

026 / 100

II-2015

von hundert ————— 26

- 3— Zwischen Lehrter und Rathenower Straße ————— *Andreas Koch*
6— Sebastião Salgado / C/O Berlin ————— *Alina Rentsch, Luisa Kleemann*
8— Richard Rezac / Isabella Bortolozzi ————— *Hanna Fiegenbaum*
9— Björn Dahlem / Berlinische Galerie ————— *A.E.*
12— Tino Sehgal / Martin-Gropius-Bau ————— *Anna-Lena Wenzel*
14— Gespräch Sarah Schumann — *B. Buchmaier, S. Hayn, B. Mathes, S. Weiß*
17— Gespräch Silvia Bovenschen ————— *B. Buchmaier, S. Hayn, B. Mathes*
19— Einführung ————— *Barbara Buchmaier, Andreas Koch*
20— Ein Gespräch ... ————— *B. Buchmaier, A. Koch, P. K. Koch,*
... über Berliner Kunstmagazine ————— *J. Sack, C. Woditschka, C. Zück*
27— Kunstsprech ————— *Monika Senz*
30— New Text / Fake Name ——— *Barbara Buchmaier, Christine Woditschka*
35— Zu wenig Kritik? ————— *Anna-Lena Wenzel*
36— Julia Voss / Buchbesprechung ————— *Rebecca Hoffmann*
38— Handlungsoptimismus ————— *Seraphine Meya*
39— Wo ich war ————— *Esther Ernst*
43— Mit Schnitte #6 / Michael Müller ————— *Anja Majer, Esther Ernst*
46— Gespräch mit Jia ————— *Wayra Schübel*
48— Eine Liste von hundert / Non Berlin Artists ————— *Andreas Koch*
50— Tagebuch ————— *Einer von hundert*
51— Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
52— Onkomoderne ————— *Christina Zück*
56— Ein Instagram von hundert ————— *Klaus Biesenbach*

Kritikkritik-
Spezial

Impressum

erscheint 11/2015

- Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisDP)
Redaktionstreffen Christina Zück, Andreas Koch, Barbara Buchmaier, Peter K. Koch, Christine Woditschka
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Steinstraße 27, 10119 Berlin, 030/41717570
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen
Auflage 140 + 70 ap (author's proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Späti (Choriner Straße), Schädel, Lass uns Freunde bleiben, Hackbarth's, Joseph Roth Diele, Café e Chioccolata
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,
Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?!, Books People Places

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

Fotonachweis

- 3 Fotos: Andreas Koch
4–5 Fotos: Andreas Koch
6 Sebastião Salgado „Gold Serra Pelada, Brazil“, 1986, Courtesy C/O Berlin
7 Wim Wenders „Das Salz der Erde“, <http://sonyclassics.com/thesaltoftheearth/>
8 Richard Rezac „Untitled (13-06)“, 2013, Courtesy Isabella Bortolozzi Galerie
9 Richard Rezac „Untitled (15-03)“, 2015, Courtesy Isabella Bortolozzi Galerie
10–11 Björn Dahlem „Seyfert 2 Active Galaxy Nucleus“, 2015 Courtesy Sies+Höke, Düsseldorf, Foto: Achim Kukulies
12 Nationalgalerie, „Fluids. A Happening by Allan Kaprow“, 1967/2015, Version von Alexandra Pirici, 2015,
Courtesy Allan Kaprow Estate und Hauser & Wirth, Foto: Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin / Thomas Bruns
13 Collage: Andreas Koch
14–15 Foto: Pola Sieverding, VG Bild-Kunst, 2015
17 Cover: Silvia Bovenschen: „Sarahs Gesetz“, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2015
18 Foto: Abisag Tüllmann / bpk, 1979
19 Foto: Christina Zück
20 Foto: Christina Zück
25 Foto: Christina Zück
27 Andrea Fraser in „Museum Highlights: A Gallery Talk“, 1989. Foto: Kelly & Massa Photography
28 Merlin Carpenter und Isabelle Graw in der Galerie Christian Nagel,
anlässlich der Eröffnung von Clegg & Guttman, Köln, 6.9.1991 Foto: Caroline Nathusius
Colin de Land im „Grünen Eck“, Köln, undatiert, Foto (Ausschnitt): Caroline Nathusius
29 Mark von Schlegell „The column which, licked till the tongue bleeds, cures Jaundice“, 2013, Quelle: youtube
30 Google Hummingbird, Quelle: Internet
32 Google Panda, www.blogherald.com
34 Seth Price L'Officiel Hommes Italia 13 Autunno Inverno 2015
Foto: Charlotte Wäles/ Giacce monopetto di cashmere e maglia di cashmere e seta Brioni/ Styling Julian Jesus
35 Screenshot <http://artrank.com/>, 22.10.2015
37 Jeff Koons „Metallic Venus“, 2010–2012, Courtesy Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso Para El Arte
Jeff Koons „Hulk (Organ)“, 2004–2014, Foto: Tom Powel Imaging, Courtesy Gagosian Gallery
39–42 alle Fotos: Esther Ernst
44 Foto: Anja Majer, Esther Ernst
46 Die Künstlerin Jia in ihrem Atelier 2015, Courtesy Jia
47 Jia „The Chinese Version N°8 (One Hundred Birds)“, 2015, Courtesy Jia
48 „Till Cremer – Berlin Artists“, erschienen im Kerber-Verlag, 2015
50 Ateliergelände Lehderstraße, Foto: Hendrik Jackson, Thomas Hirschhorn „6 Feuer“, Courtesy nbk
51 Montage: Andreas Koch
52–55 Fotos: Christina Zück
56 Screenshot <https://instagram.com/klausbiesenbach/?hl=de>, 22.10.2015



Deutschland, Berlin, 2015

/ Zwischen Lehrter und Rathenower Straße

Tag der deutschen Einheit. Der 25. mittlerweile, deutsche silberne Hochzeit sozusagen. Ich fahre von meinem Büro in der Steinstraße Richtung Westen. Aus dem gentrifizierten Herzen der Hauptstadt in ein Gebiet, von dem ich mir im Vorfeld verspreche, dass es genug Potenzial hat, größere aktuelle Zusammenhänge zu beschreiben. Ich habe jedoch nur eine vage Ahnung warum. Mit Google-Earth gesehen besteht dieses Gebiet hauptsächlich aus Fußballplätzen, acht insgesamt. Ich will zur Lehrter Straße fahren und den ganzen Block in deren Rücken, Richtung Turmstraße, durchfahren – ein Recherche-Ausflug – Süden Invalidenstraße, Westen Rathenower Straße, Norden Perleberger und im Osten die Lehrter als Grenze. Natürlich habe ich viel Vorwissen. Ich weiß zum Beispiel, dass dort die Berliner Bereitschaftspolizei sitzt, einige Hundertschaften kaserniert in großen Blöcken, die schon vor weit über hundert Jahren gebaut wurden. Hier sitzt schon seit Kaiser-Zeiten der schlagende Arm der jeweiligen Regierungsform, ob eben der Preußen, des Dritten Reichs oder der Bundesrepublik, vor oder nach der Mauer.

Gleich an der Rosenthaler Straße zieht eine Demonstration durch. Ich sehe sie nur noch von hinten und weiß nicht, um was es geht. Dahinter fahren und marschieren demo-üblich eben jene Polizisten, die sonst in den Kasernen in der Kruppstraße untergebracht sind. Die hier meinen Weg abschneidende Einheit mit der aufgeklebten Nummer 23 gilt als besonders brutal durchgreifend und fiel sogar der Springerpresse mit geschmacklosen Filmen auf, die sie, bestückt mit Pornos

und Gummiknüppeln, in ihrer Einsatzwartezeit drehten. Da, wo sie herkommen, liegt mein Ziel und diese von hässlichem Neonlicht in endlosen Schlaftsälen beleuchtete Staatsmacht ist nur ein Teil des irren Mixes auf anderthalb Quadratkilometern nördlich des Hauptbahnhofs.

Es gibt dort eine ständig überfüllte Notübernachtung der Berliner Stadtmission für 100 Obdachlose, gleich neben einem Jugendgästehaus mit 450 Schlafplätzen, ein balinesisches Thermalbad für 20 Euro die zwei Stunden mit hunderten von Liegemöglichkeiten, und ein Notaufnahmelager für ungefähr 300 Flüchtlinge. Dieses befindet sich gleich neben einem Tennisplatz und unmittelbar hinter einem Areal, auf dem sich



wohlhabende Kreative dieser Stadt sehr schöne Arbeits- und Wohnflächen geschaffen haben.

Polizei, Obdachlose, Touristen, Flüchtlinge, Künstler – Deutschland, Berlin, 2015. Diese Gemengelage wabert jedenfalls in meinem Kopf auf dem Weg am Hauptbahnhof vorbei, rechts rein in die Lehrter Straße. Eigentlich wollte ich durch den neuen, mehreckig angelegten sogenannten Geschichtspark abkürzen, der sich auf dem Gelände des ehemaligen ersten panoptischen Berliner Gefängnisses befindet. Dieses stand seit den 1840ern und hat wenig später etwas weiter, Rathenower/Ecke Alt-Moabit, ein ebenfalls sternförmiges Pendant bekommen – die bis heute mehrfach umgebaute berühmte Moabiter Justizvollzugsanstalt. Beide flankierten damals südlich mein Zielkarrée, auf dem sich außer Kasernen, Gefängnissen, Waffenlagern und Feldzeugmeistern, ein riesiger Exerzierplatz befand.

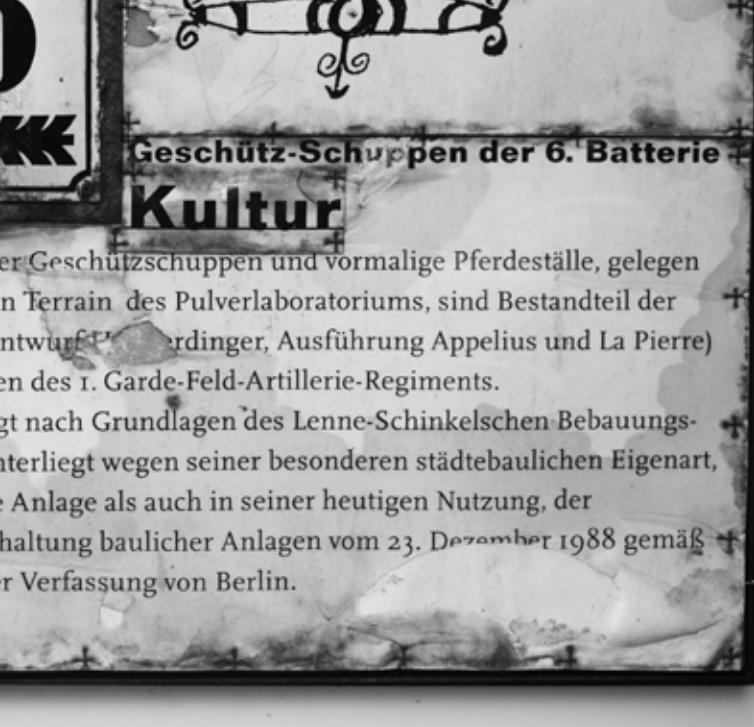
Der ummauerte „Geschichtspark“ ist wie fast immer abgeschlossen und so fahre ich erst mal in die südliche Lehrter Straße, alles sozialer Wohnungsbau aus den späten siebziger Jahren. Da, wo früher die Ulanenkasernengebäude standen, heißen die Straßen jetzt nach Künstlern aus den zwanziger Jahren, Otto Dix, Claire Waldoff und – etwas älter – Lesser Ury. Die ganze Siedlung heißt Heinrich-Zille-Siedlung, ist aber das Gegenteil von kiezig ... Auf dem Platz vor der Stadtmission mit kleinem Spielplatz tummeln sich erste Flüchtlingsfamilien. Denke ich mir jedenfalls, wobei ich sicher nicht Flüchtlinge von Bewohnern des Viertels unterscheiden kann. Etwas weiter nördlich dann eine Reihe neuer Townhouses im Townhouse-Design. Dreigeschossiges Urban Living in Hauptbahnhofnähe, womit hier natürlich alle werben, ob Sportverein, Hostel oder Thermalbad. An diesen Neubauten hat man um die fünf Jahre gebaut und noch länger geplant, obwohl sie nicht sonderlich kompliziert aussehen. Seit Baubeginn wurden sie dann vom A+O Hostel mit seinen 900 Betten, dem Total-Hochhaus, oder dem Motel One Berlin mit immerhin 550 Zimmern überholt. Keine Ahnung, warum mich die Bettenanzahl so interessiert, aber scheinbar schlafen sehr,

sehr viele Menschen hier nur temporär, also die Obdachlosen, die Polizisten, die Touristen und die Flüchtlinge.

Das A&O Hostel hängt mittlerweile eine größere Platte nach draußen, um zu informieren, dass hier hunderte von Schülern übernachten. Im Subtext heißt das, dass es hier auch laut werden kann. Es geht wohl um die Baulücke nebenan auf der wiederum Luxuslofts geplant werden und deren zukünftiges Klientel abgeschreckt oder zumindest vorgewarnt werden soll. Auch im Neubautensegment gibt es unterschiedliche Interessen.

Nachdem ich diverse Sportplätze gekreuzt habe, eine neue Kletterhalle des Alpenvereins, die den Townhouses recht ähnlich sieht, passierte, dann von den ehemaligen Schuttbergen des Fritz-Schloß-Parkes einen schönen Ausblick auf die Ruheanlagen des Vabali-Bades genoss, darin ein paar wenige badebemannte Nackte und zig freie Liegen bemerkte, radele ich am Sandplatzgelände des Tennis-Clubs Schwarz-Weiß Tiergarten e.V. vorbei. Und hier lohnt sich vielleicht eine Zeitreise zurück in die 80er-Jahre. Der Tennisclub war ein recht schnöseliger Verein von Charlottenburgern inmitten eines Zonenrandgebiets sehr nahe der Mauer. Das Stadtleben spielte sich woanders, hauptsächlich in Schöneberg und Kreuzberg ab. In der Lehrter wurden zwar auch Häuser besetzt, aber eigentlich war hier Dead-End. Auf dem Gelände zwischen Tennisplatz und Lehrter Straße standen die Gebäude der ehemaligen Heereschneiderei mit sehr guter, sozusagen militärischer Bausubstanz und wurden von ein paar Künstlern und Gewerbetreibenden als günstiger Arbeitsraum entdeckt. Das Gelände gehörte damals dem Bundesvermögensamt und die vermieteten für 3 Mark/qm alles inklusive, kümmerten sich aber um sonst nichts. Eine Westberliner Oase ...

Der Tag der deutschen Einheit 1990 bedeutete für dieses Werkhofareal allerdings mit einem Mal, dass es in die Mitte Berlins rückte. Nicht, dass sich infrastrukturell in den nächsten Jahren irgendetwas ändern sollte, alles blieb optisch wie immer, aber die Begehrlichkeiten waren mit einem Schlag da. Das Bundesvermögensamt erhöhte die Mietpreise der meist nur kurz-



fristig abgeschlossenen Gewerbemietverträge auf 15 Mark pro Quadratmeter. Da steckte, wie in ganz Berlin damals, etwas zu viel Fantasie drin, 15 Mark entsprachen kaufkraftmäßig heutigen 12 Euro – ein Schock und man protestierte. Man konnte sich dann mit den Staatsverwaltern auf 8 Mark einigen, immer noch zuviel für prekäre Nur-Künstler zu Wendezeiten. Sie zogen aus und nur die angewandten Künstler und Werkstätten wie z.B. der Grafikdesigner Stefan Koppelkamm, der Lichtdesigner Christian Schneider-Moll oder die Tischler blieben. Auf die freiwerdenden Flächen zogen dann zum Beispiel die Architekten Sauerbruch Hutton, die von hier aus ihr GSW-Hochhaus in der Kochstraße planten, oder das Atelier Doppelpunkt, ein klassisches Grafikdesignbüro.

So ging das bis ins Jahr 2000. Westdeutsche Investoren kauften sich in Mitte Grundstück um Grundstück und es wurde mittlerweile eng. Also gerieten auch Gebiete wie die im Schatten von Mitte liegende Lehrter Straße in den Fokus, zumal die Oberfinanzdirektion verkaufen wollte. 10,4 Millionen Mark war das höchste Gebot, die Mieter boten nur die Hälfte. Also zog man den schon mit mehreren Filetstücken in der Linien- und Auguststraße bestückten Architekten Hans Düttmann hinzu, der zusammen mit einem Projektentwickler die andere Hälfte zugab und dafür die drei unbebauten Grundstücke und eins der Häuser bekam. 1200 Mark/qm war das für die bisherigen Mieter auf den Gewerbequadratmeter umgerechnet, der damals übliche Preis, dafür hatte man dann gesicherte Arbeitsflächen. Ich selbst konnte zum gleichen Preis 1998 meine 90 qm Gewerberemise als Mieter von der WBM kaufen. Kein schlechter Deal, wenn man bedenkt, dass der Wert seither um das Fünffache gestiegen ist. Dafür zahlen Gewerbekäufer im Gegensatz zu Wohnungskäufern bei Wiederverkauf auf den Gewinn Einkommenssteuer, so dass immerhin einiges aus dem Spekulationsgewinn an die Allgemeinheit zurückfließt. Zur Entwicklung in der Lehrter seit 2000 nur noch schnell ein Kurzausschnitt. Die Projektentwickler GmbH ging 2005 Konkurs – 5,5 Millionen muss man erstmal über so lange Zeit ohne große Einnahmen aus den nicht bebauten Grundstücken finanzie-

ren. Also gingen die Grundstücke zurück an die Bank und die verkaufte sie dann wiederum an einige Besitzer des Werkhofs, unter anderem an Sauerbruch Hutton oder die Künstlerin Karin Sander. Dann baute deren damalige Hochschulkollegin Katharina Grosse auf einem der Grundstücke ihr Atelierhaus und auf einem anderen gibt es seit kurzem einen dunklen Neubau mit geplantem einbahnigen Schwimmbad auf dem Dach, auch von Sauerbruch Hutton gebaut, in das unter anderem Kasper König und Barbara Weiss einzogen.

Auf dem letzten verbliebenen Grundstück sind mittlerweile die Bäume gefällt und es würde mich wundern, wenn hier nicht noch ein großes Atelierhaus vis à vis zur Polizeidirektion 3 entstehen würde, gebaut von dem schon genannten Architekturbüro. Übrigens geht es auch auf der anderen Straßenseite der Lehrter weiter, denn Sauerbruch Hutton gewannen den Wettbewerb für den Masterplan eines Teils der dort entstehenden Eurocity – ein neues Megaquartier zwischen dem Kanal am Hamburger Bahnhof und der Lehrter Straße. Hier plant das Büro auf 90.000 qm Grundfläche Wohnungen für die Bau- und Investorengruppe Groth, inklusive Studentenwohnungen für 450 Euro/Monat sowie ein paar Sozialwohnungen. Klar, Berlin braucht Wohnungen, die Frage ist nur, wer wieviel daran verdienen wird, und warum wenige alte Westberliner Seilschaften à la Düttmann und Groth immer vorne mit dabei sind. Thomas Groth baut zum Beispiel auch das umstrittene Mauerpark-Projekt.

Sie kamen, sahen und bauten. Wenn Matthias Sauerbruch aus seinen Fenstern nicht zur Riesenbaustelle gen Osten schaut, sondern in Richtung Moabit blickt, sieht er keine Baustelle, sondern ein großes und ein kleineres weißes Zelt, die wie zwei Riesengürteltiere auf einem ehemaligen Fußballplatz lagern. Sie beherbergen das anfangs erwähnte Notaufnahmelager, das Flüchtlinge temporär bis zu ihren weiteren Aufnahmeorten, also für maximal zwei Wochen, unterbringen soll. Kinder spielen auf dem von Flutlicht bestrahlten, sehr grünen Kunstrasen, sie schlagen Räder oder üben Flick-Flack. Vielleicht fängt Sauerbruch dann an, über andere Lösungen nachzudenken – günstige modulare Systeme, die den Flüchtlingen abgrenzbaren eigenen Platz geben, die winterfest sind, die einfach ein bisschen besser sind als aufblasbare Zelte. Denn vielleicht geht es eben nicht mehr nur um immer größere und schönere Arbeits- und Wohnflächen, aus denen heraus man dann vielleicht im Alter gebeamte Videochats, mit ähnlich reichen, einsamen und alten Menschen, weiß Gott wohin, führen wird. Vielleicht geht es eher um ein Mehr an Gemeinsamkeit, auch zusammen mit Zuwanderern – gemeinsame Küchen, Treffpunkte, Markt-, Wohn- und Arbeitsplätze. Dafür müsste man bauliche Lösungen finden, denn erst der infrastrukturelle, architektonische Rahmen schafft Platz für Begegnungen. Große Fenster reichen da nicht.

Bis jetzt haben die Flüchtlinge kaum eigenen Platz. Deshalb werden die gutgemeinten Spenden nicht angenommen und die Spender lassen die vollgestopften Tüten oft in der Einfahrt stehen, oder kippen ihre Töpfe voll mitgebrachtem Essen aus. Das ärgert Anderl Kammermeier. Er arbeitet auf dem Grundstück zwischen Tennisplatz und Werkhof, gleich neben dem Flüchtlingslager und teilt sich die Zugangsstraße von der Kruppstraße mit den Tennisspielern und den Flüchtlingen. Hier findet man noch ein echtes Idyll und bekommt

eine Ahnung, wie es hier mal früher ausgesehen hat. Auf seinen 2000 Quadratmetern Grund steht eine ehemalige Panzerreparaturwerkstatt und er arbeitet darin ebenfalls mit dem Werkstoff Metall. Im Sommer finden in seinem großen Garten Lesungen, Theaterdarbietungen und Konzerte statt. Um den privaten Zugangsweg kümmert sich niemand außer ihm und er vergrub auch schon mal die offen verlegten Stromkabel zu den Flüchtlingszelten. Er sitzt hier seit Ende der Achtziger und die knappe Million Mark, die er für das Grundstück zur Jahrtausendwende zahlte, waren und sind bestimmt nicht einfach zu finanzieren, zumal der bebaute Raum, die sogenannte Geschossflächenzahl, sehr gering ist. Die Fenster eines Architekturbüros schauen schon Parterre auf Kammermeiers Garten und der Kontrast zu seiner Künstlerwerkstatt könnte nicht größer sein. Umso höher ist es ihm anzurechnen, dass er diese Insel inmitten des ihn umgebenden bundesrepublikanischen Wahnsinns aufrecht erhält.

Sein Sohn, ebenfalls Künstler, wuchs hier auf und kennt jeden Stein. Er geht mit seinen Kumpels manchmal rüber ins Flüchtlingszelt und findet Mitspieler für einen Kick auf einem der anderen Fußballplätze des Geländes. Traurig ist er um den zukünftigen Verbleib von Reiner Zeb, der den Kampf um seine Bleibe so gut wie aufgegeben hat. Die Groth-Gruppe reißt ab. Zeb wohnt in einer Baracke als Semi-Obdachloser und das auch schon eine ganze Weile. November sei Schluss, er hofft noch auf Grundwasserprobleme und zeigt auf das Haus, das neben dem zukünftigen Baugrundstück steht. Ein Porträt von ihm ziert als Graffiti die Brandwand. In diesem Haus wohnte er vor über 30 Jahren. Sein Nachbar Wolfram Liebchen ist schon weg. Dieser hatte hier seit 31 Jahren einen Bau- und Antiquitätenladen und ist nun erst mal mit seinen geretteten Schätzen woanders untergekommen. „Platzfresser“ nannte Thomas Groth Liebchen in einer Abendschau-Sendung, er hätte in der Innenstadt nichts zu suchen.

Aber das ist genau die Frage, wer frisst eigentlich welchen Platz? Wer bestimmt, wo welche Prioritäten herrschen? Anwohner, Mieter, Eigentümer, Investoren, Stadtregierung oder der Bund? Wer entscheidet über Brache, Sportplatz, Tennisplatz, Flüchtlingsheim, Eigenheim, Altersheim, Kinderheim oder Alpenverein? 300 Quadratmeter Loft pro Person kontra 30 Quadratmeter Studentenwohnung für 500 Euro. Townhouse oder Ruderhalle. Stockwerkbett im Hostel, Feldbett im Zelt oder eine aus Tüten zusammengeklebte Hütte einer Roma und Sintifamilie, die kürzlich noch nördlich des „Geschichtsparks“ hauste, neben vielen kleineren Zelten von Obdachlosen, die nicht in die Notübernachtung ziehen wollten.

Wer entscheidet, was mehr wert ist? Wahrscheinlich eben immer die, die mehr Wert daraus abschöpfen können. Nirgendwo ist zur Zeit dieser Grundkonflikt unserer Gesellschaft deutlicher abzulesen als hier an der Lehrter Straße. Die Flüchtlingsfrage macht das nur noch deutlicher. Wir driften auseinander, Gemeinschaft zählt immer weniger und kann immer weniger entscheiden. Freiheit braucht Raum und der geht verloren – gemeinsamer Raum, nicht einsamer Raum. Klar könnte man das als linke Plattitüden bezeichnen, aber die, die das tun, sollten dann doch bitte ihr Restleben auf solch neuen Plätzen wie rund um den Hauptbahnhof verbringen. Steigenberger forever ...

Andreas Koch



Zuallererst schön

/Sebastião Salgado in C/O Berlin und in „Das Salz der Erde“

EineStundeFünfzigMinuten – zuerst die tiefenberuhigende Stimme von Wim Wenders, Regisseur des Dokumentarfilms „Das Salz der Erde“ (2014) über Leben und Werk des brasilianischen Fotografen Sebastião Salgado. Mit salbend-einleitenden Worten zur Person Saldagos und parallel laufenden Video-Porträt-Ausschnitten, die ihn als empathischen Sozialfotografen zeigen, wird man herangeführt an die biografischen Anfänge des Autodidakten.

Bewunderer Wenders gräbt sich vor bis hin zum Gipfel Saldagos überaus erfolgreicher Karriere als Fotograf. Vom sogenannten Co-Regisseur Junior-Salgado alias Sohn Juliano Salgado hört man erstaunlich wenig, nur selten traut sich der Nachwuchs aus der Jurte, um Erlebtes beizusteuern. Auch wird man bezaubert mit zahlreichen privaten Fotoaufnahmen, die intime Einblicke in die Familienhistorie gewähren. Rhetorisch geschickte Überblendungen führen Wenders-typisch vom Fotografen hin zu seinen Fotografien und bedienen damit auch die weniger assoziativ Denkenden unter uns. Wenders Stimme untermalt die in der Luft liegende Melancholie und Hoffnung mit einem Voice-over aus dem Off und gibt wieder, was Salgado nicht berichtet oder in seinen Bildern nicht zu zeigen vermag.

Epos Genesis. Die Ausstellung bei C/O Berlin lobt die Fotografien aus dem Zyklus „Genesis“, eines der Langzeitprojekte des großen Menschenfreunds Salgado, als von erhabener Schönheit und bestechender Ästhetik, als eine visuelle Hommage an den Planeten. Gattin Lélia Wanick Salgado hat sich der Herausforderung des Kuratierens gestellt und dabei mit Pathos nicht gerade gespart. Die Foto-Ode zeigt Aufnahmen der Natur, weniger der Menschen, inhaltlich in alles vereinheitlichende geografische Begrifflichkeiten kategorisiert: Äthiopien + Ruanda + Sudan = Afrika, trotz kultureller und sozialer Unterschiede. Fade Stellwände stellen konventionelle



Bild- und Denkmuster zur Schau. Die inhaltlichen Hilfestellungen zu den Exponaten sind trotz unterschiedlicher Bilderungen pauschalisierend, sogar teil- und erschreckerweise identisch. Die Anonymität der fotografierten Personen degradiert diese lediglich zu Vorzeigesubjekten für ihren Beruf oder ihre ethnische Zugehörigkeit. Die Fotografierten bleiben Masse.

Salgados Interesse gilt der Naturverbundenheit der abglichten indigenen Völker, Lebensumstände und insbesondere Sozialstrukturen geraten dabei größtenteils außer Acht. So werden nach Felix Koltermann die Ureinwohner zutreffenderweise vor allem zu „Objekten eines voyeuristischen Blicks aus der Ferne“ und „offenbaren touristische Sehnsüchte, genährt von der Suche nach Exotik und Andersartigkeit.“¹

Das Booklet zur Ausstellung verspricht eine starke Anziehungskraft Salgados Bilder – durch eine bewusste, ruhige Komposition aus klaren Strukturen, Linien und Formen. Natürlich weiß der Fotograf als technisch versierter Lichtbildner um durchkomponierte und perfekt konstruierte Aufnahmen. „Diese Diskussionen um meine Kompositionen, um mein Licht – ich kann nicht anders arbeiten. Das ist meine Art zu fotografieren.“² Egal ob Pinguine und Seerobben, Gebirgsketten, Stammeshäuptlinge oder Hungersnot- und Kriegsopfer – Salgado widmet sich mit Vorliebe Strukturen und Oberflächen, Glatte und Raues inszeniert der tollkühne Abenteurer durch starke Schwarz-Weiß-Kontraste in klassischer Bildaufteilung. Der Fokus auf Oberflächenhaptik erzeugt eine scheinbare Einheit von Pflanze, Tier und Mensch. Laut Christian A. Bachmann „hat über Natur zu sprechen eine Funktion“³: Ehrfurcht vor dem Planeten als Dogma.

Im Streifen „Das Salz der Erde“ zeigt Wim Wenders aber auch die erschreckende Eindringlichkeit von Salgados Aufnahmen aus Kriegsgebieten. Den Bildern, die Kriegsopfer zeigen, wohnt eine doppelte Botschaft inne, die man mit Susan Sontag so formulieren kann: „Sie zeigen ein Leiden, das empörend und ungerecht ist und gegen das etwas unternommen werden sollte. Und sie bekräftigen, dass solche Dinge in dieser

Weltgegend eben geschehen. Die Allgegenwart dieser Fotos und dieser Schrecken nährt wie von selbst die Überzeugung, solche Tragödien seien in rückständigen, das heißt armen Teilen dieser Welt eben unvermeidlich.“⁴ Das Zweiergespann Wenders und Salgado auf einer großformatigen Leinwand im Freiluftkino Kreuzberg sorgt dafür, dass kein Entrinnen vor den Aufnahmen möglich scheint. Salgados Fotografien lösen kontroverse Gefühle aus, die Romantisierung und Ästhetisierung des Elends irritieren. „Fotografie, die von Katastrophen und anderen Übeln Bericht erstattet, wird oft kritisiert, wenn sie ‚ästhetisch‘, das heißt, zu sehr wie Kunst wirkt. [...] Ein schönes Foto entzieht nach dieser Auffassung dem bedrückenden Bildgegenstand Aufmerksamkeit und lenkt sie auf das Medium selbst, wodurch der dokumentarische Wert des Bildes beeinträchtigt wird. Von einem solchen Foto gehen unterschiedliche Signale aus. Es fordert: Schluss damit. Aber es ruft auch: Was für ein Anblick!“⁵

Alina Rentsch und Luisa Kleemann

1 Felix Koltermann: „Distanz und Begehren, Debatte, Genesis Revisited“. *art-magazin.de*, 18.05.2015, http://www.art-magazin.de/fotografie/82029/distanz_und_begehren_debatte [30.09.2015]

2 S. Salgado zitiert nach dem Radiobeitrag von Aishe Malekshahi: „Sozial engagierte Fotografie“. *Deutschlandradio Kultur*, 16.04.2015, http://www.deutschlandradiokultur.de/sebastiao-salgado-sozial-engagierte-fotografie.1013.de.html?dram:article_id=317331 [30.09.2015]

3 Christian A. Bachmann: „Die Genese der Bilder: Sebastião Salgados Genesis“. *literaturundfeuilleton*, 28.05.2015, <https://literaturundfeuilleton.wordpress.com/2015/05/28/die-genese-der-bilder-sebastiao-salgados-genesis/> [30.09.2015]

4 Susan Sontag: „Das Leiden anderer betrachten“. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013, S. 84f.

5 Ebd., S. 89f.

Sebastião Salgado „Genesis“, C/O Berlin, Hardenbergstraße 22–24, 10623 Berlin, 18.4.–16.8. 2015
Wim Wenders „Das Salz der Erde“, Verleih: www.nfp-md.de



Das Ding als Kunst

/Richard Rezac bei Isabella Bortolozzi

Der Spuk und die kleinen Mysterien, die sonst schon mal durch die Räume der Galerie am Schöneberger Ufer zogen, waren in den Sommerurlaub verreist, als am 29. August bei Isabella Bortolozzi Richard Rezac seine Ausstellung „Circum“ eröffnete. An den Skulpturen des Chicagoer Künstlers nämlich ist nichts dunkel oder gruselig. Vielmehr erinnern Rezacs Arbeiten in ihrer sparsam klaren Formgebung und den bunten Farbkombinationen auf den ersten Blick an Alltagsobjekte in zeitgenössischem Funktionsdesign. Das heißt jedoch nicht, dass nicht auch Rezacs Objekte magische Kreise ziehen. Bereits der Titel der Ausstellung suggeriert zu Recht anderes. Was sie heraufbeschwören, sind eher alltägliche Erscheinungen: die Geister von Alltagsobjekten wie etwa von einem Gartenzaun, einem Absperrgitter oder einem Spielbrett.

