit grandioser Rendite-Aussicht. Ganz kühl kalkuliert dabei der Handel, dass unsere heutige Gesellschaft genau in dem richtigen Zustand der Lethargie und kleinbürgerlichen Selbstzufriedenheit ist, der bereit macht und öffnet für Kitsch.

Bisky spricht kritisch über die heutige Fixierung der Jugendkultur auf Konsum und behauptet, dass er diese „Konsum-Alpträume“ in seinen Bildern schildert. Dieses kritische Engagement ist aber noch keine Widerlegung der Kitschigkeit der Bilder. Wie es auch nicht zutrifft, dass Kitsch im gesellschaftlichen und sozialen Sinne immer unwahr wäre. Der religiöse Bezug, der im Katalogtext hervorgehoben wird und für Bisky in jedem seiner Bilder grundlegend sein soll, lässt sich nur als gelungen ausgeklügelter Marketinggag verstehen. Oder soll man wirklich Sintflut und Hölle entdecken, wo viel Sperma und Urin fließt und ausführlich sexuelle Gewalt dargestellt wird?

Ebenso ist die vom Künstler behauptete Ironie nicht leicht auszumachen. Wenn es nicht gelingt, im Aufgreifen von Bildmotiven, im Zitieren von Bildformen die kleinste Spur von Ironie, d.h. von Differenz und Distanz erkennen zu können, dann ist eben das Problem, dass zwar der Künst-

ler seine ironische Haltung beteuern mag, aber die Kunst trotzdem kippt. Auch Picabia wollte mit seinen „Cinq Femmes“ (1941–43), die in der Flick-Ausstellung neben Jason Rhodes Arbeiten platziert waren, ironisch eine Erotik der Maschinenmechanik in die Erotik eines Figurenensembles transformieren. Aber er glitt dabei aus und landete in einer Bildsprache, die den zeitgleichen, verherrlichenden Darstellungen deutscher arischer Frauen aufs Haar gleich. Wenn Bisky propagandistischen Bildstil zitiert und ihn mit sexuellen Inhalten auffüllt, ist dies auch keine Ironie, sondern fällt unter die Kategorie der Parodie. Wären es wirklich ironische Bilder, würden sie den Betrachter nicht vergnügen. Der parodistische Gestus dieser Bilder ist leicht zu konsumieren und steuert die Begeisterung der Käufer, erklärt sie sogar. Denn dieser Gestus bietet dem Betrachter den unnachahmlichen Thrill, Gewaltassoziationen und Pornografierenzen im Stil weichgespülter Politpropaganda betrachten zu können. In West-Berlin erinnert die Malerei Norbert Biskys in ihrem psychologischen Habitus an den auftrumpfenden und manchmal selbstgefälligen Gestus von Elvira Bach, Rainer Fetting oder Salomé. Diese Künstler haben zwar nichts für die Malerei getan, aber damals treffend das Lebensgefühl einer müden Metropole bedient und viel Geld auf dem Kunstmarkt verdient.

Anne Marie Freybourg

Norbert Bisky „Ich war's nicht“, Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, 02.11.2007–13.01.2008

Der Artikel erschien in ungekürzter Fassung auf www.artnet.de, Nachdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorin



Raummeißelung

/Space Chase in der Galerie Magnus Müller

„Space chase“ nennt Petra Reichensperger die von ihr kuratierte Ausstellung in der galerie magnusmüller. Space chase? Das müssen wir uns genauer anschauen. Gut, space ist begrifflich ein Alleskönner. „Space“ bedeutet einfach mehr als der deutsche „Raum“. Wenn der „Raum“, im Kunstkontext für den Ausstellungs- oder Publikationstitel verwendet wird, klingt das schnell piefig, akademisch, mitunter belehrend. Bei „Raum“ denkt man an Raumbelagungspläne, Raumpflege, Klassenraum. Da ist man dann in „our globalized art world“ verständlicherweise schnell mit dem englischen space bei der Hand. Bei „chase“ musste ich dann doch sehr viel länger überlegen: to chase = hinterherjagen, nachjagen, verfolgen. Aus den amerikanischen Filmen kenne ich „a car chase“, die (Auto-)Verfolgungsjagd. „Space chase“ bedeutet also „Raum hinterherjagen“ oder „Hinter dem Raum herjagen“ oder auch „Raumverfolgung“; oder verkürzt „Raumjagd“. Aber nein! denke ich, im Bereich der Künste heißt „to chase“ ja meißeln oder ziselieren. „Raummeißelung“ also! Ein bildhauerischer Begriff. Das ist es.

Falsch? Kein Problem. Der Presstext gibt Aufschluss:

„Nichts scheint also näher zu liegen, als die Raum-Jagd und den ihr zugrunde liegenden Gestaltungswillen aus der Perspektive der gegenseitigen Dynamisierung von unterschiedlichen Ausdrucksformen ins Zentrum einer Ausstellung zu rücken: Wie verhält sich der Architekturraum zum Bewegungsraum, wie der Illusionsraum zum Sprach- und Denkraum, wie die Raumfolge einer Galerie zum Idealraum? Welche Raumsituation löst welche emotionale Wirkung aus?“

Das klingt im ersten Moment zwar etwas kompliziert und man bewegt sich deshalb bei der Lektüre nah am intellektuellen Schleudertrauma, aber ein thematisch interessanter Untersuchungsansatz ist das allemal. Vielleicht lässt die Ernsthaftigkeit des hier in zwei Sätzen zusammengefassten

Themas aber auch keine andere Formulierung zu. Künstlerische Raumforschung ist eine ernste Angelegenheit. Und die gegenseitige Dynamisierung von unterschiedlichen Ausdrucksformen ist es aus kuratorischer Sicht auch. Die Kunstgeschichte bestimmt die Gangart, die „pace“. Die Zeitgenossen hecheln hinterher. „Trying to catch the dimensions“. Man muss sich anlehnen, um nicht umzufallen.

