

027/100

04-2016

von hundert ————— 27

Format
Ausstellung
Spezial

- 3 — Einfamilienhaussoziologie ————— *Andreas Koch*
- 5 — Kultur & Gespenster / Heftbesprechung ————— *Alice Goudsmit*
- 8 — Heidi Specker / Berlinische Galerie ————— *Andreas Prinzing*
- 10 — Dürer, Kentridge / Kupferstichkabinett ————— *Anne Marie Freybourg*
- 12 — Gespräch mit Julia Oschatz ————— *Christoph Bannat*
- 14 — Max Boss, Stine Omar, Charlie Roberts / koal ————— *Hanna Fiegenbaum*
- 16 — 25 Jahre Goldrausch / Kunstquartier Bethanien ————— *Anna-Lena Wenzel*
- 18 — Kunst aus dem Holocaust / DHM ————— *Andreas Schlaegel*
- 20 — Ed Ruscha / Sprüth Magers ————— *Stephanie Kloss*
- 21 — Einführung ————— *Barbara Buchmaier, Andreas Koch*
- 23 — Kunstausstellungen ————— *Meyers Lexikon, 1907*
- 24 — Format EX ————— *Barbara Buchmaier, Christine Woditschka*
- 26 — Mousse / Heftbesprechung ————— *Andreas Koch*
- 27 — Exhibitism ————— *Marc Wellmann*
- 28 — Fragen an Hans-Jürgen Hafner ————— *Barbara Buchmaier*
- 30 — Kunst am Rechner ————— *Michael Pohl*
- 31 — Ausstellungsfotografie ————— *Andreas Koch*
- 32 — Jackson Pollock / Deutsche Bank KH ————— *Alina Rentsch, Luisa Kleemann*
- 34 — Sol Calero / Galerie Wedding ————— *Agnieszka Roguski*
- 36 — Vergessen ————— *Thomas Wulffen*
- 37 — Wo ich war ————— *Esther Ernst*
- 40 — Mit Schnitte #7 / Tahnee Godt ————— *Anja Majer, Esther Ernst*
- 42 — Exo-Evolution / zKM Karlsruhe ————— *Seraphine Meya*
- 44 — Genius Loci / t27, Kunstverein Neukölln ————— *Johannes Wilms*
- 46 — Gespräch mit Albrecht Kastein ————— *Christoph Bannat*
- 48 — Peter Buggenhout / Konrad Fischer ————— *Ory Dessau*
- 49 — Vanity Fairytale ————— *Elke Bohn*
- 50 — Tagebuch ————— *Einer von hundert*
- 51 — Eine Liste von hundert / Künstler der BB9 ————— *Betty Specculatious*
- 52 — Onkomoderne ————— *Christina Zück*
- 56 — Ein Instagram von hundert ————— *Christian Boros*

Impressum

erscheint 04/2016

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)

Redaktionstreffen Christina Zück, Andreas Koch, Barbara Buchmaier, 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 130 + 60 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 Foto: Waldenbuch, Gänsäcker, Quelle: www.panoramio.com

4 Foto: Calw-Stammheim, Quelle: www.panoramio.com

5 Doppelseite aus „Kultur & Gespenster“, Nr. 16 „SOS Fantômes“, Text von Nora Sdun

6 Titelseite „Kultur & Gespenster“, Nr. 16 „SOS Fantômes“

8 Heidi Specker aus der Serie „Im Garten“, 2005

9 Heidi Specker aus der Serie „In Front of“, 2015

10–11 Ausstellungsansichten „Double Vision“, Fotos: Anne Marie Freybourg

12–13 Bühnenbild Julia Oschatz, Inszenierung „Othello“ am Maxim-Gorki-Theater

14 Ausstellungsansicht Galerie koal

15 Charlie Roberts „Untitled“, 2015, Courtesy Galerie koal

17 Ausstellungsansicht „25 Karat – Goldtausch“, Foto: Astrid Busch

18 Pavel Fantl „Das Lied ist aus / The Song is Over“, 1942–44

20 Ed Ruscha „Metro Mattress #4“, 2015, Courtesy Sprüth Magers

21–36 Lukas Quietzsch und Philipp Simon, Bildstrecke für das von-hundert-Spezial „Format Ausstellung“, 2016

37–39 alle Fotos: Esther Ernst

40 Foto: Anja Majer, Esther Ernst

42 „Inferno“, Interaktive Roboterperformance im Rahmen der Ausstellungseröffnung

„Exo-Evolution“, 30.10.2015 / © ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Foto: Fidelis Fuchs

43 Aline Veillat, „Pas de deux en vert et contre“, 2009–2012, in „Exo-Evolution“, ZKM 2015 /

© Foto: ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Foto: Jonas Zilius

44 Ausstellungsansicht „Genius Loci“, Foto: Kunstverein Neukölln e.V.

46 Thomas Bayrle „Kühe“ (Ausschnitt), 1967/2015

48 Peter Buggenhout „On Hold #3“, 2015, Courtesy Galerie Konrad Fischer

49 Random International „Rain Room“, 2012

50 Brioni Anzeigen, Fotos: Collier Schorr

51 DIS, Foto: Sabine Reitmaier

52–55 Fotos: Christina Zück

56 Screenshot <https://www.instagram.com/chrboros/>



Einfamilienhaussoziologie

Natürlich hat dieser Text nichts in einer Kunstzeitschrift verloren. Es geht um Raum, um Soziologie, um eine knappe Verkürzung der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland anhand ihrer Häuser. Niemand hat übrigens besser und lustiger über das deutsche Haus geschrieben als Peter Richter in seinem gleichnamigen Essaybändchen von 2006 (Goldmann-Verlag). Dort nahm er uns an die Hand und führte uns vom Kinderzimmer bis ins Grab und beschrieb unser nächstes Wohnumfeld, das spezifisch deutsche, also die Küchendurchreiche, die Plastikjalousie oder die „Manufactum-Moderne“. Dieser Text hier greift nur eine Bau- und Wohnform heraus, und zwar die des Einfamilienhauses, in welchem etwas mehr als ein Drittel der deutschen Bevölkerung lebt (ca. 30 Millionen Menschen). Der Rest wohnt zur Miete und in Wohnungen, vier Millionen gar in Wohngemeinschaften. Aber von den Einfamilienhäusern gibt es über 15 Millionen in Deutschland und jeden Tag kommen ein paar hundert hinzu. Gleichzeitig sinkt die Anzahl der Menschen, die darin wohnen. Warum das so ist, kann man an einem typisch schwäbischen Dorf beobachten.

Vor dem Zweiten Weltkrieg war dieses noch eine Ansammlung von ländlichen Häusern, die dicht an dicht um den Dorfplatz standen, die Bauern fuhren von dort aus raus aufs Feld. Natürlich gab es auch andere Berufe: Metzger, Bäcker, Handwerker, man schaffte vielleicht auch schon bei Daimler und meist wohnte auch nur eine Familie darin, die war damals nur größer, mehr Kinder, Oma, Opa, Tante.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es eine Riesenzugswelle aus dem Osten. Zuerst wurden nicht sonderlich schmutzige Mehrfamilienhäuser auf die Äcker gesetzt, ganze Siedlungen entstanden. In den fünfziger Jahren setzte unter anderem wegen der vielen neuen Menschen ein Wirtschaftsboom ein, die Kinder der Nazis wurden erwachsen, verdienten gut und fin-



gen für ihre kleinen Familien an, eigene Häuser zu bauen. Das war die eigentliche Geburtsstunde des westdeutschen Einfamilienhauses. Die Vorläufer aus den zwanziger und dreißiger Jahren waren schließlich zahlenmäßig weit unterlegen. An den alten Dorfrändern entstanden nun großflächig neue Siedlungen. Die ersten eben in den sechziger und siebziger Jahren, gerne im damals schicken, modernistischen Bungalowstil mit flachen Dächern.

Und so ging das weiter und hört bis heute nicht auf. Baugebiet um Baugebiet wird erschlossen, Gänsäcker 1 und 2, Lunkenteile 1980 und 1990, Mühlacker I, II, III. Die Kleinfamilienhauszonen schließen sich wie Jahresblasen um die Dörfer. Die Kinder, die in so einem Gebiet aufwuchsen und nicht in eine Großstadt zogen, bauen sich im Nachbargebiet oder -ort ein eigenes Haus in einer neuen Blase.

Kommen wir zum Punkt unserer Analyse. Wir landen an einem demographischen Wendepunkt, der die beschriebene Wohnsituation kippen lässt. Von den Familien, die in den sechziger Jahren die Häuser bauten, sind mittlerweile vor allem die siebzig- bis neunzigjährigen Menschen als Bewohner/innen übrig, oft Witwen, die auf meist weit über hundert Quadratmeter leben. Und bald werden sie sterben. Ihre Kinder und Enkel sitzen in anderen Häusern und werden nicht in ihr Elternhaus zurückziehen. Es werden auch nicht mehr Kinder geboren und kaum Häuser abgerissen. Den ältesten Einfamilienhausgebieten droht massiver Leerstand und Verfall, erst der Preise, dann der Häuser. Auch die Kanalisation wird eintrocknen und kaputtgehen, wenn nicht mehr genug gespült wird.

Man muss diese Entwicklung auf ganz Deutschland hochrechnen. Alle Dörfer und Städte haben solche Gebiete, die bald noch leerer sein werden, als sie jetzt schon erscheinen. In

einer Nachwahlstudie zu einer typischen Kleinstadt in Rheinland-Pfalz (Haßloch) verwunderte es die Analysten, dass gerade in den gutbürgerlichen Einfamilienhausgebieten die AfD besonders gut abschnitt. Aber in genau dieser zunehmenden Leere wächst die Angst. Jedes fremde Geräusch wird durch die Stille verstärkt. Hinter den Hecken und 40 Jahre alten Bäumen, hinter den früh heruntergelassenen Jalousien, den blickdichten Gardinen wird darüber nachgedacht, was nach einem kommt. Und beide Bilder sind noch außerhalb der jahrzehntelang gefestigten Vorstellungskraft: Die Abrissbagger, genau wie die vielen Kinder von neu Hinzugezogenen aus anderen Ländern. Spielende Kinder wurden hier zuletzt vor Jahrzehnten gesehen. Eine Alternative zu diesen beiden Bildern gibt es nicht.

Andreas Koch

Die Bibliothek der Hamburger Kunsthochschule wurde am Tag der Absolventenausstellung verramscht.

Ist das eine Geschichte deutscher Duckmäuserei?

Die Entscheidung zum sogenannten »Umbau« der Bibliothek der Hamburger Hochschule für bildende Künste (HBK) fiel angeblich mit großer Mehrheit im Senat. Die mit der Einrichtung beauftragten Janko Fezer und Glen Oliver Löw verstehen es offenbar, ihre Ideen als Zeitungsartikels zu verkaufen. Vielleicht wäre es auch ein Spa gewesen? Wer weiß?

Zum Hochschulsenat gehören Professoren – vor allem treue Vasallen des Präsidenten, Vertreter des akademischen Mittelbaus sowie zwei Studenten. Nur werden die monatlichen Sitzungen nicht von allen Mitgliedern wahrgenommen, weil ihnen die persönlichen Angriffe und Fieseleien (wie sie nun für jedes Lehrerkollegium und auch für jeden Kauderwatsch üblich sind) zu anstrengend sind, sodass die Herrschaften dann auf die Informationen ihrer Studenten angewiesen sind (die Sitzungen sind öffentlich), die ihnen erklären, was in den Tagen der Absolventenausstellung über die Bittne ging, nämlich der große Flohmarkt der historischen Bestände der Bibliothek (etwa 4000 Bücher sind unter die Leute gebracht worden, interessanterweise ganz ohne Rechnung, das wäre dann auch noch mal ein pittoresker Aspekt).

Oh, ja! Die Empörung ist groß! Zittern lassen will sich aber keiner, weil andernfalls angeblich quasi disziplinarische Strafen drohen. Es wird gekuschelt!

Es wird gekuschelt, um z.B. die Entfristung der eigenen Stelle nicht zu gefährden, ja das ist schon ein guter Grund. Bleibt zu fragen, ob man mit so einem verbogenen Hirn, wenn man dann die feste Stelle hat, zu dem »alten Kampfgeist«, den nicht wenige für sich beanspruchen, zurückfindet – ich habe bisher keinen dieser entzweiteten Herren getroffen.

Auch soll es gewisse Boni oder Extrazuschüsse (wie z.B. unkompliziertes Geld für Exkursionen) gegeben haben für linsentreues Abstimmungsverhalten. Es scheint in allererster Linie darum zu gehen, einen effizienten, gegenüber den Bedürfnissen einer Hochschule und den dort studierenden Menschen absolut tauben Kader an rückgratlosen und also entsprechend flexiblen Personen zusammenzustellen, die in der positivsten Formulierung, die mir dazu einfallen mag, eine sogenannte »Inselabgabe« vorweisen können – sprich, man richtet vor allem auf sich selbst und macht, wegen des völligen Fehlens solidarisches Verhalten und politischen Bewusstseins und ja, man muss es wohl so nennen, auch des Fehlens kompetenter qualitativer Kritik, keinen Ärger!

2) Gerechtweise muss hier angemerkt werden, dass die Herren Löw und Fezer dem Präsidenten, der »Leitungsinstanz« (von noch immer das sein soll) in die Bibliothek stellen und die alten Möbel ganz neuereinstellen wollte, widersprachen, woraufhin sie kühn die Verantwortung für das Design des Bibliotheksprojekts übernommen bekamen. Es wird im Senat offenbar stets gefragt »Wer ist dagegen?« und nicht »Wer ist dafür?« Wer also zusätzlich die Hand hebt und dagegen ist, bekommt sofort einen Anweisung und damit das Problem aufgelöst. Wenn man außerdem gegen eine gute Sache wendet die Kollegen trösten, da man diejenigen vernichtet werden können, die sich mit dem Fall befassen müssen. Bleibt zu fragen: Warum folgt man der Order?

Angela W. Hübner 2012, NORJA 2012

185

Unheimlich schön – Zur gespenstischen Wiederkehr der Dinge

Über „Kultur & Gespenster“, insbesondere die aktuelle Ausgabe „SOS Fantômes“ – mit drei Fragen an Gustav Mechlenburg, Co-Herausgeber

„Kultur & Gespenster“. Was ist das? Ein hochwertiges Druckerzeugnis. Schwer. Fast schon ein Buch. Auf jeden Fall irgendwie solide, aber nicht glossy, kein Hipster-Heft. Was dann? Der klingvolle, aber auch etwas kindische Titel der etwa ein- bis zweimal jährlich im Hamburger Textem Verlag erscheinenden Publikation macht eine Zuordnung schwer, das Objekt allerdings umso begehrenswerter. Schließlich will man lernen – und am liebsten etwas Neues. Und gern auch selbst mal wieder eine Entdeckung machen. Das kommt ja nur noch selten vor, wo alles schon zerlegt und analysiert wurde, und nurmehr Müdigkeit sich vor der Auslage der aktuellen Kunst- und Kulturmagazine breit macht. In „Kultur & Gespenster“ allerdings gibt es noch einiges zu entdecken.

Eine innere Ordnung der Dinge scheint gegeben – ein derart durchgestaltetes Druckerzeugnis muss schließlich durchdacht sein. Es ist eine intelligente Publikation und amüsant noch dazu. Man könnte es im Geiste der Zeit ein „Hybrid“ nennen, als Verschmelzungsversuch von Kultur- und Geschichtswissenschaften, Philosophie, Literatur und Kunst verstehen. Eigentlich aber spricht das große Et-Zeichen als Paarformel zwischen der Kultur & den Gespenstern gerade gegen eine Hybridisierung und stattdessen deutlich für das sich gegenseitige Ergänzen der Disziplinen. Misch-Ehen dieser Art werden fast automatisch den Kulturwissenschaften zugeordnet, einer dankbaren Wissenschaft, der nichts zu fremd, aber alles zueigen ist. Im Falle dieser Zeitschrift – oder ist es ein Magazin? – die ja schon die Kultur im Titel trägt, ist das nicht vollkommen verfehlt. Allerdings auch nicht sonderlich hilfreich, denn wem hilft es zu wissen, dass in dem Heft theoretisch alles Mögliche erscheinen könnte? Stellt sich also vielmehr die Frage nach dem Wie und Warum.

Bemerkenswert, aber nicht verwunderlich und keineswegs

uninteressant, selbst jenseits von Elbe und Alster, ist der Hamburg-Schwerpunkt der Publikation. „Kultur & Gespenster“ hat eine loyale Redaktion und ein treues Publikum, und bleibt – wie ein Vergleich mehrerer Hefte nahelegt – seinen Beitragenden, FreundInnen, Bekannten und dem Geschehen in der näheren Umgebung verbunden. Eine kleine Umfrage unter Freunden zeigt die Tendenz: wer einmal „Kultur & Gespenster“ gelesen und gemocht hat, wird es immer wieder tun.

Ein weiteres Merkmal ist, dass entgegen dem Trend zur Internationalisierung der Kunsttheorie „Kultur & Gespenster“ ohne englische Übersetzung erscheint. Eine rein deutschsprachige Zeitschrift muss auf ein internationales Publikum verzichten und kann auch bestimmte Vertriebswege nicht nutzen. Was aber eine oftmals teure, wenn gute, Übersetzung aus dem Budget ziehen würde, kann stattdessen in längere Artikel und gute Gestaltung investiert werden. Auf jeden Fall wird hier alles gegeben. So gelungen und leicht kommt es daher, dass keiner merkt, dass die Bedingungen, unter denen solche Spezialpublikationen entstehen – auch in Hamburg – prekär sind. Das ist schon ein Akt; einer, der nur mit Durchhaltevermögen, guten Kontakten und einiges an Idealismus zu leisten ist.

„Kultur & Gespenster“ ist, könnte man sagen, eine große Zeitschrift unter den schmalen und kleinen: Großzügig wird mit dem Platz umgegangen, sowohl die Länge der Textbeiträge als auch die mehrseitigen Bildstrecken zeugen davon, dass Inhalte über äußeren, formalen Begrenzungen oder Vorgaben stehen. Groß ist auch die Liebe, die im Layout den Details zuteil wird, und groß sind nicht zuletzt die Themen, an die sich Autoren, Künstler und Redaktion heranwagen. In früheren Ausgaben ging es u. a. um Wahrheit, um Märchen

und, unter dem Titel „Stabile Seitenlage“, um den aktuellen Zustand des Kulturbetriebes. In zwei Ausgaben handelte es von Drogen und mehrere Hefte widmeten sich den mutmaßlichen „Hochstaplern“ – oder Helden – der Kultur. Es geht also um nichts weniger als *die Kultur*. Eigentlich auch schon ein Gespenst. Und vor allem ein absolut unzeitgemäß großes Wort, das sich niemand mehr so recht zu verwenden traut. Doch bei „Kultur & Gespenster“ traut man sich – und die Erweiterung des Titels um die Gespenster erweist sich als glücklicher Kunstgriff.

1

Alice Goudsmit/ Ist das „Gespenster“ in „Kultur & Gespenster“ als Anerkennung der Bedeutung von Geschichte zu verstehen?

Gustav Mechlenburg/ Ja, auch, wir graben ja gern auch immer wieder mal nicht mehr so bekannte Autoren oder Geschichten aus der Vergangenheit wieder aus. Aber es gibt natürlich auch aktuelle Gespenster und gespenstische Begebenheiten. Außerdem war uns das Wort „Kultur“ allein im Titel doch allzu ehrwürdig :-)

Der Titel „Kultur & Gespenster“, vielleicht einst als kleiner Jux entstanden, gibt tatsächlich Aufschluss über den Inhalt und seine Formen. Es ist eine Zeitschrift mit dem Schwerpunkt Kultur, aber zugleich auch eine Zeitschrift über Gespenster, im weitesten Sinne. Ehemals zur Auflockerung und als Gegengewicht zum übermächtigen K-Wort entstanden, sind die Gespenster in den vergangenen 10 Jahren und 16 Ausgaben immer wieder Thema oder Stichwortgeber geworden. Dabei wird das gesamte spielerische, ironische und obskurantistische Potenzial dieser Wortkombination ausgeschöpft, aber eben auch Aufklärungsarbeit geleistet.

Der schelmische Titel ermöglicht vieles, was unter einem anderen Namen einer härteren Prüfung unterzogen werden könnte. So hat die Redaktion beispielsweise keine Hemmungen, querbeet und trend-unabhängig alte Geschichten neu aufzulegen oder ausgewählte Ausschnitte aus bestehenden Publikationen erneut zu veröffentlichen, wodurch Theoretiker, Autoren und Künstler unterschiedlichsten Alters und verschiedenster Schulen zusammengebracht werden. Dieses „Mehrgenerationenprojekt“ gelingt auch darum so gut, weil es die gewachsenen Verbindungen zu den Institutionen und Strukturen der Hansestadt und des geografischen Nordens nutzt.

Das Wiederkehren – oder Für-immer-Dableiben – ist ein besonderes Merkmal des Gespenstischen. Dieses Merkmal trägt auch die Struktur dieser Publikation. Zum Beispiel durch die durchgehend gleichbleibenden Titel der Rubriken. So schön und verheißungsvoll verdienen sie es, hier genannt zu werden, die Überschriften der Rubriken des aktuellen 16. Bandes:

DIE LUST UND DIE NOTWENDIGKEIT / DIE SINNLICHE GEWISSEHEIT / DER SICH ENTFREMDETE GEIST. DIE BILDUNG / DIE VERSTELLUNG / DAS GESETZ DES HERZENS UND DER WAHNSINN DES EIGENDÜNKELS / DAS GEWISSEN, DIE SCHÖNE SEELE, DAS BÖSE UND SEINE VERZEIHUNG / DIE TUGEND UND DER WELTLAUF.

Seit dem ersten Erscheinen von „Kultur & Gespenster“ im Jahre 2006, einem Heft, das dem Hamburger Schriftsteller und Ethnografen Hubert Fichte (1935–86) gewidmet war, entwickelt sich die Reihe von innen, scheinbar einer eigenen, sich fortwährend entfaltenden Logik folgend. Für Systematiker gleichermaßen wie für Ästheten ist es beim Durchblättern der früheren Ausgaben eine Freude zu entdecken, dass die Titel der Rubriken, Dossiers und Bildstrecken in jedem Heft, ungeachtet des übergeordneten Themas und der untergeordneten Titel einzelner Beiträge, mit kleinen Modifikationen, wie oben bereits geschildert, die Gleichen geblieben sind. Der ästhetische Anspruch, der so vieles zu entscheiden scheint, ist auch in den literarischen Vorlieben der Redakteure zu finden. Nicht nur in den Titeln. Viele der Textbeiträge weisen sprachliche Besonderheit auf und bilden in ihrem uneinheitlichen Zusammenspiel kleine anthologische Kompositionen innerhalb einzelner Ausgaben. Zugleich aber ist „Kultur & Gespenster“ auch ein klassisches Magazin für Kunst und Kultur – mit normkonformen Rezensionen, ausführlichen Bildstrecken und Werbung. Der Redaktion und ihrem trefflichen Gestalter Christoph Steinegger/Interkool (auch Co-Herausgeber) gelingt es dabei auch ohne Hochglanz, dem Heft eine durchgehende Ästhetik zu verleihen. Es sind wirklich alle Seiten sehenswert, selbst das Impressum.

2

Goudsmit/ Leben Gespenster davon, dass man an sie glaubt?

Mechlenburg/ Schon, aber sie haben wohl auch ein Eigenleben und man wird sie selbst dann nicht so schnell los, wenn man sich alles rational erklären wollte.

Um diesem Eigenleben der Gespenster, das sich auch innerhalb der Publikationsreihe manifestiert, gerecht zu werden, sind nun in Folge zwei Ausgaben ganz den Geistern gewidmet. Ging es im Heft Nr. 15 mit dem Titel „Ghostbusters“ um die heimatlosen Seelen der Amerikaner, so geht es im vorliegenden Heft 16, „SOS Fantômes“, erschienen im Herbst 2015, um ihre europäischen Kollegen.

Ausgesprochen gespenstisch sind die im einleitenden Text „Urbane Kriegsführung: Durch Wände gehen“ beschriebenen Kriegsszenarien. In diesem Auszug aus dem Buch „Sperrzonen, Israels Architektur der Besatzung“ von Eyal Weizman, erschienen 2009 bei Edition Nautilus in Hamburg, wird geschildert, wie postmoderne Denkmodelle in militärischer Strategie wirksam werden. Der Textauszug ist ein sehr gutes Beispiel dafür, wie ehemals gut gedachte, umstürzlerische Theorien uns in ihrer ideologischen Umkehrung heimsuchen können. Ebenso exemplarisch zeigt er, wie die Gespenster der Geschichte aus zeitgenössischer Kulturtheorie und Praxis kaum wegzudenken sind.

Eben dieses Zeit-Raum-Kombinat wird in besonderer Weise von „Kultur & Gespenster“ thematisch erschlossen. Geschichte wird revitalisiert, mal in Auszügen und Zitaten, mal thematisch und mal andeutungsweise, aber immer ist sie da. Fast schon gespenstisch.

Ein schönes Beispiel offenkundiger Geschichtsbegeisterung

und Geisterbeschwörung ist ein Gespräch zwischen Jan-Frederik Bandel und Ulrich Raulff über die Theorielektüre der 70er-Jahre. Ebenso geschichtsträchtig erscheint mir Ralf Schultes Besprechung des Buches „Philosophie des Jazz“ von Daniel Martin Feige.

Man lernt tatsächlich beim Lesen. Vor allem Dinge, von denen man nie gegahnt hätte, dass sie einen interessieren könnten. Ich zum Beispiel wusste bis eben nicht, dass mich Theorien der Kriegsführung interessieren können, oder Männer mit Plüschhasenohren. Auch war mir nicht klar, dass ich mich über die Machenschaften des Hochschulsenats der HFBK aufregen könnte, aber die wunderbar zornige Schimpfe Nora Sduns über die geistesschwache Verramschung der Bestände der Kunstbibliothek ist auch als allgemeinpolitische Lektüre empfehlenswert. Wer sucht, der findet. Und wer nicht sucht, sondern nur blättert, findet auch. Und obwohl nicht alles gefällt, so doch auf jeden Fall, dass „Kultur & Gespenster“ keineswegs gefällig ist.

Zum Beispiel gefällt mir auch, dass der inzwischen verstorbene ehemalige Stadtrat Willi Müller aus Gelsenkirchen, dem maßgeblich zu verdanken ist, dass das Gelsenkirchener Musiktheater mit den Werken Yves Kleins geschmückt wurde, hier posthum zu Worte kommen darf. In einem monologähnlichen Interview, aufgezeichnet von Michael Glasmeier im Jahr 1978, spricht eine Stimme aus einer fernen Vergangenheit zu uns. Wie Glasmeier es treffend in seiner Einführung schreibt, „macht der Monolog klar, dass richtige Entscheidungen zur Kunst unabhängig von Theorien getroffen werden können, dass sich die hauptberufliche Kunstszene, die mehr und mehr den Alltag weit hinter sich gelassen hat und sich als Geheimbund zelebriert, vielleicht doch zu wichtig nimmt.“ (S. 85). Humorvolle Entschärfung der Lage ist nicht nur für Glasmeier ein Thema, sondern auch als durchgehendes Anliegen der Reihe „Kultur & Gespenster“ anzusehen. Sich über Kunst zu amüsieren, ist ein seltenes Phänomen und meist mit Fremdschämen oder Unverständnis verbunden. Aber es gibt auch Blickwinkel, wo nicht Ulk betrieben wird, sondern die Strategie des Vergleiches angewandt wird, um über Lustiges aus der Kunst ohne Häme zu berichten. So ist auch der Bericht darüber, wie Künstler dazu kommen, Kunstfelsen für Zoos zu bauen, kein Sich-lustig-Machen, wohl aber ein amüsanter und aufschlussreicher Bericht aus einer ganz anderen Kunstwelt.

Die Bildstrecken dieses Bandes allerdings sind in der Hauptsache themenfern. Zwar sind die Abbildungen der recht historisierend daherkommenden Kleider aus dem Maßanfertigungsatelier „morgentau“ von Marzena Sochacka-Szczepanska im klassischen Sinne hübsch, sie verkommen aber in diesem Kontext zu eher blassem Füllmaterial. Ebenso ergeht es den Fotografien von Kerstin Cmelka und Martin Hoener, nur dass diese in Farbe und Glanz sich deutlich besser durchsetzen. Die Schriftzeichnungen Friederike Feldmanns bekommen berechtigt viel Raum, aber ebenfalls eher als grafische Raumteiler der Texte, was zwar dekorativ ist, aber den Bildern nicht wirklich gerecht wird. Katharina Kohls Dossier „Personalbefragung – Innere Sicherheit“ mit Porträts und Zitaten involvierter Personen aus dem NSU-Prozess gewährt Einblicke in eine weit entfernte und absonderlich erschei-

nende Parallelwelt. In Jonis Hartmanns illustriertem Reisebericht aus Nepal vor dem Erdbeben sind Bild und Text aus einer Hand und verbinden sich gut zu einer flirrenden Reportage aus einem „Gespensterland“. Am allerschönsten jedoch funktionieren, finde ich, die schweigsamen Bilder der Arbeiten „Ohne Titel“ von Jeanette Fabis, die in ihrer formalen Strenge Ruhe ins Blättern bringen.

3

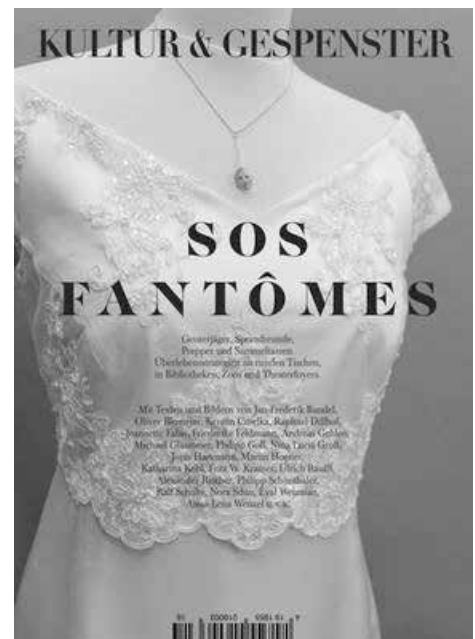
Goudsmit/ Gilt es, Gespenster zu bändigen? Einzufangen? Ins Jenseits zu befördern? Oder ist eine bleibende Parallelwelt denkbar und wünschenswert?

Mechlenburg/ Ersteres funktioniert wohl eher nicht so. Aufklärung hilft etwas, dann ist ein Parallelauskommen mit gegenseitigem Lernen vielleicht möglich. Es gibt auch nette Gespenster :-)

Mögen die netten Spukgestalten, die es immer gut gemeint haben mit „Kultur & Gespenster“, auch weiterhin in ihrem Wirken ungestört bleiben und Geistreiches wie Schönes aus dem Hause Textem unter dem Namen „Kultur & Gespenster“ entstehen lassen. Es ist zu hoffen, dass hier auch weiterhin Aufklärungsarbeit zum Wirken der Gespenster geleistet wird, dass diese uns nicht so bedrohlich erscheinen und wir mit ihnen als Verbündete unser kulturelles Lernprojekt fortführen können.

Alice Goudsmit

„Kultur & Gespenster“ erscheint im Hamburger Textem Verlag, die 16. Ausgabe „SOS Fantômes“ wurde im Herbst 2015 veröffentlicht. Preis 16 Euro.





Risse und Kratzer an den Hüllen

/Heidi Specker in der Berlinischen Galerie

Einige Jahre bevor ich, ohne es zu wissen, schräg gegenüber von Heidi Specker einzog, gelangte ich mehr oder weniger zufällig an eine ihrer Editionen. Das Close-up der in den 1960ern erbauten Kirche St. Bernadette du Banlay zeigt feine Abstufungen von Grau, strukturiert durch Spuren des Schalungsholzes, die in der erstarrten Betonoberfläche des bunterhaften Baukörpers konserviert wurden. Hölzerne Fingerabdrücke. Seither kreuzen sich unsere Wege gelegentlich – sie macht mich auf Eichhörnchen auf dem Nachbarbalkon im Tiergarten aufmerksam, auf metallene Wandpaneele in der U-Bahn-Station oder ein Buch, zuletzt Jürgen Beckers „Eine Zeit ohne Worte“ (1971).