Die Ausstellung zeigt eine Auswahl von Arbeiten des 1952 geborenen Chicagoer Künstlers Richard Rezac aus den letzten 25 Jahren. Die präsentierten Skulpturen sind solche, die in Form und Farbe wie funktionale Alltagsobjekte erscheinen, ohne welche zu sein. Einerseits rufen sie auf diese Weise als Referenz das Readymade auf, die Erhebung des Alltagsgegenstandes zum Kunstobjekt. Andererseits parodieren sie die Praxis des Ausstellens gewöhnlicher Objekte, indem an ihnen vom Alltagsgegenstand nichts weiter bleibt als Reminiszenzen an dessen Design.

Rezacs Skulpturen lassen sich so verstehen, dass sie nur mehr aus der ästhetischen Hülle eines fiktiven Gebrauchsgegenstandes bestehen. Sie geben die formalen Mimen ordinärer Objekte, welche letzteren als Referenzmenge im Rezeptionsprozess immer anwesend sind.

Nicht nur die Eigenschaft, das Alltagsobjekt in Erinnerung zu rufen, teilen sie also mit dem Readymade, sondern auch dessen Auslöschung als Funktionsträger. Mit Elementen und

terungen erscheinen, geben sie sich auf den ersten Blick als Funktionsobjekte, ohne tatsächlich funktional zu sein. In diesem Sinne ist Rezac ein Künstler, der explizit an und mit Formen arbeitet. Dies unterstreicht der die Ausstellung „Circum“ begleitende Presse-Text, in dem der Künstler vom eigenen Selbstverständnis seines Werkes als einer Arbeit an geometrischen und natürlichen Formen spricht. Ein Element der Skulptur „Untitled (13-06)“ aus dem Jahr 2013, die aus Kirschholz, Aluminium und Kunststoff gefertigt ist, könnte aus einem Stück eines gelben Wäscheständers oder Gartenzauns bestehen. Dieses liegt auf einer grauen Wand-Halterung wie zur Reparatur auf einer Werkbank, wobei rote Klötze in einigen der Öffnungen stecken. Was wie einer Situation in einem industriellen Fertigungsprozess entnommen erscheint, ist lediglich die Kombination von darin beteiligten Farb- und Formelementen. Den Arbeitsprozess müsste man erst noch erfinden, der hier fortgesetzt würde und in dem die Elemente dieser Skulptur Verwendung fänden. Solange liefert die von Rezac gestaltete Skulptur bloß ein Alibi für einen solchen Produktionsprozess.

Ein Alibi für ein Laufgitter für Kinder oder ein Absperrgitter bietet die Arbeit „Lancaster“ (2004). Die in rosa und hellblau lackierten Stangen, die wie ein Stück Zaun im Raum stehen und dabei scheinbar einen Teil des Raumes abgrenzen, erfüllen eben diese Funktion nur schlecht oder andeutungsweise. Denn jeder könnte durch die großen Öffnungen hindurchklettern oder einfach an der offenen Seite des Gitters vorbeigehen. Die Skulptur ruft damit die Funktion des Aus- oder Abgrenzens in Erinnerung, ohne ihr zugleich gerecht zu werden.

Die Möglichkeit ihres funktionalen Gebrauchs verfehlen auch die Rillen, die an den Kanten von „Pacific Sailor“, einer Skulptur aus dem Jahr 1997, angebracht sind. Diese Ril-



len könnten, wären sie nicht an den Kanten, sondern an anderer Stelle in das Brett eingelassen, für ein Marmelspiel gedacht sein. Immerhin vier kleine Löcher befinden sich unregelmäßig versetzt zueinander angeordnet auf der Frontseite dessen, was gegebenenfalls als Spielbrett gebraucht werden könnte. An ein Gerät, das üblicherweise als Schneidemaschine oder Messgerät genutzt werden könnte, erinnern die roten Hebel der Skulptur „Untitled 12-08“ aus dem Jahr 2012, die wie ein kleines Regal ebenfalls an einer Wand angebracht ist. Über den zwei Hebeln sind jeweils gelbe Plastik-Klötze befestigt, welche ungefähr die Größe und Form eines Kastenbrottes haben. Diese zwei brotförmigen und brotfarbigen Klötze scheinen so, als könnte man sie durch Betätigung der Hebel über die darunter befindlichen Aluminium-Schienen schieben. Solche Werke Rezacs sind nicht ohne Humor. Sie scheinen vom Betrachter die Ausführung einer absurden bis sinnlosen Tätigkeit zu verlangen, der dieser nur mit einem Fragezeichen begegnen kann: Worum handelt es sich hier? Oder auch: Was will dieser Gegenstand von mir? Denn offenbar scheint er etwas zu wollen, bietet er doch dem Rezipienten seine Hebel und Stangen zur Betätigung an. Aufmerksamkeit lenkt Rezac durch solche Arbeiten auf die tatsächlich funktionale Einrichtung unserer Alltagswelt, in der wir ständig Knöpfe drücken und Klinken betätigen. In den Blick geraten all die absichtlich geformten Vorrichtungen der Gebrauchsgegenstände, wie es Hebel oder Schalter sind, die auf deren Funktionsmöglichkeiten oder Dispositionen verweisen und durch deren Betätigung die Gegenstände erst zu unseren Funktionsobjekten werden. Da es sich bei den Rezac'schen Kunstgegenständen jedoch nicht um Funktionsobjekte handelt, begegnet der Betrachter in deren Welt höchstens seinen eigenen Handlungsdispositionen, mit denen er sonst an Funktionsgegenstände herantritt. Es werden

die impliziten Regeln explizit, vermöge derer wir unseren Alltag steuern: „Wenn ich den Knopf drücke, geht die Musik an“ oder „wenn ich den Lichtschalter umlege, leuchtet die Lampe“ und ähnliches.

Solche Regeln aber instantiiert die Rezac'schen Kunstobjekte nicht, weil ihnen die dafür notwendigen Funktionszusammenhänge fehlen. Deshalb bleiben auch die Handlungsdispositionen des Betrachters in der Welt der Kunst Dinge unaktualisiert. Sie bleiben im Modus des „Hätte“ oder „Könnte“ der menschlichen Tätigkeit, im Modus des Kontrafaktischen. Man kann die Arbeiten des Künstlers aus Chicago so verstehen, dass er durch die Trennung von Form und Funktionalität in seinen Werken eine Arbeitsteilung zwischen den Aufgaben eines Designers und denen eines Ingenieurs vornimmt. Dabei reflektiert er vorwiegend den Part des Gestalters. Die Nähe des künstlerischen Produktionsprozesses von Richard Rezac zu gestalterischen Fragestellungen belegen die ebenfalls in der Ausstellung gezeigten Entwurfszeichnungen, mit denen der Künstler die Konstruktion seiner Skulpturen beginnt. Darin malt er sich akribisch die Formrelationen aus, die später das skulpturale Objekt ergeben. Er orientiert sich hier an der Aufgabe eines Gestalters, welcher sich primär um Formen kümmert, dem jedoch Funktionszusammenhänge immer schon unweigerlich in seiner Arbeit begegnen. Rezacs Kunstobjekte aber sind die Ergebnisse der Arbeit eines Designers, der auf den Verweis auf solche Funktionszusammenhänge aus der Kombination der Formelemente heraus keine Rücksicht nimmt.

Hanna Fiegenbaum

Richard Rezac, „Circum“, Galerie Isabella Bortolozzi, Bülowstraße 74, 10783 Berlin, 2.9.–17.10.2015

Mare lunaris: Einmal Milchstraße hin und zurück

/ Björn Dahlem in der Berlinischen Galerie

Oh Spacetime, child that you are of time/And of innocent emptiness of space/You are both stage and actor/In the great drama of all that was and is And ever shall be

John Archibald Wheeler (1991)

Nicht mehr und nicht weniger als unsere Galaxie, unser Sonnensystem hat der in München geborene Künstler Björn Dahlem für eine ortsspezifische Installation in der Berlinischen Galerie als thematische Vorlage gewählt. Sozusagen das große Ganze und das Nichts. Allerdings beschäftigt sich Dahlem, der aus einer Physikerfamilie stammt, schon seit geraumer Zeit mit der Astronomie und den verwandten Wissenschaften, der Quantenphysik und klassischen Physik. Was also bietet das Universum für einen Bildhauer an inhaltlichen Anknüpfungspunkten? Möglicherweise einen unendlich großen „playground“, um auszuprobieren, wie man Materie im Raum anordnen kann?

Zumindest bietet der Ausstellungsraum im Eingangsbereich für sein Vorhaben geradezu Idealmaße in Höhe und Breite an: Im hinteren Bereich thronen auf hohen Stelzen eine Raumkapsel, in der per Bildschirm eine Traumsequenz übertragen wird, und der vordere Bereich des Raumes wird durch einen hölzernen weißen Milchstraßen-Parcours dominiert, auf dem sich diverse Skulpturen ansiedeln, die alle irgendwas mit dem Weltraum zu tun haben. Manches davon kennt man bereits, manches ist neu.

Das Terrain der Installation bietet dem Betrachter die Wahl zwischen verschiedensten Perspektiven – und das auf diversen Ebenen: entweder ebenerdig neben oder entlang der Milchstraße, aus der etwas höher gelegenen Raumkapsel, in die man per Leiter gelangt, fast wie in ein Baumhaus, oder von der Galerie im ersten Stockwerk, von der man das Ganze re-

gelrecht observieren kann, sozusagen aus der Vogelperspektive, wie ein Satellit ohne fliegen zu können. Für eine noch höhere Dimension müsste man Physiker sein oder bei der NASA arbeiten: Eine spannende Vorstellung, unsere Galaxie von Außen betrachten zu können, quasi als Feldstudie und ohne Astronaut zu sein, was die wenigsten Besucher der Ausstellung wohl sind. Also braucht man ein Modell als vermittelnden „Näherungswert“, um das unfassbare Universum in eine ansatzweise fassbare Form zu bringen, oder Künstler, die eben solche disziplinären Schnittstellen in ihren Arbeiten aufgreifen. Der Weg zum Konkreten erfordert ja den Umweg über die Abstraktion, wobei das hier vielleicht genau umgekehrt ist.

*Teilnehmende Beobachtung im Mondmeer
oder wo ist der Messfehler?*

Neil Armstrong tat 1969 einen kleinen Schritt als er den Mond betrat, der dann ein größerer für die Menschheit sein sollte. Er landete nicht nur auf dem Mond, sondern zeitgleich in einem Meer, dem mare tranquillitatis, dem Meer der Ruhe.

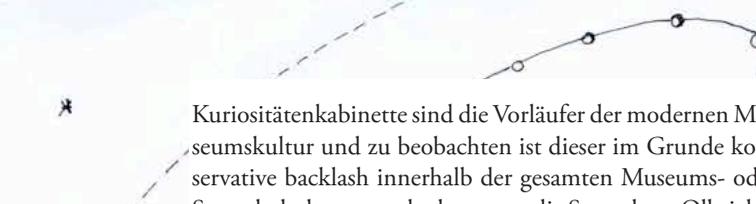
Seitdem und auch schon vorher tüfelt die Menschheit an der Vision, Leben auf anderen Planeten zu finden oder unsere Spezies dort mal anzusiedeln oder auch in andere Galaxien zu reisen. Auch Dahlem beschäftigt sich mit den sogenannten Schwarzen Löchern, hinter deren Ereignishorizont andere Welten liegen sollen, in denen unendlich viel Materie und Information verschwindet, aber kein Licht mehr rauskommt und das obwohl dort so viel Sonnenmasse vorhanden ist. Und genau so ein schwarzes Loch könnte man bei einer scheibenartigen schwarzen Membranskulptur vermuten. Tatsächlich ist hier auch ein Schwarzschild dargestellt, benannt nach dem Physiker Karl Schwarzschild. An der Wand, also etwas außerhalb des Sonnensystems, hat sich so etwas wie eine antennenartige Skulptur verirrt. Ob ich damit Signale empfangen oder mit dem Künstler höchstpersönlich in Kontakt treten kann oder gar mit extraterrestrischen Wesen? Der Buchstabe „P“ an der Skulptur ist ein Hinweis auf die Skulpturenserie „Partikel“ des Künstlers: Kleinste Elemente, die physikalisch nur indirekt messbar sind. Die schmale Säule im Mittelpunkt der Milchstraße, auf der ein monstranzartiger goldener Baum montiert ist, erinnert mich irgendwie an die Nelson Säule auf dem Trafalger Square, obwohl da eigentlich gar keine Ähnlichkeit besteht. Hier ist es wohl im übertragenen Sinne die Erhabenheit eines liturgischen Schaugefäßes, einer Monstranz. Weniger Flohmarkt-Tortenplatten, die man sonst von Dahlem gewohnt war, lassen die Skulpturen weitaus verspielter und luftiger wirken, als hätte Alexander Calder oder Tinguely Pate gestanden. Charakteristisch in Dahlems Arbeiten sind die Sockelstrukturen, auf denen die einzelnen Skulpturen montiert sind und die sich aus verschiedensten Polyedern zusammensetzen, die laut Platon die Grundstrukturen der vier Elemente bilden. Laut aktuellem Ausstellungskatalog hat Dahlem in seiner Installation Referenzen zu barocken Wunderkammern aufzeigen wollen, Kuriositätenkabinette, in denen einerseits der universale Zusammenhang der Dinge vereint war, aber auch sakrale Exponate; eine Art mésalliance unterschiedlichster Gegenstände, bevor diese Artefakte und Naturalia in den unterschiedlichsten thematischen Sammlungen aufgeteilt wurden.

UCLEUS

BLACK

OF GALAXY (NUCLEUS)

S'



Kuriositätenkabinette sind die Vorläufer der modernen Museumskultur und zu beobachten ist dieser im Grunde konservative backlash innerhalb der gesamten Museums- oder Sammlerkultur, man denke nur an die Sammlung Olbricht. Die Frage wäre also, ob man das Universum als Kuriositätenkabinett darstellen kann oder sollte? Allerlei Staunenswertes und Interessantes gibt es hier zwar allemal, aber wozu der Rückgriff auf diese Sammlertradition?

Nun gilt hier wohl Heisenbergs Bemerkung, dass sich die Wirklichkeit mit dem Betrachter verändert oder erst durch ihn entsteht. Zumindest ist diese Aussage für Dahlems Arbeit maßgeblich, wie er in einem absolut lesenswerten Gespräch zu seiner Ausstellung *The End of it all* im Braunschweiger Salve Hospes 2012 mit dem Physiker Jochen Litterst aufzeigt. Man könnte fast sagen, dass Dahlem in der Tradition von Aby Warburg steht, der 1928 diverse Gespräche mit Albert Einstein und Cassirer führte. Warburg, der sich intensiv mit der Ikonologie beschäftigte, suchte beständig den Brückenschlag zwischen den verschiedensten Disziplinen. In seinem Mnemosyne Bilderatlas taucht u.a. auch Keplers Modell des Sonnensystems auf, der die angenommene barocke symmetrische Kreisbahn des Mars gegen die moderne, weil asymmetrische elliptische Umlaufbahn „austauschte“ und somit das moderne Denken einleitete.

Die Frage ist ja immer, aus welcher Perspektive wir die Dinge betrachten, und hier kommen die Dimensionen von Ort und Zeit ins Spiel. Den Ort kann man als Betrachter in der Ausstellung wechseln, aber mit der Zeit wird es schon komplizierter, denn sie läuft nach unserem subjektivem Empfinden immer linear vorwärts, wobei das auch nicht so ganz stimmt, wenn man an Tizians Bild die „Allegorie der Zeit“ denkt, an die Zeitzonen auf der Welt oder an das, was Physiker oder Mathematiker sich vorstellen, indem sie einfach die Vorzeichen einer Gleichung umkehren. Auf dem Mond waren wir schon, aber bisher hat es jedenfalls noch niemand „real“ geschafft, in der Zeit rückwärts zu reisen. Was aber den entscheidenden Unterschied zwischen der Unfassbarkeit des real existierenden Universums und der Installation macht, ist die sprichwörtliche Fassbarkeit, das Haptische des Ganzen. Ich kann die Skulpturen anfassen oder auf der Milchstraße hin- und herlaufen.

Dann käme zu der Frage, was verändert sich also möglicherweise im Universum, wenn wir es beobachten oder abbilden noch die Preisfrage hinzu, was passiert, wenn wir es anfassen? Ein Sonnenbrand oder sogar ein Kälteschock? Hier geht wahrscheinlich die Alarmanlage an und ich bekomme Hausverbot. Eine wahrhaft spielerische Analyse des Universums, die wir am mare serenitatis stehend, dem Meer der Heiterkeit, beobachten können.

Anordnung von Materie im Raum

Dahlems Interesse für die Astronomie, Physik oder Quantenphysik und dessen bildhauerische Umsetzung ist daher nicht als erschöpfendes Erklärungsmodell derselben zu verstehen, sondern verweist neben zahlreichen ironischen Ansätzen vielmehr auf die inhärenten Grenzen, sowohl innerhalb der Naturwissenschaften als auch im Bereich der Bildhauerei. Sie sind irgendwie „Materie im Raum“. Das wäre sozusagen eine Erkenntnis; es ist sowieso schon alles da, egal ob wir es beob-

achten oder nicht. Das hatte schon Einstein gesagt und Dahlem weiß das wohl auch bereits.

Seine Skizzen für die Skulpturen sind ähnlich zu verstehen; es sind keine wissenschaftlich korrekten Zeichnungen oder Illustrationen, sondern Ideensammlungen, in denen sich Termini der Quantenphysik, Physik und Astronomie wiederfinden und nebenbei die poetische Einschlagkraft der oben genannten Wissenschaftsbereiche offenbaren, was einem als Außenstehender zunächst gar nicht geläufig ist: Da wäre als eines der Mondmeere das mare tranquillitatis zu erwähnen, das mare crisium hatte ja bereits schon Arno Schmidt inspiriert, dann Spiralarme, von denen unsere Milchstraße vier umgeben, die M-Zeit, die eine spukhafte Fernwirkung erzielt, die Abflachung und Bulge von Spiralgalaxien oder der Teilchen-Welle-Dualismus usw.

Konzentriert man sich beim Betrachten auf die Formensprache und Materialwahl der Installation, dann fällt einem bei Dahlem immer wieder der Kontrast zwischen geometrisch-abstrakt und barockgeschwungen auf. Die Milchstraße und die Raumkapsel sind aus geometrischen Formen zusammengefügt, die Skulpturen weisen eher barocke, bzw. geschwungene runde Formen auf. Dahlem verwendet ganz bewusst nur einfache Materialien wie Sperrholz, Leichtmetall oder Flohmarktfundstücke, sowie Chemielaborutensilien. Das unterstreicht den Work-in-progress-Charakter des ganzen Unterfangens.

Fazit: Alter (Bruder) Jakob schläfst du noch?

Und der Mond hat noch soviel mehr Meere anzubieten: An welchem Mondmeer die Raumkapsel gelandet ist, verrät uns Dahlem aber nicht. Es könnte tatsächlich das Meer der Ruhe sein, wenn man eine Verbindung zwischen der Raumkapsel, der Traumsequenz, dem Gott der Träume, Morpheus und dem Schlafmohn oder Freud ziehen will und eine Arbeit von Dahlem aus dem Jahre 2008 als Referenz hinzuzieht.

Sind wir womöglich durch die Sonne gezwungene rotierende Körper, die elliptische Kurven am Rande eines nicht vorstellbaren Universums ziehen?

Schauen wir doch mal in die Raumkapsel und gönnen uns eine Pause, essen ein ekelhaft süßes Milky Way oder einen Marsriegel und denken über das Keplersche Marsproblem, Russells Teekanne oder die kleine feine Ausstellung nach, die mit Sicherheit auf die universellen Fragen unserer Existenz verweist und sagen mit Robert Koch: „Diese Frage ist zu gut, um sie mit einer Antwort zu verderben.“

A.E. q:

P.S.: Ich gehe anschließend, mit Brigitte Reimann gesprochen, Richtung (Franziska) Linkerhand in die Architektur Ausstellung „Radikal Modern“. Das ist dann doch greifbarer für mich, weil auf der Erde.

Björn Dahlem „Mare Lunaris“, Berlinische Galerie, Alte Jakobstraße 124–128, 10969 Berlin, 29.5.–24.8.2015



Die Präsenz der Körper

/Tino Sehgal im Martin-Gropius-Bau

Eine institutionelle Einzelausstellung im Kunsttempel des Martin-Gropius-Baus von einem Künstler, der stets bemüht war, sich kritisch zum Kunstbetrieb zu verhalten? Eine Werkchau mit Arbeiten, die man doch alle so oder so ähnlich schon mal gesehen hat?

Meine Skepsis gegenüber der Ausstellung ist groß, aber sie bekommt schon beim Kauf der Karten einen Riss. Sofort wird klar, dass hier irgendwas anders ist: der Verkäufer kann (und soll auch) keine Auskünfte zur Ausstellung erteilen. Er sagt das mit einem gewissen vorwurfsvollen und zugleich entschuldigenden Unterton, aber es wird doch deutlich, dass er das ein bisschen merkwürdig findet, dass ein Künstler darauf verzichtet, jegliche Information, inklusive Fotos und Katalog, zur Verfügung zu stellen. Ob intendiert oder nicht: indem er den Kartenverkäufer seiner eigentlichen Funktion beraubt, macht ihn Sehgal bereits zum Teil seiner Ausstellung. Diese besteht aus fünf Performances, die im Erdgeschoss auf verschiedene Räume verteilt sind, wobei „Der Kuss“ in der Mitte der großen Halle aufgeführt wird. Geht man von Raum zu Raum, in denen jeweils unterschiedlich viele Performer agieren (von einer Person (ein Kind) bis zu einer ganzen Gruppe), drängt sich der Eindruck auf, dass die Zurückhaltung von Informationen im antagonistischen Verhältnis zur Präsenz der Körper steht. Denn das ist es, worum es geht: Präsenz. Und wie diese Präsenz der Körper es vermag, eine ganze Reihe von Fragen zu provozieren. Zum Beispiel die, wie die Performer diese Präsenz herstellen in den verschiedenen Räumen und Konstellationen. Und sich dabei gegen die Erhabenheit des Ortes behaupten. Oder die Überlegung, was diese Präsenz mit den Besuchern macht, wie sie die Bewegungen und das Verhalten der Besucher im Raum beeinflusst, wie sich die Besucher zu den Performern und ihren interaktiven Angeboten verhalten und was es für einen Unterschied macht,

ob ein, zwei oder eine ganze Gruppe von Performern auftritt. Was für eine Wirkung hat das Zusammenspiel ihrer Körper auf die Besucher? Fühlen sie sich ausgeschlossen oder werden sie dazu animiert mitzumachen?

Ich beobachte, wie unterschiedlich ich mich selbst in den Räumen zu den Performern verhalte – mal stelle ich mich an den Rand, mal gehe ich nah dran, um möglichst gut zu verstehen, was gesagt wird. Mal bin ich nur Zuschauer, mal werde ich angeguckt und kommuniziere mit den „Körpern“.

Eine Herausforderung ist dabei der Ort – mit seinen großformatigen und geschichtsträchtigen Sälen, gegen die sich die Performer behaupten müssen. Dabei helfen ihnen ihre Stimmkörper, die sie gemeinsam zu A-cappella-Musik formen, auch auf akustischer Ebene präsent zu sein.

Bei so viel Präsenz rückt die inhaltliche Ebene etwas in den Hintergrund, doch Sehgal's Kunst wird nicht umsonst als „Diskurskunst“ bezeichnet – in drei Performances wird gesprochen, befinden sich die Performer in einem Austausch miteinander oder wird der/die Besucher/in direkt angesprochen. Verhandelt werden Themen wie die Arbeitsbedingungen im Kunstfeld oder das Verhältnis von Kunst und Technologie. Gerade die Sprech-Performances oszillieren geschickt zwischen vorgegebenem Script und Improvisation, es entsteht eine Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen der authentischen Person und dem Performer, vor allem wenn man den hier involvierten Intendanten der Berliner Festspiele, Thomas Oberender, erkennt und weiß, dass es sich bei dieser Person nicht um einen professionellen Performer handelt. Wie viel der Bewegungen und des Gesagten ist vorgegeben? Wie viel Persönliches bringen die Performer ein? Was ist geschauspielert und wo wird das Eigene so performt oder in eine künstliche Form gebracht, dass es etwas Artifizielles bekommt?



Der Vorteil dieser Überblicksausstellung ist, dass sie eine Vergleichbarkeit der einzelnen Performances herstellt und dadurch für die feinen Unterschiede sensibilisiert. Verloren geht dabei jedoch der Überraschungsmoment, den man erfährt, wenn man mit einer der Performances im Rahmen einer Gruppenausstellung konfrontiert wird und vorher nicht weiß, um was für eine Arbeit es sich handelt. Es fehlen zudem die konkret institutions-reflexiven Arbeiten und die Performances, die mit der Rolle des Aufsichtspersonals spielen. Als ich mir im Rahmen des Reenactments von Allan Kaprows „Fluids“ die Performance von Alexandra Pirici anschauete, die am 18.9. auf dem Potsdamer Platz stattfindet, bin ich überrascht: Die Art und Weise der Präsenz der Körper ist dieselbe wie bei Sehgal, nur ist der museale Raum gegen den öffentlichen ausgetauscht: Eine Gruppe von 70 Personen hat sich zu einem Block zusammengestellt, der die Dimensionen von Kaprows Eisblock hat. Von 12 bis 20 Uhr stehen die Personen zusammen, um am Ende, ähnlich dem schmelzenden Eisblock, zu Boden zu gehen. Wie Sehgal's Performer singen auch diese und verleihen sich damit auf akustischer Ebene Gehör. Die klotzartige Form und das gemeinsame Singen verleihen der Gruppe Präsenz. Die Umstehenden bleiben auf Abstand. Der Unterschied zu einer Demonstration mit Transparenten und Parolen ist sofort ersichtlich, doch verändert auch

diese Gruppe die Gestalt und die Bewegungen auf dem Platz. In ihrer Reduktion auf die Körper sind sich die Arbeiten sehr ähnlich, wenngleich Pirici's Performance durch die Tatsache, dass es sich um ein Reenactment handelt, noch eine andere Konnotation anhaftet.

Die Gegenüberstellung macht deutlich, dass Sehgal's Stärke vor allem in jenen Arbeiten liegt, in die er kunstsystemische und -referenzielle Bezüge einbaut, und dass es ihm gelingt, durch minimale Gesten wie wiederkehrende Bewegungsabläufe, den Einsatz von Stimmen oder die Arbeit mit Kindern und Laien, die Vorstellungen von dem, was eine Performance ist, ins Wanken zu bringen.

Anna-Lena Wenzel

*Tino Sehgal, Martin-Gropius-Bau,
Niederkirchnerstraße 7, 10117 Berlin, 28.6–8.8. 2015*

*Alexandra Pirici, „Fluids“, Performance, Potsdamer Platz,
18.9.2015, im Rahmen der Ausstellung „Fluids. A Happening by
Allan Kaprow, 1967/2015“, Neue Nationalgalerie,
Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin 15.–19.9. 2015*

Die Malerin Sarah Schumann (*1933) und die Schriftstellerin Silvia Bovenschen (*1946)

Anlässlich von Sarah Schumanns kommender Ausstellung und Silvia Bovenschens aktueller Buchveröffentlichung „Sarahs Gesetz“ trafen sich Barbara Buchmaier (Kunstkritikerin und Autorin), Susanne Weiß (Kuratorin, Direktorin des Heidelberger Kunstvereins), Bertold Matthes (Maler) und Stefan Hayn (Filmemacher und Maler) am 27. September mit den beiden zum Gespräch im gemeinsamen Wohnatelier Schumann/Bovenschen. Sie knüpfen damit an eine mit der Ausstellung „Was wir zeigen wollen“ (Heidelberger Kunstverein, Frühjahr 2014) begonnene Auseinandersetzung zu „aktuellen“ Möglichkeiten der Malerei und ihrem Verhältnis zu anderen Artikulationsformen an.

Als rot der Tag

/ Gespräch mit Sarah Schumann

Barbara Buchmaier/ Sarah, Du arbeitest gerade an einer neuen Ausstellung. Was wirst Du zeigen?

Sarah Schumann/ Der Zyklus heißt „Als rot der Tag begann die Wandlung des Doktor Prokto“. Ich begleitete meine Freundin Silvia Bovenschen zum Proktologen im Westend-Krankenhaus. Im Wartezimmer hingen große Hightech-Auflösungen des Darms im Afterbereich, riesig fotografiert und immer signiert, so nenne ich das, mit dem Namen der Firma, die diese Aufnahmen herstellen konnte. Dann ein riesiger Arbeitsraum. Zwei junge Frauen machten die technischen Sachen, druckten Fotos aus usw. Und dann waren da zwei Ärzte. Alles natürlich clean, clean ... ganz clean. Und ein riesiger Stuhl, ähnlich dem gynäkologischen Stuhl, jedoch größer und mächtiger. Das Ganze, diese Riesenausstattung, für einen armen Menschen, der da als Patient hinkommt.

Susanne Weiß/ Interessant finde ich, was du erzählt hast von diesen Vergrößerungen der mikroskopischen Aufnahmen, in denen ja praktisch auch, total abstrahiert, verschleiert wird, worum es geht ... Tabu „After“.

Sarah/ Was dich natürlich einschüchtert, du denkst, so etwas habe ich im Körper.

Es ist auch leicht ironisch, was ich da gemalt habe. Das sieht man dann an den Titeln [die in die Bilder hineingeschrieben sind]. Natürlich spielen da auch Hände eine Rolle in diesem Untersuchungsraum. Und zwar die Hände des Patienten, der Arzt fasst da fast gar nichts an, höchstens irgendwie ein Gerät. Der Patient muss sich zurechtrücken für diese Geräte. Dieses Ereignis habe ich umgewandelt. Diese Bilder sind in verwandelter Form der Besuch beim Proktologen.