Das Raum-Thema ist unendlich und unfassbar, deshalb hochinteressant und immer brandaktuell. Junge Künstler forschen massenhaft über die Neudefinition räumlicher Systeme, über Raumrezeption, Raumtheorie bzw. Raumpraxis; mühen sich tagtäglich ab am Raum. Blood, sweat and space. Wir jagen den Raum! Eine Ausstellung zu diesem Thema muss deshalb unweigerlich ein ziemlich großes Fass anschlagen. Und hier wird es in meinen Augen schwierig. Denn wenn das kuratorische Konzept von der schieren Größe des Denkansatzes mit der dahinter lauenden Ambition mindestens das Zeug hat, ein stattliches Museum mittlerer Größe und Potenz zu füllen, dann kann es passieren, dass sich die in dieses Korsett eines einigermaßen schwer bespielbaren Galerieraums in Berlin-Mitte hineingezwängten und so zwangsläufig etwas benutzten künstlerischen Arbeiten unwohl fühlen. Emotionaler gesprochen: Beim Besuch und der Betrachtung der Ausstellung findet man zu wenig unmittelbar fühlbaren Raum, dafür sehr viel gedachten Raum. Es knirscht in der Raummechanik und so entsteht, gemessen am eigenen Anspruch, ein leichter inhaltlicher Durchzug. Es beschleicht einen das Gefühl, dass die einzelnen Arbeiten Funktionen übernehmen sollen, die weit über das hinausgehen, was ein autonomes Kunstwerk leisten sollte. Gegenseitige Dynamisierung ist hier das Zauberwort, was bedeutet, dass die singuläre Arbeit zum Mittel für den Zweck verkommt. Der Künstler ist in diesem System nicht Berufener der eigenen Unbedingtheit, sondern Kulturproduzent für einen intellektuell gesetzten Überbau.

Dazu nochmal der Presstext: „Heute jagen Kulturproduzenten der Raumerschließung, der Raumerweiterung und manchmal auch der Raumverengung hinterher. Sie sind Jäger und Gejagte – getrieben von der Suche nach Selbstbestimmung und Transformation.“

Das sprengt den Raum.

Peter K. Koch

*Space Chase, kuratiert von Petra Reichensperger,
Galerie magnusmüller, Weydingerstraße 10/12,
19.II.2007–09.02.2008*



Rein mit schmutzigen Rändern

/ Merz, Kramhüller, Reyle, Steinbach, Strunz bei Coma

Vielleicht rollt man diese Ausstellung bei COMA am besten von der Pressemitteilung her auf: Denn diese gibt der namenlosen Gruppenshow für ihr Entziffern fünf Schlagworte zur Hand, die alle mit dem hübschen Wörtchen „rein“ beginnen: „reine Kunst“, „reine Oberfläche“, „reines Bild“, „reine Form“ und dann noch, als kleine Zugabe, die den „reinen Kunstdiskurs“ zumindest ein Stück weit hinter sich lässt, das „reine Leben“; eine Art Ausnahme von der Regel. Die in dieser Show versammelten Arbeiten widmen sich, so die Pressemitteilung weiter, der „Entidealisierung“ dieser Topoi. Der Reinheit den Dreck unterschieben lautet also die ausgegebene Parole. Und da hier auch noch just fünf verschiedene Künstler gemeinsam präsentiert werden, liegt es nahe, diesen doch relativ distinkten Positionen der Ausstellung jeweils eines dieser Schlagwörter zuzuordnen.

Beginnen wir bei Anselm Reyles slicker Design-Kunst fürs Sammlerwohnzimmer, die sich seit kurzem ja wirklich nur noch die ganz Reichen leisten können, man ahnt es, hier geht es um die „pure Oberfläche“. Haim Steinbachs Schriftzug „Big Brown Bag“, da unmittelbar auf der Wand angebracht, lädt dagegen so gar nicht zum Shoppen ein, obwohl Steinbach hiermit doch auf eine Bloomingdales-Einkaufsstufe verweist. Viel mehr geht es hier um die Wahrnehmung des „Schriftbildes“, um den „Ausdruckscharakter von Zeichen, ... der sie uns als Bilder wahrnehmen lässt“, so zumindest die Pressemitteilung. Also hat man es hier – über diverse Abstraktionsstufen vermittelt – mit der Thematik des „puren Bilds“ zu tun.

Weiter geht es mit den qua Rostigkeit und Uhrenmotiv unmittelbar Vergänglichkeit suggerierenden Metallarbeiten von Katja Strunz, die gerade in der Mobile-Konstruktion trotz der massiven Metallmaterialien luftig leicht erscheinen und scheinbar beiläufig verschiedene Formen zu einander

in Beziehung setzen und zu knizsen Formationen schichten – gut, versuchen wir hier mal „pure Form“ – direkt zu Gerhard Merz. Dieser hat für diese Ausstellung zwei monumental wirkende, abstrakte Arbeiten bereitgestellt, „Lucifer“ und „Malacoda“ betitelt (letzterer der Dämonenprinz aus Dantes achtem Höllenkreis). Beide Arbeiten waren eigentlich für die Ausstellung „Re-Object“ im Kunsthaus Bregenz gemacht und Merz hängt hier unter Umständen als Vertreter einer „reinen Kunst“, die in ihrer hart erkämpften Direktheit den Abstand von Idee und Realisierung auslöscht, ausbrennt, möchte man hier fast schon sagen, so staubtrocken wirken diese Bilder aus der Hölle.

Was bleibt, für das kleine, durch Strunz' Arbeit etwas abgetrennte Kabinett, in dem Josef Kramhüller hängt? Richtig, das „reine Leben“, hier logischerweise für den reserviert, der als einziger bereits tot ist. Seine ästhetisch nicht gerade Welten von Merz' Großkunst entfernten Vaseline-Bilder – es liegt genau genommen nur eine Wand dazwischen – bedienen sich jedoch einem expressiven Gestus: Kramhüller hatte sie als unabgeschlossene Work-In-Progress-Serie konzipiert und bei jeder Ausstellung von neuem mit Vaseline betropft. Seit er 2000 gestorben ist, geht das logischerweise nicht mehr und seine Bilder hängen wie Relikte oder Ruinen einer abrupt zu Ende gekommenen Lebendigkeit in den Räumen von COMA.

In der Hängung ergeben sich diverse Achsen, die die verschiedenen Positionen miteinander verbinden. Reyles exzessive Farbigkeit kontrastiert die monumentale grau-braune Ruhe von Merz und schiebt der Frage nach der „reinen Kunst“ die Frage nach der Grenze von Kunst und Design unter. Steinbachs Direktauftrag von Buchstaben dagegen korrespondiert mit der Dreidimensionalität von Strunz' Arbeiten. Und Merz und Kramhüller sind sich auf den ersten Blick ästhetisch extrem ähnlich, wiewohl sie konzeptuell unterschiedlicher nicht sein könnten. Sie hängen auf zwei Seiten derselben Wand wie die zwei Pole, die Jacques Rancière für die Kunst des von ihm so bezeichneten „ästhetischen Regimes“ ausgemacht hat: Dem Streben nach Selbstauflösung im Leben auf der einen und dem Drang in die Autonomie einer l'art pour l'art auf der anderen Seite. Doch im Großen und Ganzen bleibt diese Show trotz der suggerierten Klarheit – sowohl konzeptuell mittels fest umrissener Topoi wie auch ästhetisch durch einen strengen Formalismus – diffus und wenig greifbar. Statt Reinheit überall Unschärfe, doch vielleicht ist genau das der Punkt: Verschmutzung nicht nur der Grenzen, sondern auch ihrer Wahrnehmung.