Nun also Studioporträts. „In Front Of“ bildet einen Ausschnitt von Heidi Speckers eigener Generation ab, geboren zur Erbauungszeit jener motivisch von ihr präferierten Architekturen. Waren nicht bereits Serien wie „Concrete“ (2002), das „Landhaus Lemke“ (2008) oder „St. Anna“ (2012) Porträts, wenn auch architektonische Körper umkreist und mit feinem Gespür für Texturen in wechselnden Perspektiven abgetastet wurden? Dem Nebeneinander von gebauter Umwelt und urbaner Flora, das wir aus „Im Garten“ (2003/04) kennen, fügt die Künstlerin nun ein weiteres Kapitel hinzu – Personen aus ihrem Atelierumfeld, welche diese Szenerie im übertragenen Sinne beleben. Inhaltlich betritt sie damit ungewohntes Terrain, doch eines, das viele Fäden mit ihrer früheren Arbeit verbindet; weshalb es auch weniger als radikaler Schnitt denn als konsequente Erweiterung ihrer künstlerischen Praxis verstanden werden sollte. Unter dem Titel der neuen, in den vergangenen zweieinhalb Jahren entstandenen Serie bringt die Ausstellung in der Berlinischen Galerie beides in einer produktiven Konstellation zusammen. Zwei Räume, die dem Klassiker „Im Garten“ gewidmet sind, dienen als seitliche Rahmung für eine Präsentation der kleinformartigeren

Porträts im dazwischen liegenden, großzügig dimensionierten Hauptraum. Das funktioniert gut. Die neueren Arbeiten sind meist in Bildpaaren oder kleinen Gruppen zusammengefasst, die spannungsvoll miteinander korrespondieren. Zusätzlich auch eine endlos erscheinende Längswand im treppendurchkreuzten Zentralsaal davor mit einzubeziehen, mag der Menge an Material geschuldet sein, lässt die wunderbaren Arbeiten an dieser Stelle allerdings auch ein wenig verloren wirken. Die Versuchsanordnung, die den Porträts der Künstler, Kuratoren und Kritiker in der Serie „In Front Of“ zugrunde liegt, ist schlicht und für alle gleich. Bloß keine Mythologisierungen. Zwei Atelierwände, schwarz und weiß, ein grauer, etwas verdreckter Boden. Mal eine Tischkante, mal ein angeschnittener Spiegel, so wenig Requisiten wie nötig. Nichts läge ferner, als diese Arbeiten als eine eitle Selbstbespiegelung des Kunstbetriebs zu verstehen. Das ein oder andere Gesicht kommt einem bekannt vor, doch die auf Initialen reduzierten Bildtitel helfen nur dann weiter, wenn ohnehin bereits eine Vermutung existiert, um wen es sich denn handeln könne. Wie den metallisch glänzenden Becher auf einem der rätselhaften Bilder fängt die Fotografin in Haltungen, Blicken und isolierten Gesten ihr künstlerisches Umfeld ein, reflektiert es mit objektivierendem Blick in reduziertem Setting. Ernsthaft, konzentriert, stellenweise aber mit spielerischem Witz. Ähnlich wie die vereinzelt, aus kargem Astwerk bestehenden Bäume, die sie über zehn Jahre zuvor vor formatfüllenden Häuserfassaden erfasste, lichtet sie ihre ungeschönten Modelle isoliert vor der Atelierwand ab. Deren Blicke gehen meist an der Kamera vorbei, nachdenkliche Gesichtsausdrücke dominieren, und auch das sonst bei Porträtaufnahmen obligatorische Lächeln (einmal abgesehen von der Tatsache, dass dieses zwischenzeitlich „biometrietauglichen Gesichtszügen“ weichen musste) sucht man vergebens. Eine melancholische



lische Stimmung grundiert die Serie, in der es wenig gibt, woran sich die Protagonisten festhalten könnten. Und doch ist bei dieser fotografischen Annäherung Empathie spürbar, eine zärtliche Distanz.

Heidi Speckers formal präzise, überwiegend schwarzweiß abgezogenen Arbeiten konterkarieren die repräsentative Funktion der Gattung Porträt. Ebenso, wie die brutalistischen Bauten stets ihre Konstruktion offenlegen, kündigt auch die Reihe der Porträts von ihren eigenen Herstellungsbedingungen. Auf Traditionslinien neusachlicher Fotografie Bezug nehmend, fügt sich hier nichts zum gültigen Bild einer Person, alles bleibt mehr oder weniger Fragment. Die teils nur punktuell, teils komplett eingesetzte Farbigkeit verstärkt den konstruktiven Charakter dieser Arbeiten, die immer wieder auf falsche Fährten führen. Auf einer der Wand zugewandten Rückenfigur meint man die Fotografin selbst zu erkennen – doch ist sie es wirklich, die hier eine winzige Fliege unter dem Vergrößerungsglas studiert? Und die Person mit farbiger Perücke und kitschigem Katzenmotiv auf dem Oberteil, handelt es sich um Mann oder Frau? Attribute, die in privaten Interieurs Aufschluss über Tätigkeit und Vorlieben der abgebildeten Personen geben könnten, fehlen. Es ist nicht viel mehr als ein Kratzen an Hüllen und Oberflächen.

Ein zentrales Motiv bilden Hände. In einer Aufnahme sind es die eines Mannes, welche der Porträtierten durchs Haar streichen, ihren Kopf jedoch zugleich – ähnlich wie die in der Frühzeit der Fotografie verwendeten Apparaturen – zu fixieren scheinen. Die Ambivalenz jener Gestik zwischen liebevoller Berührung, schützendem Halt und einengendem Zugriff findet sich auch im Bild einer gesichtslosen Frau in flirrend gemustertem Kleid, die sich zu ihrem Hund herabbeugt, als wolle sie einen davonfliehenden Schatten festhalten. Oder

jener schrundigen Hand, die sich um das Federkleid einer vermutlich ausgestopften Taube legt. Auf anderen Bildern halten Hände Kunstpostkarten und andere Reproduktionen, nehmen durch Berührung Verbindung zur Tradition der Gattung auf. Einmal hängen die Finger zweier Hände, schutzlos über die Kante eines Holzsockels gelegt, nahezu leblos herab – eine passive Haltung, in der das menschliche Greif- und Tastorgan eine seltsam animalische Gestalt annimmt.

Fast siebzig Porträts sind es, Menschen und Tiere, die Heidi Specker mir beim Studiobesuch zeigt. Dazwischen ein Blick aus dem Fenster. Die Konturen des Atelierhauses zeichnen sich auf der sonnenbeschienenen Brandmauer gegenüber ab, die aus tausenden geschichteter Backsteine besteht. Differenz und Wiederholung. Was sich hinter der Fassade befindet, bleibt unserem Blick verborgen, und auch der Schatten verrät über das Gebäude nicht viel mehr als die Fotografien über die Abgebildeten. Wie heißt es zu Beginn von Jean-Luc Godards „Histoire(s) du cinéma“: „Ne va pas montrer tous les cotés des choses. Garde toi une marge d’indéfini.“ (Zeige nicht alle Seiten der Dinge, bewahre dir einen Rest an Unbestimmbarem).

Andreas Prinzing

Eine kürzere Version dieses Textes erschien zuerst in Camera Austria International, No. 133 (Frühjahr 2016), S. 13.

Heidi Specker „In Front Of – Fotografien 2005/2015“, Berlinische Galerie, Alte Jakobstraße 124–128, 10969 Berlin, 11.3.–11.7.2016



Auf der Wippe, auf der Kippe

/Albrecht Dürer und William Kentridge im Kupferstichkabinett

Die universitären Geisteswissenschaften ahmen jetzt nach, was die naturwissenschaftlichen Fakultäten schon seit längerem tun: Forschungsergebnisse mit sogenannten „Ausgründungen“ in die unternehmerische Praxis zu entlassen. Das Kunsthistorische Institut der Freien Universität hat im Rahmen seines DFG-Programmes zur Frage der Bildevidenz ein „Transferprojekt“ entwickelt. Ziel ist, quasi als Start-up für Museen und Ausstellungskuratoren einen „grundlegenden Beitrag zur Ausstellungstheorie zu leisten.“ So vollmundig textet die Forschergruppe in ihrer Begründung, eine Ausstellung zum Thema „Evidenz ausstellen“ zu planen. Eigentlich ist das die ganz normale Herausforderung, die sich jedem Museums- und Ausstellungskurator beim Konzipieren und Einrichten einer Ausstellung stellt: nämlich Ausstellungen so auf den Punkt zu bringen, dass sie eine gewisse selbstverständliche Augenfälligkeit bekommen. Um visuelle Plausibilität zu finden, braucht es ein scharfes Auge und die Lust, immer wieder neue Konstellationen für die Werke auszuprobieren. Die Ausstellung „Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge“, eine Kooperation der FU und ihres DFG-Transferprojektes mit dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, zeugt von solcher Lust zum Experiment.

Die Idee, Albrecht Dürer und William Kentridge in direkten Bezug zueinander zu setzen, könnte interessant sein, obgleich sie auf den ersten Blick etwas verstiegen anmutet und zudem ein äußerst schwierig zu bewältigendes Qualitätsgefälle impliziert. Überraschend ist auch die Entscheidung, sich auf druckgraphische Werke der beiden Künstler zu beschränken und das Thema der Evidenz auf das Schwarzweiß ihrer Graphiken zu fokussieren. Die Zusammenstellung und der vorgenommene Vergleich in dieser Ausstellung beruht also auf der Prämisse, bei beiden Künstlern wesentliche Teile ih-

res künstlerischen Schaffens auszublenden. In der Ausstellung, die doch richtungsweisend für den musealen Ausstellungsbetrieb sein will, wird diese kuratorische Entscheidung mit keinem Wort erläutert. Man kann sie nur dahingehend verstehen, dass sich eben nur so die Intention der Ausstellung umsetzen liess, unter Beweis zu stellen, dass sich Evidenz ausstellen lässt. Methodisch kann Komplexitätsreduktion ein probates Forschungsvorgehen sein. Hier hat aber es den Anschein, dass der reduzierende Fokus auf Farbe und Technik das formale Gerüst bilden muss, damit die Ausstellung nicht auseinander fliegt, sich nicht an den evidenten, unüberbrückbaren Differenzen zwischen Dürer und Kentridge selbst zerlegt. Das ist heikel, weil die gezeigten Werke dabei leicht zum Testmaterial eines kuratorischen Willens verkommen können.

Die Werke Dürers sind im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. Die Werke von William Kentridge kommen vornehmlich aus dem Besitz des Künstlers. Kentridge, der vor Jahren Gast am FU-Forschungskolleg war, war selbstverständlich gerne zu aller Unterstützung bereit, wenn er im weltweit renommierten Berliner Kupferstichkabinett ausstellen kann und noch dazu in einer Konstellation, die eine Nobilitierung seines Werkes garantierten würde. Wie immer bei an Innovationen arbeitenden Start-up-Unternehmen, war man auf jeden Fall neugierig, ob Kentridges druckgraphische Blätter, die sich der konventionellen Mittel der Gebrauchsgraphik und Storyboard-Illustration bedienen, die Belastungsprobe der unmittelbaren Nachbarschaft zu Dürers Blättern aushalten würden. Und man konnte gespannt sein, was überhaupt mit den Werken der beiden Künstler bei dem Versuch der Ausstellung, bildliche Evidenz einzukreisen, passieren würde.



Die Einführung in die Ausstellung übernehmen die Ausstellungsarchitekten Holodeck. Im ersten Ausstellungsraum erfährt man in einer den ganzen Raum einnehmenden Darstellung, was die Ausstellungsarchitektur als „konzeptueller Kontextualismus“ beabsichtigt. Als Auftakt ist das ungefähr so, als wenn man einem Roman eine Erklärung voranstellt, wie sehr die Technik des Buchdruckes, die Wahl des Schrifttypus und der Modus des Verschriftlichens die Erzählung geprägt haben. Hier verbeugt man sich brav vor medienkritischer Didaktik und gleichzeitig wertet man das eigentlich dienende Ausstellungsdisplay zum entscheidenden Modus des Zeigens auf. Das ist einfach flauer Dekonstruktivismus. Und auf den Besucher wirkt es eher verwirrend. Lieber hätte er einführend etwas über das Ausstellungsthema erfahren. Die Leitfragen jedoch und die Gliederung der Ausstellung in 7 Themenräume kann er nur einem Faltblatt entnehmen. Denn man hat außerdem auf Erläuterungen an der Wand, auf zusätzliche Schrift verzichtet, um das Erlebnis der bildlichen Evidenz nicht zu stören. In einer ansonsten von didaktisch guten Absichten geprägten Ausstellung erscheint das widersinnig. Solche Überraschungen gibt es in der Ausstellung zuhauf. Mitten im Raum trifft man auf eine große Liegefläche mit dicken Kissen, auf denen sich Besucher ausstrecken können und auf die Lichtsegel an der Decke blicken. Dürers berühmte Darstellung eines Rhinoceros (1515–1518) und Kentridges Adaption des wilden Tieres (2007), die an den umliegenden Wänden hängen, kann man von der niedrigen Liegefläche aus nicht gebührend betrachten. Dürers monumentales, hinreißendes Werk „Die Ehrenpfote Kaiser Maximilians I.“ (1515), das selten gezeigt wird und für diese Ausstellung vom Kupferstichkabinett erstmals gerahmt wurde, hängt auf goldenem Grund, weil Gold, so die FU-Kuratorin Elke Anna Werner, Macht symbolisiert. Kentridges Vergleichsstück „Remembering the Treason Trial“ (2013) wird auf rotem Grund gezeigt, weil Rot eben für Blut und Gewalt steht. Den Arbei-

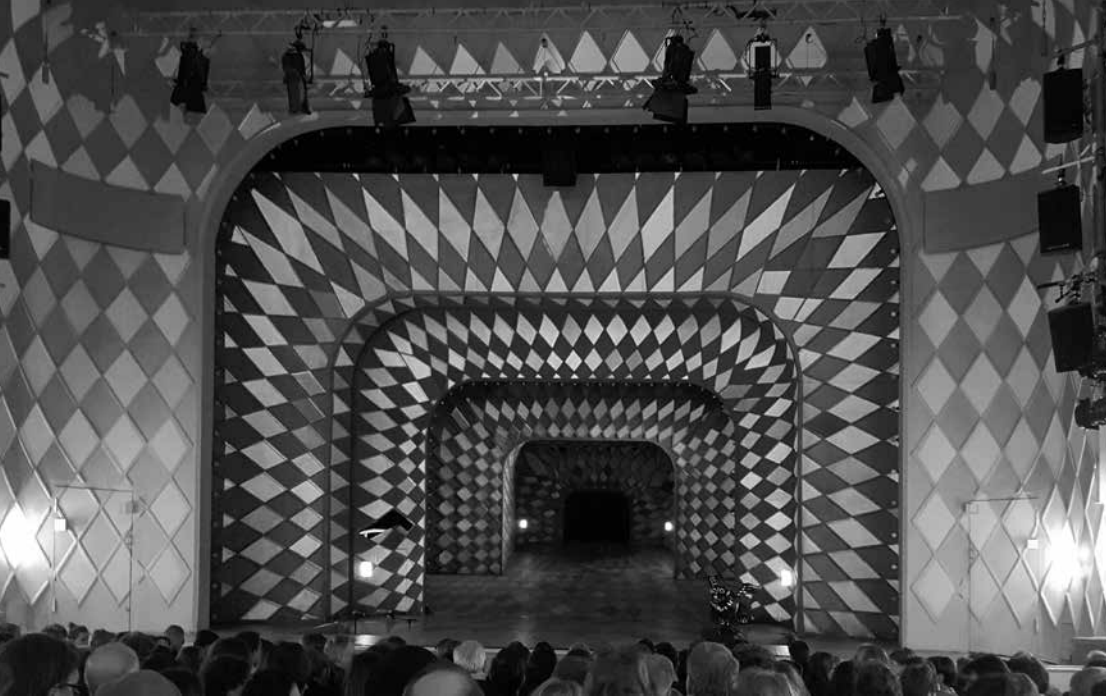
ten werden inszenatorische Hilfsmittel beigelegt, die, so die Kuratorin, in Bezug auf den jeweiligen Bildinhalt „mit Bedacht gewählt“ seien. Aber braucht der Besucher wirklich eine symbolische Wandfarbe, um die Bedeutung der Bilder erfassen zu können, verhelfen Gold und Rot zu tieferem Verständnis? Das Vertrauen auf die zu testende Evidenz der Bilder schien gering zu sein.

In einem eigenen Kubus sind Dürers „Melancholie“ (1514) und Kentridges Zeichnung „Parcours d’Atelier“ (2007) zusammengestellt. Kentridges Blatt ist eine spielerische Aufzeichnung der räumlichen Bewegungen des Künstlers im Atelier und seiner Wege und Umwege im Kopf, auf der Suche nach dem kreativen Funken. Die Kombination dieses Blattes mit Dürers hochsymbolischer Darstellung zu Kreativität und Intuition des künstlerischen Schaffens hat eine gewisse Sinnfälligkeit. Hier funktioniert das Evident-Machen von Bildbezügen. Und glücklicherweise sind die Arbeiten auf zwei weit genug von einander entfernten Wänden präsentiert. Aber leider hatte man hier noch den Einfall, den Parcours wörtlich zu nehmen. Kentridges Zeichnung wurde vergrößert auf den Boden übertragen und will den Besucher animieren, die Bewegungslinien abzuschreiten. So verkommt die vergnügliche Kopfreise, die Kentridge im Betrachter seiner Zeichnung anregt, zu einer simplen Bewegungsanleitung. Die gedankliche wie bildliche Komplexität von „Parcours d’Atelier“, weshalb das Blatt einigermaßen neben der „Melancholie“ bestehen kann, wird damit zunichte gemacht.

Mitten im Ausstellungsraum stößt man auf einen Tisch mit viel Literatur zu Dürer, Kentridge und zum Kuratieren. Der wurde von Besuchern, auf ihrer Suche nach Erklärungen, gerne angenommen. Dieser Lesetisch wirkte in der Ausstellung wie ein überraschendes Insert, wie der sinnige Verweis auf die Atmosphäre einer Universitätsbibliothek. Dass aber an der Wand dahinter, in ganzer Länge des Tisches ein Spiegel installiert wurde, in dem sich die Leser beim Lesen betrachten konnten, war ein inszenatorischer Einfall, mit dem dem Besucher der Ausstellungstitel „Double Vision“ noch einmal ordentlich aufs Auge gedrückt wurde. Solche verspielten Einfälle durchziehen die ganze Schau. Und evident wird in dieser Ausstellung, wie der Philosoph Daniel Tyradellis bei einer Podiumsdiskussion anmerkte, „gar nichts“. Man kann dem abschließend noch Folgendes hinzufügen: durch dieses Forschungs-Transferprojekt wird augenfällig, dass die Werke Albrecht Dürers alle Experimente überleben.

Anne Marie Freybourg

*Albrecht Dürer und William Kentridge
„Double Vision“, Kupferstichkabinett,
Matthäikirchplatz, 10785 Berlin, 20.11.2015–6.3.2016*



Graustufige Raum-Zeit-Collagen

/Christoph Bannat im Gespräch mit Julia Oschatz

Das wichtige Schwarzweiß. Ein lustiger Abend über Rassismus. Und Künstler als moralische Menschen. Moral heißt hier der innere Maßstab, den Künstler als unbewusst Wissende besitzen. Ein Maßstab, der ihnen sagt, wann ein Werk beendet ist – bezahlt mit Beachtung, bezweifelt von der Kritik.

Julia Oschatz ist eine schlechte Malerin, im klassischen Malersinn, so wie René Margritte ein schlechter Maler war, eher nennt man ihn einen geschickten Anstreicher und Kulissenbildner. Auch deshalb ist er ein guter Künstler, ja sogar ein guter Maler. Bei Julia Oschatz farbigen Bildern geht es mir ähnlich. Auch hier gibt es diese innere moralische Logik zwischen Inhalt, Handwerk, Farbe und Form. Dagegen sind ihre Schwarz-weiß-Zeichnungen für mich eher wie ein „ewiges“ Arbeiten an einem sinnspruchhaften 3-D-Alphabet, das an den Rändern poetisch ausfranst. Sie verstehen sich für mich wie von selbst, ohne selbstverständlich zu sein. Die Malerei und Zeichnungen zusammen mit ihren (Re-)Enactment-grau-weiß-Videos und ihren Bühnenbildern ergeben ein erstaunlich vielseitiges Œuvre.

Es war eine vergurkte Premiere. Das Publikum war amüsiert. Ein schauriger Wohlfühlabend. Schaurig, die bürgerliche Lust an der Bedrohung, zu der ja immer auch der feste Glauben auf der sicheren Seite zu stehen, gehört. Zum Wohlfühlen die Komplizenschaft – sind doch immer nur die anderen Rassisten. Othello als Mobbing- und Rassismus-Opfer einer weißen Elite. Othello als „Kölner Bahnhof-Afrikaner nördlicher Herkunft“. Emilia mit köllischem Dialekt und Rodrigo als Neonazi sächselnd (hier gab es die meisten Lacher). So entsteht jene wohlige Komplizenschaft zu den richtig Aufgeklärten (Großstädtern) zu gehören, die auch über ernste Themen lachen können. Und Desdemona stirbt am Ende auch nicht.

Julia Oschatz/ Die Kritiken waren sehr kontrovers. Vom kompletten Zerriss bis hin zu Begeisterung, wegen eines so mutigen Theaterabends. Das gibt es so in der Kunstszene nicht.

Christoph Bannat/ Da gibt es auch kein Publikum. Da reicht es, die fünf wichtigsten Leute zu kennen, die investieren.

Oschatz/ Oft habe ich gemerkt, wie ungenau bei der Kritik etwas beschrieben wird, oder Bühnen-Ideen und Tatsachen verdreht werden, damit es besser in das Geschriebene passt. Anders als in der bildenden Kunst wird Theater vielleicht öffentlicher verhandelt, es ist eher ein Allgemeingut. Vielleicht auch, weil Staatsgelder drin stecken.

Bannat/ Wie bist Du denn zum Theater gekommen. Du gestaltest seit 2001 Bühnenräume und schaffst darüber hinaus eine Art Corporate-Identity für die Stücke. Mir sind auf den Othello-Plakaten gleich Deine Zeichnungen aufgefallen.

Oschatz/ Ich habe Christian Weise, den Regisseur von Othello, etwa 2000 kennen gelernt. Er war damals noch Schau- bzw. Puppenspieler und wollte „Reineke Fuchs“ als Soloabend am Theater am Turm in Frankfurt organisieren. Ich machte zu der Zeit kurze Schwarzweiß-Trickfilme, die er in einer Ausstellung gesehen hatte, und er fragte mich, ob ich Lust hätte, für seinen Abend Filme zu machen.

Bannat/ Wirst Du als Künstlerin mit eigenem Œuvre gebucht?

Oschatz/ Ich glaube nicht, dass mein Werk wirklich wichtig ist, eher die Ausdrucksweise meiner Sachen. Nicht das Was, eher das Wie, dass die Sachen erzählerisch, fast illustrativ sind, aber möglichst direkt und ohne Verzerrungen und eine bestimmte Stimmung verbreiten.

Bannat/ Wie kommt man an solche Aufträge ran?

Oschatz/ Man kennt den Regisseur. Christian und ich haben seit 2000 immer wieder zusammengearbeitet. Aus dem kleinen Theaterabend sind immer aufwendigere Bühnen geworden.



Bannat/ Wie beeinflusst die Theaterarbeit Dein anderes Arbeiten?

Oschatz/ Erst durch die Theaterarbeit habe ich angefangen, meine Videoperformances zu machen, in denen ich mit einer Maske selber handle und das dann aufzeichne. Das Material Körper und die Aussagekraft von Handlungen wird mir zunehmend bewusster. Und der Umgang mit Raum, das Bühnenbild, ist sowohl in meinen Bildern, als auch in meinen Installationen Thema. Hier wird die behauptete, künstliche Welt Realität. Einerseits spielt der Raum mit, lebt mit; andererseits sind Räume bildhaft, also erstarrtes Leben im Bild.

Dabei sehe ich die gezeichneten Vorlagen für die Videos oder die gebauten und bemalten Requisiten nicht als eigenständige Arbeiten. Man sieht ihnen die Abhängigkeit an und sie werden anschließend weggeworfen oder verschenkt.

Bannat/ Wie sah bei der Othello-Inzenierung die Zusammenarbeit aus?

Oschatz/ Meine Arbeiten sind immer in enger Zusammenarbeit entstanden, sowohl inhaltlich als auch praktisch. Gerade mit den Werkstätten vom Gorki war es sehr besonders. Es gibt da einen großen Zusammenhalt und mir schien, sie arbeiten gerne mit einer Künstlerin als Bühnenbildnerin zusammen.

Bannat/ Was heißt als Künstlerin?

Oschatz/ Wenn eine Dilettantin wie ich, die Fehler und Ungenauigkeiten erhalten sehen möchte, zu den Profihandwerkern kommt, kann es zu Missverständnissen führen. Zum Beispiel die Rauten, also die Verlängerung des Zuschauer- in den Bühnenraum hinein, haben die Werkstätten an Hand meines gebastelten Modells exakt schief in ein 3D-Programm übertragen und dann schief nachgebaut. Das ist toll. Viel einfacher für sie wäre es gewesen, dies rechnerisch zu lösen und zu begradigen.

Bannat/ Mir gefiel die Videoarbeit formal, inhaltlich hätte ich gern mehr von Dir gesehen. Aber diese Rauten-Kadrage aus dem Zuschauerraum heraus war eine feine Verkettung beider Räume.

Oschatz/ Die Grundidee, den Raum bzw. die Rauten mit dem Video zu beleben, stand schon ganz früh fest. Die Umsetzung allerdings gelang nur in Zusammenarbeit mit Jesse Jo-

nas Kracht, dem Videotechniker vom Gorki. Die eigentliche Erfindung ist, dass jetzt jede Raute einzeln angesteuert und zum Leuchten gebracht werden kann. Das hat recht lange gedauert und am Ende war nicht genug Zeit, die vielen Möglichkeiten auszuschöpfen.

Bannat/ Ich fand es insgesamt zu illustrativ. Wenn sie Gondel fährt, wird Venedig gezeigt, sind sie in Zypern Koggen und Seeleute aus alten Stichen. Wie sah die Zusammenarbeit hier aus?

Oschatz/ Von Anfang an haben wir – Regisseur, Dramaturg, Kostümbildner, Musiker und ich – das Stück zusammen entwickelt. Aber jeder hat dabei seinen unterschiedlichen Schwerpunkt. Die jetzige Videoarbeit zum Beispiel war abstrakter angedacht, wegen der Rauten und deren geplantem Eigenleben. Irgendwann habe ich dann doch wieder angefangen gegenständlich zu zeichnen und das zu animieren. Mir gefällt es sehr, eine offensichtlich gezeichnete Welt als Realität bespielt zu sehen.

Bannat/ Hast Du inhaltlich in das Stück eingreifen können?

Oschatz/ Ich hätte, vielleicht habe ich es auch an der ein oder anderen Stelle. Es ist schwer, feststellen zu wollen, was genau von wem kam. Jedes Teil ist wichtig, jeder beeinflusst, von der Hospitantin bis zur Intendantin. Jeder hat seinen, aber nicht klar abgesteckten, Bereich. Der Regisseur entscheidet viel und hält die Fäden zusammen, viel kommt aber auch von den Schauspielern.

Bannat/ Und wie sieht es mit der Bezahlung aus?

Oschatz/ Ich bin chronisch pleite, aber zwei Theaterarbeiten im Jahr finanzieren meine Fixkosten.

Bannat/ Du bist ja auch im Ausstellungsbetrieb unterwegs. Im Gegensatz zu diesem fühle ich mich aufgehoben wie in einem Futteral bei solchen Theaterabenden. Warm, trocken, in gedämpftem Licht, im Bewusstsein einer zur Bühne hin ausgerichteten Gemeinschaft anzugehören. Während bei unseren Ausstellung ja für gewöhnlich das OP-Licht der Aufklärung die Stimmung beherrscht.

Oschatz/ Über die Wärme in Ausstellungen habe ich mir noch keine Gedanken gemacht. In meiner Erinnerung sind Museen auch oft sehr warm und in manchen fühle ich mich sehr aufgehoben. Für meine Bilder und Videos baue ich oft eine Art Bühne mit speziellen Lichtverhältnissen.

Bannat/ Wirst Du eigentlich auch als Übersetzungs-Spezialistin fürs 17. Jahrhundert, bis spätestens Goya, gebucht?

Oschatz/ Nein, ich habe auch Bühnenbilder zu Brecht, Marguerite Duras, Etel Adnan und Alfred Jarry gemacht.

Bannat/ Und fällst Du jetzt in ein Post-Premiere-Loch?

Oschatz/ Nein, ich freue mich auf Zeit im Atelier.

Bannat/ Gibt es den Wunsch nur von Deiner Kunst zu leben?

Oschatz/ Ja, unbedingt und auch den Wunsch, nicht mehr zu unterscheiden zwischen Kunst und Theater.

„Othello“, Maxim Gorki Theater

Regie: Christian Weise, Fassung: Soeren Voima, Bühne: Julia Oschatz, Kostüm: Andy Besuch, Kostümmaler: Martin Miok, Sounddesign: Falk Effenberger / Jens Dohle, Dramaturgie: Aljoscha Begrich

Am Festungsgraben 2, 10117 Berlin, nächste Vorstellungen
Do 12.5., 19.30 Uhr, Sa 21.5., 19.30 Uhr



Die Verteidigung der unverstandenen Individualität

/Stine Omar & Max Boss und Charlie Roberts in der Galerie koal

Eine Stimme aus dem Off wendet sich fragend an die jungehafte Mersad (Stine Omar). Diese hält im Gehen kurz inne, richtet den Blick gen Himmel und antwortet. Im nächsten Moment setzt sie ihren Weg fort, durch vorstädtische Straßen, an weitläufigen Wohnsiedlungen vorbei und durch andere urbane Peripherien. Gelegentlich wird Mersad auf ihren Spaziergängen durch die Stadt von einem riesenhaften schwarzen Hund begleitet. Das schmale, lange Mädchen mit den kurzen Haaren trägt Pullover in Übergrößen oder bauchfreies Top, mal lange Hosen und mal kurze. Auf einem weitläufigen Industrieparkplatz tanzt sie darin, einmal am Straßenrand. Beide Szenen der Episode sind in Zeitlupe eingespielt. Deren Bildgestaltung entspricht dabei ihrem Gegenstand: die Inszenierung bewegt sich zwischen Parkplatzmelancholie und der Intimität privater Videoaufnahmen.

Mersad wirkt zumeist verhalten, wenn sie auf dem Bildschirm in Erscheinung tritt. Selbst spricht sie eher selten. Erst von einer leicht lispelnden Erzählstimme wird ihren Tätigkeiten mehr oder weniger Sinn verliehen. Die Stimme (Vaginal Davis und Anika) schildert all das, was man von Mersad nicht sieht: ihre Selbstgespräche, was sie denkt, was sie bewegt. Das sind zumeist alltägliche Angelegenheiten oder aber große Fragen wie die nach der eigenen Identität. Da Mersad zumeist allein oder mit Hund im Bild zu sehen ist, leistet die Erzählerin die narrative Einordnung ihrer Tätigkeiten in ein größeres Ganzes. Ein richtiges Ziel scheint das Mädchen auf ihrem Weg nämlich nicht zu haben, jedoch, wie man erfährt, eine durch höhere Mächte zugewiesene Bestimmung. So interferiert die Stimme aus dem Off in Mersads Handlungsabläufe, indem sie Mersad auf ihren Spaziergängen im post-industriellen Nirgendwo mit Fragen überfällt. Zudem gelingt es dieser allwissenden Erzählerin, Mersads Bewegungen im Bild auf die ihres Partners, Max (Max Boss) zu beziehen.

Auch Max tritt vor allem ins Bild, während er unterwegs ist. Durch Zimmer, Parkhäuser, Treppenhäuser, Flure. Manchmal hängt er auf Parkplätzen und in Shopping Malls rum. Man sieht Max mit seinem Smartphone oder wie er für Mersad im Internet Shorts bestellt. Er hat dunkle kurze Haare und trägt ein weißes T-Shirt. Ausgenommen, wenn er mit einer blonden Propagandistin (Britta Thie) in einer einem Werbespot nachempfundenen Szene China-Nudeln isst. Dann trägt Max auch mal ein glitzerndes Kostüm. Max' mimischer und gestischer Ausdruck verrät, ähnlich dem Mersads, ausdrücklich wenig. Die Erzählerin muss also auch hier dafür sorgen, dass der Zuschauer versteht, was Max umtreibt. Das ist vor allem sein Verhältnis zu Mersad. Aber es sind auch Fragen nach der eigenen Vergangenheit und Identität. Auf diese versucht einmal, aufgekratzt und rabiat, ein sportlicher Fremder (Lars Eidinger) eine Antwort zu geben. Als Max ihm auf einem großen Industrieparkplatz über den Weg läuft, will er bei Max aber vor allem ungewöhnliche Pillen loswerden.