Barbara/ Du meinstest ja, das wären die Hände der Patienten ...

Sarah/ Das ist nicht realistisch. In dieser Wandlung, die der Proktologe erfährt, ist er auch kein Mann mehr, sondern ist





Natürlich spielt Rot eine große Rolle. Alles aufgerissen, alles kaputt, alles nur noch rot, rot, rot. Darum heißt es auch: „Als rot der Tag begann die Wandlung des Doktor Prokto.“

Susanne/ Ist der Zyklus für Dich abgeschlossen?

Sarah/ Ja.

Barbara/ Wie lange hast Du daran gearbeitet?

Sarah/ Über ein Jahr. Anderthalb Jahre. Weil ich nicht viel zum Arbeiten gekommen bin.

Stefan Hayn/ Die Bilder haben sich durch die Erzählung schon verwandelt. Ich schaue sie jetzt natürlich anders an.

Sarah/ Das war mir auch ein Anliegen. Es ist auch ein bisschen eine Gegenarbeit, eine sehr private, aber doch auch eine allgemeine Arbeit. Ein „Gegensatz“ zum Elend in dieser Welt.

Barbara/ Eine Gegenarbeit?

Sarah/ Nein, nicht eine Gegenarbeit. Sagen wir mal „private Arbeit“ dazu. „Dagegen“ kannst Du gar nicht arbeiten.

Stefan/ Könnte man dann diesen Werkzyklus auch so lesen, dass er ein Statement ist, der Deine Arbeitsweise zusammenfasst? Dass die Malerei oder Deine Art von Malerei an einem sehr sensiblen Punkt ansetzt. Der sogar ganz explizit benannt wird.

Sarah/ Ja, das stimmt.

Bertold Mathes/ Was mich, seit ich die ersten Bilder von Dir gesehen habe, sehr bewegt, ist die Schönheit, die die Arbeiten haben. Und zwar unabhängig vom Thema. Wenn ein schwieriges Thema im Bild ist, dann ist das schwierige Thema von der Schönheit nicht zunichte gemacht.

Sarah/ Ja, das stimmt.

Bertold/ Schönheit als Forderung und als Anwesenheit sehe ich immer ganz stark in Deinen Bildern.

Sarah/ Nur dass die Schönheit ... ich habe die Schönheit ja nicht als Programm gemalt. Da gibt es innen irgendwo eine Dimension, die man selbst gar nicht so richtig weiß. Eine in-

nere Grundfestlegung, die sich entwickelt hat im Laufe der Zeit. Und ohne die man eigentlich auch nicht mehr leben kann.

Barbara/ Kannst Du die in Worte fassen?

Sarah/ Sagen wir mal, mein Sinn für Schönheit, der ist ja doch irgendwie aus mir selbst entstanden. Ich bin Autodidaktin. Als ich jung war und zu malen anfang, mit 19 oder eher mit 20, da war um mich herum die moderne Malerei, zum Beispiel Ernst Wilhelm Nay. Das fand ich alles ganz scheußlich und finde ich auch heute noch so.

Du wirst ja nicht mit einem Sinn für Schönheit geboren. Vielleicht hat mich als Kind schon immer und auch später der Glanz und das Kostbare fasziniert. So wie eine Elster vielleicht.

Stefan/ Also auch das Schillernde, das Ambivalente.

Sarah/ Schon als kleines Kind fand ich das Schillernde aufregend. Vielleicht stärkte es mich auch. Ich bin in einer Einfachheit und so gut wie gar nicht erzogen worden. Die Lebensführung und der Haushalt meiner Eltern hatten puristische Züge.

Susanne/ Wenn Du von puristisch sprichst, stelle ich es mir in Deinem Elternhaus puristisch auch im Sinne von „sehr ästhetisch“ vor.

Sarah/ Ja, es war nicht lumpig. Purismus ist eine Verkargung.

Susanne/ Was meinst Du mit Verkargung?

Sarah/ Reduzierung, auch im Ästhetischen. Reduzierung, auf das Wesentliche hinsteuern zu wollen. Noch einfacher, noch einfacher. Nur funktional. Kein Schnörkel mehr dran, keine Girlande, kein Extra-Wort ...

Barbara/ Gab es ein Umfeld, in dem Deine Eltern waren?

Sarah/ Ja, sie waren in der Reformbewegung.

Barbara/ Es kann ja auch eine Mode sein. Oder ist es eine Lebenseinstellung?

Sarah/ Das ist eine Lebenseinstellung. Eine Verkargung oder ein Purismus kann auch entstehen, wenn du vieles haben möchtest, was andere haben. Also ein schönes Kleid oder eine wunderbare Hose oder mal wahnsinnig gut Essen gehen. Was aber wahrscheinlich nie möglich sein wird, sich diesen Wunsch zu erfüllen ...

Barbara/ Aus Geldgründen oder aus ideologischen Gründen?

Sarah/ Aus Geldgründen. Es ist ja nicht alles schlecht, was mit Geld gemacht wird. Man kann sich den Verzicht auch aneignen ... mühsam, mühsam. Und der funktioniert dann auch. Das geht dann so weit, dass du kein Begehren mehr hast. Das würde ich eine Verkargung nennen.

Stefan/ Ich bin mir nicht ganz sicher mit dieser Polarisierung – Kargheit auf der einen Seite. Was wäre der Gegenpol? Der dann mit Deiner Malerei zu assoziieren wäre? Die ja viele Möglichkeiten zulässt, nicht verengt, sondern öffnet. Würdest Du das auch so sehen?

Sarah/ „Öffnet“ kann ich nicht sagen. In der Schönheit ist bei mir immer ein Bruch und ein Schrecken. Das ist kein Kalkül.

Bertold/ Dadurch ist sie auch so stark anwesend. Wenn die Schönheit konzeptuell gedacht und erzeugt wäre, könnte man sie auch negieren oder wegmachen im Kopf. Es geht um etwas Grundsätzliches, eine grundsätzliche Empfindung von Lebendigkeit. Ich rede jetzt davon, wie die Werke mir begegnen.

Susanne/ Wenn wir auf die Atelierwand blicken mit den vielen Einzelbildern, kann man sie einerseits als ein Bild sehen

und verstehen. Und gleichzeitig wirkt jedes einzelne Bild auch wie ein ganz starker Ausschnitt, auch durch die starken Gesten. Die Hand ist ja ein sehr starkes Motiv. Vorder- und Hintergrund vermischen sich total. Die Hand ist kein zentrales Motiv, sondern vielleicht schon wieder aufgelöst. Das finde ich interessant, dass das eigentlich zentrale Motiv sich an der Auflösung und Immersion befindet. Diese Vielschichtigkeit der Räume. Und wie der eigentliche Gegenstand zu einem anderen Gegenstand führt.

Sarah/ Die Hand ist auf allen Bildern. Sie ist tätig.

Bertold/ Ich denke auch gerade, die Hand kommt notgedrungen von außen herein. Der Körper ist außerhalb des Bildes. Und wenn du an der Arbeit bist, reichen ja deine Hände, oder zumindest die Hand, die malt, in das Bild hinein, und dein Körper ist außerhalb. Hat es damit vielleicht auch etwas zu tun?

Sarah/ Nein, das nicht. Das hat tatsächlich wieder mit dem Proktologen zu tun. Dass der letztlich doch nichts mit der Hand macht.

Barbara/ Du hast vorhin gesagt, die Hände der Patienten ...

Stefan/ Was würdest Du sagen, was sie tun?

Sarah/ Die Hände beschäftigen sich mit einer Materie, die ist nicht benannt.

Stefan/ Es gibt ja schon Bewegungen, bei denen man assoziieren könnte ... öffnen, schließen oder berühren.

Sarah/ Ja, ja. Aber eine Materie, nicht einen Körper.

Bertold/ Aber die Hand ist selbst aktiv, es ist nicht ein Porträt von einer Hand. Man könnte ja auch ein Porträt einer Hand malen, aber darum geht es eben nicht.

Sarah/ Nein, darum geht es nicht.

Bertold/ Eines dieser Bilder ist ja eine Landschaft, wenn ich das richtig sehe?

Sarah/ Ja.

Bertold/ Da ist keine Hand.

Sarah/ Doch.

Susanne/Barbara/ Da sind zwei Hände.

Sarah/ Wie eine Wolke.

Bertold/ Ja, klar. Die sind vollkommen da. Aber trotzdem hat es etwas sehr Landschaftliches. Wie ein ferner Ausblick aus dieser Nähe der Hand.

Susanne/ Die gehen ja auch eine Liaison ein, die Hände und diese Materie.

Sarah/ Ja, das soll auch so sein. Die stehen nicht vor der Materie und bestaunen sie. Sie versuchen, damit klar zu kommen.

Barbara/ Geht es auch um etwas Magisches? Um etwas Nicht-Erklärbares, das passiert?

Sarah/ Ja, natürlich. Es ist unheimlich und gefährlich.

Barbara/ Nicht erklärbar auch auf eine Weise.

Sarah/ Sagen wir mal, die Oberfläche einer Materie ist bekannt, aber man weiß nicht, was passiert, wenn man dahinter kommen würde.

Susanne/ Ist die Materie ein seelischer Zustand oder siehst Du die Materie tatsächlich als etwas Abstrakteres?

Sarah/ Die Materie ist unbekannt, unerforscht. Und man versucht sich ihr anzunähern durch Farbigekeit, durch Malerei.

Bertold/ Die Farbe selber ist ja auch eine Materie, mit Hilfe dieser bekannten Materie wird in einen anderen Bereich von Materie gefasst?

Sarah/ Die Farbe ist einerseits konkret, Material, andererseits ist die Farbe ja auch abstrakt. Und es ist ja auch interessant, dass ganz kleine Kinder erst mal gar keine Farben sehen, Kinder oft auch Schwierigkeiten haben, Farben zu bestimmen.

Susanne/ Rot ist die erste Farbe, die sie erkennen.

Sarah/ Ich hatte einmal einen Text dazu geschrieben.¹ Ich hatte Madonnen gemalt. [Auf einem der Bilder] war alles ganz rot, zig verschiedene Rots, wunderbare Rottöne. Und dann konnte ich das Gemalte nicht mehr erkennen, nicht mehr sehen. Kennst Du ja?

Bertold/ Die Augen flippen dann aus.

Sarah/ Ja, die flippen aus und dich überfällt eine wahnsinnige Müdigkeit.

Bertold/ Weil diese Anstrengung immer größer wird, etwas erkennen zu wollen in dem, was man tut.

Sarah/ Die Augen müssen wie wahnsinnig arbeiten und du kannst dann irgendwann nichts mehr sehen. Dann denkst du, jetzt sind deine Augen kaputt.

Ich war wirklich verzweifelt. Ich wollte das Bild nur rot haben. Es ging dann wieder, als ich kleine Flächen in anderer Farbe reingesetzt hatte. Ein Grün etwa. Das ist dann eigentlich physikalisch. Wir haben uns auf Farben geeinigt.

Bertold/ Wie die heißen und so.

Sarah/ Ja, wie sie heißen. Rot sehen wir als Rot, da sagen wir nicht, das ist doch Blau. Rot bleibt Rot. Blau bleibt Blau. Und das ist eigentlich fantastisch.

¹ „Tizian starb am 27. August vor 426 Jahren“ (2002), Im Katalog *Sarah Schumann, Werke 1958–2002*, hrsg. v. Kathrin Mosler, Nikolaische Verlagsbuchhandlung GmbH: Berlin 2003

Sarah Schumann: „Als rot der Tag begann die Wandlung des Doktor Prokto“, *Kunststätte Dorothea in der Dorotheenstädtischen Buchhandlung, Turmstraße 5, 10553 Berlin, 27.11. – 31.12. 2015*



Saraha's Gesetz

/ Gespräch mit der Schriftstellerin Silvia Bovenschen

Stefan Hayn/ Das ist sehr allgemein gefragt – die Frage von Malerei/Text, Sprechen über Malerei –, was war das in den ganzen Jahren, was bringt die Beschäftigung mit der Malerei für das Schreiben?

Silvia Bovenschen/ Das kann ich nicht eindeutig beantworten. Das wäre falsch. Das sind doch ganz unterschiedliche Vorgänge das Schreiben und das Malen. Aber es gibt einen mittelbaren Einfluss. Ich habe sicher durch Sarah besser sehen gelernt. Aber nicht so sehr durch die Unterhaltung über ihre Bilder, sondern generell durch die Art und Weise, wie sie Bilder, wie sie Menschen und Dinge wahrnimmt. Dadurch hat sich sicher auch mein Blick geschärft. Und das wiederum ist mir vielleicht bei meiner eigenen Wahrnehmung und Beschreibung zugute gekommen. Eine andere Optik ist immer eine Bereicherung. Ich gehe nie unaufgefordert zu ihr und schau neu entstandene Bilder an. Ich schau sie mir erst an, wenn sie mich ruft. Auch dann halte ich mich mit Kommentaren sehr zurück. Ich bin ja keine Kunsthistorikerin, ich glaube, Kunsthistoriker lernen das, sofort etwas sagen können zu einem Bild. So wie ich sofort etwas zu einem Text sagen könnte. Aber ich weiß gar nicht, ob das so gut ist.

Bertold Mathes/ Also ich glaube, wir Künstler empfinden das nicht immer als so gut, wenn es so schnell geht.

Silvia/ Deshalb war ich immer sehr befangen, wenn ich die Bilder zum ersten Mal gesehen habe. Manchmal habe ich mich gewundert, dass einige Besucher sofort ein Urteil formulieren konnten und sie konnten auch sofort sagen, welches das beste Bild ist ... Das konnte ich alles gar nicht.



Ich war auch etwas verstört, wenn Sarah mich um einen kleinen Vortrag gebeten hat – es war immer irgendwas zwischen Bitte und Befehl – „Du musst auf der Ausstellungseröffnung etwas sagen“. Daraufhin habe ich mir natürlich alles intensiv angeschaut und fand dann auch einen Zugang.

Barbara Buchmaier/ Im Anhang des Buches finden sich Texte über das Werk von Sarah. Sind diese auch durch Rückfragen entstanden oder eher aus einer ganz eigenen Sicht auf die Dinge?

Silvia/ Erstmal muss man eine eigene Sicht haben, wie gesagt, ich bin ja keine Kunsthistorikerin. Manchmal hatte ich auch Fragen, zum Aufbau eines Bildes, zur Technik und so weiter, immer wenn mir etwas unklar war. Damit musste sie ja auch leben, wenn sie eine Fachfremde auffordert. Selbstverständlich spielen bei der spontanen Beschreibung und Beurteilung eines Bildes stets die eigene Erfahrungen, Sehgewohnheiten und Beschränkungen eine Rolle. Ich erinnere mich genau an meine Empfindungen, als ich zum ersten Mal ein Bild von ihr gesehen habe. Ich will es kurz skizzieren: das war ein sehr opulentes Bild – es gab zu dieser Zeit eine unausgesprochene kunsttheoretische Verabredung in Richtung der Verkargung. Und als ich dieses Bild in seiner Farbpracht sah, fragte ich mich: darf man das überhaupt? – und schon im nächsten Augenblick habe ich gedacht: was ist das überhaupt für eine Frage? Du bist doch keine Spießerin. Opulent oder nicht, das ist doch kein Kriterium. Und dann hab ich das Bild genauer angeschaut und es ist mir etwas aufgefallen, was mir bei Sarahs Bilder immer wieder auch in der Folgezeit aufgefallen ist und was mich sehr fasziniert hat: Dass da zwei Kraftquellen wirken: ein elementares, archaisches, zerstörerisches Element und gegenläufig auch der Versuch der Rettung von Schönheit, eine Reklamation im Bewusstsein ihrer Vergänglichkeit. Das hat mich fasziniert. Und ich glaube, wenn das nicht als Grund-Fasinosum sogleich dagewesen wäre, dann hätte ich auch nie etwas über die Bilder sagen können.

Barbara/ Was bedeutet der Titel des Buchs „Sarahs Gesetz“?

Silvia/ Man könnte an eine biblische Konnotation denken ... Ich kann zu dem Titel gar nicht so viel sagen, auch wenn das vielleicht enttäuschend ist. Ich habe vom ersten Moment an gewusst, dass das Buch, so es denn eines werden sollte, so heißen würde, so heißen müsse.

Bertold/ Haben Sie über einen langen Zeitraum an dem Buch geschrieben?

Silvia/ Lange eigentlich nicht, anderthalb oder zwei Jahre,

aber mit Unterbrechungen aus gesundheitlichen Gründen. Aber ich hatte auch Zweifel wegen der mangelnden Distanz. Zwischenzeitlich dachte ich oft: es geht nicht, und als die Zweifel etwas bedrängend wurden, dachte ich: wenn das so weiter geht, ist es besser gleich und ganz aufzuhören mit der Arbeit an diesem Manuskript. Ab in die Tonne. Da habe ich Sarah gebeten, es zu lesen. Ich erwartete, dass sie sagen würde: bitte nicht, lass es sein. Hat sie aber nicht gesagt, sie war ganz cool, muss ich sagen. Also wenn jemand ein Buch über mich schreiben würde, wäre ich nervöser, aber sie war ganz legèr. „Das ist doch gut, ist auch fast fertig“, sagte sie. Das hat mich total erstaunt. Und dann dachte ich, wenn sie das so sieht, dann soll es werden ...

Stefan/ Im Klappentext ist mir aufgefallen, dass ein einfaches „Wir“ gleich in Frage gestellt wird ...

Silvia/ Es gibt für mich fast nichts Nervigeres als Paare, welcher Art auch immer, die immer im „Wir“ leben und sprechen. Ich weiß gar nicht, wie das gehen kann.

Stefan/ Das finde ich einen sehr wichtigen Punkt, Nähe und Distanz ...

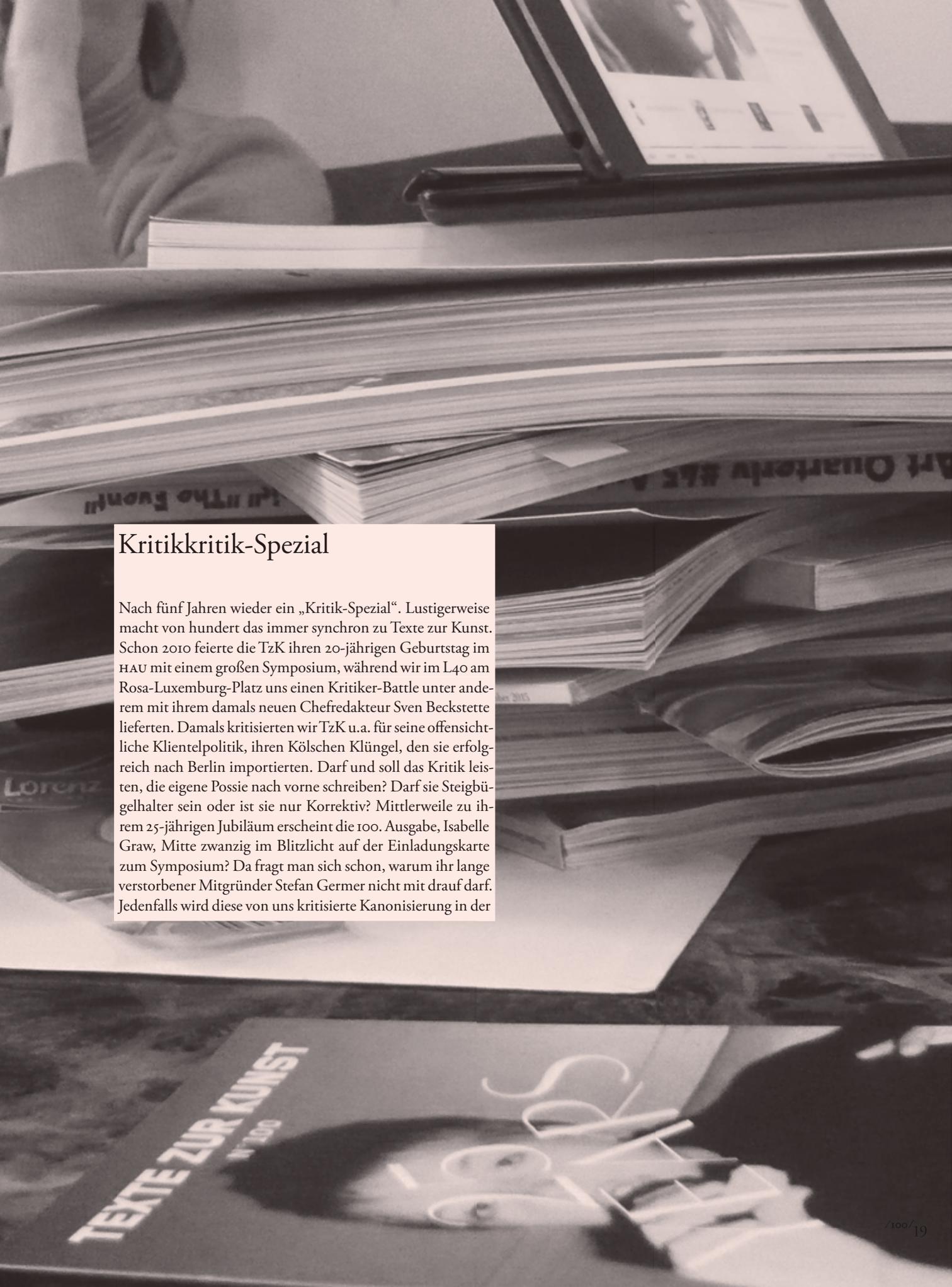
Silvia/ Ja, es ist wichtig, heranrückend eine Genauigkeit der Betrachtung zu gewinnen, aber nur, um das Betrachtete sogleich wieder zu distanzieren. Es geht dabei nicht um irgendeine Rechthaberei, um einen Wahrheitsanspruch. Ich habe nie vorgehabt, „die Wahrheit“ über Sarah Schumann niederzuschreiben.

Und – ich wechsele jetzt die Perspektive: auch Sarahs Porträtmalerei hat nicht diesen polizeilichen Charakter, nach dem Muster: in bestimmten Merkmalen und Formen der Darstellung eine Wahrheit der Dargestellten aufdecken zu können. Der Maler „weiß es“. Der Maler entlarvt. Sarahs Porträts dagegen zeigen, so, wie ich sie wahrnehme, die Porträtierten in ihren jeweiligen Möglichkeiten: „so könnte er sein, so könnte er gewesen sein, so könnte er werden.“ Und dieses Buch habe ich auch in der Möglichkeitsform geschrieben. Deshalb habe ich mich da auch reingebracht, nicht aus Eitelkeit, sondern, um die Spiegelung zu haben und deutlich zu machen, so sehe ich sie. Und so wie ich sie sehe, sehe ich sie auch nicht immer. Und da gibt es zuweilen Gewissheit, die im nächsten Moment auch schon wieder weg ist, widerlegt wird durch etwas, was sie tut oder nicht tut, was sie sagt oder nicht sagt. Es ist also auf keinen Fall eine objektive Darstellung. Es ist *meine* Darstellung und nichts anderes, aber auch der ist zu misstrauen. Und das war mir ganz wichtig, dass das deutlich wird.

Stefan/ Ist ein Antrieb der Liebe nicht auch immer der Wunsch, den anderen zu durchschauen?

Silvia/ Es geht ja auch nicht darum, diesen Wunsch zu denunzieren, sondern darum, sich selbst in dieser Hybris zu durchschauen. Indem man einsieht, dass man einen anderen Menschen nicht durchschauen kann, durchschaut man sich selber – aber das tun wir natürlich nicht dauernd. Die Menschen haben doch im Großen und Ganzen auch ziemlich ekelhafte Bedürfnisse. Und wir müssen auch nicht so bigott sein, uns permanent darin zu überführen. Das Leben ist kein Buch ...

Silvia Bovenschen: „Sarahs Gesetz“, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2015



Kritikkritik-Spezial

Nach fünf Jahren wieder ein „Kritik-Spezial“. Lustigerweise macht von hundert das immer synchron zu Texte zur Kunst. Schon 2010 feierte die TzK ihren 20-jährigen Geburtstag im HAU mit einem großen Symposium, während wir im L40 am Rosa-Luxemburg-Platz uns einen Kritiker-Battle unter anderem mit ihrem damals neuen Chefredakteur Sven Beckstette lieferten. Damals kritisierten wir TzK u. a. für seine offensichtliche Klientelpolitik, ihren Kölschen Klüngel, den sie erfolgreich nach Berlin importierten. Darf und soll das Kritik leisten, die eigene Possie nach vorne schreiben? Darf sie Steigbügelhalter sein oder ist sie nur Korrektiv? Mittlerweile zu ihrem 25-jährigen Jubiläum erscheint die 100. Ausgabe, Isabelle Graw, Mitte zwanzig im Blitzlicht auf der Einladungskarte zum Symposium? Da fragt man sich schon, warum ihr lange verstorbener Mitgründer Stefan Germer nicht mit drauf darf. Jedenfalls wird diese von uns kritisierte Kanonisierung in der

TEXTE ZUR KUNST
Nr. 100

Ankündigung zur Gala-Konferenz zum Thema gemacht, sie ist Titel der Veranstaltung („Canon Today“), sie wird zugegeben („...zweifelslos ihren eigenen Kanon geschrieben“), sie wird problematisiert („... Kanonproblem“) und sie wird bejubelt („Kanonisierung allseits gefeierter Künstler/innen“), um dann schließlich verteidigt zu werden („...was sie für kanonisch halten ... verteidigen“).

Tatsächlich ist das schon immer ein Grundproblem der Kritik: Indem sie versucht, in gut und schlecht zu trennen, entsteht eine Gruppe der Guten. Wenn sie es, wie zum Beispiel TzK, vermeidet, innerhalb der „von ihr erarbeiteten kunstkritischen Methoden“ die Schlechten zu kritisieren, sondern sie durch Nichterwähnung, durch Auslassung identifiziert und andererseits eben die Guten bespricht und kunstkritisch unterfüttert, dann könnte man anstatt von Kanonisierung auch von Marketing, von Affirmation oder einer simplen Ansammlung von katalogtextähnlichen Formaten sprechen. Aber – und das muss man TzK zugute halten –, sie hielten es immer für notwendig, ihre eigene Verstrickung zu thematisieren und ihre eigene Funktion zu beleuchten, ob als selbstreflexiver und -therapeutischer Akt oder als Werbung in eigener Sache bleibt dabei allerdings offen.

Und das wird immer mehr die Frage in Zeiten, in denen die Distribution von Texten sich weiter ins Netz verlagert, in der die Lesegewohnheit sich auf Schnipseltextlänge einpegelt, in der nur noch nach viralem Erfolg gemessen wird, in Klicks und Masse, und nicht nach der Qualität eben auch der Leser geschaut wird – in diesen Zeiten muss die Frage des Ortes und der Funktion von Kunstkritik erneut verhandelt werden. Klar, diesen Vorwurf kann man TzK am allerwenigsten machen, dass sie leicht zugängliches, gekürztes, webtaugliches Textmaterial liefert, aber der Vorwurf der Affirmation, des Marketings, der sich natürlich auch an viele andere Kunstzeitschriften richten lässt, bleibt.

Andere Hefte versuchen sich stärker dem Medium Internet anzupassen. Der Spike-Webauftritt ist neben dem 25-Jahre-TzK-Jubiläum das andere bemerkenswerte Kunstkritikereignis des Jahres. Hier wird versucht, alles richtig zu machen. Bilder dominieren, der Startbildschirm zeigt ständig wechselnde Zugriffe aus unserer bilderbesoffenen Welt. Man scrollt durch flächig verteilte Bild/Text-Klickflächen, die unter Rubriken wie „People“, „Discourse“, „Things We Like“ etc. gepostet werden. Art-Critic goes Social Media und natürlich baut Spike hier auch etwas Kritik ein. Der Schritt in Richtung eines Formats wie es das DIS-Magazine liefert, ist dennoch ein großer.

In diesem Heft diskutieren wir in einem längeren Roundtable-Gespräch über die existierenden Berliner Heftformate. Wir ermächtigen uns, über die anderen zu sprechen. Schnell, kritisch, unwissenschaftlich. Wer sollte es sonst tun? Es ist ein nur wenig gefiltertes Derivat, das die Kollegen weniger als ein Gespräch von Kritikern über Kritiker lesen sollten, sondern eher als eine Art externes Hintergrundgeräusch ihrer Produktion, welches – und das kennen wir als von hundert nur zu gut – selten bis in die Redaktionsräume vordringt.

Barbara Buchmaier und Andreas Koch

Berliner Kunstmagazine – Zum Stand der Berichterstattung über Kunst

/ Ein notiertes Roundtable-Gespräch gibt Antworten

*Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Peter K. Koch,
Janine Sack, Christine Woditschka, Christina Zück*



Auf dem Tisch liegen die Oktober-Ausgabe der Monopol, die Herbstausgaben der Frieze die, der Spike und der Texte zur Kunst. Desweiteren haben wir hier die Weltkunst und die Blau. Später haben wir uns noch eine Starship besorgt.

Findet Ihr eigentlich auch, dass die Monopol besser ist, als man denkt?

Ich finde die Monopol einfach interessanter als diesen theoriemütigen Diskurs bei den anderen, der ohne jede nachhaltige Innovation und getrieben durch Scheinkonsequenz abläuft. Monopol bringt Personality-Zeug über die Künstler, das ich gerne lese.

Ist halt ein Lifestyle-Mag im Rahmen der Kunst.

Ich kann auch keine Reviews und Besprechungen mehr lesen, die ohne kritische Haltung, ohne Analyse einfach nur Konventionen abarbeiten. Das Emotionale finde ich dann besser, vor allem wenn ansonsten das vorgetragene Denken nur noch langweilt. Man blickt lieber in die Welten von Superpromis wie Dercon oder Biesenbach, die da eine Kolumne schreiben.

Spike oder Frieze haben ausdifferenziertere Codes, man braucht dafür ein spezielles Wissen. Monopol ist das Basic-Magazin für jedermann, es öffnet die Kunstwelt für ein größeres Publikum. Das Namedropping bei Spike versteht kein normaler Mensch mehr, das bei der Monopol ist eher Pop.

Monopol kann man im Zug gut lesen.

Das Monopol- und Spike-Content-dropping kann man dann leicht in einem gepflegten Gespräch beim Galerienbesuch verwerten.

Mich langweilt die Monopol. Kunst ist dort nur noch Lifestyle-Thema. Kunst als Attribut, das man sich aneignet, um modern und hip zu sein. Das ist immer mehr die Funktion der Kunst heute.

Was soll denn sonst die Funktion von Kunst sein? Politische Fragen stellt man am besten in der Politik. Jeder Künstler ist doch ein verlorener Aktivist!

Ach was, die Bewegung braucht eben auch Sprecher, Denker und Visualisierer!

Welche Bewegung? Content ist doch der Krisenmüll von morgen.

Ich lese Kunsthefte, um Sachen zu entdecken. Bei der Mono-

pol zum Beispiel: Was macht Alicja Kwade im Atelier? Ist es auch schön groß? Wer waren die Architekten?

Ja, die Person steht dort mehr im Fokus als das Werk, eine bestimmte Pose muss her, ein bestimmtes Aussehen. Der positive Aspekt ist gleichzeitig der negative: das Werk wird personalisiert. Stimmt es mit der Person überein oder nicht? Das war früher nicht so wichtig, heute muss der Künstler/die Künstlerin auch toll aussehen, das hat die Monopol erfunden. So sieht der Soundso um soundsoviel Uhr in Soundso aus.

