

036/100

von hundert #36

Mai 2022



DING SPEZIAL

Texte über Kunst und anderes

über Kunst von Peter Friedl, Matt Dillon, Julius von Bismarck Ausstellungen *Whose Expression?* (Brücke-Museum)

Gespräche mit Marc Bausback, Michael Disqué Porträt Helga Fanderl Kurzgeschichte von Holger Heiland

sonst über Rückkehr nach Reims, nGbK, Unbeachtete Produktionsformen und 30 Seiten über Dinge

Impressum

von hundert #36 erscheint 05/2022

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)

Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Christine Woditschka, Peter K. Koch,

Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de

Steinstraße 27, 10119 Berlin, Tel. 030/41717570

Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung

Titelgestaltung Claudia Kugler

Druck und Bindung Europrint, Berlin

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.

Gender: Wegen der Vielzahl an Möglichkeiten, nicht nur der Geschlechtszugehörigkeiten und -nichtzugehörigkeiten, sondern auch deren Nennungen, überlassen wir es den Autoren, Autor/innen, AutorInnen, Autor_innen, Autor*innen, Autor:innen, wie sie damit umgehen wollen. Neuer Zugang von Elke Bohn: Keine®

Abend im Abendland #381

/ Oliver Grajewski





„Dieser neoliberale Be-yourself-and-special-setz-Dich-durch-Quatsch muss dringend aufhören.“

FRAGEN AN MARC BAUSBACK

/Christoph Bannat

Christoph Bannat: Woher kommst Du? Und wie ist Dein Selbstverständnis?

Marc Bausback: Ich habe ein gewisses Talent darin, relativ schnell renommierte Leute in verschiedenen Disziplinen kennenzulernen und mit ihnen zusammenarbeiten zu können, mich dann aber auch immer wieder aus diesen Kontexten selbst rauszustreichen: teilweise freiwillig und bewusst, teilweise unfreiwillig und unbewusst. Das hat etwas mit meiner Sozialisation als Klassenübergänger zu tun. Als Sohn einer alleinerziehenden Reinigungskraft und Erstakademiker in meiner Herkunftsfamilie habe ich von je her ein gespaltenes Verhältnis zu Menschen, die mit einer gewissen Selbstverständlichkeit Macht für sich beanspruchen. Ein Bewusstsein dafür habe ich aber noch gar nicht so lange. Der marxistische Schriftsteller Otto Rühle hat diese intuitive Skepsis gegenüber Autoritäten in den 1920ern als „proletarische Protestmännlichkeit“ bezeichnet. Wobei ich eben kein Arbeiter bin, sondern mentalitätstechnisch zwischen den Klassen hänge. Sozialisiert von einer Arbeiterin, ausgebildet als Architekt und arbeitend als Künstler. Klassenübergängerschaft ist im wesentlichen Orientierungsarbeit. Du bist eigentlich die ganze Zeit damit beschäftigt, Dich zu orientieren. Ich glaube, so kam ich

erstmal auch zur Architektur. Diese hat zunächst einmal Orientierung im Raum bedeutet. Mein Zeichenlehrer hat dann auch noch gesagt: „Alles, was Du zeichnen kannst, besitzt Du auch.“ Ich hab dann gar nicht so viel gezeichnet, aber für mich war das eine wunderbare Wertverschiebung. Das bedeutete, ich darf die Welt besprechen und beeinflussen. Auch ohne ökonomisches Kapital. Es hat jetzt aber noch einmal 20 Jahre gedauert, um das auch wirklich so zu fühlen und reflektieren zu können. Dafür brauchte es erst ein Buch, das meine Partnerin, die Schriftstellerin Daniela Dröscher 2018 geschrieben hat: „Zeige Deine Klasse“. Damit hat sie mir gezeigt, dass wir uns als soziologische Wesen betrachten können und nicht alles individualpsychologisch begründen müssen.

Ich glaube, wir, als Kinder der Nachkriegsgeborenen, sind in diesen Selbstverwirklichungssirrsinn hineinsozialisiert worden. Und der spaltet uns. Solange der lohnabhängige Gesellschaftsteil damit beschäftigt ist, zu den Happy Few zu gehören, weil dieses Versprechen immer im Raum hängt, wird nach unten getreten und nach oben gebuckelt.

Das merke ich auch immer wieder in Kunst- und Theaterkontexten. Die sind wesentlich feudaler und kapitalistischer geprägt als die meisten nicht-künstlerischen Kontexte, die ich kennengelernt habe.

Ich glaube, die Umorientierung der Mitte von oben nach unten ist ein zentraler Mentalitätssprung den wir noch nicht geleistet haben. Dieser neoliberale Be-yourself-and-special-setz-Dich-durch-Quatsch muss dringend aufhören. Da kann die Kunst einiges lernen und für tun.

Der alte Enzensberger hat einmal gesagt: „Die Bohème sind Kleinbürger, die versuchen andere Kleinbürger zu erschrecken.“ Ich finde das nicht nur witzig, sondern es trifft einen ungeliebten Umstand der institutionalisierten Kunst- und Theaterszene: Sie ist Mittel- und Oberklasse. Ich finde Künstler*innen sollten sich bewusst machen, dass sie Kapital akkumulieren, sehr viele nicht ökonomisches, aber alle kulturelles. Solange sie das Spiel der Oberklasse mitspielen, in dem sie Distinktion als hohes Gut handeln, macht genau dieser Versuch sie dadurch zu Gesellschaftsmitgliedern, die stets nach oben schielen. Genau das ist die Definition eines Kleinbürgers.

Aber um auf Deine Ausgangsfrage zurückzukommen: Meinem Selbstverständnis nach bin ich in erster Linie, was die französische Philosophin Chantal Jaquet einen „trans-klasse“ nennt, ein Klassenübergänger, und das prägt inzwischen alles was ich tue und sage, wie Du merkst.

Christoph Bannat: Wie kamst Du zum Schreiben?

Marc Bausback: Ich würde mich gar nicht als explizit Schreibenden bezeichnen. Ich komme, was meine Ausbildung angeht, wie beschrieben vom Raum, und die Schrift bietet, genauso wie der Raum, Orientierung.

Auch meine Bühnenbilder waren immer sehr konzeptionell geprägte Arbeiten. Ich konnte jeden Entwurf auch immer sprachlich begleiten. Ich glaube, die Kunst, die ich kann, will auch immer Verständnis produzieren. Der Ver-

such ist eigentlich immer, einen Zaubertrick zu vollführen und gleichzeitig zu zeigen, wie er gemacht ist. Ich brauche, wie gesagt, Orientierung und dafür erfinde, entlarve oder entdecke ich Konstruktionen. Je nachdem. Als „trans-klasse“ bin ich dem Notwendigkeitsgeschmack immer näher als dem Luxusgeschmack.

Ich glaube, dass die Kunst helfen kann, uns zu orientieren und damit zu retten. Aber eben nicht die Distinktionskunst der Oberklasse, die, wie Bourdieu es bezeichnet hat, den „legitimen Geschmack“ bedient. Wenn ich also Worte benutze, dann um mir und oder anderen das klar zu machen.

Christoph Bannat: Wie sahen Deine ersten Veröffentlichungen aus?

Marc Bausback: Das ist eine sehr gute Frage. Ich habe neulich aus einem Essay von Daniela Dröscher einen 30-minütigen Film gemacht und in einer öffentlichen Besprechung der Arbeit zwischen Dani und der Publizistin Mascha Jacobs fiel ein Zitat von Gilles Deleuze: „Life is not personal.“ Das finde ich einen Megasatz. Der wird nur leider in unserem System immer krasser missinterpretiert. Die Leute sind bemüht, ihre Geschichte permanent als lineare selbstverantwortliche Erfolgsgeschichte zu veröffentlichen, auch ich. Also man hat das geschaffen und dann das Nächste und so fort. Dabei würden wir viel mehr zusammenrücken können, wenn wir dazu unser strukturelles Scheitern miteinander abgleichen. Also auch alles, was wir nicht geschafft und gemacht haben. Aber eben auch nicht als Wert, wie man das so gerne in der Kunst macht, sondern als geteilte Erfahrung in einem System, das deterministischer funktioniert, als es behauptet. Das ist mir noch nicht so lange klar. Insofern antworte ich jetzt mal so ein bisschen pathetisch: Ich komme erst langsam dahin, wirklich so zu veröffentlichen, dass ich es für andere von möglichem Wert halte.

Christoph Bannat: Deine Ballhaus-Aktion behandelt Begriffe wie Volk, Nation, Besitz oder Heimat.

Wie sah die Performance aus? Ist Performance überhaupt die richtige Bezeichnung?

Marc Bausback: Die „Bizzarrerien“ waren eine Serie von sieben Plakaten, die eine Wieder- und Erstaneignung von Begriffen der Rechten darstellen. Da wird z.B. „der große Austausch“, also eine rassistische Wortschöpfung, als eine Art Schenkshow beworben und uminterpretiert. Dani und ich wurden vom Ballhaus Ost gefragt, ob wir zu einem Festival über FanFiction eine Performance beisteuern wollen. Wir waren bereits dabei, diese Textfiguren zu entwickeln und fanden es aus einer Theaterperspektive heraus interessant, einfach nur die Plakate auftreten zu lassen. Also Wesen, die erst im Lesen vor einem entstehen. Wir haben dann das gesamte Theater einfach mit diesen Textwesen zuplakatiert und selbst nichts gemacht.

Christoph Bannat: Dekonstruierst Du diese Begriffe, um sie neu zu besetzen?

STATUSSCHLEUDER FÜR DIE GESCHUMMELT STABILEN

DIE LOHNKETTEN SIND GELÖST

DIE ANHÄNGER DER ANERKENNUNG SCHLITTERN VOM

SCHWANKENDEN - SCHLENKERNDEN - SCHLINGERNDEN

MITTEL KLASSE KARUSSELL

AUS DER SCHMUDELECKE DES EIGENBEDARFS RUTSCHEN DIE KINDER DER KONKURRENTINNEN

VON DER RESTERAMPE DES VERGLEICHES DURCH DIE DARKSIDE DER DISTINKTION

VORBEI AN OVER-RATED PLEASURES INTO UNDER-RATED TREASURES

ALLE LANDEN IM ALLGEMEINEN

AUCH DIE ÜBERFLÜSSIG ÜBERARBEITETEN PURZELN VON DEN BILLIGEN PLÄTZEN

LETZTES WINKEN NACH OBEN - SELBSTGEWISCHTE WOHNUNG

DER SCHWINDEL SCHWINDET AUF GEMEINSAME KONTEN

GREAT EXPECTATIONS.DE

MARC BAUSBACK GREAT EXPECTATIONS KOPFSTÜCK VON FONDS DARSTELLENDE KÜNSTE AUS MITTEL DER KRAFTTATEN DER BUNDESREGERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Marc Bausback: Diese Arbeit ist ja 2019 entstanden, also lange vor der Bundestagswahl. Schon damals war aber deutlich, dass rechte Vordenker wie Götz Kubitschek es auf die Aneignung der Alltagssprache abgesehen haben. Er hat damals beispielsweise schon dafür geworben, den Begriff der Normalität zu okkupieren. Was ja dann im jüngsten Bundestagswahlkampf der zentrale Kampagnenbegriff der AfD wurde. Ich wusste, dass das kommen würde, weswegen ich bei den „Great Expectations“ auch das „Normalmonster“ entwickelt habe. Das fand ich super, noch vor der AfD im Stadtraum den Begriff der Normalität zu besetzen. Das hat ja auch geklappt, kurz bevor sie ihren Normalitätsquatsch hängen konnten.

Aber du hast ja nach den „Bizarrerien“ gefragt. Die Begriffe „Heimat“, „Nation“, „Volk“, „Alternative“ und „Pluralistin“, „der große Austausch“ und „Identitär“ sind bei uns Jahrmarktsfiguren, die laut sind und denen zugleich die Schärfe genommen wird. Im Grunde fahren wir mit diesen Arbeiten die gleiche Strategie wie die Rechten. Wir eignen uns Begriffe an und laden sie anders auf, mit humoristischem Pathos. Das ist übrigens auch das Einzige, was die Rechten technisch einfach echt nicht beherrschen: Humor. Und Schönheit.

Christoph Bannat: Danach bist Du in den öffentlichen Raum gegangen. War die Lockdown-Situation der Anlass, Dein Publikum zu suchen?

Marc Bausback: Ja, der Lockdown war auf jeden Fall die Begründung, die ich dem Fonds Darstellende Künste gegeben habe, der das alles finanziert hat. So eine Kampagne ist ja nicht billig. Der Lockdown hat ja schon das systemische Problem der ungerechten Vermögensverteilung geradezu blank gelegt und ich wollte auf jeden Fall etwas Motivierendes in die Straße hängen, das eine Vorstellung davon gibt, wie es anders sein könnte. Als ich die Litfaßsäule vor Julia Stoscheck's Galerie mit den „Erleichterten Erben“ plakatiert habe, die ihr ganzes Vermögen verteilen, sollte das übrigens als Motivation in alle Richtung gemeint sein. Ich glaube, man muss die Reichen und Vermögenden direkt ansprechen und benennen. Teil ihrer Strategie, den Status quo zu stabilisieren, ist ja, sich auf Privatheit zu berufen. Geld und Besitz sind aber nichts Privates, sondern etwas Politisches. Das ist auch so ein Mentalitätssprung, den wir noch nicht gemacht haben. Aber ich glaube, der wird kommen. Eine Ahnung davon hat man ja schon jetzt, wo der Staat im großen Stil Geldverteilungen vornimmt. Ich habe den Autor und Dramaturgen Mehdi Moradpour einmal sehr eindrucksvoll in einer Gesprächsrunde erlebt, wo er sanft und freundlich darauf insistiert hat, dass man viel mehr über die Reichen statt über die Armen sprechen muss. Von denen weiß man nämlich viel weniger.



Christoph Bannat: Die Begriffe waren Mittelklasse, Erben, Selfmademan, Monster und Investoren. Gibt es einen gemeinsamen Nenner? Eine Haltung im Umgang mit den Begriffen, die sich aus Klang, Dekonstruktion der Syntax und grafischen Ordnungen ergibt?

Marc Bausback: Formal kann ich sagen, dass ich große Freude an Alliterationen habe. Das merkt man in den Arbeiten sicher klar. Sie stehen in der Tradition früher Jahrmarktplakate, leben also von der Superlative. Auch wenn diese im Grunde kindliche Sprache des Staunens historisch oft rassistisch und für alle erdenklichen Formen des Otherings instrumentalisiert wurde, und also sehr behaftet ist, kann man von diesem Duktus etwas lernen und ihn anders benutzen. Es geht irgendwo immer ums Lernen. Das ist bei einem „transclasse“ ein fortwährender Vorgang. Du hast laufend das Gefühl lernen zu müssen, um einen Mangel an Tradition auszugleichen, weil du nicht selbstverständlich etwas aus deiner Herkunft fortschreiben kannst.

Christoph Bannat: Das sind ja Plakate für etwas, deutlich in Deiner Ballhausaktion, wofür aber ist dieser Aufruf zum Eintritt in welche Wunderkammer, welche Medicine-Show? Oder ist es eine Form von Moritaten-Gesang?

Marc Bausback: Als ich fünf Jahre alt war, stand ich im Sandkasten und mein bester Freund drosch auf mich ein, während ich stoisch zu meiner Mutter schaute. Ich würdigte ihn keines Blickes, als wäre er gar nicht da und irgendetwas anderes fände statt. Meine Mutter schrie gemeinsam

mit der Mutter des Jungen im Chor: „Schlag zurück, warum schlägst Du nicht zurück?“ Als er sich ausgetobt hatte, stand ich immer noch und sagte zu den Frauen: „Ich kann ihn doch nicht schlagen, er ist doch mein Freund.“

Ich glaube, von dieser Mischung aus Blödheit, moralischem Anspruch und Ignoranz gegenüber den Machtverhältnissen hab ich immer noch etwas. Wenn es nach mir ginge, würde sich die ganze Welt schnellstmöglich in einen Hippiezirkus verwandeln und alle sich mit Rücksicht, Brüder- und Schwesterlichkeit begegnen. Aber die zynischen Realisten haben ja immer noch das Ruder fest in der Hand. Das gilt es zu ändern.

Christoph Bannat: Was planst Du als nächstes? Und an welchem Ort?

Marc Bausback: Als Nächstes mache ich mit Daniela Dröscher einen Film: „Orlando – eine kurze Geschichte der Mittelklasse“ mit Hilfe des Hauptstadtkulturfonds und dann werden wir eine Plattform für die „transclasses“ entwickeln. Das dauert aber noch. Ich hoffe, dass wir im Laufe des Jahres dann auch online gehen. Die Domain ist jedenfalls schon reserviert: transclasse.de.

greatexpectations.de
bausback.net/news



PETER FRIEDL

KW

Black Friedl

*Überlegungen zu Peter Friedls Ausstellung
„Report 1964–2022“ in den KW Berlin*

/ Raimar Stange

Die Figur des „Schwarzen“ begegnet einem in Peter Friedls Werk des öfteren und in überraschend vielen unterschiedlichen Darstellungsweisen. Statt in identitätspolitischer, jedwede Möglichkeit von Solidarität und Empathie ausblendender Dummheit zu fragen, ob ein „weißer Mann“ über „People of Color“ überhaupt künstlerisch arbeiten darf, steht hier vielmehr die Frage an, wie dieses getan werden kann und aus welchem Grund.

Am offensichtlichsten erscheinen „People of Color“ wohl in Friedls Marionettenensemble „The Dramatist (Black Hamlet, Crazy Henry, Guila, Toussaint)“, 2013. Vier an dünnen Fäden von der Decke hängende Figuren stellen in dieser Installation historische Personen dar, die in Zeiten des Umbruchs von Bedeutung waren. Einer von ihnen ist „John“ Chavafambria, der „afrikanische“ Heiler und Wahrsager, der Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt wurde als Protagonist der Studie „Black Hamlet“ des südafrikanischen Psychoanalytikers Wulf Sachs. Die Studie gilt als das erste Buch zur Psychoanalyse, das in Südafrika publiziert wurde, und fragt unter anderem danach, ob die „westliche“

Psychoanalyse auch „gültig“ für andere Kulturen ist. Als zweiter „PoC“ hängt dort an dünnen Fäden Toussaint Louverture, geborener Sklave und Anführer der Haitianischen Revolution von 1791. Neben den beiden werden noch Henry Ford, der Gründer des gleichnamigen Automobilkonzerns und Julia Schucht, die Gattin des Philosophen Antonio Gramsci vorgestellt. Eigentlich an unterschiedlichen Raum- und Zeitstellen verortet, stehen diese vier Marionetten in „The Dramatist“ zu gedanklichen Inszenierungen einer nicht linearen Geschichtsschreibung bereit, zu einer im besten Fall anti-hegemonialen Geschichtsschreibung, in der dann auch die Rolle der „People of Color“ uminterpretiert wird.

Kein „Hamlet“, aber ein „Othello“ ist dann auf diversen Arbeiten der kleinformigen Zeichnungen „ohne Titel“, 1994–2022, zu sehen. Es handelt sich um Ira Aldridge (1807–1867), dem afroamerikanischen Schauspieler, der 1826 in London an einer kleinen Bühne als „Othello“ debütierte. Der in New York geborene, später nach Europa ausgewanderte Shakespeare-Darsteller ist vom Künstler in unterschiedlichen Modi auf das Papier gebracht, das Spektrum reicht von skizzenhaften Darstellungen bis zu vollständig durchgearbeiteten Blättern. Ira Aldridge ist dabei in unterschiedlichen Posen und Rollen auf der Bühne gezeichnet. Als Vorlagen für die Darstellungen dienen zeitgenössische Abbildungen, auch frühe Theaterfotos, die durch die vermeintliche subjektive Intimität des Genres Zeichnung prompt ihre vermeintliche Objektivität verlieren. Die Zeichnungen des Schauspielers gehören zu Friedls Unternehmung, die Optionen eines „Erinnerungstheaters“ auszuloten, dieses in dem Sinne, dass das Theater als ein erzählendes Archiv gedacht wird, das Geschichte(n) visualisiert und zugleich aufruft. Dabei unterminiert das „Erinnerungstheater“ das „real-existierende“ Theater und dessen konforme Erzählungen von Historie dadurch, dass es sonst

ausgegrenzte und verdrängte Seitenstränge in den Vordergrund stellt – hier in Gestalt des heute nahezu vergessenen afroamerikanischen Schauspielers.

Diese Aufwertung vermeintlicher Nebenrollen, um im Bild zu bleiben, baut auf Gilles Deleuzes/Felix Guattaris Konzept der „Minor Art“ und dessen Annahme, in Szene Gesetztes, eigentlich Marginalisiertes, könnte herrschende Normen in Frage stellen. Diese politische Infragestellung ereignet sich in der „Minor Art“ beziehungsweise „Kleinen Literatur“ durch Kunst bzw. Literatur von Minderheiten, denen nichts anderes übrig bleibt, als in einer „uneigentlichen“ Sprache zu sprechen. Hierfür sind Deleuze/Guattaris Kronzeuge: Kafka als deutschsprachiger Jude im tschechischen Prag, der das „Pragerdeutsch“ nutzte für seine eigenen „kleinen“, eben nicht großartigen und gezielt abweichenden literarischen „Gebrauchsweisen“. Wichtig für meine Überlegungen hier ist auch der in ihrem Aufsatz „Kafka. Für eine kleine Literatur“ in Klammern geschriebene Zusatz von Deleuze/Guattari: „(man vergleiche in anderem Kontext, was die Schwarzen heute mit dem Amerikanischen machen können)“. Friedl, als Künstler übrigens ebenfalls ein Außenseiter in der Gesellschaft, verfährt mit seiner „Minor Art“ also durchaus ähnlich wie Afroamerikaner mit ihrer Umnutzung (als „Signifying Monkey“, wie es Henry-Louis Gates Jr. benannt hat) der „weißen“ Sprache.

Ebenfalls in der Ausstellung „Report 1964–2022“ zu sehen, ist das Video „Liberty City“, 2007. Die Arbeit erinnert mahnend an die brutale Tötung eines „schwarzen“ Motorradfahrers Arthur McDuffie bei einer Verkehrskontrolle in Miami durch US-amerikanische Polizisten 1979. Nachdem die Polizisten fünf Monate später vor Gericht freigesprochen wurden, kam es in Liberty City, Miami, zum Aufstand der afroamerikanischen Bevölkerung. In seinem Video dreht der Künstler das Tötungsdelikt um: Nun ist ein weißer Polizist das Opfer und „PoC“ sind die Täter. Ge-

filmt wurde die nach- und zugleich umgestellte Szene in der Ästhetik einer zufällig gemachten, also künstlerisch vermeintlich wenig wertvollen Aufnahme eines Augenzeugen. Die in „Liberty City“ inszenierte Umkehrung verfremdet die Geschichte mehr oder weniger provokant und reflektiert Rassismus in Form einer bewusst kontrafaktischen Darstellung. Eben dadurch gelingt es, Fragen nach real-existierenden Modalitäten von Herrschaft aufzuwerfen und aus einer ungewohnten Perspektive zu beleuchten.

Eine weitere Möglichkeit, („schwarze“) Geschichte neu zu denken, wird in „King Kong“, 2002, entwickelt, einem Video, das quasi als Musikvideo mit dem Singer-Songwriter Daniel Johnston daherkommt. Johnston, ein legendärer Einzelgänger in der Musikbranche trägt da seinen King-Kong-Song von 1983 vor, in dem er die Story der fiktiven, überlebensgroßen Affenfigur in dem gleichnamigen Film nacherzählt. Dabei sitzt der Sänger, von Kindern, darunter „dunkelhäutige“, umringt, auf einer Bank in dem ehemaligen Johannesburger Stadtteil Sophiatown. Dieser Stadtteil ist einerseits Schauplatz des Musicals „King Kong“, 1958, in dem es um das tragische Schicksal eines südafrikanischen Boxers geht. Andererseits wurde Sophiatown von dem Apartheidsregime mit Hilfe von Zwangsumsiedlungen gnadenlos gentrifiziert. „PoC“ tauchen hier also in ganz verschiedenen Manifestationen auf: als „reale“ Kinder, als Sujet eines Musicals und gewissermaßen in Form einer Fabel. Als Film-Kunstfigur „King Kong“ – übrigens die erste Film-Kunstfigur, die nicht aus Literaturvorlagen übernommen wurde, sondern 1933 speziell für den Film kreiert wurde –, die da die so „schwarze“ wie monströse, so archaisch „natürliche“ wie gleichzeitig vermeintlich zivilisationsfeindliche Gefahr symbolisiert.

Eine vergleichsweise einfache Form der Repräsentation von „PoC“ ereignet sich in dem der Ausstellung den Namen gebenden Video „Report“, 2016, das auf der Documenta 14 in Athen erstmals gezeigt wurde. Wir sehen die





Bühne des griechischen Nationaltheaters in Athen, leer bis auf die Brandmauern. In diesem „authentisch-minimalistischen“ Setting tragen wie Passanten aussehende Menschen Texte vor: 25 Menschen, wenige Schauspieler und viele Nicht-Schauspieler, die in Griechenland leben, dort nicht geboren wurden und die in ihrer jeweiligen Muttersprache oder einer Sprache ihrer Wahl Passagen aus Franz Kafkas „Bericht an eine Akademie“, 1917, vorsprechen. Vordergründig geht es in dieser Erzählung um die Menschwerdung des Affen „Rotpeter“, hintergründig aber handelt es sich um eine „Parabel eines Künstlers und der jüdischen Assimilation“ (Gerhard Kurz). Assimilation: Dieses Problemfeld weist klarerweise Parallelen zu dem Leben der in „Report“ auftretenden, oftmals durch einen Flucht- bzw. Migrationshintergrund mitgeprägten 25 Menschen auf, darunter selbstverständlich auch „PoC“. Dass das Vorsprechen als „mindere“ Form des Theaters zur „Minor Art“ gehört, versteht sich von selbst. Genauso wie die Tatsache, dass allein die große Anzahl der hier Vorsprechenden eine Sprecherposition in dem Video etabliert, die eben keine ist, die das Sprechen eines heroischen Einzelnen, eines selbstbewussten Subjektes gar, für möglich hält. Übrigens: „King Kong“ klingt in „Report“ insofern leise an, als „Rotpeter“ eben auch ein Affe ist.

Noch ein Blick auf eine weitere Zeichnung Friedls, auf eine entscheidende, die einen Harlekin vorstellt. Diese theatralische Figur spielte in der Commedia dell'arte als derb-subversiver „Spaßmacher“ eine wichtige Rolle, wurde

aber im 18. Jahrhunderts im Rahmen der sich durchsetzenden Vernunftemphase der Aufklärung von den „ernstzunehmenden“ Bühnen marginalisiert und verbannt. Der beinahe „rokoko-zärtlich“, aber dennoch, ganz im Sinne der „Minor Art“, alles andere als „meisterlich-gekonnt“ gezeichnete Harlekin wird dann hier auch von „den Brettern, die die Welt bedeuten“ verjagt, und zwar von einer im seriösen Schwarz gekleideten Frau. Die „Dialektik der Aufklärung“ und ihre hegemonialen Auswirkungen also stehen da ebenso zur Interpretation bereit wie der „Kampf der Geschlechter“. Dass der verjagte Harlekin auf „ohne Titel“, 2019, eine „schwarze“ Hautfarbe besitzt, bringt noch einen weiteren inhaltlichen Aspekt aufs Trapez, nämlich den der aggressiven Intoleranz einer logozentrischen Ration, die nicht-eurozentristische Narrative zum Teufel jagen möchte.

PS: In der Werkgruppe „Rehousing“, 2012–2019, den maßstabsgetreuen Nachbildungen geschichtsträchtiger und genau deswegen marginalisierter Gebäude, findet sich auch eine Sklavenhütte, die im 18. Jahrhundert in Louisiana gebaut wurde („Evergreen“, 2013), und ein von afrikanischen Flüchtlingen in Berlin errichtetes und später von der Polizei zerstörtes Haus („Oranienplatz“, 2014).

Peter Friedl, „Report 1964–2022“
KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69
10117 Berlin, 19.2.–1.5.2022

MATT DILLON

WIENSOWSKI & HARBORD



JACK/MATT

/Stephanie Kloss

In Lars von Triers Splatter-Film „The House That Jack Built“ bezeichnet sich der Serienmörder Jack, gespielt von Matt Dillon, als Künstler. Er nennt sich Mr. Sophisticated. Die 64 Morde sind sein Gesamtkunstwerk: ein Haus aus Menschenleibern in einer Gefrierkammer. Da dies nicht ungestraft bleiben darf, fährt Jack an den tiefsten Punkt der Hölle, dort warten Bruno Ganz („Der Untergang“) und die Dantebarke von Delacroix. Matt alias Jack und Ganz als Vergil, Dantes Fährmann in der Göttlichen Komödie, erwecken die Malerei zum Leben, verschmelzen quasi mit den Figuren auf dem Bild und beschreiben in quälend langsamer Weise den Weg der Menschheit in einen endlosen roten Abgrund.

Bei einem anderen Höllendreh, dem Remake von Till Schweigers „Head Full of Honey“, lernte der Schauspieler Matt Dillon den Sammler/Kurator Harald Falckenberg in Hamburg kennen. Und so kam es, dass nun der Künstler Matt, nicht Jack, seine erste Soloausstellung: „Matt Dillon – Drawings and Paintings“ in der riesigen Belle-Etage von Wiensowski & Harbord in Berlin zeigte.

Der Co-Kurator der Ausstellung neben Falckenberg, Galerist Guido W. Baudach, kennt Matt schon seit 2006 von der Kunstmesse LA-Artfair, wo der Schauspieler bei ihm eine Fotocollage von Erwin Kneihsl kaufte. Versehentlich schrieb Guido damals auf das Paket mit der Arbeit als Adressat: Matt Damon. Dillon rief ihn daraufhin an, beide lachten über den Fauxpas und wurden Freunde.



MATT DILLON DRAWINGS & PAINTINGS

Co-curated by **HARALD FALCKENBERG**
and **GUIDO BAUDACH**

Steffie.

SOFT OPENING

Friday November 12 from 3 to 9 pm

lots of
love.

November 13 – December 5, 2021

Sat + Sun from 1 to 6 pm and with
telephone registration +49 176 668 193 21

W as

WIENSOWSKI & HARBORD
Lützowstrasse 32 – 10785 Berlin

Ein Klischee, wenn Hollywoodstars im mittleren Alter das Fach wechseln und Kunst machen? Bei Dillon sei das nicht der Fall, sagt Baudach: „Ich sehe Matt, so wie er selbst, als self-taught Neoexpressionist der figurativen Spielart. Er zeichnet und malt ständig und das eigentlich schon immer. Und im Kunstkontext ist er bereits seit Teenager-Tagen in New York unterwegs, wo er bis heute hauptsächlich lebt. Er ist deshalb für mich auch kein maulender Schauspieler, auch wenn er kein Profi-Künstler ist und sein Geld anders verdient. Er betreibt das, was er macht, absolut ernsthaft und macht keine Kompromisse. Ob das jetzt Leuten gefällt oder als wichtig eingestuft wird, ist nicht entscheidend. Er ist absolut unabhängig. Sein bester Freund in Rom, wo er ansonsten lebt, ist der Regisseur Abel Ferrara. Ich denke, das sagt eigentlich alles.“

Und so erklärt sich auch, dass viele der Zeichnungen auf italienischen Kassenbuchseiten gemalt sind: „Dare e Avere“, „Soll und Haben“ steht darauf, darunter Köpfe, Tiere, Masken, Fabelwesen, Filmfiguren, alles im Block gehängt. Bei den Zeichnungen denkt man manchmal an Basquiat oder Kippenberger, auch an art brut oder Comic. Ein bebrillter Kopf zeigt Lars von Trier neben den Worten: „Lars needs a girlfriend.“

Harald Falckenberg sagt: bei Matt Dillons Kunst gehe es um die Angst, mit der eigenen Rolle zu verschmelzen, die eigene Maske/ Persona nicht mehr ablegen zu können.

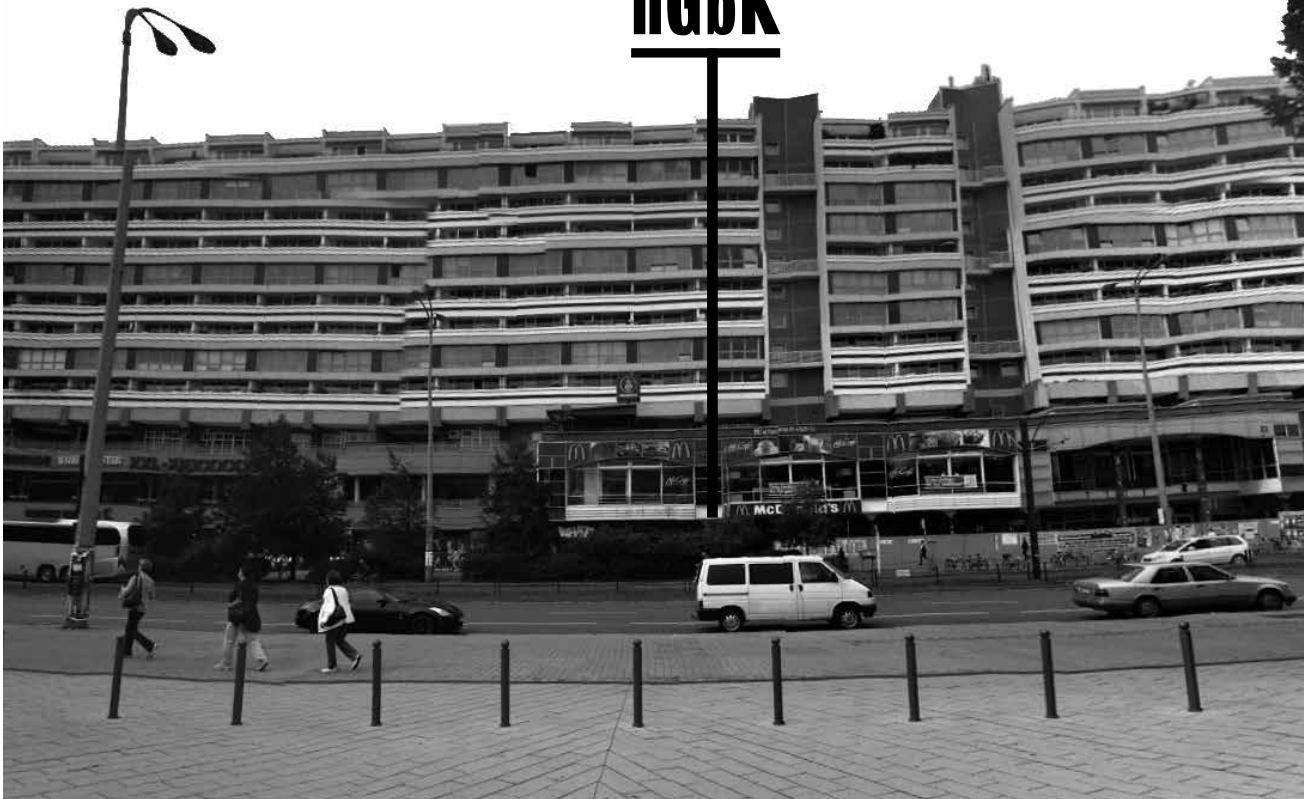
Ob das stimmt? Klar kann auch der Betrachter den Künstler nicht von seinem Image als Hollywoodstar trennen.

Bei Lars von Trier wurde der Darsteller Teil eines Gemäldes. Er stellte also nicht mehr dar, sondern wurde explizit ausgestellt. Vielleicht geht es Matt Dillon einfach darum, eine andere Ausdrucksform zu finden, ohne den psychologischen Überbau, nicht nur vom Regisseur geformt oder ausgestellt zu werden und das dann darzustellen, sondern selbst auszustellen.

Die Masse an Filmen, die Unterschiedlichkeit der Charaktere, die der Hollywoodstar über 4 Jahrzehnte darstellte, lassen dies vermuten. Und die Bilder an den Wänden sprechen ihre eigene kraftvolle Sprache.