Die drei Folgen der Video-Serie „Sadness is an Evil Gas Inside of Me“ der Berliner Künstler Stine Omar und Max Boss, die auch als die Band „Easter“ bekannt sind, waren vom 4. November bis 5. Dezember 2015 in der Galerie koal auf der Leipziger Straße in Berlin zu sehen. In der Serie spielen die Künstler die beiden Flaneure Mersad und Max. Die Suche nach der eigenen Identität sowie das Verhältnis der Protagonisten bilden den groben Bezugs-Rahmen, aus dem die Teilhandlungen der Serie ihre Bedeutung beziehen. Die Ruhelosigkeit der Suchenden spiegelt sich in eingespielten Film-Szenen: Insekten krabbeln am Straßenrand umher, Fische schwingen in ihrem Aquarien-Gefängnis ihre Flossen. Die Bewegungen der Darsteller zerstreuen sich in einem Raum, zu dem Mersad und Max sich zunächst als Fremde verhalten. Dieser hält ihnen wenige Orte bereit, sofern sie nicht temporär angeeignet

net werden, wie etwa der Parkplatz für ein Gespräch oder ein Hinterhof als Tanzfläche. Durch die Handlungen sowie die Erzählung bilden sich allmählich genauere Bestimmungen der Hauptprotagonisten der Serie und dessen, was sie beschäftigt, heraus. Dennoch wirken beide im Verlauf der drei präsentierten Episoden ein wenig ratlos darüber, was mit sich und dem, was sie umgibt, eigentlich anzufangen sei. Dieser Ratlosigkeit wissen Boss und Omar aber nicht nur in den entsprechenden Bildern, sondern auch in sehr schönen und prägnanten sowie teils lustigen Einzelern Ausdruck zu verleihen. Von der Erzählerstimme aus dem Off werden diese mit quieter Stimme stellvertretend verkündet.

Durch jene halbironische Intonation der Erzählung sowie der Gedanken von Mersad und Max verhalten sich in den drei Videoarbeiten von Boss und Omar verschiedene Grundstimmungen unentschieden gegen sich selbst. Die Figuren stehen zunächst in einem unaufgeregten Alltag, an dem sie den Betrachter teilhaben lassen. Diese Unaufgeregtheit wird auf den Streifzügen durch die Stadt nun schon mehr zur Melancholie. In dieser Melancholie nehmen die Protagonisten der Serie sich jedoch gar nicht nur ernst. Schlussendlich finden sie sich in ihrer melancholischen Schlichtheit nämlich auch ein bisschen witzig.

Sicherlich sind es zunächst die post-industriellen Umgebungen, die sommerliche Parkplatzmelancholie, der Online-Konsum und die Gender-Verschiebungen, die die Figuren durchlaufen, die der Videoarbeit der Berliner Künstler die zeitgenössische Bildsprache und -inhalte verleihen. Darüber hinaus aber sind es auch diese verschiedenen Einstellungen von betonter Indifferenz, Melancholie und Humor, in denen sich die Charaktere unentschieden selbst reflektieren, die die gezeigten Episoden der Serie so zeitgemäß wirken lassen. In der Verhaltenheit ihres Ausdrucks verwehren sich die Darsteller zum Teil der Interpretierbarkeit durch den Betrachter. Zugleich versucht die Videoarbeit diese Interpretation in der Figur der (unsichtbaren) Erzählerin und der Erzählung selbst vorwegzunehmen. Deren halbironische Inszenierung verunsichert jedoch darüber, für wie glaubwürdig man das Erzählte nehmen darf.

Der Betrachter der drei Episoden von „Sadness is an Evil Gas Inside of Me“ steht nach dieser Subtraktion, die Ironie und Spärlichkeit von den expressiven Mitteln zur Deutung noch übrig lassen, ebenso unentschieden über das Gesehene da, wie die Protagonisten sich unentschieden zu ihrer Umgebung und sich selbst verhalten. Es bleibt dem Zuschauer dann nur einzusehen, dass der Prozess der Suche konstitutiver Teil des Gesehenen ist und er sich dieses nicht durch Referenz auf zwei, drei einschlägige Kategorien allgemein verständlich machen kann. Anders gesagt, die reflektierende Unentschiedenheit der dargestellten Charaktere in der Videoarbeit kann der Betrachter klarerweise nicht für diese auflösen. Er steht vor demselben Rätsel wie diese Figuren selbst, wenn es sich ihm auch in anderer Weise stellt. Während die Figuren ihre eigene Identität befragen und in der Videoarbeit hierfür ein bildliches und sprachliches Verständnis herzustellen gesucht wird, begleitet der Betrachter sie dabei nur. Die zurückgenommene Expressivität der Darsteller lässt jedoch wenigstens darauf schließen: dass die Protagonisten unter Rückgriff auf, etwa, normalisierte Gender-Klischees zumindest nicht

verstanden werden sollen. Unter diesem Gesichtspunkt werden die Videoarbeiten von Boss und Omar zur Verteidigung der Individualität.

In dieser Grundeinstellung der (nicht nur Selbst-)Reflexion sowie dem Bestehen auf der individuellen Geschichte besteht denn auch die Nähe der Videoarbeiten von Boss und Omar zu der mit der Kunsthalle Schirn produzierten Online-Serie „Transatlantics“ der Berliner Künstlerin Britta Thie.

Die die Videoarbeiten der beiden Berliner Künstler begleitende Serie von Gouache-Malereien von Charlie Roberts agiert die Grundstimmung der Filmepisoden betreffend entschiedener. Die kleinformatischen Bilder des in Norwegen lebenden US-Amerikaners bringen vor allem die unaufgeregte Alltäglichkeit sowie die gegenseitige Vertrautheit der Protagonisten aus der Serie auf den Punkt. Eine Malerei stellt Mersad auf ihrem nächtlichen Spaziergang vor einer leuchtenden Metropole dar. Eine andere zeigt Max, wie er einem anderen Darsteller die Haare rasiert. Es stellt sich der Eindruck der Vertrautheit der Charaktere in der einzelnen Malerei im Vergleich zur Video-Serie stärker her, da die Figuren aus ihrer Gemeinsamkeit im Gemälde sozusagen nicht mehr wegläufen können. Die Transitbewegungen aus den Videos werden in den Malereien buchstäblich still gestellt und kommen zur Ruhe. Dazu nutzt Roberts eine expressionistische Bildsprache: stark konturierte Figuren, Umrisse und Schatten, die in Farbflächen klar voneinander isoliert sind.

Zuletzt ist der Eindruck der Vertrautheit auch der Interaktion von Gemälden und Videos geschuldet: der Betrachter ist ja mit den Darstellern und deren Geschichte aus den Filmarbeiten schon bekannt, welche er als Figuren nun in den Gemälden wiederfindet. So wirken die Bilder wie die Familienphotos zu einer Fernsehserie. Die Motive der kleinformatischen Malereien sind also den Videos zwar entlehnt. Die gemalten Film-Szenen werden durch die Transformation im anderen Medium jedoch stärker in Richtung der dargestellten Alltäglichkeit und Privatheit interpretiert. *Hanna Fiegenbaum*

Stine Omar & Max Boss und Charlie Roberts „Sadness is an Evil Gas Inside of Me“, Galerie koal, Leipziger Straße 47 / Jerusalemer Straße, 10117 Berlin, 4. II.–5. II. 2015



Über die Situationen von Künstlerinnen heute

/ *Goldrausch im Studio 1, Kunstquartier Bethanien*

Im Oktober letzten Jahres feierte das Berliner Künstlerinnenförderprogramm „Goldrausch“ sein 25-jähriges Jubiläum mit einer Ausstellung und Veranstaltungen im Studio 1 im Kunstquartier Bethanien. Gelegenheit zu fragen, ob das Weiterbildungsprojekt heute noch zeitgemäß ist oder ob sich die Bedürfnisse verschoben haben. Brauchen Frauen heute weiterhin ein eigenes Förderprogramm? Andersrum gefragt: Warum brauchen nur Frauen ein Professionalisierungsprogramm? Wäre es nicht zeitgemäßer, die Trennung in Geschlechter aufzulösen und das Programm für alle, die den Wunsch nach Professionalisierung haben, zu öffnen? Dann verlöre das Programm zwar seinen exklusiven – aber auch seinen ausschließenden Charakter. Zudem wäre zu überlegen, ob das einjährige, verbindliche Programm nicht modularer gestaltet werden könnte. Wenn die Angebote von Goldrausch bereits an die Kunsthochschulen und in die Künstler-Berufsverbände verlagert werden würden, könnte sich Goldrausch voll und ganz auf den Aspekt der Vernetzung konzentrieren. Der Erfolg des Netzwerks „Saloon“ für Frauen, die in der Berliner Kunstbranche arbeiten, zeigt, dass der Wunsch nach Erfahrungsaustausch und Vernetzung enorm ist.

Bei der im Rahmen der Ausstellung stattfindenden Veranstaltung „Künstlerinnen heute“ wurden einige der hier gestellten Fragen diskutiert, doch ging es primär um die Situationen von Frauen im heutigen Kunstfeld. Einig war man sich darüber, dass sich deren Lage seit den wütenden Anfangszeit verändert hat: der Kunstmarkt ist durchlässiger geworden, Frauen sind nicht mehr auf ein spezifisches Medium oder Thema festgelegt, und es gibt mehr weibliche Protagonistinnen im Kunstfeld, die ihre Stellung nutzen, um ein gendersensibles Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm zu machen. Doch sind gleichzeitig die Ausschlüsse subtiler geworden, gibt es immer noch Unterschiede in der Honorierung.

Bei der Diskussion war es interessant zu beobachten, wie unterschiedlich jeweils über das Thema gesprochen wurde. Das lag sowohl an den Altersunterschieden als auch an den unterschiedlich langen Erfahrungen mit Lobbyarbeit, die die Beteiligten mitbrachten: Pauschalisierender und vager Politikerinnensprech (Barbara Loth – Staatssekretärin in der Berliner Senatsverwaltung für Arbeit, Integration und Frauen) traf auf differenziertes Problembewusstsein (Kathrin Röggl – Autorin, Vizepräsidentin Akademie der Künste) und praxisnahe Vorschläge (Sofia Hultén – Künstlerin, Ex-Goldrauschstipendiatin).

Am Ende entstand bei mir der Eindruck, dass viele der angesprochenen Problemstellungen nicht unbedingt eines 1-jährigen Künstlerinnenförderprogramms bräuchten, um angegangen zu werden. Und dass vor allem der Erfahrungsaustausch und die Vernetzung untereinander gestärkt werden sollten. Allerdings sollte dieses Angebot nicht auf Frauen begrenzt sein, sondern intersektionaler gedacht werden, um zum Beispiel Erfahrungen mit Diskriminierung und subtilen Feld-Ausgrenzungsmechanismen von trans-Menschen oder Menschen mit Migrationshintergrund einzubeziehen. Entscheidend ist es, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass es zwar noch tief eingeschriebene Rollenverständnisse gibt – wie Sofia Hultén anhand der Schilderung ihrer Erfahrungen des unterschiedlichen Umgangs mit den eigenen Arbeiten an der Kunsthochschule demonstrierte –, dass diese aber nicht unverrückbar sind und sich in den letzten Jahrzehnten markant verschoben haben. Statt also den Fokus auf mehr (technische) Professionalisierung zu setzen, sollte sich das Goldrauschprogramm meiner Meinung nach noch stärker darauf konzentrieren, einen Raum für Erfahrungsaustausch zu organisieren und „Empowerment“-Module zu moderieren – zu diesem Eindruck komme ich nach Gesprächen mit Künstlerinnen, (Ex-)Stipendiatinnen und abgelehnten (frustrierten) Künstlern, aber auch nach reichlichen Überlegungen darüber, ob das Programm für mich Sinn machen würde oder nicht.

Hier ein paar Anregungen – an alle Künstlerinnen:

Für mehr Solidarität

Künstlerinnen engagiert und verbündet euch! Es ist wichtig zu realisieren, dass frau mit ihren Erfahrungen nicht alleine ist und viele Probleme struktureller Art sind. Unterstützt euch gegenseitig, wenn ihr ähnliche Erfahrungen macht, tauscht euch aus, statt die Fehler bei euch selbst zu suchen! Werft einen Blick zurück – feministische Kämpfe gibt es schon lange – und traut euch Vorbilder (männliche und weibliche!) anzusprechen. Auch wenn sich die Forderungen zum Teil verändert haben, tut es gut, sich die Ahnenreihe der Vorkämpferinnen zu vergegenwärtigen.

Für mehr Egoismus

Von Künstlerinnen höre ich immer wieder Äußerungen, in denen sie sich damit beschäftigen, wie sie von außen wahrgenommen werden: z.B. könnte man abgehoben wirken, wenn man zu hohe Preise ansetzt. Das sind merkwürdige Kleinmachmechanismen, die Frauen verlangsamten und die Karriere erschweren. Dabei hilft es, die Argumente umzukehren



und höhere Preise mit einer erhöhten Wertschätzung der eigenen Arbeit zu übersetzen. Ich setzte höhere Preise an, weil ich es mir wert bin!

Für mehr Spaß

Statt sich stundenlang in Selbstzweifeln zu wälzen und Vermutungen darüber anzustellen, wie der Galerist/Projekt-raumbetreiber/Kollege etwas gemeint haben könnte: macht euch frei vom Kreisen um die eigene Unzulänglichkeit und der Gedankenarbeit um andere. Widersteht auch der naheliegenden Versuchung, euch in Schimpftiraden auf die blöden Männern zu ergehen und euch ausführlich mit den Dingen zu beschäftigen, die nicht geklappt haben. Schaut lieber genau hin und überprüft eure Vorwürfe: habt ihr weniger verdient, weil euch weniger angeboten wurde oder weil ihr weniger verlangt habt? Ist das männliche Äquivalent erfolgreicher, weil es bessere Kunst macht oder weil er sich besser in Szene setzen kann? Was heißt „besser in Szene setzen“? Sich unangenehm in den Vordergrund drängen oder zum richtigen Zeitpunkt professionell vorbereitetes Material zur Hand zu haben?

Macht euch klar, wo ihr mit eurer Kunst hinwollt – geht es um finanziellen Erfolg und Sichtbarkeit oder um ein integriertes Arbeiten-Können in der eigenen Geschwindigkeit und in einem angenehmen Umfeld? Wie schwierig es ist, eine eigene Haltung zu entwickeln, weil es beständig zwischen verschiedenen Interessen abzuwägen gilt, verdeutlichte die Schriftstellerin Kathrin Röggla bei der Podiumsdiskussion mit der schelmischen Forderung nach mehr Schlampigkeit. Sie erklärte diese Forderung damit, dass die Genauigkeit und Prä-

zision, mit der viele Künstlerinnen arbeiten, für das Ergebnis oft von Vorteil sei, die damit einhergehende Langsamkeit im auf hohen Output angelegten Kunstfeld jedoch schnell in einen Nachteil umschlagen könne.

Macht euch auch klar, dass es eure bewusste Entscheidung ist, wie und in welchen Zusammenhängen ihr arbeitet. Und vermeidet dadurch das Gefühl den Mechanismen des Kunstfeldes hilflos ausgeliefert zu sein.

Für mehr Mut

frau sollte nicht darauf warten, dass sie irgendwann entdeckt wird, sondern selber aktiv werden. Gründet neue Netzwerke oder engagiert euch in bereits vorhandenen Initiativen und Verbänden. Traut euch was zu! Probiert euch aus! Nutzt die Frei- und Möglichkeitsräume, die sich euch bieten und überwindet damit die immer noch strukturell bedingten und auf gesellschaftlichen Normierungen basierenden Geschlechterzuschreibungen.

Viele dieser Punkte stehen auf der Tagesordnung von Goldrausch, werden dort aber nur von einer ausgewählten Gruppe von Stipendiatinnen diskutiert und umgesetzt. Ich wäre dafür, diese Angebote und Diskussionen zu öffnen – und dabei von den langjährigen Erfahrungen der Goldrauschbetreiberinnen zu profitieren.

Anna-Lena Wenzel

„25 Karat – Goldrausch 2015“, Studio 1 im Kunstquartier Bethanien, Mariannenplatz 2, 10997 Berlin, 10.–25.10.2015



Kunst in der Katastrophe

/ „Kunst aus dem Holocaust“ im Deutschen Historischen Museum

Eigentlich wollte ich gegen das Format Ausstellung anschreiben. Nicht, weil ich Ausstellungen nicht mag, sondern weil ich es liebe, mir Kunst anzusehen – die besondere Erzählform, die visuelle Kunst darstellt, mit ihren vielfach gestaffelten Narrativen, stellt für mich immer noch die Droge der Wahl dar. In anderen Worten finde ich da einen Ort, an dem sich meine Vorstellung immer wieder neu entfaltet. Wenn ich sehe, dass es der Künstlerin oder dem Künstler um alles geht, auch wenn es mir zumindest, zunächst, um nichts geht. Wo auch an den abstraktesten Symbolen und Markierungen meine unmittelbar erlebte Realität wieder neu verhandelt wird und ich deren Grenzen neu erkennen kann, wodurch sich mein Leben wieder anders vermessen lässt. In der Ausstellung erst artikuliert das Kunstwerk eine echte These, als Zeichnung, als Modell, aber auch fertig im Atelier ist das Werk nur Behauptung.

Daran denke ich, wenn ich versuche mich daran zu erinnern, was für mich Kultur bedeutet, was ich ohne Zynismus als eine Errungenschaft von Zivilisation betrachten kann.

Genau deswegen wollte ich gegen die Ausstellung anschreiben. Gegen die Galerie-Ausstellungen, von denen ich zu viele sehe, die zunehmend an Boutiquen erinnern, und gegen deren Strategien – die in ihrem Bemühen nobel zu wirken, dann doch so erstaunlich schäbig daherkommen. Also da wollte ich mit diesem Text eigentlich hin, und es fällt mir leicht Beispiele anzuführen. Aber dann war es ein Zusammentreffen glücklicher Umstände, die dazu geführt haben, dass ich mich doch zur Ausstellung bekennen möchte. Dass es Sinn macht, sich den Werken direkt auszusetzen, auch an erstmal ungewöhnlichen Orten.

Zuerst war da ein Buch von Helga Pollak-Kinsky, das ich mit meiner Tochter gelesen habe. Zusammengestellt aus den Tagebuchaufzeichnung eines zwölfjährigen Mädchens, das nach

Theresienstadt deportiert wurde. Mit anderen Kindern besuchte sie dort einen Kunstkurs und die da entstandenen Gemälde sind erhalten geblieben. Im Buch sind sie mit dem Zusatz abgedruckt, dass sie sich in der Sammlung des Yad Vashem befinden. Auf der Suche nach diesen Gemälden besuchte ich die Ausstellung „Kunst aus dem Holocaust“ im DHM.

Ich will an dieser Stelle überhaupt nicht auf die symbolische Qualität der Ausstellung eingehen, auch nicht darauf, dass sie ausgerechnet zu einem Zeitpunkt stattfindet, an dem Rechtspopulisten mal wieder auf erschreckend verantwortungslose Weise mit dem Feuer der öffentlichen Meinung spielen, und sich gleichzeitig die Bundesregierung mit Europa aufs Erbärmlichste durch verbrecherische Deals mit dem türkischen Machthaber kompromittiert. Da suche ich nichts, ich suche einfach nur nach den Gemälden von ein paar Mädchen, die ihre Umgebung festgehalten haben, trotz Verboten und der konkreten Furcht, zu jedem Zeitpunkt ins Vernichtungslager deportiert werden zu können. Zeigen diese Bilder jugendliche Zuversicht, sogar Hoffnung oder lassen sie bereits eine existentielle Verzweiflung ahnen? Lässt sich Widerstand, Träumerei oder Apathie darin erkennen? Im Buch sind sie erstmal nur erstaunlich klar und nüchtern.

Also war ich da und habe die Bilder nicht gefunden. Im historischen Museum war ich überrascht vom Andrang der Besucher, an einem Wochentag war die Ausstellung voll, vor keinem der hundert Werke steht man allein. Alle Arbeiten sind in Verstecken entstanden, ob in Konzentrationslagern oder außerhalb. Daher sind sie alle relativ klein, sie wirken oftmals beinahe privat, oder wie Studien, als ob die Künstler selbst noch damit hadern, was sich vor ihren Augen und in ihrem Leben abspielt. Ja, man kann so etwas Unglauben erkennen. Auch deswegen, weil dies keine Ausstellung von Arbeiten von Dilettanten ist, sondern von teilweise heute noch hochverehrten Künstlern. Vom Dada-Protagonisten Marcel Janco gibt es beispielsweise zwei besonders energische Zeichnungen, die die alltägliche Gewalt im Nationalsozialismus zeigen. Janco blieb das Lagerschicksal erspart, da es ihm 1941 gelang aus Rumänien nach Israel zu emigrieren, wo er die Künstlerkolonie „Ein Hod“ gründete. Knapp die Hälfte der Künstler, deren Arbeiten hier gezeigt werden, hat den Holocaust überlebt, auch das darf als symbolisches Statement der Organisatoren betrachtet werden, schließlich fand sie im Zusammenhang mit dem 50-jährigen Jubiläum der deutsch-israelischen Beziehungen statt. Und das ist doch als positives Ereignis zu bewerten. Aber darum sollte es an dieser Stelle nicht gehen. Was mich beeindruckt hat, war, dass die Bilder immer noch als Kunstwerke Relevanz besitzen, und zwar als Einzelwerke und nicht nur Teil einer Sammlung von großer und tragischer Symbolik, und auch nicht nur als historische Dokumente. Woran liegt das?

Wer sich die Zeichnungen und Gemälde ansieht, kommt nicht umhin zu erkennen, dass sie meistens einfach einen alltäglichen Augenblick festhalten. Die Art, wie dieser Augenblick eingefangen wird, lässt nicht nur die (Aus-)Bildung des Künstlers erkennen, sondern auch die Erwartung einer entsprechenden Vorbildung der Betrachter. Darin kann man letztlich auch eine politische Haltung der Künstler ablesen, die sich in dem wahrnehmbaren Bemühen ausdrückt, den Augenblick einzufangen und für sich selbst sprechen zu lassen. Es verwundert

nicht, dass die meisten Künstler sich dem Stil der neuen Sachlichkeit oder einem moderaten Expressionismus verpflichteten, Stilrichtungen, die von den Nationalsozialisten besonders diffamiert und verfolgt wurden. Wenn man die Betrachtung der in jedem Fall tragischen Geschichte der Künstler, also deren Leiden und Tod, oder meist nur knappes Überleben des Nazi-Terrors, zurückstellt, ebenso wie die oft irrwitzigen Geschichten, wie beispielsweise die Arbeiten von Jacob Lipschitz im Friedhof des Arbeitslager Kaunas versteckt und von einem Bekannten gerettet wurden, dann bleibt nur das Motiv zur Betrachtung übrig. Wenn ich die Künstler als Künstler ernst nehmen und nicht in erster Linie als Opfer betrachten will, dann muss ich mich seiner oder ihrer Arbeit stellen, das war mir klar, das bin ich jedem Künstler schuldig.

Was mich überrascht hat, ist, dass es mir leicht fiel. Nicht nur bei den bekannten Namen, Ludwig Meidner, Felix Nussbaum, Charlotte Salomon, um nur ein paar zu nennen. Natürlich ist die Biographie kaum vom Werk zu trennen, aber es ist spannend zu sehen, dass es sich teilweise um großartige Arbeiten handelt. Dass die Unmittelbarkeit der Zeichnung, des Aquarells, und etwas weniger der wenigen Ölgemälde, heute noch spürbar ist. Das beginnt oft beim Sujet: ein Aquarell der Schlafgelegenheiten erinnert nicht nur sofort an die kargen Doppelbetten in den Turnhallen, die in Notunterkünften für Flüchtlinge umgewandelt wurden. Es ist auch erstmal ein Interieur, voller Details, die auf die Personen verweisen, die dort schlafen, und macht so deutlich, dass auch im Lager ein Individuum ein Individuum bleibt.

Bei der abgebildeten Enge ist es auch erstaunlich, dass diese Bilder damals überhaupt entstanden sind – und nun hier zu sehen sind. Neben den Bestandsaufnahmen, zu denen auch die Karikaturen diabolisch sadistischer und fetter Lageraufseher zu zählen sind, gibt es Darstellungen von Träumereien, aus denen die Hoffnung spricht, dem ungewissen Schicksal doch noch auf die eine oder andere Weise zu entfliehen. Naturdarstellungen weisen oft in diese Richtung, Berge in der Ferne, Lagerbaracken und ein kleiner Zitronenfalter, der auf dem Stacheldraht sitzt („Ein Frühling“, von Karl Bodek und Kurt Löw, 1941). Letzterer ist auch das Plakatomotiv der Ausstellung, und wirkt da zu symbolisch, das Originalaquarell ist winzig, gerade postkartengroß, kaum größer als ein Schmetterling, und gerade deswegen so unfassbar und endlos traurig. Oder die beiden Mädchen, in Blumenkleidern, die auf einer grünen Wiese vor dem Wald spazieren gehen, mit Sonnenschirm und Picknickkoffer. Gemalt von der kleinen Nelly Toll, die von Nachbarn versteckt wurde und die als eine von ganz wenigen Juden Lembergs (heute Lviv in der Ukraine) den Holocaust überlebte. Um nicht entdeckt zu werden, musste sie hinter einer falschen Wand immer ganz still sein, und träumte sich in ihren Bildern in eine Welt, in der sie tun konnte, was sie wollte. Es sind vielleicht die einzigen Kinderbilder in der Ausstellung.

Auch wenn die Bilder scheinbar das Alltägliche festhalten, lässt sich doch das so wenig Alltägliche der Situation erkennen, in denen sie entstanden, seien es die unmenschlichen Lebensbedingungen der Lager oder die furchtbare Angst im Versteck. Die wenigen dicken Striche auf einem grob gezeichneten Rücken stellen da die Spuren der eingesteckten Prügel dar und dokumentieren trotz ihrer Einfachheit das Erlebte.

Über den Charakter der Aufzeichnung hinaus, sind dies überzeugende Arbeiten, gerade weil sie so klar sind und so selten eine symbolische Überhöhung benötigen. Selbst im Angesicht des Todes versuchten die Künstler, sich Klarheit zu verschaffen. Am Eindringlichsten lässt sich dies in den Porträts ablesen, die die Lagerinsassen zeigen, nicht als anonyme Opfer, sondern als oft junge Menschen, Individuen, alle mit einem eigenen Leben.

Auch darin zeigt sich nicht nur ein politischer und rebellischer Impuls, der im künstlerischen Stil schon angelegt erscheint, wenn es darum geht, das Unrecht aufzuzeichnen, es festzuhalten, und es aber auch um jeden Preis zu überliefern. Diese Dringlichkeit blitzt immer wieder auf, an unterschiedlichen Stellen, wie in der Hitler-Karikatur des Prager Arztes Pavel Fantl, der den Diktator als betrunkenen Clown darstellt, der sich die Hände blutig gespielt hat, und mit Gummibeinen an eine Straßenlaterne gelehnt, gerade noch steht. „Das Lied ist aus“ heißt es. Kurz bevor der Künstler ermordet wurde, gelang es ihm, dieses und weitere Blätter einem tschechischen Bahnarbeiter zu übergeben, der sie aus Theresienstadt heraus schmuggelte und bis Kriegsende in seiner Wohnung verbarg. Vielleicht sind die Bilder doch nicht von ihrer Geschichte zu trennen. Groß sind sie dennoch. Dass Kunstmachen etwas mit Überlebenswillen zu tun hat, und damit, sich ein klares Bild der eigenen Welt zu machen, daran hat mich diese Ausstellung nachhaltig erinnert. Auch daran, dass es immer darum geht, der Nachwelt etwas von der eigenen Erfahrung zu hinterlassen, so furchtbar diese auch gewesen sein mag. Und dass es eben doch um etwas geht, wenn man anscheinend nur ein paar Porträts, Interieurs oder Stadtansichten malt. Denn genau an ihnen wurden die Grenzen der Realität von der bis dahin unvorstellbaren Unmenschlichkeit neu gezogen, und die Künstler haben dies festgehalten, während es ihnen selbst passierte, auch drüber staunend, und sicher darunter leidend. In ihren Bildern bemühen sich die Künstler auch um Würde und sind damit unvorstellbar weit entfernt von den grausamen Dokumenten, die das massenhafte Sterben in den Lagern nach dem Ende des Krieges festhalten und die Opfer für immer als kaum noch menschliche darstellen.

Das scheint alles lange vorbei. Aber man darf sich nicht in der Sicherheit wiegen, daß die Grenzen der Realität nicht dauernd weiter verhandelt werden, und dass wir lernen, uns andere, noch furchtbarere Dinge vorzustellen, von der sogenannten Flüchtlingskrise, die doch vielmehr eine gesamtgesellschaftliche Krise der politischen Ethik ist, bis zur sogenannten Klimawende, aus der bereits eine völlig unkontrollierbare Katastrophe geworden ist, die bereits zahlreiche Todesopfer fordert hat und noch viel mehr fordern wird. Wir stecken doch alle bis zum Halse drin, in unserer katastrophalen Gegenwart. Warum sehe ich dann so selten eine Ausstellung, die sich selbstbewusst mit dieser auseinandersetzt? Warum sehe ich die ausgerechnet im Deutschen Historischen Museum?

Andreas Schlaegel

„Kunst aus dem Holocaust – 100 Werke aus der Gedenkstätte Yad Vashem“, Deutsches Historisches Museum, Unter den Linden 2, 10117 Berlin, 26.1.–3.4. 2016



„Metro, Hallo, Psycho“

/Ed Ruscha bei Sprüth Magers

Samstagabend, Halloween.

Vor Sprüth Magers steht eine Traube Menschen rauchend auf der Straße. Kostümierte Kinder drängeln sich durch die Menge. Es sind Zauberer, Laserschwertträger und Untote. Ein schöner Gegensatz zu den aufgestylten Kunstkennern. Drinnen in den überdimensionierten Galerieräumen wird es noch um einiges absurder. Dort stöckeln schöne und teuer gekleidete Menschen vor einer Serie abgeranzter Matratzen herum. Schon der Gedanke, wie eins dieser Ruscha-Werke in deren Schlafzimmern hängt, ist grotesk und zynisch.

Bei Ruscha liegt die Kunst auf der Straße und es lässt sich auf ihr liegen. Seine neue Serie handelt von einem alltäglichen Motiv, auf dem man ca. 7–10 Stunden pro Tag verbringt: eine Federkern-, Schaumstoff- oder Latexmatratze. Auf den Straßen von Los Angeles fotografierte er sie in verschiedenen Stadien ihrer Vernachlässigung: „I see them when I drive. I started seeing so much debris and so many castaways, that set me thinking ... I thought they were perfect little things for paintings, and each one has its own personality. I found some debris right in Hollywood, on the small side streets.“

Er isoliert die Matratzen vom Hintergrund und malt sie feinsäuberlich fotorealistisch in Acryl und Buntstift auf Museumskarton. Es sind Porträts voller Details: kaputte und lose Sprungfedern, zerfetzter, herausquellender Schaumstoff, Flecken, Muster, Schuppen, Flöhe, Wanzen, Blut und andere Körperflüssigkeiten. Eklig, mysteriös und voller Geschichten. Verlassene Behältnisse von Träumen in der Stadt der Träume. Sie heißen „Metro Mattresses“, Metro ist nicht U-Bahn, sondern Metropole, wie auch ein gleichnamiger Großhändler. „Die Matratzen sind kein Müll in der Landschaft, sondern werden eher zu furchteinflößenden Tieren“, erklärt er.

Bei Ed Ruscha gab es immer eine dunkle Faszination für die Vorstellung von Kalifornien als Ende der westlichen Welt.

Könnte diese Serie ein Kommentar zur Obdachlosen-Situation in Los Angeles sein? Oder sind dies weitere Symptome des Verlusts von Amerikas großen Träumen?

Jede banale Matratze birgt für ihn die Individualität seines Besitzers und macht sie einzigartig. Es ist aber auch nicht Tracey Emins Lotterbett, was hier gezeigt wird, eher per Anhalter durch die Galaxis, Matratzen im Sumpf, lebendiges Etwas. Es geht ihm um den Widerspruch von Intimität und Öffentlichkeit, Alltag und Offensichtlichkeit. Ironie vielleicht, ganz klar wird das nicht: „I don't really make the paintings to be reflections of man's wasteful nature. These are just objects; they could be looked at as if they are brand new. They are not sad things – maybe they are brighter than they appear. Most of my work is based on this idea of waste and retrieval: using wasted, overlooked or forgotten things.“

Ruscha, der häufig mit der Pop-Art in Verbindung gebracht wird, wurde vor allem mit seinen „Word Paintings“ bekannt, die von klarsichtiger Ehrlichkeit und trockenem Humor gekennzeichnet sind und von der Beschäftigung des Künstlers mit dem US-amerikanischen Vokabular zeugen.