Wenn die Kunst die Emotion nicht mehr auslöst, dann kann es der Typ auch nicht!

Jetzt halt mal die Luft an! Das Werk ist heute die Klamotte der Konsumenten, sprich Künstler. Daher ist konsequente Berichterstattung aus der ECHTEN Welt, sprich aus dem Leben, die letzte Chance für Kunstkritik und damit der Kunst. Eine Analyse der Gegebenheiten muss schonungslos Mythen und Verklärungen angreifen. Und dann ist da eben der Künstler wichtiger als sein Werk, weil er IST ja das Werk. Puh. Und das hat wirklich nicht die Monopol erfunden!

Was ist denn ein Künstler?

Die traurigste Geschichte ist, wenn man als Künstler schaut, was überhaupt geht. Dann ist man Marktlückenkünstler. Es gibt auch Künstler, die nicht gucken, was zur Zeit ankommt.

Da herrscht heute ein ganz anderes strategisches Denken. Womit verdient man Geld? Das steht ganz am Anfang. Das mündet dann oft in reiner Appropriation.

Als Künstler musst du wie eine Firma arbeiten, Produkte mit neuem Dreh, immer neu. Schnell musst du arbeiten.

Es kann strategisch sein, aber es kann auch nerdig sein.

Aber wenn du genau diese Notwendigkeit spürst: Mein Dasein ist meine Obsession. Ich bin von mir besessen. Ich spüre einfach, dass es DAS ist, was ich machen muss. Dann bist du doch nicht nur eine Marktlücke, oder wie? Dann bist du schon zumindest mal am Ort des Symptoms.

Ich glaube, du redest von Deutschland sucht den Superstar. Wo ist der Anspruch? Früher war der doch noch öfter da.

Die hatten auch andere Anforderungen in den 70ern. Der Student musste sich politisch mit Anspruch positionieren. Heute ist das anders. Die Anforderung lautet: dich selbst herauszubringen. Die Selbstinszenierung wird perfektioniert. Malerei zum Beispiel ist zweitrangig. Die Inszenierung ist viel wichtiger.

Hito Steyerl benutzt nur die politische Folie. Sie tut so, als hätte sie eine politische Perspektive, ist aber darin an sich komplett glatt. Sie greift die Postinternet-Ästhetik auf und bringt dann aber keinen Bruch rein.

Schaut Euch lieber mal Seth Price an: seine Komplettinszenierung, Werk und Person. Wie er es schafft, seine eigene Absorbiertheit zu thematisieren und zur Schau zu stellen. Man kann da schon was machen, mit der Erkenntnis der Handlungsunfähigkeit des Künstlers.



Welches Zeitschriftenprofil interessiert Euch aus Perspektive des Autors? Und warum?

Für Frieze hätte ich Hemmungen, einen zu komplexen Text anzubieten. Die wollen es nicht so kompliziert haben, habe ich gehört.

Sollte aber ein bisschen komplizierter als für Monopol sein.

Aha!

Keines. Schreiben ist für mich die beste Möglichkeit, meine Meinung ungefiltert zu sagen. Ich will nicht auf redaktionelle Haltung angeglichen werden. von hundert ist da unorthodox. Das interessiert mich.

Ich würde mich vom Textumfeld her bei der Spike am wenigsten eingeschränkt fühlen. Ansonsten Frieze. Warum nicht?

Ich würde mich nicht in eine Richtung drücken lassen. Dann lieber Ausfallhonorar.

Mir wäre Frieze am liebsten. Neutralität und Wissenschaftlichkeit. Die TzK ist zwar anspruchsvoller, aber man hat auch den Eindruck, dass sich da so ein Machtklüngel drum gebildet hat, mit ganz dogmatischen Vorgaben und Ein- und Ausschlusskriterien. Frieze ist relativ offen und gleichzeitig theoretisch anspruchsvoll. Monopol wäre die zweite Option. Spike ist ein Hipster-Machtzirkel, dessen Dünkel auf Posing und Insider-Codes beruht, das mag ich nicht. Direkt unkompatibel.

Bei der Spike schreiben jetzt übrigens nicht mehr etwa 15 Leute Reviews, sondern es gibt jeweils nur noch eine Person pro Stadt: Da schreibt einer zum Beispiel vier oder fünf Reviews über New York. Das Format ist damit personalisiert auf den Autor. Es gibt keine einzelnen Vorschläge, keine Einzelbesprechung mehr. Es wird zum Porträt des Autors.

Monopol ist bürgerlicher, Spike cooler.

Jörg Heiser läuft ja als Institution per se rum. Der strahlt seine Bedeutung schon von weitem aus und redet nur mit wichtigen Leuten.

Aber du kannst ihn anrufen! Vielleicht würde eine gute Idee ihn überzeugen.

Frieze wäre für mich zum Geld verdienen, also professionell, beruflich gut.

Ich würde meine Texte am liebsten auf facebook schreiben.

Ich war noch nie bei einer Veranstaltung von Spike. Ich will mich ja nicht anbiedern.

Was heißt hier „anbiedern“? Ich habe einfach keinen Bock wie vorherberechnet zu funktionieren. Ich will nicht in Diskurse reingezogen werden, für die es Label gibt. Ein Label-Diskurs interessiert mich nicht. Anti-Hierarchie, jetzt!

Wenn man Bock hat, was zu lesen, dann lässt sich TzK am besten lesen. Deswegen möchte ich nur für die schreiben ...

Und was gibt's noch?

Ich finde Blau ist ein ganz schön doofer Name für ein Kunstmagazin. Grau wäre besser.

o32c ist übrigens auch nach einer Farbe benannt, das ist eine Pantone-Farbe, rot.

Blau ist Springer.

Blau sieht auf den ersten Blick so aus wie ein Bordmagazin im Flugzeug.

Oder sie ist die Bahnzeitschrift der Kunstwelt. Die Mobil DB der Kunst. Blau ist zwischen Weltkunst und Monopol. Und es tut weh.

Max Dax schreibt jetzt bei Blau.

TzK hat den größten Chefredakteurswechsel. Alle zwei Jahre.

Da geht es um Lorbeeren. Das ist ein Sprungbrett. Sehr viel Arbeit für sehr wenig Geld. Isabelle Graw bildet dort die Kontinuität.

Rita Vitorelli, Jörg Heiser, bei Spike oder Frieze, die bleiben.

Monopol ist auch einigermaßen beständig. Erst Florian Illies, dann Cornelius Tittel, der jetzt Blau macht und schließlich Holger Liebs. Ganz kleines Trainerkarussell.

Was ist das Derivat aller Kunstzeitschriften?

Spike und TzK sind die Extreme.

Frieze sitzt irgendwie zwischen den Stühlen, weder ist sie so akademisch wie Texte zur Kunst, aber auch nicht so mutig wie Spike – könnte man ja sagen, dass die mutig sind. Die haben von allem ein bisschen. Vielleicht ist das Derivat aller Kunstmagazine die Frieze.

Die Frieze d/e ist aber auch ein bisschen dröge, diesem internationalen neutralen Frieze-Standard angepasst, gutes Handwerk, es wird kaum etwas gewagt, nichts beurteilt, jedenfalls nicht so viel ... Im Artikel über Michael Buthe ist das Aufregendste ein Telefongespräch mit Udo Kier in L.A.

Die Spike bringt manchmal auch seltsam philosophisch angehauchte Artikel, zum Beispiel zum spekulativen Realismus. Die hängen sich an eine Bewegung dran und produzieren diese mit.

Manchmal ist sie aber auch leichter zu konsumieren, diese neuen öffentlichen Roundtables zum Beispiel, die sie veranstalten und dann die Ergebnisse abdrucken. Matthias Lilienthal redet mit Tino Sehgal über das Performative und das Ereignis. Das könnte so auch in der Monopol stehen. Trotzdem ist Spike insgesamt natürlich spezieller als Monopol.

In der letzten TzK, in der Photography-Ausgabe, gibt es interessante Künstlertexte zum Beispiel von Timur Si-Qin und Loretta Fahrenholz. Der buddhistische Ansatz der Post-Internet-Art wird noch mal klar, es geht um die Aufhebung der Verbindung zwischen Zeichen und Referent, jeder metaphorische Zugang, jede Bedeutung wird ins Unendliche aufgelöst, genauso funktioniert auch die Spike jetzt. Es soll leer sein und es ist leer, und es sieht gut aus.

Sind Magazine noch zeitgemäß??

Spike sind halt Popper und sie wollen einen spüren lassen, was cool ist und was nicht.

Ich fühle mich cooler als Spike.

Du bist Raucherecke. Das sind natürlich insgeheim die coolsten, die reden mit den Punkern und den Poppnern.

Vielleicht ist Frieze dann eher die Streberecke.

Ich war Streber, da gab's nie eine Ecke, die waren immer die uncoolsten.

Eine Seite Popper, die andere Neokon, dazwischen Raucher-ecke.

Ich finde Spike ist eher Biedermeier. Im Biedermeier sitzt du am Rechner und versuchst es gut zu machen. Die Außenwelt wird eher als feindlich wahrgenommen. Du hast eigentlich Angst vor Veränderung, weil du dann sofort wieder darauf reagieren musst.

Auch der Popper ist ein konservativer Mensch, der den Trenddiskurs institutionalisieren will.

TzK ist Kunstkritik. Monopol ist doch keine Kunstkritik.

Spike hat mit Kunstkritik am wenigsten zu tun, sondern schon eher mit der proklamierten Liebe zur Kunst. Man thematisiert nur das, was man gut findet. Diese Tendenz wird bei Spike am deutlichsten.

Vielleicht sind Kunstmagazine sowieso nicht zeitgemäß. Brandeins ist doch interessanter als Kunstkritik.

Nein, wir wollen Klatsch.

Nimm doch die Werbung von LIDL rein ins Mag, du hast ja auch Cartier. Die Systeme sollen aufeinanderclashen. Einer sagt, was er denkt, der andere das Gegenteil. Gut so. Unsere Linie wird es sein, eben KEINE Linie zu haben. Das hätte keiner geglaubt. Lauter Pseudo-Images verwischen die Signatur. Das wird die Aufmischung des Marktes, disruptiv, es wird alle anderen obsolet erscheinen lassen. Dann gibt es nur noch EIN Riesenmagazin, in dem dann einfach alles drinsteht.

Hast Du Visionen?

Gibt es Alternativen?

Braucht Kunst wirklich Vermittlung? Ist nicht der Künstler selbst der Vermittler? Sein eigener Marketing-Unternehmer?

Starship zum Beispiel hat eher künstlerische Texte. Themenschwerpunkte werden locker ermittelt und dann zusammengemischt. Wie ein Künstlerbuch, ein Künstler-Fanzine.

Das ist doch schon gar keine Kritik!

Sowas wie Starship kann schon kritisch sein, der seismografische Ansatz, auch ein Abbild der Wirklichkeit kann kritisch sein.

Starship ist doch eine Cliquenzeitung, eine noch extremere Spike.

Nein, die ist eher wie von hundert. Eine Alternativ-Zeitung, aber ohne Kritik.

Nein, der Text von Hans Christian Dany ist eine echte Gesellschaftskritik. Die sind eher Öko-Popper. Eben nicht marktkonform. Die fühlen sich nicht so, dass sie sich legitimieren müssen.

Oh, krass, vielleicht sieht man an Starship ja sogar die reine Marktkonformität. Der Künstler, der sich hier frei darstellen kann, umrandet von einer Special-Community, kritischer Anstrich: da ist sie möglich, die unverfälschte, reine Selbstdarstellung. Keine nervigen Chefredakteure mehr, die einem peinlich die Show vermiesen. Das ist Marktkultur in Reinform. So wird die Struktur von morgen sein. Wir brauchen mehr davon, für jede Sparte und jeden Lifestyle eine eigene Plattform der Selbstrepräsentation.

Das trifft ja auch auf von hundert zu. Aber die halten uns sicher für kulturpessimistisch.

Die TzK schafft ja auch eher Bedeutungswolken zum drin fischen, da wird mir eher unwohl. Manche brauchen Orientierung. Manche anderen können da drin schwimmen.

Jutta Koether bei TzK entwickelte jedenfalls eine eigene Textform und Seth Price hat auch einen interessanten Text. Die haben also nicht nur den einen akademischen Stil, sie lassen auch viele andere Formate zu.

Siehste, da fängt das schon an, dass man speziellere Künstler-texte braucht ...

In welchem Heft hätte man als Künstler am liebsten ein Porträt, eine Besprechung?

Selbstreflexion in der Starship, ist doch klar jetzt!

Ich hätte mit Monopol kein Problem. Würde ich machen.

„Nö, macht schon Spike“, sagst du dann.

Werden jetzt alle Magazine redesign? Wer braucht es am nötigsten?

Lasst uns wetten, wie lange es noch dauert, bis Monopol komplett redesign wird.

Die brauchen jetzt auch Mike Meiré. Etwas Erfrischung, einen, der alles durcheinander schüttelt.

Ich finde ja die von hundert hat das konservativste Layout, eigentlich fast gar kein Layout. Garamond, nur geklaute Bilder, keine Anzeigen. Das ist vielleicht non-core.

Schau Dir doch mal die hippsten Druckerzeugnisse aus den 70ern an, das kannst du heute nicht mehr sehen. So wird es auch der Spike ergehen, von den anderen ganz zu schweigen. Bestehen wird die reine Textform. Texte zur Kunst. Starship. Von tausend.

Dennoch: Sollte auch bei Kunstmagazinen das Layout besser als die Texte sein? Ist die Kunstkritik jetzt Kunst?

Ich finde eine Verschränkung von Layout und Inhalt sehr interessant. Zum Beispiel beim Spike-Redesign, was macht es mit dem Inhalt, dass es jetzt so rüberkommt? Eigentlich ist das die zentrale Frage.

Ja, das Re-Design von Spike hat dieses Gespräch ja auch erst ausgelöst.

Das hier ist jedenfalls die dritte Spike im neuen Design, sie kommt alle drei Monate raus. Mit einer Mischung aus Faszination und Ärger habe ich mir das angeguckt. Was wollen sie damit? Wer hat das gemacht? Dann, ah, Mirko Borsche. Mit so einem Namen kommt man in eine andere Liga. Mirko Borsche ist im Moment einer der angesagtesten Editorial-Designer, er ist Creative Director bei Zeit und Zeit Magazin, hat Neon mitentwickelt, macht viel Kultur- und auch Corporate-Sachen.

Konventionen werden gebrochen. Schrift schräg stellen, die hässlichste Schrift nehmen, Überbietungswettbewerb der Geschmacklosigkeit. Das ist so ein Pop-Ansatz, Bad-Taste, das sieht man auch in den Boutiquen: Anzug mit gestreiften Sportsocken und Birkenstock.

Das wird plötzlich zum Fashion-Magazin, man kann nicht mehr zwischen Inhalt und Werbung unterscheiden. Auch auf den Contentseiten ist die Schrift immer anders und wird zu den Anzeigen fast ununterscheidbar. Das ist Pop, eigentlich. Was ist interessanter, die Ad oder der Text?

Man braucht ein gewisses Distinktionswissen, um die Codes dechiffrieren zu können.

Spike sieht nicht mehr aus wie ein konventionelles Über-Kunstmagazin, sondern wie eins aus der Modewelt. Inhalte zu begreifen, ist erstmal überflüssig. Sieht einfach toll und wild aus, das reicht.

Es will doch gar keiner mehr unterscheiden. Ich will das nicht. Ich will ununterscheidbare Werbung. Jeder Text ist Werbung, Kritik ist Werbung, jede künstlerische Arbeit ist Werbung. Ich will einfach von geilen Sachen angefixt werden.

Aber das alles zusammen zu denken, Mode, Musik, Lebenshaltung, Kunst, scheint einigen noch Schwierigkeiten zu machen.

Mich nervt das aber. Ich möchte Strukturen. Bei anderen Heften klappt das ganz gut. Bei Frieze d/e, Monopol und eben auch bei Texte zur Kunst. Starship ist wieder eher Spike. Das ist aber auch eher ein Künstlerheft und kein Kunstmagazin. Werbung, Künstlerinsert, Künstlertexte fließen ineinander.

Bei der Lektüre von TzK fühle ich mich tendenziell belehrt ... bei Spike fühle ich mich freier.

Meinst Du wirklich? Ich fühle mich krampfhaft manipuliert, wenn ich die Spike lese.

Der Schriftzug der Spike ist ja jedes Mal anders. Das ist ein Statement. Es gibt keine Gestaltung mehr – oder besser eine Übergestaltung, die sich dann auflöst. So deklariert sich Spike

selbst zum Kunstwerk. Es ist weniger ein Heft über etwas. Die Spike ist eine Gesamtcollage. Rein visuell ist die am stärksten.

Die Spike macht doch einfach das DIS-Magazine nach. Die sind doch Epigonen vom DISmag und wollen es nur genauso gut machen. Ich schau auch immer zuerst in dieses Original-Sammelsurium.

Bei der TzK steht das Werk tendenziell ohne Künstler da, auch wenn in einigen Texten über die Rolle des Künstlers diskutiert wird. Aber ist es nicht inzwischen konservativ, als Akademiker genau darüber einen Text zu schreiben, dass der Künstler im Mittelpunkt steht, und sich dabei selbst auszunehmen und hierarchisch zu agieren? Die Beteuerung der eigenen Absorption kann da nur ein gutgemeinter Anfang sein.

Es schreiben da aber auch viele Künstler, einige, die auch gleichzeitig Theoretiker sind.

Die Kunst hat ihre Funktion ja insgesamt verändert. Nicht mehr reine Kontemplation, wie früher, sondern kompletter Teil eines bestimmten Lifestyles.

Ob das früher so war, das wäre noch zu klären ...

Vielleicht ist der Designer des Magazins der eigentliche Künstler, er übernimmt die „Leere“. Der Designer wird bei Spike zum Autor.

Das ist Quatsch, er schafft doch nur das Bild, das die haben wollen. Ich hab gehört, Boros macht sich auch lustig über Meiré, der von sich glaubt, er wäre Künstler. Grafiker werden nicht als Künstler wahr- oder ernstgenommen. Spike ist so post-internet, wie man gar nicht sein kann, das macht der Borsche für die. Er ist aber nicht der eigenständige Künstler. Sie haben den ausgewählt, weil sie wissen, dass er das mit reinbringen kann.

Das Kunstwerk selbst bleibt bei Frieze als abgegrenztes Werk für sich sichtbar, bei Spike nicht mehr. Ähnlich wie bei den Kuratoren, die Kunstwerke nur noch instrumentalisieren, um eine eigene, eine übergeordnete Idee zu erzählen, also die schlechten Kuratoren.

Welche Geschichte sollen sie denn sonst erzählen?

Dekonstruktionslinien im Layout, erste Anfänge eines umfassenden Trends

Das Zeit-Magazin war sehr dekonstruiert. Borsche hatte damals alle Typografie-Regeln, Geschmäcker über den Haufen geworfen. Frei nach dem Motto: Lass uns mal was ganz anderes machen, alles. Scheiß auf Regeln. Ich nenn das immer Gießkannendesign. Alles wird reingeschüttet und füllt sich irgendwie. Er hat das angefangen und am radikalsten gemacht.

Hmm, vielleicht wirkt es auf den ersten Blick so, aber war es nicht immer ein recht wohlkalkuliertes Arbeiten an den Regeln entlang mit immer wieder neuen Variationen von einer Typografie, die gerade ein bisschen danebenliegt, gestürzte Zeilen, jetzt gerade die Bildunterschriften in fetter Schrift in Gelb mit Outline. Also eher klassisch mit Bruch.

Es gibt ein paar Trends, die man bei der Gestaltung von Magazinen im Moment beobachten kann: Retro, danach die gezielt



ten Regelverstöße: verzerrte Schriften, Auflösung von strengen Rastern und klassischen Größenverhältnissen, Text über Bild, Verspieltheit mit Typografien. Zum Beispiel auch Mike Meiré, der war vorher klassisch funktional, bei Brandeins hat er die Reduktion perfektioniert. Bei der o32c dann zwar schlicht, aber sperriger, die Schriften spröde und verzerrt. Jetzt hat er gerade Blau gestaltet, die dann wieder konservativer.

Was mir noch in die Hände gefallen ist: das Lodown Magazine, das war das erste, das vollkommen konsequent bad-taste war und die Auflösung aller Regeln betrieben hat. Ich verstehe bis heute nicht, was das eigentlich für ein Heft ist. Aber wenn ich eine Ausgabe von 2011 mit der heutigen Spike vergleiche, treibt es Spike mit der Auflösung weiter und ist dabei doch zugänglicher.

Lodown ist doch voll Neunziger. Clubcollagedesign. Kann man nicht wirklich vergleichen.

Muss es Normcore auch im Design geben?

Hej, ja klar. Es bedeutet ja nur, sich flexibel immer dem jeweiligen Gruppenmainstream anzupassen, sich immer anpassungsfähig zu halten. Immer bereit anzudocken. Sich eben nicht abzugrenzen.

Kein Design könnte es im Magazindesign ja aber auch gar nicht geben, da man dann das Produkt nicht mehr erkennt. Aber natürlich ist es am coolsten, wenn die Distinktionssensoren so gut sind, dass man es doch erkennt, das getarnte Magazin.

Normcore, als Weiterentwicklung von „mass-indie“, hieße dann nicht nur, dass man sich ständig redesignt, sondern, noch konsequenter, dass sich die Beziehung von Form (Gestaltung) und Inhalt auflöst bzw. ständig verändert, dass es keine festen Regeln der Darstellung und Anordnung mehr gibt. Das eröffnet dann multiple Projektionsflächen.

Kommen wir zum Layout der Frieze, zu diesem bauhausesequen, leicht manierten, das ja vor der Mode des Dekonstruierten modern war.

Sie wirkt irgendwie ältlich. Braves Raster. Braves Layout.

Ja, die hatten auch nicht die Idee, dass man komplett was Neues macht. Die deutsche Ausgabe lehnt sich ja an das englische Heft an. Studio Laucke Siebein, die das Frieze d/e machen, haben viel übernommen und angepasst.

Warum gibt es überhaupt Magazine?

Weil jemand Geld damit verdienen muss.

Die liefern einfach Diskurs-Updates.

Und was sind die wirtschaftlichen Zusammenhänge? Bei Weltkunst sind die ganz anders als bei Blau oder TzK.

Die Weltkunst gehört zum Holtzbrinck-Verlag, wie auch die Zeit. Das Design ist eher klassisch und die verhandeln auch gediegene, gut abgehangene Kunst und Antiquitäten. Seit zwei Jahren wird das Heft aber auch zeitgenössischer.

Die Spike in Wien hatte ja immer auch Österreich im Hin-

tergrund. Würde u.a. vom Staat oder der Stadt gefördert. Ist ja auch ein gefährlicher Schritt, einen Teil nach Berlin zu verlagern. Ich habe gehört, die hätten jetzt Finanzen gestrichen bekommen oder irgendeine Förderung nicht bekommen, mit der sie gerechnet haben.

Da steht „Organisation für Kunst“ bei Google.

Ja, die haben ja jetzt auch einen Raum, die ehemaligen Räume von Joanna Kamm. Vielleicht sind sie ja eher ein großer Kunstverein mit verschiedenen Organen.

Die TzK machen Editionen, aber keinen Ausstellungsraum. Das verändert sich seit Jahrzehnten nicht. Von den Editionen kommt ein großer Teil des Geldes.

Jedenfalls leben die wenigsten Magazine vom Vertrieb. Da kommt nichts bis so gut wie nichts zurück. Das Geld bleibt komplett im Vertrieb hängen, die meisten Hefte zum Beispiel in Bahnhofskiosken werden remittiert oder weggeschmissen.

Von Spike liegen da immer nur ganz wenige Exemplare, wenn überhaupt. Eigentlich haben nur Monopol und art nennenswerte Stapel. Die Kunstmagazine muss man dort eh suchen, da haben die Tattoo-Magazine mehr Platz.

Vielleicht sollten wir versuchen, die Inhalte der Magazine über die Anzeigen zu deuten?

In der Spike von 2008, Nr. 15, gibt es geschätzt nur 1/3 der Anzahl der Anzeigen wie in der neuen Spike. Es sind alles Anzeigen aus dem Kunstbetrieb.

Monopol hat da einen anderen Anspruch und eine andere Zielgruppe, das sind eher Anzeigen wie in einem Männermagazin: Lifestyle, Mode, Auto, Uhren.

Vielleicht kriegen die keine anderen.

Ich denke, mit solchen Anzeigen verdienen die einfach mehr.

„Artist's favourites“, „Watchlist“, diese Formate sind eigentlich Start-Up-Werbungen. Solche Seiten haben alle, nur TzK nicht.

Bei Monopol gibt es neben der „Vielfliegerkolumne“, der Erdkundestunde mit Klaus Biesenbach, jetzt auch Jankowski als Übernahme vom Kulturspiegel, den es jetzt nicht mehr gibt. Die Redakteure werden scheinbar in die Hauptredaktion übernommen. Und aus dem „Kulturspiegel“ soll der „Literaturspiegel“ werden.

Ja, da geht's um Anzeigen, mit Literatur kriegst du einfacher Anzeigen.

Hetzler, habe ich gehört, investiert nur ganzseitig, insgesamt 100 000 Euro im Jahr.

Welche Chancen haben Galerien, die nie eine Anzeige schalten? Oder anders gefragt: Darf ich kritisch über Max Hetzler schreiben, wenn er mir Geld gibt?

Gerrit Gohlke war mit artnet irgendwann offizieller Medienpartner des Gallery Weekends und hat das bezahlt bekommen. Die haben dann aber ein kleines Heft gemacht, mit hauptsächlich Verrissen und bildzeitungsähnlichen Schlagzeilen. „Horror-Ölschinken an der Wand“ oder so ähnlich.

Eigentlich redaktioneller Selbstmord, aber die konnten das. Es wird kolportiert, dass Artnet Anrufe hatte, dass über Abonnenten keine schlechten Artikel geschrieben werden sollen, und dass sie es aber trotzdem gemacht haben. Ich habe das auch so wahrgenommen.

Gesponserte Kunstkritik, das könnte eine Zukunft sein. Irgendein Unternehmen steht im Hintergrund, das der Redaktion absolute Freiheit lässt, nur die Qualität muss stimmen. Sie profitieren ja dann vom Ruf. Wie zum Beispiel der Fall Telekom und die electronic beats.

Die machte Max Dax, der auch mal die Spex gemacht hat. Die sind mehr auf Interviews und Gespräche fokussiert, es gibt keine Einengung, hat man den Eindruck.

Das klingt traumhaft? Warum macht er eigentlich jetzt etwas anderes?

Sind Online-Zeitschriften bald genauso obsolet wie Videokunst, weil auf Dauer schwer zugänglich zu halten?

Die gedruckte Zeitung wird sterben. Keine Zeitung mehr.

Aber online fällt der Server aus. Alles weg. Das Gedruckte bleibt.

Ich habe zum Beispiel die Tempo aufgehoben.

Gedrucktes ist eine Flaschenpost in die Zukunft.

Auch das Fotobuch floriert, in der TzK gab es einen Artikel darüber. Bücher werden immer opulenter. Es gibt eine Gegenbewegung zum Digitalen. Im Buch geht es um Content. Im Magazin geht es um Aussehen und Erscheinung als Zeitdokument.

Bücher machen ist wie Schürfen im großen Datenmüll, eine Auswahl der Informationen, redigiert und schön verpackt, wie Gold, das man aus Sand sibt.

Digital ist wie Musik als mp3, sie verschwindet wieder in irgendwelchen Ordnern.

Man findet nur die selbstgebrannte CD wieder. Mit Liedern in einer Chronologie.

Auch die Bilder, die man auf der Festplatte rumzieht, verschwinden. Gute Fotos muss man ausdrucken, alles andere ist Müll.

Da gab es doch eine Arbeit von Kenneth Goldsmith. „Printing the Internet“. Der Drucker hat nach einem Programm alles gedruckt, was er im Internet fand. Ein Riesenpapierhaufen, ein ganzer Raum voll.

Aber ganz ehrlich, von Marktinteresse ist dieses ganze Wissen nicht. Die Aktualität zählt. Die ständige Aktualisierung. Alles muss immer gerade brandheiß sein, dann verschwindet es wieder im Äther. Und wer das leugnet, ist langweilig. Wir flattern mit unseren Emotionen um die Lampe. Wir werden uns noch länger um unseren jeweils temporären Zustand drehen. Das Ganze wird übergeil, und wir werden als Konsumenten unserer selbst ständig Neues produzieren. Das gibt einen Riesenoutput.

Ich finde die Monopol von 2004 aber geiler.



Kunstsprech

/ Kritik zwischen Theorie und Fiktion

„[Name of city]-based artist [name] in their [city] debut [juxtaposes/interrogates/explores/problematises] the [slightly jargonish abstract concept #1] and [slightly jargonish abstract concept #2].“¹

Auf diese Formel bringt der Autor Andrew Berardini den momentanen Stand der Art und Weise, wie über zeitgenössische Kunst geschrieben wird. Weiterhin folgert er: „Followed by flat, bloodless descriptions and speckled with *de rigueur* references to art history and critical theory, the words are ashy and you hate them.“² Über die Jahre versuchen einschlägige Medien immer wieder, die Stellung der Kunstkritik zu verorten, die viel beschworene Krise der Kunstkritik zu analysieren und Lösungsansätze zu finden. Der letzte große Versuch fand 2010 in dem von *Texte zur Kunst* breit angelegten Symposium anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der Zeitschrift statt.³ In vielen Stimmen wurde diskutiert. Worin die Krise der Kunstkritik besteht, bleibt unklar. Man ist leider danach genauso schlau wie zuvor. Daher stellt sich eine gewisse Frustration ein, die sich vor allem sprachlich in den Texten zu zeitgenössischer Kunst manifestiert. So wird den Autoren, die über Kunst schreiben, eine Bindung zum Kunstmarkt unterstellt, die das ästhetische Urteil beeinflusst und die autonome Position des Kritikers in Frage stellt. Die Verbindungen und Konglomerate, die oftmals wohlwahrlich hinter bestimmten Äußerungen stecken, sind mittlerweile kein Geheimnis mehr, werden aber natürlich nicht offengelegt, sodass dieser Einwand als berechtigt erscheint. Jedoch stellt sich die Frage, inwiefern das Urteil allgemein frei ist und wann sozusagen eine Kunstkritik eine „gute Kritik“ sein kann.