In der Schöneberger Altbauwohnung steht kein schizophrener Psychopath vor seinen Arbeiten. Nahbar und freundlich wirkt der Künstler. Trotzdem traue ich mich nicht, mein Teenie-Idol anzusprechen. Ich frage Guido, ob er mir ein Autogramm besorgen könne: „Steffie, lots of Love, Matt“ steht nun auf der Einladungskarte mit seinem selbst gezeichneten Selbstporträt.

Matt Dillon „Drawings & Paintings“
Wiensowski & Harbord, Lützowstraße 32
10785 Berlin, 12.11.2021–30.1.2022 (verlängert)



Umzug nach Mitte

/Christoph Bannat

Die „neue Gesellschaft für bildende Kunst“ (nGbK) muss raus. Sie verliert die Ausstellungsräume im Erdgeschoss und in der ersten Etage der Oranienstraße 25, in der sie seit 1992 beheimatet ist. Das Haus wurde verkauft und der Mietvertrag nicht verlängert – ganz zu schweigen davon, was an Miete jetzt verlangt werden würde. Und, als wäre das nicht schon genug Seelenarbeit, denn jeder Umzug ist immer auch Seelenarbeit, wurden ihr auch noch die Gelder der Lotto-Stiftung gestrichen. 2019 beschloss der Stiftungsrat, die nGbK (und den Neuer Berliner Kunstverein, n.b.k.) nicht länger als bis Ende 2021 zu fördern, was er seit 1969 tat. Jetzt mussten beide um eine Überführung in den Berliner Haushalt kämpfen. Damit hatte die nGbK es mit zwei Unbekannten zu tun und einen riesigen Berg politischer und organisatorischer Arbeit vor sich, aber sie hat auch die Chance, ihr Profil zu schärfen.

Nach der Auflösung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst 1969 in zwei Vereine, einen basisdemokratisch organisierten und einen Direktor*innen geführten, wurde die nGbK von der Senatskanzlei für kulturelle Angelegenheiten sowie der Deutschen Klassenlotterie finanziert.

In so einem Kunstverein geht es eigentlich um nichts, außer Distinktion. Er produziert nichts, und er muss keinen Gewinn einfahren und bekommt jedes Jahr seinen Etat

(bis jetzt). Sicher, für die angestellten Funktionär*innen, sowie die prekär beschäftigten Aufbauarbeiter*innen geht es um deren Arbeitsplatz – so viel Klassenbewusstsein muss sein. Dass es um nichts geht, heißt aber auch, dass es um alles geht. Und alles, das meint nichts anderes als: Das Leben. Im Fall der nGbK geht es aber zunächst um den (Lebens-)Raum und die damit verbundene Kulturtechnik des Ausstellens. Hinzu kommt, dass dieser Verein, mit seinen über 1000 Mitgliedern, ein basisdemokratisch organisierter ist. Und so eine besondere Kultur der Wissensproduktion nach innen und außen pflegt. Da sich „Leben“ in der Kunst für gewöhnlich im Symbolischen abspielt, schwingt immer auch, und in der nGbK besonders, der Glauben mit, dass der symbolischen Ordnung die der Sachen (also der Sachverhalte und Tatsachen) vorausgeht.

Nun solidarisiert sich ein Verein, der sich zusätzlich noch links nennt, mit allem Möglichen. Wobei der Vereinszweifler sich fragt; wo denn unsere Vereinskörper sich, jenseits einer lediglich behaupteten Solidarität, wirklich berühren? Und die Antwort könnte sein; in der Arbeit, der freiwilligen und der bezahlten. In der nGbK ist diese mit vielen oft heftigen Diskussionen verbunden. Und auch das zeichnet die nGbK aus. Wobei Diskussionen bekanntlich dafür gut sind, dass man hinterher die richtigen Gedanken hat. Und auch das zeichnet die nGbK aus.

Beiden Vereinen wurde vor der letzten Berliner Landtagswahl ein eigenes Haus versprochen. Die nGbK soll zukünftig Nutzerin eines Pavillon-Neubaus in der Karl-Marx-Allee sein, finanziert von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa und der Wohnungsbau-Gesellschaft Berlin-Mitte. Für die nGbK ist der Einzug für 2027 geplant, bis dahin gibt es eine Zwischennutzung an der Karl-Liebknecht-Straße 13. Dort soll es dann Anfang 2023 losgehen, eine ehemalige McDonalds-Filiale wird dafür auf 700 Quadratmetern umgebaut. Das heißt, raus aus dem Kreuzberger Kiez, rein in die undefinierte, Touri- dennoch kunstaffine Mitte.

In einem Debattenpapier, als Rundmail an die Mitglieder, war das Ringen um Orientierung zu spüren. So soll z.B. die Verbundenheit nach 30 Jahren mit dem Kreuzberger Kiez nicht einfach aufgegeben werden. Dagmar Pelger, Teil der Redaktionsgruppe des kollektiv erstellten Debattenpapiers, sieht im Umzug aber auch eine Chance. Denn der Alexanderplatz ist wohl, einzigartig und offensichtlich, eine städtische Bühne für die unterschiedlichsten sozialen Gruppen. Sie sieht die neuen Örtlichkeiten als Teil der Nachbarschaft inmitten eines Wohngebietes. Dank der DDR-Planung wurden Wohnungen, anders als in der BRD, auch an zentralen Stadtplätzen gebaut. Nun müsse sich die nGbK der Herausforderung stellen und sich öffnen. Ganz praktisch könnte die Öffnung der Außentreppe zur Terrasse dazu gehören. Gerade in ihrer Kleinheit, aber mit wirkmächtigen 1000 Mitgliedern ist das eine Chance, zur Zugänglichkeit von Stadtraum beizutragen. Es sind eben keine Top-down und staatlich geförderten Großformate wie das Haus der Statistik, oder das Humboldtforum. Gleichzeitig verweist der neue Ort auf die Geschichte des ehemaligen Plattenbaus, der in den 90er-Jahren bereits Kunstateliers beherbergte und von außen zugänglich war. Es ist also eine Chance, dass der selbstverwaltete, basisdemokratisch organisierte Verein sein scharfes Profil zeigt. Dagmar Pelger ist seit 2018 dabei, angefangen hat alles in einer Arbeitsgruppe, mit einer Feldforschung zu Eigentum und Alltag in der Oranienstraße. Ihre Vorstellung ist es, bei aller Komplexität eines basisdemokratisch organisierten Vereinslebens, den Aspekt der Durchlässigkeit zu verteidigen – formal mit Öffnung zum Alex und inhaltlich mit engagierten Vereinsmitgliedern. Mit „Wer baut eine Vereinsbar?“, „Wer gibt ihr einen Namen?“, „Wer lädt zum collage-basierten Kaffeetrinken ein?“ oder „Wie politisieren wir den Auszug?“ wurden diese Herausforderungen an den neuen Ort sowie an eine sich transformierende, vielleicht neue nGbK, während einer Klausur in der station urbaner kulturen, dem zweiten Standort der nGbK in Hellersdorf, gut auf den Punkt gebracht. Mit der U5 kommt man von dort aus direkt zum Alex und ist in Zukunft auch wesentlich besser verbunden. Das klingt alles sehr optimistisch. Jetzt haben beide Vereine, n.b.k. und nGbK ihren Haushaltstitel und es kann weitergehen.

Mir hat die nGbK zweimal in persönlichen Krisen geholfen und auch dafür bin ich ihr dankbar.

WHOSE EXPRESSION? BRÜCKE-MUSEUM



/Anna-Lena Wenzel

Die Ausstellung „Whose Expression?“ im Brücke Museum war eine unbedingte Empfehlung. Ihr Ziel: die Sammlung zu dekolonisieren, was an sich eine Unmöglichkeit darstellt, denn der koloniale Kontext, in dem die Künstler der Brücke gearbeitet haben, lässt sich nicht auflösen. Aber er lässt sich darstellen und vermitteln. Und das gelingt der Ausstellung ausgezeichnet, wenn sie auch an einigen Stellen über das Ziel hinausschießt. Schon der Einführungstext gibt die Richtung vor und schreibt aus heutiger Perspektive problematische Begriffe wie „Primitive“ verkehrt herum, um – wie es heißt – das Lesen zu unterbrechen. In einem Glossar zum Mitnehmen werden auf informative Weise einige dieser Begriffe erläutert und in den Diskurs um Dekolonialismus eingeführt. Im nächsten Raum bedeckt ein ausführlicher Zeitstrahl die Wand, der sowohl die Biografien der Brücke-Künstler als auch den kolonialen Kontext vermittelt. Dienen diese Texte der Einführung, gibt es in der Ausstellung noch weitere Formate, mit denen eine Kontextualisierung und Kommentierung vorgenommen wird: Gespräche mit Expert*innen werden in Form von Bildschirmen an den Wänden verfügbar gemacht. Historische Fotografien von ethnologischen Sammlungen, die die Künstler besucht haben, sogenannten Völkerschauen und Eindrücken der Reisen in die damaligen Kolonien werden als Wandtapeten verwendet. Digital gibt es zusätzlich das Programm „Various Answers“, in dem einzelne Werke von Workshop-Teilnehmer*innen, die aus diversen Kontexten kommen, u.a. auf Sexismus und Rassismus befragt. Handelt es sich bei der porträtierten Frau um eine



„Whose Expression?“, Installationsansicht, Brücke-Museum, 2021, Foto: Roman März

Sexarbeiterin? Wer blickt und wer wird angeblickt? Originale Kunstwerke gibt es natürlich auch – Bilder, Skulpturen, Zeichnungen und Skizzen. Der Blick auf sie verändert sich durch die Präsenz der Objekte, auf die sie sich beziehen, wie zum Beispiel die Benin Bronzen, aber auch durch die Kontrastierung der exotischen Südseebilder mit der kolonialen Realität. Dieses In-Verhältnis-Setzen hilft, der Leerstellen bewusst zu werden, die es gibt: Seien es die fehlenden Namen der Urheber der meisten Objekte, die aus den Kolonien nach Europa gekommen sind (gekennzeichnet durch „Einst bekannte*r Urheber*in“), die Reduktion der porträtierten Schwarzen Menschen auf einen Vornamen, ein Mitdenken der Lebensumstände derjenigen, die bei den Völkerschauen den Blicken ausgesetzt waren, oder die Fokussierung auf das Südseeeidyll aus strategischen Interessen, weil das besser vermarktbare war und man höhere Preise erzielen konnte.

Ist man am Ende der Ausstellung angelangt, schwirrt der Kopf von diesen vielschichtigen Informationen, dabei habe ich mir weder eines der Videos angeschaut noch die Gewächshaus-Bibliothek vom C&Center für Unfinished Business betreten. Auch wenn die Infos alle wichtig sind – weniger hätte gereicht, auch um den Bildern etwas mehr Raum zu lassen und darauf zu vertrauen, dass die Besucher*innen durch die Sensibilisierung am Anfang von alleine anders/neu gucken. Der große Benefit der Ausstellung ist, dass sie neben der Grundlagenarbeit, die sie leistet, ein Gefühl für den Handlungsspielraum vermittelt, den die Künstler damals hatten. Waren sie einerseits Kinder ihrer Zeit, hätte es andererseits Möglichkeiten gegeben, aus der kolonialen Propaganda herauszutreten oder sich die Kunst der „Primi-

tiven“ nicht nur anzueignen, sondern diese als ebenbürtig anzuerkennen. Dass die Ausstellung an einigen Stellen etwas zu aktivistisch wirkt mit ihren Vorwürfen, auch dies gehört zu den wertvollen Erkenntnissen, die sie vermittelt.

Die Begleitausstellung im Kunsthaus Dahlem kann dagegen nicht mithalten – man streift durch die rohe Architektur, zögert beim Griff zum unhandlichen Plakat, das als Flyer fungiert, geht an der Hörstation vorbei und steht vor einem Parlament der Dinge. Hier soll sich die Blickrichtung umkehren, sollen die Dinge uns anschauen, aber leider geht das nicht richtig auf, werden wir nicht konsequent genug angeschaut, denn die meisten Objekte liegen und gucken an die Decke. Die restlichen Arbeiten oben auf der Empore wirken verloren und bemüht, aber wenig zugänglich. Man muss erst den Text dazu lesen, um zu verstehen, dass es um „Verbindungen“ geht, die zwischen den Objekten und ihren Herkunftskulturen gespannt werden wollen. Das passiert so oft: dass die Kunstwerke nicht für sich sprechen oder dass man ihnen nicht vertraut bzw. dass sie überfrachtet werden mit Bedeutung. Mich lässt das oft unbefriedigt zurück. Ein weiterer Gedanke: dass ein so krasser Raum wie das ehemalige Atelier von Arno Breker eine stärkere Setzung braucht, keine Performances und Hörstücke, die einfach untergehen und keine Gegenerzählung zu etablieren im Stande sind.

„Whose Expression? – Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext“
Bussardsteig 9, 14195 Berlin 18.12.2021– 20.3.2022

RÜCKKEHR NACH REIMS SCHAUBÜHNE

/Shanee Marks

Blinde Reisen

1. Irreführungen

Nach dem Applaus muss man schnell zum Café Schaubühne laufen, sonst sind alle Plätze belegt. Die Schauspieler sitzen, thronen am ersten Tisch, in einer geschützten Ecke, am weitesten weg von der Innen-Tür zwischen dem Theater Foyer und dem Café. Er ist sowieso reserviert – in großen Buchstaben steht es geschrieben. Es gab noch einen freien Platz an ihrem Tisch – ich musste mich sehr zurückhalten, sie nicht zu fragen, ob ich mich dort hinsetzen dürfte.

Ich habe im Foyer einen Stehtisch erobert – mit Blick auf die verregnete Straße. Der Café-Trubel tönt dumpf im Hintergrund. Da stehen ein paar andere Theaterbesucher neben ähnlichen Tischen. Wie ich es mir vorgestellt habe – ganz die Theaterkritikerin in den Fußstapfen von Alfred Kerr (*Wo liegt Berlin?*) – notiere ich mir die ersten frischen Eindrücke vom Stück.

Der Filmteil des Stücks *Rückkehr nach Reims* in der Schaubühne lief auf einer großen Leinwand hinten in der oberen Hälfte der Bühne. Es war eine ‚mise en abyme‘-Konstruktion. Das Stück zeigt eine Szene – eigentliche die einzige Szene – von der Studio-Aufnahme eines Voice-Overs aus dem Buch von Didier Eribon. Das einzige Bühnenbild ist ein naturalistischer nachgebauter Studioraum. Die dominierende Farbe ist Braun. Während das Publikum seine Plätze sucht, sitzen zwei Schauspieler in der halb verglas-

ten Soundkabine und produzieren unter sich eine Kalauer-Stimmung. Fast die ganze erste Hälfte des zweistündigen Stücks hat sich mit der direkten Lektüre aus der Stück-Vorlage, Eribons Buch *Rückkehr nach Reims* befasst. Der Film im Hintergrund ist der Film, der vom Regisseur (im Stück) gedreht wird. Um die Illusion noch zu verdichten, tritt Eribon, der Autor, in ‚seinem‘ Film auf. Es gibt Close-ups von ihm im Zug auf dem Weg ‚nach Hause‘ – zu seiner Mutter in Reims. Und auch Szenen vom Besuch bei seiner Mutter – alles wie im Buch. Die Mutter von Eribon spielt sich selbst. Sie schauen Familienfotos an. Es gab auch Archivmaterial im Film – Demonstrationen von kommunistischen Arbeitern in den guten Jahren der Partei. Porträts von verwiterten Proleten-Gesichtern. Ein Paar Gay Bars und Cruising Orte.

Der ‚mise en abyme‘-Dreh macht noch eine Windung – ab etwa der Mitte des Stücks verlässt das auf der Bühne entstehende Streitgespräch zwischen der Voice-Over-Schauspielerin und dem Doku-Regisseur Eribons autobiografische Vorlage. Eribons Fragen – seine von ihm langverheimlichte Herkunft aus der Arbeiterklasse und die Schwierigkeiten, in diesem Milieu ein offenes homosexuelles Leben zu führen – werden verdrängt. Das Stück konzentriert sich fast ausschließlich auf Themen der ‚Black Lives Matter‘-Bewegung. Ab diesem Moment spielt die Schauspielerin im Stück sich selbst – es ist ihre Autobiografie, die Eribons Geschichte ummantelt.

Von ‚hinten‘ angefangen, also von Rassismus-Matters, das Stück endete ganz sentimental – mit einem niedlichen Videoauftritt des Real-life-Vaters der Hauptdarstellerin. Eribon und seine gequälte Jugend als heimlicher Schwule und aufstrebender Intellektueller aus einer französischen Arbeiterfamilie sind schon längst in die Versenkung geraten. Der afroamerikanische Vater begrüßt seine Tochter und schwärmt vom guten deutschen Essen, das er während seines Besuches bei ihr genossen hat. Das letzte Tableau, als die Hauslichter angehen, ist das (im nachgemachten freeze-frame) eingefrorene entzückte Lächeln auf den Gesichtern des Dokumentaristen-Schauspielers und der Hauptdarstellerin. Eribons Text ist als bloßer Vorwand für etwas anderes hinfällig geworden. Vielleicht war er doch zu französisch:

– die langen Passagen über die Front National. Er hat auch selbst den Haken geliefert.

– immer wieder verwies er auf schwarze Autoren wie James Baldwin und John Edgar Wideman. Aber die Nähe, die er zu Baldwin spürt, bezieht sich hauptsächlich auf seine Homosexualität; mit Wideman teilt er den unbeirrbaren Drang, dem trostlosen Schicksal seiner Familie zu entfliehen.

Der widerspenstige Sound-Engineer-Schauspieler entpuppte sich als ein Rap-Musiker – als Auftakt der zweiten ‚schwarzen‘ Hälfte führte er zwei bis drei Rap-Solos vor, die das Publikum wachrüttelten. Das Publikum, vornehmlich bürgerlich – vor allem im Parkett – war begeistert. Obgleich es im Stück wie im Buch zum Teil persifliert, wenn nicht ausdrücklich (vor allem von Eribon) verhöhnt wurde. Das ist die souveräne Eigenart (der diskrete



Charme) der gebildeten Bourgeoisie, die bei einer dünkelfarbenen Parvenü-Klasse undenkbar wäre. Jegliche gegen sie gerichtete Kritik wird als Unterhaltung aufgenommen. Der Dokumentarist – offensichtlich eine Karikatur eines Vertreters des weißen männlichen linken Kulturbetriebs – hat auch eine verdrängte Herkunft zu verheimlichen. Er wird von der schwarzen Schauspielerinnen entblößt: Wo kommst du eigentlich her? Er (zögernd, unwillig): „Aus dem Osten.“ Sie: „Das hätte ich nie gedacht.“ Man hat mit ihm Mitleid. Er erweckt Sympathie. Auf der Bühnen-Insel ist er der ‚Underdog‘, der Typ eines ‚Piggys‘ aus *Lord of the Flies*. Er muss sich selbst dauernd gegen Vorwürfe des indirekten Rassismus seitens der anderen zwei Charaktere wehren. Die zwei schwarzen Schauspieler/Figuren, im quasi natürlichen Bündnis, nehmen ihn in die Zange. Er hat keine Chance.

Im Café finde ich endlich einen Platz neben einem Nerd-Paar. Der Mann sieht ein bisschen wie ein junger Hölderlin aus – redet sozial-technisch daher über die Polizei. Er ist pro Polizei, vor allem gegen die Kriminalität in Berliner Vierteln mit hohem Migrantenanteil. Er ist schon auf dem Weg, AfD-Wähler zu werden – das Äquivalent zur Front National –, ohne offensichtlich Proletariat zu sein. Während der ganzen Zeit im Café fotografiere ich versteckt heimlich einen Herrn und seine Tischgesellschaft, weil er so verlegerisch, Regisseur-artig oder wenigstens wie ein Schriftsteller aussieht. Allmählich erkenne ich wieder, dass er während des Stücks im Theater direkt vor mir saß. Ich imitierte ihn, wie er seinen Mantel über den Stuhl drapierte und darauf saß. Öfters traf mein Blick auf

seine schwarzen Locken, in deren Mitte sich eine natürliche Tonsur bildet.

Er trinkt Rotwein – seine Hand berührt fast nie den Tisch –, sein Glas ist stets wie für einen Trinkspruch erhoben. Er sieht wie ein archetypischer Connaisseur der Theater-Szene aus. Der andere Herr am Tisch – es sind zwei Paare – ähnelt vage Thomas Bernhard. Die ganze Szene im Café hätte in ein Stück von Bernhard gepasst – *Alte Meister*. Das ist die magische Lotterie des Live-Theaters und des Zufalls... Alles, was unmittelbar danach folgt, bekommt einen verschönenden Glanz – scheint wie eine natürliche Fortsetzung des Stücks zu sein. Der dröhnende Tischnachbar redet unentwegt von kriminellen Ausländern, jetzt ist er bei der Wiedereinführung der Todesstrafe angelangt.

Ganz zufällig traf ich die vornehme Frau des Rotweintrinkers am schmalen Eingang zur Damentoilette – sie war die Einzige in ihrer Tischgesellschaft, die die Einlage über Rassismus in Deutschland ‚aufgesetzt‘, wie aufgesagt empfand. „Meinen Sie den Prediger-Ton?“ Die anderen fanden es trefend. „Ich habe das Buch gelesen, ich bin Frankophile.“ Wir haben uns gut verstanden. Der letzte ‚Theater‘-Zufall des Abends – ich habe sie und ihren Ehemann, den von mir Bewunderten, Rotwein-trinkenden ‚homme du monde‘ wieder an der Bushaltestelle getroffen. Obgleich ich ein wenig enttäuscht war zu erfahren, dass er kein Verleger oder Theaterregisseur ist, sein Beruf liegt vielleicht jenen gar nicht so fern: Er ist Richter und Jura-Professor, der wichtige kriminologische Werke über abweichendes Verhalten verfasst hat. Das wiederum erinnert mich an Genets Richter-Komödie *Die Schwarzen*.



2. Tote Zeiten

1.

Die Suche nach dem verlorenen heimatlichen Arbeiter-Milieu, in dem Eribon aufgewachsen ist und die er in seiner Autobiografie *Rückkehr nach Reims* beschreibt – ist in sich anachronistisch – oder, im Sinne von Günther Anders, eine „Antiquiertheit“. Nicht nur weil ‚nirgends ist Bleiben‘ – die Arbeiterklasse als solche ist kein fester Ort oder klar umrissener Begriff. Sie ist ein Phänomen, das ständig in Bewegung ist – das sich immer am Rande der Auflösung befindet – wie das Kapital. Die Monopolisierung oder Konzentration sind nicht die einzigen innewohnenden Züge des Kapitals – auch die Auflösung von K lassen gehört dazu. „Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht (...)“ (Marx und Engels, *Das Manifest der kommunistischen Partei*). Neoliberale Theorie verweist sowieso nicht auf Klassen – höchstens auf ‚menschliches Kapital‘.

Der Ur-Impuls der Fabrikarbeiter nach der Arbeit ist es, aus der Fabrik zu strömen, wie die erste 60 Sekunden lange bewegliche Filmsequenz in der Geschichte des Kinos – *Arbeiter verlassen die Fabrik* – dokumentiert. Es war die Fabrik der Brüder Lumière in Lyon. Harun Farocki entdeckte dieselbe Bewegung in vielen verschiedenen Film-Exzerpten von Fabriken in der ganzen Welt. Sie zeigen, wie Arbeiter quasi losbrechen, fast rennen, fluchtartig der Fabrik und der Arbeit den Rücken zukehren. Umso schnell wie möglich die Arbeit hinter sich zu lassen. Laut Farocki – und auch bei Godard ist es zu hören – lässt die Fabrik als solche sich nicht kinematisch darstellen. Wie kann man die abstrakte Arbeit abbilden? Das Leben oder die Geschichten der Arbeiter fangen außerhalb der Fabrik an. Eribons

Memoiren beleuchten hauptsächlich die Freizeit, das Konsumverhalten, Wohn- und häusliche Verhältnisse oder Gesellschaftsformen seiner Arbeiterfamilie – wenig zeigt er von ihrer Arbeitswelt selbst. Unbewusst setzt Eribon auf seine Weise – in seinem Bestreben, seine Arbeiterklassen-Familie hinter sich zu lassen, dieses fast anthropologisch instinktive ‚Verlassen der Fabrik‘ fort.

Schon 1980 prägte André Gorz den Ausdruck „Abschied vom Proletariat“. Zu einer Zeit, als Eribon in Paris seine Aufnahme in die Klasse der Intellektuellen vorantrieb, war sein verleugneter Ursprungsort dabei, im ‚postindustriellen Zeitalter‘ eine verschwindende Größe zu werden, sich selbst zu verabschieden. Die gesellschaftlich-ökonomischen Prozesse sind viel langsamer und viel schneller, als man denkt und erwartet. Dagegen steht in der inneren Welt des Individuums – in diesem Fall die von Didier Eribon – die Zeit fast still.

2.

Eribons Memoiren stellen nicht eine absolute Aussöhnung mit seiner Herkunft aus der französischen Arbeiterklasse dar. Es gibt für ihn eine neue peinvolle rätselhafte Quelle der Scham. Seine Mutter wählt die Front National. Früher hat sie wie seine ganze Familie – und das Arbeiter-Milieu – die Kommunistische Partei Frankreichs gewählt. Das war für sie selbstverständlich – ein starker wiederkehrender Akt der kollektiven Identität. Doch diese übergreifende Identität ist schon lange dahin. Das solide Kollektiv ist „une communauté désœuvrée“ (Jean-Luc Nancy) oder eine Gemeinde ohne eine übergeordnete ‚raison d’être‘ geworden.

Das post-kommunistische Vakuum muss gefüllt werden. Die Front National bietet sich als neue Heimat an. Eribon verbringt viele Seiten damit, diese Tatsache soziologisch zu erklären. Die Mutter kann dies kaum selbst begründen. Es ist aber ein Schein-Paradox. Diese Art Wandlung ist kein Novum in der Geschichte. Eine solche gesellschaftliche Erschütterung und Verunsicherung der unteren Klassen hat die Machtergreifung Hitlers und Mussolinis mit in die Wege geleitet.

Der Arbeiter als Faschist, als Mitglied des Nazi-Rassen-Staats fühlt sich erhoben und auserwählt. Der Staat umformt die Arbeiterklasse nach seinem Ebenbild. Ernst Jüngers Traktat des totalen Staats heißt „Der Arbeiter“. Der Nazi-‚Arbeiter Staat‘ ist ein pervertiertes Phantasma der ‚Diktatur des Proletariats‘.

Eribons Großmutter mütterlicherseits verließ als junge Frau ihre Familie 1940 nach der Niederlage Frankreichs und ging freiwillig bis Ende des Kriegs nach Nazi-Deutschland. Der Nazi-Sog hat sie mitgeschwemmt. Warum soll ihre Tochter nicht eine Front-National-Wählerin werden? Angesichts der immer stärker werdenden Rechts-Parteien in Frankreich scheint dieses Thema auf einmal dringlicher geworden zu sein. Bei den gegenwärtigen Präsidentschaftswahlen ist die *Rassemblement National* von Marine Le Pen auf dem zweiten Platz – die Möglichkeit, dass sie zur Präsi-



dentin gewählt wird, ist plötzlich sehr realistisch geworden. Die politische Debatte wurde bislang von ihrem starken Konkurrenten von rechts, dem Fernseh-Journalisten und Autor Eric Zemmour, mit seinen revisionistischen Geschichtsthesen zur Vichy-Ära und zur Dreyfus-Affäre dominiert.

Marine Le Pen zeigt sich immer mehr als ‚femme d'état‘ – scheinbar viel salonfähiger als ihr Vater. Zemmour darf dafür die Stimme des ‚Unbewussten‘ – der verdrängten Ideologie der von ihrem Vater Jean-Marie Le Pen gegründeten Ur-Partei übernehmen. Als algerisch-französischer Jude, der sich zur extremen Rechten zählt – ist er ein politischer Joker. Le-Pen-Senior bewundert seine Kühnheit. Zemmour gewährt man die ‚Narrenfreiheit‘, die ‚verbotenen‘ Grundsätze der Front National laut zu deklarieren – die sich obsessiv mit den ‚schwarzen Jahren‘ des Vichy-Frankreichs (dem Vichy-Syndrom) beschäftigen: mit der Figur Pétain und dessen Rehabilitierung. Wegen seiner Behauptung, „Pétain hat die Juden Frankreichs gerettet“, wurde Zemmour neulich wegen „Bestreiten eines Verbrechens gegen die Menschheit“ vor Gericht angeklagt.

Um eine Houellebecqsche Prognose zu wagen: In einer möglichen Regierung Marine Le Pens könnte Eric Zemmour ihr Premierminister werden, wie Barack Obama und Hillary Clinton – nur mit vertauschten Geschlechtern.

3.

Es war eine unheimliche Reise in die Vergangenheit des Vichy-Frankreichs, fast ‚un voyage infernal‘. Bislang war Vichy für mich nur ein für etwas Dunkles, Zwielfichtiges, Verätherisches und sonst Unbekanntes. Ich habe auch die Teilung in ‚zone libre‘ (Vichy) und ‚zone occupée‘ (deutsche

Besatzungsmacht) nie völlig begriffen. Wie konnte die Zone ‚frei‘ heißen, wenn sie doch von Vichy regiert wurde? Aber in den sieben Tagen, während ich mich bei Jean-François Steiner aufhielt und seinen Erinnerungen und Ausführungen zuhörte, wuchs Vichy zu den Proportionen eines großen Schlundes, der auch mich nachträglich einzuverleiben drohte.

Jean-François Steiner kannte ich bis dahin nur flüchtig – über eine entfernte verwandtschaftliche Beziehung. Sein Werk *Treblinka* hat im Frankreich der 60er-Jahre anhaltende Furore gemacht. Es zeigt im Stil eines ‚Westerns‘ eine kühne, fast militärisch organisierte Häftlings-Revolt in dem Vernichtungslager Treblinka. Ich bin angereist, um mit ihm einen Film über seinen Vater Kadmi Cohen zu drehen.

Der Vater war ein bekannter politischer Anwalt und Autor in Paris nach dem Ersten Weltkrieg. Er wurde 1944 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet. Mit gemischten Gefühlen habe ich das Projekt angefangen – ich ahnte, dass es eine verwobene Doppelgeschichte ist, die des Vaters und die des Sohnes. Ist es auch ein Teufelspakt?

Wie Jean-François von sich und seinem Vater in seinem Journal schreibt – „zwei blinde Reisen so notwendig wie das Schicksal“. Seit Jahren versucht er ein ähnliches literarisches Projekt zu vollbringen wie Eribons *Rückkehr nach Reims* – die autobiografische Suche nach dem toten Vater. Da aber endet die Gemeinsamkeit. Außer dass Steiner, wie Eribons ehemaliges proletarisches Milieu, eine Wandlung von ‚gauche‘ bis zum ‚ultra droit‘ vollbracht hat. Steiner wird Eric Zemmours „Reconquête!“-Partei in den kommenden Präsidentschaftswahlen seine Stimme geben. Von Jean-François stammt meine erste Kenntnis von Zemmour. Er hatte immer wieder leise, fast scheu, seinen Na-

men erwähnt. Es klang jedes Mal wie eine Liebkosung. Er bewundert ihn, ist fast sein ‚Jünger‘, spendet seiner Kampagne Geld, imitiert dessen Argumente über Vichy und Pétain, die zum ersten Mal in seinem Buch *Le Suicide Français* (2014) dargelegt wurden. Auch andere Zemmour-Thesen erregen bei Jean-François, dem ehemaligen Parachutist und Veteran des Algerien-Krieges, absolutes Einvernehmen. Vor allem die seit dem Verlust des Kolonialreiches fortwährende Schmälerung der französischen Virilität – wegen Feminismus, Massen-Immigration, den Rechten für Homosexuelle und dem zersetzenden Trio von „Dérision, Déconstruction, Destruction“.

Um meine Vichy-Kenntnisse aufzustocken habe ich mir kurz vor der Reise das Standardwerk von Robert Paxton, *Vichy France: Old Guard and New Order 1940–1944* als Zug-Lektüre besorgt. Als ich das Buch bei Jean-François aus der Tasche holte, winkte er abfällig ab. „Er versteht nichts von Vichy.“ Ich wusste noch nicht, dass Paxton das ‚bête noire‘ von Zemmour und anderen rechten Vichy-Apologeten ist. Als Erster hat Paxton die aktive Rolle Vichys – durch seinen ‚collaboration d’état‘ und Staatsantisemitismus – an der Vernichtung französischer und in Frankreich lebender ausländischer Juden historisch akribisch aufgearbeitet.

Jean-François hat mir den gelben Stern, den sein Vater hätte tragen müssen, gezeigt. Er verweigerte, ihn zu tragen und floh von Chatou (einem Vorort von Paris) nach Vichy in die freie Zone. Dort brauchte man keinen Stern zu tragen. In Vichy fing Kadmi Cohen eine verhängnisvolle ‚messianische‘ Kollaboration an – mit dem Ex-Jesuiten Abbé Catry, Chef der antisemitischen Propaganda von Vichy. Die von Vichy selbstständig erlassene anti-jüdische Gesetzgebung war rabiat. Ab 1940 wurden Juden aus fast allen Berufen ausgeschlossen und wie in Deutschland fing man, ohne zu zögern, mit der Enteignung des gesamten jü-

dischen Besitzes an. Als hätte das Vichy-Regime keine Zeit in der „jüdischen Frage“ zu verlieren. Dennoch hält Steiner wie sein Vorbild Zemmour an der Mär fest, Pétain und Vichy hätten die Juden gerettet.

1943 wurde Kadmi Cohen in Vichy zum zweiten Mal überraschend verhaftet. Es war während eines Besuches der Familie bei herrlichen Sommerwetter. Jean-François erinnert sich an jene Tage wie an ein verlorenes Paradies. Sein Vater schien ihm stark und unbesiegbar zu sein. 15 Tage später wurde er ihm weggenommen. Sein Vater kam nie mehr zurück. Er wurde nach Verlegungen in mehrere Internierungslagern in Frankreich 1944 von Drancy nach ‚Osten‘ deportiert. Unter Juden damals erwähnte man diesen ‚Osten‘ nur noch kryptisch. ‚Pichy poia‘ ist das Geheimwort für das Schlimmste im ‚Osten‘, worüber man sonst nicht sprechen oder es wahrhaben wollte.

Dennoch sagte der Sohn 1997 vor Gericht zu Gunsten Maurice Papons aus, der als Generalsekretär der Präfektur Bordeaux die Deportationen von 1690 Juden und die ‚Entjudaisierung‘ jüdischen Besitzes organisiert hatte. Arno Klarsfeld, einer der Ankläger, fragte ihn, ob er „der Kautions-Jude (von Papon)“ sei – Steiner antwortete: „Ich bin der Jude von Keinem“.

In dem hermetischen Welttheater von Jean-François Steiner hat alles seine ‚Logik‘ – dort existieren nur zwei Schauspieler, die unter sich alle Rollen übernehmen und verteilen – er und sein toter Vater Kadmi Cohen.

(April 2022)

Rückkehr nach Reims nach dem gleichnamigen Roman von Didier Eribon, Wiederaufnahme in neuer Version, Regie: Thomas Ostermeier, zur Zeit keine Aufführungen geplant, aber im Repertoire der Schaubühne, Berlin





Blick nach oben!

/Kerstin Weißlau

Während die Umhüllung des Arc de Triomphe von Paris vom 18. September bis 3. Oktober 2021 nach den Plänen von Christo und seiner Frau Jeanne-Claude viel Beachtung fand, ist die schwebende Hülle „Anthropomorphe Form“ des Schweizer Architektenteams Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten in Zusammenarbeit mit Fabian Bircher vergleichsweise bisher wenig beachtet worden.

Der Entwurf wurde in der Sparte Architektur 2019, des SWISS ART AWARDS, des ältesten Kunstpreises der Welt (seit 1899) prämiert. Anlässlich der nun wieder möglichen Ausstellung dieses Preises 2021 wie auch des SWISS DESIGN AWARDS und des PRIX MERET OPPENHEIM in der Halle 3 des Messegeländes während der stattfindenden ART BASEL, (VOLTA, PHOTO MESSE) und neben der LISTE, wurde diese den Hauptraum überspannende Installation, eine weiße Decke, präsentiert.