Bret Easton Ellis und Alex Katz haben gerade eine Kollaboration bei Gagosion in Beverly Hills gezeigt, die stark an Ed Ruscha erinnert, jedoch nur platte Sprüche auf poppigem malerischen Untergrund bietet. Aber eins wollen sie klar machen, dass L.A. „the place to be“ ist. Anders bei Ruscha: im Gegensatz zu seiner berühmten Serie „Every Building on Sunset Strip“ von 1966 spielt die verortete Straße aber nun keine Rolle mehr. Ob die Matratzen in Los Angeles oder Berlin rumliegen, ist ziemlich egal, obschon es ja heißt, L.A. sei das neue Berlin. Das unheimliche und schmutzige Tier, das florale Muster, die abstrakten Wiederholungen, der zerbrochene Lattenrost, das Blut, der Ekel und das Abstoßende sind nicht mehr das Idealisieren von Alltagsgegenständen einer Populärkultur, eines American Way of Life. Es geht weit darüber hinaus. Intendiert oder nicht, bekommen die Matratzen im poshen Galerieraum etwas real Politisches: Obdachlosigkeit in jeglicher Form und das essentielle Bedürfnis nach Schlaf.

Stephanie Kloss

Ed Ruscha „Metro Mattresses“, Sprüth Magers Berlin, Oranienburger Straße 18, 10178 Berlin, 3.11. 2015–16.1. 2016



happy slapping

Format Ausstellung

Spezial

*Bildstrecke von
Lukas Quietzsch und Philipp Simon*

Erstens ist festzuhalten:

Das Format Ausstellung – im Sinne einer mehr oder weniger repräsentativen Zurschaustellung von Objekten und Informationen in einem oder mehreren physisch abgesteckten Räumen im Inneren oder im Freien – es gibt es noch, auch im Jahr 2016. Ausstellungen gibt es heute sogar in so vielen unterschiedlichen Arten und Ausmaßen, dass einem dieses Format, das untrennbar von der Kunstproduktion und -rezeption zu sein scheint, beinahe inflationär vorkommen muss, dass man schon manchmal die Sinnfrage stellen will.

Ergänzt werden Ausstellungen in realen Räumen von solchen im Internet (Online-Ausstellung) oder in Publikationen (z.B. Ausstellung in Heftform, Insert etc.) und natürlich von jenen Online-Dokumentationsplattformen wie im Besonderen und immer noch „Contemporary Art Daily“, die in ihrer fast perfekten Wiedergabe einen realen Besuch schon beinahe ersetzen können. Die Frage, ob das Material der dort abrufbaren „Ausstellungskonserven“ in vielen Fällen vielleicht nur zu diesem Zweck der Online-Präsenz inszeniert wurde, ist inzwischen keine neue mehr.

Betrachtet man den Kult um die Figur des Künstlers, der Künstlerin, um die Celebrities aus dem Kunst- und Musikbusiness, um deren Performance im Sinne auch von Styling, Click- und Netzwerktauglichkeit, kann man sich zudem fragen, ob das Format Ausstellung nur noch ein Proforma ist, eine Art Laufsteg der Eitelkeiten und der Moden, der den

Kreateuren eine dreidimensionale Bühne bietet, ohne die es, wie man meinen könnte, nicht ganz zu gehen scheint.

Denn die Kunstwerke selbst, wer interessiert sich schon noch dafür? Sind sie nicht nurmehr zu vernachlässigende Dekoration, zweitrangige Mittel zum Zweck, vielleicht noch Schmuck für das Ego – im Gegensatz zu den Namen der Orte und Institutionen, an denen MEINE Show stattfindet?

Wer ist der Kurator, die Kuratorin? Wer sind die anderen Künstler/innen, die dort ausstellen? Wie ist der Kontext, in den ich hinein will, in den ich da hineingerate? Wer tritt z. B. bei der Eröffnung auf meine (Ausstellungs-)Bühne und macht Werbung für mich? Wie ergänzt die Show meinen CV? Welche Art der Währung stellt sie dar und wie kann ich sie zukünftig einsetzen.

Diese Fragen kann man natürlich auch aus der Perspektive der Kurator/innen und der Galerist/innen stellen und auch dort scheint mehr und mehr das Namedropping und das Door-Opening im Vordergrund zu stehen: Welche Kontakte bringen die Künstler/innen mit, die ich einlade, die ich ausstelle? Welche Türen in attraktive Häuser (er)öffnen sie mir? Welche neuen Verbindungen können daraus hervorgehen?

Zweitens gilt:

Das physische Format Ausstellung ist bisher keinesfalls aus dem Kunstbetrieb wegzudenken, auch wenn es im Netz und in der VR vielleicht irgendwann attraktivere Parallelen oder Alternativen geben könnte. Denn an ihm hängen – neben den Künstler/innen, Kuratorer/innen, Dealer/innen und Kritiker/innen, denen das Netz möglicherweise als Schauplatz genügen könnte – sehr viele im realen Raum, im realen Material tätige Berufsgruppen dran:

Der Registrar, der Kunsttransporteur, der Versicherer, der Aufbauhelfer, die Aufbau-Firma, die Technik- und Geräteausleiher etc.

Drittens sollte man sich dringend die Frage stellen:

Ist das nicht eine extrem besondere Zeit? Wenn man sich erst auf den Weg macht, durch die Stadt, extra für die Ausstellung. Nachmittags, nicht für die Eröffnung. Wenn man dann vielleicht eine Klingel drückt, oder eine Karte kauft, oder einfach so von der Straße in einen Raum eintritt. Oder Treppen gestiegen ist, eine Tür öffnet, einem Menschen, der aufpasst, zunickt. Und dann ist man plötzlich vielleicht alleine. Alleine in der Ausstellung und kann solange bleiben wie man will. Und man geht zu den Bildern an der Wand, zu den Filmen hinter den Vorhängen, umkreist die Objekte im Raum. Man nimmt sich den A4-Zettel und fängt an zu lesen, bricht wieder ab. Selten fließen die Informationen so langsam wie in Ausstellungen. Aber man kann die Geschwindigkeit selbst steuern. Mit seinem Körper. Man läuft, man dreht sich, wendet den Kopf, schaut zurück, zögert, läuft vorbei – ganz alleine. Der Körper ist die Maus, der Scanner, der Wischfinger, der ganze Körper mit seinen zwei Beinen, Rumpf, Kopf und Händen. Viel langsamer als sonst. Aber vielleicht schaut man auch nur kurz in den Film rein, geht wieder raus, schreitet an den Bildern vorbei, nimmt das Blatt, nickt dem Menschen zu und ist wieder draußen auf der Treppe, im Foyer, auf der Straße. Dann ist sie wieder vorbei, die ausgestellte Zeit.

Viertens und letztens:

Wie ist das aus der Sicht des Künstlers, der Künstlerin, das Ausstellen? Nicht, dass im Grunde die eigentliche Arbeit das Wichtigste ist, die Arbeit und das Arbeiten an der Arbeit.

Aber wenn man das tut, arbeiten, hat man doch immer, je nachdem, je nach Künstlertypus, ein lauter oder leiseres Hintergrundgeräusch im Denkgebäude. Wie ein Ohrwurm beständig durch den Kopf schleift, stellt man sich die Arbeit dem Betrachter gegenüber vor, im Moment ihres Ausgestellseins. Wie gesagt, bei manchen ist das stärker, bei anderen weniger ausgeprägt, manche verdrängen und verneinen das, und doch arbeitet jeder auch auf das Ausgestelltwerden hin, wie der Schauspieler auf das Gesehenwerden, der Schriftsteller auf das Gelesenwerden.

Das ist das Ziel, die Deadline. Manche fangen erst an zu arbeiten, wenn sie so ein Ziel, so eine Ausstellung zum Beispiel, haben.

Und dann ist es soweit, alles hängt, alles steht, alles läuft. Man hat Jahre, Monate, Wochen darauf hingearbeitet. Noch ist die Ausstellung nicht eröffnet, man läuft noch mal durch die Räume, da noch ein Eckchen, da noch ein Stäubchen, ein Kabel. Man redet mit seinen Helfern, mit dem Galeristen, der Galeristin, dem Kurator, versichert sich noch mal und rauscht dann langsam in den Eröffnungsabend. Hoffentlich kommen viele, hoffentlich nicht zu viele, hoffentlich kommen Wichtige, vielleicht auch sehr Wichtige. Ja, das ist jetzt der Moment, der solange anvisiert wurde. Jede/r geht damit anders um, auch am Morgen danach (hierzu in der „von hundert“ exemplarisch die Reihe „Mit Schnitte“, nun schon in der siebten Folge). War's das jetzt? Am Abend freute man sich über jeden der kam, am Morgen danach ärgert man sich über jeden, der nicht kam. Doch die Ausstellung steht, jetzt kann man ernten, jetzt ist man für die Laufzeit irgendwie auch verdoppelt. Etwas von einem ist in der Welt und kann gesehen werden. Bis zum Abbau. Und dann geht's wieder von vorne los. Und das Fragezeichen bleibt.

Barbara Buchmaier und Andreas Koch



Zuschauerdemokratie

Kunstaussstellungen

/1907

(...) Die K. sind mehrfacher Art; entweder werden sie periodisch von Akademien und Kunstschulen, oder von Kunstvereinen, oder von Künstlerkorporationen, oder auch von einzelnen Privatunternehmern veranstaltet, in welchem letzteren Fall sie dann als »permanente Ausstellungen« mehr den Zwecken des Kunsthandels dienen. Zwar haben alle diese Arten von K. den Zweck, eine Vermittelung zwischen dem Künstler und dem kunstliebenden Publikum, also einen Markt zwischen Produktion und Konsumtion in Sachen der Kunst, zu bilden; allein die von Akademien und Künstlergenossenschaften veranstalteten Ausstellungen haben daneben noch den höhern Zweck, ein Gesamtbild der künstlerischen Produktion nicht nur rücksichtlich der Qualität überhaupt, sondern auch in bezug auf die besondern Richtungen, die sich in dem Kunstgeschmack und in der Kunstausübung naturgemäß entwickeln, darzustellen und damit auf die Geschmacksbildung zunächst des Publikums, sodann auch der Künstler selbst hinzuwirken. Die Kunstvereine (s. d.) haben sich meist zu Ausstellungszyklen verbunden, indem mehrere Vereine eine Ausstellung zusammenbringen, die nach einer bestimmten Reihenfolge in jeder Vereinsstadt mehrere Wochen lang stattfindet. Als die erste Kunstaussstellung in größerem Umfang ist die zu Paris 1763 von der Ecole des beaux-arts eröffnete bekannt. Seitdem hat der Pariser Salon die Bedeutung einer internationalen Kunstaussstellung erhalten. Sie wird von der Société des artistes français veranstaltet, von der sich seit 1890 die Société nationale des beaux-arts abzweigte. Beider Ausstellungen finden seit 1901 in dem aus Anlaß der Weltausstellung von 1900 erbauten Grand und Petit Palais des Beaux-Arts statt. Ihr zunächst kommt die Ausstellung der Berliner Kunstakademie, die seit 1786 alle zwei Jahre, von 1876–84 alljährlich stattfand und 1886 als Jubiläumsausstellung einen internationalen Charakter annahm. 1891 veranstaltete der Verein Berliner Künst-

ler zu seinem 50jährigen Jubiläum eine internationale Kunstaussstellung. Seit 1893 werden die großen Berliner Jahreskunstaussstellungen gemeinsam von der Akademie und dem Verein Berliner Künstler im Landeskunstaussstellungsgebäude veranstaltet. Unabhängig davon veranstaltet seit 1899 die Berliner »Sezession« K. im eignen Gebäude in Charlottenburg. Auch die Akademien in London, Wien, Dresden, Düsseldorf etc. veranstalten K. In Dresden finden in einem 1895 erbauten Ausstellungsgebäude abwechselnd internationale und nationale K. statt. Seit 1902 besitzt auch Düsseldorf ein monumentales Kunstaussstellungsgebäude, in dem Ausstellungen alter und neuer Kunst stattfinden. Besondere Wichtigkeit hatten die große historische Kunstaussstellung (1858), die internationalen Ausstellungen in München (1869, 1879 und 1883), die internationale Ausstellung in Wien (1882), die Kunst- und Kunstgewerbeausstellung in München (1876) und die historische Ausstellung in Manchester (1860). Auch bei den großen Weltausstellungen in London (1851), New York (1853), Paris (1855, 1867, 1878, 1889 u. 1900), Wien (1873), Philadelphia (1876), Amsterdam (1883), Antwerpen (1884), Chicago (1893) sowie bei den meisten Landes- und Provinzialausstellungen waren die bildenden Künste vertreten. In München veranstaltet die Künstlergenossenschaft seit 1888 internationale Jahresausstellungen im Glaspalast. Von ihr hat sich 1892 eine Anzahl Künstler getrennt und zu einem »Verein bildender Künstler Münchens« (Sezession) verbunden, der seit 1893 ebenfalls internationale K. (jetzt im königlichen Kunstaussstellungsgebäude) veranstaltet.

Lexikoneintrag: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 11. Leipzig 1907, S. 809–810.

Sehr häufig habe ich einfach nur Angst, irgendwo ohnmächtig zusammenzubrechen oder einen Herzinfarkt zu bekommen. Dass Leute dann eine Gasse bilden, ich auf der Trage durch die Menschenmasse getragen werde und alle raunen „Ei ei ei ...“



Format EX. Vanity Fair. Tidal air.

Tidal stream. Wenn ich als Künstler mein eigener Vermarkter bin, ohne Zwischenhändler, ohne Unterhändler. Wenn mein Name enigmatisch genug ist, Dich aufzugreifen und mitzunehmen. Wenn ich als Künstler kein materiell erfassbares Werk habe: dann bin ICH mein größtes Werk.

Ist das nicht ein schönes Werk?

Wenn ich als Künstler an dem Interesse an mir Geld, also Geld, verdiene, indem meine Daten oder die meiner Mitkünstler von Dir angesehen, von Dir abgerufen werden. Irgendwann wirst Du zahlen, um zu meinen Inhalten zu kommen – einfach nur um sie zu sehen (remember „Heroes“, Eintritt € 5,000, M. Carpenter, 2011). Meine Bilder, von mir. Auf denen ich, exklusiv ICH, gezeigt werde. Ich nehme verschiedene Formen an. Transformer. Mein Wesen kann oszillieren und schillern. Es kann auch ein Outfit sein oder ein Link zu Fatima Al Qadiri.

Und, irgendwo dann doch wieder ein Raum, eine Bühne, mit Werken, in 3D.

Heute Abend, Community-Meeting in Neukölln. Die haben sich in ihren Space eine Freundin eingeladen, die in ihrem Umkreis schon ein paarmal positiv bestätigt wurde und attraktive Vertriebsstrukturen hinter sich hat. Strategische Maßnahmen, alles strategische Maßnahmen.

Ja, aber du musst das nicht so verkrampft sehen. Ist halt so. Das machen doch alle. Wird sicher toll, alle kommen hin. Ich find die auch gut.

Der Trend. Hast Du nicht das Gefühl, dass die Wellenlänge zwischen Euch stimmt? Dieser leicht gebrochene Blick, die

glauben doch auch an nichts mehr. Dieses Abgebrühte, das muss ich schon sehen bei jemandem, sonst interessiert er mich nicht. Und bei denen ist es so. Ich denke, dass wir die gleiche Sprache sprechen. Erst die Resignation – und dann daraus ein letztes Fünkchen Widerstand generieren, das ist es, was ich meine. Deswegen find ich die toll. Irgendwie stimmt da was für mich. Diese Energie, so ein bestimmter Drive. Es geht um das Maximum an Intensität.

Aber Du musst es doch näher beschreiben können!

Die haben ja auch mal eine Ausstellung mit diesem linken Performer und einem Fashion Designer, wie hieß der gleich noch ..., organisiert, Du weißt schon. Das ist schon cool.

Dass auch so Große bei denen ausstellen, bedeutet doch, dass die auf das Brain von denen vertrauen. Ist ja auch kein schlechter Kontext. Es hat so was potenziell Radikales.

Dass da dieser schäbige Kunstlederkoffer unterm Tisch steht, sozusagen mitten im Ausstellungsraum, über dessen Inhalt man nichts weiß ... Die Künstlerin hat ihn wohl extra nicht weggeräumt – im Abstellraum wäre noch Platz gewesen.

Keine endgültigen Entscheidungen treffen. Adaptable bleiben. Offene Rezeptoren treffen. Absichtlich angedeutet verwirrt, in mehrere Richtungen deutend.

Welcher Koffer überhaupt? Wenn es eine Werkliste gäbe, müsste er ja draufstehen.

Gibt's nicht.

Ich fahr da jetzt nochmal vorbei und schaue, ob der Koffer noch da ist.

Willst du jetzt Detektiv werden, oder was?

Es sieht so aus ... also ich denke, es soll so easy aussehen, als wäre der Künstlerin erst eine halbe Stunde vor der Eröffnung angekommen und hätte dann instant-mäßig einfach einen Teil ihrer mitgebrachten Sachen in Szene gesetzt. Und dann keine Zeit mehr gehabt, diesen Koffer wegzuräumen.

Ganz ehrlich, was soll das bringen, da auszustellen? Warum würdest Du da ausstellen?

Die reine Anwesenheit. Es ist die reine Anwesenheit. Reines Potenzial.

Da war dann aber die Arbeit in der Gruppenausstellung neu-lich ein pointierter, dabei bewusst peripher inszenierter Kommentar: Man konnte während der Eröffnung mit einem der Künstler skypen.

Genau dieses Dazwischen, das ist es doch. Das passiert ganz von selbst. Es passiert einfach.

Eine Zwischenwelt, eine Quasi-Welt. Slack water. Still waTer.

Ich kann alles! Ich surfe, ohne mich zu bewegen. Ich berühre nicht die Wasseroberfläche, die still stehende Wasseroberfläche. Ich schwebe über der stehenden Welle, immer wie magnetisch abgestoßen, leicht darüber. Vielleicht bin ich ein gefrorener Ice-Tropfen, der von der Tide angezogen und abgestoßen wird, zugleich. Wie von der Schwerkraft an- und abgestoßen. Free floating. Nichts auf der Welt kann mich stoppen. Shit!

Ich kämpfe wie ein Tier. Ich habe mich selbst komplett vergessen. Nur so kann ich diese immense Kraft aufbringen. Magnetische Kraft, wie von Geisterhand gezogen, die Kraft die Dich anzieht und abstößt.

“How can I resist you?” (Fatima Al Qadiri). Gäbe es keine Messgeräte, würde man von den Wellen, die uns durchströmen, nie erfahren. Strom fließt. Malstrom. Von Pol zu Pol. Zwischen den Polen.

Geh doch in die echte Welt. Sonst holt sie Dich! Die holt Dich, die Welt. Wenn Du dich nicht selbst auslieferst, dann holt sie sich, was sie braucht. Es macht Dich crank. Überschätz Dich nicht.

Manchmal holen Dich deine Projektionen ein. Irgendwann sind sie realer, als das, was wirklich ist. Wenn es Dir über den Kopf wächst.

Die Kunst hat sich aufgelöst: die Ausstellung an sich ist leer. Und bleibt leer.



Ich möchte zur Hölle fahren

Die echten Bühnen sind im Verfall begriffen. Ihre Dekoration verfällt, verrät sich selbst als solche. Und wird verraten. Und dann war das ja eh alles nur fürs Netz gehängt. Netzstoff.

Heute ist die Ausstellung voll, mit Leuten und Turnschuhen. Mit Stoffen. Mesh fabric. Adidas, Nike – New Balance. „Economy Class Legs“, abgefahrener Titel für eine Ausstellung.

Ich verstehe bis heute nicht, dass auf CAD in den Ausstellungen nie Leute zu sehen sind.

Das, was Du meinst, passiert da ganz bewusst im Stillen, im Hintergrund, die Marketer und ihre Deals bleiben unsichtbar.

Ohne selektierte Bühnen, ohne Laufstege wäre das ganze Schauspiel ja auch nicht möglich.

Warten wir ab, vielleicht gibt es in der VR bald Ausstellungen, „Oculus Rift Openings“ oder so, möglicherweise mit Paywall.

Are YOU ready for the next level?



„Viewing a show would mean quite simply visiting it“

/Über Mousse #51 „1985–1995 Exhibition Views“

Die letzten Lücken werden geschlossen. Während heute die meisten der aktuellen Ausstellungen oft schon vor den Eröffnungen abgebildet und online gestellt werden, und dies auch schon seit vielen Jahren, und dort wie in einem Riesenarchiv abrufbar bleiben, klaffen frühestens vor 1995 und damit vor der Ausbreitung des Internets partielle Löcher. Richtig genutzt wurde das Netz im Kunstbetrieb allerdings erst ab der Jahrtausendwende. Und die coolsten unter den Galerien haben immer noch nur einen Link zur Email-Adresse.

Nicht dass es früher keine Abbildungen gab, auch damals wurden Ausstellungen fotografiert, sonst wären sie ja auch für immer verloren und würden nur noch in den Erzählungen der Älteren weiterexistieren. Aber Kataloge wurden nicht in jedem Fall gedruckt, die Fotografien lagern als echte Abzüge oder Ektachrome in archivierten Schuhkartons und sind genau wie die Kataloge selbst oft schwer bis gar nicht zugänglich.

Ein Beispiel zur dann verbleibenden verbalen Überlieferungsmöglichkeit wäre die Jubiläumsperformance von Karl Holmqvist für „Texte zur Kunst“ im letzten Herbst. Er beschrieb einen Gang zu einer Ausstellung irgendwo hinter dem Ostbahnhof, Klara Liden, irgendwelche trashigen Objekte, das Wetter, das Licht, die Tür, den Schuppen. Er stolperte Holmqvist-mäßig durch seinen Vortrag, als würde er sich im Moment erinnern, brach immer wieder ab, und es entstand ein Bild im Kopf der Zuhörer, ein räumliches, jeweils unterschiedliches, gewiss, aber ein vielfach nuancierteres, als es ein schlechter Schnappschuss hätte leisten können. Passend zum Thema „Kanon“ entstand an diesem Abend im Berliner Festspielhaus eine fast mystische Ausstellung, die kaum einer der Anwesenden gesehen haben dürfte, und doch wird so mancher in Zukunft, vielleicht auch nur mit dem Kopf nicken, wenn er von dieser Ausstellung reden hört, damals 2003 in der Urban Art Gallery von dieser schwedischen Künstlerin.

Wie hieß sie noch gleich, ja, die mit den abgefuckelten Müllern? Er wird mit dem Kopf nicken und er wird sich an diese Ausstellung erinnern, als wäre er dort gewesen.

Die 51. Ausgabe der Zeitschrift Mousse versucht den Weg über die Bilder. Wie ein großes Fotoalbum präsentiert sie Ausstellungen, die zwischen 1985 und 1995 stattfanden. Wie bei Mousse üblich gedruckt auf Zeitungspapier, was den Effekt hat, dass die durchaus unterschiedlichen Qualitäten der Fotografien auf eine Ebene gebracht werden. Viele Künstler, Autoren und Kuratoren, die der Zeitschrift nahestehen, brachten ihre Vorschläge für Ausstellungen mit ein, die dann durcheinander gewürfelt auf über 250 Seiten ohne ersichtlichen roten Faden durch teils einzelne, teils mehrere Fotos repräsentiert werden. Eine chronologische Liste bringt dann hinten etwas Ordnung, zumindest zeitlich.

Es macht Spaß durchzublättern, Namen, Räume, Galerien poppen auf, Krebber 1990 bei Nagel in Köln, Mucha 1985 im Kunstverein in Stuttgart, Koons 1992 in der dortigen Staatsgalerie. Die Jan-Hoet-Documenta von 1992, an die man vielleicht noch vage Erinnerungen hat (gelbe Wanduhren, schwarze Bodenlöcher und kreiselnde, nervig schreiende Videoköpfe), wird durch die schwarzweißen Muschi-Bilder von Zoe Leonhard, den Borofski-Mann auf der Stange und einen Blick in die Documenta-Halle mit u.a. einer Mario-Merz-Hecke und Matt-Mullican-Wandbildern abgedeckt.

Es sind also nur kleine Fenster oder gar nur Spicklöcher in die jüngere Kunstgeschichte. Die Lücken werden hier nicht geschlossen, indem die Zeitschrift umfassende Dokumentationen liefert, die Lücken werden kleiner, indem aktiv in den Prozess der Erinnerung eingegriffen wird. So wie man sich plötzlich nur noch anhand der Kindheitsfotos an seine Kindheit erinnern kann, schaffen es die ausgewählten Ausstellungen und die Bilder davon, eine allgemeine Erinnerung zu kreieren und die individuelle zu überlagern. Das ist bestimmt nicht schlimm. Ohne die zusammentragende und -fassende Arbeit der Redakteure, wäre zumindest hier auf dem Sofa gar nichts da.

Und auch am Rechner begibt sich mancher eher selten auf ähnliche, noch viel zufälliger Spaziergänge durch die Kunst und ihre Ausstellungen. Durch das Lebenswerk eines Max Hetzler zum Beispiel, der fast alle Ausstellungen schon relativ früh vorbildlich dokumentieren ließ und dies immer weiter verfeinerte. Alle erdenklichen Ansichten sind verfügbar, mittlerweile auch als Videoviews durch die Ausstellungen. Durch alle Ausstellungsräume von Stuttgart über Köln bis Berlin und Paris kann man den Weg Hetzlers nachverfolgen. Nur zwischen 1974, damals noch als Hetzler + Keller in Stuttgart, und 1990 blieben einzelne Ausstellungen undokumentiert, 1974 noch alle, 1990 dann als letzte Lücke die Ausstellung der Malerin Sybille Ungers ohne Abbildungen im Archiv. Und sie ist natürlich auch im Mousse-Heft nicht abgedruckt. Dort fand Hetzler mit der bekannten „Peter“-Ausstellung von Kippenberger in Köln 1987 Eingang. Das ist der Kanon. Auf der gegenüberliegenden Seite ist eine Ausstellung in Antwerpen von 1993 dokumentiert. Sinnigerweise mit dem übersetzten Titel „Die sublime Leere (Im Gedenken an die Imagination)“, welcher auch die Überschrift dieses Textes hätte werden können ...

Andreas Koch

Exhibitism

/Gedanken über das Ausstellen im zeitgenössischen Raum

Auf praktischer Ebene geht es bei Kunstausstellungen darum, Gegenstände in einen Raum zu stellen oder an den Wänden anzubringen (bzw. die entsprechende Technik dafür in Gang zu setzen), damit diese Objekte für eine bestimmte Dauer ihre Wirkung entfalten. Eigentlich hatte ich vor, bei diesem Beitrag über das Verhältnis von Ausstellungen und Öffentlichkeit ganz auf die Metapher des Exhibitionisten zu setzen, worauf auch der im Titel eingebaute Lapsus hinweist. Der Akt der Entblößung ist für sich genommen sinnlos, wenn es kein Publikum gibt, dessen Reaktion das eigentlich Stimulierende an dieser sexuellen Aberration darstellt. Der Vergleich ist sicher nicht neu, dachte ich mir, kann man aber ruhig mal wieder bringen. Das Problem ist jedoch, abgesehen von der sicher nicht zielführenden Konnotation mit einer Perversion, dass für eine erfolgreiche Signalübermittlung drei Dinge nötig sind: Sender, Medium und Empfänger. Was ist also das Medium des Exhibitionisten? Wahrscheinlich das Geschlecht oder allgemein die Nacktheit. Das hat man sich natürlich nicht nur phallisch vorzustellen, denn es gibt ja auch weibliche Formen der im kultischen Zusammenhang Anasyrma genannten Zur-Schau-Stellung des nackten Körpers, etwa aktuell bei den FEMEN-Aktivistinnen. Aber bei der Frage des Mediums hinkt der Vergleich zwischen dem Akt des Ausstellens und dem Exhibitionismus gewaltig. Wenn man im semiotischen Sinne den Sender als die Künstler begreift und den Empfänger als die Öffentlichkeit, so verschmelzen im Medium der Ausstellung die Werke der Künstler ortsspezifisch mit dem Raum, in dem sich diese befinden, also mit der Institution, der Galerie oder mit anderen temporären Situationen, zu denen ja auch der Stadtraum oder landschaftliche Settings gehören können. Der mit einer Ausstellung zusammenhängende Entscheidungs- und Arbeitsprozess ist so ziemlich das Gegenteil einer Entblößung. Sicher präsentieren sich Künstler (und auch Kuratoren) im Medium der Ausstellung einem Publikum und werden auf dieser Basis bemessen und beurteilt. Aber sie stehen ja nicht nackt da, sondern das Medium Ausstellung ist das Produkt weitreichender Verstellungen und Verhüllungen, an dem die Betrachtenden integral partizipieren. Dieser Vorgang ist eher an die Bekleidung des Körpers angelehnt, die als sichtbare Oberfläche auch Kontakt zu ihrem Träger besitzt. In Ausstellungen können auch menschliche Seiten der Künstler hervortreten, aber zunächst ist sie ein ziemliches Konstrukt, das dem Urteil der Öffentlichkeit überantwortet wird.

Also versuchen wir es mit einem anderen Vergleich. Nehmen

wir an, der letzte Mensch auf Erden sei ein Künstler. Bringt er dann noch Kunst hervor? Jedenfalls nicht im Sinne des derzeit geltenden Kunstbegriffs. Was als Kunst wahrgenommen wird, ist das Ergebnis einer gesellschaftlichen Abmachung, also ein kollektiv geschaffenes Gebilde, das von einem politischen und rechtlichen Rahmen umfassen ist, der sich in unserem Gesellschaftssystem vor allem auf ein Konzept von Freiheit gründet. Innerhalb dieses Rahmens ist Kunst ein stark wirkendes soziales Kommunikationsmedium. Kunstausstellungen konkurrieren als Freizeitaktivität mit anderen Formen gehobener Zerstreuung (vulgo: „Kulturangebote“), gelten als Attraktoren für Touristen und stiften eine hybride Form von Gemeinschaft, deren professionelles Zentrum als Kunstbetrieb (früher „Kunstszene“) bezeichnet wird. Mit Kunstausstellungen gehen öffentliche Institutionen ihrem Bildungsauftrag nach. Dabei geht es immer um ein menschliches Erlebnis, wobei sich die damit zusammenhängende Erfahrung ästhetisch, sinnlich oder auch rein diskursiv erschließen kann. Als Institution hat man aus dieser performativen Perspektive die Funktion einer „Spielstätte“. Als deren Leiter ist man weniger Ausstellungsmacher als Ausstellungsveranstalter, der sich an der Schnittstelle zwischen Kunst und ihrem Publikum um den Zustand der Toiletten genauso sorgen muss wie darum, dass die Aufbauhelfer bezahlt werden. Neben dem schieren Ermöglichen, dem Raumgeben und der institutionellen Stützung jener Plattform, auf der die Ausstellung steht, zählt aber zur Kernkompetenz der Körperschaft vor allem das Vermitteln der Ausstellung an das potenzielle und konkrete Publikum. Die damit verbundenen Rituale haben sich seit den frühen Formen höfischer Sammlungspräsentationen nicht geändert: Objekt- bzw. Raumbeschriftungen, das Kunstgespräch vor dem Original und die Herausgabe begleitender Drucksachen. Neu hinzugekommen ist im Zuge der bürgerlichen Aneignung des Kunstbegriffs neben der Besucherresonanz die Ausstellungsberichterstattung und Kunstkritik als wesentlicher Maßstab für die Frage nach der öffentlichen Relevanz eines Projektes. Die aktuelle Entgrenzung und Spiegelung von Ausstellungsinhalten in digitale Medien ist nur eine weitere Filiation dieser im späten 18. Jahrhundert einsetzenden Wandlung von Öffentlichkeit.

Künstler verfügen über unterschiedliche Pforten oder Membranen zur Öffentlichkeit. Die Einladungen ins Atelier, ihre Internet- oder Facebookseite oder auch noch das Buch als klassisches Medium der Werkzirkulation. Bislang unangefochten galt jedoch die Ausstellung als Königsdisziplin der Sichtbarmachung von künstlerischen Positionen. Im Zuge einer Übergewichtung von Kunst als Ware oder gar Spekulationsobjekt sind wir indes Zeuge eines tiefgreifenden Wandels und Bedeutungsverlustes dieses Formats und der ausrichtenden Institutionen. Wenn in kleineren Zirkeln, auch über den Einsatz bestimmter Algorithmen und weitgehend ohne Beteiligung der Öffentlichkeit über monetäre Werte von Kunstwerken entschieden wird, aus denen sich zunehmend ihre Bedeutung speist oder diese sogar ersetzt – ein Blick auf die Seite arttrank.com reicht, um diese These zu belegen –, dann privatisiert sich in Form einer Abkopplung ein großer Teil dessen, was immer noch Kunst genannt wird ohne je in Ausstellungen greifbar zu werden; abgesehen vielleicht von Vorbesichtigungen in Auktionshäusern.