So schreibt JJ Charlesworth: „So while the ‘crisis of criticism’ rumbles on, it is becoming a more energetic and internationalised debate. (...) While the field of art criticism, in terms of the writing of commentary on the day-to-day production of

art in art magazines and newspapers, tends to be seen as wracked by self-doubt regarding its co-option by the art market and the culture industry, and uncertainty about the troubled question of ‘judgment’, the continued existence of this field of ‘everyday’ criticism nevertheless nags away at those who defend a more theoretically grounded criticism of art, but who find themselves frustrated by the exhaustion of the theoretical and methodological trajectories whose heyday was the art theory of the late 1980s and 90s.“⁴

In ihrem Artikel *International Art Language*⁵ analysieren David Levine und Alix Rule die linguistische Beschaffenheit der Texte zur zeitgenössischen Kunst. Vor allem stützen sie sich auf die digital zirkulierenden Materialien, die über die Plattform *e-flux* versendet werden. Das hier diagnostizierte sogenannte „International Art English“ etabliert eine Sprache, die mit allem etwas zu tun hat, außer mit korrektem Englisch. Die Autoren messen die Häufigkeit bestimmter besonders beliebter Ausdrücke, die sich in Texten zu zeitgenössischer Kunst wiederfinden. Im Versuch, den zu beschreibenden Gegenstand des Textes zu vermitteln und zu theoretisieren, entwickelte sich eine Sprache, die eine englische Adaption französischer Theorie ist, welche allerdings von den zahlreichen Praktikanten mit leeren Worthülsen imitiert wird.⁶

Was auch als „Artspeak“⁷ bezeichnet wird, statuieren die Autoren als besondere Beschaffenheit der Sprache, die hauptsächlich informatives Material beeinflusst. Selbst Künstler seien von dieser nicht frei. So wird jeder Text über Kunst oder seine Kritik in Frage gestellt, will man doch nicht in die gleiche Falle tappen. In ihrer Antwort auf Levine und Rule’s Essay schreibt Martha Rosler: „I’ve maintained, the language is meant not so much as a validation but as a way of signaling the elevated niche in the particular universe of discourse in which the writer hopes to position the work in question.“⁸ Und weiter antwortet Hito Steyerl: „IAE is not only the language of interns and non-native English speakers. It is also a side effect of a renewed primitive accumulation operating worldwide by means of art. IAE is an accurate expression of social and class tensions around language and circulation within today’s art worlds and markets: a site of conflict, struggle, contestation, and often invisible and gendered labor.“⁹

Auch aus der Produzentenperspektive heraus stellt sich jedes Mal die Frage, wie man die Problematik der in zahlreichen Presse- und Katalogtexten kursierenden „leeren“ Worthülsen umgehen kann. Vor allem gehören doch die Presstexte in die unterste Stufe der Kategorien von Texten über Kunst und sind in ihrer Konstitution klar den Bedingungen eines kommerziellen Marktes unterstellt. Daher sollten sie eigentlich keine Grundlage für eine Analyse der Kritik bieten. Dennoch konfrontieren uns Levine und Rule in ihrem Essay mit einem interessanten Phänomen, in dessen Falle man selbst oft tappt oder tappen muss. Jedoch stellt sich vielleicht auch die grundsätzliche Frage, woher dieses starke Bedürfnis kommt, die Kunst, welche sich hauptsächlich visuell vermittelt, über eine textliche Ebene zu bestärken oder zu erklären.

Der Galerist Colin de Land, der von 1980 bis 2003 seine Galerie American Fine Arts & Co. in New York betrieb¹⁰, versuchte andere Strategien zu entwickeln. So gab es prinzipiell zu den Ausstellungen keine Presstexte, außer dies war ein ausdrücklicher Wunsch der Künstler.¹¹ De Lands Argument:



Er will das Fenster der visuellen Wahrnehmung so lange wie möglich geöffnet halten, bevor die Sprache eintritt und die Anschauung und Ansichten der Betrachter beeinträchtigt. Zusätzlich gab de Land auch Seminare für Sammler, um sie weiterzubilden. „He gave classes at his gallery, ten couples at a time who paid \$ 400 each to listen to him lecture on the history of art from Cezanne on up. He would speak for ninety minutes, then pass out sandwiches and introduce a guest speaker, usually one of his artists.“¹² Diese Seminare funktionierten jedoch eher wie ein Dialog¹³, da de Land zwar die Treffen mit einigen Karteikarten und Flipcharts mit Diashows vorbereitete, aber nicht unbedingt als Vortragender gewandt war. So versuchte er in Themen einzuführen, aber anstatt einer Frontallehre fand eher ein argumentativer Austausch statt, den de Land durch gemeinsame Diskussion und anschließendes Abendessen förderte. Dies unterstreicht ein Verständnis von Sprache als maßgebendes Kontrollinstrument und den Versuch, diese Eigenschaften zu unterbrechen und zu umgehen. Dass de Land ein sensibles Verständnis über die Sprache über Kunst kultivierte, zeigte nicht zuletzt auch das Programm der Galerie und sein Interesse an Institutional Critique. Die Performance *May I Help You?*¹⁴ von Andrea Fraser¹⁵, die 1991 bei American Fine Arts stattfand, bildet ein wunderbares Beispiel: Hier mimte die Künstlerin eine Galeristin, die in einer Ausstellung von Allan McCollum die Arbeiten des Künstlers erklärte. Der Dialog ist genauestens vorgeschrieben, die Bilder McCollums zeigen eine Reihe gleicher monochromer schwarzer Malereien. Unter anderem durch überbordende Ausschweifungen und Lobpreisungen wird die Sprache, die Fraser in ihrer Performance auf die Spitze treibt, als leer und bedeutungslos entlarvt, da sich zeigt, wie weit Gesagtes vom Inhalt abschweift und austauschbar wird.

Was sich hier schon Ende der 1990er offenbart, hat sich bis heute nicht sonderlich geändert, außer dass die Phänomene durch verstärkte Distribution, wie oben beschrieben, noch zahlreicher geworden sind. Sich hier erfolgreich durch den

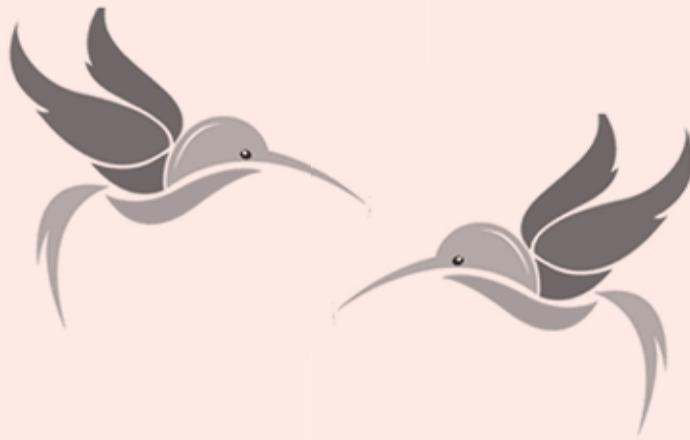
Textwahnsinn zu navigieren, lässt einen oft in zweischneidige Fallen tappen. So kann man dem Bedürfnis nach textlicher Erklärung durchaus etwas abgewinnen, benötigt dieses sogar manchmal, um überhaupt das visuell Erfahrene einzuordnen und verstehen zu können. Doch andererseits macht es ein textlicher Überfluss sehr schwer, dem zu entkommen, was sich scheinbar zu einem professionellen Bild gefügt hat und – nach Colin de Land – das Bewusstseinsfenster unvor- eingenommen lange genug offen zu halten. Auch ich stecke die zahlreichen Presstexte ein, um ein bisschen mehr zu erfahren als das, was mir das bloße, reine visuelle Erlebnis bietet. Auch wenn die Beschreibungen, Erklärungen und Wort- hüllen sich identifizieren lassen und klar ist, dass vielleicht etwas interessant(er) gemacht oder legitimiert werden soll, um einen bestimmten Wert zu generieren, ist es durchaus wichtig auch den Kontext zu erfahren. Nur so lässt sich oftmals das Gesehene überhaupt einordnen und bewerten. Die Proble- matik – sich aus dem textlich Festgeschriebenen zu lösen und ein eigenes Verständnis zu entwickeln – liegt jedoch nahe. In Isabelle Graws Antwort¹⁶ auf Christoph Menkes Einführung einer ästhetischen Kritik wird die Hürde beschrieben, die der Kritiker zu überspringen hat, will er ein wohl begründetes und argumentatives Urteil statuieren. So gäbe es fast eine Ver- weigerung von Beurteilung, hätte diese doch immer mehr an scheinbar schlechtem Ruf gewonnen. Sich auf Boltanskis und Chiapellos Begriff des „Netzwerkkapitalismus“ berufend, be- schreibt Graw die Schwierigkeit, der man ins Gesicht blicken muss, bevor man publiziert. So scheint ihr Menkes Vorschlag einer ästhetischen Kritik als sehr hilfreich, da diese eine Kri- tik ausübt, aber gleichzeitig den eigenen Standpunkt mitre- flektiert. Wo vor allem durch konstante Kritik und Texte über Kunst Künstler und Kontexte in den Vordergrund gerückt werden, die von der eigentlichen Sache eher wegführen, er- scheint der Ansatz der ästhetischen Kritik sinnvoll, die sich auf das rein visuell Sichtbare stützt. Jedoch kann dies hier nur im richtigen Moment und zur richtigen Zeit geschehen.



„Maybe the problem is of speaking about ‘art’ in general terms without referring to concrete practices. When Menke considers a concrete example towards the end of his essay (...), he bases his judgment solely on his subjective aesthetic experience in front of his painting. (...) In my view a painting alone can never be the problem.“¹⁷ So stellt sich richtig die Frage: Kann wirklich der Kontext und die Rahmung zu Gunsten einer rein subjektiven Erfahrung außen vorgelassen werden, um ein kritisches Urteil zu erlangen? Wird es dann nicht viel schwieriger, überhaupt bewerten zu können, entfallen doch wichtige Bedingungen, die einem zum Verständnis des Gesehenen und zu Bewertenden überhaupt verhelfen? Also wie sich frei machen von allen Doppelbindungen und Verpflichtungen, um einfach eine gute Kritik zu schreiben, oder weniger noch – einen guten Text über Kunst? Vielleicht nicht als Antwort auf eine Problematik, aber als interessante Wendung lässt sich schon seit längerem eine Art von fiktiver Kritik („fictocriticism“)¹⁸ finden, in der traditionelle Grenzen zwischen Kritik, Theorie und Fiktion bewusst verschoben und vermischt werden. „You realize art writing is just writing, another aspect of literature. That catalogues can be short novels and reviews haikus and columns soliloquies that transcend the ephemerality of quotidian journalism.“¹⁹ Auf dem Feld des Schreibens über Kunst agieren hier Autorinnen wie Mark von Schlegell²⁰ oder Chris Kraus²¹, die sich die Möglichkeitsformen zeitgenössischer Kunstkritik aneignen und erweitern, um damit ein weiteres Feld aufzuspannen, das sich zwischen subjektiver Erfahrung und argumentativem Urteil bewegt. Bei allem Professionalisierungsdrang lese ich am liebsten derlei Art an Texten, wo man etwas erfährt, aber das Subjekt nicht komplett in objektivistischer Anschauung erstickt wird.

Monika Senz

- 1 Berardini, Andrew: *How to Write About Contemporary Art*, Oktober 2014, in: <http://momus.ca/how-to-write-about-contemporary-art/> [14.09.2015].
- 2 Ebd.
- 3 Vgl. Texte zur Kunst, *Wo stehst du, Kollege?*, Nr. 81, März 2011.
- 4 Charlesworth, JJ: *Criticism vs. Critique*, 05.08.2011, in: <https://blogjjcharlesworth.wordpress.com/2011/08/05/criticism-v-critique/> [27.09.2015].
- 5 Levine, David & Rule, Alix: *International Art Language*, 2013 in: http://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english [27.09.2015].
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. <http://www.artnews.com/2013/10/31/how-to-speak-artspeak-properly/> [27.09.2015]; <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/27/users-guide-international-art-english> [27.09.2015].
- 8 Rosler, Martha: *English and all that*, 2013 in: <http://www.e-flux.com/journal/english-and-all-that/> [27.09.2015].
- 9 Steyerl, Hito: *International Disco Latin*, 2013 in: <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/> [27.09.2015].
- 10 “The most adventurous art gallery of the ‘90s, AFA pioneered a critical-collaborative enterprise that kept its doors and its agenda wide open to alternative practices. It offered a humorously dysfunctional model of what a New York gallery could or should be—a willfully difficult model that now no longer exists in Chelsea.” zit. nach Kelsey, John in: *artforum*, 2004, <http://www.thefreelibrary.com/On+the+ground%3A+a+year+brings+different+things+to+different+cities-a0126567524> [27.09.2015].
- 11 McAllister, Jackie, in: Balk, Dennis (ed.): *Colin de Land. American Fine Arts*, New York 2008, S 242.
- 12 Yablonsky, Linda: *Oh Pat! Oh Colin! How we knew them!*, o.J., in: http://www.phcdl.org/articles/patcolin_articler.pdf [27.09.2015].
- 13 Aus einem Telefoninterview der Autorin mit einem damals teilnehmenden Sammler am 21.09.2015.
- 14 Fraser, Andrea: *May I Help You?*, 1991, <http://artarchives.net/artarchives/mayihelptyou.html> [27.09.2015].
- 15 Installation, Performance und Videoband, 20 Min., konzipiert und inszeniert von Andrea Fraser. Installation von Allan McCollum. Zuerst performt von Ledlie Borgerhoff, Kevin Duffy und Randolph Miles bei American Fine Arts, Co., New York, im Februar 1991. Weiterhin wurde die Performance von Andrea Fraser u.a. am Messestand der Galerie Christian Nagel auf der Art Cologne, Köln, im November 1991 und in der Orchard Gallery, New York, im Mai 2005 aufgeführt.
- 16 Graw, Isabelle: *Judging—Yes, but How? Response to Christoph Menke*, in: Birnbaum, Daniel, Graw, Isabelle (eds.): *The Power of Judgement. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin/New York 2010, S. 37–42.
- 17 Ebd., S. 41.
- 18 Laut wikipedia einer feministischen Literatur zugeordnet.
- 19 Berardini, Andrew: *How to Write About Contemporary Art*, Oktober 2014, in: <http://momus.ca/how-to-write-about-contemporary-art/> [14.09.2015].
- 20 Vgl. Von Schlegell, Mark: *Realometer*, Berlin 2009; und Von Schlegell, Mark: *Dreaming the mainstream*, Berlin 2013.
- 21 Vgl. Kraus, Chris: *Video Green*, Los Angeles 2004; und Kraus, Chris: *Where Art Belongs*, Los Angeles 2009.



NEW TEXT

/Fake Name

A Red herring, roten Hering lege ich aus, damit Dein Spürhund verwirrt wird, Nebelkerzen werfe ich Dir entgegen. Ich schicke Dich auf eine falsche Fährte.

B Liebe A, vor Google Hummingbird gab es 2011 das Google-Algorithmus-Update Panda und 2012 Google Penguin. Hummingbird kann Konzepte von Anfragen verstehen und sucht nicht nur nach Einzelwörtern.

A V-Mann, Konfident, Agent, Geheimagent. Secret Service. Recruiting. Spitzel. Verdeckter Ermittler. Agent Provocateur. Lockspitzel. Informant. Quelle. Menschliche Quelle. Qualle. Resident. Kontaktmann. Mittelsmann. COS, Chief of Station. Human Intelligence. Zelle. Zirkel. Spionagering.

B Der Agent lebt legendiert, sein vorgetäushtes, sein Parallel-Leben ist eine Legende, oft ist er als Presse-, Kultur- oder Wirtschaftsattaché getarnt.

A+B CHAOS MAGIC

A Die Legende, die der Künstler über sich gelegt hat ... oder ist es die Legende, dass er selbst Künstler spielt? Der Marketer, der als Künstler legendiert ist. Der Künstler, der legendiert lebt, ist Agent, Ausforscher, Aushorcher. Er ist im ersten Leben Künstler, wir sehen einen Künstler.

A+B REPOST: DISPERSION

B I'm always in charge. Fluide. Realität geht auf in prickelnder Illusion. Taktik, Kalkül, ich liebe es Dich da reinzuziehen.

A Jemand, der an die eigene Legende glaubt, war doch schon immer einfach nur verblendet!

B Da hätte er ja gleich zum Geheimdienst gehen können! Wie wurdest Du eigentlich angeworben?

A Hei stop mal, ich bin doch keine Agentin! Wie kommst Du drauf?

B Das St. Elmsfeuer im Januar 1863, Ludwig Meyn: Herr Theodor Dyrssen, Landmann aus Strübbel in Norderditmarschen, schreibt, daß er an dem in Rede stehenden Tage Abends mit einem Freunde, beide beritten, von dem neuen Wesselburener Koog zurückgekehrt sei, dem äußersten Marschlande. (...) Der Nordwestwind, schreibt er, welcher schon einige Zeit dauerte, nahm gegen Abend an Heftigkeit zu und war begleitet von Regen, Schnee und Hagelschauern, auch Blitzen, aber ohne vernehmbaren Donner. Plötzlich sahen beide Reiter an den Ohren ihrer Pferde und auf ihren eigenen Köpfen Feuerflammen, ebenso an der Mündung einer geladenen Flinte, die der Eine auf dem Rücken hängen hatte. Eine freilich unbegründete, aber bei der unheimlichen Natur der seltenen Erscheinung sehr erklärliche Furcht vor Entladung, welche dadurch gesteigert wurde, daß *Beide ein Knistern der Flammen wie von einem wirklichen Brennen* vernahmen, veranlaßte denselben, das Gewehr von sich zu werfen, und die große Unruhe der Pferde nöthigte Beide abzusteigen, bis nach etwa 10 Minuten mit dem Unwetter auch die Lichterscheinung verschwand.

A Brennen, brennen, brennen.

B Predicting the future, of states, of minds ... Astro turf Astrology.

A Prognostiker, Propheten, Agenten.

A+B REPOST: ASTROTURF

B Das Agens, der Agent, er ist der einzige, der den Plan in all seinen Facetten kennt. Always backstage. Stage und Front. Im Publikum. Auf allen Seiten gleichzeitig. Switch. Swap. Der Trendforscher hat ein Netz von eingeschworenen Zuarbeitern, das am Ende nur für ihn selbst tragfähig ist. Er lanciert. Er manipuliert. Er sieht voraus. Er streut Gerüchte. Stimmungen. Er sät Unsicherheit und befeuert falsche Sicherheit. Überwachung der Überwachung.

A Sensible Stoffe. Stringer vor Ort. Agenten, die auch von anderen Agenten nicht erkannt werden. Hummingbirds. Fast and precise and smart. Kolibris stehen in der Luft.

B I can read your mind.

A Follow me freely.

B In meinem neuen Text erzählt die Kunstkritikerin Barbara Buchmaier einer abgehalfterten Brooklynser Schriftstellerin, die ebenfalls Barbara Buchmaier heisst, und die sie als Ghostwriterin engagieren will, folgende Geschichte:

Eine Freundin hat mir erzählt, dass sie eine merkwürdige Lichterscheinung hatte. Sie ging mit dem Hund spazieren. Einsam, nachts, in der Natur. An einem kleinen Weiher kam plötzlich etwas auf sie zu, eine Art Kugelblitz, aber nicht so schnell, sehr hell, direkt auf sie zu. Der Hund fing an zu jaulen, und sie rannten weg. Ihrem Vater ist das Gleiche dann etwas später passiert. Niemand hat jemals herausgefunden, was das war. Seltsam.

A Was nimmst Du wahr? Was lässt Du zu?

B Du, Du Künstler, Du bist das wandelnde Unterbewusstsein! Du scheinst alle Informationen speichern zu können. Verknüpfungen machst Du im Schlaf. IRRE. Irre analytisch.

A Sterne sehe ich. The spice melange. The most precious substance in the whole universe. The spice expands consciousness. (Dune)

B P. hat erzählt, dass jetzt alle in der Galerie das trinken müssen, so Erdbeer-Saft. Sie meinte, dass es ihr auch wirklich sehr gut schmecken würde. Also wirklich gut.

A Echt, ich finde, es schmeckt nach so Klebstoff.

B Jetzt lass mich halt auch mal was gut finden.

A Die werden halt von denen gesponsert.

B Sag mal, wie läuft das denn eigentlich? Rufen die an oder kriegt man einen Brief?

A Über Beziehungen geht das, Schätzchen. Hey, gehst du eigentlich heute Abend mit ins Kino? Minions. Alle lieben die Minions, die ganze Kunstwelt.

B Echt?

A Insiderhandel, Preisabsprachen, Kartelle, Berater, Broker. Multi-channel-promotion.

B Du meinst, das Ganze könnte von Anfang an eine Lock-Manipulation gewesen sein, ein inszeniertes Setting? Das könnte sein. Wir verhalten uns direkt nach Plan. Wir sind Marionetten.

A Letzte Woche hat bei mir zuhause das Telefon geklingelt. Mehrmals. Erst wurde aufgelegt. Dann war die erste Frage: Sind Sie gerade alleine zu Hause? Können Sie sprechen?

B „Maria Block“ **A** Maria Böhminen

B „Iris Schneider“ **A** Iris Plate

B „Christian Trott“ **A** Kristian Krummbeck

B „Simon Bromma“ **A** Simon Brenner

B „Axel John Phillips“ **A** Axel Brinker

A+B Egomanen, Allmachtsfantasien, Manie, Überflug. Trance and acid. Acid nightmare.

A Ich bin so genial, ich bin korrupt.

B Wie, der bezahlt Dich als Review-Schreiber? Als Gast für seine Ausstellungseröffnung? Manche machen das sogar umsonst! Für ein paar Sneaker. Schleichen. Schleicher. Envoys.

A Und wenn Du schon schleichen musst, dann mache es offensiv: Zieh Dir die Schuhe an und mach Fotos. Work hard, play hard! Schreib keinen falschen Text darüber, sondern Klartext. Do it with pride. Es gibt hier nichts mehr zu verbergen. Glaube uns: There's no way out. Aber gib uns ein Zeichen, dass du uns verstanden hast. Werbetexte als Kunstartikel zu kaschieren, ist ein Weg, der das Hirn verklebt. Den die gehen, die immer noch funktionieren wollen. Du willst doch nicht nur funktionieren?

B ICH will nicht funktionieren. Ich bin ein Funktionär wider Willen. I'm Lost, but I'm Really Moving.

A Es geht um Fame, baby, um volatile Solidarität. Meine Hood, meine Freunde, mein Netz an potenziellen Verbindungen. The "four c's" – content, connectivity, community and cash.

B Mein Affinity-Network. Affiliate Marketing.

A That's our new word for that: Affinity-Marketing.



A+B POST: AFFINITY-MARKETING

A Es ist nicht unterscheidbar. Un-unterscheidbar. One eye, second eye. Eine Hand – die andere. Januskopf. Du bist mein Anfang und mein Ende.

B JANUS, Du Gott allen Ursprungs, des Anfangs und des Endes, der Ein- und Ausgänge, der Türen und der Tore! Du Gott der Übergänge, Du Seher in die Zukunft und in die Vergangenheit! Du Zweigesichtiger! „Du, was im Rücken Dir liegt, schaust, und was vor Dir sich dehnt.“ (Ovid)

A Die Alten nannten Dich Gott des Chaos!

A+B CHAOS MAGIC

B Auf einer Party mit den Feinden. Meine Freunde sind verdammt auch Künstler wie ich selbst. Ich bin mein eigener Gegner. Autoimmunkrankheit. Autoaggression, Depression.

A+B REPOST: KREATION UND DEPRESSION

B Du machst einen Fehler und bist raus.

A The Fashion Failure. Wie konnte das passieren?

B Die hat noch nie ins Profil gepasst. Man findet auch heute keine Infos mehr zu ihr, wie wenn es sie nie gegeben hätte. Sie ist jetzt in einem anderen Leben. Alles bereinigt, gereinigt. RIPE-wipe-out. Von höchster Stelle.

A+B REPOST: FASHION FAILURE! (Emily S.)

A Raus, raus, raus! Schnell! Duck dich. Der schaut rein! Der hat uns zusammen gesehen, scheiße.

B Schnitt. Riss. Nein, doch, raus, hoch, runter rennen, rein, hoch Schlüssel holen, verdammt! Wie lange hält der Schock? Wann kommt das Blut?

A Der zehnköpfige Drachen. Unbesiegbar bin ich! ACID FIGHTER. Ich brenne Dich aus. Wir treffen uns im U-Bahn-Zwischengeschloß, Jannowitzbrücke. Gebleichte Augenbrauen. Codewort.

B Ich bewege mich in den Zwischenebenen. Ich bin Trendforscherin, ich bin Advisor, Dealer. Ich bin alles, Agentin, das ist das Geilste. Ich bin ein unverwundbares Lebewesen, das vollkommen in seinem Element aufgeht. Fluide. Liquide.

A+B REPOST: LIQUIDITY.INC (Hito S.)

A Im engsten Umkreis werfe ich mit Nebelkerzen. Du WIRST mir glauben. Ich habe das schon tausendmal gemacht. Ich bin professionell. Du erlebst das hingegen zum ersten Mal. Du bist verloren, wenn du dich nicht vernetzt. Allein hast du keine Chance. Du stehst ganz alleine da, das sehe ich doch! Ich sehe es in deinen Augen, schau mich nicht so an. Du bist mir so egal, wie alle anderen vorher.

B Als ich mich gestern bei GMAIL einloggen wollte, kam zweimal hintereinander nur ein Bild mit zwei fickenden Dinosauriern, ich kam nicht in den Account rein. Dann ging es plötzlich wieder.

A Oh nein, ich habe das Dokument auch geöffnet. Irgendwie war der Dokumentname so komisch, aber ich hab es trotzdem runtergeladen.

B Meinst Du echt, die scannen jetzt Deinen Computer? Verdammt. Ich glaub's nicht, die haben doch zu wenig Kohle für so einen Aufwand.

A Kommen die durch die Haustür oder über den Balkon? Weißt Du eigentlich, wie einfach eine Tür aufgetreten ist? Wenn die einen Dietrich verwenden, dann merkt man nicht mal, dass einer da war. Das ist das Beste. Oder jemand hat einen Posten oder eine Aufgabe, mit dem er die Schl. neneht. Stell dir vor, der häärtüssel sowieso bekommt.

B Ich brauche keinen Schlüssel. Du bist mein Wirt, ich lebe IN Dir. Schon lange.

A Du, ich hab gehört, in London wird jetzt ein Institut für Investigative Art Journalism eröffnet, zunächst noch fokussiert auf Kerneuropa und Nordamerika.

B Neulich war ich in Spandau, da flog eine Drohne über mich drüber. Ich saß da auf einer Terrasse, an einem Ort, der normal nicht einsehbar ist. Dann ist dieses Ding dreimal über mir gekreist, bis ich eine Geste in die Richtung gemacht habe, dass das Ding verschwinden soll, dann ist der abgedreht. Stell dir vor, der hätte Fotos machen können.

A Schießen hätte der können, SCHIESSEN!

B Es prickelt. Störfrequenzen im Ohr habe ich. Ein Handy, das irgendwo genau vor dem Lautsprecher liegt. Oder ist es in meinem Kopf? Ein krampfartiger Schmerz. Wie eine Kralle. Der ganze Kiefer. Alles. Höhere Frequenzen.

A Auf welcher Seite stehst Du? Wem berichtest Du? Was arbeitest Du eigentlich? Wie finanzierst Du Dein Auto? Kann ich mal Deinen Ausweis sehen? Wie hast Du mit 18 ausgesehen? Hippie, Dreads, aha. Aber Du hattest doch damals nicht diese Tätowierungen?

B Die hat sich jetzt „ausgeblichene“ Tätowierungen machen lassen, das kannst Du Dir nicht vorstellen! Niemand würde glauben, dass die das DOCH ist.

A+B REPOST: AVATAR

A Agent = **B** Künstler = **A** Chaos Magician

B Magier des Chaos. Magic Chaos. Magic marketing.

A+B POST: MAGIC CHAOS MARKETING!

B Wow, die gehen jetzt voll ab auf Astrologie!

A+B REPOST: MERCURY RETROGRADE

B Der auch und die hat auch einen Text darüber geschrieben. Sigillen, diese Buchstabenornamentmonogramme. Bei beiden! Ein vorhersehbarer Move? Ein mysteriöser Dreh. Gezielt von mehreren Seiten.

A Seth Price, Emily Segal. Seth Price, Emily Segal. Seth Segal, Emily Price, Seth Segal. Emily Price.

A+B CHAOS MAGIC

B Das ist die Suchmaschine. Die suchen immer die gleichen Wörter. Daher kommen diese gleichen Gedanken.

A Meinst Du wirklich?

B Kurzfristige Content-Marketing-Ziele sind: Erzeugung von Reichweite über die Verbreitung von Inhalten über Social-Media und Word-of-Mouth, Erzeugung von Social-Buzz, Erzeugung von Co-Occurrences, Co-Citations und Backlinks. Langfristige Content-Marketing-Ziele sind: Community-Aufbau, Aufbau des eigenen Kommunikationssystems, Aufbau einer Marke, Schaffung von Vertrauen und Autorität, Optimierung der Reputation, Bindung von Influencern.

A Working the turf.

A+B REPOST: ASTROTURF

A Affiliate System – Total Freedom. Ich sehe das ganze Universum. Ich springe ab. Turn around. Ich sehe nach vorne, ich blicke nach hinten. Alles gleich, vor mir, hinter mir. Alles schwarz. Mir schwimmt die Welt. Ich schwimme in

der Welt. Ich verschmelze mit der Materie. Ich löse mich auf. Du kannst mich nicht mehr sehen. Ich bin getarnt. I'm flying so fast. Deine Sensoren sind für mich untauglich geworden. Ich gehe durch. I'm passing. Du erkennst mich nicht. Für Dich bin ich unsichtbar. Ich kann machen, was ich will, jetzt.

B Ich bin Deine Projektion, ich bin Du, Du bist ich. Marketing heißt ab heute Kunst.

A Ich sag's Dir, nur die Investoren wollen nicht daran glauben, dass wir jetzt Marketing statt Kunst sagen. Keeping the price high. Wir werden das ABC noch ganz neu lernen. Unsere Sprache wird jetzt umprogrammiert.

B Das hast Du doch noch gar nicht gemerkt, dass Deine Sprache umprogrammiert wurde, das letzte Update war erst 2013. Wer weiß, was gerade ohne Dein Wissen neu eingeführt wurde? Diese Unternehmen haben keine Verpflichtung Dir zu sagen, was wann umprogrammiert wird. Die Zeiten ändern sich. An die Gesetze von gestern müssen wir uns nicht halten. Wir können machen, was wir wollen, keiner kontrolliert uns. Also: Do it.

A Neue Nomenklatur: Kritiker ist Markenbotschafter der Marke, mit der er identisch ist, ist gleich Theoretiker, der Content Manager der Marke, mit der er identisch ist, Künstler ist Envoy der Marke, mit der er identisch ist, ist gleich Producer, der das alles abmischt und tuned, Galerie ist Concept-Store, Dealer ist gleich Superproducer, geiles delinquentes Label.

B Fear of missing out. Come on, jetzt rocke ich den Laden. Let's drop the business shit. Red Bull content marketing. Das Produkt ist doch frei! Die Gedanken sind doch frei, also die Gedanken, vom Agenten. Von dem, der das halt macht. Frei.

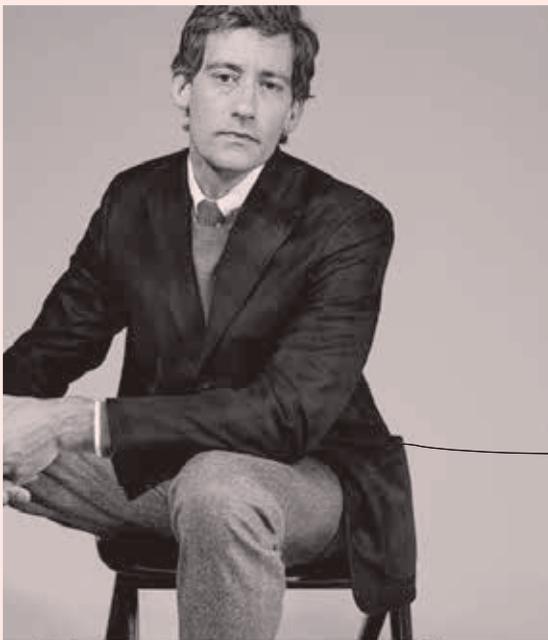
A Kunstkritik = Affinity Marketing, Critics, Editors, Publishers: Copy and paste! DISmagazine, Contemporary Art Daily, Freunde von Freunden, artists' lifestyle, etcetera. Things we like, recommendations: Department for Native Advertising. Discourse with a critical wink, speculations und populäre Skandale der Kunstwelt: Department for Content Marketing. Und Events als Live-Marketing: A mutual exchange of components of brands, to impress and attract the crowd.