Bestehend aus 2000 Quadratmetern durchscheinendem Stoff an fünf Achsen mit dünnen Seilen aufgehängt, bewegt sich das Material mit Hilfe von zweiundvierzig Motoren nach Algorithmen menschlicher und atmosphärischer Aktivitäten: z.B. der Geräuschpegel, die Anzahl der Gäste, ihre Verteilung und Bewegungen, der Sonnenwind, der CO₂-Gehalt, das Wetter.

Anders als bei Christo Werk, das Sonne, Wind und Berührung direkt veränderte, entstehen durch Elektrizität die Übersetzung der Parameter fast unbemerkt fließend in verschiedene temporäre klar geometrische und abstrakte Formen, die wie ein verlangsamtes, zur Mediation entworfenen Spiel mit einem leichten Tuch anmutet.

Die weiße Zwischendecke evoziert in ihrer Wandelbarkeit das Abbild verschiedener Zustände die zwischen u.a. Schutzraum, Bedrohung, Tradition, Meditation, Leichtigkeit, Schwere, Intimität, Offenheit variieren. Sie ähnelt damit teilweise einem Organ der Auswirkungen der anwesenden Besucher*innen und bildet als Hintergrund der Ausstellung immer wieder neue Räume und von der oberen Umgehung aus immer wieder neue Sichtachsen in den Ausstellungsraum.

Als Kommentar zum jetzigen Zeitalter des Anthropozäns mit dem Einfluss des Menschen auf seine Umwelt und zur möglichen Bedeutung von Architektur geplant, bietet die Arbeit Potenzial für die Ausstellungen und Messen der Welt, deren meist rohe, hohe Decken mit Halterungen und Zuleitungen oft im starken Kontrast zu den Ausstellungen stehen.

Die Arbeit von Julius von Bismarck „Die Mimik der Tethys“ in den Räumen der ART UNLIMITED bewegt sich in ähnlichen Höhen und Reflexionen über die Auswirkungen des menschlichen Tuns und über die unberechenbare Kraft der Natur. Von Seebojen mit Beschleunigungssensoren sind beispielsweise Monsterwellen nachgewiesen worden. Inspiriert vom Seegott Tethys aus der griechischen Mythologie wird durch die senkrechten schwankenden Bewegungen der Boje über dem Kopf der Besucher*innen ein Unterwasser-Dasein suggeriert. Der wahrzunehmende „Wellengang“, der wiederum durch Elektrizität die Bewegungen des Atlantik übersetzt, mutet einem sich stetig ändernden Pendel an, dessen Bewegungen weder voraussagen noch zu kontrollieren sind. Es erscheint, als wenn weder Berechnungen noch Prognosen verlässliche Größen für die Menschheit sind.

Allein die Komplexität der Zusammenhänge der Natur und die Veränderungen darauf durch kleinste Eingriffe machen die große Verantwortung des Menschen für sein Handeln und die enormen Urkräfte der Natur deutlich, von denen auch die Griechen schon wussten. Der ehrfürchtige Blick nach oben bleibt wie schon in früheren Kulturen, Zeiten und Religionen als Erkenntnis.



WENIGER

Ding- Spezial

Einführung I

/ Andreas Koch

„Freiheit-Spezial“, „Geld-Spezial“ und jetzt eben ein „Ding-Spezial“. Umgekehrt gelesen könnte diese Folge tatsächlich einen Dreiklang hin zu erstgenannter Freiheit bilden. Denn ist ein Ding nicht gerade das, was uns am meisten belastet in seiner Schwere, seiner dauernden Präsenz und auch in seinem Verfall, der den unseren begleitet und uns ständig an unsere eigene Vergänglichkeit erinnert? Ist Geld dann nicht ein Mittel, die Dinge zu verflüssigen, um dann in relativer Freiheit nur noch das zu konsumieren, was man wirklich braucht? Oder ist es eben doch genau umgekehrt, dass man sich ohne Not mit zunehmendem Geldfluss mit umso mehr Dingen umgibt, die wiederum umso mehr Aufmerksamkeit, Zeit und Geld erfordern und uns immer mehr gefangen halten? Diese Folge, dieses Gefälle ist der eigentliche Antrieb unseres kapitalistischen Systems, das sich so in immer größerer Geschwindigkeit, immer größer werdend, in den Abgrund stürzt und uns alle als Teil davon mitnimmt.

Mit einiger Verwunderung schaut man auf den ungebrochenen Bann, in den die Dinge uns ziehen, der sogar immer größer zu werden scheint. Rolex-Uhren kann man gar nicht mehr kaufen, denn die Wartezeiten sind zehn Jahre oder länger, obwohl der Uhrenhersteller seinen Umsatz im letzten Jahr von 4 auf 8 Milliarden Schweizer Franken verdoppelt hat. Dasselbe gilt für Mercedes-G-Klasse-Autos (die großen rechteckigen mit Riesengewicht und Riesenuftwiderstand und deshalb riesigem ökologischen Selbstmordbeitrag) oder Luxushandtaschen (8000 Euro), überall Wartelisten und unendliches Begehren. Bei der Kunst ist es nicht anders, schaut man in der großen Luxuskunstkaufhalle König vorbei und will etwas erwerben, was natürlich nur als reiche*r Kunstsammler*in geht, so kann man natürlich auch nicht alles kaufen, was man haben will. Es ist, als ob sich die flüssige Geldmenge so stark vermehrt, dass sie Schwierigkeiten hat, sich wieder zu materialisieren.

In den Neunziger Jahren hatte man noch Hoffnung, dass sich die oben beschriebene Richtung umkehrt, weg von Ding und Geld, hin zu Freiheit. Obwohl sich das aufgestaute Begehren nach Dingen in der damals aufbrechenden DDR explosiv entlud, gab es gerade im Berlin der frühen Neunziger eine anti-konsumistische Grundhaltung. Vielleicht konnten die Ost-Berliner*innen sich einfach noch nicht so viel leisten und die junge Generation der Zuzügler aus dem Westen, aufgewachsen im relativen Reichtum der Nachwirtschaftswundergeneration, war satt genug, um nach anderem Ausschau zu halten als Dingen. Raum und Zeit waren wichtiger und reichlich vorhanden. Es war extrem peinlich, mit einem teuren Auto durch die Stadt zu fahren, man ließ es lieber irgendwo stehen, wo einen niemand kannte, und fuhr den Rest mit den Öffentlichen. Extravagante Kleidung war nur akzeptiert, wenn sie secondhand oder selbstgemacht war. Kunst war zum anschauen da und nicht zum kaufen. Die Mieten waren billig und man musste nicht viel Geld verdienen, um über die Runden zu kommen. Das ist jetzt vielleicht die Privatperspektive eines damals mittzwanzigjährigen Kunststudenten, aber auf den Straßen sah es wirklich nicht nach Geld und Geltungssucht durch Statussymbole aus.

Was ist seitdem passiert? Der Wandel, seit Mitte der Nuller Jahren sicht- und spürbarer, findet nur in diese eine Richtung statt, hin zu immer teureren Dingen, die gezeigt und spazieren getragen werden. Es gibt diese Scham nicht mehr, auffällig zu protzen. Im Gegenteil.

Die letzten dreißig Jahre waren auch eine Zeit des relativen Friedens, zumindest in Mitteleuropa – und des immer weiter wachsenden Wohlstands. Und dann kam noch dieses Ding namens Internet dazu, das man seit 15 Jahren in der Hosentasche mit sich umherträgt und mit ihm eine zuvor nie gekannte Möglichkeit, sich mit anderen zu vergleichen. Mit Instagram und der Möglichkeit, alles sofort, instantly, zu senden, beschleunigte sich dieses Spiel um ein Vielfaches. Ein befreundeter schwedischer Künstler erzählte kürzlich, dass in Schweden mittlerweile weniger gesegelt wird, weil die Tätigkeit, das Segeln, nicht instagram-tauglich sei. Boote kaufen und besitzen natürlich schon.

Und so wächst das Begehren nach besserem Leben, nach schöneren Menschen, schickeren Räumen und nicht zuletzt tollerem Dingen, die man, sobald man sie hat, sofort wieder anderen zeigt, die einem wieder ihre noch besseren Dinge, Orte, Menschen zeigen. Alles ist immer sichtbar und somit das Einzelne nie genug. Genau wie die Liebe auf den Dating-Plattformen nie die Einzige sein kann, denn es gibt ja noch so viele andere, vielleicht bessere. Dieses Streben nach Mehr und Besser ist dem Menschen immanent, sonst stünden wir nicht dort, wo wir stehen. Die Appelle nach einem „Weniger“ werden zwar immer dringlicher und lauter, unsere Gesellschaft rollt aber offensichtlich weiter ungebremst in die falsche Richtung, und dass sie aus eigenem Antrieb stoppen könnte, ist wohl illusorisch.

Dass jetzt das Ding an unserem Untergang schuld sein soll, oder besser das Begehren danach, die Gier nach ihm, ist nur ein Aspekt, denn natürlich gibt es viele andere Facetten, die in den Dingen stecken, unseren leblosen Gefährten, die uns eigentlich helfen sollen, die nützlich sind, uns vorwärts bringen und uns vieles lehren. Dinge bewahren Zeit und machen Geschichte anschaulich, sind Andenken, Kunstwerke und Bücher. Es gibt sie noch, wenn wir längst gestorben sind. Dinge sind die Kultur, die uns zu Menschen macht. Sie sind so stark mit uns verwoben, dass eine Loslösung vom Kult des Dings kaum möglich scheint. Gerade wir Künstler*innen sind als ständige Produzenten von Dingen erst glücklich, wenn es ein Begehren danach gibt. Also müssten wir, als Spezialisten der Produktwelt, als Erzeuger von Dingen, die niemand braucht, aber hoffentlich haben will, vorneweg gehen und den Stecker ziehen.

Das oben abgebildete T-Shirt des Künstlers Beat Gipp war zwar ein in Asien billig hergestelltes „Fruit of the Loom“-T-Shirt, das man so für 10 Euro kaufen konnte, es gab aber insgesamt nur zehn Stück in verschiedenen Größen. Denn weniger ist mehr, und gar nichts ist am meisten. Die „von hundert“ erscheint dennoch weiter, wenn auch noch seltener und in noch geringerer Auflage.



Einführung II

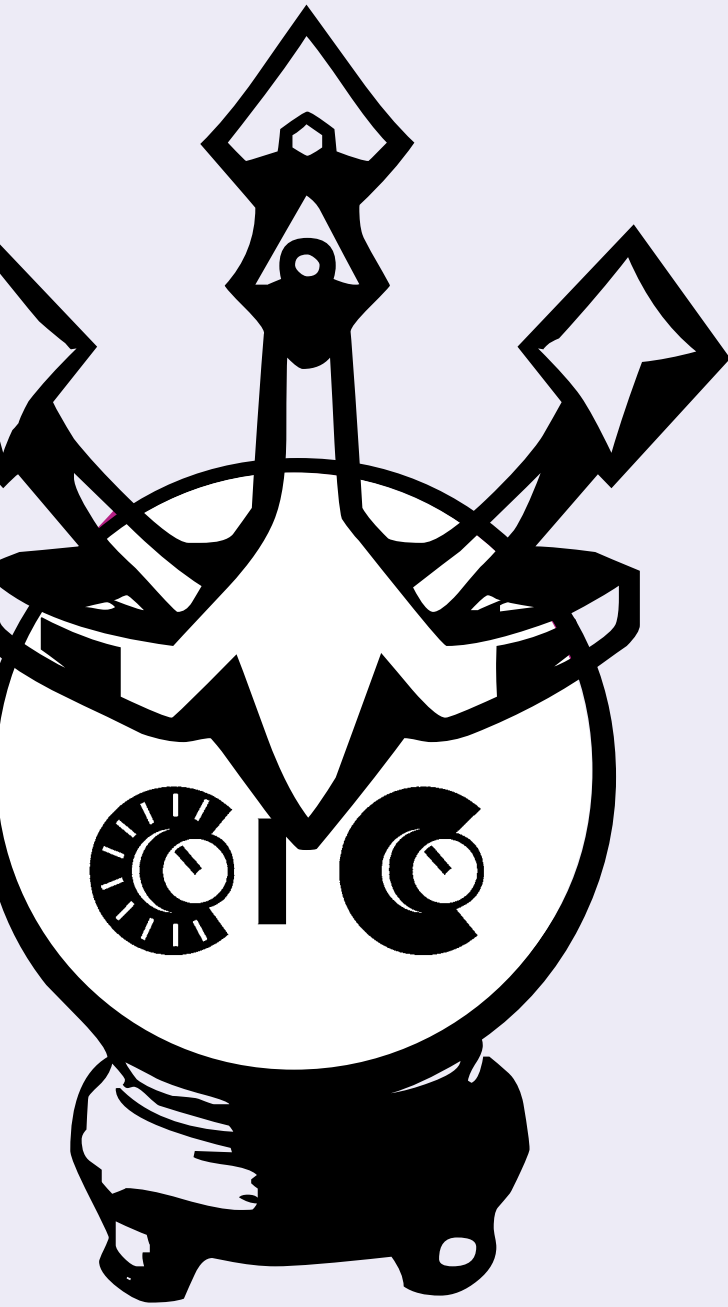
/Barbara Buchmaier

Einerseits die Corona-Pandemie und andererseits die Idee und Entwicklung des „Metaverse“ – beide Phänomene, das eine vor allem IRL, das andere weitgehend virtuell, waren und sind ein guter Anlass, das Thema „Dinge“ und unseren Bezug dazu, verbunden mit vielen Beobachtungen und Fragen, weiter und aktualisiert zu reflektieren.

So stell(t)en immer mehr Leute gerade während der Lock-downs – nach einer Inspektion der eigenen Bestände – ausgemusterte Bücher und Kleidung auf die Straße und such(t)en Erlösung aus dem Hamsterrad des Kapitalismus in alternativen Lebensformen auf dem Land. Gleichzeitig gewinnt der Handel mit Secondhand- und Vintage-Produkten weiter stark an Popularität und Wert – offline und online. Immer mehr Konzerne, Kaufhäuser und Handelsketten integrieren unabhängige Vintageanbieter in ihre Shop-in-Shop- und/oder Produktpalette – sogar die Galeries Lafayette Haussman in Paris: Im „l'espace (Re)Store“ kann man unter dem Motto „Renouvez. Revendez. Recyclez“ aus dem Angebot von 7 Vintage-Anbietern wählen. Zuletzt hat auch A.P.C. in Paris sein Konzept der „boutique vintage“ vorgestellt und einen Vintage Store (A.P.C. VINTAGE) im Marais eröffnet.

Parallel dazu werden – auch von Textilkonzernen – immer komplexere digitale Welten erschaffen: Videospiele, virtuelle Erlebniswelten, NFTs. Auch dort entstehen Schauplätze für Mode und Mode-Storytelling. Und auch dort wollen die Protagonist*innen bzw. ihre Avatare passend gekleidet und ausgestattet sein. So laden etwa Balenciaga, Gucci, Marni und Nike in eigene digitale Miniatur-Universen ein, mit entsprechender Konfektion.

Eine großartige, bis heute aktuelle Referenz für alles Nachdenken über „Dinge“ liefert Georges Perec (1936–1982) mit seinem Debüt-Roman *Die Dinge*. Eine Geschichte der sechziger Jahre (franz. Original *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris 1965). Dieser Roman war neben dem ebenso sehr zum Thema „Dinge“ empfehlenswerten Sachbuch *Bereicherung – eine Kritik der Ware* (franz. Original *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris 2017) der französischen Soziologen Arnaud Esquerre und Luc Boltanski eine von mehreren Inspirationen für die Ausstellung *Die Dinge und wir – 2021/2022* mit Texten von Studierenden der Weißensee Kunsthochschule Berlin, die im Folgenden von Julius Voigt besprochen wird. Das Buch *Die Dinge* von Perec wird von Marc Wellmann ebenfalls bei uns rezensiert.



DIE DINGE UND WIR

RL16

/Julius Voigt

zur Ausstellung *Die Dinge und wir/Things and Us* –
2021/2022. *Texte von Studierenden der Weißensee*
Kunsthochschule Berlin

Den Tisch beim Zeichen nehmen: $T > < T$

Liebe*s B.,

wie kann ich dir in wenigen Sätzen mein Entzücken zusammenfassen, sodass du einen lebendigen Eindruck bekommst von dem, was mich da so entzückt? Wenn du möchtest, kannst du den Brief laut lesen, es funktioniert dann vielleicht ein bisschen besser mit dem Verstehen, das aber beileibe kein Feststehen ist, eher ein Umherwandern, falls du *mäanderst*, was ich meine: Du kannst die folgenden Miniaturen zum einen in beliebiger Reihenfolge, zum anderen auch gern laut flüsternd lesen. Los geht's.

Spinne

Unendlich: Und endlich erlebe ich buchstäblich, wie es ist, die Barthes'sche Spinne im Netz des Textes oder mehr noch der Textur zu sein, mich aufzulösen zwischen den Seiten, die ein virtuelles Netz spinnen im Raum, der ein kleiner Ausstellungsraum in Berlin-Mitte ist: RL16, wo derzeit 46 Texte von Studierenden der Kunsthochschule Weißensee ausgestellt sind, wobei von *ausstellen* nicht die Rede sein kann. Die Texte liegen auf Tapeziertischen oder hängen an der Wand, fast so, als wären sie wie die Tapete vom Tisch zur Wand ge-wand-ert. Dieses Wandern inspiriert mich, ich folge den anregenden Bewegungen der Texte in diesem kleinen literarischen Raum mitten in Berlin. Erin-

nerst du dich an folgenden Tisch, äh, Tusch aus Barthes' *Lust am Text*?

„Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge. Wenn wir Freude an Neologismen hätten, können wir die Texttheorie als eine *Hyphologie* definieren (*hyphos* ist das Gewebe und das Spinnnetz).“¹

Touché.

Nichts steht fest, und ich stelle mir vor, dass auch die Texte der Ausstellung ein bisschen schweben, nur einige wenige Zentimeter über den Tischen, dass sie fliegen, statt zu liegen. Und auch die Texte an den Wänden, so streng die Hängung auf den ersten Blick auf mich wirkte, fangen im nächsten Moment an zu schweben, ähnlich dem Duchamp'schen Text auf der Wäscheleine. Das luftige Moment, das mich besticht und beflügelt, ist das, da ich mir selbst im Ausstellungsraum der Möglichkeit bewusst werde, von einem Text zum nächsten wandern zu können, in meiner eigenen Geschwindigkeit, aber in einer von mir und den Texten gemeinsam entwickelten Routine, (m)einer kleinen Route. Und so kommt hier diese feine, spielerische, wundersame, vielleicht semiotisch zu nennende Freiheit in Gang, die sich von einer gewissen symbolischen Strenge des Textes und seiner Gestalt löst und das Lesen in eine immer wieder andere Bewegung versetzt. Meine Füße, meine Gehilfen, die Texte meine Gefährten, auf dieser entstehenden Fährte der Leselust.

Bewegungen

Ich muss sofort auch an Sarduys köstlichen Auftakt von *Gestos* denken, jetzt wo ich hier im Raum umherwandere. Pass auf. Sarduy beginnt *Bewegungen* (so der dt. Titel) mit: „Sie gehen von einer Seite zur Seite anderen, von einer Straßenseite auf die andere.“² Ist das nicht zauberhaft? Die gleichsam anklingenden Bewegungen von oder zwischen Text- und Straßenseiten? Und nun erlebe ich die Metapher Sarduys buchstäblich ... geschmiedet hier im Ausstellungsraum und ... hüpfte fast vor Freude. Vorfreude?

Was, wenn wir uns hierzu dann noch spaßeshalber oder allen Ernstes mal die Etymologie von Revolution auf der Zunge zergehen lassen: Umschlagen, Umwälzen, Zurückrollen. Z.B. einer politischen Situation, was ja auch z.T. auf der Straße passiert, nein?, durch den Wechsel oder Umschlag von Zeiten oder Seiten. Und daneben das Umschlagen der Buchseiten – Buch: *volume*, auch hier steckt das lateinische *volvare* drin –, nun, wir könnten überlegen, ob nicht im RL16 eine buchstäbliche oder poetische Revolution stattfindet oder angeregt, inspiriert wird. Hier, wo Texte auf Tapeziertischen und an Wänden eines Galerieraums präsentiert werden; und dazu anregen von einer Seite zur anderen zu gehen. Von einer Wand zur anderen.

Von einem Text zum nächsten. Von einem Tisch zum anderen. Von einer Ordnung zur ... nicht zur Unordnung. Eher ins Umordnen. Mord?³

Kurzum, es scheint mir mehr zu passieren als ein kleiner *discours*, ein ‚bloß gedanklicher‘ Gang durch die Dinge und wie es um sie steht. Für mich klingt und schwingt bei dieser ‚Texthibition‘ eine kleine leibhaftige Revolution an. Es ist ungewöhnlich, Texte so zu ... sehen ... zu lesen ... zu erfahren. Kannst und willst du mir folgen? Kommst du mit? Gehst du so rum oder so rum um den Tisch herum? Wie gehst du, heißt: Wie liest du den Text, den Raum, den Tisch? Wie stellst du die Schrift? Wie stellst du sie dir vor? Wie stellst du dich vor sie?

Tisch

„[M]an könnte eine Typologie aufstellen, eine Lektüre des TISCHS als Korpus von Zeichen, die auf das Verhältnis des Subjekts zu seiner Arbeit verweisen (genußvolles, sublimiertes, saumseliges usw.) → Ich selbst empfinde ein sehr starkes Fremdheitsgefühl vor leeren Tischen oder in kahlen Interieurs ohne die gewöhnlich herumliegenden Gegenstände.“⁴

Nicht nur Barthes lehrt uns die Sprache zu sehen. Auch in der Berliner oder sonst irgendeiner Graffitischule übt sich der Blick für die Buchstäblichkeit im wahrsten Sinne *en passant*. Wenn ich diesen Lehren oder Einladungen zur Buchstäblichkeit folgend den Tisch in der Ausstellung hier beim Wort nehme, lese ich mit einem zum Zwinkern zusammengekniffenen Auge:

„There is, however, another mode of artistic representation, i.e., when we do not know the boundaries of what we wish to portray, when we do not know how many *things* we are talking about and presume their number to be, if not infinite, then at least astronomically large.“⁵

Liebe*s B., ich möchte dir nun einmal eine ganz ordentliche und ausführliche und ein wenig von mir kommentierte Liste mit den schönen Arbeiten der Studierenden, deren Titeln und Namen anbieten. Die Lust an der Liste kennen wir ja vom lustiglistigen und listenlastigen Eco, der Liste und Form mehr oder weniger gegenüberstellt; die eine scheinbar unendlich, die andere mehr oder weniger in sich geschlossen. Ich bin selbst gespannt, welche Form oder Ordnung sich bei dieser folgenden Liste der endlichen Anzahl von Texten über die vielleicht unendlichen Dinge, von denen die Texte berichten, einstellen wird.

Mich hat die Liste immer bestochen und wahrscheinlich macht es gerade für diese kleine feine Ausstellung Sinn, die Texte, die ja fast zu bildender Kunst (gemacht) werden, noch einmal kataloghaft aufzuzählen, so als würden wir eine Inventur im Supermarkt machen. Komisch (bzw. naheliegend), da ja die beschriebenen Dinge in den Texten wiederum z.T. Dinge aus Supermärkten sind bzw. aus dem Supermarkt, den wir hier im sogenannten Westen Leben nennen. Unendliche Liste, unendliche Lust, vorgegaukelte Unendlichkeit um Supermarkt ... Last? Also pass auf, lassen wir die Dinge und die Liste selbst zu Wort kommen, lassen wir den Dingen ihren Lauf und versuchen uns dabei nicht dermaßen auf die Zunge zu beißen:

T > < T





Canberk Akçal, „Dear Umut“, ein Briefding. Fabio Alecu, „Ohne Titel“, ein titellostes Ding. Akhil Amer, „Design the Future“. Die Zukunft als Ding? Kseniia Апре- sian, „DIE RUSSISCHE SCHÖNHEIT“. Kann Schönheit Ding sein und was macht dieses Ding zurzeit schön? Mi- nea Beckmann, „Aromatischer Kapitalismuskuchen“. Le- ckere Dinge? Justus Borschke, „Zigarette“. Leckere und qualmende Dinge. Kann Rauch Ding sein? Almut Buch- wald, „Schuhld Leugner“. Dinge mit Dehnungs Ha bzw. schuldige Schuhe. Josias Buchweitz, „Lagebericht, Ber- lin-Mitte, Samstag, 15. Januar 2022“. Dinge mitten in Ber- lin. Ich pausier mal mein Geplapper. Schalt deins gern ein. Kira Bürmann, „In meinem Hirn“. Seongeun Cho: „Wir sagen oft, eine Arbeit ist hübscher Müll“. Clara Dietz Sar- ries, „Self Portrait Through Objects“. Eva Dobler, „Body Alchemy“. Die dinghafte Chemie des Körpers. Wie schre- iben sich die Dinge uns ins Fleisch? Jaja, bin schon wie- der ruhig. Ileana Dohr, „Marken mit Prestige“. Die Semi- otik des Selbst oder: Wir alle spielen mit, im Theater der Dinge. Pssst. Jalda Faiasie, „JALDA FANTA\$\$TIC“. Thanks for Brand New Second Hand Things oder: dein Leben als Einkaufsbon. Am Ende steht die Abrechnung. Shhhh. Ja- nine Fingerle, „Warum ist meine Teetasse eigentlich bes- ser als die anderen?“. Elison Frage, „Bildung als Ware“. Ta- helah Fretwurst, „Du kannst sein/brauchen/kaufen, was du willst“. Bruno Giannori, „Der Laden, das bin ich“. Christopher von Gruben, „UNDER THE NAME OF“. Was war zuerst, Ding oder Name? Janisse Haase, „Reflections on Brands and Culture“. Die Marke als Gravitationskraft der Kultur! Welcher Kultur? Was wird hier denn bitte ge- pflegt? Helena Hoschar, „Das leuchtende Dorf“. Hygge- lig: die Gemütlichkeit der Dinge. Mahmoud Ismail, „Un- titled“. Mahmoud: „the stuff that you own ends up owning you.“ Cora Jarchow, „286 Dinge“. Plateauschuhe und 285 weitere Dinge. Lara Jordan, „Äloquenz“. Well edumacated

things. Josua Josua, „Confessions of a Self-Indulgent Con- sumerist“. Die Religion der Dinge. An welche Kasse gehst du zur Beichte? Jule Kautt, „Ohne Titel“, Jule: „Wonach sehnst du dich?“. Christian Kießling, „Du und ich und die Dinge (70 Quadrate)“. Wieder und wieder springt mir die Frage nach der *Ordnung der Dinge* textuell entgegen, hier also in quadratischer Form. Min Joo Kim, „An Email Inter- view With Siyeon Park“. Früher waren Dinge aus Emaille. Heute sind die Dinge aus E-Mails. Zwinkersmiley. Renee Klaßen, „Heute shoppen?“. Von mir aus. „TUT DIR LEID.“⁶ Annika Konitzki, „Ein Lageplan der Dinge“. Zauberhaft, ein großväterlicher Lageplan über die Ordnung der Dinge bzw. die Verstecke der Dinge zu Ostern. *Eine Metonymie der gesamten Ausstellung?* Johanna Kreher, „I: ‚All diese Dinge‘/II: ‚Und wir‘“. Dinge als symbällein? Pass auf:

„WIE VIEL EIN KLEINER FRIEDEN
DER SEELE BEVORSTEHEND KOSTEN WIRD.
ALS GEHÄNGTE EINES PREISES
STIRBT NUN DIE SEHNSUCHT NACH DEN DINGEN.“

Eunpyo Lee, „DER KONSUM: Eine Veränderung durch die Pandemie“. Es kommt erstens alles anders und zweitens als man denkt. Hannah Levy, „Was ist hier eigentlich pa- radox?“. Mona Masuyama, „Was ist dir im Leben am wich- tigsten?“. Sayo Mogi, „more more and more“. Luca Ma- ria Plaumann, „Ein Gedankengang zu Schuldgefühlen“. Cord Matheo Romahn, „Die Kunst der Täuschung“. Lisa Schindler, „Der Reiz der Dinge“. Aaron Schock, „Klei- der machen Leute/Leute machen Kleider“. Jeewhan Shin, „Meine Dinge“. Jeewhan: „Das bin ich noch nicht. Das ist noch nicht mein Leben.“ Çüs Alte*r. Luan Jorge da Silva Caja, „Wecker“. Dieses im wahrsten Sinne schreckliche Drrrrrrrrrrrring. Luca Starker, „DIE DINGE – ONLINE“. Sofya Taraban, „Scratch is no more“. Sofya: „Mere con-

sumption does not exist.“ Clara Vastano, „ICH KAUFEN“. Clara: „So ist das nun mal.“ Doran Zana, „I have (nothing)“. Natascha Zander, „Was hast Du zuletzt gekauft?“. Brot, Frühlingszwiebeln, Schokolade, Butter. 2 Dosen Bier.

Puh. Ist dir auch schwindelig geworden? Dann überleg‘ doch zur Beruhigung kurz, wie es kommt, dass ein Literat und ein Philosoph fast im gleichen Jahr, in der selben Stadt, Paris, jeweils ein Buch herausgeben, das die Dinge, deren Ordnungen und die damit grundsätzliche Beziehung zur Sprache beherbergt: Georges Perec veröffentlicht 1965 *Die Dinge*, auf Französisch: *Les choses*.⁷ Ein Jahr später erscheint ebenfalls in Paris Michel Foucaults berühmtes Buch *Die Ordnung der Dinge*, das auf Französisch *Les Mots et les Choses* heißt, also wörtlich ‚Die Worte und die Dinge‘. Warum ich hier die Ordnung flapsig mit einspeise? Erzähle ich dir gleich. Erstmal muss ich mir etwas einspeisen und widme mich kurz den leiblichen Dingen. Brot, Frühlingszwiebeln usw.

Ordnung

Auch wenn Perecs Roman *Die Dinge*, der ja als Auftakt und Inspirationsquelle für die hier beschriebene Ausstellung und die Texte der Studierenden dient, die Frage nach der Ordnung nicht vordergründig expliziert, wirkt die Frage danach doch gründlich im Perec’schen Schreiben und stellt sich immer auch als Frage nach der Ordnung des und seines Schreibens. (Was für ein Satz.) Die produktionsästhetische Frage der Ordnung bzw. des Ordnen und Umordnen wird bei Perec ja oft mitten auf die Vorderbühne des Textes selbst gestellt, der Schreibprozess wird gezeigt und dringt in die Ordnung des Textes, kein heimliches Hinterzimmer, vielleicht erlaubt du mir den Begriff des *Live-Textperiments* hier vorzuschlagen? Das macht Perec zu lesen für mich so lebendig und diese Lebendigkeit erfahre ich nun im wahrsten Sinne in dramatischer Form hier im Ausstellungsraum RL16, wo ich, wie die oben erwähnte Spinne im Netz, mit webe, an der Ordnung der gesamten Textur, die sich aus den vielen Fäden der einzelnen Texte ergibt. Die Ordnung, die dabei entsteht, bleibt nicht stehen und steht nicht fest, es ist vielmehr ein Fest mit großem F, hier von einem Text zum nächsten zu schreiten, wobei das Schreiten ein Schreiben wird und mir fast ein kleiner Freudenschrei(b) entweicht.

Sich von der vorgegebenen und auf den ersten Blick strengen Ordnung nicht einschüchtern oder ‚dermaßen regieren zu lassen‘, zu erkennen, dass ich mit *Regie* führen darf, es hier um ein wildes und lebendiges Lesen gehen kann, bei dem ich als *wilder Detektiv* – die Lupe ist neben den Texten und Tischen sowie der üblichen Liste für desinfizierte Gäste das einzige Ding im Raum – Spuren suchen wie entstehen lassen darf, beschwingt mich und lässt ein entzückendes Zucken von Freiheit und die Möglichkeit von Kunst > Kritik spürbar werden.⁹

Paris calling: Und so verzahnen sich die großen Begriffe und Momente insbesondere der Literaturtheorie der 60er und 70er Jahre hier auf reaktualisierende Weise im Jahr 2022 mitten in Berlin und wenn wir Perec glauben dür-

fen, geht es beim Thema Ordnung ja genau darum. Nicht so sehr eine Ordnung zu sichern, sondern vielmehr immer wieder und wider zu erneuern:

„Mein Problem mit dem Ordnen ist, dass es nicht lange anhält; kaum habe ich Ordnung in etwas gebracht, ist diese Ordnung auch schon überholt. Wie vermutlich jedermann überfällt mich manchmal die Aufräumwut; die Überfülle der aufzuräumenden Dinge, die Unmöglichkeit, sie nach wirklich zufriedenstellenden Kriterien zu verteilen, führen dazu, dass ich nie damit fertig werde, dass ich mich bei provisorischen und unklaren Ordnungen aufhalte, die kaum wirkungsvoller sind als die ursprüngliche Anarchie. Das Ergebnis all dessen führt zu wirklich seltsamen Kategorien: zum Beispiel eine Sammelmappe mit den verschiedensten Papieren, auf der steht: ‚EINZUORDNEN‘; oder eine Schublade mit dem Etikett ‚DRINGEND 1‘, die nichts enthält (in der Schublade ‚DRINGEND 2‘ sind alte Fotos, in der Schublade ‚DRINGEND 3‘ neue Hefte). Kurzum, ich sehe, wie ich zurechtkomme.“¹⁰

Zum Knutschen der Perec. Und zum Knutschen die diversen Ordnungen, Unordnungen und Umordnungen dieser Texte im Ausstellungsraum, die ein vielleicht sogar musikalisch zu nennendes *livre vivant* ergeben, das zum Tanz durch die Ausstellung einlädt. Oder zum Explodieren. Puff.

Herzlich,
dein*e L.

Die Dinge und wir/Things and Us – 2021/2022. Texte von Studierenden der Weißensee Kunsthochschule Berlin, RL16, Rosa-Luxemburg-Straße 16, 10178 Berlin, 28.01.2022 – 19.03.2022
Die Texte der Studierenden sind auf der RL16-Website abrufbar!
<https://rl16.de>

1 Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt/M. 1974, S. 94

2 Severo Sarduy, *Bewegungen*, Frankfurt/M. 1968, S. 7

3 Zur poetischen Revolution sowie zur oben erwähnten ‚semiotischen Freiheit‘ vgl. insbes. Julia Kristeva, „Das Semiotische und das Symbolische“, in: dies., *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/M. 1978

4 Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt/M. 2008, S. 358

5 Umberto Eco, *The Infinity of Lists*, London 2009, S. 15, meine Kursivierung

6 Andrés Felipe Uribe Cárdenas, https://www.instagram.com/p/CT31kQas9gL/?utm_medium=copy_link (zuletzt am 7.4.22)

7 Georges Perec, erste dt. Ausgabe: *Die Dinge*, Karlsruhe 1966, (Ost-)Berlin 1967

8 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, erste dt. Ausgabe: Frankfurt/M. 1971

9 „Als erste Definition der Kritik schlage ich also die allgemeine Charakterisierung vor: die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden.“ Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 12

10 Georges Perec, *Denken/Ordnen*, Berlin, Zürich 2014, S. 153f.



GEORGES PEREC

DIE DINGE

/ Marc Wellmann

Der Schriftsteller und Filmemacher Georges Perec (1936–1982) erhielt für seinen 1965 erschienenen Debütroman *Die Dinge: Eine Geschichte der sechziger Jahre* den „Prix Renaudot“ und wurde auf der Grundlage dieser Anerkennung rasch berühmt. Das relativ schmale Buch befindet sich vom Umfang her an der Grenze zur Novelle und handelt von einem glücklosen Paar, Jérôme und Sylvie, das sich den ökonomischen und kulturellen Zwängen der Warenwelt unterwirft. Ihre einzigen sozialen Bestrebungen sind auf den Erwerb von Objekten ausgerichtet, bzw. auf die Zurschaustellung des Besitzes als Ausdruck einer gesellschaftlichen Rangordnung. Die Erzählung wurde erstmals 1966 von Eugen Helmlé ins Deutsche übersetzt. Eine von ihm selbst noch überarbeitete Neuauflage erscheint 2016 im Züricher Diaphanes-Verlag. Das Buch wird häufig im Kontext einer Kapitalismuskritik herangezogen, da es nicht nur Karl Marx' Theorie des Warenfetischismus in eine Romanform überträgt, sondern als Wegbereiter der von Pierre Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* (1979) erarbeiteten Begrifflichkeit des kulturellen und symbolischen Kapitals gilt. Wesentlicher Impulsgeber für Perec war die Lektüre von Roland Barthes *Mythen des Alltags* (1957).