Dominikus Müller

Gerhard Merz, Josef Kramhüller, Anselm Reyle, Haim Steinbach, Katja Strunz, Coma – Center for Opinions in Music and Art, Leipziger Straße 36, 20.12.2007 – 26.1.2008.



Paris, Palimpsest

/Eugène Atget im Martin-Gropius-Bau

Seit 2004 befindet sich in Berlin ein Museum, das sich ganz der Fotografie verschrieben hat, trotzdem war es in den letzten Jahren eine andere Institution, die die großen Ausstellungen zu wesentlichen Positionen ebenso historischer wie zeitgenössischer Fotografen im Programm hatte: der Martin-Gropius-Bau. Keineswegs soll an dieser Stelle allzu euphorisch Werbung betrieben werden, ließe sich dieses doch im Grunde bequeme, zugleich freilich erfolversprechende Konzept der vielbetriebenen Übernahme durchaus sorgfältig kuratierter Retrospektiven anderer Häuser sehr leicht als wenig risikofreudig kritisieren. Bei der aktuellen, anlässlich des 150. Geburtstags des Künstlers ausgerichteten Schau von Eugène Atget, der neben Blossfeldt oder Sander zur fotografischen Avantgarde gezählt wird, ist man gerne bereit, derartige Unmutsäußerungen hinten an zu stellen.

„Man kann ohne jeden Zweifel behaupten, dass niemand anderes eine größere Rolle gespielt hat, um die Tradition in der Fotografie zu begründen und den Beweis zu erbringen, dass Fotografie eine Kunst ist“, so äußerte sich die Fotografin Berenice Abbott über Atget, dessen Berühmtheit nicht unwesentlich dieser Frau zu verdanken ist. Sie hatte ihn und sein Werk durch Man Ray kennengelernt, der wiederum Atgets Bilder in den Zirkel der Surrealisten schleuste, welche besonders die Ästhetik der Alltagswelt in der Serie „Paris Pittoresque“ zu schätzen verstanden. So fügt es sich trefflich, dass die Anhängerin der „Straight Photography“ nicht nur nach seinem Ableben 1929 sein hinterlassenes Werk betreute, sondern auch ‚das‘ Porträt von Atget anfertigen durfte. Es zeigt einen gealterten Mann, dessen Blick trotz der introvertierten Haltung eines Einzelgängers von jener Neugierde zeugt, die sich in Atgets Art zu fotografieren wieder findet.

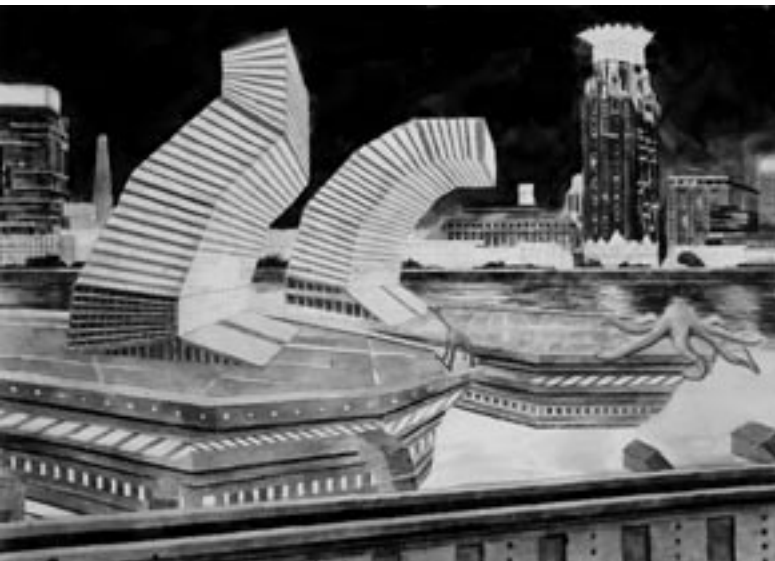
Als ehemaliger Schauspieler nimmt er nun zweifellos die Rolle des „Metteur en scène“ ein, wenn er als suchender Flaneur

gleichsam die Physiognomie des alten Paris einzufangen und zugleich dem archivarischen Impetus eines manischen Sammlers zu folgen versucht: Oberflächen, Baustrukturen, Abnutzungen, Arrangements werden also nicht bloß registriert, sondern wie mit Morellischer Aufmerksamkeit für das unscheinbare Detail als Beleg für die Authentizität dieser Orte festgehalten. Dabei emanzipiert sich die Stadt wie in Victor Hugos „Notre Dame de Paris“ regelrecht als Protagonistin, was nicht unwesentlich der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Haussmannisierung, also dem rigiden Eingriff in urbane (Lebens-)Räume geschuldet ist. Sie sollte dem Stadtbild neue Akzente verschaffen, wofür freilich andere Charakterzüge, ja ganze Viertel eliminiert wurden. Der oftmals verklärende Blick auf die atmosphärischen Darstellungen jenes Paris ist also nicht bloß der gegenwärtig unsrige, sondern rührt tatsächlich von einer melancholischen Nostalgie, die sich damals angesichts der allzu absehbaren Endlichkeit der aufgenommenen Realität über dieses ca. 1895 bis 1927 entstandene Bilderkonglomerat legte. Wie ein memento mori erscheinen da die Schichten der markanten Reklameplakate, die häufig an den Häuserwänden zu erkennen sind.