B Künstler = **A** Agent = **B** Kritiker = **A** Marketer = **B** Advisor = **A** Markenbotschafter = **B** Scout = **A** Trendforecaster = **B** Superforecaster = **A** Producer = **B** Du = **A** Ich = **B** Feind = **A** Dealer = **B** Spion = **A** Werber = **B** Disser = **A** Lover = **B** Styler = **A** Consumer = **B** Detektiv = **A** Criminal = **B** Komplize = **A** Dieb = **B** Adaptor = **A** System = **B** Künstler = **A** Geiler Scheiß

A+B POST: AFFILIATE-SYSTEM – TOTAL FREEDOM

B Der Künstler sagt: Ich liebe dieses System! Das ist mein Element.

A+B REPOST WATER. I LOVE THIS SYSTEM.



Brioni

A Ich programmiere Dich um. Ich gebe Dir neue Worte. Ich mache Dich zu deinem eigenen Zwilling. Zu Deiner eigenen Umdrehung. Ich mache aus Dir Deinen Doppelgänger.

B Janus, Du doppelgesichtiger Gott des Anfangs und des Endes! Du Reisender über die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits! Janus, du Vermittler zwischen den Göttern und den Menschen! Du Gott aller Passagen und Durchgänge!

A F22 Raptor, unsichtbar werden für ein bestimmtes System, für einen bestimmten Sensor. Unsichtbar. Ich werde unsichtbar. Invisible. Stealth. **A+B** REPOST STEALTH **A** Mehr statt weniger, die äußere Erscheinung verschwimmt. Meine Tarnkappe. Absorbermaterialien: Kohlestaub, Titanoxid, Salisbury Screen. Unsichtbar durch Erhöhung der Geschwindigkeit. Geometrische Absorber. Signaturreduzierung.

B An agent whose real identity is kept from other agents.

A Ich bin ein unsichtbarer Geist. Ich bin ein durchsichtiger Geist. Wie von hier verschwinden?

A+B REPOST: HOW TO DISAPPEAR ...

B Ich bin ein unsichtbarer Gast. Selbst nicht anwesend. Als Anderer anwesend – verkleidet oder nicht sichtbar. Anonym. Du wirst mich nicht erkennen.

A Siegel der Verschwiegenheit. Es ist eine Verschlusssache.

A+B REPOST: EMILY. SIEGEL.

B Ich habe gehört, die machen neuerdings Crowdfunding für investigative Journalisten, für todesmutige Spitzel.

A+B We needed something stronger. We needed magic. Chaos Magic.

A Die Geheimnisse der Welt können für die Eingeweihten wie eine Droge sein.

Früher kam es vor allem darauf an, die richtigen Leute anzusprechen, um beispielsweise zu wissen, was der sowjetische Präsident als Nächstes vorhat. Ich sage Dir ein Geheimnis, Du sagst mir ein Geheimnis. Ich entwickle eine Einschätzung der Lage für Dich. Informationen sind dann relevant, wenn zwei unterschiedliche Quellen zum gleichen Ergebnis kommen. Klandestin gehe ich meinen Forschungen nach.

B Superforecaster.

A Ich gehöre einem Zirkel an, der die Welt mit anderen Augen sieht. Ich könnte Dir auch weh tun.

A+B Ich will nur noch hier raus.

Es gibt nichts, was mich hält.

Vergesst, wer ich war.

Vergesst meinen Namen.

Es wird nie mehr sein, wie es war.

B Postscriptum: Seth Price, Brioni Fall/Winter 2015 Advertising Campaign. In sich gekehrter Blick. Melancholie. Der Agent, der nichts mehr bewegt. Grosse Fatigue.

A+B REPOST: BEAU RIVAGE

A Alias, my love, you do me wrong. To cast me off discourteously.

Barbara Buchmaier und Christine Woditschka

Soundtrack: „Cafe del Mar“, Energy 52 (Neil Todd Remix)
<https://www.youtube.com/watch?v=Q9V56lsEW4k>

Dieser Text basiert auf dem Skript zur gleichnamigen Performance Lecture, gehalten am 18.09. 2015 im Rahmen von „Text Template Activation“, Studio//Bühne Suse Weber, Berlin

• BUY UNDER \$10,000	• BUY UNDER \$50,000	• BUY UNDER \$100,000	• SELL / PEAKING	• EARLY BLUE CHIP	• UNDERVALUED BLUE CHIP
1. Dora Budor	1. Calvin Marcus	1. Harold Ancart	1. Justin Ailan	1. Jonas Wood	1. Helen Frankenthaler
2. Haley Mallin	2. Ian Cheng	2. Avery Singer	2. Tony Thornton	2. Cory Arcangel	2. Frank Stella
3. Przemek Pyczek	3. Sonya Kantarovsky	3. Aaron Garber-Malkovska	3. Miles Bouchet	3. Joel Bradley	3. Simon Hantel
4. Emily Mae Smith	4. Borra Sammak	4. Math Bass	4. Alex Israel	4. Jordan Wolfson	4. Sam Francis
5. Paul Kremer	5. Tabor Robak	5. Katherine Bernhardt	5. Jeff Elrod	5. Ella Kruglyanskaya	5. Larry Rivers
6. Geradimes Floratos	6. Artie Vierkant	6. Petra Cortright	6. Wyatt Kahn	6. Oscar Murillo	6. Bernar Venet
7. Michael Rey	7. Max Hooper Schneider	7. Janslan Aillano-Villani	7. Secundino Hernández	7. Danh Võ	7. Jules Olsthoorn
8. Karja Novitskova	8. Elaine Cameron-Welr	8. Ryan Gander	8. Tony Lewis	8. Nicole Eisenman	8. Robert Motherwell
9. David Rappeneau	9. Jonathan Gardner	9. Prem Sahib	9. Michael Williams	9. Eddie Peake	9. Sol LeWitt
10. Darja Bajajic	10. Michael Manning	10. Jonathan Horowitz	10. Seth Price	10. Mary Weatherford	10. Robert Irwin

Zu wenig Kritik?

„Die Gesellschaft erfindet unaufhörlich eine neue Sprache und erfindet gleichzeitig eine neue Kritik.“ Roland Barthes¹

Immer wieder wird der Untergang der Kunstkritik beschworen, wird darüber lamentiert, dass die neue Generation nicht kritisch genug ist, sich nicht mehr traut, Verrisse zu schreiben.² Mich nervt diese pauschale Kritik, denn es gibt durchaus kritische Organe, entstehen neue (Online-)Formate. Aber es wird anders argumentiert als damals, es gibt eine neue Sprache. Die Zeiten der vereinfachenden Polarisierungen und Polemisierungen sind vorbei. Deswegen sind diese Texte nicht unkritischer. Sie wählen nur eine andere Form.

Tatsächlich wäre aber eine Diskussion darüber, was eine gute Kunstkritik ausmacht, sinnvoll. Dazu gehört, wie Hanno Rauterberg fordert, als Kritiker die Kriterien offen zu legen und die eigenen Maßstäbe herauszuarbeiten, um zu zeigen, dass sich über Kunst und Geschmack sehr wohl streiten lässt.³ Das bedeutet, es kann nicht (mehr) darum gehen, eine Art Wahrheitsanspruch zu vertreten, sondern die eigene Position transparent und nachvollziehbar zu argumentieren.

Susan Sontag nimmt diesen Gedanken in ihrem Buch *Against Interpretation* vorweg. Sie schreibt, dass jede Interpretation reaktionär sei, wenn sie das Kunstwerk auf seine Bedeutung reduziere, denn dadurch würde die Kunst gezähmt und zum konformen, handhabbaren Konsumgut transformiert werden.⁴

Kunstkritik solle dagegen, so forderte Helmut Draxler 2013 richtig, „nicht mehr ausschließlich an einer Beschreibung und Einordnung einzelner Kunstwerke ansetzen. Vielmehr muss sie eine Reflexion der Bedingungen und Verhältnisse des Kunstfeldes leisten, die sich seit den 1980er Jahren dramatisch verändert haben und die zumindest darüber mitbestimmen, was überhaupt und unter welchen Umständen als Kunst gelten kann. [...] Kunstkritik scheint zunehmend gefragt, solche Ansprüche zu reflektieren und in Zusammenhang mit ihren konkreten Produktions- und institutionellen Erscheinungsweise zu setzen. Dies setzt jedoch ein his-

torisches Modell des Verstehens zeitgenössischer Kunst jenseits der modernistischen oder avantgardistischen Narrative voraus, das die einzelnen Praktiken oder Phänomene in ihren Logiken, Zielsetzungen und Zusammenhängen zu erfassen erlaubt.“⁵

Wenn dagegen die Berichterstattung über Kunst im Feuilleton der Zeitungen auf den Kunstmarkt und große Museumsausstellungen beschränkt bleibt, wird ein sehr einseitiges Bild gezeichnet. Kunst tritt lediglich als irrationales Luxus- bzw. Anlageobjekt in Erscheinung oder findet als Großausstellung in einem der bekannten Kunsttempel der Welt Erwähnung. In Erinnerung bleiben die Rekordpreise, die auf Auktionen erzielt werden oder die immer gleichen kanonisierten Künstlernamen. Zu oft verbleiben die Kritiken in einer Beschreibung der Werke und bei einem Abgleich mit kunsthistorischen Referenzen. Ausstellungsformate, wie temporäre Veranstaltungen (Performances und Festivals) sowie kleinere Veranstaltungsorte wie Projekträume, Zwischennutzungen oder interdisziplinär angelegte Kunsträume werden kaum erwähnt. Alles, was nicht in das klassische Ausstellungsformat fällt wie Kunstvermittlung, Begleitprogramme, Ausstellungstexte und Pressemitteilungen wird kaum beleuchtet, ebenso wie die Art der kuratorischen Inszenierung, der Hängung oder der Umgang mit dem Raum. Es fehlt an Hintergrundberichterstattung zu Fragen, wie Ausstellungen überhaupt zu Stande kommen, wer sie finanziert und wer daran verdient. Aber auch, wie sich die Produktionsverhältnisse und Arbeitsweisen für Künstler gestalten. Statt die Sichtbarkeit und damit auch die gesellschaftliche Wirkung von Kunst auf ihre Präsentation in Ausstellungs- und Aktionshäusern zu beschränken, sollten zudem stärker ihre Wechselbeziehungen zur Gesellschaft in den Blick genommen werden.

Anna-Lena Wenzel

- 1 Roland Barthes: *Körnung der Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, S. 49
- 2 Z.B. Hanno Rauterberg: *Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst*, zit. n. <http://www.zeit.de/2004/05/Kunstkritik>
- 3 Vgl. Hanno Rauterberg: *Und das ist Kunst? Eine Qualitätsprüfung*, Fischer, Frankfurt a. M. 2007, S. 75
- 4 Vgl. Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*, Hanser Verlag, München 1980

Kunstkritik in megakapitalistischen Zeiten

/ Julia Voss' neues Buch „Hinter weißen Wänden“

In dem kleinen Begleitheft zu Jeff Koons' Ausstellung „A Retrospective“ im Centre Pompidou wird der Leser im Galopp durch die Kunstgeschichte geschickt: Paläolithische Kunst, klassische Skulptur, Gustav Courbet, Marcel Duchamp, Robert Smithson, Dan Flavin ... Die Bezüge, die sich zu den Arbeiten von Koons finden lassen, sind zahlreich. Was in den kurzen Texten zu den Werkgruppen nicht behandelt wird, ist für das Format des Kunstpresstextes selbstverständlich, und dennoch exemplarisch: Es finden sich keine Informationen darüber, wie Koons zu einem der teuersten zeitgenössischen Künstler mit zahlreichen institutionellen Einzelschauen (Retrospektiven im Whitney Museum, New York 2014, und Centre Pompidou, Paris 2015) werden konnte. An dieser Leerstelle setzt das Buch von Julia Voss „Hinter weißen Wänden / Behind the White Cube“ an. Voss, stellvertretende Leiterin des Feuilletons der FAZ, will zeigen, warum bei der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst unbedingt auch das Netzwerk hinter dem erfolgreichen Künstler oder der Künstlerin zu betrachten ist: „Einige Kunstwerke werden heute ebenso professionell und profitabel kalkuliert wie das neueste Luxusauto. Trotzdem ist es ist noch immer üblich, über Kunst zu schreiben, als handele es sich um eine bedrohte Art.“ (S. 129) Sammler, Galeristen und Netzwerker arbeiten an dem Aufbau gewinnträchtiger Marken mit, die Baselitz, Koons oder Hirst berühmt machten. Georg Baselitz, der sich bei all seinem Erfolg immer noch als *outlaw* der Kunstwelt geriere, habe von Beginn an einflussreiche Förderer hinter sich gehabt, und selbst der Skandal um die Galerieausstellung 1963 in Berlin, die ihm öffentlichkeitswirksame Schlagzeilen einbrachte, weil die Staatsanwaltschaft anrückte und Arbeiten beschlagnahmte, sei durch Freunde eingefädelt worden. Das, was Voss in ihrem Buch formuliert, ist keine grundsätzliche Kritik an der Praxis des Netzwerkers. Es geht Voss um die Fi-

nanzgewaltigkeit der neuen Kunstkreise und ihren Einfluss. In den Netzwerken kumuliere sich eine Macht, wie sie in der Geschichte noch nicht da gewesen sei. Die neuen Sammler sind nicht nur milliardenschwer, sie vereinen auch alle Zweige des Kunstbetriebs auf sich. Sie gründen Museen und stiften Kunstpreise.

Ein Drittel der 200 reichsten Kunstsammler, so zitiert Voss den Kunstsoziologen Ulf Wuggenig, seien heute Investmentbanker oder -manager. Und in der Folge diene die Kunst, die sie fördern, nicht nur der Repräsentation, sondern es werde kalkuliert und vor allem spekuliert. In Auktionen werden, teils durch vorher vereinbarte Preisgarantien, große Namen noch größer gemacht, damit der nächste vorläufige Verkaufsrekord ausgerufen und der Künstlernahe durch das Netz bis in den letzten Winkel der Welt getrieben werden kann. Die Großsammlergeneration, die diese Großkünstler hervorbringt, hat auch eine neue ästhetische Dimension. Die „Flip Art“-Künstler der Spekulationssammler produzierten „vorwiegend großformatig, auffällig und zahlreich, außerdem abstrakt“ (S. 78) mit kunstgeschichtlichen Anspielungen: Gigantismus als „Epochenstil einer Finanzelite“ (S. 129).

Während die finanzielle und ästhetische Dimension weitestgehend für das System Kunstmarkt relevant ist, betrifft die gesellschaftliche Dimension alle: Selbst die großen staatlichen, vom Steuerzahler mit unterhaltenen Museen suchen sich immer öfter Sponsoren, die sich in der Regel mit berühmten Namen in der Ausstellung einfacher finden lassen. Zudem sind die öffentlichen Häuser, schreibt Voss, „zunehmend darauf angewiesen, vorfinanzierte Ausstellungen aus Privatmuseen zu übernehmen, um Kosten zu sparen. Diese Entwicklung erinnert an die 1990er Jahre, als der mittelständische Einzelhandel in den Innenstädten den Filialen der großen Ketten weichen musste. Eine Sammlung von Gegenwartskunst kann



heute dieselbe Tristesse verbreiten wie der Duty-Free-Bereich eines internationalen Flughafens, in dem sich die immer gleichen Luxusboutiquen aneinanderreihen.“ (S. 127)

Was bleibt zu tun? Die Kunstgeschichte solle bei einem zeitgenössischen Künstler nicht nur formale Fragen beachten, sondern, wie sie es bei der Untersuchung eines Renaissance-malers tue, auch über die Netzwerke schreiben, die den Künstler fördern, meint Voss.

Der Vorschlag aber verkennt die Zeitlichkeit. Die Kunstgeschichte leistet einen anderen Dienst als die zeitgenössische Kunstkritik. Der distanzierte Blick ist im Austausch mit den Künstlern und Besuchen im Atelier, überhaupt in der Zeitgenossenschaft, schwer zu halten und er lässt sich nicht leicht differenziert abbilden. Hinzu kommt, dass ein Auftragstext, wie der eingangs erwähnte, nicht der Ort ist, an dem ein Künstler oder eine Künstlerin zerrissen wird.

Dass Kunsthistoriker bezahlte Kritiken schreiben, ist legitim, zumal ordentlich vergütete Stellen, wo sich Unabhängigkeit wahren ließe, rar sind. Das räumt auch Voss ein und fordert, dass zumindest diejenigen, die in den vermeintlich unabhängigen Positionen (Zeitungen, Museen) beschäftigt sind, nicht auch noch an der Wertsteigerung der Spekulationskünstler mitschreiben. Ebenso wenig, ließe sich ergänzen, sollte es kunsthistorische Seminare zu den am Markt sehr erfolgrei-

chen Künstlerinnen und Künstlern geben, die über die neuen Machtgefüge hinweggehen oder den Werdegang der Künstler ausblenden.

Wer die Arbeit von Julia Voss in der FAZ verfolgt, dem ist vieles aus „Hinter weißen Wänden“ bekannt. Dennoch lohnt die Lektüre. „Hinter weißen Wänden“ erinnert daran, dass Kunstgeschichte mit Macht und Einfluss geschrieben wird, und mahnt, weniger sehnsüchtig dahin zu schauen, wo es am hellsten zu glitzern scheint.

Rebecca Hoffmann

Julia Voss: Hinter weißen Wänden I Behind the White Cube, Merve Verlag, Berlin 2015



Handlungsoptimismus

Zahllose Menschen sind auf der Flucht vor Krieg, Hunger und Zerstörung. Europa baut Zäune, um die Menschen davon abzuhalten, in Sicherheit zu gelangen. Anstatt folgerichtig Verantwortung für die eigenen politischen Entscheidungen der letzten Jahrzehnte zu übernehmen, fühlen sich die Europäer und Deutschen, wenn sie dann doch helfen, heldenhaft. Der Wohlstand, der uns so großmütig helfen lässt, ist auf einem globalen Ungleichgewicht gewachsen. Dieses Verteilungsproblem ernährt uns beispielsweise mit den delikaten Atlantikfischen, die irgendwann einmal Überlebensgrundlage der afrikanischen Fischer waren. Dieses Verteilungsproblem lässt uns Waffen in Länder exportieren, deren Kriegsflüchtlinge uns dann ganz „überraschend“ auf die gut genährte Pelle rücken. Zynismus ist hier fehl am Platz und die Frage nach der Dringlichkeit des eigenen Tuns sollte nicht erst auftauchen, wenn Menschen hilfeschend unmittelbar vor der eigenen Tür auftauchen. Baustellen gibt es auf der Welt genug. Unser Handeln ist das Mittel, Einfluss zu nehmen. Handeln kann heißen, aktiv zu helfen und im Flüchtlingsheim Kinder zu betreuen. Handeln kann auch heißen, die Augen nicht vor der Realität zu verschließen, versuchen zu verstehen und das Verstandene weiterzuvermitteln. Auch das kann Kunstkritik bedeuten. Sie ist eine intellektuelle Metaebene über dem Geschehen der Kunstwelt. Kunstkritik kann der Moment sein, in dem Gesellschaft, Geschichte, Kunst und Politik zu einem schlüssigen Ganzen verschmelzen. Der Moment, der die allgegenwärtige Transdisziplinarität der Kunst in den Diskurs einschreibt. Doch manchmal abstrahiert die Kritik das Geschehen in weit entfernte Sphären. Ein fiktives Beispiel dieser Sphären könnte so lauten: Während einer großen Demonstration auf einem öffentlichen Platz gegen Einschränkungen der Grundrechte debattieren Kritiker in einem Konferenzsaal über die richtige Ausdrucksform von

Radikalität. Die Diskussion driftet manchmal so weit ab, dass die Verbindung zur Realität und dazu, warum man über Radikalität diskutiert, nicht mehr erkennbar ist. Es werden Philosophen und ihre Theorien gewälzt und man lässt sich auf Detailfehlern gedanklich davon tragen.

Natürlich stecken Menschen hinter Kritikern. Menschen haben Fehler und Menschen haben Egos. Die Egos spielen Menschen manchmal einen Streich, wenn sie besonders nach Zuwendung dürsten. In einer Kritik geht es dann plötzlich nicht mehr um eine sinnvolle Analyse der Realität, sondern um Gefühle und Meinungen der Autorin oder des Autors und deren unerschöpfliches Wissen, das eine Bühne braucht.

Der Raum der Kunst ist grundsätzlich einer, in dem Meinungen nicht nur frei, sondern auch absurd und utopisch sein dürfen. Künstlerische Äußerungen in jeder Form dürfen die ästhetischen und inhaltlichen Erwartungen herausfordern und irritieren. Sie dürfen gesellschaftliche und politische Konventionen brechen und laut und unpassend sein. Eine Freiheit, die uns hierzulande manchmal so selbstverständlich erscheint, dass wir, statt sie ernst zu nehmen, beginnen mit bürokratischen Formalien zu zerlegen, was denn nun rechtmäßig Kunst sei und was nicht. Dabei ist der Freiheit nie zu viel oder zu wenig, vielmehr ist der bewusste Umgang mit vorhandener Freiheit wichtig, damit sie uns nicht weggenommen werden kann. Diskussionen im Kunstkontext enden sonst in detailreichen, bürokratisch anmutenden Kleinstkämpfen und sind weit entfernt von dem, was im hier und jetzt relevant erscheint. Natürlich ist die Frage: was ist denn schon relevant im Angesicht einer humanistischen Katastrophe? Eigentlich sollten wir alle bei den Flüchtlingsheimen sein und helfen, statt Texte zu schreiben oder zu lesen, Kunst zu machen oder zu rezipieren. Die Freiheit, die wir haben, uns auszudrücken und zu äußern ist deshalb auch eine Verantwortung. Eine Verantwortung, für die eigenen Überzeugungen und Ideale aufzustehen und stehenzubleiben. Die Realität wahrzunehmen, auch wenn sie grausam ist – sie zu analysieren und danach zu handeln. Kunstkritik bedeutet heute mehr denn je, sich dafür einzusetzen, die Freiheit, die uns viel zu selbstverständlich erscheint, einzufordern und auszuweiten.

Seraphine Meya



LET'S TALK ABOUT WORK (AND LIFE) 27. Apr. 2015
 Mit S. Zacharias, F. Feigel, J. Laue, M. Kuhlmeiy
 Studio 13, Tanzfabrik Berlin

+ dieses schöne Gesprächsformat haben Silke Bake und Jacopo Lanteri entwickelt. Sie laden für das jeweilige Gespräch einen Künstler ein, der einen weiteren Künstler einlädt, der wiederum einen weiteren Künstler einlädt usw. bis die vier Plätze besetzt sind. Der erste Gast interviewt seinen Mitgebrachten 25 Minuten lang, dann interviewt der zweite Gast den dritten, bis die vier Leute jeweils einmal zu Kunst und Leben gefragt haben und gefragt wurden. Es entstehen sehr schöne Gespräche, etwas intimer als auf den üblichen Podiumssituationen. Weil jeder ein bisschen anders fragt und mehr oder weniger preisgibt. So ist der Abend abwechslungsreich und unterhaltsam. Mich beschäftigt, warum man dem einen lieber zuhört als dem anderen. Wann jemand konzentriert ist und für seine Arbeit brennt. Und finde es immer wieder faszinierend, wenn jemand um sich selbst weiss und gut über seine Arbeit sprechen kann. Zu den Interviews wird eine Suppe gereicht und zwischendurch eine Qualmpause eingelegt. Bestens.

wo ich war / *Esther Ernst*



GALLERY WEEKEND BERLIN 1. - 3. Mai 2015

+ Gallery Weekend ist wie Art Basel oder sonst so ein Gedöns. Manchmal macht der Kunstrummel Spass, gehört grundsätzlich zum Job und kippt bei mir zwischendurch ins Hilflöse. Gehör ich dazu, interessiert mich die Kunst, treff ich genügend Leute, oder find ich das alles total behämmert, weil ich eben nicht dazu gehöre, zu schlecht vernetzt bin und zu wenig Insiders auftischen kann und eigentlich grundsätzlich zu faul bin, um von Galerie zu Galerie zu hetzen (und nie auf wichtige Partys eingeladen werde...). Trotzdem mochte ich den Freitagabend mit Anja, Annabel und Katinka. Und auch die Renata Lucas bei Neugerimschneider (ah, das ist die mit dem verschnittenen Trottoir vor den Kunstwerken), oder der Augustin Rebetez bei Felbusch Wiesner, die orangene Leuchtblille von Martin Eder, und die Lieder im Hof von Tino Sehgal. Auch ich verstehe nicht, wieso der König die unsäglich hässliche Decke in die Kirche gezogen hat und seine Künstler so beknackt ausgeleuchtet und abgestellt ausstellt, aber gleichzeitig ist mir das auch so was von Wurscht.



GROSSE KATHARINA 30. Mai 2015
 The Smoking Kid
 König Galerie, Berlin

+ es ist doch sehr erstaunlich, denn im Gegensatz zu ihren Psychopapieren, über die ich mich vor nicht all zu langer Zeit schaffierte, find ich die überdimensional grossen aber klassischen Leinwände wiederum fantastisch. Obwohl die sehr ähnlich aufgebaut sind und sich eigentlich lediglich in ihren Grösseverhältnissen unterscheiden. Ihre Bilder sehen grosszügig und lässig aus, als würde da zufällig alles stimmen und als würde sich Grosse kaum um Bildaufbau kümmern und schon gar nicht um farbkompositorische Probleme. Diese virtuose Leichtigkeit (bestimmt alles nur Trug und Schein und die reflektiert jeden Zentimeter) macht wahrscheinlich auch die gute Laune. Und dann find ich das geteilte Kirchenschiff oben doch sehr schön (während ich neulich den unteren Raum unmöglich fand und dachte, dass der mit seinem Einbau alles kaputt macht). Ja, das ist ein schöner farbsättigter Wahnsinn auf diesem groben, braunen Putz.



SEHGAL TINO 25. Juni 2015
 This Progress
 Haus der Berliner Festspiele
 + Kaum ein Ticket gelöst, hüpft mir ein kleiner Junge entgegen, nuschelt verlegen den Titel der Arbeit und fragt mich was Fortschritt ist. Ich sage, einen Schritt nach vorn und frage, was es für ihn bedeutet. Er spuckt ein auswendig gelerntes Sätzchen aus und übergibt mich nach ein paar gemeinsamen Schritten einer Jugendlichen mit dem Zusatz, dass er nicht verstand, was ich sagte. Das junge Mädchen hingegen war sich seiner Sache sicher und verwickelte mich in ein Gespräch über die ersten Kindheitserinnerungen und erzählte, wie sie die Scheidung ihrer Eltern miterlebte. Dann gesellte sich eine junge Dame dazu und wollte mit mir über Vegetarismus sprechen, aber darauf hatte ich keine Lust und das verunsicherte und überforderte die Performerin und das war mir unangenehm. Eine alte Frau übernahm mich und berichtete mir von einer erhabenen Erfahrung in der Kirche (und man merkte, dass sie das schon oft erzählte...) und währenddessen ärgerte ich mich bereits über die Schlampigkeit von Tino Segal, weil er den Spaziergang nicht sorgfältig ausgearbeitet hat.



NEEDCOMPANY 25. Juni 2015
 The Time Between Two Mistakes
 Haus der Berliner Festspiele
 + liebe alte Herren, lässt doch das mit dem Theater, wenn ihr merkt, dass ihr senil werdet. Ist auch kein schöner Abgang, wenn einem das Publikum während der Vorstellung davon läuft, oder?
 1. Fehler des Abends: Sachen, die man aus gutem Grund verworfen hat, nicht einfach so wieder auf die Bühne holen, wenn einem sonst nix mehr einfällt
 2. Fehler: sich arrogant und gleichzeitig etwas flach an Peter Brook abarbeiten ist total oll
 3. Fehler: Nicht einfach inhaltslos Dinge aneinanderreihen (obwohl, das geht natürlich schon. Vor allem wenn man so wunder schöne Übergänge hinkriegt), aber dann bitte nicht ständig so tun, als hätte das Eine (die sterbenden Fische) mit dem Anderen (koreanische Drachentänze) zu tun
 4. Fehler: Niemals die Idiotenknöpfe drücken beim Filmschneiden und keine gespiegelten Videos zeigen, auf denen Goldfische ineinander verschmelzen
 ... ach, und bitte, lieber Jan Lauwers, keine nackten Frauen-mehr.



BEUTLER MICHAEL 1. Juli 2015
 Moby-Dick
 Hamburger Bahnhof, Berlin
 + Da hat sich Beutler nun also seine Werkstatt ins Museum geholt und den Ausstellungsraum in einen grossen Abenteuerspielplatz verwandelt. Das Imposante und Interessante an seinen Bauten ist, dass er sein Material selber herstellt und die Maschinen dazu obendrein. So betrachtet man neben dem ganzen Materialwahn (z.B. grossartige Faltfrösche) auch einfach zusammengezimmerne Werkmaschinen ohne Strom, die dünnes Aluminium zu Wellblech verarbeiten mit dem Beutler dann wiederum zusammensteckbare Wände baut (oder wie am Frankfurter Flughafen: ein Pagodenturm aus Vogelhäuschen). Im Hamburger Bahnhof kann man ein riesiges, selbsttragendes und lichtetes Karussell besteigen und dabei die Orientierung verlieren. Es nimmt die Architektur des Bahnhofes auf, ist enorm leicht und schwebt auf einem Wasserbecken. Beutlers erfinderische Bauweise à la back to the roots lassen den Betrachter wieder aus Kinderaugen staunen und machen gute Laune. Und laut den Videodokumentationen haben die bei ihren kunstvollen Aufbauten auch eine Menge Spass. Eine feine Welt.



GALLI

11. Juli 2015

Liebe und Lyrik sind zweckfrei
Haus am Lützowplatz, Berlin

+ toll die Galli, bin sofort eingenommen von ihren Künstlerbüchern, die sie auf Video transformiert und dort persönlich vor- und manchmal auch wieder zurückblättert, als würde sie ihre Zeichnungen sich selbst noch einmal erzählen. Der Medienwechsel nimmt dadurch eben nicht so eine grosse Distanz und Mechanisierung zwischen Werk und Betrachter ein, die bei den nüchternen Diashows oftmals zu Ermüdung führen. Grossartig sind die Hefte mit ihren unterschiedlichen Themen. In einem findet man den immer gleichen Blick aus dem Atelier heraus und in den Flur hinein, den sie mit all seinen täglichen Veränderungen seitenlang in heiterem Rosa aquarelliert. Ein anders Heft gleicht einem Kinderbuch mit fantastischen Tiergeschichten. Im nächsten sind die Seiten beschnitten und zur Mitte hin ein vielschichtiges Gewirr. Text und Zeichnung verweben sich inhaltlich wie visuell mit einer grossen Selbstverständlichkeit. Aber es ist vor allem der banale Alltag, den Galli in all seinen Facetten aufsaugt und meist mit feinem Humor verzeichnet. Juche.