Jérôme und Sylvie ist eine miteinander verschmolzene Figur. Das Paar agiert nie einzeln, wodurch Perec eine Identifikation mit ihnen durch die Lesenden verhindert. Sie bleiben völlig gesichtslos ohne ein nachvollziehbares Innenleben. Beide haben ihr Soziologiestudium abgebrochen und erstellen Meinungsumfragen und Marktanalysen in der Werbebranche. Sie arbeiten also für genau jene Konsumindustrie, die für ihre eigene wachsende Entfremdung verantwortlich ist. Doch sie verdienen für die erzeugten Bedürfnisse letztlich zu wenig Geld, und die im Roman stets wiederkehrende Frage ist, wie man sich all die Dinge überhaupt leisten kann, die Ausdruck gesellschaftlichen Erfolgs zu sein scheinen. Letztlich fehlt dem Paar nicht nur das finanzielle Kapital, sondern auch das kulturelle, da sie ihrer



Georges Perec

Die Dinge

diaphanes
broschur

Herkunft aus dem kleinbürgerlichen Mittelstand nicht entkommen können. Ihre Flucht aus den „Gefängnissen des Überflusses“ führt sie am Ende in die Provinz, wo die Lebenserhaltungskosten niedriger sind, und wo sie eine wohlsituierte, aber langweilige Existenz erwartet. Der Erzählfaden bricht hier ab.

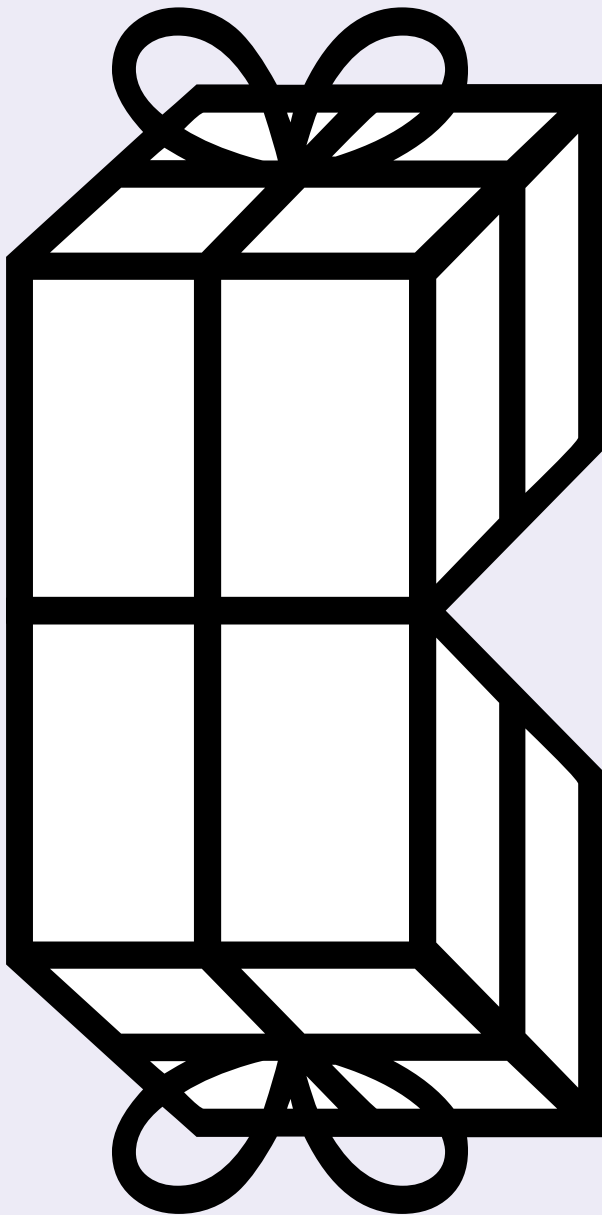
Die Handlung des Romans spielt in drei verschiedenen Zeitformen. Der erste Teil, der eine sehr lange Beschreibung der Wohnungseinrichtung des jungen Paares enthält, ist im Irrealis geschrieben und beginnt mit dem Satz: „Zuerst würde der Blick über den grauen Teppichboden eines langen, hohen und schmalen Korridors gleiten. Die Wände wären Einbauschränke aus hellem Holz, deren Messingbeschläge glänzten. Drei Stiche – der eine stellt Thunderbird dar, Sieger in Epsom, der andere einen Schaufelraddampfer, die Ville-de-Montereau, und der dritte eine Lokomotive von Stephenson – würden zu einem von großen, schwarz gemaserten Holzringen gehaltenen Ledervorhang führen, der sich durch eine einfache Handbewegung zurückschieben ließe.“ Das seitenlang ausgeführte Dingbegehren beschreibt nicht das wirkliche Apartment des Paares. So sähe es aus, wenn sie mehr Geld hätten. Der Mittelteil, in dem sie sich im Zusammenhang des Algerienkrieges, phasenweise und zögerlich beginnen, politisch zu interessieren, ist dann im Präteritum verfasst. Und der Epilog, der das zukünftige Leben des Paares in der Provinz entwirft, hat im Futur die dazu entsprechende Zeitform. Am Ende des Epilogs ist ein Zitat von Karl Marx zu lesen, das Perec in einem kunsttheoretischen Aufsatz über das Montageprinzip Sergej Eisensteins gefunden hatte: „Zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg. Die Untersuchung der Wahrheit muss selbst wahr sein, die wahre Untersuchung ist die entfaltete Wahrheit, deren auseinandergestreute Glieder sich im Resultat zusammenfinden.“ Im Fall der Geschichte von Jérôme und Sylvie wird die finale Wahrheit als eine existentiell freudlose beschrieben: „Es wird kein Reichtum sein. ... Man wird ihnen ein paar Brotsamen übrig lassen, für den Lebensstandard, die Seidenhemden, die Schweinslederhandschuhe. Sie werden etwas darstellen. Sie werden gut wohnen, gut essen, sich gut kleiden. Sie werden keinen Grund zur Klage haben.“

So sehr die im Roman präsentierten Ding-Codes aus der Zeit gefallen scheinen, so einfach ließe sich eine geupdatete Version davon in einem heutigen Appartement in Berlin von einem jungen New Economy-Paar vorstellen, das die Zeitschrift *Wallpaper** liest, im Concept Store einen Wintermantel einkauft und „demokratisierte“ Kunst von der MISA.ART-Website von Johann König begehrt. „Die Dinge“ sind ein höchst einflussreiches Buch, von dem sich unter anderem Verbindungslinien zu dem exzessiv vorgetragenen Markenfetischismus in den Romanen von Bret Easton Ellis, etwa *Less than Zero* (1985) und *American Psycho* (1991), ziehen lassen und in dem sich die totalitäre Trostlosigkeit im Denken von Michel Houellebecq ankündigt.

Georges Perec, *Die Dinge*, Übersetzt von Eugen Helmlé, Broschur, 120 Seiten, Diaphanes Berlin / Zürich, 2016

Das Ding dingfest machen

oder: Was wäre Linus ohne seine Schmusedecke?



/Elke Stefanie Inders

Die Sache mit dem Ding ist ein komplexes Unterfangen, denn bereits bei der Bezeichnung des Dinges kann jenes auch ein Gegenstand, eine Sache oder ein Gut sein. Je nachdem, aus welchem Themenbereich man auf das Ding schaut. Außerdem definiert jede Fremdsprache das Ding anders. Da sind Missverständnisse und Diskussionsbedarf vorprogrammiert.

In der deutschen Sprache taugte das Ding an sich zu einer philosophischen Debatte und Michel Foucault widmete sich in *Die Ordnung der Dinge* der ausführlichen Freilegung von Denk- und Ordnungsmustern in verschiedenen Epochen. Wer aber das Ding als die Sache versteht, befindet sich evtl. schon im Rechtsbereich. Wo soll man also anfangen, was genau fokussieren? Offensichtlich hat der homo sapiens eine äußerst komplexe Beziehung zu den Dingen und das Ding selber ist offensichtlich auch sehr kompliziert.

Interessant ist vielleicht, dass die meisten Menschen unter dem Ding einen sinnlich erfahrbaren, meist haptisch erfassbaren Gegenstand verstehen, aber die Philosophie das Ding an sich lediglich als intelligibel, also nur geistig erfassbar, definiert. Bleiben wir also in der haptisch erfahrbaren Welt der Dinge. Damit fing wahrscheinlich auch alles an, wenn wir an unsere Vorfahren denken, die mit Faustkeilen hantierten.

Das Ding hat also oftmals eine materielle Beschaffenheit, d. h. wir können es anfassen, streicheln, aufheben, wegstellen, verformen, kaputt machen und das Ding selbst kann evtl. ebenso viele Dinge ausführen. Aber auch bei den sinnlich erfassbaren Dingen gibt es unendlich viele Dinggruppen. Gebrauchsgegenstände, nutzlose Dinge, Wertgegenstände usw. Und nicht jeder hat dieselbe Definition von diesen Dingen. Was für den einen wertlos ist, ist für den anderen eine Sache von unschätzbarem Wert, dem sogenannten ideellen Wert, oder von großem Nutzen.

Da unser Verhältnis zu den Dingen also ziemlich kompliziert ist, gibt es daher zahlreiche Möglichkeiten, sich dem Ding zu nähern. Am interessantesten erscheint mir an dieser Stelle die Frage, wie dem Ding ein bestimmter Wert zugeschrieben wird und die Dinge dadurch für uns zu ganz unterschiedlichen Wertgegenständen etc. werden.

Bei Marx wird das Ding durch den Gebrauchs- und Tauschwert zur Ware aufgewertet und diese kann einen vollkommen unterschiedlichen Gebrauchs- und Tauschwert haben. Der Gebrauchswert eines Tisches drückt sich darin aus, dass man daran sitzen kann, Gegenstände auf ihm abstellen kann usw. Der Tauschwert des Tisches würde sich darin ausdrücken, in welchem Verhältnis, i.d.R. zu welchem Geldwert man den Tisch im Warenhandel tauschen könnte. Und natürlich bildet sich im Tauschwert eines Produktes die Ware Arbeitskraft ab. Sowohl der Gebrauchs- als auch der Tauschwert sind veränderlich. Derselbe Tisch kann einmal 20 Euro kosten oder auch 100 Euro. Angebot und Nachfrage sind hier entscheidend. Dieses Prinzip regelt in der Sozialen Marktwirtschaft weitestgehend die Preisbildung oder die künstliche Verknappung und wenn

dieses außer Kontrolle zu geraten droht, dann werden, wie derzeit in der Coronapandemie, Hamsterkäufe getätigt und plötzlich bekommen Toilettenpapier, Spaghettis und Olivenöl einen höheren Wert und wir fürchten, dass der tatsächliche Warenwert steigen wird.

In unserer kapitalistischen Konsumkultur trägt dann der Warenfetisch dazu bei, dass der Tauschwert eines Produktes, einer Ware oder einer Sache bisweilen absurde Rekordsummen aufweist. Bei der Fetischisierung der Waren wird nach Marx das Verhältnis der füreinander produzierenden Menschen in das versachlichte oder verdinglichte Verhältnis der Waren zueinander verkehrt, was bei ihm die Entfremdung der Warenproduzenten zueinander auslöst. Sache und Ding sind hier also negativ konnotiert und kulminieren nun im Warenfetischismus, der die Arbeit am Ding ausblendet. Den vom Produzenten entfremdeten Produkten werden nun Eigenschaften zugesprochen, die sie eigentlich gar nicht haben. Heutige Kaufhäuser sind also regelrechte Tempel, in denen dem Warenfetisch gehuldet wird. Die Entfremdung zwischen Produkt und Produzenten sollte daher in der Planwirtschaft des Sozialismus bzw. Kommunismus aufgelöst werden, mit bedingtem Erfolg, wie wir wissen, denn die quasireligiöse Verehrung von Produkten zog auch die Bewohner der ehemaligen Ostblockländer in ihren Bann. Man hatte die Sogwirkung des Warenfetischs ganz einfach unterschätzt, die sozusagen in ihrem Wirkmechanismus an die religiöse Verehrung von Dingen, Gottheiten etc. in den Religionen und insbesondere im Animismus erinnern. Kultische Verehrung von Dingen und nicht nur von Göttern und Menschen scheint also für viele Menschen wichtig zu sein, bzw. das Bedürfnis nach Transzendenz. Dieses äußert sich in allen Religionen darin, dass unbelebten Dingen eine mehr oder minder überirdische und religiöse Kraft zugesprochen wird, die sie nach wissenschaftlichen Standpunkten eigentlich nicht haben kann. Der Gläubige segnet sich mit dem Weihwasser in der Kirche, weil dieses zu den Sakramentalien gehört, und er sich damit immer wieder an seine Taufe erinnert. Der Ungläubige tut dies nicht, weil er nicht an Weihzauber glaubt oder aber wendet sich angeekelt ab, weil das abgestandene Weihwasser, in das bereits Hunderte ihre Finger ehrfürchtig eingetaucht haben, sicherlich schon voller Keime ist. Ebenso wenig verkörpert für ihn eine Oblate den Leib Christi, den Gläubige in der Eucharistie als Hostie, also als Opfergabe zu sich nehmen. Ebenso wenig gibt es wissenschaftliche Belege dafür, dass im Ahnenkult der Geist von Verstorbenen in einer dafür vorgesehenen Figur etc. vorhanden ist. Aber die Menschen glauben daran, zumindestens viele. Und es ist auch nachvollziehbar, dass Menschen über eine Figur, Maske, ein Medium etc. eine Verbindung zu bspw. Verstorbenen aufnehmen wollen, weil der Tod einer nahen Person für die meisten undenkbar ist.

Nicht nur in der Religion und im Ahnenkult spielen die Vermenschlichung oder Verlebendigung von Gegenständen eine große Rolle und seltsamerweise spricht man in den animistischen Religionen von Fetisch, wenn eine bestimmte Figur als göttlich verehrt wird. Würde man im

Christentum die Verehrung oder Anbetung der Figur der Mutter Gottes und der Jesusfigur als Fetischisierung bezeichnen, würde das bestimmt viele Religiöse beleidigen, obwohl es genau das wäre. Selbst als Atheist können wir beim Anblick bestimmter Gegenstände an Verstorbene denken und der Verstorbene wird dadurch wieder lebendig, bzw. der Gegenstand ist unmittelbar mit der verstorbenen Person verbunden. Der Begriff Fetisch bedeutet ja eigentlich nichts anderes als künstlich und Zaubermittel und ist erst durch seine kolonialistische Aneignung ein Begriff geworden, der pejorativ den Animismus beschreibt. In der Psychoanalyse z.B. findet der Begriff des Fetischs in der Sexualtheorie ihren Niederklang und als Fetischisierung versteht man hier die vermeintliche abweichende Form von der sexuellen Norm, die sich auf Dinge richtet und nicht auf Personen. Statt Ding könnte man hier den Begriff Objekt verwenden.

Weniger kritisch abweichend bewertet dann die Objektbeziehungstheorie die Beziehung zwischen Säugling und Gegenstand oder Objekt. Das Kind fantasiert in den Teddy eine Beziehung zu einer Person hinein. Der Teddy ist hier ein Übergangsobjekt, das dem Kleinkind hilft, den Raum zwischen der Mutter und ihm selbst zu überwinden. Dieser erste Nicht-Ich-Besitz verliert dann auf im Laufe des Größ-erwerdens an Bedeutung, wird durch andere Handlungen und Prozesse ersetzt und ist offensichtlich ein lebensnotwendiger Entwicklungsschritt auf dem Wege der Individuation. Und später bekommen andere Dinge eine Bedeutung oder eben auch nicht.

Und auch hier geht es um die Frage, ab welchem Punkt eine definierte Beziehung zwischen Mensch und Ding pathologisch und abnorm ist. Scheinbar geht es um den rechten Gebrauch der Dinge und offensichtlich brauchen wir Menschen nicht nur ein Regelwerk für den Umgang mit lebendigen Nicht-Dingen, sondern auch im Umgang mit den Dingen. Es ist also kompliziert und beim Sich-dem-Ding-Nähern gerät man ziemlich schnell auf eine mehrspurige Autobahn mit ziemlich vielen Auf- und Abfahrten. Und vielen Gebots- und Verbotsschildern und plötzlich ist das Ding auch schon wieder weg oder hat sich in einen Gegenstand transformiert.

Linus van Pelt von den Peanuts macht sich scheinbar nicht wirklich etwas aus diesem Ding-Mensch-Regelwerk und beschreitet diese gefährliche Autobahn ebenso wenig. Trotz seines Alters ist er niemals an den Punkt gekommen, um auf seine inzwischen ziemlich gammelig gewordene Kuscheldecke verzichten zu können, und das, obwohl er ziemlich weise ist und als Philosoph gilt. In zahlreichen Situationen veralbern ihn die anderen Kinder, insbesondere seine ältere Schwester Lucy, oder sie entwenden ihm seine Schmusedecke, was bei ihm katastrophale psychische Zustände auslöst. Die einzige Lösung ist jedes Mal: die Decke muss um jeden Preis wieder her, ganz egal, ob das angemessen ist oder nicht. Bei den Peanuts darf die Dingwelt also noch in Ordnung sein oder sie ist es erst dann, wenn zu große oder weise Kinder noch mit Schmusedecken spielen, denn es gilt die Regel: Happiness is a warm blanket. Das ist eben auch eine von vielen möglichen Beziehungen zu den Dingen.

Kein Ding

/Peter K. Koch

Um mich herum lauter Dinge. Ding Dong. Jemand bringt ein neues Ding. Wohin mit dem Ding? Ich stelle es zu den anderen Dingen. Jedes Mal, wenn ein neues Ding kommt, sollte ein altes Ding gehen. Aber wohin mit dem Ding?

*

Viele Dinge sind nützlich, andere nicht.

*

Aus einem Nutz-Ding kann Dekoration werden, dann ist es ein Deko-Ding, aber noch nicht zwingend ein Kunst-Ding. Ein Deko-Ding hat ästhetische Qualitäten, aber keinen Selten-Ding-Status.

*

Wenn man ein Ding nur noch anschauen darf, dann ist es vielleicht gar kein Ding mehr, sondern schon ein Ming, ein sehr teures also, was nicht mehr benutzt werden darf, weil es sonst kaputtgehen kann. Wenn ein Ding, das früher benutzt wurde, nicht mehr benutzt werden darf, dann ist aus ihm ein Deko-Ding oder ein Kunst-Ding geworden.

*

Jedes Ding muss hergestellt werden und jedes Ding hat einen Wert. Manche Dinge kosten Geld, andere nicht.

*

Ich denke über den Ding-Wert nach:

ersetzbar – unersetzbar

nützlich – nicht nützlich

ständig in Gebrauch – selten in Gebrauch –

nie in Gebrauch

einzelnes Ding – seriell Ding

schönes Ding – normales Ding

*

Und was das mit dem Wert des Ding zu tun hat:

monetärer Wert – emotionaler Wert

steigender Wert – fallender Wert

*

Ich versuche zu schätzen: Wie viele Dinge besitze ich?

Wie viele Dinge benutze ich? Meine Google-Recherche ergibt, dass ein Mensch durchschnittlich 10.000 Dinge besitzt. Wie könnte ich herausfinden wie viele Dinge ich besitze? Gar nicht. Ich bräuchte einen Ding-Zähler.

*

Ich versuche immerhin alles in folgenden Ausrüstungskategorien zu unterteilen:

—Kleidungsausrüstung

—Sportausrüstung

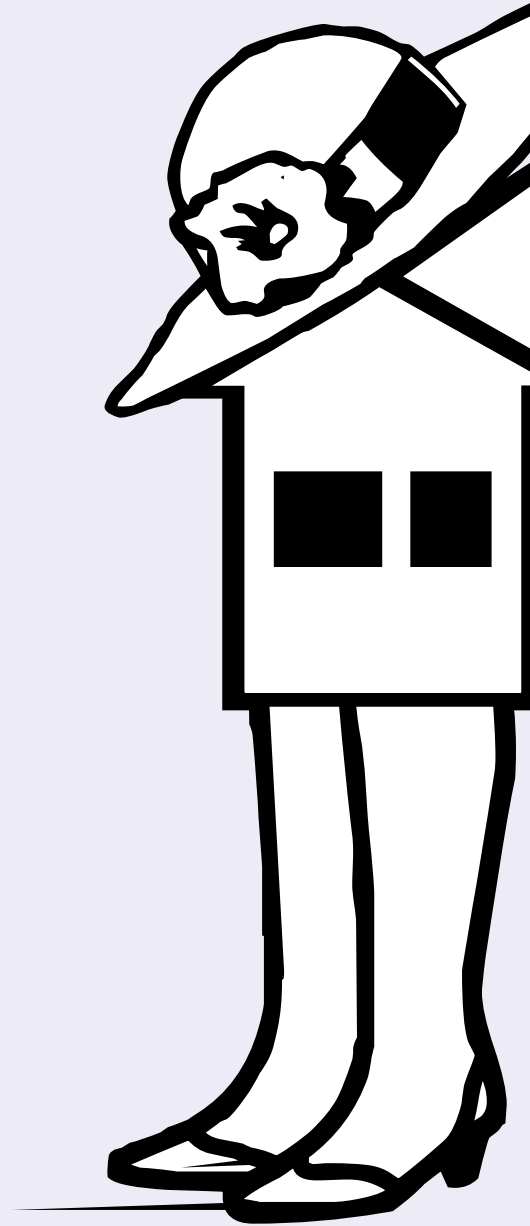
—Atelier- und Büroausrüstung

—Möbel- und Wohnausrüstung

—Mobilitätsausrüstung

—Beiausrüstung (alles was nicht in die anderen Kategorien passt)

*



Ich habe keine Ahnung, wie viele Dinge ich besitze, es ist mir auch egal. Ich brauche sicher nicht alle und versuche dementsprechend, immer wieder genau hinzuschauen und alles loszuwerden, was ich nicht brauche. Nicht jedes Nutz-Ding ist wirklich so nützlich, wie es scheint, nicht jedes Deko-Ding ist so unnütz, wie es scheint.

*

Wenn ich ein Ding haben will, sagen wir mal eine neue Einheit Sportausrüstung, sagen wir mal einen Sportschuh für eine bestimmte Sportart, sagen wir mal einen Golfschuh, muss ich dann auch eine emotionale Beziehung zu dem neuen Ding aufbauen? Das gelingt mir meistens nicht und ich würde behaupten, dass ich zu Dingen überhaupt noch nie ein emotionales Verhältnis aufbauen konnte. Wenn das Ding kaputt ist, kaufe ich ein Ersatzding. Fertig.

*

Ist ein Brief ein Ding? Ist ein Foto ein Ding? Ist ein Zeugnis ein Ding?



Im Kopf der Mutter

/Christoph Bannat

Eine schwarze Wand aus Uniformen blockiert die Wohnungstür. Zwei Polizisten, zwei Fremdkörper in einem unbekannten Stadtteil gezüchtet, stehen in der Wohnungstür meiner Mutter. Sie blockieren den Flur meiner Kindheit, bis ich sie ablöse. Meine Mutter hat ihre Brillen verlegt und 110 gewählt. Logisch, wer sich Ordnungshüter nennt, muss damit rechnen, denk ich. Komplizierter wurde es, als sie ihre Wohnungsschlüssel in der Wohnung verlor. Da kam die Ordnungsmacht nur bis vor die Wohnungstür. Daraufhin begann ich, tageweise bei meiner Mutter zu wohnen. So lebte ich ein Stück weit in ihrem Kopf, aber auch in meiner Kindheit und Jugend. Denn die Wohnung ist das Abbild ihres Kopfes. In ihr verliert sie Dinge, oft von einer auf die nächste Sekunde. Dinge, die über Monate oder gar nicht mehr auftauchen. Dinge, die in den Falten von Wäschestapeln, in Kartons und Schubladen versteckt werden, und das so gut, dass sie die selbst nicht wiederfindet. Als wollte sie Michel Foucaults Behauptung, dass die Ordnung der Worte die der Dinge vorausgeht, karikieren. Hier bestimmt die Ordnung der Dinge das Denken. Und damit ihr Ordnungssystem schlüssig bleibt, wird der Grund für das Verschwinden von Dingen externalisiert und personalisiert. Das erinnert mich an Corona-Verschwörungsideen, bei denen auch ein in sich logisches System kennzeichnend ist. Folgerichtig bricht der Nachbar bei ihr ein und klagt. Und logischerweise ist er (für sie) ein Schlosser,

der jede Tür öffnen kann. Normalerweise kommt er, wenn sie aus dem Haus ist, aber auch wenn sie schläft. Und da er ein böser Mensch ist und sie oft nur ärgern will, verschiebt er manchmal die Dinge auch nur. Dinge, die sie in ihrem Kopf, der Wohnung, verschiebt und verliert. Ich bin dann dafür da, sie wieder auftauchen zu lassen. Tauchen sie dann auf, ist ihr Verschwinden schnell vergessen. Es sind Dinge, die über Jahre mit Informationen gespeist wurden, wie der Ehering meines Vaters, mit dem eingravierten Hochzeitsdatum.

Sie ist kein Messi. Sie wirft so gut wie nichts weg. Bei 3 Kindern und 2 Erwachsenen in einer 4-Zimmerwohnung, über 6 Jahrzehnte kann aber auch das durchaus zu einem Problem werden. So begann ich Ordnung zu schaffen und Dinge wegzuerwerfen. Gleichzeitig reiste ich anhand der Dinge zu den Sachen-Tatsachen und Sachverhalten. Dann; von den Sachen zu den Menschen und zurück. Kopfreisen im Wissen, dass Zukunft unsere zukünftige Vergangenheit ist. In diesem Bewusstsein informieren wir Dinge und gestalten unsere Vergangenheit. Im Wissen, dass sie das Einzige ist, das wir sicher haben, die aber im Rückblick meist eine ganz andere ist. (Die einzige Lösung wäre: aus der Zukunft unsere Gegenwart zu informieren, um damit die Vergangenheit zu bestimmen). Alles nur ein Gedankenspiel. Spiel, mit der Voraussetzung, dass man sich gern erinnert. Was Vertrauen voraussetzt, dass die Erinnerung nicht das Leben bedroht. Durch alte Briefe wird mir noch einmal der Wahn meines Bruders und seine soziale Behinderung vor Augen geführt. Andere Reiserouten verlaufen über die Haptik. So begann eine sinnliche Reise mit meinem Kinderwaschlappen. Von kratzig trocken, zu schwerer Nässe, die bei leichtem Druck warme Rinnsale über den Körper schickt. Damit war klar: selbst der letzte Lappen ist mit Vergangenheit informiert. So kam ich mit dem Aufräumen nicht weiter. Ich konnte die Vergangenheit nicht aufräumen, versuchte sie aber zu ordnen. Gleichzeitgkramte ich im Kopf meiner Mutter. Das musste sein, denn die Dinge verstellten die „Wege des Sozialen“; die Pflege der Wohnung und die „Sorge um sich selbst“. Voraussetzungen für ein halbwegs geordnetes Sozialleben. Was sie so nicht wollte, denn am liebsten wollte sie allein sein. Ich griff also in ihre Ordnung ein, bis sie wütend wurde. Sie fühlte sich überversorgt und bevormundet (erinnerte mich an Impfgegner, die sich dagegen wehren, dass andere ihnen sagen, was gut für sie ist – scheint etwas Grundsätzliches zu sein). „Du behandelst mich wie ein Kind“, war ihr Vorwurf. „Und was ist so schlimm daran?“, konterte ich, mit der anschließenden Aufforderung das Kindsein doch zu genießen. Worauf sie entgegnete: „Nur eins ohne Mutter“.

Nach 65 Ehejahren ist mein Vater letztes Jahr gestorben. Ich werfe also behutsam Dinge weg, Plastikkram aus den 70ern. Aber auch dieser ist mit Erinnerungen geladen. In ihrem Kopf ist alles mit ihrer Geschichte informiert. Die arme verwirrte Frau wandert in der Wohnung, in ihrer Vergangenheit. Nicht die Hülle, sondern die Information sind der Wert. So schleicht sie durch die Zimmer und schichtet ihre Erinnerungen um und legt Verstecke an. Schreibt sich in Steno (ihre Geheimschrift) auf, wo die Sachen liegen,

steckt die Zettel zwischen die Dinge, kramt alte Notizzettel vor, geht diesen nach und verliert dabei den Überblick. Dazwischen Hilferufe, Angst verrückt zu werden und die Frage, wo denn mein Vater sei und wann er wiederkommt. Nicht wenige meiner Freunde informieren Leinwände mit Farbe, oder werkeln und informieren Dinge um. Größe, Menge und Formate zeigen ihren sozialen Stand. Manche leisten sich Lagerräume, andere stellen Atelier und Wohnräume mit Dingen zu. Wohin damit, wenn sie einem die Lebenswirklichkeit verstellen? Wohin, wenn sich kein Museum (Ordnung der Dinge und Verschlagwortung) und kein Markt (Streuung der Dinge) dafür interessiert? Wenn keiner außer dem Produzenten Lebenszeit in diese Dinge investiert hat? Mit der Hoffnung, dass diese Dinge in der Zukunft ihren Wert, und das auch für andere, erst noch bekommen. Sicher, wir brauchen diese Dinge, um uns die Welt zu vergegenwärtigen und um Abstand von ihr nehmen zu können. Aber reicht es nicht nur noch Readymades, zur Müllvermeidung, zu „produzieren“?

Joseph Beuys hatte Duchamp vorgeworfen, dass sein Pissoir eigentlich kein Readymade sei, da es bereits durch Arbeitskraft informiert wurde. Walter Benjamin sah in der Massenproduktion die Langeweile am Fließband, die in die Dinge eingearbeitet ist und wieder ausdunstet, ohne dass diese ihre Aura verlieren. Es sind also nicht die Dinge selbst, die sich verrätseln. „Zauberdinge“ nennt Wolfgang Koepfen sie, für die wir bezahlen, uns verschulden und sogar morden. Warenfetisch, nennt Karl Marx den Wert, den wir ihnen beimessen, mit seiner legendären Bemerkung, „dass alle Dinge Menschen sind“, in Anlehnung an Ovids Metamorphosen. Gemeint ist wohl die Verwandlung von Arbeitskraft in Dinge, in Geld und wieder in Arbeitskraft. In diesem Sinne verstehe ich Annie Ernaux, wenn sie schreibt; dass in den 1970ern Ideologie durch Konsum ersetzt wurde. Für meine Eltern war „Das Neue an sich“ schon ein Erlebnis. Die Möbel von den Eltern nicht übernehmen zu müssen, ein Versprechen. Die nächste Generation hat das Verschwinden von Speichermedien, von Vinyl über Floppy-Disk bis zur DVD erlebt. Ein riesiger Müllhaufen. Und immer wieder wird das neueste Ding auch als neuer Möglichkeitsraum verkauft.

Nach dem großen Irrbruch sind meine Eltern beide geflohen. Mein Vater aus dem Elternhaus, meine Mutter aus der Ostzone. Jetzt zerfallen in der Wohnung meiner Kindheit und Jugend die Informationen und die Dinge bleiben. Zu welchen Einheiten, frage ich mich? Und denke, als Kitschnudel, die ich bin, dass nur bleibt, was man Gutes im Leben getan hat. Das bleibt in der Weltgeist-Cloud (der großen Vernunft). Und der Versuch einer schönen Lebenslinie. Und das Bemühen, den Faden nicht abreißen zu lassen. Und dass nur dies den Weltgeist und die Vernunft zum Guten nährt. Und sollte das doch die falsche Vernunft sein, so bleibt die Hoffnung auf den Zweifel – und die Angst vor dieser Art von Vernunft. Und wem das zu kompliziert ist, fragt sich doch einfach, wie er sich 2040 an das Jahr 2022 erinnern möchte. Vielleicht nicht gerade daran, dass er zu viel vor dem Computer gesessen hat, um einen glaubhaften Lebenslauf designt und ins Netz gestellt zu haben.

Wohin mit der Kunst?

Überlegungen zum künstlerischen Nachlass

/ Birgit Szepanski

Welche Künstler*innen denken daran, ihren künstlerischen Nachlass zu planen? Künstler*innen, die im Kunstmarkt etabliert sind und durch eine Galerie repräsentiert werden, haben oftmals die Chance von dieser auch nach ihrem Leben vertreten zu werden. Von den international agierenden Galerien ist vermutlich Hauser & Wirth diejenige, die die meisten Nachlässe von internationalen Künstler*innen verwaltet, ihre Werke ausstellt, in kuratierten Ausstellungen mit zeitgenössischer Kunst in Kontexte setzt und verkauft. Die Arbeiten von Geta Brătescu (1926–2018)¹ zeigen beispielhaft, wie umfangreich das Werk von Künstler*innen sein kann und wie Kunstwerke vielfältig miteinander verknüpft sein können: Zeichnungen, textile Objekte, Fotografien, Filme, Künstlerbücher, Dokumentationen von Performances gehören zu Brătescus Œuvre. Erst mit der Venedig Biennale 2013 wurde Brătescu außerhalb von Rumänien bekannt und ab 2017 wurde sie von der Galerie Hauser & Wirth vertreten. Ebenfalls erst im Alter bekannt geworden ist die Künstlerin Luchita Hurtado (1920–2020). Ein Kurator sichtete 2010 den Nachlass ihres Ehemannes Lee Mullican und wurde dabei auf ihr außerordentliches malerisches Werk aufmerksam. Durch die darauffolgende internationale Aufmerksamkeit hatte Luchita Hurtado 2019 mit 99 Jahren ihre erste Einzelausstellung in einem Museum, der Serpentine Gallery in London.² Auch hier verwaltet Hauser & Wirth das Werk, das aus Leinwandbildern, Zeichnungen und Gouachen besteht. Diese Beispiele einer späten Beachtung für ein künstlerisches Werk und Leben sind Ausnahmen, die in den letzten Jahren tendenziell Künstlerinnen betreffen. Diese verspätete Anerkennung verdeutlicht, dass Künstlerinnen im Kunstbetrieb und in der Kunstgeschichte immer noch intensiv um ihre Sichtbarkeit ringen.

Häufiger als Galerien sammeln Museen, meist mit Hilfe von Förderkreisen, und private und staatliche Sammlungen ausgewählte Werke von zeitgenössischen Künstler*innen in deren Schaffenszeit, um Kunstwerke in bereits bestehende kunsthistorische Sammlungsstrukturen einzufügen und Sammlungen zu aktualisieren. Es gibt auf der einen Seite eine große Nachfrage nach dem künstlerischen Nachlass, wenn die Künstlerin oder der Künstler einen bestimmten Bekanntheitsgrad erreicht hat und als Stellvertreter*in für eine Zeit, einen Kontext und ein bestimmtes Genre gilt. Aber auch die Kapazitäten der Museen sind begrenzt, da die Archivierung eines künstlerischen Nachlasses viel Zeit, Arbeit und finanzielle Ressourcen erfordert. Nicht alles

aus einem künstlerischen Œuvre und Leben kann aufbewahrt und archiviert werden. Wer trifft die Auswahl und welche Kunstwerke und Belege der Entstehungszeit (wie Briefe, Notizen, Skizzen, Texte, Tagebücher, fotografische Dokumentationen) sind relevant? Würden spätere Generationen andere Entscheidungen treffen? Lassen sich ortsspezifische Installationen und ephemere Kunstformate für ein Archiv dokumentieren? Wie wird aus Nachlässen ein ‚lebendiges Archiv‘, in dem Kunstwissenschaftler*innen, Künstler*innen und Interessierte zusammen forschen und diskutieren können, um neue Kunst- und Archivformate zu entwickeln? Ist es sinnvoll, dass Künstler*innen zu Lebzeiten eine Auswahl treffen und sich so um ihren Nachlass beziehungsweise Vorlass kümmern?