Die Ordnung der Berliner Ausstellung geht weitgehend motivisch vor, was sich durch die serielle Arbeit des Fotografen erklärt: Nach dem Prinzip der Ähnlichkeit schuf er Alben in erster Linie für historische Sammlungen, ebenso nutzten zeitgenössische Illustratoren die Bilder von stimmungsvollen Straßenwinkeln, idyllischen Parkansichten oder auch ornamentalen Details als Vorlage. Aus der Reihe fallen am ehesten die Interieurfotografien, in denen Atget – wie in den auch sonst überwiegend menschenleeren Szenerien – anhand der Ausstattung ein nur implizit ersichtliches Individuum zur Geltung bringt (auch seine eigenen Wohn- und Arbeitsräume sind zu sehen, die er jedoch nicht also solche auszeichnet). Im letzten Kämmerchen schließlich gelangt man zu den wohl berühmtesten Fotografien jener eingangs erwähnten Serie, die sich den (auch im übertragenen Sinne Spiegelbilder liefernden) Schaufenstern und deren teils skurril anmutenden Warenästhetik sowie dem Jahrmarktstreiben oder der Welt des Boudoirs widmet. Angesichts dieser faszinierenden Impressionen des Gewöhnlich-Entlegenen diagnostizierte Walter Benjamin nicht nur eine „heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“, sondern ließ sich auch zu folgender Aussage bewegen: „Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozess zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus.“

Naoko Kaltschmidt

*Eugène Atget – Retrospektive, Martin-Gropius-Bau,
Niederkirchnerstraße 7, 28.9.2007–6.1.2008*



Wolkenbügel im Dämmerlicht

/Thomas Ravens bei Barbara Wien

At first glance these new works on paper seem to depict a range of science-fiction scenarios; closer inspection, however, reveals an 'inter-textual' approach, in which references to icons of visionary architecture establish a dialogue among contemporary and imagined spatial motifs. Ravens' fantastic worlds establish a spectacular lexicon where excessive conurbations construct a set of disorientating hyper-relations between space and society.

Rather than a sexy, streamlined vision of cyber-architecture populated by replicants and robots, such as one might find in 1950s depictions of the future, we find a dense tableau of spatial hierarchies and characters. Besides, a legacy of 'sleek futurism' and 'continuous space' can already be found in the built work of contemporary architectural practitioners such as Zaha Hadid, Rem Koolhaas, and in the kitschy excess of Graft Architects.

The classic expression of a slick, ferro-concrete future is pictured for example in the 1991 science-fiction film, *Aeon Flux*, shot in Berlin. Here we find the Bauhaus Archive portrayed as a futurist apartment complex, while other scenes take place at the Haus der Kulturen der Welt and the Berlin Velodrom. Ravens' sense of space is far more challenging and can also be related in some way to the failures and fascinations of Berlin's complex cityscape, where he resides. I imagine Potsdamer Platz or a sunken Hauptbahnhof set on the Wannsee or the Dutch Embassy and Scharoun's Philharmonie overlooking the sandstone ruins of Görlitzer Park. But Ravens' visions are much more extravagant, culling from a broad and unexpected range of references. Amidst vast layers of floating planes and enormous enclosures, we spy structures inspired by Bruno Taut's Alpine Architecture, Antonio Sant'Elia, and even Russian Constructivism among other quotations such as floating bronzed glass cages in

homage to the (shamefully dismantled) Palast der Republik. But we can also spot the hyper-consumerism of Las Vegas, PoMo fantasies faced in pink granite, and the endless grids and tower-blocks of beehive living among this visionary tendency. And, while giant rectangular space frames vanishing to the horizon hint at metaphysical worlds, there are also winks to filmic fantasy, such as the gyroscopic 'time machine' seen in the Jodie Foster vehicle, *Contact*, framed by a giant sun shape.

The matrix of relations not only involves structures that evoke fantastic, visionary, or supermodern narratives but also includes references to contemporary art. In „Ordinary Day“ (2007), „Brownie“ the mascot giraffe of *Dokumenta 12* becomes a series of decorative chimeras overlooking an urban canyon, where a kind of Mayan style structure floats on a raised island, while multiple superstructures arch in the background. By making the giraffe explicitly ornamental, Ravens questions the fate of Friedl's taxidermied animal as 'poster child' whose image adorns bus stops and billboards across Germany. Spectacle counters spectacle in the title work, „Im Jahr der Giraffe“ (2007), as other over-exposed (and overproduced) artworks like Cosima von Bonin's Kraken are left stranded next to contorted Dubai-like constructions beside a canal that reflects an elaborately crowned tower.

I am reminded of the Canadian artist, Eleanor Bond, whose paintings share a bird's-eye vantage over large urban complexes. Bond also mixes urban and landscape scenarios in fictional assemblages that question existing social relations. For example, in „Rock Climbers Meet with Naturalists on the Residential Parkade“, Bond visualizes a vertical parking lot/apartment tower designed as a rocky cliff. In Ravens' watercolours, mega-structures often encircle large lagoons or are divided by shimmering canals; deep river valleys sit among layers of topography that combine natural and built features in ambiguous ways. The landscape is not merely a passive background, but a complex matrix of interactions between space and society. Many scenes are framed by endless roof structures that extend an artificial sky. 'Landscape' becomes a vast expanse of communal architectural aspirations, where citizens aimlessly coalesce, clash, or wander amidst a hierarchy of detail that constructs a classic yet exaggerated montage of perspectival composition, which uses a sophisticated sequence of layers between background and foreground. These images draw emotional impact from contrast between a transformation of picturesque values and a vision of hyper-modernity. Just as the future does not seem to be much more than nostalgia these days, the delicate washes and fine brushwork portray hyper-modern collections of fantastic structures with an uncharacteristic beauty and subtlety. The sublime and the banal are equally interchangeable in these sprawling utopic/dystopic visions. Anchored in a highly articulate yet ambiguous depth, an atmospheric yet overwhelming melancholy serves to fixate an almost-eclipsed idealism. Ahh ... El Lisitzky's *Wolkenbügel* at twilight...

Rodney LaTourelle

Thomas Ravens „Im Jahr der Giraffe“, Barbara Wien, *Galerie und Buchhandlung, Liniestraße 158, 16.11.2007–23.1.2008*



Oslo ist nicht Berlin

/ „Norwegen Show“ im Ballhaus Ost

„Obergeschoss Dritter Finger rechts“ steht auf der Einladungskarte zur „Norwegen Show“, die Gunter Reski für die Galerie im Ballhaus Ost zusammengestellt hat. Eine Wegbeschreibung, wie ich feststelle, als ich endlich den richtigen Eingang gewählt habe. Oben sind 28 Künstlerpositionen zu sehen, zumeist Schüler von Reski selbst, der derzeit in Oslo unterrichtet und zuvor länger an der Hochschule in Hamburg tätig war. Eine Art Vergleichssituation wollte Reski herstellen: Norwegische Kunst im vom internationalen Malereiboom heimgesuchten Deutschland.