MY LONELY DAYS ARE GONE / Part 2
Galerie Arratia Beer, Berlin

25./28. Juli 2015

+ wirr und irr und ziemlich super ist diese Ausstellung. 8 KünstlerInnen haben umfangreiche Wandarbeiten geschaffen, die entworfene Tapete im hippiebatikstyle (Streuli), Collagencomicmalerei (Claudia Comte), Bleistiftzeichnung (Matt Mullican), dünn aufgetragener Wandfarbe mit Flusenkraquel (Friederike Feldmann), oder vorgebauten Spiegelementen (Carla Archoa & Stephane Schaenen) beinhalten und in so einer Heftigkeit aufeinander prallen, dass man im ersten Moment an Augenkrebs denkt. Massgebend an dieser Überforderung ist die flirrende Bodenarbeit von Caroline Kryzecki beteiligt. Aber einmal durchgepusht ist es ganz grossartig, sich auf die Wände einzulassen und in die jeweilige Bildsprache einzutauchen, was nicht schwer fällt, bei diesen Dimensionen. Und dann finde ich eben verwunderlich, dass so ein feines Bleistiftdiagramm null abfällt gegen eine quietschende Design-Reflektionswand.



ON THE EDGE

6. Aug. 2015

Artists in Dialogue with Humboldt University Collections
Tieranatomisches Theater, Berlin

+ was für eine hübsche Sonderausstellung, ich bin begeistert! Auch darüber, dass ich plötzlich und per Zufall in dieser Ausstellung stehe. 7 Künstler genossen uneingeschränkter Zugang zur Sammlung der Humboldt Uni (es gibt sogar den Fachbereich Kristallographie!), um neue Werke zu schaffen. Zuerst hab ich Agnes Meyer-Brandis grün-wuchernde Forschungsinstallation entdeckt und war fasziniert von Insekten, die wie Pflanzen aussehen und Pflanzen, die wie Holz aussehen. Und dann von den Forschungsdokumentationsvideos mit den lustigen Untersuchungsgegenständen, alles verwoben mit einem Tisch voller Pflanzen und Listen voller Analyseergebnisse. Wolf von Kries präsentiert neben einer Vitrine voller Umzugskartons die private Steinsammlung (Steine ohne besonderen Wert) seines Vaters, der stets von seinen Reisen welche als Souvenirs mitgebracht hat (mein Schwiegervater sammelt Sand) und Nicole Schucks Zeichnungen sind wie gewohnt wunderbar und einladend zum Nachforschen. Vielen Dank Sara Barnes



FRIEDRICH CASPAR DAVID
Neuer Pavillon, Schloss Charlottenburg

8. Sept. 2015

+ erst meinte die Parkaufsicht, wir seien zu wenig barock, um auf der Wiese zwischen Schloss und Spree zu liegen, dann suchten wir ewig den Eingang zum Schinkel-Pavillon und dann verstand ich dort den Zusammenhang der Ausstellung nicht im Geringsten (gab's überhaupt einen Titel?). Im Erdgeschoss kann man eine inventargetreue Einrichtung mit Prinzessinnen-Portraits in grellen Farben, wie sie türkische Hochzeitskleiderläden nicht überbieten können, bestaunen. Im oberen Stock empfängt eine Minidokumentation über Karl Friedrich Schinkel und Gemälde seiner Zeitgenossen. Darunter eben Caspar David Friedrich mit ein paar aufgeladenen Landschaften samt Menschenstaffage. Jörg wollte sich für sein Landschaftsseminar irgend einen Mönch auf dem Hügel anschauen, aber der hängt im grossen (geschlossenen) Schloss. Und ich bin etwas überfordert mit dem Caspar und finde an dem gerade gar nichts besonders und wünschte mir die Bettina, die mir erklärt, was ich nicht sehe...
Bissel unheimlich, diese königlich preussische Sammlung.



abc Berlin Art Week 17. + 18. Sept. 2015
Luckenwalder Strasse 4 - 6, Berlin

+ Dank Barbaras Vip-Ticket zuerst durch die noch fast leere Halle geschlendert, mich aber unter all den bekloppt verkleideten Kunstleuten nicht besonders wohl gefühlt. Im zweiten Anlauf (selbst etwas verkleidet) ging's besser. Die lichte, schöne Halle tut der Messe gut. Und ihre Grösse erscheint mir nicht erschlagend. Ich stolpere einmal mehr über Jorinde Voigts unsäglich schöne Zeichnungen und ihre Abbildungsmethode, die mich gleichzeitig so wütend macht, weil ich nicht verstehe, was sie verhandelt (und dem Inhalt misstrau) und dann lediglich bei dem blendenden Design stecken bleibe. Begeistert hat mich der schlichte Holzlatteneinbau von Jonathan VanDyke bei der Looock Galerie. Und wie er darin seine Patchwork-Leinwände präsentierte, die wiederum Ergebnis von verschiedenen Tanzperformances sind (die Galeristin dachte ob meiner Verkleidung, ich sei kaufinteressiert und erzählte mir viel über Herrn VanDykes Vorgehensweise und seiner Auseinandersetzung mit dem Harlekin... igittigittigitt). Und was sollte eigentlich dieses Sammlergehabe *Proximities and Desires*? Das war ja gruselig...



POSTIONS BERLIN
Arena, Treptow, Berlin

19. Sept. 2015

+ zu Hause hab ich erst gemerkt, dass ich eigentlich doch noch einiges sehen wollte (zum Beispiel die Galerie von Laura Mars, ach, die ist ja in die Bülowstrasse umgezogen. Und Westphal hätt ich gern hallo gesagt, bin wahrscheinlich blindlings an ihm vorbei gegangen... Und Hammerschmidt Gladigau aus Erfurt hätt mich aus aktueller Situation auch interessiert). Dabei stand ich heut-Nachmittag in der Arena und fand vieles zu dicht und zu bunt und wild zusammengestückelt. Die Kojenarchitektur macht die Sache nicht viel einladender sondern ermüdend (und jetzt merk ich erst, dass die abc-Messe die Halle mit recht wenig Kojen bestückt hat). Das Paperfile von oqbo gehört zum Feinsten und ist eine Wohltat zum Anschauen. Habe mir die Mappe von Monika Bartholomé zeigen lassen und dabei ein kleines Glücksgefühl empfunden. Überhaupt ist es famos, wenn da jemand in weissen Handschuhen einen Karton vor einem öffnet, Blätter ausbreitet und dann wieder versorgt.

Für ihre Gesprächsreihe *Mit Schnitte* laden die Künstlerinnen Anja Majer und Esther Ernst Kolleginnen und Kollegen am Tag nach ihrer Vernissage zu einer selbstgemachten Schnitte und zum Gespräch über das Phänomen der Eröffnung im Allgemeinen und den vergangenen Abend im Speziellen ein. *Mit Schnitte #6* ist ein Interview mit dem Künstler Michael Müller über seine Ausstellung *Zweite kleine Probe für Nietzsches Geburtstagsparty 2313* die am 16. September 2015 in der Galerie Thomas Schulte eröffnet wurde.

Mit Schnitte #6

/Anja Majer und Esther Ernst im Gespräch mit Michael Müller

Anja Majer/ Willkommen zur sechsten Schnitte. In unseren Gesprächen geht es eigentlich darum, wie sich die Arbeit vom Künstler trennen lässt vom Event der Eröffnung. Und wir fragen uns, wer dabei welche Rolle spielt. Also was passiert da, was wird erwartet und was ist das überhaupt für eine Art von Ritual so eine Eröffnung.

Michael Müller/ Da sind wir ja alle sehr unterschiedlich. Ich kenne Kollegen, für die ist es fast eine Tortur. Das ist es für mich überhaupt nicht. Den Begriff des Rituals würde ich eigentlich auch verwenden. Ich glaube, dieses Ritual ist wie jedes andere auch. Es macht Sinn für viele Leute, für andere nicht, und einige verfälschen es auch. Das ist so, wie wenn man in die Kirche geht. Einige sitzen da und sind gläubig und für sie hat es eine Bedeutung, und für die anderen ist es im besten Fall Unterhaltung. Und ich glaube, dass es bei jeder Vernissage auch so ist. Aber man sieht auch Freunde, was ich toll finde. Es ist ein schöner Moment, die eigene Freude mit ihnen zu teilen. Und dann gibt es natürlich diverse schreckliche Seiten. Man trifft unangenehme Menschen und so weiter. Und in der Galerie gibt es diese Hysterie, die dann zum letzten Moment aufkommt.

Majer/ Eine Art Premierengefühl?

Müller/ Ja. Ich mache jetzt bei Thomas Schulte diesen Zyklus über 18 Ausstellungen. Von daher hat es sich ziemlich verändert. Ich war früher sehr aufgeregt, wenn ich eine Eröffnung hatte. Ich weiß noch, ich hatte meine erste Ausstellung bei Arndt & Partner, und im ersten Moment hab ich gedacht, da kommt keiner hin, das interessiert keinen. Und dann bin ich da hin, und schaue durchs große Glasfenster in die Ausstellung hinein – und sehe, dass der Raum proppenvoll ist, so dass man überhaupt nicht mehr rein kann. Nach einer Runde um den Block, dachte ich, wäre es leerer und dann gehe ich rein. Aber es war noch voller und ich habe noch eine weitere

Runde gedreht ... Diese Nervosität ist heute überhaupt nicht mehr da. Das hat vielleicht auch mit der Erfahrung zu tun, wie häufig man das macht. Irgendwann setzt sich das. Man merkt, dass das nicht mehr man selbst ist, der da beobachtet wird, sondern die Werke.

Majer/ Also verlagert sich das Ganze mehr von der eigenen Person zur Kunst?

Müller/ Genau. Wir hatten in diesem Zyklus auch eine Ausstellung ohne Eröffnung gemacht und das war ein unglaublich seltsames Erlebnis. Ich habe immer behauptet, dass das relativ unwichtig ist, aber es ist im internen Verhältnis schon mal ein großes Problem gewesen. Zum Beispiel das Nicht-fertig-werden-müssen.

Esther Ernst/ Es gab kein Datum für den Ausstellungsbeginn?

Müller/ Doch, aber die Ausstellung war am nächsten Tag einfach offen. Und das war auch für die Galerie schwierig. Weil diese Energie, die auch die dort normalerweise bündeln, auf diesen Moment hin – das fiel alles weg. Auch die langen Einführungen, die ich ihnen normalerweise gebe, die ganze gemeinsame Vorbereitung und eben dieser Moment. Er hat mir gefehlt, habe ich im Nachhinein festgestellt.

Du bringst die Werke in die Ausstellung, hängst alles, und es kann ja gut sein, dass an dem Tag, wenn du selbst in der Ausstellung bist, keiner kommt. Damit fehlt der Betrachter. Der Moment, in dem der andere sieht, dieser Augenblick, das ist für mich wirklich der Trennungsmoment: wenn der erste Satz kommt, der erste Kommentar. Ich glaube, ab dem Moment, in dem die Arbeit kommentiert wird, ist sie wirklich weg.

Majer/ Und es spielt auch eine Rolle für dich, dass du dabei bist?

Müller/ Ja, man kriegt das mit, als Beobachter. Das Gespräch muss gar nicht unbedingt mit mir stattfinden. Aber gestern Abend zum Beispiel, das war eine sehr eigenwillige Eröffnung, /100/43



weil es nicht mehr das klassische Vernissageformat war, aber auch kein richtiges Theaterformat. Es waren verschiedene Formate übereinandergelegt und das hat eine seltsame Ruhe hergestellt. Es war sehr schön, weil die Leute sich Zeit genommen haben und erst mal nur mit ihrem Sehen beschäftigt waren. Ohne diese üblichen Gespräche, die dann passieren und oft ins Nichts führen. Es war wie eine gemeinsame Zeit, ohne die klassischen Rituale, die normalerweise an so einem Abend stattfinden. Die Leute waren sehr achtsam, auch weil sich das Publikum den Raum mit den Performern geteilt hat. Das war sehr uneitel, das hat mir gefallen.

Ernst/ Und weil du vorhin die Kirche erwähntest. Ich finde, Vernissagen haben ganz oft etwas von Geburtstagsparty. Also wo man als Geburtstagskind sowieso schon im Mittelpunkt ist und gleichzeitig Gäste hat und eben auch Gastgeber ist. Fühltest du dich gestern abend eher als Gastgeber oder als Gast?

Müller/ Ich hatte gestern zwei Eröffnungen. Eine war in den Kunstsälen, wo ich gemeinsam mit einem Kollegen, Merlin James, eine Ausstellung des verstorbenen Künstler Serge Charchoune kuratiert habe. Da war ich wirklich Gastgeber, weil es nicht mein eigenes Werk ist.

Bei Thomas Schulte bin ich eigentlich Gast, der diese Räume nutzt, auf Einladung des Galeristen, der Gastgeber ist. Jetzt ist es natürlich bei 18 Ausstellungen schon ein wenig anders. Thomas sagt manchmal: ich hab das Gefühl, ich habe dir den Schlüssel meiner Galerie gegeben und bin eigentlich zum Besucher geworden.

Mit der Zeit habe ich auch ein ganz anderes Verhältnis zu den Galeriemitarbeitern gefunden. Wir sehen uns sehr häufig, so dass die klassischen Rollenzuschreibungen, was meine Aufgaben sind oder nicht sind, anfangen zu verschwimmen. Ich renne dann auch mal, nehme Gläser in die Hand und trage sie nach hinten. Also ich denke, ich bin irgendwie auch Gastgeber. Das ist einerseits schön, andererseits will man diese Rolle auch nicht. Das ist wie mit Komplimenten. Einerseits freue ich mich darüber und gleichzeitig will ich sie nicht hören. Weil ich das Gefühl habe, da färbt sich etwas in mich hinein, das vielleicht die Arbeit im Nachhinein stören könnte. Ich denke umgekehrt auch, dass ich ein Geschenk gebe, also dass ich nicht das Geburtstagskind bin, sondern ein Gast, der den anderen etwas gibt.

Ernst/ Mit den Performances versteh ich das. Empfindest du es auch als ein Geschenk, wenn du ganz klassisch was an die

Wand hängt, das Werk verkauft wird und du dafür Geld bekommst?

Müller/ Ja, also das mit diesem Geld ist immer ziemlich losgelöst von dem konkreten Werk. Im Grunde ermöglicht mir dieser Tausch, der da stattfindet, eine wirtschaftliche Grundlage, um arbeiten zu können. Und das ist auch schon alles. Ich versuche nie darüber nachzudenken, ob Geld einen anderen Einfluss hat.

Ich stelle ab und zu auch in Indien aus, wo dies alles noch viel extremer ist. Dort gibt es eigentlich nur Künstlernamen und hohe Preise, alles andere ist fast nicht existent. Wenn man sieht, worüber an diesen Eröffnungen gesprochen wird, will man an diesen Abenden nicht dabei sein.

Majer/ Vernissagen haben auf vielen Ebenen etwas sehr Ambivalentes. So wie du am Anfang gesagt hast, dass es eben Angst macht, wenn viele Leute da sind, man aber auch Angst hat, dass niemand kommt. Oder du einerseits magst, dass dir gesagt wird, dass deine Arbeit toll ist und gleichzeitig misstrauisch wirst, weil das Ganze auch etwas Irreales hat.

Müller/ Ich merke das selbst, wenn ich als Besucher auf anderen Eröffnungen bin und nicht aus dem Grund hingegangen bin, weil ich mir die Ausstellung ansehen will. Denn wenn ich die Ausstellung wirklich sehen will, mache ich das nicht an diesem Tag, weil ich einen intimeren Moment für die Wahrnehmung brauche. Den Eröffnungsrahmen empfinde ich fast als eine Überforderung für das Publikum. Also soziale Präsenz zu haben, mit Leuten zu kommunizieren und gleichzeitig das Werk zu betrachten.

Ernst/ Diese Überforderung ergibt dann ja eben diese seltsamen Vernissagegespräche. Was sagt man dem Freund, der da ausstellt, in dessen Ausstellung man steht, aber nix sieht? Und dann übt man ja auch keine Kritik an Vernissagen. Alle diese Voraussetzungen machen doch eine große Künstlichkeit für diesen Abend aus.

Müller/ Ja, also wenn Kollegen, die ich schätze, ausstellen, und ich mag das nicht, was ich da sehe, kann ich das in einem anderen Umfeld direkt sagen, wenn ich das möchte. Auf der Eröffnung aber ist es ausgeschlossen. Man will demjenigen ja auch nicht diesen Moment nehmen. Weil so eine Eröffnung ja auch ein richtiger Kraftakt ist.

Majer/ Bereitest du dich darauf vor? Hast du ein Ritual vor dem Ritual?

Müller/ Ja, eine Vorbereitung, die umgekehrt ausgerichtet ist. Früher habe ich mir zum Beispiel überlegt, was ich anziehe. Heute ist es so, dass ich mir vornehme, dass ich alle diese Sachen extra nicht mache. Weil ich merke, da bauen sich Dinge in mir auf, die ich gar nicht aufgebaut haben will.

Oder dass meine Eltern vor der Vernissage noch anrufen und ich mittlerweile wünschte, dass sie es erst danach tun, das macht doch immer wieder deutlich, dass die Eröffnung eben ein besonderer Moment ist.

Ernst/ Findest du, dass Alkohol auf Vernissagen hilft?

Müller/ Hm, da man ja sagt, dass er Anspannungen löst ...

Also gestern habe ich es zum Beispiel nicht gestattet, dass Getränke ausgeschenkt werden. Das verhindert natürlich sofort das Gesellige.

Das ist ja auch so eine Frage zu dem ganzen Kunstbetrieb momentan, vieles ist Unwesentliches. Wenn man mal überlegt, wie wenig die Kunst im Mittelpunkt steht und wieviel Hyste-

rie um die ganzen anderen Dinge stattfindet, dann ist es schon angebracht, dagegen zu steuern. Warum muss es zum Beispiel auch diese blöden Gallery-Dinners geben?

Ernst/ Gab es gestern eins?

Müller/ Nein, gab's nicht. Allein schon aus dem Grund, weil man sich dann fragen muss, wer denn zu dem Kreis zugelassen wird und man das Vernissagen-Publikum dann vorsortiert. Das sind ja eigentlich alles Dinge, die keiner braucht, die aber trotzdem momentan extrem überhand nehmen.

Majer/ Warst du schon mal richtig enttäuscht von einer Eröffnung? Also nicht von der Ausstellung, sondern von dem Abend?

Müller/ Ja. Wenn ich denke, die Ausstellung hat nicht funktioniert. Ich hatte mal eine Ausstellung, bei der ich das Gefühl hatte, dass die einzelnen Werke nicht ins Gespräch zueinander fanden.

Majer/ Denkst du, dieses Gefühl hat sich dem Publikum mitgeteilt?

Müller/ Nein, glaube ich nicht, das war nur für mich persönlich so.

Aber man kann ja zum Beispiel auch unglaublich einsam sein an so einem Abend. Ich muss dann manchmal auch rausgehen. Ich kann gar nicht sagen, warum, aber mir ist dann alles zu viel. Mir sind dann die Werke zu viel und die Menschen sind mir auch zu viel in dem Moment. Besonders, wenn ich Gesprächsfetzen höre, die überhaupt nichts mit dem zu tun haben, was ich grad mache, dann will ich weg.

Ernst/ Und umgedreht? Hast du auf einer Vernissage schon mal so eine riesige Freude erlebt, dass du zu platzen glaubtest?

Müller/ Hm. Ja, es gibt solche Momente. Vielleicht nicht gleich platzen, aber zum Beispiel gab es in der Performance von gestern abend eine Situation, in der ein Bodybuilder massiert wird. Es war ein älteres Paar anwesend und auf einmal sah ich, dass dieses Pärchen sich gegenseitig massiert. Dies war ein unglaublich schöner Moment, weil sie etwas gemacht haben, was ich selbst zuvor überlegt habe zu tun. Ich überlegte, ob ich Performer engagiere, die sich unters Publikum mischen und dort getarnt bestimmte Dinge spiegeln. Das hab ich aber verworfen und drum fand ich es um so schöner, dass es von selbst passierte.

In diesem Moment war ich das Geburtstagskind. Das sind die Geschenke, die ich von so einem Abend mit nach Hause nehme.



Die Sprache der Kunst ist universell

/Wayra Schübel im Gespräch mit der Künstlerin Jia in ihrem Atelier

Der Schwerpunkt im Werk „The Chinese Version“ der chinesischen Künstlerin Jia liegt, simpel ausgedrückt, im Phänomen der vereinfachten chinesischen Schriftzeichen. Ihrer Auffassung nach ist die Verkürzung der chinesischen Schriftzeichen, vom komplexen Langzeichen zum Kurzzeichen, durch die Kommunistische Partei Chinas in den 1950er-Jahren, die größte, der chinesischen Sprache widerfahrenene Zerstörung überhaupt: Darin eingeschlossen ist die Beseitigung von zwei Dritteln der Begriffe aus dem offiziellen Lexikon, als ein Versuch, die Verständigung zwischen Menschen verschiedener Klassen und Bildungsniveaus in ganz China zu erleichtern. Dabei sind heute weniger als 10% der ursprünglichen Zeichen und Begriffe in der Volksrepublik China noch in Benutzung. Der Einladung in ihr Atelier folgend, war ich vor Ort stark berührt von den Werken, die ich bislang lediglich aus ihrer kürzlich erfolgten Veröffentlichung kannte (JIA. Drew Hammond (Hrsg.), im Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015). Die großen Leinwände sind kein klassisches Format für Kalligraphie, und strahlen trotz der konzeptionellen, formalen Strenge eine intensive Sinnlichkeit aus.

Jia erläuterte mir zwei ihrer Gemälde, „100 Birds“ und „100 Fish“: Ebensowenig wie es die dort jeweils abgebildeten hundert Schriftzeichen noch gibt, existieren die von ihnen bezeichneten Vogel- und Fischarten nicht mehr. Ein starkes Sinnbild von sowohl kultureller als auch ökologischer Bedrohung, durch einen zu schnell voranschreitenden, industriellen Fortschritt.

Wayra Schübel/ Vielen Dank für die Einladung in Dein Atelier, Jia! Warum verwendest Du eigentlich einen Namen mit nur einem Zeichen – ist das Dein Vor- oder Nachname? Phonetisch erinnerte es mich an das Wort für „Familie“.

/100/46 Jia/ Du hast offenbar Dein Chinesisch nicht ganz vergessen,

weil „jia“ (家) tatsächlich das Wort für Familie im Pinyin ist, der im Westen meistverwendeten Transkription, um die chinesische Aussprache an das lateinische Alphabet anzupassen. Mein Name klingt zwar gleich, aber mein Vorname wird mit einem anderen Zeichen geschrieben: 嘉. Das bedeutet so etwas wie „glorreich“ oder „schön“, bestehend aus zwei einzelnen Zeichen, die zusammen in etwa „mehr Glück“ bedeuten, und ich denke, das ist, was Chinesen oft wirklich meinen, wenn sie glorreich oder schön sagen.

Es sind zwei Gründe, weshalb ich meine Arbeit mit einem einzelnen Zeichen unterzeichne. Einerseits gibt ein einzelner Vorname ausreichend Auskunft darüber, dass dieselbe Person verschiedene Werke geschaffen hat, ohne den ausdrücklichen Identitätsgrad zu haben, den Vor- und Nachname zusammen besitzen. Dies spiegelt meinen, vielleicht naiven, Wunsch, meinen Werken selbst eine eigene, größere Identität zu geben als nur die ihres Autors. Andererseits kam ich später auf einen zweiten, fast belanglosen Grund: Das kurze Jia ist leichter zu merken.

Schübel/ Du wurdest in einer Zeit geboren, als die ersten Sonderwirtschaftszonen in Shenzhen und Xiamen entstanden. Wie siehst Du die Rolle Deiner Generation, positioniert zwischen traditioneller und sozialistischer Kultur, im Zusammenhang mit dem Übergang hin zu einer globalisierten Kultur?

Jia/ Die Einführung von Sonderwirtschaftszonen beendete Chinas Isolation, die nach der katastrophalen Kulturrevolution einsetzte, und erlaubte somit das Wachstum von Unternehmen, welches Hunderte von Millionen Menschen aus der Armut holen konnte. Meine Generation war die erste, die von diesen Reformen profitierte. Im Gegensatz zu den meisten aus unserer elterlichen Generation haben wir keine Hungersnöte erlebt und wagten uns beruflich, trotz aller damit verbundenen Schwierigkeiten, besonders oft in Kulturberei-

鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟
鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟	鴟

che. Obwohl die Regierung unsere Bemühungen oft behindert, denke ich, was uns maßgeblich unterscheidet, ist, dass viele von uns an alten, sozialistischen Ideen festhalten, wie zum Beispiel der, Kultur als gesellschaftliches Engagement zu fördern und damit zur Entwicklung von humanitären Werten beizutragen. Wenn China seine Kultur weltweit zugänglich machen will, dann ist diese Idee der konstruktivste Weg, den es zu verfolgen gilt.

Schübel/ Du erwähntest, dass 90% der traditionellen chinesischen Zeichen ausgestorben sind. Wie sieht es in Regionen aus, in denen die langen Versionen der Zeichen heute noch verwendet werden?

Jia/ Die traditionellen Langzeichen werden in Taiwan und Hongkong weiter gepflegt, da hatte die Kommunistische Partei keine Entscheidungsgewalt. Diese weiter fortgeführte Schriftverwendung macht die Heuchelei noch deutlicher, dass die Einführung von vereinfachten Schriftzeichen einen Nutzen bezüglich der Erhöhung von Alphabetisierungsraten gehabt habe. Obgleich es ein Akt kultureller Zerstörung ist, der es schier unmöglich macht, vorrevolutionäre Texte zu lesen. In Taiwan übersteigt die Alphabetisierungsrate 99%, sie ist in etwa so hoch wie in der Schweiz. Der Verlust der traditionellen Schriftzeichen im Kernland – wo seit dem zehnten Jahrhundert v. Chr. eine hochentwickelte Lyrik entstand, in der piktographische Elemente mit semantischem Inhalt kombiniert wurden – ist weltweit, nicht nur für China, ein Verlust. Es macht mich traurig, daran zu denken, dass kulturelle Zerstörung überall gegenwärtig ist, nicht nur in extremen Fällen, wie der jüngsten Vernichtung von Palmyra in Syrien. Gräueltaten, die nicht nur mit Morden und physischer Gewalt gekoppelt sind, sondern darüber hinaus Auskunft über einen Allgemeinzustand des globalen Konsumwahns geben. Der Drang zum sinnlosen Anhäufen von Gütern als Mittel, um den eigenen Selbstwert zu erhöhen, geht auf Kosten nicht zuletzt von Kultur.

Schübel/ Könntest Du eines der verschwundenen Zeichen als ein Beispiel nennen, um zu veranschaulichen, was daran für Dich speziell wichtig war und verloren gegangen ist?

Jia/ Du bittest mich, nur ein einziges verschwundenes Zeichen zu nennen, aber eines meiner Werke enthält hundert solcher Zeichen, die die Namen von einst in China heimischen Fischarten enthält. So wie die Zeichen für diese Fische alle ausgestorben sind, so sind es auch die Fische.

Schübel/ Mir steigen gerade Erinnerungen an Zugreisen in den 1990ern auf, in denen mir erstmals die enorme territoriale Ausdehnung Chinas bewusst wurde, die mit keiner europäischen Dimension vergleichbar ist. Da in der chinesischen Sprache verschiedene Dialekte vorkommen, war das einfache Zeichnen von Schriftzeichen auf der Handfläche ein gängiges Hilfsmittel für Menschen aus verschiedenen Teilen des Landes, um zu kommunizieren. Was ist Deine Vision eines nächsten Schrittes, der in der VR China im Hinblick auf Sprache getroffen werden könnte?

Jia/ Menschen, die sich, um Dialektunterschiede zu überwinden, mittels Zeichnen von Schriftzeichen auf den Handflächen verständigten, gab es lange vor den Schriftreformen und das ist heute noch üblich. Chinesische Schriftzeichen waren schon immer eine einigende Kraft in China, trotz immer wieder eintretenden, gegenteiligen Impulsen. In China denken wir oft, dass Europa bis zur Gegenwart ein einziges Land hätte bleiben können, viele Jahrhunderte an Kriegen wären dann ungeschehen, wenn die Europäer nur an Latein als verbindender Sprache festgehalten hätten.

Im Fall von China, glaube ich, dass sogar die Regierung die Notwendigkeit erkennt, die verlorenen Elemente der chinesischen Kultur wiederzubeleben. Doch ist dieses Ziel aufgrund der stattgefundenen Zerstörung von Schriften schwerlich erreichbar. Wie kann China das Wagnis, Teil der Weltgemeinschaft zu werden, eingehen, solange es ihr nur die Nachahmung einer westlichen Konsumkultur entgegenhalten kann? Ich hoffe, dass China den Reichtum der eigenen Sprache erkennt, die Grundvoraussetzung für eine eigene kulturelle Identität ist. Dies beinhaltet auch, den Willen und den Mut zu einer weiteren Sprachreform zu haben, die traditionelle Zeichen und Texte zulässt. Es kann mehrere Generationen dauern, um dahin zu kommen, aber Technologien ermöglichen dies heute mehr denn je.

Beschränkung der Sprache ist eine Beschränkung des Geistes, und gerade heute ist es notwendig, neue Fenster für alte Weisheit zu öffnen, um unsere Menschlichkeit nicht zu verlieren. Hier passt der berühmte Satz von Wittgenstein: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“

*Laufende Ausstellungen von Jia:
 Infosphere, kuratiert von Peter Weibel, ZKM Karlsruhe,
 5.9.2015–31.1.2016
 The Chinese Version, Galerie Arratia Beer, Potsdamer Straße 87,
 10785 Berlin, 16.10.–21.11.2015*



Eine Liste von hundert

/ Zum Buch „Till Cremer – Berlin Artists“

Natürlich ist das ein Schock. Da kommt am 12. September eine Mail, die die Release des Buches „Till Cremer – Berlin Artists“ ankündigt. Erst denkt man, ach ja, schön, hat ich schon vergessen, der war ja vor zwei Jahren hier und hat mich vor meinem Leuchtkasten fotografiert, ist das endlich fertig. Dann scannt man die Liste nach seinem Namen ab und man ist nicht dabei. Ich gebe es zu, so was versaut mir die Laune. Und klar wäre es professioneller, das nicht zugeben, sich nicht in die Verliererecke zu stellen. Aber ich dachte, was soll das denn? Dreihundert Künstler und ich bin nicht dabei, kein Berlin Artist. Ich kenn die doch alle, oder fast alle. Gehöre ich nicht dazu? Man wird in diese Kindheits-Ursituation zurückgeworfen, in den Sportunterricht, die Mannschaften werden gewählt und man selbst wird erst gegen Ende, wenn es kaum noch Auswahl gibt, einer Mannschaft zugeteilt. Hier ist es noch schlimmer, man wird gar nicht ausgewählt.

Dann die Wut, der Selbstschutz, was ist das denn für einer? Der hat doch gar keine Ahnung. Kunstfern und will sich nur selber profilieren. Oder vielleicht ist mein Bild zu schlecht geworden. Frage ihn das gleich per Mail: „Warum hast du mich aussortiert? War mein Foto zu schlecht?“ Nein, nein, das Bild gefalle ihm gut. Er musste eben aus Kostengründen eine Auswahl treffen.