In der 2021 von der Stiftung Kunstfonds herausgegebenen Publikation *Heute, heute, nur nicht morgen. Wer bestimmt unser Kunsterbe?* werden Künstler*innen unterschiedlicher Generationen, die Mitglieder der Akademie der Künste Berlin sind, befragt: Wohin mit der Kunst? Welche Wünsche gibt es für den Nachlass? Die Publikation gibt einen Einblick in die Herausforderung künstlerischer Nachlässe und führt Einschätzungen und Meinungen von Kunstwissenschaftler*innen, Kunstkritiker*innen und Künstler*innen zusammen, um einen zeitgenössischen Reflexionsprozess zum künstlerischen, kulturellen Erbe anzuregen. Wie gesellschaftlich und politisch relevant der Umgang mit dem künstlerischen Nachlass ist, macht Karin Lingl, Geschäftsführerin der Stiftung Kunstfonds, in ihrem Statement deutlich: „Nachlässe werden profiliert, gemanagt und vermarktet. Ob aus Sorge um die Kunst oder als lukratives Geschäftsmodell – all diese Aktivitäten formen unser zukünftiges Kunsterbe, weil sie selektieren.“³ Die Positionierung der Künstler*innen zu ihrem künstlerischen Nachlass ist somit mehr als eine persönliche Frage zum Umgang mit dem Tod. Es ist eine politische Frage, da Künstler*innen mitbestimmen könnten, wie das zukünftige Kunsterbe gestaltet werden kann. Die von Bogomir Ecker befragten Künstler*innen formulieren größtenteils interdisziplinäre Ansätze zum Aufbewahren von ihrer Kunst, die von gängigen Ordnungsstrukturen und Archivformen abweichen und neue Ansätze formulieren. Die Künstlerin Nanne Meyer wünscht sich beispielsweise einen an ein Archiv angeschlossenen Ort, in dem Menschen sich zu einem Austausch über (ihre) Kunst treffen und diskutieren; dies könnte ein Café, eine Bibliothek, Arbeitsräume oder ein Garten sein.⁴ Ein wanderndes, flexibles Archiv, das auch an anderen Orten in der Stadt gezeigt werden könnte, schlägt Rosa Barba vor und plädiert dabei für eine stärkere Anbindung an Universitäten und Kunsthochschulen, die das „Kunsterbe von morgen legitimieren“ könnten.⁵ Eine Transformation von Vorhandenem denkt und praktiziert der Künstler Georg Winter mit seiner in den 1990er Jahren gegründeten „Arbeitsgemeinschaft Retrograde Strategien“⁶. Aufgrund einer überproportionalen Dichte von Kunstwerken und deren Archivierung in Sammlungen, Museen und Ateliers, die räumlich begrenzte Kapazitäten haben, entschlossen sich die Aktivist*innen der Gruppe

Retrograde Strategien, „dieselbe Energie und künstlerische Kraft in das Verschwindenlassen von Produktionen und Materialisierungen zu investieren, wie sie in die Herstellung eingeflossen ist“⁷. Der Rückbau von Kunstwerken (Installationen, Objekte und andere im Kunstkontext benutzte Materialien) wird zu einem kreativen Akt und reflektiert die Kunstproduktion im Hinblick auf Wertesysteme, Ökonomie und Kommunikation. Auch dieser kritische Ansatz birgt eine Vision und alternative Praktik in sich, mit der Kunst als Potenzial für etwas anderes verstanden wird.

In einer Konferenz der Stiftung Kunstfonds, die in Kooperation mit der Akademie der Künste im Mai in Berlin stattfand, stellten Künstler*innen, Stellvertreter*innen aus Museen, Archiven und Galerien ihre Sichtweisen auf künstlerische Nachlässe in einzelnen Statements vor. In den Beiträgen fehlten überwiegend Aspekte wie Diversität, Gleichberechtigung und Gemeinschaftlichkeit zum künstlerischen Erbe, sodass es neue Formate und Foren braucht, um miteinander zu diskutieren. Eine Ausnahme bildete dabei Katharina Grosse, die ihre künstlerische Produktion als ein Verhandeln zwischen der Arbeit, Gesprächen und einem Austausch mit ihrem Team versteht. Ihre Formulierung, den künstlerischen Nachlass als ›Zulass‹ zu verstehen, birgt ein Potential.⁸ Die aktuelle Diskussion, wer wie an dem künstlerischen Erbe und der Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von Kunstwerken beteiligt ist, ist dringend notwendig, berücksichtigt jedoch meistens die Situation von etablierten Künstler*innen, die sich einer bestimmten Aufmerksamkeit sicher sein können. Wenn Christiane Möbus beispielsweise überlegt, eine Kunsttombola zu veranstalten, anstatt ihre Kunstwerke mit sich vergraben zu lassen,⁹ wird dies sicher eine große Aufmerksamkeit erregen. Was tun jedoch die vielen Künstler*innen, die weder institutionelle noch wirtschaftliche Anbindungen an Galerien, Akademien oder Museen haben und sich im Kunstmarkt und -betrieb immer wieder neu aufstellen müssen? Für sie bedeuten die nächsten Ausstellungen und Kunstprojekte oftmals eine Praktik einer Überlebensstrategie: Förderungen und Projektgelder werden benötigt, um die eigene Kunst überhaupt verwirklichen und zeigen zu können. Kann in diesen prekären wirtschaftlichen und sozialen Situationen auch an den künstlerischen Nachlass gedacht werden? Wie der Kunstkritiker Kolja Reichert feststellt, zeigt sich das soziale und gesellschaftliche Drama eines Künstler*innenlebens besonders nach dem Tode: „Das härteste Maß für Erfolg oder Misserfolg eines Werkes ist die Frage, ob sich später jemand drum kümmert. Nur wer einen lebendigen Nachlass hat, hat es wirklich geschafft.“¹⁰ Hier spielt neben dem Bekanntheitsgrad auch der soziale Status der Künstlerin und des Künstlers eine große Rolle. Gibt es Menschen, die sich aus familiären, freundschaftlichen und anderen Gründen um den künstlerischen Nachlass kümmern und beispielsweise eine Finanzierung bei Stiftungen für die Erstellung eines Nachlasses beantragen, die eine eigene Stiftung gründen oder Kunstwerke zu Hause aufhängen? Ein alternativer Ansatz des Kümmerns um das künstlerische Erbe wird notwendig. Beispielsweise, dass

sich künstlerische Initiativen und Gruppen bilden, die im Sinne einer Fürsorge, Kooperation und Idee des Teilens die Kunst von verstorbenen Künstler*innen und Dinge aus Archiven berücksichtigen, um sie in eine Öffentlichkeit und in (Re-)Präsentation einzuführen und ihnen so eine (neue) Sichtbarkeit und Wertigkeit verleihen.

Wie können Künstler*innen und Kunstwissenschaftler*innen verantwortungsvoll mit den inhärenten Machtssystemen der Archive von künstlerischen Nachlässen produktiv umgehen? Was muss anders gedacht und gemacht werden? Die gemeinnützige Initiative „Capri.Care“¹¹, von Anna Schäffler und Annette Maechtel

2019 in Berlin gegründet, schlägt vor, dass „Archive von den Praktiken aus gedacht werden und nicht von den Werken“¹². Dies ist ein interessanter Lösungsansatz, der das Archiv und Archivieren anders denkt. Eine Vorgehensweise mit der Capri.Care unter anderem auf die prozesshaften Eigenschaften von Kunst und auf ephemere Prozesse von (Re-)Präsentationen von Kunst eingehen, ist das ‚Erhalten‘: „Zeitgenössische Kunst kann nicht bewahrt werden, sondern nur erhalten werden. [...] also im Sinne von ‚etwas von jemandem erhalten‘; ‚etwas übergeben bekommen und halten‘, sprich ‚in den Händen haben‘; Erhalten als Tätigkeit, auch im Sinne von Instandhaltung oder Wartung der Funktionen eines Werks.“¹³ Mit dieser kritischen Reflexion, die das Handeln in den Fokus stellt, ändert sich auch der Blick auf museale Archive und institutionelle Sammlungssysteme. Diese müssten sich, so Capri.Care, öffnen und ohne Forschungsaufträge und Akkreditierungen für alle zugänglich und dadurch vernetzbar sein: für Künstler*innen und ihr künstlerisches Arbeiten, für alle Forschenden und Interessierten. Welche andere Archive entstehen, wenn „wir kulturelle Identität als prozesshaft, fluide, multiperspektivisch denken?“¹⁴

Ein transdisziplinäres Archiv, das zur vielfältigen Benutzung einlädt und Multiperspektivität damit größtenteils verwirklicht, ist die Bibliothek Andreas Züst in dem schweizerischen Bergdorf St. Anton. Der Künstler, Naturwissenschaftlicher und Autor Andreas Züst (1947–2000) sammelte aufgrund seines künstlerisch-wissenschaftlichen Interesses zahlreiche Publikationen zu verschiedenen Themengebieten wie Wetter, Geologie, Astronomie, Physik, Literatur, Fotografie, Kunst, Design und Populärkultur und publizierte zudem eigene Künstlerbücher im gleichnamigen Verlag. Die insgesamt über 10.000 Publikationen sind 2003 zu einer öffentlich zugänglichen Bibliothek zusammengestellt worden, in der Workshops, Vermittlungsprogramme und Artist-in-Residences stattfinden, um das mäandernde, vielfältige Konzept des Künstlers weiterzutragen: „Es soll rund um das geforscht werden, was das Gefüge unserer Kultur ausmacht wie auch zu allem, was darüber hinaus geht.“¹⁵ Für ein Artist-in-Residenz bewerben können sich bildende Künstler*innen, Autor*innen, Musiker*innen, Kunstschaffende aus den Bereichen Bühne, Design, Architektur, Film, Foto, angewandten Künsten und anderen, kunstnahen Wissenschaften.



Viele Künstler*innen arbeiten in ihrer künstlerischen Arbeit mit Archiven und reflektieren auf theoretische und praktischer Ebene tradierte Archivbegriffe. Daraus gehen manchmal künstlerische und geschichtsbezogene Archive hervor. Beispielsweise wird das Kunst- und Forschungsprojekt „Schule von Lublin“ (2006 gegründet, seit 2021 in Kooperation mit der Universität Münster¹⁶) von Ulrike Grossarth, in dem sie mit anderen Akteur*innen zum jüdischen Erbe der polnischen Stadt Lublin forscht und kulturhistorische Denk-, Sprach- und Darstellungstraditionen hinterfragt, von der Stiftung Kunstfonds als ‚Vorlass‘ archiviert. Auch das „Rose Valland Institut“ von Maria Eichhorn (seit 2017 initiiert) ist ein interdisziplinär ausgerichtetes und unabhängiges Forschungsprojekt zur Enteignung der jüdischen Bevölkerung in Europa: „Fragen zum Eigentum an Kunstwerken, Grundstücken, Immobilien, Vermögenswerten, Unternehmen, beweglichen Objekten und Artefakten, Bibliotheken, wissenschaftlichen Arbeiten und Patenten, die in der NS-Zeit jüdischen Eigentümer_innen in Deutschland und in den besetzten Ländern entwendet und bis heute nicht zurückgegeben wurden“¹⁷ werden thematisiert und untersucht.

Wie notwendig eine Suche nach anderen Formen und Kriterien für künstlerische Nachlässe ist, macht auch die Künstlerin Ulrike Rosenbach in ihrem Statement zu künstlerischen Nachlässen deutlich.¹⁸ Als einzige Künstlerin in der Kunstfonds-Jury, die über die Förderung von Werkverzeichnissen mitentscheidet, hat sie festgestellt, dass bei den Bewerbungen Künstlerinnen oftmals weniger Geld beantragen als Künstler. In dem von der der Stiftung Kunstfonds als Modellprojekt realisierten Künstlerarchiv in Pulheim-Braunweiler (nahe Köln), das durch einen Showroom und mit wechselnden Ausstellungen und Veranstal-



Marija Prymachenko Boulevard, Kiew, Ukraine, 2018

Das mit Pflastersteinen gelegte Muster auf dem nach Prymachenko benannten Boulevard referiert traditionelle, ukrainische Webmuster, die in den Gemälden der Künstlerin vorkamen. Ein wichtiger Teil des künstlerischen Nachlasses von Marija Prymachenko (1908–1997) wurde durch die Zerstörung des Museum für Geschichte in Iwankiw im Februar 2022 durch den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine vernichtet.

tungen seine Nachlasssammlung öffnet, sind trotz einer überwiegend weiblichen Jurybesetzung für die Aufnahme von Künstler*innennachlässen deutlich mehr Künstler als Künstlerinnen vertreten und zu sehen. Dies beeinflusst auch die Forschung kunstwissenschaftlicher und restauratorischer Forschungsarbeiten (wie Master-, Bachelor- und Promotionsarbeiten), die im Kontext des Archivs erarbeitet und auf der Webseite der Stiftung exemplarisch vorgestellt werden. Die Frage nach dem Aufbewahren, Zeigen und Vermitteln von künstlerischen Nachlässen ist eng mit dem Schreiben von Kunstgeschichte verbunden. Tradierte Strukturen und Praktiken machen viele Künstler*innen aufgrund einer Zugehörigkeit zu einem Geschlecht, einem sozialen Status und einer ethnischen Herkunft unsichtbar und lassen Leerstellen in der Geschichtsschreibung entstehen, die später mühsam aufgearbeitet werden müssen; wenn dies dann überhaupt noch möglich ist.

Der Diskurs zum künstlerischen Nachlass betrifft dabei nicht nur die Archive, sondern auch den öffentlichen Raum und die Stadt. Wie viele Skulpturen von Künstlerinnen, weiblichen und queeren Figuren sind in der Stadt zu sehen und gestalten Stadt- und Kulturgeschichte mit? Was ist mit den zahlreichen Wandbildern und Farbgestaltungen an und in Gebäuden passiert, die in der DDR entstanden sind und aus kulturpolitischen Gründen nicht unter Denkmalschutz gestellt wurden?¹⁹ Wie gehen wir zukünftig mit unserem künstlerischen Erbe um? Diese Frage nach dem künstlerischen Nachlass zeigt die Problematiken der Gegenwart im verstärkten Maße auf: Wie lassen sich offene, diskursive und vielfältige Systeme und Formen längerfristig realisieren?

- 1
Galerie-Website; www.hauserwirth.com/artists, aufgerufen am 1.4.2022.
- 2
Text in *Monopol*, 17.08.2020: www.monopol-magazin.de/kuenstlerin-luchita-hurtado-stirbt-mit-99-jahren, aufgerufen am 31.03.2022.
- 3
Karin Lingl, „Drehkreuz Künstlerarchiv – Fundament und Zukunft“, in: *Heute, heute, nur nicht morgen. Wer bestimmt unser Kunsterbe?*, hrsg. v. Stiftung Kunstfonds in Kooperation mit der Akademie der Künste, Berlin, Köln, 2021, S. 17.
- 4
Vgl. Nanne Meyer, in: *Heute, heute, nur nicht morgen. Wer bestimmt unser Kunsterbe?* Köln, 2021, S. 108.
- 5
Rosa Barba, ebd. S. 68.
- 6
Website der AG Retrograde Strategien: www.ag-retrograde-strategien.com, ein Projekt von Georg Winter und Adi Hoesle 1998 gegründet, mit wechselnden projektabhängigen Teams.
- 7
Georg Winter, in: *Heute, heute, nur nicht morgen. Wer bestimmt unser Kunsterbe?*, Köln, 2021, S. 128.
- 8
Informationen unter: www.kunstfonds.de/aktuelles/kuenstlerarchiv/details/save-the-date-heute-heute-nur-nicht-morgen-wie-entsteht-unser-kunsterbe, Konferenz am 13. Mai 2022, abgerufen am 1.4.2022.
- 9
Vgl. Christiane Möbus, in: *Heute, heute, nur nicht morgen. Wer bestimmt unser Kunsterbe?*, Köln, 2021, S. 110
- 10
Kolja Reichert, „Dezentral ist besser. Wie können Werke ein Fortleben finden, an dem viele teilhaben?“, in: *Heute, heute, nur nicht morgen. Wer bestimmt unser Kunsterbe?*, Köln, 2021, S. 50–53, hier S. 50.
- 11
Siehe Website von Anna Schäffler: www.annaschaeffler.info/projekte/, aufgerufen am 1.4.2022.
- 12
Annette Maehtel, in: »Er-Haltung und das Archiv als Arena«, Interview mit Ina Wudtke, 17. Januar, 2020, in: https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studien_10_CapriCare_DE_3.pdf, Seite 9, aufgerufen am 1.4.2022. In dem Projekt »Networks of Care« wurde 2021 Capri.Care in der nGbK vorgestellt.
- 13
Anna Schäffler, in: »Er-Haltung und das Archiv als Arena«, Interview mit Ina Wudtke, 17. Januar, 2020, Seite 6, aufgerufen am 1.4.2022.
- 14
Ebd., Seite 11, aufgerufen am 1.4.2022.
- 15
Website zur Bibliothek Andreas Züst: <http://bibliothekandreaszuest.net/vermittlung>, aufgerufen am 1.4.2022.
- 16
Siehe Website der WWU Münster: <https://www.uni-muenster.de/2021JIMSL/projekte/Ulrike-Grossarth.html>, abgerufen am 1.4.2022.
- 17
Siehe Website des Rose Valland Instituts: <http://www.rosevallandinstitut.org/ueber.html>, abgerufen am 1.4.2022.
- 18
Ulrike Rosenbach, in: *Heute, heute, nur nicht morgen. Wer bestimmt unser Kunsterbe?*, Köln, 2021, S. 116.
- 19
„Einer der Gründe, dass die DDR-Moderne mitsamt Kunstwerken am Bau abgerissen werden darf, liegt darin, dass sie von kollektiven Entwurfskombinationen erstellt wurden, für die es aus heutiger Sicht keinen klaren Urheber*innenschutz gibt.“ Annette Maehtel, in: »Er-Haltung und das Archiv als Arena«, Interview mit Ina Wudtke, 17. Januar, 2020, Seite 10, aufgerufen am 1.4.2022.

Ding, Dong ... Es geht nicht mehr wahr

/ Barbara Buchmaier und Christine Woditschka



Mehr wahr

Sätze, die auf der Wasseroberfläche schweben, schwimmen.
Von der Sonne beschienen fangen sie an zu schmelzen.



Ein einzigartiger Moment, in dem sich Dinge, Körper, Ge-
schehnisse überschneiden, reflektieren, in dem sie zusam-
menfließen, eins werden.



Dabei ist heute alles nichts mehr wert, wenn es kein Netz
gibt. Das Netz fischt sich durch die Materie. Ohne das
Netz: Information formlos, wertlos, unverbunden.



Abgeschnittenheit. Kein Kontakt.



Ein Ort ohne Anbindung: Vergangenheit.



Der lebende Körper, der Auftritt, die Bühne, das Umfeld –
Relationen, Bezüge: Jetzt.



Der Rest bleibt ein Haufen, nenne ihn Stoff, Kleider, Kabel,
Haare.



Den Resten muss erst ein Wert beigemessen werden.



Welchen Raum gibst Du einer Sache, dem Ereignis, der Be-
gegnung? Wann wird die Verbindung schlüssig? Wann ist
sie aktiv?



Wann gerinnt das Flüssige? Wann mischt es sich mit ande-
ren flüssigen Stoffen?



Warum flockt Milch nicht im Kaffee? Aber mit Zitrone.
Tomatensoße funktioniert mit Sahne, nicht aber mit Milch.



Sind die Künstler, ist Kunst der Zucker im Kaffee von – sa-
gen wir – Balenciaga?



Wert hin und her schaufeln. Sich verkaufen, – das „Evil“-
Shirt – verschenken. Ist Balenciaga der Honig im Essig
von – sagen wir – Kunst?

Im System schwimmen. Aufgehen. Die Kunst, die wie Salz
in der Suppe der Mode zergeht.



Sich auflösen. Was könnte schöner sein?



Auflösung als Notwendigkeit, weil es nicht anders geht.
Sich dem Voll-darin-Aufgehen ganz ausliefern. Die eigene
Absorption genüsslich dystopisch begehen und feiern.



Underground Resistance. Ist das wirklich schon die letzte
Grenze?



Das Wasser findet seinen Weg.



Kleine Nadeln setzen. Ecken hacken.



SPIKE:

„Jordan Richman: What does your art reflect?

Tobias Spichtig: Hard question. I would say the now but
then again; maybe also whatever one likes to see, and eve-
rything else. It's important that things have a presence of
their own...“

(Quelle: [https://spikeartmagazine.com/?q=articles/
tobias-spichtig-swiss-institute](https://spikeartmagazine.com/?q=articles/tobias-spichtig-swiss-institute), 8.II.2021)



Wandler im Nebelmeer – Interface

Zwischengesicht, das zwischen der Welt der Geister und
der Welt vermittelt. Ein lebendiges Ding!
Seele, See.



Über-See. Übersicht. Übersehen.



Überschauen.



Gemeinsamkeiten, hergestellt: Ein Geist hat mich verliebt
gemacht. Mind Body Control Anxiety.



„Money CAN'T MAKE me Happy, but VETEMENTS CAN“, „Vetements ENERGY CLOTHING“, „THE EARTH IS FLAT. DIDN'T YOU KNOW THAT?“, „5G“ (Schriftzüge auf Shirts, Vetements, Fall 2022). Von der Kante fallen.



Inkorporiert. Corporate Image. Das verkörperte Bild.



Wenn die Realität Bilder plötzlich rückwirkend mit aktualisierter Bedeutung auflädt: Auf einmal wirken erschreckend einfache Kleiderskulpturen wie Vorahnungen der echten Gewalt.



Die News von morgen schon heute durchstechen. Die Bilder von morgen heute liefern. Prophetisches wahr werden lassen. Glaubhaft machen.



World Food Programme. Zu lange Ärmel.



„DHL“ als Token.



Ich wusste das alles schon!



Figuren – Spielfiguren – Vertreter

Ritter sind Kriegsmaschinen und sie saßen auf Pferden. Sie steuerten sie mit Gewichtsverlagerung und Gedanken.



Gibt es TS überhaupt? Ich habe ihn noch nie gesehen.



Wen würdest Du denn zum Agenten, zum Vertreter Deiner Idee machen?



Wie kannst Du jemandem trauen, etwas locker laufenlassen zunächst, ins Ungewisse?

Bewegt sich passend, hat da und da gearbeitet. Blick. Bewegung. Wie bewegt er sich? Eltern. (Familien-)Geschichte, Freunde, Partner.



Hierarchien durchspielen. Status abfragen. An der Grenze des Investigativen. Kontrastmitteluntersuchung. Kontrolle und Vertrauen. Oder: Fingieren.



Vertrag abschließen.



Im neuen Ladenkonzept steht dann die Kooperation mit dem Künstler. Im Atelier hängt dann der Pullover. Energie durch Bewegung.



Es wurden Kleider von Dir in Skulpturen eingebaut.



Sind das Kleider vom Künstler, seinen Freunden oder von Balenciaga?



Was macht das für einen Unterschied?



Dann etwa drei Jahre später kommt die Realität, der Krieg, und die Skulpturen sehen jetzt noch mehr aus wie echte Leichen, noch viel echttere Leichen. Echter als echt.



Unaushaltbare Formen.



Einbrechende Realität.



Realität, irrer als Fiktion.



Wenn Realität und Deine Legende verschmelzen.



PS: Oder: Ein Roboter, der Entscheidungen schneller trifft als der Pilot.

(Musik: Underground Resistance (UR): „The Final Frontier“ (1992), <https://www.youtube.com/watch?v=4WLTJDKXMCE>)

THE NEUTRAL

ROLAND



Mein Ding⁽¹⁾

Olympus DM 650-Voice Rekorder

„lieber abhören als zuhören“
(Francis Ford Coppola, The Conversation)

/Shanee Marks

Der Rekorder ist mein treuer Begleiter in der Klandestinität der Forschung gewesen. Mit ihm degradierte ich lustvoll durch verstecktes Aufnehmen die Intimität jedes Gesprächs. In meiner Abhörmanie galten weder Rang noch Ordnung. Keiner wurde davon ausgeschlossen – ob Freund, Feind oder berühmt.

Fetzen von jenen Aufnahmen wanderten in Erzählungen, Film und Theaterdialoge. In seiner Windschutz-Pe-rücke (eine immanente ‚Emballage‘) sah das Aufnahme-Gerät wie ein harmloser Voodoo-Fetisch aus – unauffällig wie ein Amulett lag es irgendwo ‚hiding in the open‘ in der

Nähe des Geschehens. Die wuschelige Tarnkappe verlieh seinem Aussehen etwas Animalisches, Genitalisches, unbestimmt Obszönes.

Noch einfacher und heikler waren die Aufnahmen von Telefongesprächen mit dem ‚Teepee‘-Telefon-Ohr-Mikro. Das klassische Telefongespräch ist mit der Beichte verwandt – dieselbe gesichtslose körperlose Stimme, die direkt ins Ohr dringt. So verstanden ist das Abhören ein Vergehen gegen das Beichtgeheimnis.

Aber wie Coppola meint – umgekehrt ist die Beichte eine der frühesten Formen des Abhörens.

Eine Weile gelang es mir, meinen Olympus DM650-Voice Rekorder vor dem Dingfriedhof zu bewahren. Alles hatte noch gut funktioniert außer einer trivialen lachhaften Feder, die den Batteriedeckel zuhielt. Sie ist irgendwann kaputt gegangen. Das Leben des Geräts hing von diesem schwachen Teil ab – ohne einen verschließbaren Batteriedeckel, fallen die Batterien heraus. Ohne Batterien ist das Gerät am Ende. Wahrscheinlich hat der Hersteller die Sterblichkeit des Geräts genau in dieses Teil hineingebaut. Wie ich in einer Kundenrezension später gelesen habe – ist auch in neueren Olympus Modellen der Batterieraum sehr anfällig geblieben. Sicher ist sicher.

Ich hatte aber damals keine Lust, dem selbstverständlichen Drang zu gehorchen, auf DM670 oder ein anderes Olympus-Gerät überzuwechseln.

Diese Universal-Verfalls-Verschwörung des technischen Zeitalter, habe ich mit starken vielfarbigem Klebestreifen eine Zeit lang überlistet. Das Gerät war nicht mehr so glatt und zierlich wie am Anfang, der Klebstoff verklebte nicht nur den Batteriedeckel, auch meine Hände und alles was damit in Berührung kam, wurde farbig mitverklebt. Aber das Ding hat einen gewissen bandagierten Dandyismus hinzugewonnen – wie die sorgfältig wieder zusammengefügt Raku-Tassen aus unvordenklichen Zeiten, die bei der japanischen Teezeremonie verwendet werden.

Weniger elegant sah der Rekorder aus, wenn das Klebeband dem Druck des Deckels nachgab – dann öffnete sich der Batteriedeckel, wie eine herunterklappende Kinnlade.

Mein endgültig verstummter Olympus-Rekorder hatte die Spionagegröße gehabt. Paradoxerweise in unserem Zeitalter der generellen Überwachung sind solche subtilen Geräte eine aussterbende Spezies. Als ich endlich ein neues Gerät kaufen wollte, gab es die Olympus-DM-Serie gar nicht mehr, – und Olympus-Audio als Ganzes scheint auch nur ein Online-Phantomleben von schillernden, nicht lieferbaren Produkten oder Ebay-Dinosauriern zu frönen.

Noch ist ‚Polen‘ nicht verloren: In seiner Inkarnation als bloß bestimmungslose untaugliche Materie ist meinem Gerät ein neuer ‚Wert‘ zugeflossen. Es ist ein ‚erniedrigtes Objekt‘ geworden, jene Dinge die laut Tadeusz Kantor „zwischen Ewigkeit und Müll schweben“ – und nur als ein solches ausgestoßenes Ding reif sind, Objekte der Kunst zu werden. Als ein so gewordenes Objekt der Kunst hat sich das Ding von seiner temporalen Anbindung, von seiner ‚Dinghaftigkeit‘ befreit – es ist als „arme Wirklichkeit einer niederen Rangordnung“ (Kantor) erfolgreich verewigt, permanent in die Kunst-Gehenna abgestiegen.

Mein Ding⁽²⁾

Dingwelt paradox: (m)ein „Shorty“

/ Raimar Stange

Ein „Klassiker aus den 80ern“ (Musikhaus Thomann) und der damals angesagten Dematerialisierung nicht nur in der Musik: der Höfner Shorty Bass. Mit seiner Shortscale-Mensur von nur 76 cm, einem extrem kleinen Korpus und dem überaus geringen Gewicht von nur 2,5 Kilo gilt diese Bassgitarre als „idealer Reisebegleiter für alle Musiker, die häufig unterwegs sind“ (musicstore.de). Die Mensur, es ist eben ein echter Höfner, ist übrigens genauso lang wie die des legendären „Beatles-Bass“, dem violinförmigen Instrument also, das der Beatles-Bassist Paul McCartney spielte und so die deutsche Firma Höfner weltberühmt machte. Wichtiger aber ist, dass der „Shorty“, insofern ein echter 80er, mit seiner wohlkalkulierten „Unterdimensionierung“ typisch ist für die Bestrebungen weiterer Bereiche der Pop-Musik in elektronische Synthesizer-Gefilde abzuweichen. Man denke etwa an Depeche Mode, der wohl erfolgreichsten Band dieser Dekade, die ihre Hardware, der Ästhetik des Computers entsprechend, quasi dematerialisieren wollte. In diesem Sinne ist der „Shorty“ zwar ein ob-

jekthaftes Ding, aber eines, das versucht, so wenig wie möglich als solches wahrgenommen zu werden.

Besagte Dematerialisierung erinnert selbstverständlich an Lucy R. Lippards Diktum der „Dematerialisierung des Art-Objektes“, die der Kunst den Warencharakter nehmen sollte. Doch dieses Diktum hat von Anfang an zwei-erlei übersehen: 1. Nicht jedes Objekt taugt zur Ware und 2. kann auch Dematerialisiertes – die sogenannten NFTs sind heute ein beredtes Beispiel hierfür – durchaus Warencharakter besitzen. Der „Shorty“ nun ist, wenn er tatsächlich in 1980er Jahren produziert worden ist, einerseits längst ein teures Kultobjekt. Andererseits erzielt die Neuauflage des Basses eher geringe Preise, zumal dann, wenn man ihn, wie ich vor Kurzem, bei den Ebay-Kleinanzeigen erwirbt. Nicht zuletzt dem „Online-Marktplatz Ebay“ (Wikipedia) übrigens ist es gelungen, den Charakter von Warencharakter, ihn gleichsam potenzierend, zu verändern und zwar dadurch, dass der Unterschied von Käufer und Verkäufer insofern relativiert wird, als bei Ebay beinahe jeder zum Verkäufer werden kann.

Dass der „Shorty“ mit seiner „Kleinigkeit“ sich last but not least jedweden ach so potenten Posen verweigert, macht ihn umso sympathischer. Und doch: Irgendwie fehlt dem Bass letztlich doch genau die Körperlichkeit, die einen Bass „als Rückgrat der Musik“ eben die Bodenhaftung gibt, die ihn auszeichnet. Der Widerspruch rockt!



Höfner Shorty Bass

Mein Ding⁽³⁾

/ Kerstin Weißlau

Paradies-Daunendecke

*Das erste Ding wird das letzte sein.
Es wird nicht gestanden.
Die meisten enden im Liegen.
lang ausgestreckt, zugedeckt.
Davor gab es zu viele Dinge.
Am Beginn sind es wenige.*

*Das erste Ding außerhalb wird die Brust sein.
Es folgen Hände und eine Bettdecke.
Danach wird ergriffen, was begriffen werden kann.
Was zwischen Aneignung und Loslassen erkundet wird,
umfassen die vagen Wörter fremd, trennen und zusammen,
eigen.*

Mir nicht eigen ist der Wunsch nach einer Decke zum Wärmen in der Nacht. Ich bevorzuge eine weiche Daunendecke, auch wenn mir weder die Herkunft, die Prozentzahlen des Verhältnisses von Daunen zu Federn, das Gewicht, noch Steppvariante oder Reinigungsempfehlung bekannt sind. Die Daunendecke, frz. Duvet, wurde in Deutschland laut Wikipedia 1879 durch Eduard Frankenberg, später Frankonia Werke Kirchner & Griebe, Teil der späteren Firma PARADIES in Hannover patentiert und produziert. In der Schweiz wird sie mit dem Begriff „nordisch schlafen“ in Zusammenhang gebracht. Sicher spielen für einen guten Schlaf die Qualität von Matratze, Lattenrost, Bettgestell, Kissen und Wände zum Wohlfühlen eine große Rolle, wie auch das Umfeld, das Design des Überzugs, die Gerüche, die Eigenarten mitschlafender Menschen, der Kontext, die Gedanken, die Aussichten. Gut träume ich warm umhüllt auf mittel harter Matratze mit sorgen- und angstfreiem Blick in Bäume. Meine Träume sind nicht immer gut. Der diesjährige Modetrend zu weiten Daunen-Bettdecken-Mänteln scheint möglichen Auswirkungen der anhaltenden weltpolitischen Lage in kälteren Regionen vorausgreifen und negative Konsequenzen für Modebewusste abfedern zu wollen. Sicherheitshalber besäße ich auch gern einen solchen Mantel. Bei „Egoist“ habe ich einen für 981 Euro im Schaufenster gesehen. Ob der was für die ortlose Nacht taugt, ist momentan gerade und zum Glück von mir schwer einzuschätzen und überprüfbar. Ebenso ist nicht bekannt, wer und wie viele Tiere dafür gerupft wurden. Die Gänse kamen angeblich aus Kanada, nicht aus dem politisch suspekten weiten Sibirien.

Welche Gänse oder Enten aufgrund meiner Bettdecke nicht mehr fliegen oder wohin sie geflogen wären, wenn sie die Federn und Daunen noch gehabt hätten und am Le-

ben wären, ist mir unbekannt, und ich mag mir ungern vorstellen, welche verirrtten Himmelsflüge und Flugformationen (durch den Klimawandel bedingt) nicht die ANDEREN durch ihre Gelüste auf Fleisch, zarte Kruste, scharf oder mild, traditionell oder indisch, Biohof oder in Massentierhaltung oder durch das Bedürfnis nach Engelhaftigkeit mit dem Erwerb von aufgeklebten Federn auf Pappflügeln häufig zu einem friedlichen Fest, sondern ICH persönlich, damit zwar jetzt dankend aber endgültig unwiderruflich, verhinderte. Höhenflüge sind wichtig, kleine wie große. Auch mitten im Frühwinter habe ich noch schnatternde Zeichen am Himmel gesehen und sie mit viel Hoffnung und Sehnsucht verbunden.

Den Einklang mit der Natur, genauer mit Gänsen und Enten, bezüglich meiner Nächte habe ich bisher weder erforscht noch angestrebt, muss ich bekennen. Frisch aufgeschüttelt und gelüftet erinnert mich meine Daunendecke an das durch die Gebrüder Grimm aufgeschriebene Märchen „Frau Holle“ und ich gedenke ihr, den Gebrüdern und Goldmarie besonders bei Schneefall. Mir fallen auch kaum Daunendecken in der Kunstgeschichte ein, außer das Rückenbett auf dem Bild „Der arme Poet“ von Carl Spitzweg, das Federn suggeriert. Ebenso schläft der Dichter John Giorno in Andy Warhols Sechs-Stundenfilm „Sleep“ in meiner Wahrnehmung deckenlos auf solchem. Wer schläft, sündigt nicht, wird gesagt. Eine steile These. Künstler*innen und ihre Werke schlafen nicht. Bei Yoko Ono und John Lennon sehe ich ein Kopfkissen, das nach Daunenfedern aussieht, sonst eine fast kratzig aussehende Decke. Sophie Calles abgebildete Betten lassen keine Daunendecken vermuten. Mit Filzdecken verbinde ich Joseph Beuys und Jannis



Kounellis. Die Abbildungen des ungemachten Bettes von Tracey Emin lassen keine genauen Aussagen zur Art der eigentlichen Bettdecke zu. Das Kopfkissen scheint ein Federkopfkissen zu sein. Ebenso sind Kopfkissen bei liegenden Frauen z.B. bei Goya eher wichtig als Decken, so auch bei dem „Ursprung der Welt“ von Courbet. Andreas Koch hat seine Wohnung zur Schau gestellt. Leider kann ich keine von mir geprüften Aussagen machen, ob seine Bettdecke gezeigt wurde. Desweiteren ist anzunehmen, dass bei den Prozessionen von Herrmann Nitsch Federwerk benutzt wurde bzw. noch werden wird. Über die Nachhaltigkeit dieses Werkes könnte nachgesonnen werden, auch über den Verbleib der Kunstwerk-Bettdecken oder Künstler*innen-Bettdecken. Die Wiederverwendung von gebrauchten Fremdfedern und -daunen in meiner zukünftigen Kunst werde ich überdenken. Immerhin benutze ich meine Daunen-Bettdecke, ein Geschenk meiner Mutter, schon sehr lange und ich habe nicht unbedingt vor, sie mit einem neueren Modell zu ersetzen, höchstens zu teilen.