Als erstes laufe ich im Uhrzeigersinn gepolt nach links in einen kleinen Raum hinein und stehe vor einem Kachelofen-ähnlichen Gebilde. Keramikartig, beigefarben mit seltsamen, grünen Blattornamenten bemalt steht es vor mir. Oben am rechten Rand quillt ein organisch anmutendes, rundes Gebilde hervor. Der Kachelofen scheint elektrisch zu sein, denn er ist mit drei Steckern in Steckdosen unten an der Wand verbunden. Als es plötzlich ‚Klack‘ macht und einer der Stecker von der Wand abfällt und nur noch an Klebestreifen hängend liegen bleibt, ist klar, dass hier nichts elektrisch ist. Vielmehr wirkt der kleine Ofen irritierend lebendig, fast schon menschlich und irgendwie mag ich ihn. Die Ofen-Arbeit stammt von Björn Baasen. Er spielt meist mit Motiven und Materialien, die aus dem Rokoko oder Barock stammen. Er sampelt diese Elemente so lange, bis merkwürdige Objekte wie der Ofen „Termus“ entstehen. Das Hübsche, verführerisch Nostalgische wird lebendig und greift die Gegenwart an. Aber auch Beißendes liegt in der Arbeit: ein Fingerzeig auf das derzeit ausgerufenen „Neue Biedermeier“.

Im nächsten Raum fangen mich die zwei mittelformatigen Malereien von Tommy Johansson ein. Ich denke: Pollock mit einem Schuss Cy Twombly locker-leicht auf die rohe

Leinwand geworfen. Virtuos abstrakt-gestisch Gemaltes, in dem ich Landschaften vermute. Erstreckt sich da eine Wiese vor einem angedeuteten Bergpanorama? Sind das Häuser an einem spiegelglatten Seeufer unter einer bedrohlich, dunklen Wolkenflut? Betrachtet man den Farbauftrag genauer entpuppt sich die große braune Berglandschaft als Kaffeefleck. Auch Johansson breitet zunächst wie Pollock seine Leinwände auf dem Boden aus. Er arbeitet dann an anderen Werken und verwendet ab einem gewissen Zeitpunkt die entstandenen Spuren auf der Leinwand, wie Fußabdrücke, Farbklecke für sein nächstes Werk. Kaffee oder Tinte sind häufig verwendete Zutaten. Anders als bei den großen Modernisten entstehen in Johansson Malereien Bilder von Landschaften. Expressives und Figürliches oszillieren im Bild.

Ich trete weiter zurück, um Johanssons virtuose Farbklecks-Kaffee-Landschaften besser zu durchdringen und falle beinahe in ein dekonstruiertes Schlagzeug, das am Boden liegt, hinein. Es sind nur noch die Becken übriggeblieben, die an Metallstäben hängen und unten wie ein Blumenstrauß durch einen provisorischen ‚Fuß‘ aus überdimensioniertem Werkzeug und Gestänge zusammengehalten werden. Es handelt sich bei der Skulptur um eine Gemeinschaftsarbeit von Lutz Rainer Müller und Stian Adlansvik. Sie erscheint als eine neue Version der Arbeit „Crescent“, deren Unterteil noch aus einem kompletten, wenn auch ziemlich demolierten Fahrrad bestand. Mit glänzenden Becken und Gestänge liegt die Arbeit nun wie amputiert am Boden.

Es gibt weitere Gemeinschaftsarbeiten in der Ausstellung: z.B. das Wandgemälde der „drei Hamburger Frauen“, das in Zusammenarbeit mit Gunter Reski entstand. Die Idee zu dieser Kollaboration bestand schon einige Zeit. Da die Werke der Hamburger Frauen meist in Bezug zum Ausstellungsort entstehen, hatten sich die drei Damen unten auf der Bühne des Ballhauses Ost in Szene gesetzt, in Dessous. Das Motiv erscheint in einem ornamental-räumlichen Hintergrund, Schriftzug und ein Elefant von Reski runden das farbenkräftige ‚Bühnenbild‘ ab. Dieses Werk der deutschen Malerinnen scheint eines der wenigen in dieser Ausstellung zu sein, das sich explizit vom figürlichen Malereiboom beeinflusst zeigt.

Im Gegensatz dazu zeichnen sich die Werke der norwegischen Künstler wie der Ofen, die Malereien von Johansson oder die amputierte Schlagzeug-Skulptur dadurch aus, dass sie in der Wahrnehmung des Betrachters zu eigenständigen Organismen werden. Auf einer Hintergrundfolie auf der (post)modernistische Ideen wie die Verbindung von Kunst und Leben und die Autonomie des Kunstwerkes aufblitzen, haben sich hier das Lebendige und Alltägliche Zutritt zum künstlerischen Objekt verschafft: das Bild wird anthropomorph. Scheinbar hat der globalisierte Kunstbetrieb noch nicht alle regionalen Unterschiede eingedampft, so dass man nach wie vor behaupten kann: Oslo ist nicht Berlin und vice versa.

Katharina Schlüter

„Obergeschoss dritter Finger rechts – Norwegen Show“,
kuratiert von Gunter Reski, Ballhaus Ost, Pappelallee 15,
20.11.–8.12.2007



Hotels zu Kriegszeiten

/Paola Yacoub und Michel Lasserre bei Mars

Betritt man die ehemaligen Kreuzberger Fabriketage gibt es zunächst keinerlei Kunst zu sehen. Die Arbeit von Paola Yacoub und Michel Lasserre ist ausschließlich auf der weißen Rückwand im angrenzenden Raum installiert. Diese konzentrierte, verborgene Präsentationsform erzeugt sofort Aufmerksamkeit für ein ansonsten gänzlich nüchternes Szenario. Ein Aufenthaltsraum mit dunklen Möbeln und weißen Stehlampen, ein Speisesaal mit drei gedeckten Tischreihen, ein Korridor mit Säulen, ein Gang in Richtung Porzellanzimmer, ein Treppenhaus mit Spiegel und ein weiterer Flur beschreibt im Wesentlichen das, was auf den sechs menschenleeren Farbfotografien bei der Eröffnungsausstellung von MARS zu sehen ist. In der Flashfilm-Montage über den Fotoarbeiten schieben sich aus einem Stapel langsam vier Bilder heraus und wandern über den Monitor. Wie im Vorbeigehen geknipst, zeichnen sich unterschiedliche Details einer noblen Lobby aus schiefen Blickwinkeln ab.