Marc Wellmann /100/27

„Selbst wenn's keine Kunst mehr gäbe, kann ich immer noch schön Ausstellungen machen“

/Barbara Buchmaier befragt Hans-Jürgen Hafner, Kunstkritiker und Direktor des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen zu seiner Sicht auf das Format Ausstellung:

Barbara Buchmaier/ Lieber Hans-Jürgen, bevor Du angefangen hast, 2011 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen zu arbeiten (als Direktor), warst Du vor allem als Kunstkritiker tätig – wobei Du auch damals schon einige thematische Ausstellung zusammengestellt hattest, u.a. „The Most Contemporary Picture Show, Actually“ (2006) in der Kunsthalle Nürnberg und die Schau zum Art Forum Berlin „difference, what difference?“ im Jahr 2008.

Nach dem hauptberuflichen Wechsel an die Spitze eines Kunstvereins – was war Deine Erfahrung: Wie unterscheidet sich das Schreiben über Ausstellungen vom Machen von Ausstellungen?

Hans-Jürgen Hafner/ Naja, das eine ist nicht das andere. Weder Schreiben und Ausstellungenmachen noch freies und institutionelles Arbeiten. Wobei Schreiben und Ausstellungenmachen jeweils eine Form der Praxis sind, mit Kunst umzugehen bzw. ihre Erzählbarkeit zu überprüfen; und Arbeit, im Englischen so schön klar, ein Vier-Buchstaben-Wort mit einer eher angeblichen Beziehung zu ökonomischer und symbolischer Anerkennung. Einen wichtigen Punkt nennst Du: man sagt zwar ‚Kunstkritik‘, meint in der Anwendung aber in der Regel Ausstellungskritik. Der Aspekt ihrer Ausstellung ist in der Kunst mittlerweile strukturell und leider oft bis zum Missbrauch drin – Jean-Louis Déotte spricht da vom „Apparat“ –, dass wir ihr sozusagen gar nicht erst ohne ihr wie auch immer geartetes Ausgestelltsein begegnen können – außer wir begnügen uns mit demjenigen Konzept der Kunst, worüber die Theorie verfügt, in anderen Worten ‚die‘ Kunst. Der Unterschied dazwischen interessiert mich. Und nicht weniger interessiert mich, eine Form der Auseinandersetzung gegen eine andere zu halten. Schreiben und Ausstellungenmachen (wo nicht zuletzt Texte ja auch eine gewisse Rolle spielen) ist für mich seit jeher ein paralleles ‚Machen‘.

Buchmaier/ Wie hat sich Dein Blick auf Ausstellungen, Deine und andere, während Deiner Arbeit am Kunstverein verändert?

Hafner/ Ich fand schon immer wenig gut. Angesichts der ziemlich hartnäckig herrschenden Verhältnisse und den eher kümmerlichen Aussichten, darauf Einfluss zu nehmen, wurde das insgesamt nicht besser. Die mit institutioneller gegenüber so genannter freier Arbeit verbundene Aussicht auf Deutungsmacht würde ich allerdings nicht unterschätzen.

Buchmaier/ Hat sich Dein Schreiben über Ausstellungen, das Du parallel zur Arbeit am Kunstverein weiterverfolgt hast, verändert?

Hafner/ Tatsächlich wird kunstkritisches Schreiben nicht erleichtert, wenn es sich auf die Arbeit von – auf institutioneller Ebene – Kollegen und Kolleginnen richtet. Sprich, über Ausstellungen in Kunstvereinen, aber auch in Galerien schreibe ich nicht (auch wenn ich ersteres versucht habe). Du weißt ja, dass ich Verrisse lieber schreibe als Loblieder, auch wenn beides eine Form der Würdigung darstellt. Dennoch hat das nichts mit Beißhemmung zu tun, sondern ist eher ein sozial/technisches Problem. Dass es mehr kritische und fundiertere Kunstkritik bräuchte, scheint mir mehr als offensichtlich. Komisch, dass es mehr denn je Kunstmagazine gibt.

Buchmaier/ Was stellt sich (für Dich) heute als die größte Herausforderung beim Ausstellungsmachen dar?

Hafner/ Plausible Gründe zu finden, (etwas) auszustellen. Die Recherche betrifft Personen, Gegenstände, Theorien, Geschichte, Institutionen und Verwertungszusammenhänge bis hin zu der abstrakten Größe Publikum. Es spricht in der Regel mehr dagegen als dafür.

Buchmaier/ Haben Ausstellungen Deiner Ansicht nach als Format Zukunft? Wenn ja, welche Art von Ausstellungen?

Hafner/ Um das Format Ausstellung mache ich mir weniger



*Von einer Mutter geboren zu
sein, ist der falsche Weg*

Sorgen als um das, wozu sich Kunst spätestens seit der letzten, so genannten Finanzkrise entwickelt bzw. was unter dieser Bezeichnung, ohne es zu sein, mit weitgehender Billigung ihres sozusagen soziologisch erheblichen Betriebs kursiert. Doch selbst wenn's keine Kunst mehr gäbe, kann ich immer noch schön Ausstellungen machen. Mit den Problemen, die einem Kunst als immerhin mögliche aktuelle Produktionsform des Ästhetischen und historisch fundiertes Wissenssystem aufgeben kann, ist es natürlich witziger.

Wie gesagt interessiert mich mittlerweile vor allem ‚Erzählbarkeit‘. Das schließt die Funktionsweise von Institutionen ebenso ein, wie die spezifischer Formen kultureller Praxis und den durch sie erzielten Ergebnissen, berührt das Historische und Gegenwärtige und ist – im Format der Ausstellung – gleichzeitig so schön material da und diskursiv woanders. Ausstellungen helfen meines Erachtens, diese unilateral lineare und beschleunigte Zeiterfahrung, auf die wir uns unter kapitalistischen Verhältnissen eintunen und ebenso fleißig wie unbezahlt mitproduzieren, ein bisschen anzuknacken. *Buchmaier/* Welche Anforderungen an Ausstellungen gibt es von Seiten der (Online-)Vermarktung und der sozialen Netzwerke?

Hafner/ Ich würde es andersherum formulieren. Welche Anforderungen stellen Ausstellungen an soziale Netzwerke bzw. wie verhält sich qua Digitalisierung bedingte Informationszirkulation zu so einem in bestimmten Räumen und Zeiten zu sehr spezifischen Bedingungen eingerichteten Format und der vielfältigen Menge von Erlebnisweisen, die sich daraus schlagen lassen? Ich schaue mir gern so Online-Schauenster wie Contemporary Art Daily an und achte durchaus auch auf „Like“-Zahlen. Letzteres legt die Vermutung nah, dass man noch ganz schön akzelerieren müsste, sollten Online- und andere Wirklichkeiten tatsächlich ununterscheidbar gleichzie-

hen. Ersteres lässt mich, falls ich tatsächlich außer Haus gehen sollte, um Kunst ‚ausgestellt‘ und nicht als wechselseitige Illustration von Produzent/innen- und Produkt-Brands ‚zirkulieren‘ zu sehen, ein bisschen enttäuscht sein, dass die Dinge von, sagen wir, Katja Novitskova, eine Rückseite haben und wie diese Rückseite dann aussieht, zumal ich mir die ja, so, wie die Sachen im Raum stehen, eben auch anschauen soll. Das hat jetzt nichts mit zeitgenössischer Kunst zu tun, aber kennst Du die Zeichnung von Albrecht Altdorfer, „Toter Pyramus“? Wie sich ein nicht unbeträchtlicher Teil der für eine Wahrnehmung via digitaler Devices gedachte Kunst zum Komplex Wahrnehmung-Affekt-Kognition verhält, wie wenig genutzt wird, dass man diesen Komplex ja auch mal bearbeiten könnte und nicht nur erliden müsste ... da wäre nicht nur für Ausstellungen wie für Kunst und da gerade derjenigen, die digital geht, noch jede Menge Luft drin.

Buchmaier/ Welche Alternativen zum Format Ausstellung deuten sich an oder sind schon da?

Hafner/ Keine Ausstellungen. Psychiater, Kino oder Hundebesitz. Für exzessive Nutzer/innen sozialer Netzwerke empfiehlt sich ein gutes Buch, „Madame Bovary“ zum Beispiel und auf jeden Fall ein Spiegel.

Buchmaier/ Wie lautet Dein Plädoyer für Ausstellungen – falls Du eins hast?

Hafner/ Das möchte ich missverstehen. Bis auf Kritik von allem weniger und insgesamt mehr Besseres.

Buchmaier/ Vielen Dank!

Einige lose Gedanken über Kunstmachen mit dem Computer, Installationsfotos und Ausstellungengucken auf dem Handy

Manchmal muss ich an die international erfolgreiche Galeristin denken, die mir einmal erklärt hat, wenn sie es nicht tun müsste, um bei Messen angenommen zu werden, würde sie in ihrer Galerie überhaupt keine Ausstellungen mehr machen. Das lohne sich einfach nicht.

Viele junge Künstlerinnen und Künstler scheinen ein ähnliches Problem zu haben: Um in der Kunstwelt anerkannt zu werden (und natürlich auch um am Markt stattzufinden), müssen ihre Arbeiten in Räumen herumstehen oder -hängen. 2013 habe ich unter dem Titel „the.space“ eine Reihe von zehn Ausstellungen mit Künstlerinnen und Künstlern organisiert, die ausschließlich online stattfanden. Jede hatte einen Beginn und ein Ende, und nur innerhalb dieses Zeitrahmens war die Arbeit zu sehen, danach wurde sie wieder vom Netz genommen. Zur Vernissage wurde die Website mit dem Kunstwerk mittels Beamer auf eine Wand projiziert. Es handelte sich um einen unbeholfenen Versuch, die Vorteile des Internets für die Kunstproduktion mit den Nachteilen des Realraumes zu verbinden. Die entstandenen Werke waren höchst divers: Während ein Künstler über 50 virtuell begehbare Museumsentwürfe präsentierte, produzierte eine andere einen Online-Vortrag über den gesellschaftlichen Wert von Online-Vorträgen, ein weiterer konstruierte einen digitalen White Cube, in dem man sich die Profilfotos all seiner Facebook-Freunde ansehen konnte usw.

Da alle Arbeiten von vornherein als endlich und immateriell angelegt waren, klammerte das Projekt ein Problem aus, das immer häufiger zu werden scheint: Wie soll man sein Werk ausstellen, wenn mehr und mehr Kunst am Rechner entsteht, und wie kriegt man sie da raus? Ob man z.B. die gerade fertig gewordene digitale Collage im Leuchtkasten, als Teppich oder als LKW-Plane über eine Stange gehängt präsentiert, erscheint da häufig wie eine ziemlich willkürlich getroffene Entscheidung. Spektakulär sollte es aussehen und dynamisch. Eben wie Kunst. Damit das mit ein bisschen Glück auch mal bei „Contemporary Art Daily“ gefeatured wird.

Immer mal wieder steht der Vorwurf im Raum, Künstlerinnen und Künstler würden so produzieren, dass die Werke auf Abbildungen besonders gut rüberkommen; besuche man dann die tatsächliche Ausstellung, wirkten sie oft dröge und halbherzig ausgeführt. Vielleicht stimmt das. Dem ein oder anderen angesagten „Post-Internet“-Künstler wurde auch schon eine etwas zu hohe Diskrepanz zwischen den nachbearbeiteten, aufgedrehten „installation shots“ und der eher blutleeren tatsächlichen Präsentation vorgeworfen.

Allmählich produziert die ständige Verfügbarkeit im Netz einen neuen Umgang nicht nur mit Abbildungen, sondern auch mit Kunst; die Künstlerin, die in der Google-Bildersuche dutzende hervorragender Ausstellungsansichten vorzuweisen hat, wird gleich ganz anders wahrgenommen als der, der seine Arbeiten ausschließlich vor der immer gleichen Ate-

lierwand hat ablichten müssen. Und der Sammler, der sich nach der Begutachtung des Werkes bei Instagram oder auf dem iPad des Galeristen zum Kauf entscheidet, kommt ebenfalls immer häufiger vor. Sicher hat auch der ein oder andere Künstler schon sein Werk vom besten Platz im Raum lieber an den zweitbesten gerückt, damit hinterher das Foto stimmt. Denn das – gerade in Berlins prekärer Projektraum-Welt – ist ja am Ende doch das Einzige, was davon bleibt.

Oft genug hört man Künstlerinnen oder Künstler sagen, es komme zwar nichts dabei rum, an diesem oder jenen Ort auszustellen, aber wenigstens könne man dort dann die dringend benötigten Fotos von der Arbeit machen – vielleicht ist inzwischen das Künstlerportfolio, aber auch die Website der Galerie oder des Projektraums also eine Art Ausstellung zweiter Ordnung: eine Präsentation von Situationen, in denen die originären Werke ausgestellt gewesen waren. Und dass es diese Situationen wirklich gegeben hat, belegt deren (künstlerischen) Wert. Ist die Ausstellung selbst dadurch vielleicht nurmehr eine Krücke, die auf dem Weg zum eigentlichen Ziel, zum Beispiel dem Verkauf an einen Sammler auf der Kunstmesse als notwendiges Übel in Kauf genommen werden muss? Und was bedeutet es, wenn wir, um uns eine Meinung zu bilden, am Ende ein digitales Bild betrachten, das uns ein anderes digitales Bild (das Kunstwerk) zeigt, wie es in einem Ausstellungsraum herumsteht?

Manche inkorporieren das Installationsfoto gleich direkt in ihre künstlerische Produktion, wie etwa der gehypte Artie Vierkant, dessen „image objects“ in immer neuen Versionen aus den Installationsansichten der vorherigen Präsentation erzeugt werden. Oder „New Scenario“, ein Projekt der beiden Berliner Künstler Paul Barsch und Tilman Hornig, innerhalb dessen sie Ausstellungen in vorgefundenen oder selbstgebaute Settings inszenieren, die dem Betrachter nur noch in der fotografischen Dokumentation überhaupt zugänglich gemacht werden. Lustigerweise sieht man hier zum großen Teil Malerei.

So kann man zumindest das Problem umgehen, das die eingangs erwähnte Galeristin sicher auch plagt: Zwar ist zur Eröffnung in der Regel die Bude voll, aber in den Wochen danach interessiert sich nur noch eine Handvoll Besucher für das mit großem Aufwand Aufgebaute.

Am Ende ist das Wichtigste wohl doch, beweisen zu können, dass die Show stattgefunden hat. So wird dann auch die nicht-digitale Kunst digital – sie wird zur Abbildung im Netz, denn über Facebook und Instagram bekommen wesentlich mehr Menschen wesentlich schneller davon mit, als sie tatsächlich je vor Ort sehen werden. Sicher wird unausweichlich immer mehr Kunst „zu Hause an den Geräten“ konsumiert werden, und daher nicht nur der Blick des Betrachters, sondern auch die künstlerische Produktion selbst sich mehr und mehr darauf einstellen. Und wenn auch die Agenten der Künstler, die Galeristen, das Interesse an der Ausstellung verlieren – weil sie sich finanziell nicht lohnt, wenn man seine Kunden nur noch auf Messen treffen kann oder sie gleich online kaufen –, fällt noch ein weiterer Grund weg für Künstlerinnen und Künstler, überhaupt noch so zu denken. Zumindest für die, deren Arbeit eigentlich gar nicht richtig weiß, wie sie im Realraum dargereicht werden soll, ist das vielleicht auch eine Chance.

Michael Pohl



Ausstellungsfotografie

Wahrscheinlich werden die meisten Ausstellungen nur noch im Internet gesehen. Abgesehen von den Eröffnungen, auf denen man die Arbeiten meist auch nur im Hintergrund wahrnimmt, denn im Vordergrund stehen die Menschen, mit denen man sich unterhalten will und die die Arbeiten an der Wand und die Skulpturen auf dem Boden weitestgehend verdecken. Ein zweites Mal kommt man dann in der Regel nicht mehr hin. Das wurde aber alles schon gesagt ...

Das ist ungefähr so, als würde man sich von Filmen nur den Trailer anschauen oder von Büchern nur den Klappentext lesen. Macht man natürlich auch oft, das Verhältnis im Kunstbetrieb zu real angeschauten Ausstellungen kippt jedoch umso stärker, je besser die Abbildungen werden und je stärker das Internet auch im Kunstbetrieb benutzt wird. Online-Plattformen wie „Contemporary Art Daily“ oder „Artsy“ werden immer mächtiger und letztere bläst gerade mit einer Menge an Startup-Kapital Pioniere wie „artnet“ von der Aufmerksamkeitsbühne. Viele Ausstellungen stehen schon während der Laufzeit im Internet und wenn man sich dann manchmal tatsächlich noch auf den Weg macht und das Ding in echt anschaut, hat sich die Vorstellung der Ausstellung schon so idealisiert, dass man einen leichten Realitätsschock erlebt.

Deshalb bedarf es hier einer Analyse. Was sind das für Bilder? Schon bei der Erstellung des Dokumentationsmaterials vor Ort, also in der Ausstellung, werden meist sehr weitwinklige Objektive gewählt, was aus kleinen Räumen Hallen werden lässt. Die Perspektive ist meist etwas tiefer als Augenhöhe, vielleicht 1 Meter 40, die Räume wirken dadurch noch etwas größer. Zudem werden die dann fluchtenden Linien wieder gerade gestellt, so dass die virtuelle Höhe des Raumes noch zunimmt. Niedrige Kellergalerien werden so zu kleinen Kunstvereinen. Natürlich ist das sogenannte Normalobjektiv einerseits ehrlicher, da es den Raum und die Dinge darin in

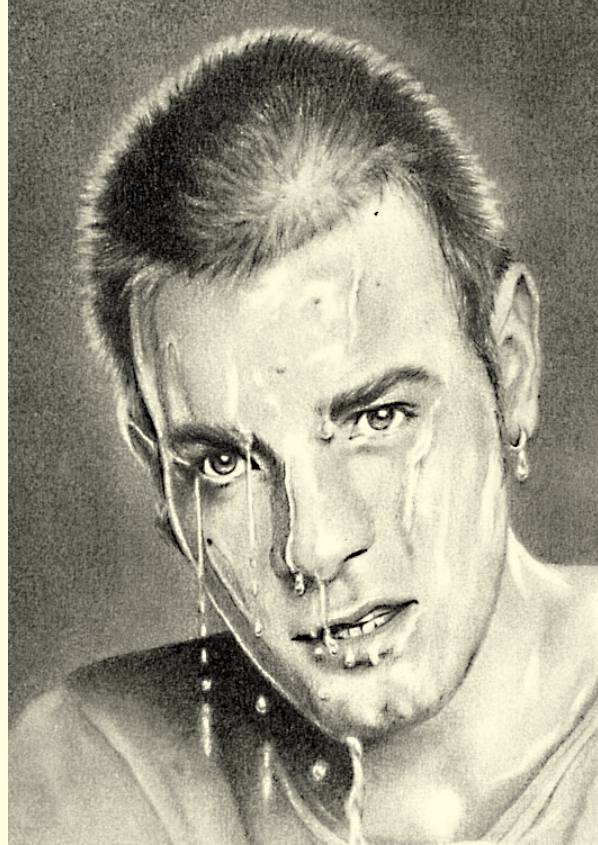
den Größenverhältnissen ähnlich abbildet, wie das menschliche Auge sie wahrnimmt. Das Weitwinkelobjektiv hat jedoch den Vorteil, dass es wiederum einen viel weiteren, panoramaähnlichen Ausschnitt bietet, welcher wiederum eher dem Auge entspricht (das zu den Rändern hin allerdings immer undeutlicher sieht) .

Trotzdem wirken entfernte Objekte mit dem Weitwinkel sehr viel weiter weg, als sie es wirklich sind. Bei Superweitwinkel verzerren sich die Räume zu tunnelartigen Gebilden, als würde man im Inneren einer Kugel sitzen. Das wird in der Kunstwelt vermieden. Schöne gerade große Räume will man haben.

Und hier kommen wir zum zweiten Teil der Fotoarbeit. Das aufgenommene digitale Bildmaterial wird in den Computer geladen. Das Programm Photoshop existiert mittlerweile seit über 25 Jahren. Photoshopen heißt bildbearbeiten, wie Sachen-im-Internet-suchen googeln heißt. „Kannst du bitte noch die Steckdose wegshoppen?“, „da ist ein Fleck an der Wand“ – dies sind noch die harmloseren Anweisungen. Bei Gruppenausstellungen wird kurzerhand das komplette Nachbarkunstwerk wegetuschiert. Schaut man sich die Räume auf den fertig bearbeiteten Bildern genauer an, so sehen sie eher aus wie Modelle ihrer selbst. Als hätte Thomas Demand sie aus Papier nachgebaut. Perfektes, glattes Wandweiß, an der Decke superakkurate Neonröhren, kein Fleck, keine störende falsche gelbe Lichtfarbe, kein vergessener Nagel, nirgends.

Die Ausstellungsmacher geben sich mittlerweile auch größte Mühe, dass alles supersauber aussieht, und die Vernissagesbesucher sind mittlerweile zehnmals beflissener, was ihr Äußeres angeht, als noch vor 10 Jahren. Auch hier ist der virtuelle Öffentlichkeitsdruck von Facebook und Co. immens gewachsen. Die Schleife ist ähnlich. Man orientiert sich an den veröffentlichten Fotos, die schon gepimpt sind, macht sich schöner, korrigiert die Bilder usw. Alles wird immer besser, die Menschen, die Räume, die Bilder.

Mit den 360-Grad-Panoramakameras, die bald den Markt überfluten werden und den damit koppelbaren Oculus-Rift-Brillen geht es dann weiter. Wir sitzen zu Hause, schauen durch die Brille nach links und rechts, zur Decke und schicken unsere Likes zur Galerie und zum Künstler. Erst dann bemerken wir, dass wir uns gar nicht bewegen können, nur drehen im Kreis. Und wenn wir nach unten schauen, sehen wir nicht unsere Schuhe, sondern das Stativ, das vergessen wurde, wegzuretuschieben. Nicht schlimm ...



Alles ist erlaubt

/Jackson Pollock in der Deutschen Bank KunstHalle

„Jackson Pollock's *Mural* – Energy Made Visible“: Beeindruckt von der höchst pathetischen Betitelung der aktuellen Schau in der Deutsche Bank KunstHalle, starten wir in die Räumlichkeiten des ehemaligen Deutsche Guggenheim. Dr. David Anfam, Senior Consulting Curator am Clyfford Still Museum in Denver und den Quellen zufolge profiliertester Kenner des Abstrakten Expressionismus wurde als Gastkurator der vom University of Iowa Museum of Art organisierten Ausstellung beauftragt.

Der Mythos Pollock springt uns schon gleich nach Eintritt in die Gemächer by Deutsche Bank ins Gesicht, bereits der Titel der Ausstellung verrät Pollocks angeblich bedeutendstes Gemälde der Moderne aus dem Jahr 1943 als Publikumsmagnet und Kassenschlager. Andy Warhol, Robert Motherwell oder Laszlo Moholy-Nagy werden lediglich zu Statisten der Kontextualisierung. Laut Presstext der Deutschen Bank KunstHalle überzeugt „*Mural*“ als größtes Gemälde, das Pollock je schuf, durch „epische Größe, Geste, gewagte Farbigkeit und Mut“ und diene somit als „Fundament für den Abstrakten Expressionismus“. Die eigentliche One-Man-Show kreist um die Entstehung, die Quellen und die Nachwirkungen dieses legendären Gemäldepanoramas. Jackson Pollock erlangte durch „*Mural*“, eine Auftragsarbeit für die Sammlerin, Galeristin und Mäzenin Peggy Guggenheim dank ihrer weitläufigen Netzwerke Ruhm und Ehre. Peggy Guggenheim schenkte nach der Übersiedlung nach Europa einige Werke ihrer Sammlung, darunter auch „*Mural*“, der University of Iowa School of Art and Art History. Julia Voss beschreibt, dass „private Sammler oder Galerien einen erheblichen Einfluss darauf (nehmen), welche Künstler und Werke in den Kanon eingehen. Sie geben Geld für Ausstellungen, sie finanzieren Kataloge, sie leihen oder schenken Werke an Museen oder errichten eigene Privatmuseen. Ihr Geschmack und ihre Inter-

essen prägen also die Kunstgeschichte von morgen.“¹ Pollock bestätigt als Ausnahme die Regel. Die Sammlung des University of Iowa Museum of Art durchwandert gegenwärtig, durch eine Hochwasserkatastrophe bedingt, mehrere Städte: von Venedig geht es über Berlin nach Málaga und London. Pollocks Wandgemälde wurde eigens für diese Ausstellungen vom Getty Conservation Center in Los Angeles gereinigt und restauriert, um wieder zu seiner ursprünglichen Strahlkraft zurückzufinden.

Uns lacht die prominente Pracht direkt an. Mittig im Raum sind infrastrukturelle Angebote in Form von Sitzbänken eingerichtet, so dass die Besucher vor Pollock Rast machen und sich in das legendäre Gemälde vertiefen können. „Die räumliche Gestaltung des Hauses strukturiert die Handlungsmöglichkeiten der Besucher dementsprechend vor, indem mögliche Haltestellen angeboten werden“², so Kulturwissenschaftlerin Luise Reitsstätter in einem Buch über das Handlungsfeld Ausstellung. Das (Über)Angebot an Entschlüsselungshilfen für die Kunst in der Ausstellung durch Booklet und Informationen an den Wänden strotzt vor Pollock. Die Entschlüsselung von Kunst steht im Fokus, aber ist diese Übermittlung an ein breitgefächertes Publikum, an Kinder und Jugendliche, Blinde- und Gehörlose, wichtig, ja sogar nötig? Oder wird jede Form von Vermittlung nur als Vermarktungsstrategie ausgeschlachtet? Kann diese Form von Vermittlung der Kunst trotzdem zu Gute kommen, indem durch die angesprochene breite Öffentlichkeit das Interesse an Kunst überhaupt erst zugänglich gemacht oder verstärkt und die Notwendigkeit der Förderung verdeutlicht wird? „Während Bourdieu meint, dass Kunst nur derjenige entschlüsseln kann, der die Mittel dazu hat und sich dabei an einem klassenspezifischen Distinktionsmodell orientiert, ist fraglich, ob dies heute und insbesondere in der zeitgenössischen Kunst (...) noch so gesehen werden kann.“³

Im Flur zum Art Store befinden sich zur Analyse animierende Tafeln. Fachliche Informationen zu Pigmenten und Farbschichtungen sowie zur Restauration mit Vorher-Nachher-Vergleich runden die Entschlüsselung ab. Im Store erwartet uns dann ein vielfältiges Angebot an Sprengelware, von pollockschen Puschen bis hin zu „dripping“-Vasen oder Action-Painting-Sets mit peppigem Pollock-Motiv. Mit Hilfe von Microsoft Surface Pro-Tablets können Besucher eigene Pollock-Kreationen gestalten und sich gleich gegenüber in der Digital Eatery ihren wohlverdienten Muffin gönnen – diesen gibt es nämlich für den eifrigen Mitmacher für umme. Gleiches gilt auch für die „I like Mondays“-Lectures, jeden Montag gibt es kostenlose Kurzführungen und freien Eintritt. Als Privatinstitution ist die Deutsche Bank KunstHalle nicht an festgelegte Öffnungszeiten gebunden und keinem Forschungsauftrag verpflichtet.

Rund die Hälfte der Kunstwerke in der Berliner Ausstellung stammt aus Iowa, neben dem Museum of Modern Art, der Peggy Guggenheim Collection in Venedig und der Kunsthalle Bielefeld haben auch private Sammler und Galerien wie beispielsweise die Bruce Silverstein Gallery New York oder die Galerie Kicken Berlin die Chance genutzt, sich mit Leihgaben in der Schau zu brüsten. In der offiziellen Presse-Information und im Booklet der Ausstellung ist jedoch nicht explizit von Galerien die Rede, sondern von Sammlungen, hinter denen sich klanglos feilbietende Galerien verbergen. Durch die Präsentation in Privatmuseen oder staatlichen Institutionen erlangen die Leihgaben bekanntermaßen wachsenden Bekanntheitsgrad, weswegen der Symbolwert, aber natürlich auch der Marktwert steigt. Die Sphären von Galeriegeschäft und Museum greifen deutlich ineinander über, wenn eine Institution neben den eigenen Beständen auch Arbeiten anderer Häuser oder Galerien ausstellt.

„Durch die Nutzung von Kunst als Teil von Anlagestrategien und durch die Vermögen der sogenannten Megasammler, sind die Summen, die für zeitgenössische Kunst ausgegeben werden, dramatisch gestiegen und ein enormes Volumen an ökonomischem Kapital (drängt) in die Welt der Kunst.“⁴ Laut dem Kunstsoziologen Ulf Wuggenig beschreibt die Finanzelite eine neue Sammlerkategorie, wodurch der „kalkulierende Habitus“⁵ zunimmt. „Es ist wichtiger, der Wirtschaft zu zeigen, dass Kunst für die Wirtschaft wichtig sein kann, als der Kunstwelt zu erklären, warum Kunst in Unternehmen wichtig ist“,⁶ zitiert Christiane Fricke im Handelsblatt die beiden Herausgeber des Bildbands „Corporate Collections“ (2012), Rahmenfabrikant Friedrich Georg Conzen jun. und Olaf Salié, Geschäftsführer des Verlags Deutsche Standards. Die Deutsche Bank besitzt als eine der größten „Corporate Collections“ über fünfzigtausend Gemälde, Fotogra-

fien, Drucke und Zeichnungen. Zuallererst stehen Unternehmenssammlungen „neben geschmacksbildenden Maßnahmen im Zeichen der Vermarktung“⁷ und werden zu Repräsentations- und Marketingzwecken genutzt, wodurch diesen Sammlungen zu Recht eine „gewisse Zweitklassigkeit“⁸ zugeschrieben wird. Stephen McCoubrey, einer der Kuratoren der UBS Art Collection, verdeutlicht, dass Kunst jedem Unternehmen Persönlichkeit verleiht. Zeitgenössische Kunst charakterisiere dementsprechend Unternehmen als dynamisch und stetig wachsend, als integralen Bestandteil der modernen Welt.⁹

Insbesondere in staatlichen, aber eben auch in sich als seriös gerierenden privaten Museen erwarten wir eine neutrale Form der Darbietung der eigenen Sammlungen und Leihgaben, keine eigennützigen, verherrlichenden Erläuterungen zu Künstlerkarrieren und Exponaten, keine Ablenkung von der Ausstellung. Stattdessen sachliche, inhaltliche Hintergründe und keine bloß Renditezwecken und Prestige dienende Präsentation der Institution.

Kunst braucht Vermittlung im Sinne von schnörkellos-ernsthaften Informationen, unbedingte Förderung, nicht aber wie in der KunstHalle, durch marketingorientierte Lobhymnen, infantile Erklärungen und: Muffins.

Alina Rentsch und Luisa Kleemann

1 Julia Voss: „Hinter weißen Wänden / Behind the White Cube“, Merve Verlag, Berlin 2015, S. 76

2 Luise Reitsstätter: „Die Ausstellung verhandeln – Von Interaktionen im musealen Raum“, [transcript] Edition Museum, Bielefeld 2015, S. 139

3 Ebd., S. 178

4 Julia Voss (2015), S. 77

5 Zitiert nach: Julia Voss, Niklas Maak: „Groß, größer, am Größten – Gigantomanie in der Kunst“, faz.net, 28.08.2014, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gigantomanie-der-kunst-gross-groesser-am-groessten-13118737-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 [03.03.2016]

6 Christiane Fricke: „Corporate Collections – Unternehmen als Kunstsammler“, handelsblatt.com, 14.10.2012, <http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-kunstmarkt/corporate-collections-unternehmen-als-kunstsammler/7248376.html> [03.03.2016]

7 Luise Reitsstätter (2015), S. 25

8 Christiane Fricke (2012), wie Fußnote 6

9 vgl. Alastair Sooke: „Corporate collections: The greatest art you can't see“, bbc.com, 14.08.2014, <http://www.bbc.com/culture/story/20140814-the-greatest-art-you-cant-see> [01.03.2016]

„Jackson Pollock's Mural: Energy Made Visible“, Deutsche Bank KunstHalle, Unter den Linden 13/15, 10117 Berlin, 25.11.2015–10.4.2016



Anderes Anderssein im Anderen?

/Sol Calero in der Galerie Wedding

„Der Wedding kommt“, raunt es seit Jahren in Richtung der distinktionsgesättigten Berliner Bezirke Kreuzberg und Neukölln. Ich komme aus Neukölln in den Wedding. Damit folge ich der Einladung des Bezirksamts Mitte, das in einer der ersten eisigen Nächte des beginnenden Winters mit karibischem Ambiente lockt: Menschen auf Sofas essen Früchte, ihre Unterhaltungen mischen sich mit Salsa-Musik, bunt schillert mir der Raum entgegen.