Für mich ist eine Daunendecke das unbedingte Ding am Ende bis Anfang des Tages in unserer Klimazone – möglichst meine eigene bei mir zu Hause in meinem Bett – wo immer das ist oder sein wird. Hannah Arendt pflegte den Nachmittagschlaf, Albert Einstein schlief viel ... mit welcher Art von Bettdecke und was daraus zu schlussfolgern ist, bleibt für mich noch offen. Beachtlicherweise scheint Friedrich Nietzsches Totenmaske auf Federn gebetet worden zu sein und zu touren. Das ist ein Ausblick. Es ist für mich ein angenehmer Gedanke, mein unvorstellbares, friedliches, schmerzfreies Ableben im Beisein meiner momentan, beständig oder zukünftig liebsten Menschen in sehr, sehr hohem Alter (bis dahin natürlich weitestgehend gesund, ausreichend genährt, bei Sinnen, friedlich und sicher) zu erspüren und meine Hände dafür über Tuch mit Federn und Daunen zu legen, dieses einander dann haltend, vielleicht auch zu falten.

Verwendete Quellen:

- <https://www.pinakothek.de/kunst/carl-spitzweg/der-arme-poet> (31.12.2021)
- <https://www.vogue.de/lifestyle/artikel/john-lennon-yoko-ono-geschichte-hochzeitsfoto> (31.12.2021)
- <https://place-des-arts.com/de/artist/Sophie-CALLE/nQ8RqWzYmMGfzNaoD/Expo-1984-lHotel-C-Nimes/5c93c060e88c850d808bde38> (31.12.2021)
- <https://www.nzz.ch/gesellschaft/das-zerwuehlte-leere-bett-ld.1339485> (31.12.2021)
- https://en.wikipedia.org/wiki/La_maja_vestida (31.12.2021) - <https://netzpolitik.org/2016/zensur-facebook-gegen-den-ursprung-der-welt/> (31.12.2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=nob5WuGJozc> (31.12.2021)
- <https://touringinstability.wordpress.com/2013/08/10/death-masks-of-nietzsche-dante-joyce-beethoven-and-other-greats/> (31.12.2021)
- https://de.wikipedia.org/wiki/Erste_Deutsche_Daunendeckenfabrik_Kirchner_%26_Griebe (31.12.2021)

Mein Ding⁽⁴⁾

Cocotte-Equip-
Fahrradkuriertasche



/ Andreas Koch

Ich sage immer, Dinge interessieren mich nicht. Ich brauche ein Fahrrad und einen Computer, beide müssen funktionieren. Mehr nicht. Stimmt so wohl nicht, ich besitze natürlich mehr. Außerdem bin ich Künstler und habe ein Lager mit den Arbeiten, die materialisiert sind, also ein paar Fotoabzüge und ein paar Skulpturen. Das Lager ist feucht und muffig und wurde mir soeben gekündigt. Wenn ich eine Ausstellung habe, riecht es erstmal nach feuchtem Keller, wenn die Verpackungen dann weggeräumt sind, wird es meist besser. Am Ende der Ausstellung riecht man nichts mehr. Aber ich gehöre zu den Leuten, die eine Wohnung verlassen können, mit allen Sachen darin, und irgendwo anders mit ein paar Unterhosen, einer Zahnbürste und zwei Paar Schuhen wieder neu anfangen, natürlich mit mehr an als Unterhose und Turnschuhen. Meine Untermieterin muss mit meinen alten Sachen seit einigen Jahren leben, ich habe die Dinge dort seit 15 Jahren nicht mehr angefasst und werde sie wohl demnächst entsorgen oder in ein neues, nicht feuchtes Lager transportieren.

Ok, aber für hier soll ich mich für ein Ding entscheiden, dann nehme ich meine Fahrradkuriertasche. Ich kaufte sie ein paar Jahre nach der Euro-Einführung, vielleicht 2006 oder 2007, für ungefähr 160 Euro bei Dustin von Cicli-Berlinetta, damals noch in der Fehrbelliner Straße. Die Farbe, ein Bordeaux-Rot, fand ich damals schon fragwürdig und eigentlich immer noch. Aber es gab keine andere. Sie hat einen unglaublich geschickten (ein Wort meiner Mutter) Verschluss mit Autogurten als Trageriemen und ich trage die Tasche fast immer mit mir herum. Aber eigentlich ist da fast nur Müll drin, also kein echter Müll, aber Dinge, von denen ich manche nur manchmal brauche (kleine Luftpumpe, Stifte, Tesafilm, Medikamente, Zigarettensfilter zum Beispiel), andere Dinge darin brauche ich nie (kleines Plastikmesser, ein Paar Kindersocken, gelber Impfausweis). Einmal im Jahr miste ich aus. Meine Tasche ist wie ein kleiner tragbarer Keller, aber natürlich auch ein Transporthilfsmittel. Andere haben ein Auto. Mein Auto würde von innen so aussehen wie meine Tasche, nur mit sehr viel mehr Zeug, das sich ansammeln würde. Nicht nur deshalb möchte ich lieber kein Auto besitzen. Die Tasche habe ich jetzt 16 Jahre, ich glaube sie hält noch mal so lange.

Die Flüchtigkeit der Dinge

/ Lisa Kampschulte

Ich sitze an einem Sonntagnachmittag im Februar auf dem Großen Bunkerberg des Volksparks Friedrichshain in Berlin. Die Sonne wärmt meinen ummantelten Körper, während die kalte Luft meine Augen zu Tränen rührt. Ich muss blinzeln. Menschen haben sich am Mauerrand des runden Plateaus versammelt und sind in Zweisam-, Dreisam- oder Vielsamkeit vertieft. Die kahlen Äste der dichten Bewaldung eröffnen ein Panorama auf die entfernteren, nicht greifbaren Dinge. Für einen kurzen Augenblick tauche ich ein in die neblig-sonnige Silhouette der Hauptstadt und treibe in seltener Unendlichkeit. Ich sehne mich plötzlich nach einer Freiheit, die jenseits der Stadtgrenzen und asphaltierten Straßen auf mich wartet. So vermute ich jedenfalls, denn hier dominieren Dinglichkeiten und Dringlichkeiten den Rhythmus, in dem ich jeden Tag meine Weite und menschliche Nähe suche.

Gläserne Fassaden, animierte Oberflächen, Werbeplakate und die Hüllen der Leute erinnern an das vermeintlich Unabdingbare und das Unbedingte. „Ich bin von Dingen irritiert, werd’ von Dingen informiert“ und „Wer Dinge hat, muss Dinge zeigen. Dinge bring’n zum Schweigen“¹, dringen Deichkinds Strophen über die Kopfhörer in meine Ohren. Ich betrachte mich mit kritischer Distanz und spüre, wie mein pelzanmutender, bodenlanger Mantel mir ein wohliges Gefühl der Unantastbarkeit schenkt. Er bietet Schutz und Halt wie die eigenen vier Wände, hinter denen ich meine Hüllen fallen lassen kann. Er ist Flucht vor der urbanen Anonymität und zugleich Sucht, welche mich täglich einholt. Der Mantel befriedigt mein Verlangen nach kurzweiliger Aufmerksamkeit und knisternden Augenblicken. „Oh, oh, oh, du hübsches Ding. Du bist Queen und ich bin King. Wenn ich dich seh’, dann muss ich sing’: Tingalingaling, you pretty thing!“², singt Seeed. Ein kurzer Rausch überkommt mich in der Vorstellung, von der Welt begehrt zu werden. Doch erlebe ich keine befreiende Weite oder fühle wärmende Nähe. „Dinge geben Kingdom, Dinge nehmen alles“³, fährt Deichkind fort. Sie geben Macht und täuschen Unverletzbarkeit vor, doch nimmt die überhöhte Wichtigkeit unserem Miteinander emotionale Tiefe und Menschlichkeit. Wie unsichtbare Grenzen markieren Dinge Territorien der Zugehörigkeit und der Exklusion und errichten Mauern zwischen dir und mir.

Ich kehre mit meiner Aufmerksamkeit in die Parkszene zurück. Die Hälfte der Gäste hat ihren Fokus in den Kreis gerichtet und folgt beobachtend den vorausspazierenden Hunden, neu eintretenden Personen und ausgelassenen

Mein Ding⁽⁵⁾

/ Hannah Beck-Mannagetta

Zu meinem letzten Geburtstag habe ich einen 1:1 real großen Blumenstrauß aus Legobausteinen bekommen, den ich dann selbst zusammenbauen musste. Mein Mann und meine Tochter haben mir dabei geholfen und wir haben es an zwei Abenden geschafft. Der Strauß ist vielfältig, bunt und wunderschön. Er verwelkt nie und hat theoretisch ewig Bestand. Somit ist der Blumenstrauß nachhaltiger und ressourcenschonender als einer aus rasch vergänglichen Schnittblumen. Bei mir hinterlassen die beliebten Plastikspielzeugteile jedoch auch ein ungutes Gefühl. In der Regel werden sie noch nicht aus biologisch abbaubaren Kunststoffen hergestellt, sondern sind überaus beständig. Leider landen sie auch millionenfach im Meer, wo sie eine Gefahr für Meerestiere und die Umwelt darstellen. Wenn ich den Strauß betrachte, ist der raffinierte Mimikryeffekt sehr faszinierend. Den Zauber, etwas Lebendiges zu betrachten, hat der künstliche Blumenstrauß aber eben nicht. Vielmehr führt er einem die Vergänglichkeit des Lebens und die Fragilität der Natur vor Augen.

Lego-Blumenstrauß



Kindern. Immer wieder wird die Mitte des Plateaus zur Bühne des Alltags, welche die Jüngsten am besten zu bespielen wissen. Langsam drücke ich mich mit meinen frierenden Händen von der steinigen Sitzfläche ab und stehe nun auf beiden Füßen. Mein Blick verlässt das Schauspiel und flüchtet über ihre Köpfe an den Horizont, wo ihn der Fernsehturm wieder einfängt. Ich verharre für eine Gedankenlänge in den Wolken. Als Symbol der ehemaligen DDR, der Wiedervereinigung und heute einer internationalen Metropole erfuhr diese spargelförmige Konstruktion große Systemumbrüche und Bedeutungswandel. Ich erinnere mich zurück an die Theorie der Zeichen, der Semiotik, die sich mit der Deutung von Objekten auseinandersetzt. Eine ihrer bekanntesten Schriften ist *Der Eiffelturm* (1964), in der Roland Barthes, französischer Literaturkritiker und Philosoph, das Wahrzeichen analysiert. So ist der Turm letztlich ein fassadenloses, leeres Stahlskelett. Doch die Geschichte, das omnipräsente Bewerben und die Träume der Menschen füllten ihn mit scheinbar unersetzlichem Wert.

„Der Turm ist eine Frau, die über Paris wacht, die Paris zu ihren Füßen versammelt hält; sitzend und stehend zugleich inspiziert und schützt, überwacht und behütet sie sie“⁴, beschreibt Barthes die Dame aus Eisen. Auch mein Verhältnis zum Berliner Anziehungspunkt wird zunehmend intensiver, auf eine Art verbindlicher, und meine Idee vom Dinglichen immer schwammiger. Wo ich auch hinblicke, er ist da und schielt schüchtern zwischen Häusern hervor, steht selbstbewusst im Fluchtpunkt von Straßen oder ragt einsam über den Dächern empor. Sticht der Fernsehturm mir ins Auge, streben meine Mundwinkel nach oben und ich nicke ihm anerkennend zu. Roland Barthes fühlt, „mit ihm zusammen bilden wir alle eine bewegliche Figur, deren festes Zentrum er [der Eiffelturm] ist: Der Turm ist freundschaftlich.“⁵ Mir gefällt diese Vorstellung, denn sie macht die große Stadt greifbarer und persönlicher. Wie mit einem vertrauten WG-Mitglied auf der Couch oder umarmt von einem warmen Mantel wirkt Berlin plötzlich so nah. Ich realisiere, dass meine Freiheit dort beginnt, wo wir die Mauern zwischen uns abbauen und ein Miteinander schaffen, in welchem jede einzelne Person ihre Weite findet. Die gesynthesizte Stimme von 3Plusss wiederholt sich wie ein Mantra in meinem Kopf: „Wichtig ist nur, was die Dinge mit dir tun.“⁶ Ich entscheide mich, ihnen weniger Raum zu geben, weniger Macht, über meine Gefühle zu bestimmen, und streife meinen Mantel vorsichtig ab.

1
<https://genius.com/Deichkind-dinge-lyrics>, 2019

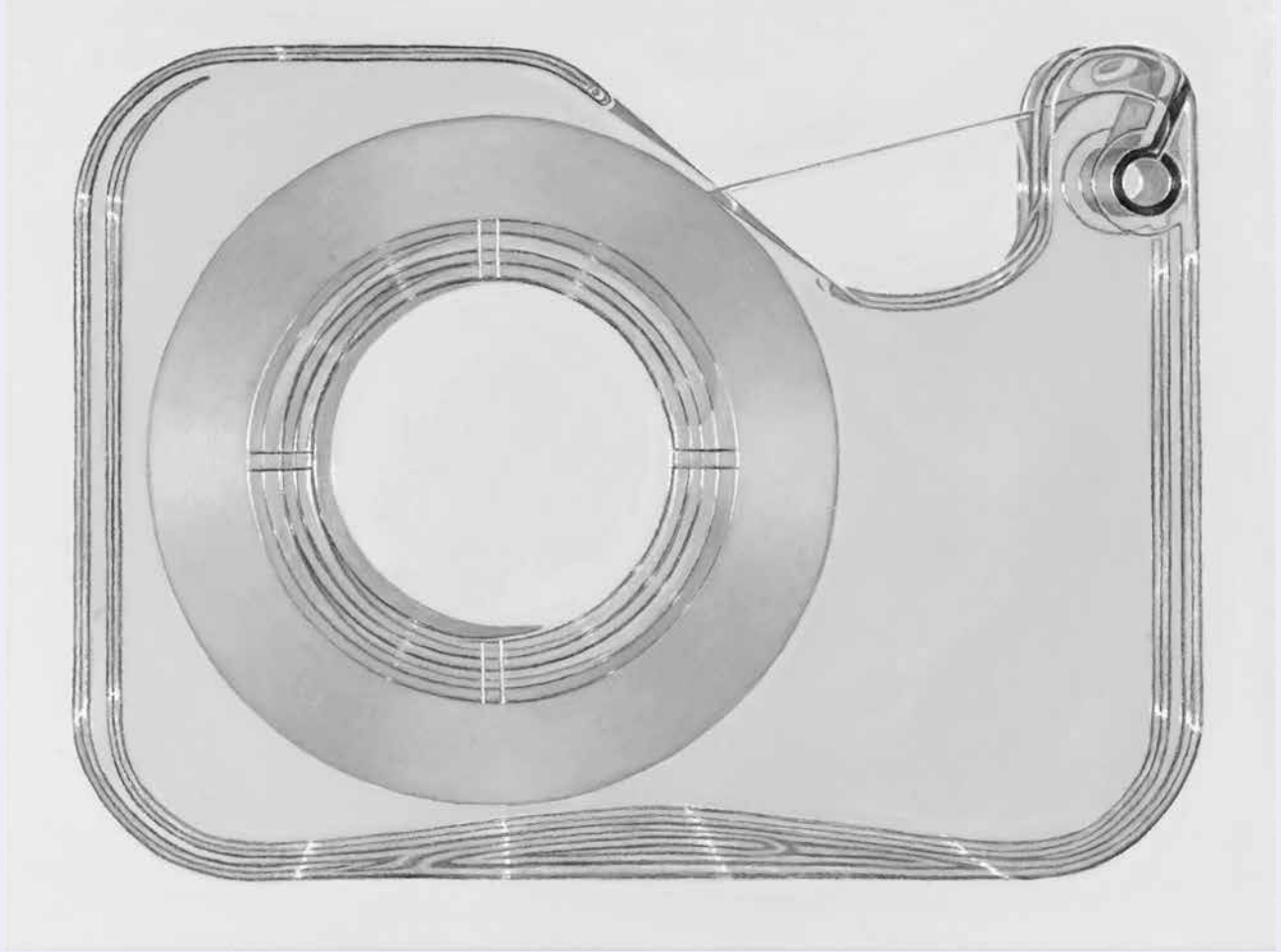
2
<https://genius.com/Seeed-ding-lyrics>, 2005

3
<https://genius.com/Deichkind-dinge-lyrics>

4
Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Delpire éditeur, 1. Auflage, Paris 1964, S. 21 [Übersetzung der Verfasserin].

5
Roland Barthes, *Der Eiffelturm*, Suhrkamp, 1. Auflage, Berlin 2015 (franz. Original: 1964; Übersetzung: Helmut Scheffel), S. 10.

6
<https://genius.com/3plusss-dinge-lyrics>, 2022



Ich male Dinge

/ René Wirths

Ich male Dinge. Warum? Sie sind erst einmal einfach da und insofern jederzeit verfügbar. Wir leben in einer materiellen Welt. Die Existenz der Dinge prägt also in großem Maße unser Leben. Wir brauchen nur die Augen zu öffnen, dann finden wir in ihnen ein Fest für unsere Wahrnehmung: Formen, Farben, Bedeutungen und dazwischen viel Raum. Menschen- und Gesellschaftsbilder ändern sich ständig, die Welt der Dinge bleibt in ihrer Essenz scheinbar immanent.

Für Immanuel Kant ist das Ding an sich Teil einer von uns Menschen getrennten, letztlich unerreichbaren Ebene. Er sieht es als die reale Ursache in der Welt, welche wir ausschließlich subjektiv wahrnehmen können.

Ein anderer Philosoph, Edmund Husserl, meinte gute hundert Jahre später, einer Essenz der Dinge durchaus näherkommen zu können, wenn man sie phänomenologisch, also möglichst genau und vorurteilsfrei, am besten unter Ausschluss allen Vorwissens, beobachtet. Sein Schüler Martin Heidegger hingegen sagte, das Zeug, zum Beispiel das Werkzeug, wäre zwar noch vorhanden, würde aber seiner „Eigentlichkeit“ beraubt, wenn man es nicht im Sinne dieser

benutzen, sondern nur „begaffen“ würde. Wenn ich Dinge also male, bin ich so ein phänomenologischer Begaffer.

Früher wusste ich selbst nicht so genau, was ich von den Dingen wollte, wenn ich sie malte. Man konnte das noch nicht „Konzept“ nennen. Es war so eine Idee. Ich hatte allerdings bereits das Gefühl, dass es da viel zu erfahren geben könnte. Ich lerne beim Tun und Ausprobieren und entwickle Konzepte aus der Erfahrung und der Reflexion der praktischen Prozesse heraus. Und meine Bilder malen sich nicht unbedingt schnell. Es ergibt also für mich Sinn, mich über längere Zeiträume mit einer Idee zu beschäftigen, um diese immer mehr zu verdichten, auch intellektuell durchdringen zu können.

Künstlerische Freiheit kann viele Qualitäten haben. Die Entscheidung, Dinge in einer bestimmten, strengen Inszenierung malen zu wollen, war wie eine Entscheidung für eine monogame Beziehung. Erst einmal brauchte ich nicht ständig weiter nach neuen Bildformaten zu suchen, denn die Welt der Dinge schien mir ein schier unerschöpfliches, durchaus variables Feld. Das empfand ich seinerzeit als beruhigend und durchaus befreiend.

Ich benutze bewusst keine Vorlagen, keine Fotos oder Projektionen. Anders als im Fotorealismus findet also beim Malen der Gegenstände eine Transferleistung von drei auf zwei Dimensionen statt. Rechnen wir die Dimension der Zeit dazu, die sich in einen bildimmanenten Zustand verdichtet und gespeichert wird, sind es sogar vier. Schließlich verändert sich auch die Lichtsituation im Atelier ständig, ganz zu schweigen von meinen Stimmungen. Ich male also nicht einen einzigen Zustand – was ich tun würde, wenn

ich ein Foto abmalen würde – sondern sehr viele, die wiederum in einen Zustand verschmelzen. Ich muss also, anders als der Fotomaler, das Objekt als solches in seiner räumlichen Durchdringung und immanenten Zeitlosigkeit interpretieren. Ein derartiges Bild zu malen, ist daher eine ganz spezielle Vergegenwärtigungs- und Abstraktionsleistung. Als analytischer und sich in der Welt reflektierender Mensch kann ich mich so im konzentrierten Beobachten der Dinge der Welt und den Erscheinungen des Lebens gleichzeitig zuwenden wie mich in Kontemplation zurückziehen. Trotz eines daher eher vergeistigten und unpräzisen Gestus haben meine Bilder etwas sehr Physisches; schließlich behandeln sie die Welt. Ich akzeptiere die Existenz der Dinge, feiere sie regelrecht, wenn ich sie male. Ich bin grundsätzlich einverstanden mit der Physik und den irdischen Grenzen und Gesetzen. Aber als Maler bin ich ebenso Metaphysiker. Denn ich zweckentfremde die Dinge, entmaterialisiere sie und konstituiere sie neu als Bildphänomene. Ich mache sozusagen Gaffzeug. Bilder sind zum Anschauen da, wozu sonst?

Ich betitele meine Bilder tautologisch, also nach dem Begriff, den wir dem Ding geben. Das Bild ist das Ergebnis eines Prozesses, der Titel bereits Teil des Settings. So wie der bedeutende Titel, bezeichnet bereits der Begriff „gegenständliches Bild“ einen dialektischen Widerspruch, denn (das wusste schon Magritte) im Bild wird der Gegenstand zu einer Idee seiner selbst. Die Form und das Formlose durchdringen einander: die Form wird zum Formlosen, das Formlose zur Form. So wie ich die Dinge als etwas von mir Getrenntes wahrnehme, so lese ich sie bereits in ihrer Form auch wie ein abstraktes Bild. Die „gegenständliche Malerei“ ist für mich daher kein Dogma.

Irgendwann, nach vielen Jahren, habe ich festgestellt, dass mir der Rahmen, den ich mir setzte, zu eng wurde. So viele Dinge, die ich tatsächlich malen wollte, gab es nun doch nicht. Und ich wollte nicht im Alter so streng werden, wie meine Bilder es schon waren. Zuviel Konzept verhindert Intuition. In meinem Leben haben sich immer Phasen der Konsolidierung und der Dynamisierung abgewechselt. Beides hat seine Berechtigung; alles zu seiner Zeit. Ich brauchte also wieder eine Öffnung meiner Prozesse, eine Anpassung an meine veränderten Bedürfnisse. Die farbigen Hintergründe, die ich seit einigen Jahren setze, sorgten für einen Aufbruch, führten raus aus der reduzierten Strenge der Jahre zuvor. Eine langsame, aber sehr sichtbare Entwicklung setzte ein, die sich mehr der Vielfalt der Möglichkeiten der Bildfindung zuwendete, gepaart weiterhin mit dem Anspruch, dabei nicht an Klarheit und Einfachheit in der Darstellung zu verlieren.

In einer Serie mit Gläsern, die mit verschiedenen farbigen Flüssigkeiten gefüllt sind, mit der ich mich seit nunmehr vier Jahren immer wieder beschäftige und die von Anfang an auf Metamorphose angelegt war, sind abstrahierende Auflösungstendenzen schon sehr sichtbar. Dennoch benenne ich sie nach den Flüssigkeiten in den Gläsern. Worum geht es mir also? Um diese Flüssigkeit? Um das Glas als tatsächliches wie symbolisches Gefäß für alle möglichen Lebensäfte, die drei dargestellten Aggregatzustände fest,

flüssig und gasförmig oder doch mehr um die Bildarithmetik und die Optik, den in der Sache ebenso konzeptuell-logischen wie lustvollen Umgang mit Farbe, Fläche und Form? Irgendwann wird der Titel vielleicht zu einer Frage, weil das Bild einen stark abstrahierten Gegenstand kaum noch zu erkennen gibt. Das ist aber eher ein interessanter Nebenschauplatz, denn es geht mir beim Malen nicht vordergründig um Begriffe: Ich male vor allem, was ich sehen will. In meinen Bildern verschmelzen meine phänomenologischen Beobachtungen und Betrachtungen an dem Objekt mit denen des Bildes, der Malerei und letztlich auch der Prozesse in meinem Atelier. Diese Prozesse erlebe ich ebenso physisch wie geistig und es entwickelt sich eine unmittelbare Haltung zur Welt und zum Leben aus ihnen. Es geht mir also offenbar um eine Art Essenz des Scheins und Seins in der Welt, die ich sowohl in dem Ding als auch in dem Bild suchen kann. Gleichzeitig erlange ich über die visuelle Sinneswahrnehmung und das handwerkliche Tun Erkenntnis über mein eigenes Dasein in der Welt. Noch sind die Dinge in meinen Bildern sehr präsent, aber ich sehe sie selber fast gar nicht mehr an, während ich sie male. Am Ende meines Lebens, aber erst dann, möchte ich die Dinge komplett loslassen können.



Von der Inkarnation von Personen in Dingen

/Chat

Der Versuch einen Brief zu essen

Ein blassblauer Brief liegt auf dem Schreibtisch unter der Dachschräge. Die letzten Worte, mit denen der Brief schließt, decken sich fast haargenau mit den Erwartungen, und anstatt sie in einen Tresor zu schließen, wird der abgerissene Streifen mit dem Schluss in den Mund gesteckt und runtergeschluckt.

Der Duft der weiten Welt

Mit ihr kommt die Welt. Mit ihr kommt das Leben. Eine Wohnung, in der es nie besonders laut wurde, die niemals schmutzig war, in der die Dinge über Jahrzehnte auf demselben Platz stehen, eine Wohnung, die keinen Rausch kennt und keinen Tanz, deren Licht beim Verlassen eines Zimmers gelöscht wird, diese Wohnung wird geweiht durch ihren Besuch. Noch viele Tage lang kann man es riechen. Der Duft der Welt hängt in den Vorhängen, den dicken Teppichen, an den Kissen auf dem Sofa. Und in dem Tuch, das sie absichtlich vergessen hat.

Rosenkammer

Als es vorbei ist, liegen rote Rosen Zweig an Zweig an Zweig an Zweig. Die Rosen versiegeln die Kammer des Glücks, das einem niemand nehmen kann.

Der Mittelpunkt der 10 qm unter dem Dach ist das Bett. Fassungslos über das eigene Schicksal, verabschiedet man sich tränenreich in einer eigenen Trauerzeremonie von einem Lebensabschnitt, als würde man aus dem Paradies vertrieben, in dem es einem an nichts fehlte und das die Erfüllung der größten Träume war, im ziemlich sicheren Glauben, einen Fehler zu begehen und in der Ahnung, das kommt nie wieder.

Die Grabbeilage

Das Püppchen wandert mit der Großmutter unter die Erde. Puppen können selbst das: leben in der Unterwelt. Ein selbstgenähtes Püppchen ohne Haare. So ein weiches für ganz Kleine, aus Frottee zum Greifen.

Das passt gerade in die Manteltasche und sieht keiner. Eine heimliche Begleitung wie Däumelinchen oder der Fehler-teufel, mit der alle Beobachtungen und Sorgen geteilt werden. Nach langen Monaten des Zusammenlebens, Reisens und im Alltag schafft es nicht weniger als eine Verbindung zwischen den Lebenden und den Toten.

Ring im Ärmelkanal

Einen Ring vom Finger ziehen, ihn in den Wind schleudern, in die Gischt, die die Fähre hinter sich aufschäumt. Da sollte wirklich was vorbei sein. Zu einer Zeit im letzten Jahrhundert, als es den Tunnel noch nicht gab.

Blumen mit Bedeutung

Zwanzig Jahre ist ein gutes Alter für einen Blumenstrauß. Ein nettes kleines Sträußchen, das zunächst in einem Krug steht, dann an einem Faden baumelt, das in einem Karton verschwindet, der Karton im Schrank mit den wichtigen Dokumenten, bis er in den Keller wandert ins Regal zwischen die saisonalen Dekorationen, nochmal in einer Schublade ausharrt, um reif fürs Vergessen seiner Bestimmung gemäß im Kreislauf der organischen Reste nach Hause zu finden.

Schlafanzug-Profil

Der getragene Schlafanzug der Protagonistin wird quasi als Träger intimer Werte mit der Post verschickt. Als Test. Im Film faltet sie das Oberteil, schlägt es luftdicht ein in Folie und beschriftet es mit den Worten avoid loneliness. Dazu die Musik von Asaf Avidan. Ob und wie das Stück, das von Körper zu Körper wandern sollte, angekommen ist, bleibt offen. Dargestellt wird hier der Versuch, der virtuellen Begegnung eine physische Erweiterung angedeihen zu lassen.

San Benedetto

Gerade niemand im Raum. Jetzt kann man einen Schluck nehmen. Noch einen und noch einen kleinen. Dann schön zurücklegen auf die Bücher und Hefte in ihrem Fach, als ob nichts gewesen wäre.

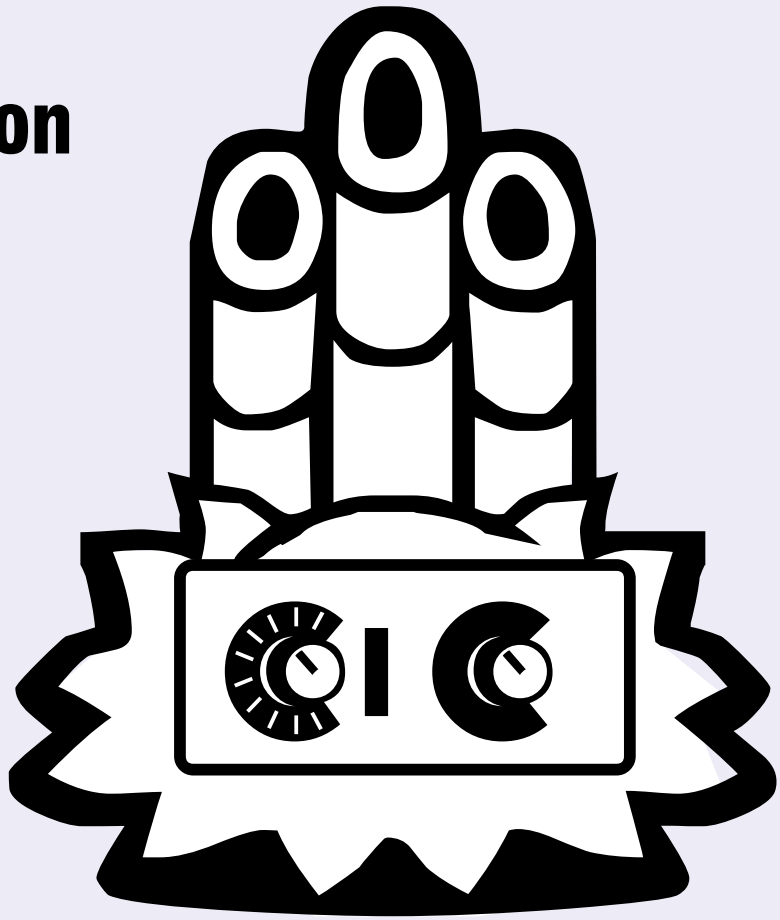
Wie Weihwasser schimmert die Flüssigkeit in der Flasche in der Sonne. Die Spur, die hinterlassen wird, ist zwar unsichtbar, könnte bei höchster Aufmerksamkeit jedoch bemerkt werden. Mit viel Fantasie und mit dem von den Hygienemaßstäben der Pandemie geschärften Bewusstsein könnte hier sogar von einer mutwilligen, wenn nicht sogar existenzgefährdenden Berührung gesprochen werden.

Edelstein

Ein Stein kann ein Ort sein, in dem man weiterlebt für die anderen. Die Wärme der Lebenden geht auf den Stein über, als wäre er selbst lebendig und bleibt.

Manchmal landet er im Bett oder auf der Heizung, dann in der Hand, die seine Größe gerade so umfaßt. Ganz glatt geschliffen und poliert ist er, sodass die Maserung helle und dunkle Grautöne gegeneinander absetzt. 280 Gramm. Die Verkäuferin aus dem Laden am Wasserturm sagt, das sei ein Jaspis. Auf die Postkarte, die sie nicht mehr erreicht haben wird, hatte ich geschrieben, dass ein Stein mich an sie denken lasse. Die Formulierung „da bist du drin“ wäre zu lapidar, entschied ich im letzten Moment, aber genau so ist es.

Kleine Dingdeklinaton



/Holger Heiland

[1. Fall: Das Denkding]

Slys Dienstagabendlitanei

Lass uns ein Ding drehen! Konnte ja so schwer nicht sein! Im Kino gelang es in den meisten Fällen. Und so brainstark waren die kriminellen Masterminds da auch wieder nicht. Was ja vielleicht genau das Problem sein mochte, dachte Sly. Wahrscheinlich war es so, dass gerade die genialen Gangster einfach geradeaus auf all die Schätze und das große Geld losgingen. Ganz direkt und undialektisch; ohne sich erst mit komplizierten Gedanken darüber aufzuhalten, welche Zusammenhänge zwischen monetärem Reichtum und also den Dingen der Welt, die er erkaufen konnte, einerseits, und den Beziehungen der Dinge untereinander, aus denen er hervorging, andererseits bestanden. Was sie für Sly wieder rum sofort deutlich weniger schlau erscheinen ließ. Und was ja letzten Endes, wie gesagt, genau das Problem war. Sein Problem. Dass nämlich er, Sly, genau nicht in der Lage war, einfach ein kleines oder auch großes, aber jedenfalls genial einfaches, glattes Ding zu drehen. Weil ihm sein eigenes nicht abstellbares sogenanntes Denken, zum Beispiel jetzt wieder sein Nachdenken über die Beziehung zwischen den Dingen und der Redensart „ein Ding drehen“, dazwischenfunke und ihm Knüppel zwischen die Beine warf. Wie dooflebensuntauglich konnte man eigentlich sein? Dass einen das eigene Denken, auf das man sich meist so viel einbildete, weil es behänd von einem Begriff zum nächsten sprang und nichts auszulassen oder zu übersehen bereit war, gleich im Stich ließ, wenn es vom Abstrakten aufs konkret Dingliche gerichtet werden sollte! Bezie-

hungsweise auf den symbolischen oder – in diesem Fall – geldwerten Gehalt des Dinglichen. Aber auch diese Überlegung war schon wieder nichts als ein Abweg, der Slys Energie verbrannte, ohne dass dabei etwas herauskam, das sich in die Hand nehmen und nutzen oder überweisen ließ. War doch ein Ding, dass am Ende gerade und ausgerechnet er würde verhungern müssen in einer Welt aus Dingen, von deren Verwicklungen und Bedingungen er doch so offensichtlich so viel mehr verstand als die meisten anderen – und vor allem die, die all die Dinge nicht nur einfach angingen, sondern ganz haptisch in die Hand nahmen! Weshalb Sly auch an diesem Dienstagabend unverrichteter Dinge ganz bei sich blieb, das Drehen wieder ausfiel und er sich fühlte wie das Ding aus einer anderen Welt, das er geworden war, seit er denken konnte.