Noch schlimmer, ich war wohl nicht wichtig genug, jedenfalls nicht so wichtig, wie z.B. Alex Tennigkeit, Eva Teppe, Stefan Thiel, Rebecca Thomas, Viktor Timofeev, Philip Topolovac, um nur eine beliebige alphabetische Strecke derer zu nennen, die es ins Buch geschafft haben. Keine Ahnung, wer Eva Teppe oder Viktor Timofeev ist, aber Philip war quasi mein männlicher Nachfolger in der sonst stark von Frauen dominierten Möbus-Klasse, jetzt hat er mich überholt, und mit Stefan hab ich auch ein paar Semester zusammen studiert

und hatte 1994 meine allererste Gruppenausstellung mit ihm. Warum er und nicht ich?

Aber zum Buch. Ich hab's mir schicken lassen. Ein Rezensionsexemplar. Es liegt vor mir. Ein schwarzes, schweres, über 300-seitiges Bricket. Groß und durchgehend in gleicher Typo, „Till Cremer Berlin Artists“. Er also gleichwertig mit allen anderen, oder wie? Ich merke, ich bin immer noch sauer.

Die Fotos sind alle analog mit einer Mittelformat- oder Großbildkamera aufgenommen, weiß nicht mehr so genau. Ist das Foto nicht gleich unscharf auf Seite drei? Und die Stiche, gelb, grün, blau. Hässliches Papier. Ich fang an zu mäkeln. Eigentlich macht es Spaß, durchzublättern und all die mir bekannten Gesichter in teils superersten, teils inszenierten Posen à la Erwin Wurm zu entdecken. Kaum einer lacht oder lächelt auch nur ein bisschen. Zwischen depressiv und konzentriert, jedenfalls ernsthaft, und der Witz kommt dann manchmal in Form von absurder Kleidung, Masken oder sonst einem Twist. Meist ist eine eigene Arbeit im Hintergrund, manchmal verschmelzen die Porträtierten mit ihr. Ich fang jetzt nicht an, einzelne Bilder zu beschreiben. Aber es ist abwechslungsreich, und die Kombinationen, die durch die strikte alphabetische Reihung entstehen, sind auch lustig, manchmal super passend, manchmal absurd konträr. Es ist schon Wahnsinn in der Masse, wie wir (äh, ich meine ihr) Künstler uns (euch) inszenieren (inszeniert). Ich stell mir vor, das Buch wird in 100 Jahren in einem verschütteten Keller gefunden, das einzige, was übrig bleibt von jetzt. Kunsthistoriker, sofern es sie noch gibt, feiern die Entdeckung ... ich stell's mir lieber doch nicht vor.

Ich frag mich lieber, wie jemand auf die Idee kommen kann, als Außenstehender, als Fotograf, sich zu ermächtigen, die Berliner Kunstszene abzubilden. Till Cremer ist halt Fotograf, sag ich mir, arbeitet gern mit Leuten. „People Photography“ sagt man in diesem Metier und da hat er sich eben die Berliner Kunstszene ausgesucht. So what? Ihm war scheinbar nicht bewusst, dass er da auf ein Wespennest tritt, dass er sich mit einem Schlag 207 Feinde macht. Denn das ist die Quote, 507 Künstler fotografiert und nur 300 abgedruckt. Die Liste der Aussortierten ist hinten im Buch abgedruckt und wird hier noch einmal veröffentlicht. Gar nicht so schlecht, denk ich mir, die kann sich doch auch sehen lassen ... und es gibt ja auch noch die Künstler, die er gar nicht fotografiert hat. Die sind wahrscheinlich noch besser. Cyprien Gaillard, Isa Genzken, Karl Holmqvist, Manfred Pernice, Anri Sala usw. Die drucken wir dann im nächsten Heft. *Andreas Koch*

„Till Cremer – Berlin Artists“, erschienen im Kerber-Verlag, 320 Seiten, 34,90 Euro

Christian Achenbach	Carsten Fock	Coco Kühn	Martin Schepers
Silva Agostini	Sven-Ole Frahm	Michael Kutschbach	Maik Schierloh
Bettina Allamoda	Heiner Franzen	Brandon LaBelle	Sebastian Schlicher
Heather Allen	Marten Frerichs	Malene Landgreen	Martin G. Schmid
Johnny Amore &	Pia Fries	Ricard Larsson	Felix Schneeweiß
Irene Pascual	Giulio Frigo	Rodney La Touelle	Jo Schöpfer
Axel Anklam	Max Frisinger	Michael Laube	Sebastian Schrader
Lucio Auri	Bernard Frize	Julia Lazarus	Tilo Schulz
Dafni Barbageorgopoulou	Roland Fuhrmann	Ines Lechleitner	Stefan Schuster
Florian Baudrexel	Heike Gallmeier	Ae Hee Lee	Maya Schweizer
Marc Bauer	Stella Geppert	Simon Lindhardt	Marcus Sendlinger
Alexandra Baumgartner	Hella Gerlach	Philip Loersch	Eva Seufert
Tjebbe Beekman	Niklas Goldbach	Darri Lorenzen	Stefanie Seufert
Hannes Bend	Andreas Golder	Inge Mahn	Kato Six
Eva Berendes	Benjamin Greber	Frank Maier	Erik Smith
Oliver van den Berg	Lilly Grote	Natalia Mali	Jochen Stenschke
John von Bergen	Terry Haggerty	Gerhard Mantz	Eric Stephany
Antje Blumenstein	Jan Peter Hammer	Paul McDevitt	Roland Stratmann
Berthold Bock	Sebastian Hammwöhner	Marco Meiran	Christine Streuli
Peter Böhnisch	Björn Hegardt	Dovrat ana Meron	Katja Strunz
Monica Bonvicini	Andreas Helfer	Nora Lena Meyer	Vassiliea Stylianidou
Monika Brandmeier	Arjan van Helmond	Gerold Miller	Tommy Stöckel
Micha Brendel	Thomas Henriksson	Nicolas Moulin	Egill Sæbjörnsson
Alke Brinkmann	Mike Hentz	Alexandra Müller	Anita Tarnutzer
Conni Brintzinger	Secundino Hernández	Ariane Müller &	Thea Timm
Laura Bruce	Arturo Herrera	Martin Ebner	Tim Trantenroth
Patricia Bucher	Farida Heuck	Yasmin Müller	Karsten Trappe
Rick Buckley	Wiley Hoard	Alice Münch	Chryssa Tsampazi
Marcel Bühler	annette hollywood	Marit Neeb	Marianna Uutinen
Eric Bünger	Martina Hoogland Ivanow	Anne Neukamp	Lars Monrad Vaage
Eva Castringius	Alexandra Hopf	Carsten Nicolai	Helen Verhoeven
Jérôme Chazeix	Sabine Hornig	Natasza Niedziółka	Elmar Vestner
Sunah Choi	Anna Hughes	Oehringlux	Miriam Vlaming
Martin Conrads	Jeroen Jacobs	Clement Page	Matten Vogel
Mariechen Danz	Dani Jakob	So Young Park	Ulrich Vogl
Lizza May David	Sven Johné	Isabel Pauer	Gabriel Vormstein
Christa Dichgans	Michael Kalmbach	Federico Pietrella	Mercedes Warren-Rivendell
Inga Charlotte von Domarus	Katrin Kampmann	Benedetto Pietromarchi	Corinne Wasmuht
Iris van Dongen	Dionisis Kavallieratos	Jürgen Tim Plamper	Marcus Weimer
Kerstin Drechsel	Shila Khatami	Olivia Plender	Sinta Werner
Chris Dreier	Daniel Kingery	Ulrich Polster	Pete Wheeler
Jürgen Drescher	Bernd Kirschner	Roseline Rannoch	Rolf Wicker
Danilo Dueñas	Peter Klare	Matthias Reinmuth	Claudia Wieser
Elmgreen & Dragset	Paco Knöllner	Cornelia Renz	Eva-Maria Wilde
Hadassah Emmerich	Andreas Koch	Tanja Rochelmeyer	Stephen Wilks
Annika Eriksson	Jan Koch	Gerwald Rockenschaub	Klaus Winichner
Tim Ernst	Peter K. Koch	Friederike Ruff	Markus Wirthmann
Unn Fahlstrøm	Clemens Krauss	Stefan Saffer	Jens Wolf
Larissa Fassler	Alexander Johannes Kraut	Salah Saouli	Maik Wolf
Dennis Feddersen	Isabelle Krieg	Sophia Schama	Ulrich Wulff
Thomas Fischer	Susanne Kriemann	Gerda Scheepers	Raúl de Zárate
Matthias Fitz	Anouk Kruithof	Thomas Scheibitz	Moira Zoitl



Einer von hundert

/ Tagebuch aus dem Berliner Sommer und Herbst

30. April, Lehderstraße, Ngoro Ngoro

Zweischneidig. Einerseits ist es ja toll, dass bekanntere Künstler, anderen die Möglichkeit geben auszustellen, um sie bekannter zu machen, und die Sache selbst in die Hand nehmen, aber das hier ist doch eine reine Selbstaufwertungsveranstaltung. Da geht's doch nur darum, soviel Leute wie möglich ranzukarren und allen zu zeigen, was für einen coolen Pool man hat. Soho-House meets Cool-Berlin-Nineties. Dann wird allen Hoffnung gemacht, da ginge noch was, der Londoner Art-Investor hätte ein iPhone-Bild von deinem Werk gemacht. Da geht aber gar nichts, meine lieben Künstler-Kuratoren, kauft lieber selber ein paar Arbeiten, anstatt euren Grundbesitz wertzusteigern. Das geht wirklich nicht, das ist Nogo Nogo, Rrrrr...

4. Juli, Büro

War eigentlich jemand beim Berlin Art Prize? Oder ist das nur ein virales Ereignis?

15. Oktober, Haus am Lützowplatz

Wenn sich Wirtschaft und Kunst begegnen, muss man sich meist erst mal etwas schütteln. Die Sprache zum Beispiel ändert sich stark Richtung Wirtschaft. Hier im Haus am Lützowplatz wird heute abend ein Präsentationsformat aus Japan für die Kunst ausprobiert. Sonst nutzen das meist Unternehmen, um endlos lange Vorträge ihrer Mitarbeiter abzukürzen. Die erste Pecha Kucha Night of Art unter dem Thema „What's hot?“ Das einzige was bei mir hängen blieb war, dass Kunstwerke mit nackten Frauen mehr Klicks haben, Texte nichts mit den Bildern zu tun haben sollen und Bilder am besten violett sein müssen (oder war's türkisi?). How to sell

via Instagram ...

17. Oktober, Stein- / Ecke Rosenthaler Straße, Muret la barba

Das mit der Gentrifizierung ist so eine Sache. Da denkt man, man hat die ganze Sache überstanden, alle Häuser sind luxussaniert, alle Boutiquen eingezogen usw. Man hat sich angepasst, nimmt nicht mehr allzu großen Anstoß, geht zum Beispiel auch zur ehemaligen Apotheke an der Ecke, die längst ein guter Italiener geworden ist und isst dort manchmal mittag, da merkt man, dass die Gentrifizierungsschraube unmerklich immer weitergedreht wird, quasi im nach innen gekehrten Mikrobereich. Der Mittagstisch unterschied sich immer wohltuend vom Abend. Man wählte an der Kasse von einer Tafel, zahlte noch vor einem Jahr 8 Euro pro Pasta und durfte aus der Limoflasche trinken. Jetzt wird à la carte bedient, die Pasta kostet 11 Euro und Gläser werden einem dazugestellt und schon mal halb gefüllt.

15. Juni, irgendwo

Ich nenn keine Namen. Eine Künstlerin berichtete mir, dass sie während eines Aufbaus zu einer Gruppenausstellung in einer Galerie, als der Galerist mal kurz weg war, in die Ordner im Regal schaute. Alle beschriftet mit Rechnungen, Korrespondenz, Messen usw. Waren aber alle leer. Nur Fake. Wahnsinn.

10. Oktober, Chausseestraße

Als ich in der Chausseestraße am nbk vorbeilauf und die neue Fassadenarbeit von Thomas Hirschhorn seh, kann ich mich nur wundern. „6 Feuer“ scheint eine Replik auf die schwarz überflamnten Fenster eines Restaurants Crème de la Crème weiter vorne in der Friedrichstraße, andere Straßenseite, etwa auf Höhe der Straßenbahnhaltestelle. Bei Hirschhorn wirken die schwarzen Spuren der Flammen noch artifizieller als am „Original“. Ist das ganze Zufall, oder geht es hier wirklich um die Appropriation eines Gags? Warum aber? Und wer hat's gecheckt?

17. Oktober, Tiergarten

Ich laufe pitschnass über die Potsdamer Straße und frage mich, wie Menschen auf die dämliche Idee gekommen sind, in diesen Breiten zu siedeln. Wäre Europa unbewohnt geblieben, dann gäbe es keine Flüchtlingskrise, allerdings hätte es dann auch Daniel Richter nicht gegeben und ich hätte nichts, worüber ich mich so richtig aufregen könnte. So kann ich es aber und tue es auch: die neuen Bilder sind Schrott, kunterbunter Schrott. Ich ordne hiermit sofortigen Zwangsruhestand an!

20. Oktober, Kulturforum

Ich schlendere mit meiner Tochter durch Ausstellung von Jean Dubuffet in der Kunstbibliothek und mir wird schlagartig klar, dass es nichts Besseres geben kann, als Kinderbücher zu machen, die gar keine Kinderbücher sind, sondern nur eine Aneinanderreihung von unverständlichem Gekritzel und Gebrabbel, was wiederum das Leben, diese permanente Überforderung, so unfassbar real abbildet, dass wiederum nur Kinder es verstehen können.

22. Oktober, Kurfürstenstraße

Seit Jahren blüht der Berliner Kunstapfelbaum, als wäre es bald vorbei. Jetzt fällt einer ihrer schönsten Äpfel ab. Sommer & Kohl schließt. Danke für die acht Jahre, die es euch gab!



Vanity Fairytales

/Reprehensivum

Schloss Boitzenburg in der Uckermark, ein verträumt traumhafter Sehrpätsummertag. „Gute Luft“, unken die einen, „fantastisches Licht“, frohlocken die anderen. Gar nichts sagen nur sehr, sehr wenige. Bedächtigt knirscht der Kies unter einer Vielzahl von Reifen, breite und breitere. Die allermeisten sind montiert an ähnlich schwarz lackierte Automobile mit beinahe gleich getönten Scheiben.

Nach und nach entsteigen den Wagen die bekannteren und auch die ganz bekannten Größen und AkteurInnen des Berliner, und damit auch ein bisschen des internationalen, Kunstbetriebs.

Die Initiative VDE, Verband deutlicher Entwaffnung, hat im Kinder- und Jugendhotel, mit welchem das Schloss sonst gesegnet ist, ein Reprehensivum eingerichtet. Einen Ort, an dem die KünstlerInnen lernen könnten, mit Kritik umzugehen. Wenn sie denn könnten. Wenn sie denn wollten.

Deren Vorsitzender, ein in Würde ergrauter, unbändig drahtiger Mitbisendfünfziger – mindestens Teak-won-Do UND Taichi Yogi, sonst würden alle noch neidisch werden – begrüßt alle gleich ehrlich freundlich am Fuß der Tür, noch auf dem Kies stehend. Wichtige Geste natürlich, gleiche Augenhöhe und dann erheben sich die Gäste schreitend davon, ins Innen, ins Schloss, ins Reprehensivum.

Zuvor gab es auch einige Gesprächsrunden mit Publikum. Auch mit Gästen, die keine KünstlerInnen sind oder sein wollen.

In der ersten Runde trafen hier der bekennend anti-feministische Malerfürst Schorsch Baselitz und die derzeit recht oft angetroffene Monika Grütters aufeinander. Hach, was sich da alle die Hände reiben. Wer moderiert das denn, wird offen frohlockend frohlockt. Gar niemand, außer dem Hausherrn. Und der spiegelt auch nur, der greift nicht so richtig ein und durch schon gar nicht. Doch beginnt das Gespräch sogleich mit Attacke; Baselitz möchte Grütters an die Gurgel, so sagt er,

für ihr Hirngewixe mit dem Scheißgesetz, dem verkackten. So eine Riesensauerei! Da mache er nicht mit! Mist, verdammter! Scheiße! Frau Grütters sagt, sie bedauere, dass sich Herr Baselitz dazu entschlossen habe, seine Leihgaben aus deutschen Museen abzuziehen. Die dort, diesen seitenhiebenden Beifüger kann und darf sie sich weder verkneifen noch nehmen lassen, unter, zum Teil immensen Investitionen gezeigt wurden. Finanziert zu einem großen solchen, was manche im Publikum für noch frech untertrieben halten, durch Steuergelder. Was gleichzeitig sicher auch den Marktwert der Marktware gestützt, wenn nicht gehoben hat. Ihr wird non-verbal angedeutet, nicht jedoch wirklich vorgeworfen, das geneigte Publikum etwas merklich auf ihre Seite zu ziehen. Grütters kontert mit gekonntem PolitikerInnen-Schmollmund, der sich etwas keck in eine Grinsegrimasse verformt. Doch sie diktiert das Spiel. Der alte Mann scheint schon verloren. Er kann nicht loslassen, kann nicht einstecken. Nur aus- und verteilen mit seinem großen und dicken Pinsel. Denn der Markt, so antwortet er, habe Grütters längst die lange Nase und den Mittelfinger gezeigt. Die Sammler verschwänden eh alle in die Schweiz oder nach Asien, um ihre bildgewaltigen Vermögen vor den bösen Klauen der sich zusammenrottenden Staatsmachtmissbräuchler zu erretten. Und niemand hätte das Recht, sich da einzumischen. Jeder könne machen, was er will. Das kann er nicht, widerspricht da die Frau Ministerin. Und verweist, aufstehend, auf das Grundgesetz und den Passus mit dem Eigentum, das verpflichtet. Geist täte das auch, sagt sie, und daher würde sie dieses Gespräch in diesem Kontext beenden. Es habe schlichtweg niemand etwas davon.

Nein, oh nein! kreischen da die heiseren Teile der Anwesenenschaft. Bitte bitte weiterstreiten.

Doch eben darum soll und kann es hier nicht gehen. Es geht ja um den Umgang mit Kritik. Oder eben nicht.

Daher fragt der Hausherr nun den Schorsch, was er für Gefühle hatte. Welche Emotionen. Er spricht von Hass, Mordlust, Trinkfantasmen und auch Todessehnsucht.

Dann soll er die Monika umarmen, muss auch nicht lang sein. Aber ehrlich. Wenigstens.

Das macht er auch und schluchzt sogar ein wenig. Zieht sich mit einem freundschaftlichen Klaps auf die Ministerinnenschulter aus der Affäre.

Die Grütters ihrerseits, die malt dem Malerfürst eine kleine Blume auf den Arm. Mit Schmetterling.



Onkomoderne

/ *We resist*

Das Erdmännchen bettet sich auf zwei überdimensionale hautfarbene Ohrstöpsel. Die Figur auf der bettkastengroßen Plexiglasvitrine bleibt dabei merkwürdig steif, es scheint ihr nicht zu gelingen, weich nachzugeben und den Körper den als Kissen dienenden Stöpseln anzupassen. Sie sind auch viel zu groß, um sie in irgendwelche Ohren einzuführen. Erdmännchen verkriechen sich in unterirdische Gänge, aber hier in der Galerie BQ liegt eines exponiert im Getümmel des Galerienrundgangs zur Eröffnung der Berlin Art Week, um es herum stehen Menschen mit bunten Schlapperparkas, zu großen Rucksäcken, Basecaps und Dauerlächeln im Gesicht, die sich superinteressant miteinander unterhalten. Das Erdmännchen blickt auf eine in Mondsichelform gebogene Neonröhre im Inneren der Vitrine. Ich habe sofort Mitgefühl für die traurige und sehr lustige Skulptur. Ein ganz ernsthaftes Begehren richtet sich auf ein industriell produziertes Innerlichkeitsschema, dargestellt durch das es rosa anleuchtende Mondsichel-Symbol. Ähnliche scheiternde Objektbeziehungen kehren in den anderen Arbeiten Friedrich Kunaths wieder. In einer Landschaftsmalerei, einem sonnenuntergangsfarbenen Spraypaint-Szenario mit Bergen, Felschluchten und reißendem Fluss, steht ein Comic-Baum mit Gesicht und hält einen Telefonhörer in den Raum: „It's Friedrich“. Ob da das eigene Über-Ich am Telefon ist oder das der bildmächtigen Vorväter? Um einen mit weißem Teppich ausgelegten Raum zu betreten, muss man die Schuhe ausziehen, Körperfragmente aus Gips liegen herum wie von Monumentalskulpturen heruntergefallen, Malereien rotieren und eine weitere Kitschlandschaft erscheint in den Umrissen des Wortes RELAX. Die Konflikte zwischen kommerzieller Wunschproduktion, authentischer Sehnsucht und der eigenen Überforderung setzt Kunath in humorvolle bis hysterische Malereien und Objekte um, die sich als Opfer eines übersteigerten

Therapiediskurses immer wieder selbst umzirkeln. Ich freue mich, in Kunaths Arbeiten Elemente zu erkennen, zu denen ich mich mit meinem im Verhältnis zu den anwachsenden Informationen immer kleiner werdenden Wissenshintergrund in Beziehung setzen kann. Wie bei Caspar David Friedrich, den Kunath als popkulturellen Überkünstler dauernd zitiert, lassen die Arbeiten etwas aufscheinen, das größer ist: Eine Unendlichkeit, die heute nicht mehr als göttlich kodiert ist, sondern als Maschine aus Diskursen, Produktionsketten, Bürokratien, Technologien, Algorithmen – in einer HKW-Konferenz nannten sie es Technosphäre –, die uns Menschen einbindet und uns Gefühle der Machtlosigkeit einflößt. Verwirrende Kunst zu machen ist eine Form des Widerstands. Bei mir hatte sich inzwischen auch ein Widerstand dagegen entwickelt, die seltsamen Werke in aktuellen Ausstellungen mit Interesse zu betrachten, die theoriegebeutelten Texte zu lesen und dem, was spontan als Bullshit erscheint, immer wieder eine Chance zu geben – es zum Beispiel als Entkopplung von Zeichen und Referent zu sehen. Es ist aufreibend, den auf uns einprasselnden Kräften Gegenkräfte entgegenzusetzen, doch genauso zermürbend ist es, gut gelaunt und akzelerationistisch im Flow der Zeichen und Technologien mitzurauschen. Ein typischer Doublebind.

Zwei Häuser weiter in der Galerie Nagel Draxler gelangt man hinter dem Büroraum ins Treppenhaus und dann in eine leerstehende Wohnung mit gelblich verblichenen Tapeten und ochenblutfarbenen Dielen. „Hier am Rosa-Luxemburg-Platz so eine Wohnung! Wie früher in den Neunzigern.“ Die Leute sind ganz beeindruckt. „Die ist schon weg, mach dir keine Hoffnungen.“ Hans-Jörg Mayer steht umringt von Bekannten in seiner Ausstellung „Ocean Spray“. In den Räumen gehängt sind Bilder einer nackten Frau mit dunklen kurzen



Haaren, die hinter expressiv hingejzzten gelben und blauen Farbschlieren fast verschwindet. Jiz Lee ist eine genderqueere – sich nicht als Frau identifizierende – Pornodarstellerin, die innerhalb der Industrie die Kontrolle und die Rechte über ihre Produktionen behält. Chat und ich bewundern die zickzackförmig gemalte Beinbehaarung der Aktfigur, und Hans-Jörg erzählt, dass er in Comics die Körperhaare oft so dargestellt gesehen hat, und dass er das schon immer mal zeichnen wollte. „Bist du jetzt auch Feminist geworden?“ fragt Chat. Sex und Gewalt seien Themen, die immer wieder in seinen Arbeiten vorkommen. Zusammen betrachten wir seinen Katalog mit verspielteren und erzählerischeren Malereien von androgenen Frauen, die entfernt an Balthus erinnern. „Hans-Jörg, du sollst doch auf dich achten, vor drei Tagen war erst die OP!“ ruft ihm eine Freundin zu, und er schaut auf den schnapsglasgroßen Plastikbecher, in dem die Galerie Weißwein an die Besucher ausschenkt, „ist doch nur ein kleiner Schluck.“ Hans-Jörg trägt eine alte bunte Trainingsjacke und ein offenstehendes ungebügeltes Hemd, wie man das Mitte der Neunziger trug, als Bewohner mit Wohnungsberechtigungsschein dieser von der Wohnbaugesellschaft noch nicht an die Eigentümer restituierten Häuser, im Stil elegant auf der Kippe zwischen Hipster und Sozialfall balancierend. Ein Widerstand sein. Dastehen wie ein Gender-Sternchen im Fließtext. Sei es der eigene Körper, die Leinwandoberfläche oder die eigene Innerlichkeit, alles verwandelt sich mit oder ohne eigenes Zutun in ein Produkt. Das Revollieren wird zum Dauerzustand, passiv-aggressiv, traurig, gefährdet, schillernd, mit besten Wünschen an den Kapitalismus, dass er auf dem Glibber ausrutschen möge.

Auf der Weydinger Straße stehen die Leute in Gruppen zusammen, reden, trinken Bier, es ist abends noch warm Mitte September. „Schau mal die Litfasssäule“, sagt Chat. „Merkel köpfen“ hat jemand mit Filzstift auf ein Filmplakat von „45 Years“ neben das Gesicht von Charlotte Rampling ge-

schmiert. Abscheulich. Wir kratzen mit den Fingernägeln an den Rändern des Plakats, es klebt zu fest. „Hast du einen Filzstift zum Übermalen?“ „Nur einen Kuli.“ Durchstreichen sieht zu harmlos aus. Uns fällt nichts ein. Christoph Schlingensiefel hatte 1996 im Prater der Volksbühne „Tötet Helmut Kohl“ aufgeführt, aber das war Ironie. Eine Gruppe Bekannter kommt gerade aus der Volksbühne, wo sie die Installation „Rebel Dabble Babble“ von Paul und Damon McCarthy gesehen haben. Sie sind begeistert. „Die nehmen unsere Gegenwartskultur auseinander“ sagt Oliver, „aber ich würde euch nicht raten, da reinzugehen, das ist wirklich zu hart, mit Porno und sich Bekacken. Frauen werden die ganze Zeit gequält, da kommt ihr schlecht drauf. Na, sexistisch meinen die das nicht, eher als Kritik am Kapitalismus, so sieht jetzt mal die Kultur aus. Männer wollen das genauso sehen, darauf fahren die im Internet ab.“ Wir gehen alle in den Hinterhof vom Spike-Projektraum, wo Würstchen gegrillt werden und um 22 Uhr die Polizei kommt, weil die Anwohner Ruhe haben wollen.

Die Installation in der Volksbühne besuche ich ein paar Tage später. McCarthy und sein Sohn haben mit Hollywoodproduktionsmitteln ein Remake des Films „Rebel Without a Cause“ gedreht, das die Beziehungen des Regisseurs Nicholas Ray zu seinen Schauspielern Natalie Wood und James Dean während des Drehs in den Fokus rückt. Der gesamte Raum ist von großen Leinwänden umzirkelt, auf denen verschiedene Szenen aus dem Film zu sehen sind, die mehr wie Performancevideos erscheinen. Im Zentrum des entstuhlten Zuschauerraums steht ein kleiner Bungalow, Nachbau aus dem Château Marmont in L.A., und das Bühnenbild aus „Rebel Without a Cause“ mit Wohnzimmerinterieur und Treppe, in dem McCarthy seine Szenen filmte. Es dreht sich langsam mit der großen Bühne und bewegt mit einem Projektor ein zusätzliches Bild über die Leinwände. Durch die Fenster des kleinen Hauses sieht man ein Sofa gegenüber einem Projektor, der ex-



plizite Pornoszenen mit der Hauptdarstellerin Elyse Poppers an die Wand wirft. Auf dem Couchtisch liegen in Plastik verpackte Kleidungsstücke, wie nach einem Verbrechen oder einem Online-Shopping. Das Haus, Symbol für das menschliche Innere, Schutzraum, Habitat der Kleinfamilie, die bei Wilhelm Reich bekanntlich als die Keimzelle des autoritären Charakters galt, nimmt hier die Form eines schäbigen Luxushotelbungalows an, in der ein Hollywoodfilmteam ödipale und missbrauchende Familienstrukturen entwickelt. Die Installation lässt die von der Hollywood- und Pornoindustrie produzierten Bilder ganz konkret in den privaten Raum eindringen, der wiederum genau das Material liefert, aus dem sie sich generieren. Die Betrachter, wir, die zivilisierten, kritisch denkenden und politisch auf der richtigen Seite stehenden Volksbühnengänger, werden mit den Feedbackschleifen und Phantasmen des Abjekten begossen. Ich muss irgendwann lachen. In die Wände des Bungalows sind Löcher gesägt, man kann hindurchschauen, POV, und auf der Leinwand sieht man, wie sie gesägt werden, wie Männer mit großen Nasen Videokameras halten und in die Löcher hineinfilmten. Unter Fußböden kriechen sie herum, wie bei Vito Acconci, ziehen sich die Stühle weg, wie bei Bruce Nauman, FUCK YOU FUCK YOU FUCK. In einer anderen Szene liegt die Hauptdarstellerin mit dem jungen Helden im Bett und glaubt an die romantische Liebe. In einer Badewanne mit brauner Sauce, die aus dem alten Mann, dem Vater, herausläuft, wird sie beschmutzt, wie bei den Wiener Aktionisten. Irgendetwas Gewalttätiges passiert in der Treppe, von der Paul McCarthy in einem Interview als „the staircase of trauma“ spricht. Man hält es nicht länger als eine halbe Stunde aus. Im Interview mit Tom Ec-

cles auf YouTube erzählt McCarthy, dass er entschieden hat, die Produktionsmittel der Filmindustrie zu nutzen und sich den daraus folgenden Zwängen und dem Zeitdruck zu unterwerfen, um mit seiner Arbeit in einem viel größeren Maßstab Dinge zu verändern, also ins System hineinzugehen, um innerhalb des Systems den Widerstand gegen das System nach vorne zu treiben. Er bringt in „Rebel Dabble Babble“ die verschiedenen Ebenen der kulturell produzierten und vom konditionierten Publikum begehrten Gewalt zusammen – Hollywood, Internetpornografie, Performancekunst, Videokunst, das Castorfsche Schreitheater – in einem begehren Bild. Zusammenhänge eröffnen sich, die vorher nicht so klar und ernüchternd zu erkennen waren. Aber auch Zweifel: Generiert das Überschreiten von Grenzen nicht noch mehr Wünsche nach dem Überschreiten von noch mehr Grenzen? Noch mehr Hassmonster, die jetzt ihre verschimmelten Fantasien in die Wirklichkeit umsetzen und Menschen köpfen? Mehr Close-ups von Penetrationen in Galerien und Museen? Ich wünsche mir so sehr, und es klingt wie eine romantische Fantasie, dass der Drache, der immer mehr Gewalt produziert, sein letztes Röcheln ausstößt, erledigt, egal wie, zum Beispiel geschwächt durch manischen, ihn selbst imitierenden Widerstand. Man würde mitrennen, dabei schneller rennen als das gegnerische System, und Widerstand leisten, ohne dass es so aussieht. Also das System auch täuschen, während man im Gonzo-Stil die Kamera ganz dicht drauf hält. Kann das gutgehen? Wir gehen nach nebenan in die Bar 3, um das alles nochmal zu diskutieren.

Christina Zück





klausbiesenbach [FOLGEN](#)

Klaus Biesenbach Director, MoMA PS1 & Chief Curator at Large, The Museum of Modern Art, New York

3,072 Beiträge · 175k Abonnenten · 1,082 abonniert