Was aber wollen diese Fotografien sagen, die im Kempinski Hotel Berlin aufgenommen wurden? Auf der Suche nach weiteren Informationen stößt der Blick auf eine Art Gedenktafel, die sich am rechten Rand der fotografischen Reihe befindet. Fidel Castro, Konrad Adenauer, J.F. Kennedy, Ludwig Erhard, Willy Brandt, Walter Scheel, Henry Kissinger, Ronald Reagan und Michail Gorbatschow sind mit ihrem jeweiligen Aufenthaltsjahr gelistet. Anders als auf der offiziellen Hotelwebseite, die ein breites Spektrum berühmter Persönlichkeiten als treue Gäste nennt, werden nur politische Machthaber aus einer ganz bestimmten Ära aufgeführt. Die bewusste Text- und Bildwahl verdeutlicht, dass Hotels oft zufällig zu Zeugen von Ereignissen werden, die ihren Namen in die Geschichte eingehen lassen. So gesehen ist das Kempinski nicht nur ein Luxushotel, sondern auch ein Denkmal des Kalten Krieges.

Als architektonisches Zeugnis der vergangenen Periode des Kalten Krieges könnte das Gebäude viel über jene Zeit erzählen, in der die Welt in zwei verfeindete Hälften geteilt war. Die Hotelfotos gehen zwar scheinbar in der vorgegebenen Bedeutungsprojektion auf, doch lösen sie sich im nächsten Augenblick wieder von ihr. Sie verwischen die Vorstellung einer eindeutigen Lesart und verdeutlichen am Ende vor allem eins: Yacoub und Lasserre sind Bildskeptiker. Ihre Architekturthematizierungen drehen sich rund um das Bild: Seinen Status, seine Aufnahmebedingungen und seine kontextuelle Rezeption. Dabei ist es die Unterbrechung der Welt der schnellen Eingängigkeit und Mittelbarkeit, die ihre Arbeitsweise auszeichnet und verdeutlicht, dass das politische Potential vielleicht eher im ästhetischen als im dokumentarischen Realismus liegt.

Ihr Skeptizismus rührt aus der Erfahrung des Libanonkrieges und dem Wunsch sich bewusst mit dem emotionalen Einfluss von Nachrichten auf die Wahrnehmung von Bildern und Orten auseinanderzusetzen. Aus dieser Stimmung heraus entwickelten sie o.v. (Original Version, 2003–2006): ein komplexes editorisches Projekt bestehend aus Flashanimationen in denen Architektur Fotografien aus verschiedenen Städten zusammen mit Auszügen aus der aktuellen Welt- und Presse eine Antwort auf die Nachrichten der Woche formulieren. In der Erweiterung arbeiten sie nun an dem Langzeitprojekt Newsletter, das erneut Formate zur kritischen Bildbetrachtung entwirft. Hotels in Kriegszeiten gehört zu den Fallsammlungen des Newsletterprojektes in der neben dem Kempinski Hotel zum Beispiel auch das Quartier des Hôtels in Beirut auftaucht. Die Reflexionen über die heutige Welt werden international mit einem Verbund von Kunstinstitutionen durchgeführt und dabei ständig erweitert, so dass das Projekt in seiner Gänze nie an einem Ort zu sehen ist. Somit bleibt am Ende immer die Spekulation darüber, wie sie die Verkettung von Bildern und Texten in abgewandelter Form erneut auf die Spitze treiben.

Julia Gwendolyn Schneider

Paola Yacoub und Michel Lasserre, „Das Kempinski Bristol Hotel Berlin“, Mars, Köpenicker Straße 147, 27.10.–15.12.2007



Vermessenes Maß

/ Gabriel Kuri in der Galerie Esther Schipper

Als ich den Vorraum der Galerie Esther Schipper betrat dachte ich erst, dass die Ausstellung noch aufgebaut wird, weil ich hinten im Ausstellungsraum nur eine zwischen zwei zusammen geschobenen Stühlen zu einer provisorischen Tischfläche aufgebaute Platte erkennen konnte, auf der noch Essensreste herum lagen. Tatsächlich war es die sorgsam inszenierte Einleitung zu einer Präsentation von „Space made to measure object, made to measure space“. Ein Ausstellungstitel, der zunächst mehr Fragen aufwirft, als er beantwortet. Denn wenn das Eine jeweils in Bezug auf das Andere konstruiert wurde, müssten beide, Raum und Objekt schon von Anfang an definiert gewesen sein, was deren Vermessung aneinander überflüssig erscheinen ließe. Das Verhältnis wäre reziprok, das Ergebnis immer gleich und seine Formulierung nur eine Frage der Perspektive. Aber diese Dualität der Perspektive ist es, die den Satz interessant macht: Gängig ist, einen Gegenstand durch einen anderen zu bestimmen, ungewöhnlich aber, wenn mit dem so Gemessenen seinerseits Maß genommen wird am zu Messenden. Das Ergebnis ist eine Spiegelung im Maßnehmen, die sich wie ein Leitmotiv durch die einzelnen Stationen der Ausstellung zieht.

In „An immediate Indexation of possibilities as a consummation of all desire“, dem vertikalen Zentrum der Werkgruppe wird dieses Prinzip gleich mehrfach durchgespielt: Eine etwa anderthalb Meter breite Stoffbahn, bedruckt mit einer Farb-Skala, die das gesamte dem menschlichen Auge sichtbare Lichtspektrum (aufsteigend von orange-rot 700 nm bis violett-rot 400 nm) abbildet, läuft vom Boden hin zur Wand, an dieser bis zur Decke hoch, wo sie schließlich auf der gleichen Position endet, auf der sie unten am Boden ihren Anfang nahm. Gehalten wird die Stoffbahn, an deren Rand Namen von internationalen Farbherstellern gedruckt