[2. Fall: Die Macht des Dingdings]

Back to Eri oder der Schlaf der Vernunft

Immerhin im Traum war dann die Leere aber doch noch einmal gefüllt worden. Nicht mit materiellen Dingen oder Ideen, wie sie zu erlangen wären, sondern mit Glückseligkeit in Gestalt erfüllten Begehrens. Einmal war er dafür wieder von Sly zu Eri geworden, seinem Alter Ego aus lang zurückliegenden Tagen, in denen er die Dinge und insbesondere Liebesdinge beherzt angegangen war. Zwar konnte man sagen, dass ihm hiervon nun einmal mehr nur

wenig anderes blieb als feuchte Laken, zwischen denen er mit dem Erwachen lag und weiter liegen musste, da er zu faul war aufzustehen. Aber damit hätte man vollkommen die allumfassende Freude außer Acht gelassen, die sich daraus ergab, dass in der Tiefe der Nacht sein Sehnen, an das er im tagtäglichen Normalfall kaum noch einen Gedanken verschwendete, wenigstens im Imaginären delikat vollendet worden war. Fühlte sich an, als hätte sich die Welt in vollumfänglicher Erfüllung für einen nicht zu tilgenden Moment zu einer vernünftigen Kugel gerundet. Beinahe absurder Weise erinnerte er sich nachher nicht nur an sein gewöhnlich auch vor dem eigenen Bewusstsein gut verborgen gehaltenes Dingding, das spürbar gewillt war, gestärkt aus dem im Traum eröffneten Reich hervorzugehen, sondern auch an seinen wahnsinnig plumpen, einstmaligen Grundschullehrer Herrn Bauer. Der hatte ihnen in den frühen siebziger Jahren im Sexualkundeunterricht der dritten Klasse in seiner bäuerlichen Art die Vereinigung von Mann und Frau zum Zwecke der Fortpflanzung nahebringen wollen und erklärt, dass der Mann mit erigiertem Glied in die Vagina der Frau eindringt, um hier seinen Samen zu entlassen. Entscheidend und in Erinnerung geblieben war allerdings vor allem der Nachsatz, der, wie die Dinge lagen, ewiglich lauten würde: Das ist für beide sehr schön. Von klein auf hatte sich Eri ganz automatisch für schöne Dinge interessiert; immer schon hatte ihm die Beschäftigung mit seinem Dingding schöne Gefühle verursacht, was zu seinem Erstaunen in seiner Umgebung nicht immer auf Begeisterung gestoßen war. Aber so war es. Und nun hatte er sich im Traum und also im Innersten an all das erinnert und schlief mit verträumt-entspannten Zügen wieder ein.

[3. Fall: Dem Technikding auf der Spur]

Liebesdinge im Zeitalter ihrer digitalen Implementierbarkeit

Mittwochmorgen nach dem Erwachen verspürte Sly das plötzliche Verlangen, den Liebesdingen in seinem Leben wieder mehr Platz einzuräumen. Also sozusagen in seinem Leben gegen die durch Biologie und Physik vorgegebene Richtung, die Entropie oder das Auseinandertreiben alles Dinglichen anzukämpfen. Sich zurückzuzwängen in Verhältnisse, die das Begehren noch als reine und wichtigste Kraft ansehen wollten und weithin auch ansahen. Nur fehlte es ihm nicht allein an aktuell einsetzbaren Erfahrungen, wie er vorzugehen hatte, sondern auch an den geeigneten Tools. Da er andere Menschen nicht auf Funktionen für sein Begehren reduzieren durfte, bedurfte es, wie er mitbekommen hatte, zur Befriedigung einer jeden vorstellbaren Lustbarkeit technischer Lösungen. Sie lösten das Begehren von seinen Trägern und machten es für Algorithmen ansteuerbar, was als akzeptabel galt. Wie Sly zu wissen glaubte, funktionierte das für die meisten Zeitgenossen irgendwie. Ihm aber funkte sogleich wieder sein sogenanntes Denken dazwischen. Das führte wie üblich dazu, dass die Dinge und seine Vorstellungen davon, wie sie zu sein hatten, vor seinem inneren Auge zu tanzen begannen. Sie drehten sich und umkreisten einander, bis sie sich in ihren Überlagerungen auslöschten und verblassten. Womit

auch der morgendliche Plan zur Stärkung und Rückeroberung des eigenen Begehrens so schnell in Vergessenheit geriet, wie er entstanden war.

[4. Fall: Wen um Ding fragen?]

Ohne Titel, da zu kurz (Aber: Ode an Wolf Haas)

Prompt fand Sly sich in seiner Handlungsunfähigkeit vom Abend zuvor wieder. Ding!, dachte er, hätte der Brenner gedacht. Aber der Brenner war ja selbst nur ausgedacht und konnte kaum weiterhelfen.



CO-HABITATION
Silent green, Berlin Wedding

27. Juni 2021

Cohabitation ist ein Manifest für Solidarität von Tieren und Menschen im Stadtraum. Krööt Juurak & Alex Bailey zeigen Performances, die sie exklusiv für Haustiere veranstalten. Das ist verstörend und beeindruckend. Daneben dokumentiert ein Raum die Ablösung der Nutztiere aus der Stadt, hin zur Zunahme der Haustierhaltung samt riesiger Fleischindustrie für Tierfutter. Cyprien Gaillaards Halsbandsittichvideo aus Düsseldorf, ein Raumexperiment mit einer vollumfänglichen Demokratie für Tier- und Menschenrechte, ein Bauprojekt unter Einbeziehung von lebenden Bäumen und ihren Wuchsverhältnissen, die Forderung nach Zookratie, Untersuchungen und Kartierungen zu Füchsen, Hasen, Bibern, Waschbären und Vögeln in Berlin, Pythons in Bangkok, Tiere im Zoo, Tauben und Züchter in Beirut, die Renaturierung der informellen Zeltstadt von Transitmigrant*innen in Calais und noch viel mehr zum Wundern und Nachdenken. Alles zugänglich da!

wo ich war



SONAMBIENTE BERLIN TXL
Klangkunst zum Abschied von TXL
Flughafen Tegel, Berlin

2. Sept. 2021

Das Beste war die Wurst-Bier-Bude auf dem langsam zuwuchernden Hexagon-Parkplatz. Ansonsten wars trübe. Trostlos. Natürlich, das Erlebnis durch die verwaisten Gänge ohne jedes Ziel, einer Werbung, einer Aufforderung oder andere Muntermacher zu schlendern, ist gross. Dazu Blixa Bargeld's Ausrufen von verschobenen Flügen, fantasievollen Reiserouten und dubiosen Koffern zuzuhören, nett. Irgendwie kommen die 5 Positionen aber nicht gegen diesen Ort an. Vielleicht gerade weil sich fast alle auf den Flughafen beziehen, wirkt die Kunst so pupsig. Und von experimenteller Klangkunst ist gar nicht die Rede. Laurie Andersons Mond-Sterne-3D-Brillen-Welt find ich enttäuschend nichtig. Hans sagt, die Technik kommt verfrüht auf den Markt, die kann noch nix. Aber inhaltlich wars auch dünn. Fühlt sich dann schnell nach Kirmes an.

/ Esther Ernst



BALTHAUS FRITZ
Poststudio
Vexer Verlag, Berlin

16. Sept. 2021

Präzise, konzeptuelle und sinnliche Arbeiten. Die Meisten machen schmunzeln. So zum Beispiel seine nüchterne Dokumentation von grauen Teppichen, Tapeten oder Wandaufbauten diverser Kunstmessen, die Balhaus in Heftform aufgeklappt auf Boden und Wand präsentiert (1999 hat man auf der ART COLOGNE tatsächlich noch Raufaser verwendet!). Oder seine barock drapierten Schlüsselbunde, Nachahmungen aus dem Schloss Wiepersdorf (Hausmeister bestochen). Oder die Bohrmaschine, die als drehende Skulptur präsentiert, und dabei vom eigenen Licht beleuchtet wird. Oder die Bohrlöcher in der Wand, die er aus einem anderen Ausstellungsraum übernommen und hier fein säuberlich installierte. Und so weiter. Alles schön gestaltet in der nigelnagelneuen Monografie und als gelungene Ausstellung im Vexer Verlag.

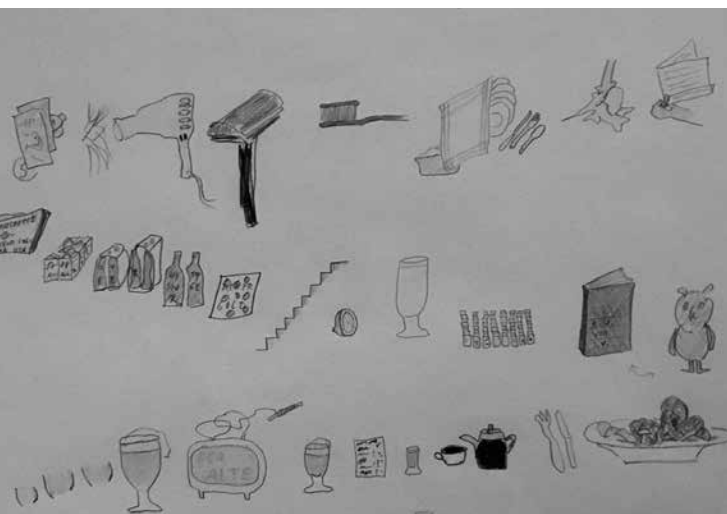


DOLL TATJANA
Was heisst Untergrund
KINDL - Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin

28. Okt. 2021

Uff, Power. Ich mag Doll's potente Bildwelten. Ich bewundere ihren Mut für das Einfache. Ihre Uminterpretationen von Piktogrammen und ihre Kombinationen von Bildsprachen, genauso ihre borstigen Wiederholungen in Serien. Alles in gross und grob gemalt. Voller Experimentierfreude und Risiko. Das kann die.

Schwarzes X auf Orange. Blauer Engel Umweltsiegel auf angeranzter und abgespannten Leinwand mit unzähligen Arbeitsspuren. Eurofighter, Euofighter als Animation (funktioniert für mich null, ihre Animationen wirken total pupsig neben ihrer Malerei), andere technische Geräte, spirituelle Wesen aus Stein, Popkultur, Werbung, Kunstgeschichte, alles verleiht sie ein und spukt es in Doll-Sprache wieder aus.



SCHMIT TOMAS
Sachen machen
Kupferstichkabinett Berlin

5. Nov. 2021

Herzlich gelacht habe ich über Schmits *Schwabbelfase*, bei der er irgendwann in den 80er Jahren seine mit Lineal und Zirkel gefertigten Zeichnungen satt hatte und sich mehr Improvisation und Spontanität wünschte und dann blätterweise Fantasiefiguren und Tiere zeichnete.

Überhaupt begeistern mich seine vielfältigen Zeichnungsansätze: einerseits die Lust am Spielen, an den Worten, an der Bildersprache, dann seine gedanklichen Aufzeichnungen, sein zeichnerisches Deklinieren von Situationen, oder die seriellen Welterklärungen, also durch Zeichensysteme sich die Welt erklären, die Ver- und Entwendung von Diagrammen, usw. Alles toll. Manches find ich schwieriger zugänglich, anderes fast schon wieder kindisch. Alles prima vermittelt. Obwohl die Zeichnungen im Kupferstich tendenziell öde präsentiert werden. Warum eigentlich?



FREISTAAT BARACKIA
Landscapes of Liberation
Kunstraum Kreuzberg Bethanien Berlin

29. Dez. 2021

Barackia ist ein von Wanderarbeiter*innen und entrechteten Stadtbewohner*innen 1872 in Kreuzberg gegründeter Freistaat. Darüber verliert die Ausstellung - trotz Ankündigung - allerdings kein einziges Wort!?! Davon angelockt und gleichsam enttäuscht, frage ich mich, wie man selbstbestimmte Räume, freie Gemeinschaften, visionäre oder autarke Lebensformen ausstellt. Auf keinen Fall, in dem man z.B. drei Wagen einer Wagenburg in den Ausstellungsraum zerzt und glaubt, dass sich so ein autonomes Leben vermittelt. Ausstellung ist doch das komplett falsche Format. Spaziergänge im urbanen Raum, Begegnungsmöglichkeiten vor Ort hätten das Anliegen adäquat vermittelt. Video-, Sound-, Text-, und Fotodokumentationen können vermitteln, aus- und abgeschnittene Objekte wirken dagegen sehr stümperhaft und unbeholfen.



BOGGASCH FRAUKE / RAHN AYUMI
night parade
Kunstverein Neukölln

6. Jan. 2022

Toll, da kommen zwei Künstlerinnen zusammen, die ganz dicht beieinander sind und dennoch zwei eigenständige Sprachen sprechen.
100 Geisterzeichnungen hängen fantastisch durchmischt an der Wand und hüpfen leichtfüßig durch die Klaviatur der vielbeschworenen japanischen Dämonen.
Bin begeistert. Und möchte auch so zeichnen können.



ETHNOLOGISCHES MUSEUM
& MUSEUM FÜR ASIATISCHE KUNST
Humboldt Forum Berlin

16. Jan. 2022

Uff, ist der Sandstein der Schlossfassade echt aufgemalt? Gehört das auch zur Rekonstruktion? Und die Kunst am Bau, (Dellbrügge & de Moll?!?), ähm, versteht das eine*r? Wir retten uns schnell in die ethnologische Sammlung, wo am Eingang ein Begleitheft zur postkolonialen Provenienzforschung ausliegt. Schlichte Räume, schlichte Vitrinen, alles ein bisschen ohne Gesicht, aber auch nicht unangenehm. - Ich denke an das neu gebaute Archäologische Museum in Heraklion, in dem die Exponate neu geordnet und in jeweils sehr spezifische Ausstellungssituationen gebettet wurden. - Anja sagt, das Einzige, was geht, sind Repliken. Die Auseinandersetzung mit vergangenen und gegenwärtigen Kulturen anhand einzelner Objekte ist und bleibt toll und seltsam. Wie Zoo halt. Ausgestellte Tiere ohne natürlichen Kontext.



DOMBOIS FLORIAN

21. Jan. 2022

Zugabe
Kunst am Bau, Brandenburger Landtag Potsdam

Vom Dach der Nikolaikirche blickend sagt Jörg, guck mal, was ist denn das da drüben im Hof des Landtags. Und ich, ha, das kenn ich aus der Heftreihe „Kunst und Bau Nummer“ vom Vexer Verlag, das ist Florian Dombois. Der hat passend zur Kulissenstadt Potsdam zwei abgeänderte Sanssouci Pavillons in Form von illusionistisch ineinander gesteckten Scheiben in den Hof gestellt und diese ebenfalls illusionistisch mit Schlosszeug bemalen lassen (oder selbst bemalt?). Auf dem Papier fand ich's ein komisches Projekt. Jetzt vor Ort mag ich seine Zugabe sehr. Auch dass die Tauben drauf sitzen und runter scheissen.



LENGLET LUCAS

21. Jan. 2022

Columbarium

Kunst im Öffentl. Raum, Am Alten Markt 10, Potsdam

Hinter der Nikolaikirche, da wo noch ein paar DDR-Platten stehen gelassen wurden, steht auf der grünen Wiese ein Columbarium. Was ist schon wieder ein Columbarium? Ahjah, ein Taubenhaus, respektive oberirdische Grabkammern, die reihenweise Urnen und Särge übereinander aufbewahren. In Italien nennt man die „Fornetti“ auch „Taubenschläge für die Seelen“. Der regelmäßig durchlöchernte, gemauerte Backsteinturm von Lenglet erinnert mich auch sofort an die Taubenhäuser in Ägypten (und an den Schiefen Turm von Pisa). Er ist nur lose gemörtelt und tritt trotz des luftigen Charakters geschlossen auf. Schaut gut aus. Auch super platziert. Später lese ich, dass die Arbeit im Rahmen der Ausstellung „Ideale Städte – Unsichtbare Städte“ 2006 installiert wurde.



SHE SHE POP

22. Jan. 2022

Dance Me!

HAU2, Berlin

Wir haben ausgiebig diskutiert, wo der Haken ist und warum der Abend nicht funktioniert. Ich behaupte, weil die Spielregeln nicht tragen und die zwei Generationen, die gegeneinander antanzen, in einem Mischmasch zwischen Klischees, Vorurteilen, Ratschlägen, Choreographieversuchen zu vielen Ideen- und Regelsplittern versumpfen. Es ist nicht klar, ob Jung gegen Alt (und umgekehrt) sich battlen oder huldigen wollen. Sich gut oder naiv finden, einander ehrlich oder besser doch performativ begegnen wollen. Ebenso unlogisch bleibt, warum eine Gruppe mehr Energie vertanz und die andere Gruppe deshalb gewonnen hat. Vielleicht hätten sie sich mehr am Sport orientieren und striktere Regeln von Anfang an ausmachen sollen und dann bierernst zum Kampf antreten. Aber so hängt irgendwie alles verwackelt in der Luft.



SCHEITERE AN EINEM ANDEREN TAG

9. Feb. 2022

Galerie Nord, Kunstverein Tiergarten, Berlin

Scheitern kommt vom Scheit (das Gespaltene), einem abgespaltenen Stück Holz, und wurde im 16. Jh. hauptsächlich in der Schifffahrt verwendet, also wenn das Schiff auf See in Stücke brach. So passt auch Sophia Pompéry's Schiffsgerippe eines 2-Sitzer-Faltbootes, welches von zwei Wassereimern als Gegengewicht in der Luft schwebt. Toll sind auch ihre zwei ausgeklappten Zollstöcke, die zwei unterschiedliche Längen von zwei Metern anzeigen. Und natürlich Kerstin Drechsels Zeichnungsreihe I ♥ Feminism in der sie Alltagsbilder rund um den Feminismus und queere Weiblichkeit aufzeigt. Der Ausstellungstitel verdeutlicht in meinen Ohren den Willen, nicht zu verzweifeln, obwohl das Leben garstig ist und lieber noch einmal gegen alle Ungerechtigkeiten anzukämpfen. Also das Scheitern zu verschieben. Das spricht mich allein ob des Trotzes an, ich krieg die Haltung aber mit den meisten Arbeiten null zusammen.

Ist weniger mehr?

/Ein Austausch über die Zukunft des
Kleinen Raum für aktuelles Nichts zwischen
Michael Disqué und Anna-Lena Wenzel

Anna-Lena Wenzel: Vor einiger Zeit haben wir die Absage für unsere Bewerbung um die Basisförderung für Projekträume bekommen und ich muss gestehen, dass ich mich fragte: Wofür mache ich das hier eigentlich?

Michael Disqué: Ja, ich habe auch gemerkt, dass ich mehr und mehr die Lust verloren habe, am Raum zu arbeiten. Das liegt natürlich an der Corona-Situation, aber auch daran, dass er sich von meiner Idee, an und mit meiner Kunst zu forschen, mehr und mehr zu einem „Off Space“ entwickelt hat, mit dem wir anderen Künstler*innen einen Raum zum Ausstellen bieten.

Anna-Lena Wenzel: Vielleicht ist es ein guter Moment, um zu präzisieren, wohin wir eigentlich mit dem Raum wollen. Die Frage ist: Wollen wir uns stärker professionalisieren, um perspektivisch höhere Förderchancen zu haben, oder so weiter machen wie bisher, also nur das machen, worauf wir Lust haben? Um bei Bewerbungen höhere Chancen zu haben, müssten wir wahrscheinlich unser Profil schärfen (ein Alleinstellungsmerkmal herausarbeiten) und mehr und kontinuierlicheres Programm machen. Dazu gehören regelmäßige Öffnungszeiten genauso wie ein Verzicht darauf, unsere eigenen Arbeiten auszustellen.

Michael Disqué: Als ich deine ersten Zeilen gelesen habe, habe ich plötzlich wieder große Lust bekommen, den Kleinen Raum stärker zu profilieren, was nicht unbedingt dasselbe ist wie professionalisieren. Ich würde gerne öfter etwas zeigen, Veranstaltungen machen und eine thematische Bibliothek realisieren, aber es sollte konkret um das Nichts gehen. Wir könnten zum Beispiel regelmäßig zum Nichtstun einladen.

Dabei würde ich gar nicht ausschließen, auch unsere Arbeiten zu zeigen, denn schließlich ist es auch unser Raum. Auch wenn es nicht gut ankommen sollte, sich selbst auszustellen wäre das doch auch ein Alleinstellungsmerkmal. Der Raum zusammen mit dir ist Teil meiner Arbeit. Mein Gedanke zu dem Raum war es, Leute einzuladen, die nach etwas suchen, das auch meiner Suche entspricht. Wie oft habe ich mir Arbeiten überlegt und dann festgestellt, dass ich nicht die Energie hatte, diese zu realisieren, bzw. andere diese Ideen besser umzusetzen wussten, oder einfach weiter gedacht haben. Dabei ist deren Denken Teil meines Denkens und ich wüsste nicht, warum ich das verheimlichen sollte. Im Gegenteil: Ich will deren Arbeiten zu einem Teil meines Arbeitens machen. Wenn ich als „Kurator“ etwas ausstelle, basiert das ja auch auf meinem Interesse.

Anna-Lena Wenzel: Das verstehe ich noch nicht ganz bzw. klingt es für mich ein bisschen zu sehr nach Einverleiben oder Abgreifen einer anderen Praxis anstatt nach Kooperation und Zusammenarbeit.

Michael Disqué: Ich verstehe unter „Einverleiben“ durchaus eine Aneignung. Das mache ich jeden Tag – im Gespräch, beim Lesen, Schauen, Fotografieren. Daher kann ich nicht so tun, als würde ich mir die Kunst anderer beim Ausstellen in unserem Raum nicht einverleiben. Natürlich nehme ich nicht die Kunst anderer und setze meinen Namen darunter. Aber doch empfinde ich das Ausstellen anderer Künstler*innen in unserem Raum auch als Teil meiner Arbeit. Was für mich zählt, ist mein Zugang zu den Arbeiten. Ob das Ganze als Kooperation oder Zusammenarbeit stattfindet, sehe ich eher als sekundär an. Entscheidend ist als Basis eine Praxis des Miteinanders, des respektvollen Umgangs.

Anna-Lena Wenzel: Interessant, ich würde das nie so formulieren. Der Kleine Raum ist für mich vor allem ein Ort, an dem sich Austausch und Begegnung ereignen kann und herstellen lässt – auch wenn die Möglichkeiten wegen des geringen Platzes und der aktuellen Corona-Beschränkungen begrenzt sind. Er ist außerdem ein Raum für Experimente, an dem wir Dinge ausprobieren und machen können, auf die wir Lust haben. Das betone ich, weil es keine strategische Entscheidung ist, ihn zu machen. Zudem finde ich die Möglichkeit, eigene Arbeiten und Ideen zu realisieren, attraktiv. Wenn wir darüber sprechen, uns zu profilieren, frage ich mich, was das konkret bedeutet. Du hast bereits mehrere Vorschläge gemacht, die aber alle mit mehr Arbeit für uns verbunden sind – sei es, dass wir mehr vor Ort sind für die Veranstaltungen und den Nichts-Jour-Fixe, sei es, dass wir zusätzliche Mietkosten haben, wenn wir den kompletten Raum mieten. Für mich existiert im Kopf eine Grenze, wenn ich neben meiner unbezahlten Arbeitszeit noch zusätzlich Geld aufbringen muss. Diese Grenze existiert auch im Hinblick auf unsere Einladungs-politik: Ich finde es schwierig, Leute einzuladen und sie zu einem Thema arbeiten zu lassen, wenn wir ihnen kein Honorar zahlen können.

Michael Disqué: Hier habe ich eine andere Haltung: Weder wurde meine Kunst bisher durchgehend finanziert, noch mache ich Kunst einzig allein, um mich zu finanzieren. Ich bin es gewohnt, mein künstlerisches Arbeiten mit Nebenjobs zu finanzieren. Da ich den Raum nicht als Institution betrachte, sondern als Teil meiner Kunst, sehe ich kein Problem darin, da Arbeit und Geld reinzustecken. Ich glaube, da unterscheiden sich unsere Zugänge. Ich bin kein Vermittler der Kunst und habe keine pädagogische Vision. Die Künstler*innen arbeiten ja nicht für mich und ich lasse sie nicht für mich an einem Thema arbeiten. Ich frage Künstler*innen an, deren Arbeiten mir auf meiner Suche

vertraut vorkommen. Ich biete den Raum an, stelle ihn zur Verfügung, damit sich diese in ihm ausprobieren oder einfach nur ihre Arbeiten zeigen können. Das machen sie ja nicht nur für mich, daher finde ich es auch nicht problematisch, wenn ich kein Honorar zur Verfügung stellen kann, auch wenn ich es natürlich gerne tun würde ...

Anna-Lena Wenzel: Da sind wir tatsächlich unterschiedlicher Meinung! Erstens habe ich auch keine „pädagogische Vision“, wie du es nennst, sondern finde, dass Vermittlung, also Texte schreiben, Leute einladen und das Herstellen einer gastfreundlichen Atmosphäre, genauso zu unserer Arbeit dazugehören, wie mit Künstler*innen gemeinsam eine Ausstellung umzusetzen. Die Arbeit besteht ja nicht nur in der Auswahl der Künstler*innen, dem Konzipieren von Ausstellungen, sondern auch im Teilen. Ganz konkret: Wenn du eine Bibliothek einrichtest, dann geht es nicht nur um eine thematisch passende und interessante Buchauswahl, sondern auch darum, Öffnungszeiten anzubieten, in denen diese genutzt werden kann. Und so wie du davon sprichst, dass du dir künstlerische Positionen einverleibst, gehören diese Aspekte des Teilens und Vermittelns zu meiner Praxis dazu, das hat aber wenig mit Pädagogik oder einer thematisch-politischen Überfrachtung zu tun. Der zweite Punkt betrifft die Finanzierung: Ich finde es problematisch, das unentgeltliche Arbeiten zu idealisieren. Klar ist der Großteil meiner künstlerischen Arbeit nicht finanziert, aber das muss man sich auch erst mal leisten können! – und sollte nicht erwarten, dass andere das können. Ich habe zudem ein bisschen Bauchschmerzen bei der Vorstellung, dass der Raum zukünftig die meiste Zeit leer stehen wird, während gleichzeitig so viele Menschen Wohnungen und Ateliers suchen. Das bisherige Arrangement, dass wir den Raum mit jemandem geteilt haben, hat mir deswegen gut gefallen. Aber klar, die Gründe für den Raummangel liegen woanders, und den Raum komplett als Ausstellungsraum zu bespielen, macht Sinn.

Michael Disqué: Ich idealisiere das unentgeltliche Arbeiten keinesfalls. Ich empfinde meine Möglichkeit, künstlerisch arbeiten zu können, grundsätzlich als großen Luxus. Natürlich muss man sich das leisten können, es ist meist aber auch eine Entscheidung, die man trifft.

Anna-Lena Wenzel: Lass uns noch mal zum Inhaltlichen zurückkommen. Was interessiert dich am Raummachen?

Michael Disqué: Für mich ist das große Thema das Nichts. Das sollte auch der Grundpfeiler des Raumes sein. Ich frage mich, wie man das Nichts, bzw. die Suche danach, in unserem Raum darstellen kann. Man könnte z.B. Künstler*innen einladen, die sich explizit mit dem Nichts auseinandersetzen. Also, wie du auch schon gesagt hast, die Thematik des Raumes noch mehr herausarbeiten. Dazu könnte auch zählen, nichts auszustellen oder ganz wenig auszustellen.

Anna-Lena Wenzel: Du meinst, Ausstellungen zu machen, in denen nur eine Arbeit hängt oder zu Veranstaltungen einladen, die undefiniert sind, bei denen nichts passiert? Das fände ich gut! Ich denke oft, dass es in Berlin von allem zu viel gibt – Kunst, Aktivitäten und Eindrücke –, was sich darin zeigt, dass die Leute oft übersättigt und auch überfor-

dert wirken von so viel Auswahl. Sich zu reduzieren und evtl. gar Leere auszustellen, würde dem etwas entgegenzusetzen, wobei auch diese Fokussierung auf das Nichts vermittelt werden müsste.

Michael Disqué: Ich bezweifel, dass das Nichts grundsätzlich vermittelt werden muss. Auch ist das Nichts ja nicht auf die Leere, das Nichts-Tun, beschränkt. Eher im Gegenteil. Nichts hat für mich immer etwas mit der Suche nach sich selbst zu tun. Wer bin ich, wo stehe ich, was will ich usw. Diese Suche kann man auf unterschiedlichen Wegen einschlagen. Übers Meditieren, über Religion, über Sport oder natürlich über Kunst. Wobei es in der Kunst immer um etwas geht, ums Erschaffen, und beim Meditieren und in der Religion im Allgemeinen einfach ums ergebnislose Sein.

Anna-Lena Wenzel: Genau diese Beschäftigung mit dem Paradox des Nichts reizt mich: Jeder Versuch, sich dem Nichts zu nähern ist Aktivität – durch die Auseinandersetzung mit dem Thema wird Wissen angehäuft, das Nichtstun auszustellen ist damit quasi unmöglich. Ich habe mich länger mit Verweigerungsstrategien beschäftigt, weil mich interessiert hat, wo „aktiver“ Widerstand beginnt: Beim Nicht-Mitmachen des Professionalisierungsdruckes? Beim Streik? Beim artikulierten Protest? Diese Fragen wurden von Künstler*innen wie Charlotte Posensenke, Lee Lozano oder Gustav Metzger aufgeworfen, als sie aufgehört haben, Kunst zu machen, aber sie betreffen auch andere politische Kontexte und meine Rolle als Kuratorin: Wie kann ich marginalisierten Positionen Sichtbarkeit verschaffen und Menschen, die kaum sichtbar sind oder gehört werden, eine Stimme geben? Wie ich Wertmaßstäbe/Zuschreibungen/Ausgrenzungen im Kunstfeld aufdecken und verschieben kann, beschäftigt mich dabei als Künstlerin, Kunstkritikerin und Kuratorin.

Michael Disqué: Ich sehe deinen Zugang zum Nichts etwas fragwürdig. Diese politischen Überlegungen sind grundlegend und überaus wichtig. Ich frage mich nur, ob sie etwas im künstlerischen Kontext zu suchen haben sollten. Das ist natürlich eine grundsätzliche Frage der individuellen Kunstauffassung. Aber ich persönlich bin mehr und mehr der Meinung, dass jegliche Politisierung (worunter ich auch die Versuche verstehe, politisch korrekt zu agieren) alles Spielerische, Fragwürdige und Kontroverse aus der Kunst verbannt. Findest du nicht auch, dass es Gefahren in sich birgt, wenn die Kunst politisch genutzt wird, wenn gar das Politische die Kunst dominiert?

Anna-Lena Wenzel: Ich sehe deinen Punkt, aber ich würde ungerne beides gegeneinander ausspielen. Mich interessieren die Grenzümräume zwischen beiden – die Formate, die aufgrund ihrer Offenheit/Ambivalenz/Kontingenz politisches Potential in sich tragen, und die Ausstellungen, in denen auf nicht-didaktische oder moralisch-besserwisserische, sondern experimentelle und fragmentarische Weise Themen behandelt werden, die sonst keinen Raum bekommen.

Michael Disqué: Aber sagt ein völlig sinnlos leerstehender Raum nicht mehr aus, als ein politisch motiviertes Nichts-Tun im Sinne der Verweigerung? Sollte das Politische nicht in der Politik bleiben und das Künstlerisch-Sinnlose in der Kunst? Ist es nicht viel spannender und langfristig-unend-



licher, auf der Suche nach dem Nichts dein Paradox im Sinne philosophischer, theologischer und künstlerischer Fragen in den Mittelpunkt zu stellen? Wäre das vielleicht ein neuer Ansatz? Eine Art gegenseitiges Reagieren aufeinander oder Ping-Pong im Raum?

Anna-Lena Wenzel: Ja, aber wie sich die Beschäftigung mit diesen Fragen umsetzen lässt, bleibt die große Frage. Mein Unbehagen, die Kunst thematisch zu überfrachten, ist ein Grund, weshalb ich nicht nur Künstlerin, sondern auch Autorin und Vermittlerin bin. Ich glaube, dass sich manche Themen besser diskursiv oder in Form einer Raumpraxis verhandeln lassen statt in Form von Kunstwerken. Und in die Richtung hatten wir ja auch gedacht, wenn wir über eine Bibliothek oder ein Nichtstun-Jour-Fixe nachgedacht haben. Aber ohne Finanzierung finde ich das problematisch.

Michael Disqué: Ich glaube hier drehen wir uns im Kreis. Der „Kleine Raum für aktuelles Nichts“ ist für mich ein Kunstprojekt, dem etwas Spielerisches innewohnt. Dieses Spiel mit dem Nichts in seinen vielfältigen Facetten will ich nicht schon im Kern durch finanzielle und politische Fragen ersticken. Ich will einen Raum anbieten, der von außen einsehbar ist und zu bestimmten Zeiten betreten werden kann. Ich will einen Raum schaffen, der vom äußeren und zum inneren Verweilen einlädt. Eine Art spirituellen Raum der Kunst, der einfach nur ist, der eine Möglichkeit bietet, aber nichts will. Mal werde ich Künstler*innen einladen, mal nicht, mal gibt es Eröffnungen, meistens nicht. Ich werde Künstler*innen anfragen und es ihnen überlassen, ob sie ihre Arbeiten zeigen oder eine Zeit lang im Raum arbei-

ten wollen. Dies ist für mich der naheliegendste Weg, mit dem Raum weiterzumachen. Eine Art Neustart, der die Suche nach dem Nichts wieder in den Vordergrund stellt nach dem Motto: Michael Disqué und ... im „Kleinen Raum für aktuelles Nichts“.

Anna-Lena Wenzel: Der Begriff „Spiritualität“ ist bei mir wahrscheinlich genauso aufgeladen wie der Begriff „Vermittlung“ bei dir, wobei ich es interessant finde, genau diese Abwehrreflexe zu hinterfragen. Nichtsdestotrotz hat sich gezeigt, dass unsere Vorstellungen vom Raumbetreiben – trotz der Wertschätzung füreinander – auseinandergehen. Es scheint mir schlüssig, dass du den Raum wieder alleine betreibst – wir aber weiterhin im Gespräch bleiben darüber, wie man das Nichts und die sich daran anschließenden Spannungsfelder am besten ausstellen kann – ob in Form eines leeren Raumes, Objekten, die zwischen Abfall und Kunstwerk schweben, Skizzen, die zwischen Banalität und Präzision changieren, oder ephemeren Gesten, die vergänglich sind, aber zugleich dokumentiert werden wollen.

Michael Disqué: Da fällt mir ein, hättest du nicht Lust, im Raum eine Ausstellung zu meist unsichtbaren, scheinbar nebensächlichen und doch wesentlichen Notiz- und Tagebüchern zu erarbeiten?

Anna-Lena Wenzel: Ja, lass uns einen Cut machen und neu beginnen.

Kleiner Raum für aktuelles Nichts, Graefestraße 91 (Hinterhof), 10967 Berlin, <http://kleiner-raum-fuer-aktuelles-nichts.de>
geöffnet auf Anfrage, +49 (0)177 3277 340

KÜNSTLER/IN, LEBENSLANG

/Sonya Schönberger

Helga Fanderl

Jahrgang 1947, interviewt im
Februar 2020 in ihrer Wohnung
in Charlottenburg

Ich bin ein echtes Nachkriegskind und das war kein einfaches Schicksal. Mein Vater war Lokführer, hätte aber gern ein anderes Leben geführt. Er hatte Lust auf andere Kulturen. Er war in Italien, in Frankreich, hat Esperanto gelernt. Ich habe immer sehr gern die Erzählungen von seinen Reisen gehört. Als Lokführer war er kein Soldat, aber von den Nazis militarisiert. Wenn ich ihm glauben kann – und ich hab sehr viel drüber nachgedacht und geforscht –, dann war er kein Nazi. Er hat immer gesagt, natürlich wussten die Deutschen, was die Nazis machen. Er war ein paar Jahre abgeordnet nach Polen. Ich habe gedacht, meine Güte, hat er vielleicht Züge gefahren mit jüdischen Gefangenen? Aber auch nach Rücksprache mit meiner Stiefmutter und allem, was er erzählt hat, hatte er damit nichts zu tun. Er hat unheimlich stark erzählt, wie grausam die deutsche Besatzung gegen die Polen war. Die kriegten nichts zu essen und im Winter keine Kohle, das hab ich im Gedächtnis. Teilweise wurde die Kohle von den Dampflok gestohlen. Wer dabei erwischt wurde, wurde erschossen. Er hat erzählt, dass er das einmal erlebt hat mit einem übereifrigen Nazi-Kollegen. Er sagte dem, ja, geh nur die Polizei holen, und hat den Dieb dann laufen lassen.