„Bezirksamt“, das erinnert zunächst an deutsche Bürokratie im Niemandsland der Behördengänge – Zeitzone: Stillstand. Eben dieses Reich der Drehstühle und Filtertüten lebt in Sol Caleros Installation „Oficina Del Ciudadano“ auf; übersetzt in ein absurd anmutendes Exotik-Szenario, geschmückt mit weihnachtlichem Kitsch aus Plastik. Kurz zögere ich, bevor ich zum Obstspieß greife, der zu diesem Zweck von der Künstlerin vorab zu humoristischen Formen zusammengesteckt wurde. Kann ich Skulpturen essen? Mich auf sie setzen, mein Glas auf ihnen abstellen?

Ausdrücklich ja, so wird mir kauend klar. Calero, 1982 in Caracas, Venezuela geboren und in Europa ausgebildet, mischt hier nicht nur ihre eigenen biographischen Hintergründe. Sie bezieht sich auf Techniken von Partizipation, wie sie seit den 1970ern im Rahmen von Fluxus, Happening und einer um sich greifenden Aktivierung des Publikums auf den Weg gebracht wurden, vor allem aber auf die Ästhetik des Environments, speziell jene immersiven Raum-Installationen, die von Hélio Oiticica geschaffen wurden. Im Zuge der Tropicália-Bewegung im Brasilien der 1970er-Jahre pochten sie auf eine eigenständige Identität des banalen brasilianischen Alltags und installierten so im Kultmodell westlich-kapitalistischer Werte, dem weißen Galerieraum, eine heterogene Underclass-Umgebung. Indem Calero die Form des Environments für den Ausstellungsraum wählt, impli-

ziert sie also eine aktive Teilnahme des Betrachters im Werk – eine Situation, in der im Sinne der Bourriaud'schen Relationalen Ästhetik der 90er-Jahre neue Beziehungen geschaffen werden. Fremde Welten – oder vielmehr die Welt außerhalb des Ausstellungsraumes – scheinen mit diesem Prinzip betreten zu werden; es geht um Offenheit, Austausch und Aktion. Was vielleicht nicht nur an einem kulturellen Impuls zur Grenzüberschreitung und Gastlichkeit liegen mag, sondern auch am Selbstverständnis der Gäste: Das Publikum will längst nicht mehr als solches bezeichnet werden, eher als Co-Akteur, Teilnehmer oder Teil des Kunstwerks, das selbst zur künstlerischen Praxis umgedacht wurde. Wir befinden uns im Fluss.

Flexibel ist damit nicht nur die Beziehung des Betrachtens – denn auch bei Calero heftet kein schweigender Besucher den Blick auf die ebenso stille Skulptur –, sondern auch die Beziehung zum Raum, in dem sich Kunst entfaltet. Im Wedding behauptet er sich weniger durch bestimmte Objekte, als durch eine bestimmt gewählte Ortsbezogenheit, den karibischen Bezug zum deutschen Bürgeramt, die ein performatives Ereignis entstehen lässt. Was aber ereignet sich hier überhaupt? Kann von einer Geste der Gastfreundschaft und einer Öffnung der starren deutschen Bürokratie gesprochen werden, wie es der Bezirksrat tut? Einer Intervention im „Post Otherness Wedding“?

Der Eingriff, in dem ich mich befinde, irritiert tatsächlich. Aufgelockert scheint nämlich weniger ein Amt, als die grell ausgeleuchtete, sakrale Cleaness des White Cubes, der plötzlich laut und bunt, mit ästhetischer Verwandtschaft zu Künstlern wie Nicolas Party daherkommt. Lassen wir durch diese Art der Teilnahme im Werk die üblichen Festschreibungen hinter uns? „We all believe in the principle of participation“, so Kunsthistorikerin Irit Rogoff in ihrem Essay „How to



li(f)e

Dress for an Exhibition“; „What we rarely question is what constitutes the listening, hearing or seeing in and of itself.“ Caleros Exotisierung des Amtsalldtags einerseits und karibischer Migranten-Identität andererseits verschränkt sich in einer bizarr-bunten Harmonie, die mit feinsinnigem Humor das Alltägliche als bereits exponiertes und arrangiertes Szenario verschiedener kultureller Anteile ausstellt; ein partizipatives Präsentieren dessen, wie kulturelle Klischees sich überhaupt wechselseitig zur Schau stellen. Die Installation hält allerdings noch komplexere Verweise auf ‚Andersheit‘ bereit. Exponiert wird auch eine eher kunstferne Weddinger Umgebung, die hier als ehemaliges Amt samt kunstexterner Gäste mit inszeniert wird. An Kunst partizipierend? „Take care of your belongings“, wird im Galerieraum verkündet, als die ersten Handtaschen verschwunden sind. Der Granatapfel essende Ebay-Verkäufer von Fertighausbauteilen will am Ende lieber meine Telefonnummer als meine Meinung. Gossip und Flirt gehören zu jeder Vernissage; dennoch ist es gerade die Symbolwelt unseres Kunstbürgertums, das einen Raum, ob als Environment, Event oder mit Petersburger Hängung, zu einem Kunstraum macht – und letztlich alle, die an dieser Symbolwelt teilnehmen, zu den eigentlichen Akteuren erklärt. Wer darin anderes sucht und sieht, scheint vielleicht nicht fehl am Platz, schon gar nicht in einem Post-otherness-Environment, aber wirkt ebenso absurd arrangiert wie die trashigen Schreibtische des Bezirksamts. Er wird Teil einer Umgebung und Kulisse, die sich durch künstlerische Intervention definiert. Und die grenzt sich vielleicht weniger von globalen Andersartigkeiten ab, als gerade vom Lebensstil des Nahbereichs. Reicht es also aus, dass meine Freundinnen kurz vor Mitternacht in der Installation Filterkaffee kochen, ihn in weiße Plastikbecher gießen und auf bunten Sofas trinken? Ist das potenzielle Transformation, in der sich kritische

Überlegungen zum *othering*, dem Auslagern des Anderen zur Bestätigung der eigenen Identität, einlösen?

Das Andere bleibt anders und wir bleiben unter uns. Im Gegensatz zu den Zielen der Tropicália wird nicht das Banale zur Stärkung der eigenen Identität aufgewertet und re-inszeniert, sondern das eigene Vermögen ausgestellt, die Banalität eines Ortes nach den Regeln der Kunst umzugestalten. Vielleicht ist es weniger der Blick aufs Exotische, der neue Perspektiven freilegt, sondern die Exotisierungen, die wir, das Kunstpublikum, in Vitrinen, Environments oder inmitten eines städtischen Organismus schaffen. Auch unter der Geste des Willkommens kann letztlich nur mitmachen, wer in der Lage ist, die feinen Unterschiede zu erkennen, die ein Kunsterlebnis ausmachen.

Ausgestellt wird damit vielleicht nicht nur unser „Blick auf das Andere“, sondern ein Spektakel, das das „Andere“ erst zum Anderen macht. Interessant ist, dass es letztlich auch wir sind, unsere Logik der Kunstwelt, die exotisiert und exponiert wird: als Konvention, die sich nicht „ganz“ einlöst, als absurdes Spektakel, das aus Beobachtern Produzenten macht. Mit einer humorvollen und amtlich beglaubigten Verfahrensweise.

Agnieszka Roguski

Sol Calero „Oficina Del Ciudadano“, Galerie Wedding – Raum für zeitgenössische Kunst Müllerstraße 146/147, 13353 Berlin, 20.11.2015–16.1.2016



Amerigo

Vergessen vergessen

Als ich so um zehn Jahre alt wurde, entdeckte der Kinderarzt, dass ich Plattfüße habe. Mir wurden Einlagen angepasst. Nebenbei wies man darauf hin, dass ich wohl im Alter auf einen Gehstock angewiesen sein werde. Die sechzig Jahre habe ich mittlerweile überschritten. Die Voraussage hat sich nicht bewahrheitet. Ich bewege mich ohne Einlagen und ohne Gehstock. Eine Zeitlang musste ich beim Wechsel der Schuhe auch Einlagen von einem Schuhpaar zum anderen transferieren.

Ich weiß nicht, welchen Umständen es zu verdanken ist, dass ich heute keinen Gehstock benutze und auf Einlagen nicht mehr angewiesen bin. Das umso mehr, weil meine Platt- und Breitfüße jeden Orthopäden entzückten. Denn ich war ein ausgezeichnetes Exemplar dafür. Ich erinnere mich noch daran, dass der Arzt seinen Kollegen herbeiholte, um dieses besondere Exemplar von Breit- und Plattfuß zur Ansicht zu bringen. Ob meine Phimose ebenfalls so viel Interesse erweckte, habe ich nicht weiter verfolgt. Ein Eingriff musste doch sein. Hier war das Vergessen gewünscht von meiner Seite.

Die Überschrift ist passend, denn der Anteil der Vergangenheit nimmt allmählich mehr „Raum“ ein als der der Gegenwart. Allerdings ist die Gegenwart besser zu begreifen, im wörtlichen Sinne. Mit einer Kamera ist der Zugriff zur Gegenwart schnell hergestellt. Und diese Gegenwart lässt sich nur noch durch „Apparate“ herstellen, sei es eine Kamera oder ein Mikrofon.

Das stellt sich die Frage, welchem Medium der Vorrang zugestanden wird. Jedes Medium hat einen anderen Stellenwert. Im Lager befanden sich noch Diakästen, die ich vor einem Jahr dem Deutschen Museum überlassen habe. Eine Danksagung habe ich nicht erhalten. So werde ich sozusagen gezwungen, nach dem Verbleib der Sammlung zu suchen. Die Materialität dieser Bilder hatte mich fasziniert. Ihre Ansicht als Pro-

jektion erscheint auf dem ersten Blick als altertümlich, aber die Ansicht auf einen Computer lässt deutlich werden, wie viel wir verloren haben durch den Verlust der Diaprojektion. Um diesen Verlust zu kompensieren, habe ich vor zwei Wochen eine echte Pflanze gekauft. Eine „Monstera deliciosa“ für 20 Euro ...

„Zu Dekorationszwecken und nicht für den Verzehr bestimmt.“ Eine Art Gebrauchsanweisung findet sich auch auf einer Plastikkarte: „Zu beachten – regelmäßig, wässern, leicht austrocknen lassen – dann und wann ein wenig Dünger geben.“ Noch sieht alles gut aus. Aber in naher Zukunft werde ich noch Erde erwerben, um der Monstera deliciosa noch mehr Entwicklungsmöglichkeiten zu bieten. Jetzt warte ich auf den Frühling. Dann suche ich „ein wenig Dünger“. Neben dem Halbschatten oder Schatten soll man ein wenig Dünger ... woher?

Und ich denke an Marcel Broodthaers, der in seinen Ausstellungen echte Pflanzen aufstellen ließ. Wahrscheinlich war er der Ansicht, Kunst ist künstlich und Natur ist Natur. Oder man begreift die Pflanze als ein natürliches Readymade im Sinne Marcel Duchamps. So wird aus der Monstera deliciosa ein Kunstwerk besonderer Art, „dann und wann wenig Dünger geben“ ... Die eigentliche Verwendung zeigt sich im Text am Ende: „Zu Dekorationszwecken und nicht für den Verzehr bestimmt.“ Ist echte Kunst nicht auch zu Dekorationszwecken entstanden?

Thomas Wulffen



SELVA LUCA
Acht Fenster
Architektur Galerie, Berlin

2. Dez. 2015

+ Thomas Woodtli hat mir von der Ausstellung erzählt (weil er sie glaub's gehängt hat?) und sie hängt auch schön. Fünf Fenster im Massstab 1:1 zeigen den Ausblick aus dem Generationenhaus in Binningen: den Garten, die Nachbarhäuser und einen wunderbaren Blick über ganz Basel. Gleichzeitig spiegeln sie die Architektur der Innenräume. Die extravaganten Fensterrahmen sind zugleich Bilderrahmen. Schön und schon oft gesehen. Der Photograph Andreas Thein arbeitet mit diesen Durchblicken und Rahmungen zum Beispiel seit Jahren sehr bestechend. Und nun, wo ich mir den Galerienzettel durchlese, stutz ich aber doch: das sind ja gar nicht Selvas Fotos, sondern die von Yohan Zerdoun. Oh, aber wieso taucht der denn so unprominent und beinahe nebensächlich auf? Und wieso läuft die Ausstellung unter Selvas Namen (der hat ja rein faktisch mit diesen Arbeiten gar nix zu tun...). Alles bissel seltsam, nicht?

wo ich war / Esther Ernst



DOUBLE VISION
Albrecht Dürer / William Kentridge
Kupferstichkabinett, Berlin

2. Januar 2016

+ das ist eine tolle Gegenüberstellung und die Kuratoren haben die Berührungspunkte und Differenzen der beiden gut aufeinander abgestimmt. Die Ausstellung ist nicht überladen, sondern bietet einen unterhaltsamen Parcours der ein Hin- und Herschauen, Vergleichen aber auch ein individuelles Eintauchen ermöglicht. Dazwischen kann man sich auf nem Teppichpodest ausruhen oder an Tischen studieren. Ganz besonders figgerig machte mich Dürers monumentales Holzschnittwerk zur Ehrenpforte Maximilians I. Eine gigantische Schauwand aus 192 Druckstöcken, ein detailliertes Wimmelbild voller Schlachten von 1526, angefertigt für den ritterlichen Dekozweck. Daneben eine 63-teilige Litographie-Karte von Kentridge mit dem Titel „Remembering the Treason Trial“ von 2013. Eine Visualisierung eines Landesverratsprozesses während der Apartheid. Ein grausamer Lebensbaum auf Buchseiten über Goldminen(?) gedruckt.



AKERMAN CHANTAL
D'Est
Kionio Arsenal, Berlin

5. Jan. 2016

+ „Aus dem Osten“ ist ein Reisefilm, der in Berlin beginnt und in Moskau endet. 16 mm, ohne Dialog. Im Sommer geht's los und die Kamera wird auf öden Kreuzungen postiert. Frau Akerman nimmt sich Zeit für den ungeschminkten, intimen und endlos belanglosen Alltag. Dann verweilen wir am Ostsee-Strandbad, auf polnischen Feldern, wo Frauen Kartoffeln auflesen, in manchen privaten Räumen, in denen Brot geschnitten oder Radio gehört wird... Langsam versinkt man im Kinossessel und in den stehenden Bildern und wird zum unaufgeregten Beobachter. In Moskau baut sie Schienen auf und fährt mit ihrer Kamera Busstationen ab, an denen dick eingemummelte Menschen in Pelzmützen Schlange stehen. Inzwischen ist es Winter und ziemlich dunkel. Die russischen Gesichter leuchtet sie wie italienische Renaissancegemälde aus, wird dann und wann auf russisch beschimpft und nach ihrer Filmerlaubnis gefragt (und natürlich fragt man sich, wie sie es aushält, den Leuten so dermassen ins Gesicht zu filmen), ansonsten ist es still, sehr still.



JANKOWSKI CHRISTIAN
Retrospektive
Contemporary Fine Arts, Berlin

22. Jan. 2016

+ Erst das Plakat mit Nina Hoss in der Stadt entdeckt und mich dann natürlich gewundert, warum die jetzt eine Retrospektive von Jankowski in der CFA kuratiert und gleichzeitig gedacht: ja, der macht alles richtig und stimmig und clever und gut gelaunt. Und ich freu mich auf die Ausstellung, lese Interviews mit Nina Hoss, bin bizzli begeistert und gespannt, was mich erwartet.

In der Ausstellung (die nicht anders aussieht als sonst) schmunzle ich über „Horst war hier“, stehe fasziniert im selbstgebaute Biok-Küchenstudio, kann die Hotelzimmerdenkraumserie schlecht verorten, die Karaoke-Box scheint nicht zu funktionieren (war bestimmt ein Hit bei der Eröffnung) und das Deichtorhallenvideo find ich deswegen interessant, weil Jankowskis Leichtigkeit mit seinen knackigen Alltagsverschiebungen mir hier erstmals dumpf erscheint. Und das Kino mit Filmen von 1992 bis 2015 ist sehr toll!



GUSMAO JOAO MARIA + PEDRO PAIVA
Papagaio
Kunst-Werke, Berlin

24. Jan. 2016

+ vielleicht wird man in dieser Ausstellung selbst ein bisschen zur Schildkröte, wie die im Film „Turtle“ und guckt ebenso minutenlang unbeirrt in diese Projektionen und bewegt sich automatisch in Zeitlupe von Film zu Film, eingelullt von den ratternden 16-mm Projektoren und den verlangsamten Bildern. Vielleicht versinkt man aber auch in Trance, wie die Voodoo-Praktizierenden in dem Papagaiofilm, wenn man sich einen Sonntagnachmittag lang in der dunklen Filmwelt der beiden Portugiesen aufhält und in die poetischen, meist statisch aufgenommenen Bilder schaut, in denen nicht viel passiert, aber genug, um bei der Stange gehalten zu werden.



AI WEI WEI
Fassade, Konzerthaus Berlin

16. Feb. 2016

+ Da haben sie den Richtigen nach einem Statement zur prekären Flüchtlingssituation gefragt. Vielleicht ist Ai Wei Wei der neue Günter Grass, wenn es darum geht, dass ein Künstler ein intellektuelles Machtwort sprechen soll. Und natürlich macht er das prima. Er dekoriert die Säulen des prominenten Konzerthauses am Gendarmenmarkt mit 14.000 leuchtend orangenen und gebrauchten Schwimmwesten der Insel Lesbos. In der Mitte hängt eins dieser lebensgefährlichen schwarzen Gummibote mit dem Hashtag #safepassage. Alles sehr medienwirksam und als Aktion durchaus erfolgreich. Und ich weiss auch gar nicht, was mich daran skeptisch stimmt. Vielleicht, dass die Installation gleich nach der Filmgala wieder abgebaut wird und die Aktion dann eher wie ein Werbegag nachhallt. Offenbar ist Ai Wei Wei gerade mit Dreharbeiten über Flüchtlinge und ihrer Ankunft auf dem Berliner Flughafen Tempelhof beschäftigt.



THE BOTTICELLI RENAISSANCE
Gemäldegalerie, Berlin

2. Jan. 2016

+ liegt es echt nur am Marketing, dass eine Ausstellung zu einem Hit wird und dermassen lange Warteschlangen produziert, dass man den Appetit verliert? Es kann doch nicht sein, dass sich plötzlich so viele Menschen für Botticelli interessieren, nicht aber für den Dürer nebendran?! - Und dann stinkt's in den überfüllten Ausstellungsräumen und Menschen treten sich auf die Füße und schubsen, weil man die Infoschilder kaum lesen kann. Und mich machen derartige Schauen eh wuschig und leider auch latent aggressiv, also bummel ich bloss mit grossem Abstand durch die Exposition. Sandro hat natürlich fantastische Madonnas gemalt und die kommen auf dem nachtblau eingefärbten Holzeinbau fantastisch zur Geltung. Im Gegensatz zu den Werken von Berühmtheiten wie Bill Viola oder Sherman oder Degas oder Warhol oder so, die sich mit ihren Werken auf Botticelli beziehen, in ihrer Verschiedenartigkeit aber ein bisschen verloren wirken und man eben wieder auf die Infos angewiesen wäre, die allerdings im Dunkeln der Wand verschwinden, dort wo man geschubst wird...



VILLA MASSIMO

25. Feb. 2016

10 Jahre zu Gast im Marin-Gropius-Bau, Berlin

+ das ist fürchterlich, wenn man nach zehn Sekunden weiss, dass es total schwachsinnig war, hergekommen zu sein. Und dass mir das doch hätte klar sein müssen, dass dieses Event nix für mich ist (und sich mitnichten an die lustige Massimo-Veranstaltung bei Anja in der Villa Serpentara letztes Jahr anschliessen lässt). So bildete ich mit meiner Begleitung eine deplatzierte Insel in dem hochkarätig geladenen Kunstgedöns. Und das hat sich leider auch kein bisschen heiter angefühlt, weil da so fürchterlich ernst rumgestanden wurde und man sich rundherum vornehm gegrüsst hat und ein paar Künstler wie Künstler aussahen und ich sofort dachte, ich bin ein Nix und Niemand. Dann wollte ich wenigstens die Kunst gucken und ein Konzert hören, aber die fünf angekündigten Reden hatten schon reichlich Verspätung, so dass ich das Aussenseiterdasein nicht weiter ertrug.



ROSEFELDT JULIAN

24. März 2016

Manifesto

Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin

+ es ist stets ein und dieselbe Schauspielerin (Cate Blanchett), die in 13 parallel laufenden Screens in diverse Rollen schlüpft und aus verschiedenen Manifesten zitiert. Das fällt einem aber kaum auf, weil Text und Szene so perfekt miteinander verwoben sind. Es hat nur ewig gedauert, bis ich mich in dieser Mega-Installation aus satten Filmbildern und teilweise synchronisierten Textstellen zurechtgefunden hab. Mal sind wir inmitten einer Beerdigung, mal bei einer Probe des beknackten Friedrichstadtpalast-Balletts, mal im Wohnzimmer einer streng religiösen Familie, an der Börse, im Nachrichtenstudio, im Atelier einer Puppenspielerinn, mal in einem Band-Proberaum oder auf nem Edelkunstgedöns... Und Blanchett spielt grandios, die Settings sind bestechend, nur mein englisch und meine Manifest-Kenntnisse sind zu schlecht, als dass ich wirklich Spass an diesem irrsinnigen Arrangement gehabt hätte.

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 #7* ist ein Interview mit der Künstlerin Tahnee Godt anlässlich ihrer Ausstellung zum Rundgang der Meisterschüler/innen, die am 12. Februar 2016 in der Universität der Künste in Berlin eröffnet wurde.



Mit Schnitte #7

/Anja Majer und Esther Ernst im Gespräch mit Tahnee Godt

Anja Majer/ Willkommen zur siebten Schnitte. Schön, dass es so spontan geklappt hat. Wir haben mit den „Schnittengesprächen“ angefangen, weil wir uns gefragt haben, was das eigentlich für ein Vorgang ist, also was die Eröffnung mit dem Künstler oder der Künstlerin zu tun hat, und was in dem Moment der Trennung von der Arbeit passiert, die ab diesem Punkt selbstständig in der Öffentlichkeit existiert. Es ist ja auch der Abschluss eines Arbeitsprozesses, der da zelebriert wird.

Aber zuerst nochmals herzlichen Glückwunsch zu deinem Abschluss – für dich ist es ja zusätzlich ein Ende und Neuanfang. Wie war denn der Abend gestern für dich?

Tahnee Godt/ Also der Tag war erstmal superlang. Wir hatten ja die Prüfung am Morgen und haben schon um ein Uhr angefangen Sekt zu trinken und darauf anzustoßen. Dadurch war ich am Abend eigentlich tiefenentspannt.

Esther Ernst/ Wie sieht denn so eine Prüfung aus?

Godt/ Schrecklich! Ungefähr fünfzig Leute – so kam’s mir zumindest vor – stehen um dich herum. Die Kommission besteht so aus 11–15 Prüfern, die haben einen geheimen Plan, nach dem sie sich richten und die Meisterschüler an ihren Standorten besuchen. Sie interviewen dich 15 Minuten und erwarten, dass du deine Arbeit vorstellst. Und dann werden Fragen gestellt.

Ernst/ Und dann bekommt man gesagt, ob man verstanden, äh ... bestanden hat? (lacht)

Godt/ Ja, das ist ganz gut ausgedrückt, weil manchmal verstehen die auch einfach Sachen nicht, oder die Meinungen gehen total auseinander.

Majer/ Redest du gern über deine Arbeit?

Godt/ Ich rede gern im kleinen Rahmen über meine Arbeit. Ich finde es manchmal schade, dass die Mündigkeit der Arbeit übersehen wird. Weil die Arbeit steht ja dort, allein, ohne mich, aber das wird total missachtet. Ich finde das besser,

wenn man für Rücksprachen später nochmal da ist, oder für technische Fragen. Das ist ja sonst genau so, wie wenn man ins Museum geht und erstmal den Wandtext liest.

Ernst/ Werdet ihr auf Vernissagen vorbereitet? Ist das bei euch an der Uni ein Thema?

Godt/ Es kommt sehr darauf an. Also ich habe mit mehreren Professoren studiert und auch zweimal im Ausland. Zum Beispiel in London hatten wir Seminare, die nur darum gingen, wie bereite ich eine Ausstellung vor. Mit dem ganzen Drumherum, wie mache ich ein kleines Begleitheft, einen Text, die Einladungen. Wann schicke ich alles los, wen soll ich einladen, wie hänge ich Sachen auf. Also wirklich alles. In Berlin ist das jetzt eher nicht so.

Ernst/ Hast du Erfolgsdruck an der Vernissage?

Godt/ Nein, eigentlich nicht. Ich mach mir da keinen Druck. Ich mache mir den Druck vorher, dass alles rechtzeitig so fertig ist, wie ich möchte. Aber auf der Vernissage bin ich dann meistens entspannt, einfach auch weil soviel Support von den Freunden da ist. Solange meine Familie nicht kommt. Wenn meine Familie da ist, geht’s gar nicht für mich, obwohl ich sie total mag.

Majer/ Waren die denn gestern da?

Godt/ Nein, die waren nicht da. Ich habe sie auch nicht eingeladen, beziehungsweise ich habe gefragt: Ihr wollt ja bestimmt nicht kommen, oder?

Ernst/ Was stört dich denn an ihrer Anwesenheit?

Godt/ Es ist halt eine andere Welt. Im Endeffekt ist die Eröffnung ja ein Event, wo man socialised. Ich bin da jetzt auch nicht, um mit meinem Freund händchenhaltend rumzustehen. Ich bin da, um ernsthaft mit Leuten zu sprechen, die etwas über meine Arbeit wissen wollen. Ich finde es besser, man macht das alleine. Nach der Vernissage können sie dann alle gerne kommen.

Majer/ Gehst du gern zu Eröffnungen?

Godt/ Kommt drauf an. Ich bin früher viel gegangen, aber auch eher zu den Donnerstagseröffnungen. Man trinkt 'nen Wein und es gibt Käseplatten, dann wird man noch auf irgendeine Party im Dachgeschoss von irgendwem mitgenommen, wo dann noch mehr Käse steht. Manchmal finde ich es auch ganz furchtbar. Eine Situation war mal bei einer Ausstellungseröffnung von Isa Genzken im Schinkel Pavillon. Der ist ja so achteckig konstruiert, und alle standen in diesen Ecken und starrten sich an. Und dann hat die Freundin, mit der ich da war, sich an die Wand gelehnt und das Licht ausgeschaltet. Wir haben es ganz schnell wieder angeschaltet und alle Augen waren auf uns gerichtet. Also sowas mag ich gar nicht, wenn das dann wirklich so ein Event ist, wo man sich so zeigen muss und man beobachtet, was der jetzt anhat und wie der sich benimmt. Und ich hab – glaube ich – noch nie wirklich Kunst geguckt auf einer Eröffnung.

Ernst/ Aber würdest du dann sagen, dass die klassische Kunstbetrachtung eine gewisse Konzentration und Ruhe braucht und eine Vernissage eine soziale, laute und volle Angelegenheit ist und der Kunstbetrachtung eigentlich widerspricht?

Godt/ Schwierig. Also die Vernissage ist natürlich laut, aber es gibt Arbeiten, die ganz gut in so einem Kontext funktionieren. Zum Beispiel Performances. Aber klar, ich brauche für die Kunst auch eher Ruhe, um sie ernst zu nehmen, ansonsten geh ich sehr schnell an manchen Arbeiten vorbei und guck gar nicht nochmal hin, weil es einfach viel zu viel Gewirr und Stimmen gibt. Ich würde mir auch niemals auf einer Vernissage einen Film angucken oder eine Soundarbeit mit Kopfhörer anhören. Niemals.

Ernst/ Ja, wobei ich mich auch schon dabei beobachtete, dass ich auf einer Eröffnung, auf der ich mich nicht besonders wohl fühlte, mich wieder an die Kunst klammerte. Also da findet dann wieder eine Umdrehung statt. Hast du dich gestern eigentlich speziell angezogen?

Godt/ Was hatte ich denn gestern an? Ah ja, ich hatte nur zwei frische Röcke, ansonsten nur Hosen mit Arbeitsspuren ... Von daher war ich ganz froh, dass ich den einen Rock, der der Mutter von meinem Freund gehört, gefunden hab. Und ich hab geguckt, dass ich später darin gut auf dem Boden sitzen kann und dass ich darin halbwegs nett aussehe. Wobei ich eigentlich mein Iron-Maiden-T-Shirt anziehen wollte, nur das war leider auch nicht sauber.

Klar, aber sonst style ich mich schon ein bisschen. Im Zweifelsfall schwarz. Schwarz geht immer, trag ich sowieso meistens. Ich glaube, das ist auch ziemlich in. Viele Künstler tragen Schwarz. Dann kann man direkt vom Atelier auf die Eröffnung gehen.

Es gibt auch Leute, die gehen in Malerklamotten, das find ich dann ein bisschen übertrieben.

Ernst/ Was möchtest du niemals erleben auf deiner Vernissage?

Godt/ Dass einer sagt: „Und hier noch eine spontane Ansprache der Künstlerin ...“ Das wär ganz schlimm.

Ansonsten habe ich mir gestern oft vorgestellt, was jetzt wäre, wenn eine meiner Keramiken vom Sockel runterfallen würde. Das würde ich dann wahrscheinlich total überspielen und innerlich hätte ich geheult. Also das wär auch nicht so schön.

Majer/ Fühlst du dich allein, wenn du jetzt aus diesem Hochschulkontext, aus dem Verbund rauskommst?

Godt/ Nee, ich fühl mich super. Ich fühl mich richtig gut. Hab mich auch schon lange drauf gefreut. Irgendwie ist der Rahmen Universität für mich jetzt ausgeschöpft. Was ich mir überlegt habe, wär noch einen Master im Ausland zu machen. Zum Beispiel in L.A. Wenn ich das Geld dazu hätte, würde ich das super gerne zwei, drei Jahre machen.

Ich habe sehr spät erst gelernt, dass ich eigentlich viel mehr Gespräche – auch mit anderen Professoren – für Arbeitsbesprechungen hätte in Anspruch nehmen können. Und noch mehr Zeit im Atelier verbringen und noch mehr Werkstätten hätte benutzen können. Das merke ich schon und frage mich natürlich, wo brenne ich denn jetzt die nächste Keramik und wo schneid ich mir das Holz auf Gärung zu. Geht halt dann nicht mehr so einfach. Aber ich glaube, die Arbeit ändert sich dadurch auch. Vielleicht fängt man dann an zu zeichnen.

Majer/ Ich denke, es passiert auf jeden Fall was, wenn man da raus ist. Diese Meisterschülergeschichte finde ich schon auch eine spezielle Angelegenheit. Im Gegensatz zu der Möglichkeit, wie du sagst, sich unterschiedliche Leute für Gespräche wählen zu können und sich nicht auf eine Person zu fokussieren.

Godt/ Wobei das gar nicht so doll passiert. Man hat langsam einige alteingesessene Malereiprofessoren, die dann wirklich die Meister sind und Zöglinge um sich herum versammelt haben, ersetzt. Auf so was hatte ich keine Lust. Und im Endeffekt bin ich eine erwachsene Frau, auch wenn das Künstlerprofessoren sind, die wesentlich mehr Erfahrung und Dinge erreicht haben als ich. Aber ich hatte oft dieses Gefühl, dass man nicht für voll genommen wird und immer noch dieser Zögling ist und die Professoren meinen, sie können in die Installationen eingreifen und sagen: „Nee, schieb das mehr nach links.“ Und das geht halt irgendwann einfach nicht mehr.

Majer/ Wie ist das mit Kritik? Hast du bei einer Eröffnung schon mal Kritik bekommen?

Godt/ Nee, ich glaub, so was macht man nicht wirklich. Ich glaube auch nicht, dass die Leute auf Vernissagen gehen, um einen dann zu kritisieren. Vielleicht untereinander tuscheln. Was ganz cool ist, ist wenn einen niemand kennt und man einfach sehen kann, wie sich zwei Menschen über deine Arbeit streiten. Find ich super.

Ernst/ Ich finde das auch so typisch Vernissage: dass man einerseits gespannt darauf ist, wie das Werk rezipiert wird. Andererseits es schwierig findet, im Mittelpunkt zu stehen und sich dann eben nicht traut, die Leute zu beobachten. Das widerspricht sich doch. Und es gibt offenbar das Bedürfnis nach echter Reaktion. Gleichzeitig gilt das Kritikverbot.

Godt/ Ja, stimmt, ich glaube eine offene Kritik findet später statt und nicht am Abend der Vernissage. Finde ich auch ok. Weil es eine gewisse Höflichkeit ist, sich so zu verhalten.

Ernst/ Wenn du dir für die nächste Vernissage etwas wünschen könntest, was wäre das?