sind, von einem weiß lackierten Bambusstab, dessen Höhe wie für den Raum geschaffen zu sein scheint und letzteren noch höher erscheinen lässt, als er ohnehin schon ist. Liegt in dieser sich gegenseitig definierenden Raum-Objekt Konstruktion bereits die Aussage des Ausstellungstitels, wird dessen wahre Dualität doch erst eingelöst durch den Bezug zum Maßnehmenden. Denn der Betrachter eignet sich die Dinge nicht nur einseitig durch ihre Vermessung an, sondern wird seinerseits durch diese Zueignung definiert. Mit dem hier präsentierten Index aller wahrnehmbaren Farben wird nicht nur das Licht vermessen, sondern ebenso die (beschränkten) Möglichkeiten des menschlichen Auges und also letztlich der Betrachter selbst. Diese gegenseitige Spiegelung ist auch im Bambusstab selbst angelegt, der in weiß, der Farbe des Lichts, das aufgefächerte Lichtspektrum reflektiert und dessen Wachstum zudem auf Licht beruht. Und wenn man sich ihn noch näher betrachtet, bemerkt man schließlich, dass er an beiden Enden schlanker wird und also seinerseits gespiegelt, d.h. aus zwei Bambusstäben zusammengesetzt ist und damit das Serielle seiner natürlichen Segmente in einer größeren Einheit wiederholt. Diese Referenz zum Seriellen wird schließlich in der Liste der Farbhersteller aufgegriffen, deren Aufzählung das Prinzip gegenseitiger Aneignung weiter in die ökonomischen Parameter der Kommerzialisierbarkeit und (unendlicher) Reproduzierbarkeit übersetzt. Wenn diese Ordnung der Möglichkeiten ihre finale Form findet und alles seinen Platz, scheint der etwas kryptische Titel der Installation nahe zu legen, so liegt hierin auch die Erfüllung allen Begehrens. Eine endgültige Neutralisierung von Angebot und Nachfrage; wie ein Objekt, das zur Messung eines Raumes entworfen wurde, der zur Messung des Objekts entworfen wurde.

Als Spiegelverhältnis, freilich in der Horizontale, stellt sich auch das Ensemble mit der verpackten Platte auf den beiden gegenüber stehenden Klappstühlen dar, welcher mir Eingangs Stellfläche einer schnellen Mahlzeit gewesen zu sein schien, deren Reste (Pommes weiß, Backlava, sorgsam aufgestapeltes Plastikgeschirr und zwei angebrochene Flaschen Eis-Tee) sich indes bei näherer Betrachtung als kunstvoll angefertigte Replika herausstellen. Dem Label auf dem Karton ist zu entnehmen, dass es sich bei dem verpackten Inhalt um einen noch nicht ausgepackten IKEA-Tisch handelt, der zwar hier schon seine Funktion erfüllt, aber auf Kosten der Sitzgelegenheit. Der Titel „A calculated journey into a calculated experience“ verweist zwar auf den erkennbar mobilen Charakter sämtlicher Gegenstände, die hier zusammengefunden haben. Tatsächlich erscheint dieses Arrangement jedoch eher als ein Monument des Zeitmangels als Lifestyle. Denn im Geiste überschlagen sich die Ereignisse: Für den Aufbau des Versatz-Tisches fehlte offenkundig die Zeit, so dass das „Take-Away“ Dinner auf der notdürftig zusammen geschobenen Konstruktion platziert wird, welches aber in Ermangelung der nun fehlenden Stühle im Stehen, sozusagen „to-go“ konsumiert zu denken ist. Während der Tisch als Grundlage des Mahls noch gar nicht fertig ist, hat ihn der Konsum der Fast-Food bereits rechts überholt, was ersteren trotz seiner Neuheit zu einem traurigen Display der unappetitlichen Reste degradiert, (die in der tatsächlichen Produktion der Arbeit wohl mehr Zeit in Anspruch genom-



men haben dürfte als die Herstellung von Tisch und Stühlen zusammen).

Diese Verschränkung der Zeitebenen wird schließlich ins Absurde gesteigert, wenn man sich der dritten Arbeit nähert: Der künstliche Abguss eines diagonal aufsteigenden Felsens in einer Ecke des Raumes, in dem ein altes Paar in einander gesteckter Schuhe (made in China), zwei ineinander gesteckte Pappschachteln und eine Rolle Klebeband stecken, die wie in den Stein eingewachsen scheinen. Banale verbrauchte Gegenstände trotzen der im Übrigen eingetretenen Versteinerung und werden je nach Sichtweise entweder Millionen von Jahren in die Vergangenheit oder die Zukunft katapultiert, widersetzen sich jedenfalls hartnäckig den zeitbedingten Zerfallsprozessen. Der Titel „Quarry cast between a given corner and three random items“ verschärft diese Gegensätzlichkeit noch, als hier Natur zur Produktionsstätte (Steinbruch) reduziert wird und sich damit in ein dialektisches Verhältnis zu den in ihr steckenden bereits verbrauchten Gegenständen setzt. Bemerkenswert ist bei dem Titel auch, dass von drei Gegenständen die Rede ist, obwohl neben dem Klebeband sowohl zwei Schachteln als auch zwei Schuhe im Felsen stecken, was ein weiteres Element sichtbar werden lässt, das sich durch alle Objekte der Ausstellung zieht: Das Eine ist immer ein Zusammengesetztes. Das weiße Licht mit dem in ihr liegende Spektrum, der tatsächlich aus zwei Ästen bestehende Bambusstab und seine Segmente, der zusammengesetzte Tisch (und der noch zusammensetzende), die ineinander gesteckten Gegenstände im Felsen, der seinerseits durch seine Definition als Steinbruch zu einer Einheit zukünftiger Fragmente zu denken ist.

Zusammengesetzt, gespiegelt und merkwürdig versetzt wirken auch die Module der vierten Arbeit, die sich wie eine Zusammenfassung der drei vorangegangenen Stationen lesen lässt: „Upside Down Horizontal Line“ besteht aus vier Objekten, die aus Papierkörben aus Netzgittern zusammengesetzt sind. Jedes Objekt besteht aus zwei (bzw. vier) aufeinander getürmten Körben, die, sich jeweils spiegelnd,