Godt/ Hm. Ich würde mir wünschen, dass ich in der Vorbereitung auf die Vernissage nicht komplett auf mich alleine gestellt wäre. Und dass ich mit einem guten Gefühl zu diesem Event gehe und total selbstsicher der eigenen Arbeit gegenüber treten kann.



Entdecken, erfahren, spielen – eine Ausstellung zur Rettung der Welt

/Exo-Evolution im ZKM, Karlsruhe

Lösungen zur Rettung des 21. Jahrhunderts werden dringend benötigt. Plastik aus dem Ozean beispielsweise soll für immer verschwinden, CO₂ und Methan aus der Atmosphäre bis zu einem tolerierbaren Anteil ebenso. Nahrung und Leben sollen wir drucken können und wenn das mit dem gesunden Ozean und der reinen Atmosphäre doch nicht klappt, bräuchten wir eine biotechnologische Alternative als Lebensraum.

Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe macht sich ganz konkret an die Rettung der Welt und stellt Überlebensmethoden zusammen. In der Ausstellung „Exo-Evolution“, einem Teil der GLOBALE, werden Utopien und Dystopien biotechnologischer Möglichkeiten in Versuchsaufbauten simuliert.

Das kleine charmante Huhn, das einen im Eingangsbereich gurrend begrüßt, ist ein Kunstprojekt. Es ist ein kosmopolitisches Huhn, das hier mit seinem Partner lebt, eine Querverzuchtung aus allen Rassen weltweit. Hühner leben eigentlich monogam. Ihre Polygamie ist menschengemacht ebenso wie ihre physiologische Ausformung: Das französische Huhn ist rot-weiß-blau, das amerikanische ist das größte Huhn. Durch gezielte Züchtung greift der Mensch seit Jahrhunderten in die natürliche Selektion der Evolution ein und verändert die eigentlich nützliche biologische (=Bio) Mischung (=Mista). 65 Milliarden Hühner werden jeden Tag geschlachtet und 60 Millionen Tonnen Eier jedes Jahr verbraucht. Koen Vanmechelens interdisziplinäres Großprojekts „La Biomista“ verbindet wissenschaftliche, politische, philosophische und ethische Fragestellungen miteinander und beleuchtet unseren Umgang mit der Natur kritisch.

Der Mensch machte sich die Natur zu Nutze, ohne sich selbst als Teil dieser zu begreifen und verändert sie, ohne die ge-

nauen Folgen zu kennen. Um mit den Konsequenzen dieser exzessiven Nutzung, die nun auftreten, umgehen zu können, sind weitere Manipulationen nötig. Eine Kooperation zwischen dem Karlsruher Institut für Technologie (KIT) und dem ZKM stellt die Züchtung von Mikroorganismen vor, die schädliche Chemikalien aus dem Meerwasser verwerten können. Pinar Yoldas, Künstlerin und Neurowissenschaftlerin, geht noch einen Schritt weiter. Sie entwickelte spekulative Organismen, die Plastik verwerten können (Plastivoren) und solche, die Plastik von Schadstoffen reinigen können (Petro-nephros). Wieder auf dem Boden der Tatsachen werden im Laboratorium von Klaus Fritze Pappeln gezüchtet, die Sonnenenergie und CO₂ hocheffizient in Biomasse verwandeln sollen. Aline Veillat hingegen hybridisiert Pflanzenorganismen mit Robotertechnik, sodass sie sich ihren eigenen Wünschen und Bedürfnissen nach bewegen können. So „baut“ sie Pflanzen, die sich dem Klimawandel anpassen können und autonom handeln. Für den Fall, dass mit Fortschreiten des Klimawandels Pflanzen in unserer Atmosphäre nicht mehr überleben können, entwickelt „ecoLogicStudio“ ein neuartiges biodigitales Gartenhaus, das erneuerbare Energie und Nahrungsmittel produzieren kann. Eine Nachbildung der Natur soll dem Menschen der Zukunft Zuflucht bieten und gleichzeitig alle Bedürfnisse befriedigen, inklusive eines grillartigen Sounds, der sich den Bewegungen der Besucherin anpasst. Zwischen all den biotechnologischen Entdeckungen, die einen Mehrwert für unser Leben versprechen, haben die Kurator/innen auch immer wieder eine Metaebene mit kritischen Stimmen untergebracht, die Fortschritt und Richtung hinterfragen. So nimmt Lynn Hershman Leeson diverse gentechnische Veränderungen der letzten Jahrzehnte unter die Lupe und fragt, welche Folgen diese haben könnten.



Sind gentechnische Veränderungen überhaupt ethisch vertretbar? Welche politischen, sozialen und gesellschaftlichen Folgen haben sie?

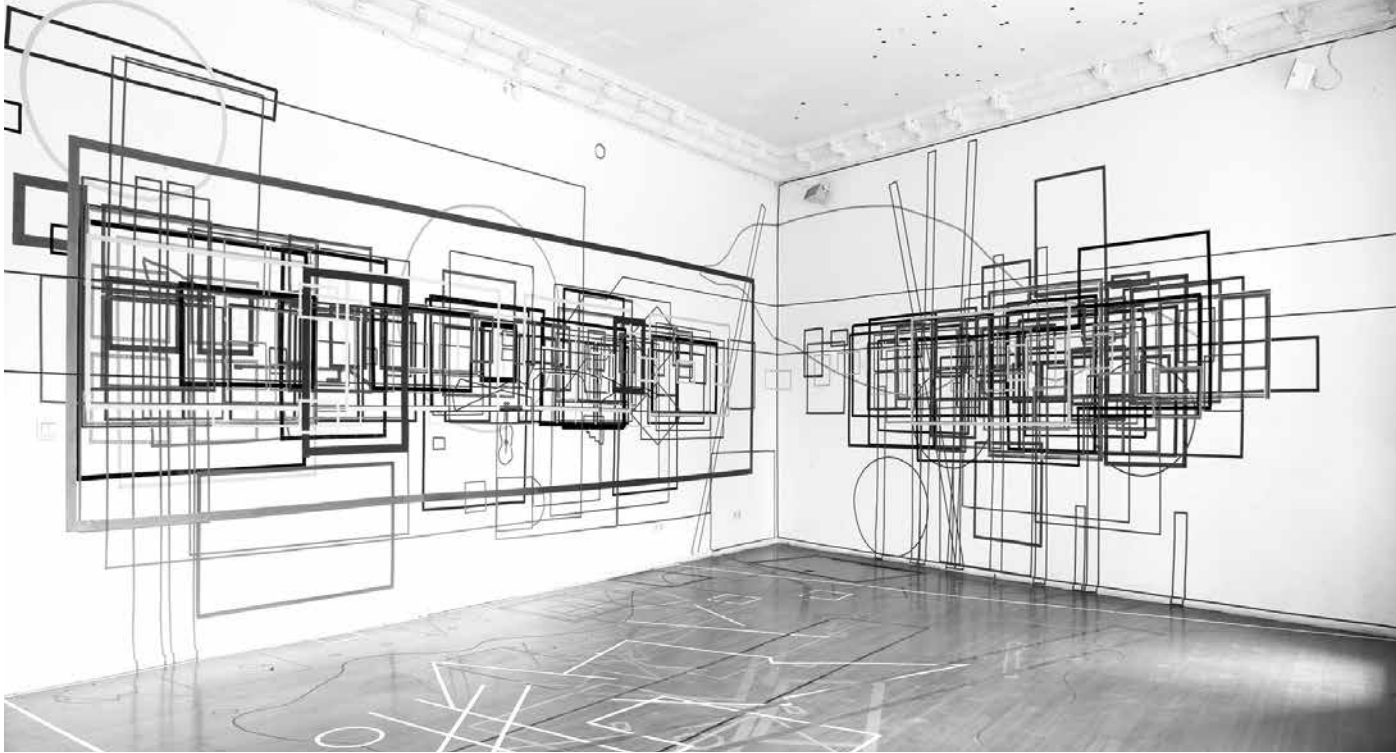
Und auch die Frage danach, ob die Geschichte, die uns erzählt wird, überhaupt die einzig wahre ist, wird aufgeworfen. Camille Henrot mischt Schöpfungs- mit Wissenschaftsgeschichte, wirft alle Religionen zusammen mit Legenden und Traditionen in einen Topf und rührt kräftig um. Zu rhythmischem Trommelbeat werden diese Konzepte und Ideen in Gedichtform als Sprechgesang formuliert. Ebenso frei legen sich Bilder und Videos aus dem Internet und aus der Naturhistorischen Sammlung des Smithsonian Institute in Washington, D. C. über- und nebeneinander. Die Künstlerin eröffnet mit dieser „intuitiven Entfaltung des Wissens“ einen spielerischen Umgang mit unserer Geschichte. Es liegt an uns, die Geschichte nach unserem Gusto weiterzuerzählen.

Die Ausstellung „Exo-Evolution“ ist eine grundsätzlich demokratische Ausstellung – sie legt eine Diskussionsbasis und informiert über Möglichkeiten, Risiken und Nebenwirkungen der gegenwärtigen Forschung. Die Besucher/innen wandeln durch Räume mit komplexen Versuchsaufbauten, in denen Organismen leben oder Roboter auf Interaktion warten. Hinter jeder Wand tauchen neue mögliche Entdeckungen auf und die Geräusche von autonom agierenden Geräten und Systemen locken sowohl physisch als auch theoretisch immer tiefer in das Gemisch aus Forschung und Kunst. Dabei wird zeitgemäß deutlich, wie Fachgrenzen verschwimmen, Künstler/innen wieder zu Universalgelehrten werden und Wissenschaftler/innen zu politischen Akteur/innen. Der Ausstellungsraum wird zum offenen Diskursraum, der nicht nur informiert sondern auch einlädt weiter zu denken und zu handeln. Seit Jah-

ren folgt das ZKM diesem Ansatz und die GLOBALE als sich wandelnde, festivalartige Großausstellung nimmt die großen gesellschaftlichen Themen in Angriff. Nach „Global Control and Censorship“, „Infosphäre“ und „Exo-Evolution“ fragt das „Finale der Globale“ nichts Geringeres als „wie werden wir über/leben?“ Diese Fragen des 21. Jahrhunderts sind zu dringlich, als dass man ihre Verhandlung den EU-Abgeordneten hinter verschlossenen Türen überlassen könnte. „Demokratie ist eine Mitmach-Gesellschaft“, sagt Peter Weibel, Kurator der GLOBALE. Und deshalb sei das ZKM ein „Mitmach-Museum“. Der „Kulturkonsument“ wird zum Mitdenken aufgefordert. Doch wie weit? Darf die Besucherin die Unabhängigkeit vom Energiekonzern ENBW fordern, weil es im Kontext dieser Ausstellung fragwürdig erscheint, dass dieser Konzern als Sponsor auftritt? Das Leben auf dieser Erde sollte nicht, wie momentan üblich, nach den Interessen von Großkonzernen gesteuert werden, sondern nach den Interessen aller Wesen, die den Planeten bevölkern und bewachsen. Um das allerdings möglich zu machen, ist es wichtig, sich die Folgen des viel beschworenen Anthropozäns bewusst zu machen. Wissen ist die beste Medizin. Damit man das Wissen allerdings immer dialektisch begreifen kann und es in seiner diskursiven Wurzel versteht, ist eine Ausstellung eine gute Grundlage, um das Spielerische in Wissenschaft, Geschichte und Philosophie wieder zu entdecken. Erst kann man Grenzen erkennen, seien sie fachlich, historisch oder gedanklich, um sie dann fliegend zu überwinden.

Seraphine Meya

„Exo-Evolution“, ZKM / Karlsruhe, Lorenzstraße 19,
76135 Karlsruhe, 31.10.2015–28.2.2016



Die Geister des Ausstellungsraumes

/Zur monumentalen Abschlussausstellung des Kunstverein Neukölln im t27

*I don't know if this is art. I know that it's a blue Scotch tape,
width 19mm, length unknown.*

Edward Krasiński (1925 Łuck–2004 Warszawa)

Die Ausstellungen trugen Titel wie: Am Limit, Bikini, en face, fotokonkret, graphitomorpe, interferenz, Lucide, Melos, Nord + + + Nord + + + Nord + + + Süd, On Lines, s/w, {tempomat}, Vermessungen, zyklisch und andere mehr.

Die Ausstellenden waren Künstler/innen wie: Helen Acosta, Alice Baillaud, Ervil Jovković, René Moritz, Isolde Ott, Deborah S. Phillips, Gabriele Regiert, Mi Rang Park, Tuğba Şimşek, Gabija Vidrinskaite, Ulrich Vogl, Akiko Wakayama, Simone Zaugg – und viele andere auch.

Der Kunstraum t27 – Showroom des Kunstverein Neukölln – war wie eine Chiffre für Auseinandersetzungen, Begegnungen, Findungen, Gespräche, Hypothesen, Illustrationen, Metaphern, Untersuchungen, Zufälle – und dabei immer dem egalitären, dem demokratischen Moment der alphabetischen Ordnung verpflichtet, wenn es darum ging, die Ausstellenden zu annoncieren. Ein internationales Soziotop im Epizentrum von Neukölln, gegenüber von nicht weniger als gleich drei Kirchhöfen, in der Thomasstraße.

Die Kündigung kam dann wie aus heiterem Himmel. Wenn auch, wie die meisten insgeheim wissen, dieser Himmel nicht heiter ist. Wer's biblisch mag, sieht Heuschrecken über ihn ziehen; Romantiker/innen sehen den schwarzen Horizont der absoluten Spekulation auf Grund und Boden, soziologisch ist der Vorgang beschrieben mit dem inzwischen zum allgemeinen Sprachgebrauch gewordenen Begriff der „Gentrifizierung“. (1)

(1) Noch vor knapp 10 Jahren war der Bundesanwaltschaft und dem BKA das Wort „gentrifizieren“ solcherart suspekt, dass sie den Berliner Wissenschaftler Andrej Holm und seine Familie erst monatelang total überwachen, dann, pünktlich zum Morgengrauen, durch ein Sondereinsatzkommando verhaften, per Hubschrauber mit verbundenen Augen nach Karlsruhe verbringen und erst Wochen später und nach internationalen Protesten wieder frei ließen. – Kapital und Staat, dazu braucht es keine marxistische Orthodoxie, erscheinen hier als zwei Seiten derselben Medaille.

Jedenfalls hat passenderweise jemand an das Schaufenster des kunstraums t27 einen Sticker mit dem Hinweis geklebt, dies sei ein Produkt der Senatsverwaltung für Segregation.

Von Trennung weniger als vom Zusammenführen, von einer ungeheuren Summe künstlerischer Arbeit kündigt indes die letzte Ausstellung des Kunstvereins Neukölln, mit dem dieser seinen Abschied von den nunmehr alten Räumen in der Thomasstraße 27, feiert.

Soweit der Text, den ich am 24. Oktober vergangenen Jahres, kurz vor seiner Schließung im Kunstraum vorgetragen hatte. Er war Teil einer Lesung, zu der ich von besagtem Kunstverein eingeladen worden war. Und so las ich nun, wie das Publikum MITTEN IN DER ARBEIT PLAZIERT, einige meiner Beiträge für „von hundert“ und „mikro.fm“ sowie, es bot sich an, ein wenig Lyrik (zwei kurze bemerkungen zum materie geist problem / besuch im paradys).

Apropos Materie – Geist. Apropos Denkmuster und Zusammenführen. Einem Ansatz Rene Moritz' folgend, hatten mit Karl Menzen, Martin Steffens und Susann Kramer weitere Vorstandsmitglieder des Kunstvereins zunächst die Hängungen von etwa 50 der insgesamt über 120 Ausstellungen minutiös recherchiert (2). Es galt, Ausstellung für Ausstellung, zu rekonstruieren, wo im im Verlauf der 10-jährigen Geschichte des etwa 50 qm großen Ausstellungsraums t27 die jeweiligen Bilder oder Objekte angebracht oder aufgestellt waren.

(2) Es gäbe nicht einen Urheber der Abschlussausstellung; Attributionen (wer was gemacht hat) gäbe es schon, „aber nicht die eine Person“, erklärte Rene Moritz, halb schmunzelnd, halb ernst auf der Vernissage.

Welche Bilder entstehen, wenn mehrere Ausstellungseinrichtungen, die jeweils denselben Raum benutzen, übereinander gelegt, sie sozusagen überblendet oder miteinander überlagert werden? Welche Muster ergeben sich? Welche Gestalt nimmt – wie der Titel der Ausstellung – ein *genius loci* (3) an. Wie, wiederum, gestalten sich die Koordinaten? Mit welcher Arithmetik? Welche patterns eines space offenbaren sich, wenn die Sequenzen seiner Nutzung, sozusagen, stillgestellt werden?

(3) *genius loci*, wörtlich „lokaler (Schutz-)geist“, Geist oder Aura eines (konkreten) Raumes. Historisch stellt *genius loci* zunächst religiös einen losen Begriff aus den Penatenkulten des antiken Rom vor. Säkular fungiert er als ein Begriff der Architekturtheorie, welcher mit dem bürokratisch anmutenden „Ortsbezug“ nur schlecht zu übersetzen wäre.

Vermittels verschiedener Dokumentationen – des Kunstvereins und der ausstellenden Künstler/innen – wurden die konkreten Positionen der Kunstwerke ermittelt, die diese jeweils in ihren Ausstellungen eingenommen hatten.

Dabei wurden jeder der zu dokumentierenden Ausstellungen spezifische Farbbänder zugeordnet. Selbstklebende Tapes und Folien mit verschiedenen Farben, Mustern, Breiten und Texturen. Sie markierten die äußeren Formen, die Gestalt der jeweils ausgestellten künstlerischen Arbeiten. So entstanden, retrospektiv, Ausstellung für Ausstellung, Zentimeter um Zentimeter, Zonen der Verdichtung ebenso wie einer kaum begreiflichen Dimension von Raum. Eines zuweilen in Achsen, Zentren und Augenhöhen schwebenden Raumes.

Mochte die tänzerische Präzision der Tapes auf dem Boden des Ausstellungsraums auch an robocup-games des Jahres 2143 erinnern, *genius loci* macht die Leere sichtbar, die mit dem Auszug des Neuköllner Kunstvereins entsteht, d.h. nicht bloß in einer willkürlichen Behauptung, sondern: sichtbar im Sinne einer sinnfälligen Fassbarkeit.

Ein Wieder-holen des Abwesenden. Bilder, die über eine längere Zeit an immer derselben Stelle irgendeiner Wand hingen, Gemälde, Fotografien, Erinnerungen – und nun in ihren Spuren fortleben, in den zurückgebliebenen Umrissen die Leere, die entstand, nachdem diese Bilder verschwunden waren. Diese Leere ist größer oder wenigstens eine andere als die Leere der entfernten Bilder.

Die Leere als Landschaft. War in jeder einzelnen Ausstellung schon, idealerweise, das Verhältnis von Objekt und des es umgebenden Raumzusammenhangs dargestellt, so vervielfachte sich in der Abschlussausstellung dieses Verhältnis zu einer Landschaft gleichmäßig sich überlagernder Ebenen, und eröffnete, sozusagen, einen Meta-Daten-Raum, der mit dem Titel der Arbeit: *genius loci* – genau bezeichnet war.

Sei es, dass „*genius loci*“, implizit, die Komplexe einer kollektiven Wahrnehmung oder kollaborativen Ästhetik ebenso thematisierte, wie die Stellung der Künste zueinander. Der Sinnfälligkeit der konkreten Arbeit entsprach die Fülle kunsthistorischer wie zeitgenössischer Bezüge. Edward Krasinski's blaues Band (4) oder Morton Feldmans „Why Patterns?“ wären derer nur zwei.

(4) Krasinski's blaues Band, dessen Dialektik er 1997 im Gespräch mit Adam Szymczyk so formulierte: „... when I fixed them with the strip ... I exposed the wall, unmasked walls.“ Edward Krasinski in: Edward Krasinski, Fundacja Galerii Foksal, Warschau 1997, S. 69

Wenn nur wenigen Ausstellungen gelingt, den Ausstellungs- in einen Reflexionsraum zu verwandeln, so gelang „*genius loci*“ zudem die Wirklichkeit von Erinnerung. Dieses Erinnern entspricht einigermaßen genau dem Lateinischen *monuere*. Und: Insofern war mit „*genius loci*“ eine tatsächlich monumentale Ausstellung geglückt. *Johannes Wilms*

<http://culture.pl/en/artist/edward-krasinski>
<http://www.kunstverein-neukoelln.de/> Hier auch Informationen zu den aktuellen Ausstellungen des Vereins in den neuen Räumen des Showrooms Mainzer Straße 42.

„*Genius Loci – Rekonstruktion eines Raumes*“, *kunstraum t27*, Kunstverein Neukölln e. V., Thomasstraße 27, 12053 Berlin 3.–25.10. 2015



„Es ist ein Riesenglück, morgens die lachenden Kühe von Thomas Bayrle zu begrüßen“

/Christoph Bannat im Gespräch mit Albrecht Kastein

Es ist Dienstag, 19 Uhr. Ich sitze beim Urologen im Wartezimmer. Die Sprechstunde ist vorbei und ich warte auf Dr. Albrecht Kastein. Hinter mir an der Wand hängen Bel-Käseschachteln. Nein, kein Albtraum.

Albrecht Kastein/ Als Du mich wegen des Interviews angefragt hast, dachte ich zunächst, dass Du eigentlich fünf Jahre zu früh kommst. Die Ausstellungsreihe hat ja erst begonnen. Da kommen hoffentlich noch viele Jahre Praxis und viele Ausstellungen. Bis jetzt gab es Ausstellungen von Arturo Herrera, Marcus Weber und aktuell Thomas Bayrle. Die Idee, Ausstellungen in der Praxis zu veranstalten, kommt auch gar nicht von mir. Wir hatten die Praxisräume renoviert und ich fragte Arturo Herrera, ob er uns Arbeiten, vielleicht Graphiken, leihen könne. Er gab uns die phantastische Collagenserie ‚KFA‘, die im Wartezimmer als Fries gehängt wurde. Die Leihgabe der 28 Blätter war mit der Auflage verbunden, dass ich vier Monate später Werke des nächsten Künstlers zeigen sollte. Von Marcus Weber hing dann anschließend eine über drei Meter lange horizontale Leinwand, auf der in Büchern vertieft Lesende vor einer imaginären Mondlandschaft zu sehen waren. Die Lesenden schwebten über den Köpfen der wartenden Patienten. Diese konnten im Gegenzug in den abgebildeten Büchern lesen, u. a. Romane von Alfred Kubin, Evgenij Samjatin und Tom Wolfe, die als Alternative zu den sonst üblichen Illustrierten auf den Tischen im Wartezimmer auslagen.

Christoph Bannat/ Wie geht es weiter?

Kastein/ Sunah Choi wird nach Thomas Bayrle die nächste Ausstellung machen.

Bannat/ Hast Du zuvor schon Ausstellungen organisiert?

Kastein/ Vor vielen Jahren haben mich Yvonne Quirnbach und Jörn Böttnagel eingeladen, in Köln in ihrem Projektraum eine kleine Philip-Guston-Ausstellung, nur mit Plakaten,

Lesestoff und dem großartigen Dokumentarfilm über Guston von Michael Blackwood zu veranstalten. Dazu ist dann auch eine Publikation erschienen. Giti Nourbakhsh gab mir eine Carte blanche für eine Hans-Jörg Mayer Ausstellung. Einen Tag vor der Eröffnung erfuhren wir, dass es vor der Schließung der Galerie die letzte Ausstellung sein würde. Im vergangenen Jahr habe ich im Estate von Michel Majerus eine Ausstellung kuratiert, zu der ich Thomas Bayrle eingeladen habe.

Bannat/ Wie wählst Du die Künstler aus?

Kastein/ Mit vielen Künstlern bin ich befreundet. Das ist dann einfach eine Herzenssache.

Bannat/ Gibt es etwas, was Du erreichen möchtest? Eine Idee?

Kastein/ Bisher hatten mein Beruf und meine Leidenschaft für die Kunst eigentlich nichts miteinander zu tun. Oder nur in dem Sinn, dass ich halt hin und wieder durch die Arbeit etwas kaufen konnte. Doch der Kunstmarkt hat in den letzten zehn, fünfzehn Jahren eine Dominanz bekommen, dass mir der Spaß daran vergangen ist. Die Ausstellungen in der Praxis finden außerhalb des Kunstbetriebs statt, weder in kommerziellen noch in privaten Räumen. Sie sind jedermann zugänglich und die Begegnung mit der Kunst kommt für viele unerwartet. Das Ausloten der Möglichkeiten dieses Formats interessiert mich und natürlich die Zusammenarbeit mit den Künstlern und der berufliche Alltag mit den Werken. Es ist einfach ein Riesenglück, morgens in die Praxis zu kommen, unser Team und dann die lachenden Kühe von Thomas Bayrle zu begrüßen. Mit großer Freude habe ich auch festgestellt, dass inzwischen unsere Mitarbeiterinnen, die bislang mit Kunst nichts am Hut hatten, den Patienten kleine Führungen geben. Mit ihnen passiert also auch etwas.

Bannat/ Würdest Du Dich als Sammler bezeichnen?

Kastein/ Nein, ich habe Arbeiten von Freunden kaufen dürfen. Nennen wir es so.

Bannat/ Verkaufst Du auch?

Kastein/ Ja, ich habe für meinen Forschungsaufenthalt in Amerika Arbeiten verkauft. Da war einfach die Finanzierung noch nicht gesichert. Es waren Graphiken von Blinky Palermo. Die würde man mit Geduld irgendwie immer wieder bekommen.

Bannat/ Kannst Du Dich an Dein erstes gekauftes Bild erinnern?

Kastein/ Ja, das war von dem Graubner-Schüler Martin Conrad. Dann 1984 eine Walter-Dahn-Zeichnung.

Bannat/ Wie alt warst Du da?

Kastein/ Ich bin 1966 geboren, in Hamburg. Das muss als Schüler gewesen sein. Ich habe in Hamburg-Norderstedt in den Sommerferien mit einem Freund in einer Fabrik für Rasierschaum gearbeitet und rund 800 DM bekommen. Für 400 DM habe ich dann zwei Zeichnungen gekauft. Später kamen dann Holzschnitte von Gustav Kluge und Felix Droese dazu. Die Produzentengalerie und Ascan Crone waren für mich damals wichtige Anlaufpunkte.

Bannat/ Erinnerst Du Dich an Dein erstes Bild, das Du bewusst, vielleicht nicht als Kunst, aber wahrgenommen hast?

Kastein/ Ich kann mich ziemlich genau an einen Besuch mit meinen Eltern in der Hamburger Kunsthalle erinnern. Da hing ein Porträt, das Otto Dix von seinem Sohn als Kleinkind gemalt hatte. Dix' Sohn, im ähnlichen Alter wie ich damals, schaute mich direkt an. Das hat mich schon sehr irritiert.

Bannat/ Kleinkind heißt mit vier oder fünf Jahren?

Kastein/ Ja.

Bannat/ Das heißt, Deine Eltern sind kunstinteressiert?

Kastein/ Ja, aber nicht überdurchschnittlich. Später wollte ich Kunst studieren. Ich saß öfter bei Michael Hauptmann in den Hamburger Colonnaden auf dem Sofa. Dort habe ich auch Heino Jaeger kennengelernt – eine unvergessliche Begegnung. Anschließend habe ich meine Eltern überredet, eine Zeichnung von Jaeger zu erwerben. Die hängt noch heute bei ihnen über dem Telefon.

Bannat/ Also Deine Eltern haben Dich schon unterstützt?

Kastein/ Auf jeden Fall! Sie haben mir auch einen Aufenthalt in der Sommerakademie in Salzburg bei Wolf Vostell finanziert. Ich glaub, das war 1984. Eigentlich war ich bei Werner Tübke eingetragen. Der saß da; schwarzer Anzug, weißes Oberhemd mit schwarzer Krawatte, und die Studenten mussten den ganzen Tag Faltenwürfe zeichnen. Das hab ich nur einen halben Tag mitgemacht und bin dann zu Vostell.

Bannat/ Was arbeitet Dein Vater?

Kastein/ Er ist Kinderarzt.

Bannat/ Deine Mutter?

Kastein/ Sie hat Zahnmedizin studiert, hat aber nicht praktiziert.

Bannat/ Geschwister?

Kastein/ Ja, ich habe zwei Schwestern. Die ältere ist Gynäkologin, die jüngere arbeitet bei der deutschen Ausgabe der *‘Le Monde diplomatique’*.

Bannat/ Warum bist Du Arzt geworden?

Kastein/ Nach dem Abi habe ich im OP des Elim-Krankenhauses in Hamburg Zivildienst gemacht. Das war sicher eine sehr prägende Zeit. Es gab einen ungarischen Chefarzt der Anästhesie, zu dem ich einen Draht hatte. Es stellte sich heraus, dass er Kunst sammelte. Ich wusste recht früh, dass ich kein Künstler bin, auch wenn ich heute noch gerne zeichne. Galerist wäre für mich auch nichts gewesen. Dazu bin ich zu wenig Geschäftsmann. Und Kunstgeschichte, über Kunst zu schreiben, habe ich mir einfach nicht zugetraut, auch wenn mich bis heute die Fußnoten am meisten interessieren.

Bannat/ Aber wieso konntest Du als Zivildienstleistender in den OP-Saal?

Kastein/ Also, ich war derjenige, der die Patienten in den OP-

Trakt eingeschleust, d.h. vom Bett auf die OP-Liege transportiert hat. Später haben sie jemanden gesucht, der die Haken am OP-Tisch hält.

Bannat/ Haken sagen mir nichts.

Kastein/ Es sind Instrumente zur Darstellung des Operationsfeldes.

Bannat/ Warum bist Du Urologe geworden?

Kastein/ Ich wusste im Studium schon, dass ich gerne operieren würde. Eigentlich wollte ich Kinderchirurg werden, hatte schon eine Arzt-im-Praktikum-Stelle hier in Berlin, per Handschlag versprochen. Als es dann soweit war, konnte sich der Chefarzt an die Abmachung nicht mehr erinnern. Da stand ich dann ohne Job da. Mitte der 90er-Jahre war die Situation für junge Ärzte nicht einfach. Ich bin dann bundesweit durch die Lande getingelt und habe mich in etlichen kinderchirurgischen Abteilungen beworben. Ich dachte, dann fängst Du halt mit der Urologie an, weil dieses Fachgebiet in der Kinderchirurgie eine wichtige Rolle einnimmt. Die Nieren werden in der siebten Embryonalwoche angelegt und sind sehr anfällig für Fehlbildungen. Heute bin ich glücklich, dass ich die Urologie gefunden habe. Es ist ein enorm breites Feld. Du behandelst alle Altersklassen, beide Geschlechter, es ist ein operatives Fach und Du führst natürlich auch interessante Gespräche. Einige Patienten reden mit dem Urologen über Dinge, über die sie nicht mit ihrer Ehefrau reden würden.

Bannat/ Verändert es das eigene Verhältnis zur Sexualität?

Kastein/ Ich vermute, es bereichert eher.

Bannat/ Ist man anfällig für Philosophie als Arzt?

Kastein/ Es ist sicher eine Altersfrage, unabhängig ob Du Arzt bist oder nicht. Aber als Arzt bist Du natürlich zwangsläufig mehr mit Krankheiten und auch traurigen Lebensläufen konfrontiert.

Bannat/ Zurück zu Thomas Bayrle. Wie sah der Aufbau aus?

Kastein/ Thomas Bayrle hat vorab die Praxisräume besucht, hat Maß genommen und mit Hilfe von Harald Pridgar eine Wandarbeit entworfen, die auf einem Siebdruck von 1967 basiert. Auf den tapezierten Siebdrucken wurde eine zweite Schicht Siebdrucke, die Arbeiten *‘Kuhmädchen’* und *‘Kuhfrau’*, sowie die Käseverpackungen für *‘La vache qui rit’*, die Thomas für den französischen Käsehersteller entwarf, fixiert. Auf einer Palette kam dazu der Käse über Paris und Frankfurt nach Berlin. Begleitet von einer beeindruckenden Menge an Rotwein wurde er zur Eröffnung der Ausstellung verspeist.

Bannat/ Wie werden die Arbeiten wahrgenommen?

Kastein/ Das ist sehr unterschiedlich. Neue Patienten nehmen die Arbeiten oft überhaupt nicht wahr. Ich habe aber festgestellt, dass sich inzwischen viele geradezu begeistert zeigen. Einige kündigen sogar ihren Besuch der Ausstellungen an, ohne die ärztliche Konsultation in Anspruch nehmen zu wollen. Für jede Ausstellung erscheint eine Karte, die von Yvonne Quirnbach entworfen wird. Diese Karten sind mir als Einladungs- und Postkartenliebhaber sehr wichtig. Ich ermuntere immer die Patienten, sie mitzunehmen. Sie sollen wie Panini-Sammelbilder funktionieren. Wenn es ein Ziel gibt, dann würde ich mir wünschen, dass die Patienten irgendwann im Wartezimmer sitzen und die Karten miteinander tauschen.

*Thomas Bayrle, Urologisches Zentrum Berlin-Steglitz,
Leonorenstraße 95, 12247 Berlin*



Aufsteigend und herabfallend zur gleichen Zeit

/Peter Buggenhout bei Konrad Fischer

The first statement we encounter and likewise title of Peter Buggenhout's second solo exhibition at the Konrad Fischer Galerie, Berlin, „Für Alle und Keinen“ (For All and None), addresses the individual existence and identity of its receiver/viewer as an open question – a problem. With respect to the works on view, the problem intimated by the exhibition's title, which Buggenhout borrowed from the subtitle of Friedrich Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra* (1883–85), is reintroduced as a problem of reception, identification, and communication in general. Buggenhout's works – indeterminately shaped sculptures made of waste, dust, animal hair, intestines, and unidentifiable materials – are fundamentally associated with ruins. As such, his works reject the notion of persistence and completeness as well as progression and overcoming. They are formally indefinite, sabotaged, open-ended, avoiding positive signification and denotative representation; they appear outside descriptive language, outside recognizability, and therefore outside reason.

The current exhibition – a heterogeneous triangular arrangement of three new sculptures, each of which is the vertex of the other two – crystallizes the core of Buggenhout's work, as it marks its new territories. It starts with „Mont Ventoux #16“ (2015), a paraphernalia-like sculptural object/deformed figurine placed inside a glass case on a white wooden pedestal in front of the gallery's entrance. Part of the „Mont Ventoux“ series begun in 1997, the work is a condensation of a cow stomach with both organic and inorganic debris, invoking and simulating aspects of ritualistic voodoo fetish and ethnographic display. It combines the inner with the outer, the performative with the museal, the possessed with the impersonal. The exhibition continues with „The Blind Leading the Blind #68“ (2015), a recent example of Buggenhout's signature dust sculptures: a large, contourless stack of wreckage concealed

under a thick coat of dust, rendering the physical and formal properties of its components illegible, obscure, forgotten. The dust sculptures cannot be harnessed or appropriated. They do not attest to anything except the uncontrollable loss of codes, in the course of which things not only cease to exist, but can no longer be remembered for what they were. Blurring the difference between inclusion and erasure, assertion and elimination, Buggenhout's dust sculptures are climactic topographies incorporating the viewer into an experience of indistinguishability, brokenness, entropy, and decay. They expose the subordination of everything – culture, history, and human existence – to nature, namely, to death; to dust. While demonstrating the inability to fix anything by burying it under dust, they confront us with the improbable fixation of their coats of dust.

„On Hold #3“ (2015), the third vertex of the exhibition, opens up a new horizon. It is a site-specific corner installation, a low wall relief assembling wooden, metal, plastic, and textile fragments, held together by intertwined layers of foam and cast nylon. In comparison to the dust sculptures, and specifically to „The Blind Leading the Blind #68“, „On Hold #3“ ostensibly suggests composition and structure. Its color elements and its connection to the wall even provide it with painterly qualities. Yet a closer look reveals its irrational, contradictory dynamics, where, as indicated by the work's title, logic is suspended, and the same things seem to move simultaneously to the left and to the right, upward and downward, as if erecting and falling, expanding and consolidating at the same time.

Ory Dessau

Peter Buggenhout, „Für Alle und Keinen“,
Konrad Fischer Galerie
13.11.2015–9.1.2016



Vanity Fairytales

/Flick-Flack

Die Pressekonferenz war, dieser Tage typisch für Berlin, eine Mischung aus kunsttheoretisch überhöhter Kryptik und melancholischer Behäbigkeit.

Die Dame und die Herren von DIS, die unter anderem ja die heurige Berlin Biennale kuratieren, haben ins Restaurant Borchardts geladen. Aus Konsequenz.

Das jung-dynamische Quartett kuratiert eine Ausstellung in den Räumen von Friedrich Christian Flick, genau, jenen Rieckhallen genau neben dem Hamburger Bahnhof. Und dabei geht es um Geld, jedoch nicht das des vermeintlich eigentlichen Hausherrn. Sondern von wem auch immer, für das aktuell nächste Projekt „The Floating Piers“ für Christo, das in Italien, das sehr sexy werden wird. Obgleich Christo die benötigten Budgets schon seit mehr Jahren selber zusammensammelt, als das kuratorische Doppelduo zusammengerechnet auf der Welt ist, wollen sie helfen. Auch sich selbst natürlich, denn sie behalten sich einen kleinen zweistelligen Prozentbetrag der Einkünfte.

Das Konzept der Ausstellung ist dabei denkbar einfach und doch nicht simpel. Die KünstlerInnen können entweder ihre Werke eingeben und zugunsten des Kollegen verkaufen, einfach. Oder sie erarbeiten eine Hommage und verhüllen Werke der Sammlung von Herrn Flick. Nicht einfach, und vor allem neue Arbeiten, untermauert mit den beiden Zauberbegriffen Orts- und Werkbezug. Als dritte mögliche Variable können die TeilnehmerInnen der Schau auch einen Weg durch die riesenhafte Halle, immerhin reden wir von über 6000 Quadratmetern, entwerfen. Das ist und wäre sicherlich das Schönste, auch das Schwierigste, logisch. Wer will schon akzeptieren, dass KollegInnen eine Metadramaturgie für eine komplex-dramatische Gruppenausstellung konstruieren?

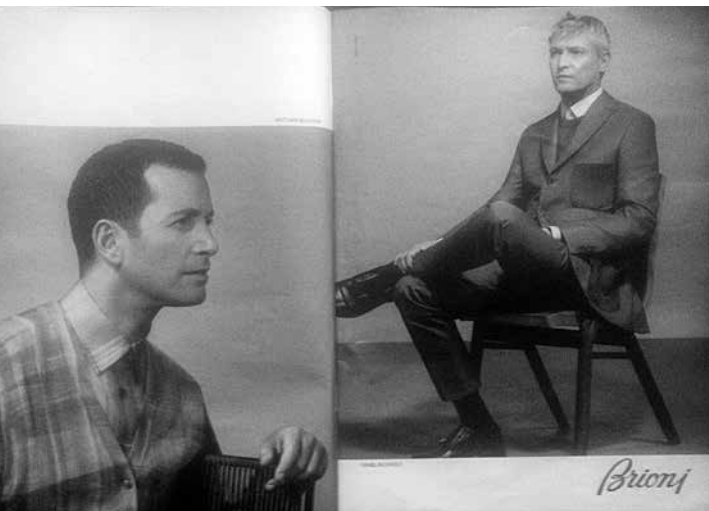
Richtig, eigentlich niemand. Trotzdem und dennoch ist es passiert. Die KuratorInnen selbst habens gemacht. Bähm! In

einer, Achtung Hommage, re-kreierten Version ihres „The Island (KEN)“, erstmals gezeigt in New York, legen sie einen Steg, etwas zackig, durch die Halle. Leicht erhaben, technisch bedingt, und teilweise verschalt mit unterschiedlichen Paneelen. An der Decke, über dem Steg, tummeln sich die ebenso aus New York bekannten Wasserdüsen. Damit man auch schon nass werden kann. Wie damals in New York. Bezahlte und installiert wurde dieses Arbeit vom Küchenhersteller next125. Transparent wurde kommuniziert, wie viel Geld dabei an die AutorInnen floss. Da wir uns jedoch für Kunst interessieren, ist das für uns nicht interessant.

Unser aller Freund, der Tino Sehgal, macht es super und modern, denn er springt da mit auf. Von ihm geschulte SchauspielerInnen tanzen über den Steg, bekleidet mit Jeans, weißer Bluse und schwarzen Ballerinaschuhen und werden nass. Ganz wie damals in New York. Neu ist dabei, dass die Damen und Herren laut im Chor rufen: „Die Kunst ist super!“ Sehgal spaltet; viele hatten ihn schon vollkommen abgeschrieben und ziehen nun den Hut. Der Typ ist wieder im Rennen. Logischerweise gibt es auch die obligatorisch anderen Stimmen. Wissen wir ja, was die so gesagt haben.

Die in Berlin lebenden Maler Thomas Scheibitz und Jonas Burgert haben sich entschieden, Werke von Bruce Nauman und Jeff Wall mit ihren Leinwänden zu verhüllen. Sie würden diese beiden Kollegen schon seit längerem und im Stillen bewundern und haben sie daher ausgewählt. Deshalb werden ihre Leinwände auch nicht als Kunstwerk, sondern Werkstoff zur Verhüllung verwandt und mit dem Motiv zu Wand und Werk installiert. Auch mit Abstand zu allen Seiten, aus Respekt und auch Vorsicht natürlich; Flick hat die Leinwände gekauft. Der Witz, in welcher Richtung, kursiert, kommt jedoch nicht wirklich gut.

Einen weiteren und nicht wesentlich weniger radikalen Weg beschreitet Mikael Mikael für und mit uns. Er zeigt und verkauft einerseits eigene Arbeiten, was man durchaus so nennen kann. Nämlich die Einsendungen seiner SHOW YOU ARE NOT AFRAID-Kampagne. Und da es sich um einen derart prominenten Ort und Rahmen dreht, hat er den Preis einfach verdoppeln lassen. Keinen stört es, alles ausverkauft. Auch im Shop des Hamburger Bahnhofs, zu diesem Zweck mit einer Dependance in den Rieckhallen vertreten, schlägt er zu und macht ein kleines Vermögen mit iPad-Taschen aus Christos Stoffen. Einmal dem Orange des kommenden Projekts in Italien, und vor allem natürlich jenem des „Wrapped Reichstag“. Das es sich um eine Replik handelt, das erzählt er natürlich niemandem. Wäre ja auch schön blöd.



Einer von hundert

/ *Tagebuch aus dem Berliner Winter*

7. November, Preis der Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof

Ein schneller Gang durch die Nominierten: Slavs and Tatars machen aufgeblähte, politisch korrekte, diskursfähige, blinde Durchschaubarkunst. Florian Heckel entwickelt eine hochambitionierte Soundinstallation, die aber leider an ihrem Überbau scheitert – ebenso wie der Text im Flyer. „Es ist eine Begegnung mit der synthetischen Immaterialie in einer mit stringenter Nüchternheit durchgeführten verräumlichten Komposition oder inszenierten Verräumlichung.“ Ah ja. Bei Christian Falsnaes muss ich rausgehen. Ich wollte weder die Frage beantworten, wie ich mich gerade fühle, noch Anweisungen folgen. Die Fragen, die mich beschäftigt haben: „Warum machen denn die anderen hier jetzt alle total unkritisch mit? Warum habe ich dabei ein ungutes Gefühl?“ bleiben dabei unbeantwortet.

Der Hammer ist die Performance von Anne Imhof. Es ist immer gut, wenn man wo reinkommt und die Atmosphäre fühlt sich konzentriert an. Slickes Objekt-Design aus mit einer unbestimmten Flüssigkeit gefüllten Betonbecken und überdimensionalen an ein Urinal erinnernde Metallplatten, das durch rumliegende Handtücher, Coladosen, Zigaretten und benutzte Einweghandschuhe gebrochen wird. Und von einer Schildkröte und 4 Performern durchlaufen und benutzt wird. Diese stehen mal unbestimmt herum, mal interagieren sie miteinander oder mit den Objekten. Gesprochen wird nicht, die Gesichter bleiben ausdruckslos. Dennoch passiert etwas, es gibt Anschlussmöglichkeiten, einige Posen kommen einem aus der Kunstgeschichte bekannt vor, bei anderen muss man an die Kennenlernrituale von Großstädtern denken. Gleichzeitig bringt die Schildkröte einen Hauch Anarchie und Unplanbarkeit in Spiel.

10. November, zu Hause

Die neue Ausgabe des Magazins der Kulturstiftung des Bundes flattert in meinen Briefkasten. Die sieht ja erst mal hübsch aus, die neue Ausgabe, aber was will die? Warum gibt es so wenig Text? Warum erfahre ich nicht, wer die Ausgabe gemacht hat? Was hat das alles mit Kostas Murkudis zu tun, dessen Name als Titel das Magazin adelt? Wie kann es sein, dass die einen Selbstvermarktungskünstler, auf dessen Webseite vor allem halbnackte Frauen zu sehen sind, eine ganze Ausgabe designen lassen und das Ganze dann auch noch als besonders „dynamisch“ verkaufen?

28. November, Galerie Exile

Was für eine Wiederentdeckung! Endlich eine Einzelausstellung von Verena Pfisterer, in der Zeichnungen und Installationen sowie Werke aus den 1970ern mit solchen aus den 2000er geschickt kombiniert werden. Zur Finissage gibt es ein Gespräch, bei dem der nüchterne Blick ihres Sohnes Boris mit den fundierten Informationen der Kuratorin Silke Nowak eine gute Kombination abgeben.

2. Januar, im Büro

Hier jetzt gleich zum neuen Jahr etwas zu unserem nächsten Thema, Ausstellung, kommt ja im März raus, die Ausgabe: Wozu, frag ich mich, soll man sonst Kunst machen, außer zum Ausstellen? Ok, verkaufen, aber verkaufen kann ich auch Schuhe, die ich selber nähe oder abgehobelte Tische und wo landet die Kunst denn dann? Ich war gerade auf der Seite „Larrys List“ und das ist so eine Art Porträtseite über Sammler, ein bisschen wie die von „Freunde von Freunden“, nur eingegrenzter. Eine Ansammlung von weltweiter Reicheneschkamlosigkeit. Die Sammlerwohnungen sind noch spießiger als jegliches schwäbische Eigenheim. Wie sich da Kunstwerke völlig zusammenhangslos zusammenballen. Und dann sieht man es überall – dieses leere amerikanische Kapitalismuslächeln. Sorry, aber ich glaube, ich stecke gerade in einer Winterdepression.

14. Februar. Eröffnung von Secret Surface, KunstWerke

Schon wieder so eine Gruppenausstellung in den KunstWerken, die sich eines großes Metathemas annimmt und daran scheitert. Oder bin ich nur überfordert von den vielen mir unbekannten Namen und Gesichtern? Und zu alt für die viele hippe Medienkunst? Aber viele Arbeiten sind einfach nicht gut, weil sie aus Angst vor Minderwertigkeit mit Referenzen nur so um sich schlagen und glauben, durch den Gebrauch von multimedialen Arrangements das Hippsein nur so überstülpen zu können. Und mit dem Raum wurde auch nicht gearbeitet. Arg.

17. Februar, 8 Uhr, Schädels

Joachim macht mich drauf aufmerksam, dass Ringier die Monopol abstößt. „Holger Liebs ist auch schon entlassen.“ Die FAZ hat eine kleine Meldung, die Süddeutsche bringt einen ganzen Artikel. Die Cicero-Redakteure übernehmen Cicero selbst und müssen Monopol mitnehmen, dafür kriegen sie eine Mitgift, die fürs Erste reichen wird. Aber klar ist, was sie als erstes dichtmachen, wenn's nicht läuft. Das wäre ja so als wenn Frankfurt und Hannover den gleichen Trainer im Ab-



Eine Liste von hundert

/ Spekulative Künstlerliste der 9. Berlin Biennale

Aids-3D
 Florian Auer
 Ed Atkins
 Trisha Baga
 Olga Balema
 Bernadette Corporation
 Juliette Blightman
 Kerstin Brätsch
 Antoine Catala
 Jay Chung & Takeki Maeda
 Nicolas Ceccaldi
 Than-Hussein Clarc
 Petra Cortright
 Simon Denny
 Aleksandra Domanović
 Jana Euler
 Loretta Fahrenholz
 Claire Fontaine
 GCC
 Rubén Grilo
 Calla Henkel & Max Pitegoff
 Lena Henke
 Yngve Holen
 Karl Holmqvist
 Daiga Grantina
 Anne Imhof
 Cooper Jacobi
 John Kelsey
 Oliver Laric
 Mark Leckey
 Tobias Madison
 Katja Novitskova
 Nicolas Pelzer
 Seth Price
 Sam Pulitzer
 Fatima Al Qadiri
 Jon Rafman
 Bunny Rogers
 Yves Scherer
 Collien Schorr
 Heji Shin
 Slavs and Tatars
 Timur Si-Qin
 Hito Steyerl
 Avery Singer
 Ryan Trecartin
 Stewart Uoo
 Ned Vena
 Villa Design Group
 Guan Xiao
 Amy Yao

stiegskampf bekämen ... und Holger Liebs ist wieder frei im Karussell, gibt nur keinen freien Posten zur Zeit. Schade, dass heute Florian Illies nicht da ist. Wir hätten ihn gerne gefragt.

28. Februar, im Bett

Frage mich vor dem Einschlafen, warum eigentlich Ellen Blumenstein nicht gedankt wird, oder warum sie nicht erwähnt wird, in all den Artikeln zum neuen holländischen Leiter der KunstWerke. Normalerweise kriegt man da doch noch ein paar Zeilen und die Frage, wohin sie danach geht, wird auch nicht beantwortet ... hat sie doch auch ganz gut gemacht, ihren Job.

30. März, im Büro

Dieses Gruppenbild von DIS – ich kann's nicht mehr sehen. Seit wann ist es schick, so doof an der Kamera vorbeizuschauen, vorbeizustarren. Am besten mit halb geöffnetem Mund. So replikantenmäßig, soll wohl irgendwie futuristischer aussehen, posthumaner. Bei der Brioni-Doppelanzeige schaut der Art-Basel-Miami-Leiter Matthew Slotover genauso leicht debil nach halboben. Dort sitzt dann auf der anderen Seite Daniel Buchholz und der schaut nicht zurück, auch nicht zum Leser, nein, wieder halb nach schräg oben. Was ist da?

3. April, 20 Uhr, zu Hause bei Lektüre von Mousse #52

Die Art Brussels wirbt dieses Jahr in Anzeigen mit dem Slogan „From Discovery to Rediscovery“. In der Pressemitteilung der Messe liest sich das dann so: „REDISCOVERY will be a new section at Art Brussels 2016, playing a significant role in the development of the fair's existing 'discovery' profile. The section will be dedicated to art from a period between 1917 and 1987, presenting artists that have been under-represented, under-estimated, or overlooked.“

Nicht nur Kuratoren und Kuratorinnen, die damit die Kunstgeschichte umschreiben wollen, und international agierende Spitzengalerien haben dieses Segment ja schon seit Längerem für sich entdeckt. Oft ist es dabei erstaunenswert, in welchem gutem, manchmal gar strahlenden Zustand die zur Schau gestellten wiederentdeckten Werke sind. Wer wohl dafür zuständig ist? Und woher kommen plötzlich all diese Werke?

Redaktionsschluss und Druck der „von hundert“
 Freitag 8.4. 2016



Onkomoderne

/Singularitäten

Im Dezember hatten Studierende der Klasse Korpys/Löffler von der Bremer Hochschule für Bildende Künste eine Gruppenausstellung in Berlin organisiert. Unter dem Titel „Ein Beispiel für einen Versuch, sich möglicherweise mit etwas abzufinden“ hatten sie im leeren Ladenraum des Kreuzberg Pavillons ein paar Fotokopien ausgelegt, bedruckt mit 20 QR-Codes, den Namen der Künstler/innen und den Titeln der Arbeiten. Die schwarzweißen, abstrakten Rasterkästchen konnten die Besucher mit dem eigenen Smartphone einscannen, woraufhin ein Videolink erscheinen sollte, unter dem die individuellen Arbeiten präsentiert waren. Die Studierenden hatten die Videos nacheinander in jenem grün gestrichenen Ausstellungsraum aufgenommen, sie dokumentierten Performances, Skulpturen, Rauminstallationen, Bilder an der Wand oder es waren eigenständige Videoarbeiten. Auf den ersten Blick erschien die auf drei bis fünf Minuten begrenzte Internetpräsentation wie eine praktische und demokratische Lösung für eine Gruppenausstellung: Streit bei der Hängung, das Konkurrieren um die beste Platzierung, um die Größe, und die Gewichtung zwischen Performance und Objekten wurde bei dieser Form vermieden. Nicht zeitbasierte Arbeiten wurden hingegen auf ein zeitbasiertes Format begrenzt, und auf dem Handydisplay ging den Arbeiten die spezifische Wirkung verloren, die sich im dreidimensionalen Raum vor einem sich einfühlenden und sich herumbewegenden Publikum entfalten kann. Kunst, auf herkömmliche Weise im Raum installiert oder projiziert, bietet besonders auf Vernissagen einen idealen Sparringpartner zum gesellschaftlichen Miteinander. Oft wird sie zum Thema für ein Gespräch mit Unbekannten. Hier entfaltete die explizite Abwesenheit ihre eigene Dynamik, man musste schon wieder irgendetwas tun, suchen, erledigen. Die Besucher standen irritiert herum und fragten sich, wer denn ein Smartphone mit

funktionierendem Akku dabei hatte – viele haben ja noch ihr altes Nokia oder nehmen beim Ausgehen erst gar keins mehr mit – und ob da eine QR-Code-Reader-App installiert war. Eher nicht. Die App wurde mit tröpfelnder Datenübertragungsrate heruntergeladen und nachdem es geklappt hatte, konnte in der Schnitzeljagdstimmung niemand mehr darauf achten, ob die App Zugriff auf das Adressbuch und alle Fotodatenbanken erhielt, wofür man ein Häkchen hinzufügen oder entfernen hätte müssen. Einer der Professoren hielt schließlich sein iPhone 6 in die Runde und zeigte ein Video von einer großen Rauminstallation, bei der sich Objekte wie ein Mobile an Fäden drehten – das protzige Handy war ihm ein wenig peinlich, war er doch zwei Wochen vorher für eine internationale Konferenz des Goethe-Instituts zum Thema „Sensitive Data – Images of Surveillance“ eingeladen gewesen. Die Besucher würden sich zwei bis drei Videos in der Ausstellung auf den eigenen Phones ansehen, vielleicht zuhause noch ein paar mehr, zusammen mit anderen kurzen Clips und Newsschnipseln auf Youtube, Facebook usw., die um ihre Aufmerksamkeit konkurrierten. Das Auflösen des White-Cube-Ausstellungsformats hatte die mit hohem Engagement und Zeitaufwand entwickelten Arbeiten in einem verschachtelten Labyrinth aus voreinander geschalteten Schnittstellen fast verschwinden lassen. Mit dem konzeptuellen Dreh hatten die Studierenden ihre individuellen Arbeiten ganz bewusst dem digitalen Orkus anheimgegeben. Zwei Monate später bei den Bremer Hochschultagen zeigte die Klasse eine neue Version ihrer Installation: im Ausstellungssaal stellten sie Etagenbetten auf, die an ein Krankenhaus oder eine Flüchtlingsunterkunft erinnerten, auf die sich die Besucher zum Betrachten der Handyvideos zurückziehen konnten. Das Auflösen und Weiterentwickeln von Ausstellungsformaten war neben der Ausgefallenheit der eigenen Arbeit auch



noch zur Maßgabe für Künstler/innen geworden. Niemand glaubte jedoch mehr an hypothetische Anforderungen, die zur Nachahmung des Verhaltens besonders eifriger Kollegen anstiften wollten. Sobald eine ästhetische Neuerung auftauchte, verbreitete sie sich, wurde wiederholt, verwandelte sich in eine Art Meme und verwandelte sich zurück in eine Konvention. Ebenso gut konnte man die Konventionen beibehalten, sich verweigern, Monochrome malen, im Bett liegen bleiben, Yoga üben, es führte weder zu gesellschaftlicher Bewegung noch zu Verbesserungen oder Fortschritt. Erfolg bei irgendeiner Form von Tätigkeit brachte oft nichts außer nur noch mehr Arbeit. Die Innovations- und Leistungsmotorik auf der kulturellen Ebene kaschierte die Lähmung im gesellschaftlichen und politischen Leben. Als Reaktion darauf tauchten in der bildenden Kunst ästhetische Trends wie die am Nihilismus der Pop Art geschulte Postinternet Art auf. Künstler versuchten, das Hamsterrad der Kreativität zu beschleunigen, indem sie Zeichen- oder Pixelkombinationen generierten, die sich von wiedererkennbaren semantischen oder metaphorischen Funktionen lösten.

Laut dem Soziologen Andreas Reckwitz hatte sich seit den sechziger Jahren das Kreativitätsdispositiv nach und nach zum gesellschaftlichen Leitbild entwickelt. In einem Vortrag am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung im Februar stellte er sein neueres, erweitertes Forschungskonzept zum ästhetischen Kapitalismus unter dem Titel „Die Gesellschaft der Singularitäten“ vor. Er beschrieb, wie sich gesellschaftliche Wünsche hin zum Besonderen, Einzigartigen, Außergewöhnlichen und zur Abweichung von der Norm bündelten, sei es beim Konsum, bei Reisen und Ereignissen, im Lebensstil, in Projekten, bei Identitätsbezeichnungen, beim „kuratierten“ Facebookprofil. Der von ihm eingesetzte Begriff der „Singularitäten“ erlaubte es, dieses Phänomen auf den unter-

schiedlichsten Ebenen einzugrenzen. Singuläre Ereignisse gestalten sich im Hinblick auf ein Publikum und ein Gesehenwerden – sie werden performt –, gleichzeitig verbinden sie sich mit einer positiven sinnlichen und affektiven Erregung. Das Singuläre wendet sich gegen Verallgemeinerungs- und Angleichungsbestrebungen, wie sie in der fordistischen Moderne vorangetrieben wurden: Effizienz, Rationalität, Sachlichkeit, Standardisierung, Routine, Normativität und Affektarmut. In den letzten Jahrzehnten wurde das vertraute Modell einer routinisierten Arbeiter- und Angestelltentätigkeit zurückgelassen und die Gegenkulturen, die sich ihm verweigert hatten, waren in die Hegemonie umgekippt. Das zeitgenössische Subjekt, welches laut Reckwitz das Neue gegenüber dem Alten, das Abweichende gegenüber dem Standard, das Andere gegenüber dem Gleichen bevorzugt, bezieht aus der Arbeit an der Besonderheit das Gefühl einer Souveränität, die es nicht nötig hat, sich an die überkommenen Regeln zu halten. Dieser kulturelle Paradigmenwechsel bringt viele neue Probleme mit sich, die Reckwitz in einem Vortrag auf Vimeo, „Die Analyse des Kreativitätsdispositivs“, genauer beschrieb: Sobald Kreativität gesellschaftlich eingefordert wird, gehen damit Leistungszwang und dauerhafte Konkurrenz einher. Bei einer Überproduktion von kulturellen Gütern kann davon nur ein kleiner Teil vom Publikum wahrgenommen werden, vieles bleibt unsichtbar. Wer regelmäßig ästhetische Leistungen konsumiert und darin Genuss und Befriedigung findet, verliert bei Reizüberflutung seine Aufmerksamkeit und Konzentrationsfähigkeit. Es entsteht ein Gefühl, das Reckwitz eine widersprüchliche Unbefriedigtheit nennt: man leidet darunter, dass es gleichzeitig zuviel und zuwenig Neues gibt, dass im Meer des vermeintlich Neuartigen nichts wirklich Neues mehr nachkommt. Wenn das Publikum als Zertifizierungsinstanz auftritt, verhält es sich widersprüchlich und unberechenbar. Herausragende kreative Leistungen werden nicht immer erkannt und mit Wert bemessen, oft führen sie nicht zum Erfolg. Wenn Kreativität gesellschaftliche Anerkennung ermöglicht, kann ein Nachlassen der Fähigkeit die soziale Herabstufung oder den Ausschluss mit sich bringen. Und letztendlich hat es das Kreativitätsdispositiv bisher nicht geschafft, tatsächlich neue Gesellschaftsmodelle zu entwickeln und durchzusetzen.

Der Konflikt zwischen einem Streben nach Singularität und der Verallgemeinerungen älterer Gesellschaftsformen, den Reckwitz herausarbeitete, kann hilfreich sein, um aktuelle Widerstände und reaktionäre Bewegungen zu beleuchten. Teile der Bevölkerung schlossen sich zusammen, um zurück zu vereinfachenden, konventionellen, die Gesellschaft klar eingrenzenden Modellen zu kehren. Je schneller sich das Neue und Innovative in Allgemeines zurückverwandelte, desto mehr entstand der beunruhigende Eindruck, dass die Beharrungs- und Absicherungskräfte des Verallgemeinernden an Boden gewannen.

Eine Freundin, die im Social-Media-Marketing arbeitet, erzählte mir von einem ihrer Projekte. Ein Reiseveranstalter hatte einen Fotowettbewerb für Instagram-Fotografen ausgeschrieben, als Preis war ein bezahlter Job zu gewinnen. Fünf Sieger würden auf Reise gehen und die firmeneigenen Hotels mit den angegliederten Landschaften gegen ein geringes Entgelt fotografieren – es handelte sich um Fotoaufträge, die



unter den Bedingungen einer gerechteren Welt an höher bezahlte Profifotografen gegangen wären. Um sich zu bewerben genügte es, drei Fotos auf Instagram mit einem Hashtag des Firmennamens zu markieren. Etwa 1,8 Millionen Fotos wurden getaggt. Die Instagram-Seite mit bunten Ansichten einer heilen Welt, sonnenbelegten Landschaften, lächelnden Gesichtern, geometrischen Pflanzen- und Architekturmustern, reichhaltigem Essen, exotischen Arbeitern unter Palmen und Frauen in bunten Saris ließ sich endlos herunterscrollen. Es erschien unmöglich, daraus fünf begabte Fotograf/innen herauszufischen. Mein Freundin erzählte mir, dass ihr Team, um sich zu orientieren, ein paar spontane Bildkategorien erstellt hatte: Menschen, die auf einen Abgrund blicken (zum Beispiel auf einen norwegischen Fjord), Menschen in 50 Meter Entfernung vor einer Landschaft, Cappuccino von oben, Selfies in Badebekleidung, HDR-Effekt, Menschen vor Sehenswürdigkeiten, Gesichter mit starken Emotionen. Es fiel ihr auf, dass das häufigste Bildklischee ein Caspar-David-Friedrich-Meme war, die Rückenansicht einer Person, die auf eine leere, bläulich-magenta beleuchtete Landschaft blickt – und sich, wenn man diesen Gedanken auf die uferlose digitale Bildproduktion bezieht, als den zentralen Punkt setzt, von dem der in perspektivische Linien aufgefächerte Blick ausgeht. Es handelt sich um ein konventionelles, romantisches Menschen- und Weltbild, welches die Masse der User durch ihre ästhetische Praktik zum Ausdruck bringt. Das Projektteam programmierte Algorithmen, die die Selektion vereinfachen sollten. Nach der Anzahl von veröffentlichten Fotos, Likes und Followern wurde eine berechenbares Ranking unter den Instagrammern erstellt. Anschließend sollte der Algorithmus eine „choose list“ von 8 Bildern vorschlagen, aus denen ein Jurymitglied ein oder zwei auswählte, die auf dem

Bildschirm stehen blieben. Alle anderen wurden durch neue ersetzt. Das Programm sollte lernen, den Stil oder Geschmack des auswählenden Menschen zu imitieren und im Laufe des Prozesses eine Ähnlichkeit in den Selektionskriterien herauszubilden. Affekte, Empfindungen, Ironie, Konnotationen, Bezüge zu anderen Welten und Ideen, metaphorische Eigenschaften und schließlich die Grenze, an der Bildklischees zu künstlerischer Singularität übergehen, ihre Bedeutung wandeln und ihre Richtung wechseln, alles das müsste der Algorithmus noch lernen zu erkennen. Die Vision einer lernenden, selbstdenkenden Superintelligenz, die die mentalen Fähigkeiten der Menschheit bündelt und um vielfaches überschreitet, wie sie kalifornische Zukunftsforscher und Computerwissenschaftler seit den achtziger Jahren unter dem Begriff „Singularität“ beschrieben, war das Gegenteil der Flucht ins besonders Individuelle. Sie würde alle Einzigartigkeiten tracken und zusammenführen, Zugriff darauf gewinnen und ganz andere, die Menschen weit übertrumpfende Spitzenleistungen generieren. Die Vorstellung einer totalvernetzten, gottähnlichen Superstruktur war ein Alptraum für die meisten historisch bewussten und vernunftbegabten Menschen. Soweit waren die Rechenmaschinen zum Glück noch nicht gekommen. Die Auswahl der fünf talentiertesten Instagram-Amateure aus 1,8 Millionen Bewerbern würde am Ende wie eine Lotterziehung zustande kommen. Doch die menschliche Subjektivität, die ganz andere Fähigkeiten und Beschränkungen als die Algorithmen aufwies – Boris Groys hatte mal gesagt, der wesentliche Unterschied war ihre Möglichkeit, einfach mit etwas aufhören zu können – würde sich letztendlich in ästhetischen Entscheidungen auch nicht anders als eine Lottotrommel verhalten.

Christina Zück





chrboros

FOLGEN

Christian Boros

0 Beiträge

1.251 Abonnenten

7 abonniert

Noch keine Beiträge vorhanden.