einen Käfig bilden, in dem sich elegant Plastikfolien, ein neonfarbenes Plastikband oder ein Zweig je nach Ansicht herauf- oder hinunterranken. Einige der Körbe stecken an ihrem unteren Ende in schmutzigen Betonklumpen, da sie zunächst im Freien wie öffentlichen Abfalleimer in die Erde eingelassen und mit einem Betonsockel befestigt wurden, um später wieder ausgebuddelt und mit dem so gewonnenen Betonsockel zurück in den Ausstellungskontext versetzt zu werden. Dort werden sie in mathematisch anmutenden Variationen durchgespielt und nehmen dabei die Elemente der drei vorangegangenen Arbeiten formal (vertikal, horizontal und im Gitter diagonal) wie inhaltlich auf: Wurde dort der Müll durch seine Reproduktion als Artefakt oder verwurzelt in künstlichen Felsen seiner Zeitlichkeit symbolisch enthoben, wird hier sein funktionales Gegenstück, der Müllcontainer räumlich entwurzelt und gleichsam mit Beton verwachsen Grundlage sich spiegelnder Auftürmungen, die ihrerseits die Logik des Seriellen des Bambusstabs unverblümt zitieren. Dieser taucht als Referenzpunkt auch innerhalb einem der Zylinder wieder auf als gerader Zweig, der sich am unteren wie oberen Ende oben zu Eichel ähnlichen Früchten verzweigt. Ein Wachstum, was sich ohne Wurzel wie zwei diametral vor einander fliehende Zeitstrahlen in beide Richtungen entfaltet und gleich einer Zellteilung auf imperfekte Weise spiegelt. Dieses Prinzip der imperfekten Spiegelung in serieller Fortschreibung, ob vertikal innerhalb des eigenen Systems oder horizontal, in Wechselwirkung mit anderen, scheint das bestimmende alles durchdringende Element dieser Ausstellung zu sein. Zugleich beschreibt es den Mechanismus, der letztlich aller organischen Reproduktion und Evolution zugrunde liegt und also den Grund, warum die Ordnung des Möglichen wohl immer unmöglich bleibt.

Wolf von Kries

Gabriel Kuri „Space made to measure object, made to measure space“, Galerie Esther Schipper, Linienstraße 85, 17.11.2007–26.01.2008



Ganzseitige Anzeige (Spezial)

Tobias Meyer, Worldwide Head of Contemporary Art, Sotheby's
 Derzeit spürt man eine enorme Aufregung in unserem Haus, da wir eine der wichtigsten Skulpturen von Jeff Koons installieren konnten, Hanging Heart. Es scheint, als ob die Arbeit aus dem Weltall kommt, sie hat eine so absolute Surrealität an sich, dass wir fast glauben, etwas so Perfektes kann nicht existieren. Hanging Heart ist Teil der „Celebration“-Serie, einer auf feierlichen Momenten basierenden Skulpturensérie. Zum Beispiel gibt es da noch die Skulptur Balloon Dog, es gibt Balloon Flowers, ebenso aus Edelstahl, auch in monumentalem Ausmaß. Dies sind die Herzstücke der 1994 angefertigten Skulpturengruppe, die dem Künstler eine Unmenge an Zeit abverlangt hat, da er sich so obsessiv der Perfektion gewidmet hat. Er hat Dinge gemacht, die wirklich unmöglich zu realisieren waren, denn das Modell für die Skulptur ist ein leichtes Glasornament. Wie also bringt man eine gewichtslose Skulptur in eine Skulptur, die 1,5 t wiegt, die zudem an etwas aufgehängt wird, was nicht dem Aufhängen gedacht ist – einer Schleife – die in diesem Fall aus Stahl gemacht wurde?

Lisa Dennison, Executive Vice President, Sotheby's

Hi, meine Name ist Lisa Dennison und bin seit kurzem zu Sotheby's gewechselt, vorher habe ich 29 Jahre für das Guggenheim Museum gearbeitet. 1996, zwei Jahre, nachdem die Serie konzipiert wurde, wurde ich in Jeffs Studio auf dem Broadway in Lower Manhattan gebracht. Dort konnte ich einige der ersten Schritte der Erschaffung von der Celebration-Serie verfolgen, wozu auch Hanging Heart gehört. Robert Rosenblum, mein damaliger Kollege im Guggenheim, machte einige Aufnahmen und sagte, da sind all diese außergewöhnlich großen Objekte, die uns zurück zu Dingen bringen, die wir aus unserer Kindheit lieben – und wir

alle dachten: „Wooooow, das ist so fantastisch, er macht diese Skulpturengruppe, und wir zeigen sie im Museum! Die technischen Anforderungen für diese Arbeiten waren aber so unglaublich komplex, dass die Show verschoben, verschoben und wieder verschoben werden musste. Dass Hanging Heart jetzt zu Sotheby's gekommen ist, hat mir eine riesige Freude bereitet und mich wirklich im Allerinnersten berührt, das ist etwas, das bei Jeffs Arbeit immer passiert. Ich dachte immer, es ist dieses wunderschöne, unschuldige Universalsymbol, und wenn man es sieht, ist es extrem sexuell, diese Spannung zwischen dem Fußboden und dem Ende der Skulptur, die Geilheit, die Lusternheit und die prallen Kurven in der Skulptur, und besonders das Loch wo die Schleife mit dem Herzen verbunden ist. Das sind alles Dinge, mit denen Jeff spielt, die unschuldige, kindliche Freude und der Spaß der Erwachsenen, Erotik und Sex. Das ist eine Erfahrung, die eine Fotografie nicht vermitteln kann, man muss das Original sehen!

Alexander Rotter, Senior Specialist

Jedes große Kunstwerk bekommt plötzlich seine ganz eigene Identität, wenn man merkt, irgendwas ist hier außergewöhnlich und nicht normal. Als wir die Arbeit aufbauten, kamen immer mehr Mitarbeiter, am Ende stand 50 Leute und schauten gebannt einem der größten Momente von Sotheby's zu – ein Kunstwerk nur für die Mitarbeiter aufzubauen und es zu fotografieren. Und man merkte, dass am Ende des Tages, nach zwölf Stunden harter Arbeit, die Leute hier standen und hofften, dass all die Emotionen dieses unglaubliche Wooooow hervorbrachten.

Tobias Meyer

Hanging Heart wird das erste Mal in Amerika gezeigt, daher ist es eine so große Gelegenheit. In der Kunstwelt hat es bereits jetzt eine große Aufregung verursacht, Leute rufen an, sie kommen, um es zu live zu sehen. Wegen der Komplexität und der Perfektion des Objektes kann man es nicht einfach aus dem Regal holen. Man muss sich große Mühe geben, um es zu installieren – und man muss sich große Mühe geben, um es zu sehen.

zusammengestellt und übersetzt von Martin Germann

Nachtrag:

Am 14. November 2007 hatte das lange Warten auf die Auktion von Jeff Koons' „Hanging Heart“ ein Ende. Die Skulptur wurde für 23,6 Millionen Dollar verkauft. Rekord! Das Los ging an Larry Gagosian. Ob es das gleiche Herz ist, dass Nicolas Berggruen den staatlichen Museen zur Verfügung stellen will, konnte nicht mehr herausgefunden werden, schließlich gibt es vier Herzen. Jedenfalls bekommt Berlin auch sein „Hanging Heart“. Wooooow, das ist fantastisch! Herzlichen Glückwunsch!