Das hat mich auch geformt. Meine Generation konfrontierte sich mit der Kontinuität des Nationalsozialismus bis in die höchsten Ämter der Bundesrepublik und bei den Herrschenden. Mein erster Impuls auf moralischer und politischer Ebene war, schon ganz früh beizutragen, dass diese Welt eine andere wird. Auf der anderen Seite hatte ich eine Offenheit und Sensibilität für den künstlerischen Ausdruck. Der ist nicht gefördert worden, weder in der Schule noch zu Hause, aber das war in mir. Ich war als Kind gequält, denn in Bayern gab es noch keine Trennung zwischen Staat und Kirche und alle Mädchenschulen waren in der Hand von Klosterfrauen. Ich war der Ideologie ausgeliefert, die damals den Kindern gnadenlos aufgezwungen wurde. Zudem kam ich aus einer Mischehe. Mein Vater Bayer, traditionell katholisch, und meine beiden Mütter Protestantinnen. In der Schule habe ich im Religionsunterricht gelernt, dass meine Eltern deshalb in die Hölle kommen. Ich konnte es nicht fassen und hielt schon sehr früh eine intensive Zwiesprache mit Gott, an den ich noch geglaubt habe, auf den Knien in der Kirche. Ich war also sehr mit essenziellen Fragen beschäftigt. Dazu kam noch, dass ich durch einen bösen Kommentar von einem meiner Brüder erfahren hatte, dass meine Mutter gar nicht meine Mutter ist, sondern meine Mutter nach meiner Geburt gestorben war. Es gab 1947 kein Penicillin. Ich bin im Februar geboren, kalter Winter. Gut, wenn mein Vater aus privilegierten Verhältnissen gekommen wäre, hätte er vielleicht mit Geld oder Kontakten zur US-Besatzungsarmee irgendwas deichseln können. So konnte er nur sein Blut geben. Aber sie starb eine Woche nach meiner Geburt. Darum beschäftigten mich diese existenziellen Fragen, warum lebe ich, warum musste jemand sterben, warum musste die Familie unglücklich sein. Meine Stiefmutter war die ältere Schwester meiner Mutter. Und das hat eine existenzielle Position stark geprägt, dass nichts selbstverständlich ist, gar nichts.

Die Religion war erstmal Trost für ganz vieles. Als ich Jugendliche war, entstand einerseits der Wunsch nach Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse und dann eben das Interesse an Kunst. Dass ich selber Künstlerin werden durfte, das war ein absolutes Tabu. Mir stand das nicht zu. Ich musste eigentlich alles gutmachen, was durch meine Existenz kam, den Tod gutmachen, und immer für andere da sein. Ich bedauere das nicht. Viel später habe ich es Gott sei Dank geschafft, eine Psychoanalyse zu machen und zu erfahren, dass ich sein darf, mit dem, was mir wichtig ist. Ich bin eine Spätentwicklerin. Ich war zum Beispiel älter, als ich an die Städelschule kam. Es war schwierig im Alter der Professoren zu sein. Die Jugend will ja nur unter sich bleiben. Aber es war ein Weg, auf dem ich lernte, zu mir zu stehen oder mich einfach kennenzulernen. Ich bin mittlerweile sehr glücklich, diesen überhaupt gefunden zu haben.

Von Experimentalfilm hatte ich überhaupt keine Ahnung. Damals hat ein junger Künstler, der gerade seinen Abschluss gemacht hatte an der Städelschule in der Filmklasse von Peter Kubelka, mich gefragt, ob ich nicht an seinem Workshop teilnehmen will: Super 8 als künstlerisches Medium. Ich hatte ja noch nie eine Kamera in der Hand. Den Ausschlag gab, dass ich ihm einen Gefallen tun wollte, damit er ein zahlendes Mitglied mehr kriegt. Dann war das eine kleine, sympathische Gruppe. Alle anderen wussten schon, was Experimentalfilm ist und wollten das auch machen. Ich war die Einzige, die in dem Sinne naiv war. Ich hab mir eine gebrauchte Super-8-Kamera, einen Bildbetrachter und einen Projektor gekauft. Damals wurden die Filme ganz schnell entwickelt, das war ein Paradies. In Frankfurt gab es das Agfa-Labor, da konnte ich mit dem Fahrrad hinfahren und sie am nächsten Tag zurückkriegen. Na ja, wir haben uns die Filme angeguckt und besprochen, und peu à peu habe ich gelernt, was man mit der Kamera machen kann, Bilder verdichten und so weiter. Als der Kurs zu Ende war, habe ich einfach weitergefilmt. Irgendwann stellte sich die Frage, was ist das jetzt? Ich hatte eine richtige Leidenschaft entwickelt. Damals habe ich einen ganz kurzen Film gedreht, eine Minute, bei dem mein Herz höhergeschlagen hat, als ich ihn sah, weil ich dachte, das ist was, das bin ich und meine Wahrnehmung. Ich konnte dafür eine Sprache finden, eine ganz leichte, kurze Form. Und mein Freund sagte, oh, das ist ein guter Film. Ich unterrichtete zu dem Zeitpunkt mit einer halben Stelle Sprachen auf einem Gymnasium. Ich stand unter dem Einfluss der politischen Bewegung Anfang der Siebziger und dem berühmten Aufsatz von Adorno „Erziehung nach Auschwitz“ und wollte Kinder von früh an so unterrichten, dass die nicht mehr der Fraß von irgendwelchen Demagogen werden können. Ich hatte mich in einer Nacht entschieden, ich gehe von München nach Frankfurt. Damals lief eine große pädagogische Debatte zu neuen Lehrplänen, die nicht mehr aus autoritären Zeiten stammten. Hessen war damals am offensten. Und ich hab mich entschieden, an eine Gesamtschule zu gehen. Ich hatte mein eigenes Bildungsschicksal vor Augen und wollte etwas weitergeben, damit Kinder aus der Unterschicht auch eine Chance haben. Mir wurde relativ

schnell klar, dass das System das nicht akzeptiert. Sie gaben mir meine erste Stelle nicht in einer Gesamtschule, wie ich es beantragt hatte, sondern schickten mich ans Abendgymnasium Frankfurt. Das war damals eine Schule, die neu gegründet war. Die Studierenden hatten sich eine eigene Schule erkämpft durch Schulbesetzungen. Ich bekam ein Disziplinarverfahren, weil ich sehr engagiert war. Ich durfte nicht mehr unterrichten, weil ich angeblich radikal war. Ich war auf der Suche. Ich wollte etwas finden, mit dem ich wirklich übereinstimme. Das war eine schwierige Zeit. Erst dadurch, dass ich an dem Workshop teilgenommen und die Kamera als mein Kommunikationsinstrument mit der Welt entdeckt hatte, habe ich begriffen, wie stark visuell ich eigentlich wahrnehme. Das erlebt man ja nur durch Tun. Ich bin auf eine halbe Stelle gegangen, aber die Arbeit in der Schule war eine Qual. Ich hatte ja immer noch das Disziplinarverfahren. Als das ans unabhängige Verwaltungsgericht ging, wurde mir bestätigt, dass es in meinem Fall völlig ungerechtfertigt war. Ich wollte für die Schüler nur Gutes und habe versucht, meine Ideale und Kreativität weiterzugeben, aber das geht in einer so starren Institution nur schlecht. Auf jeden Fall war ich dadurch finanziell unabhängig.

Dann fragten einige Leute aus dem Super-8-Kurs, warum gehst du denn nicht mal zu Kubelka, wenn dir das Filmen so wichtig geworden ist. Ich hatte gehört, was für eine autoritäre Vorstellung dieser habe von dem, was Film ist, oder dass er auch eine sehr autoritäre Person sei. Ich dachte, er haut mir meine kleinen Filme kaputt, wenn ich hingeh, die waren ja noch wie kleine Pflanzen. Als mir klar wurde, dass ich einen künstlerischen Weg gefunden habe, dachte ich, ich kann es ja mal probieren. Es war ein Vorteil, dass Kubelka kein Bürokrat war. Er war sofort mit mir als informellem Gast einverstanden, da hatte er was Großzügiges. Und da saß ich mit den jungen Studenten in seiner sogenannten Projektanalyse und habe beides erlebt: dass ich tatsächlich viel besser begriffen habe, was Film als Medium ist, dann auch den Anspruch an Film als Kunst – wobei das zum Teil auch willkürlich war. Und dann auch die andere Seite, die ich unmöglich fand, dieses Gehabe, ich bin Gott. Oder wie er auch Leute wirklich kleinmachen konnte, wenn er etwas nicht mochte oder blöd fand. Also, ein ziemlich willkürliches Temperament. Na gut. Die einzige Bedingung, die er mir gestellt hat, war, ich muss einmal zeigen, was ich mache. Ich habe den Moment immer gefürchtet. Ich hatte immer was dabei, wenn wir uns getroffen haben. Er fragte, wer will heute was zeigen? Ich habe den jungen Studenten sehr gerne den Vortritt gelassen. Dann war das Semester zu Ende und er sagte, jetzt haben Sie ja immer noch nichts gezeigt. Na, dann hab ich einen Film gezeigt. Er hat gesagt, Sie haben ein filmisches Auge. Irgendwie war das nicht negativ. Und ich hab ihn gefragt, ob es okay ist, wenn ich wiederkomme. Es war okay. Im nächsten Semester hab ich den Film, den ich zum ersten Mal als etwas Gelungenes oder Stimmiges erlebt hatte, gezeigt. Kubelka sprang von seinem Stuhl auf und hat gesagt, wollen Sie meine Studentin werden? So gut fand er den Film. Den

hatte ich noch nie vorher gezeigt, ich hatte ihn ja schon gemacht, bevor ich zu Kubelka kam, aber ich wollte ihn schützen. Ich habe zu ihm gesagt, wenn es Ihnen nichts ausmacht, mir wäre der freie Status ganz recht. Ich war auf der Suche nach meinem Weg. Als ich dann weitergemacht habe, habe ich gemerkt, wie gern ich filme, es war ein richtiger Aufbruch. Etwas später bin ich Gaststudentin geworden, war voll und ganz auf dem Weg zu meinen Filmen. Es war toll. Und dann kam ein Moment voller Schrecken, als ich mich zu Semesterbeginn wieder zurückmelden wollte. Da sagte die Sekretärin, ich sei gefeuert. Wieso denn, mit Kubelka war alles in Ordnung. Dann hat sich rausgestellt, der neue Rektor der Städelschule, Kasper König, hatte alle Gaststudentinnen rausgeschmissen, unbesehen, weil er dachte, dass sind alles die Frauen von Mittelschichtsmännern. Ich hab gedacht, so ein blöder Kerl, solche Vorurteile. Es kann schon sein, dass die ein oder andere so ein Fall war, aber warum auch nicht. Kubelka war damals in Chicago auf einem Sabbatical. Ich hab seine Nummer rausgekriegt und ihn angerufen. Herr Kubelka, ich bin rausgeschmissen. Er war auch ganz verblüfft und entsetzt und hat gesagt, das kommt überhaupt nicht in Frage, jetzt werden Sie Vollstudentin. Ich musste keine Aufnahmeprüfung machen. Parallel habe ich immer gearbeitet, hatte aber die Nase voll von der Schule. Ich wollte auch von dem Gymnasium weg, wo die Leitung im Grunde nicht akzeptiert hat, dass ich Kunst studiere, dass ich nicht ganz da bin. Nach meinem Studium an der Städelschule sagte Kubelka, es wäre gut, wenn Sie ein Jahr nach Amerika gehen. Ich ging ein Jahr nach New York und später, immer wenn ich ein Stipendium bekam, raus aus der Schule. Bis ich die Spannung psychisch nicht mehr verkraftet habe. Ich war ja nicht auf der Suche nach einem schönen Leben, sondern nach dem, was ich bin und was ich aus mir heraus gestalten kann. Das dauerte und das hab ich gefunden. Es war eh ein Glück, dass ich innerhalb der Berufstätigkeit eine gescheite Arbeit machen konnte, auch wenn es hart war. Irgendwann ging es nicht mehr, ich wurde depressiv. Ich hatte von der Hessischen Kulturstiftung anderthalb Jahre lang ein Stipendium in Paris, in der Cité des Arts. Wieder zurück in der Schule bin ich zusammengebrochen. Mein Analytiker hat gesagt, jetzt reicht's. Die Schule ist auch ein Teil Ihrer Depression, Sie gehen nicht mehr zurück. Das war sehr schwierig mit meiner Moral zu vereinbaren, Klassen im Stich zu lassen und dass Kollegen sie übernehmen mußten. Aber ich habe es durchgestanden. Ich habe 25 Jahre in der Schule unterrichtet. Als ich mich allmählich als Künstlerin sehen konnte, war ich um die 40. Insgesamt habe ich sechs Jahre Kunst studiert. Mit Mitte 50 bin ich dann frei gewesen, war quasi eine junge Künstlerin, aber eine ältere Dame. Es war alles nicht leicht und kein Zuckerschlecken mit Super 8 und meinen kleinen visuellen Verdichtungen.

Es hat eine Rolle gespielt, dass Kubelka meine Arbeit teilweise sehr schätzte. Das konnte sich bei ihm ändern, aber gut. Und dann paradoxerweise auch König. Als der seinen ersten Rundgang machte, da hatte die Filmklasse ein kurzes Filmprogramm zusammengestellt. Ich war gar nicht da,

musste in die Schule zu einer Konferenz. Aber da war mein Film, von dem ich erzählt habe, mittendrin. Und König sieht ihn und findet ihn spitze und will mich kennenlernen. Ich hab mir gesagt, der kann mich mal, der hat mich ja rausgeschmissen mit seinem Frauenvorurteilen. Er wollte sofort was für mich machen. Wenn er etwas gut findet, macht er das ja. Das ist eine Stärke von ihm, hat natürlich mit seiner Machtposition zu tun. Ich habe nicht gleich mitgespielt, sondern gebremst. Das hat mir gut getan. Ich machte ja was, was die Jungen aus der Filmklasse nicht machten, etwas Altmodisches, Poetisches. Wenn Kubelka das nicht gut gefunden hätte, hätten sie es auch nicht gut gefunden. Sie waren ja so autoritätsabhängig.

Ich habe mit Kubelka besprochen, was er davon hält, dass ich eine Filmvorführung in der Aula der Städelschule mache. Ich hatte ja diese kurzen Filme. Warum bringen Sie die Filme nicht in eine Reihenfolge, die Ihnen entspricht? So habe ich angefangen und quasi gelernt, mich mit der Präsentation meiner Filme überhaupt zu beschäftigen und die Montage der Filme entdeckt und ein Programm konzipiert. Die Schule hat dazu eingeladen und das war auf einmal ein Event. König war begeistert. Ich hab mich aber weiter geschützt vor dem frühen Ins-Licht-gerückt-Werden. Ich war noch nicht soweit, ich war noch im Prozess. Es hat sich langsam entwickelt, auch die Formen der Präsentationen, die ich richtig fand. Wie der Projektor im Raum steht, wie ich vorführe, wie die Filmgeschichte transparent wird, nicht großes Kino, sondern kleines Kino.

Ich war in keinem Kreislauf von Verbindungen zu Institutionen. Das ging über einzelne Leute, die meine Arbeit kennenlernten, und das war super. Ich kann nur von Glück sagen, dass mir das so allmählich geschenkt wurde, in lauter Etappen. Ich liebe es, Vorführungen an Orten zu machen, die nicht institutionell sind, weil ich bei dem Medium Super 8 geblieben bin, das eigentlich fragil ist und nicht überall einsetzbar. Lange habe ich meine eigenen Projektoren mitgenommen, aber das ist wirklich beschwerlich, und im Flugzeug kannst du das kaum noch machen.

Ich kann keinem Jüngeren empfehlen, mit Film zu arbeiten, es ist zu teuer und wird immer schwieriger. Ich verstehe, dass die Leute auf digital gehen müssen. Aber Video ist nicht besser, es ist ein anderes Medium. In den letzten Jahren habe ich gemerkt, allein dadurch, dass ich meine Praxis beibehalte und ausstelle, sensibilisiere ich dafür, ohne dass ich ein Wort sagen muss. Und viele junge Leute finden diese andere Qualität von Bild und Format faszinierend. Seit einiger Zeit werde ich eingeladen, dass ich darüber spreche. Das mache ich wie eine Performance. Ich mache meine Filme und Vorführungen schon lange, aber ich fühle mich gar nicht als alte Künstlerin.

Ich bin, als ich nicht mehr in der Schule arbeitete, nach Paris gegangen und habe dort fast zwölf Jahre gelebt. Dort machte ich die einschneidende Erfahrung, dass innerhalb von wenigen Jahren mir ganz nahestehende Menschen an

Krebs erkrankt sind. Ich hab das alles mitgekriegt, die Therapien. So kam es, dass ich allmählich dachte, ich muss ja damit rechnen, dass auch ich krank und gebrechlich werde, es kann mich auch erwischen kann. So fing ich an, über einen Umzug nach Berlin nachzudenken, nur ein Gedanke, kein Motiv. Ich habe immer wieder mal mit meinen Freunden in Berlin darüber geredet. Eine Freundin hat mich auf diese Wohnung hier aufmerksam gemacht. Die fand die Idee gut, dass ich nach Berlin ziehe, für mich und auch für sie. Als ich die Wohnung das erste Mal besichtigt habe, zusammen mit der Freundin, habe ich mich unter Druck gefühlt. Ich hatte noch gar keine Lust, aus Paris wegzuziehen und habe deshalb gar nicht deren Qualitäten gesehen. Gott sei Dank habe ich die Vermieterin gefragt, ob ich eine Nacht drüber schlafen dürfte und vielleicht am nächsten Tag nochmal kommen könnte. Eine andere Freundin begleitete mich. Sie meinte, Mensch, ich würde die sofort nehmen, die ist toll! Ich habe nochmal überlegt und gedacht, wenn ich das vorhabe, dann muss ich es machen, solange ich gesund bin und noch die Kraft habe, ein neues Leben zu beginnen. Ich denke, die Gründe waren richtig. Wenn ich den Wechsel rausgeschoben hätte, hätte ich wahrscheinlich noch größere Probleme gehabt mit der Umstellung. Ganz davon abgesehen, dass ja jetzt der Wohnungsmarkt in Berlin noch schwieriger geworden ist.

Lange habe ich meine Filme überhaupt nicht als wertvoll betrachtet und als etwas, das die technischen Innovationen überleben kann. Irgendwann hat eine Filmkuratorin, die meine Arbeit sehr schätzt, die Gretchenfrage gestellt: Hast du vorgesorgt, was mit deinen Filmen nach deinem Tod passiert? Mir wurde ganz heiß. Natürlich hatte ich das nicht. Ich hab auch immer alle Filme bei mir gehabt. Sie sagte, das geht nicht. Sie hatte das schon öfters gehört. Wenn man das nicht geregelt hat, haben die Angehörigen Arbeiten weggeworfen oder den Zugang versperrt. Dann hab ich das erste Mal versucht, ein Testament zu schreiben. Das ist jetzt schon länger her. Aber ich musste Rotz und Wasser heulen. Wer will denn mein Werk und wie soll es geregelt werden? Ich weiß schon gar nicht mehr, was da drin stand. Es war auch keine vernünftige Lösung. Nach dem Tod eines Bruders war ich damit befasst, seine ganze Existenz abzuwickeln. Das hat mich gepusht. Ich war immer noch nicht beim Notar und das Testament es ist auch noch nicht endgültig, aber die Richtung ist auf jeden Fall da. Ich möchte mein ganzes Werk und die Rechte daran nach meinem Tod dem Arsenal Institut für Film und Videokunst übermachen. Dass sie meine Arbeit, solange es geht, adäquat und in meinem Geiste behandeln. Ungefähr so. Wir haben uns sogar mit dem Anwalt des Arsenaus getroffen. Das ist jetzt der Stand der Dinge, ist aber immer noch nicht fest.

Das innere Alter korrespondiert nicht mit dem echten Alter. Ich sehe, man sieht's. Aber das Entscheidende ist sowieso, ob man es will oder nicht, dass man im Hier und Jetzt gut und sinnvoll lebt. Die Vorstellung von Tod und Krankheit hemmt nur das Leben. Wenn es kommt, muss man sich

damit auseinandersetzen. Das ist dann auch nicht freiwillig, sondern dann muss man. Mit der Zeit habe ich versucht, die Vergänglichkeit philosophisch zu akzeptieren, parallel zu allen anderen Entwicklungen. Und mit diesem Rätsel unserer Existenz klarzukommen. Eine Zeit lang habe ich gedacht, ich würde gerne ganz bewusst den Moment des Sterbens erleben, weil ich glaube, das er ganz schön sein kann. Egal, ob es Botenstoffe sind, wenn man es naturwissenschaftlich erklärt, oder spirituell eine Passage in eine andere Existenzform. Ich habe jetzt öfter erlebt, dass Jüngere oder Gleichaltrige sterben. Das wird im Alter immer mehr passieren. Drum ist es auch gut, nicht nur in einer Generation Freunde zu haben.

Ich hatte verschiedene Altersabschnitte, nicht in einem traditionellen Sinne. Wenn man Kinder hat, kriegt man es stärker mit. Das fehlt natürlich, wenn man keine Kinder hat. Ich bin nicht in der Position, wo ich plötzlich eine Erwachsenenverantwortung habe. Man hat eine andere Verantwortung, aber nicht die Generationsverantwortung bis hin zur Großmutter. Meine Familie ist die einzige, die ich kenne, in der es überhaupt keine Kinder gab. Ich finde das seltsam und traurig, aber es lag an einer unglücklichen Konstellation. Von daher kann man sagen, dass ich wirklich Vollwaise bin. Es bleibt von unserer Familie nichts übrig, außer meine Filme. Ich glaube, andere Generationen können sehr gut ohne meine Arbeiten leben. Aber wenn sie noch ein Stück weiterleben können und einen Sinn nicht nur für mich haben, dann ist etwas gewonnen.



UNBEACHTETE PRODUKTIONSFORMEN

/ Anna-Lena Wenzel

1982 wird im Künstlerhaus Bethanien die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* gezeigt, eine Kooperation mit der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Sie hatte sich zum Ziel gesetzt „Unbeachtetheiten in ihren mannigfaltigen Formen aus dem Bereich weiblicher Kultur [...] in ihrer Prozeßhaftigkeit für einen Moment fest[zu]halten und ins Blickfeld [zu] rück[en].“

Versuch einer Aktualisierung:

— Die Künstlerin, die für ihre politische Haltung bekannt und geschätzt ist, wird häufig von Institutionen eingeladen, für die Dauer einer Ausstellung partizipative Kunstprojekte zu realisieren. Auch wenn sie sich über die Einladungen freut, wundert sie sich immer wieder, was für Erwartungen die Kurator*innen haben. Sie sagt: Der Aufbau von Kontakten in die Nachbarschaft und das Etablieren eines Ortes als Treffpunkt sei Knochenarbeit. Da müsse man täglich präsent sein. Für die begrenzte Dauer einer Ausstellung sei das Wahnsinn, das müsse man langfristig anlegen und dafür sorgen, dass Ort und Personal kontinuierlich gesichert seien. Leider sei dafür im projektbasierten Ausstellungs- und Fördersystem oft kein Geld da.

— Der Künstler veranstaltet im Dorf ein Backfest. Dafür bringt er den Verein zusammen, der das Backhaus betreut, er organisiert das Brotbacken, verteilt Aufgaben, putzt den Ofen und ist am Tag des Festes den ganzen Tag vor Ort, um Brot zu verkaufen und mit den Leuten zu schwatzen. Er hat damit eine Woche zu tun. Er glaubt, dass niemand so richtig sieht, wie viel Arbeit das eigentlich ist.

— Das Literatur-Magazin nimmt sich ausführlich Zeit für die Auswahl der Beiträge der nächsten Ausgabe. Die Texte werden sorgfältig lektoriert und kommentiert, den Autor*innen wird ein Feedback gegeben. Redaktionelle Überlegungen, eine wertschätzende Kommunikation der Herausgeber*innenschaft und ein konstruktives Lektorat bleiben normalerweise unsichtbar – es sei denn, man macht es explizit zum Thema wie das Magazin.

— Die Bühnenbildnerin achtet darauf, bei ihren Produktionen gebrauchtes Material wiederzuverwenden und im Anschluss zu recyceln, statt alles neu zu bauen und zu basteln.

Die zugrundeliegende Recherche und anschließende Entsorgung kosten mehr Zeit, als wenn man neues Material bestellt und es anschließend einfach entsorgt. Honoriert wird der extra Aufwand jedoch nicht, die Bühnenbildnerin muss selber abwägen, was ihr wichtiger ist.

— Für ein Kunstprojekt kehrt die Künstlerin in das Dorf zurück, in dem sie groß geworden ist. Für mehrere Monate richtet sie sich ein Büro ein und zieht in das leerstehende Gemeindehaus. Ihr Projekt ist partizipativ angelegt und geht mit einem erheblichen Kommunikationsaufwand einher. Es geht um das gemeinsame Produzieren von konkreten Arbeiten, aber auch um sozial-psychologische Effekte, die weder messbar noch ausstellbar sind, weil sie z.B. das Gemeinschaftsgefühl betreffen. Die Künstlerin fragt sich: Wie kann man diese Arbeit vermitteln?

— Das Theater-Festival will internationale Gäste einladen. Der Chef ist begeistert, freut sich alle zusammenzubringen und zu vernetzen. Die Mitarbeiterin bemerkt, dass die Gäste auch betreut werden müssen, dass man sie unterbringen, sie mit Informationen versorgen und mit ihnen unterwegs sein muss, um ein guter Gastgeber zu sein. Wer soll dies zusätzlich zu seinen Aufgaben erledigen? Der Chef verdreht die Augen.

— Der Projektraum möchte eine Residency für internationale Künstler anbieten, das klingt immer gut, ist etwas, mit dem man sich bei Bewerbungen und Verhandlungen schmücken kann etc. Doch wird selten mitgedacht, wie viel Arbeit es ist – die Ausschreibungen müssen übersetzt werden, es muss ein Auswahlverfahren und eine Jury bezahlt werden, ein Raum so eingerichtet werden, dass man darin wohnen und arbeiten kann. Die Gäste müssen zudem betreut werden, brauchen Ansprechpartner*innen und im besten Fall das Gefühl, dass man sich für sie und ihre Arbeit interessiert. Wer übernimmt/finanziert das?

— In der Kleinstadt nimmt sich das Theaterkollektiv Zeit für einen Plausch mit dem Techniker des Hauses, mit der Frau vom Kulturbüro, die für die Bearbeitung ihrer Anträge zuständig ist, mit den Menschen, die sie auf der Straße treffen und von früheren Performances oder Gesprächen kennen. Sie widmen diesen Menschen Zeit und Aufmerksamkeit, kostbare Güter, die in ihren Familien und Städten, in denen sie wohnen, rar sind. Bei Förderanträgen sind für diese Art von Arbeit keine Honorare vorgesehen. Was dagegen häufig zählt, sind die hohe Qualität der künstlerischen Arbeit und die Strahlkraft des Projektes über die Stadt hinaus. Aber es tut sich was: Das Kollektiv hat während der Pandemie eine Recherecheförderung erhalten und nun zum ersten Mal Gelder für Supervisionsstunden bewilligt bekommen.

— Als Kuratorin einer Gruppenausstellung übernimmt man eine Vielzahl an Aufgaben: kommuniziert mit Künstler*innen und den Ausstellungsorten, ggf. mit Leihgebern und Förderern. Man macht Atelierbesuche bei den

Künstler*innen, überlegt sich ein Konzept oder eine thematische Rahmung, gestaltet den Raum oder entwirft ein Display. Man organisiert ein Veranstaltungs- und Vermittlungsprogramm und kümmert sich um die Aufsichten. Man sammelt CVs zusammen und formuliert Ausstellungs-, Presse- und Ankündigungstexte etc. Ob sich der betriebene Aufwand und die Sorgfalt am Ende im Ergebnis ablesen lassen?

— Die Lehrbeauftragte an der Universität wird nur für die Semesterstunden bezahlt, aber nicht für die Vorbereitung und Nachbereitung, geschweige denn für die Betreuung der Studierenden. Bei jeder Mail, die sie vor und nach ihrem Seminar schreibt, muss sie überlegen, ob sie sich das leisten kann – Lob zu äußern, auf individuelle Probleme (z.B. Class-Gender-Race-Issues) einzugehen, konstruktive Verbesserungsvorschläge zu machen, ist nicht vorgesehen. Für die Auszeichnung/Einschätzung als Exzellenz-Uni zählen andere Kriterien.

— Das Archivprojekt möchte die Stimmen von marginalisierten Personen sichtbar und hörbar machen. Die Initiator*innen wissen, wie viel Vertrauensbildung und Überzeugungsarbeit nötig ist, um diese Personen zu ermutigen, ihre Geschichten zu erzählen und offen zu sprechen. Allein schon die bildungsbürgerliche Institution zu betreten, in der die Gespräche für das Archiv stattfinden, ist alles andere als selbstverständlich. Es wird viel Zeit darin investiert, ein diverses Team zusammenzustellen und Kooperationspartner aus aktivistischen Kontexten und den Communities zu gewinnen. In welchem Verhältnis steht die jahrelange Arbeit, die in dieses Projekt fließt, zum Ergebnis? Welche Projekte können sich eine solche „langsame“ Arbeitsweise leisten?

— Eine öffentlich geförderte Institution führt ein großes Spektakel an einem stillgelegten Ort auf. Alle Leute posten Fotos vom Ort, niemand vom Spektakel. In zwei Artikeln wird auf die Hausmeister verwiesen, die diesen Ort in Schuss halten und die Ausstellung möglich gemacht haben. Ich frage mich: Braucht es das Spektakel oder würde es ausreichen, den Ort und die Care-Arbeit der zwei Hausmeister in den Mittelpunkt zu stellen, sowie die ganzen Anträge, Bewilligungen, E-Mails sichtbar zu machen, die es bedarf, um einen solchen Ort zu aktivieren?

— Die Musikerin und Lyrikerin mit Hang zum Burn-out schreibt: „Ich muss sehr viel Arbeit investieren, um auf mein eigenes Verhalten zu achten, und umso mehr, wenn ich hoffe, es zu ändern. Das ist künstlerisches Handwerk. Die Arbeit, die ich an mir selbst leiste, mag vielleicht in meinen alltäglichen Begegnungen nicht auf den ersten Blick sichtbar werden, aber wenn ich damit weitermache, hoffe ich, dass mein Handeln Stück für Stück auch meine veränderte Denkweise reflektiert, und beim nächsten Mal schätze ich, mache ich es anders. Die eigenen Unzulänglichkeiten in den Griff zu bekommen, ist keine Sache von fünf Minuten; es dauert ewig.“



Die alte Moral des Zero Waste

*„Mir wird was zugespielt und ich erhalte das dann.
Zum Beispiel jetzt deine Zeitschrift von hundert.“*

/Chat

Die Textilgestalterin Jutta Lademann sieht sich als Bewahrerin ganz im Sinne der Nachhaltigkeit. Es geht ihr um die Achtung jedes einzelnen Gegenstandes, „der einmal von irgendjemandem hergestellt worden ist. Er hat seine eigene Bestimmung.“ „Ich freue mich an den Dingen richtig doll“, gesteht sie und bekennt sich eindeutig als Anti-Konsumistin. „Ich habe alles übernommen, gefunden oder geschenkt bekommen.“ Was wie ein Programm eines Zero-Waste-Ladens in Friedrichshain klingt, praktiziert sie ein Leben lang. Die Nähe zum Material und zur Herstellung in ihrem Beruf hat sie im besten Marxschen Sinne für den Wert der Dinge und der Arbeit sensibilisiert. Die Liebe zum Formschönen und zur Handarbeit hatten ihr wohl die Eltern mitgegeben, die damals in den 30er-Jahren von den Ideen und Konzepten des Bauhauses geprägt und in dessen Stil eingerichtet waren. „Selbst in einer kleinen Schraube seh ich was Besonderes, die kann man ja mal gebrauchen. Ich halte gar nichts von der Wegwerfgesellschaft.“ War das nicht ein Ausdruck aus den Siebzigern? So lange beschäftigt uns dieser kapitalistische Wahnsinn schon. Was bringt's überhaupt, wenn man Geschichte anfassen kann?

Wenn das Haptische nicht gepflegt werde, bestehe tatsächlich die Gefahr, dass der Mensch mit seinen Händen hilflos dastehe. Sie möchte die neuen Medien nicht missen, um Geschichte zu vermitteln, seien virtuelle Welten allein jedoch nicht geeignet. Das Virtuelle sei zu schnell. Nichts bliebe hängen. Mit einem Knopfdruck sei alles wieder weg.

„Die Dinge führen ein aktives Leben“, hält sie dagegen, „sie erinnern dich an Vergangenes. Im Alter beruhigt der Dialog mit der Vergangenheit.“

Dinge in Wirklichkeit zu besitzen, Dinge, die man berühren kann, sei eben das Ergebnis von Wertschätzung.

„Das gilt übrigens auch für Menschen“, fügt sie idealistisch hinzu. Die Gastronomen-Tochter kommt der in ihren Augen wichtigsten Gabe mit Leidenschaft nach: gut zu bewirten und zu unterhalten. Sie bekomme dreimal die Woche Besuch zum Mittagessen. „Der Mensch braucht unbedingt Gesellschaft, sonst stirbt er. Aber man muss was dafür tun.“ Ihre Eltern führten seinerzeit eine Weinstube in der Dorotheenstraße in Mitte, bis sie schließlich Berufsverbot bekamen. Das Lokal Schildkröte war ein Treffpunkt für Intellektuelle und Künstler gewesen.

Vor dem Mittagessen – ohne Fleisch kriegt man ja gar keine richtige Soße hin – führt Jutta durch das Archiv ihres Lebens. Auf einem Sockel ruht eine Schildkröte, die ein Bildhauer ihr zu Ehren aus einem baltischen Findling geschlagen hat. Bücherregale an mehreren Wänden reichen bis unter die Decke, auf Hockern davor stapeln sich Neuerscheinungen, die nicht mehr hineinpassen.

Geschirr in einem original Schrank der Deutschen Werkstätten des Bauhauses mit einer Gardine hinter der Glasür oder charakteristisches Porzellan an einer Hängevorrichtung in der Küche. Kubikmeter Textilien und Wäsche in einem Massivholzschränk im Arbeitszimmer und versilberte Schalen aus dem Lokal ihrer Eltern vor den Büchern

EINER VON HUNDERT

/Tagebuch aus dem Berliner Winter und Frühling 2022

im Schlafzimmer. Alle Zimmer sind ausgestattet mit antiken Berliner Lampen aus der Art-Deco-Zeit. Bis in die Kellerräume reicht die gepflegte Sammlung, wo sich Objekte aus Glas aller Art aneinanderreihen. Ein Raum, den sie gerade hat renovieren lassen, soll künftig eigens für Dia-Projektionen ausgestattet sein. Denn wie sie im Haushalt Ordnung hält, so hat Jutta ihr gelebtes Leben sortiert. Schmale schwarze Koffer beherbergen Hunderte von Dia-Kästen, die darauf warten, vorgeführt zu werden. Ganze Regalbretter voll mit Alben einer Generation, z.B. aus der Zeit der DDR, mit den Reisen nach Moskau oder ans Schwarze Meer, als die Kinder klein waren, oder Alben und Ordner anderer Epochen ihres fast hundertjährigen Lebens. „Das war eigentlich das Schönste“ erinnert sie sich, als sie mir erklärt, was sich in fast 20 Mandarin-Kartons befindet. Dokumentationen der Reisen, die sie mit ihrem Ehemann nach der Wende in die ganze Welt unternommen hat. Auch die Weltreise vor vier Jahren, im stolzen Alter von 88 ohne Mann ist wie immer in Bildern, Souvenirs und Anekdoten anschaulich festgehalten. Wie auch nicht!? Das, was im Computer einige Gigabyte sind, stellen hier allerdings Ziegelsteine in Papier dar. Noch ist sie stark genug, die Gewichte zu stemmen.

Und was ist überhaupt, wenn sie nicht mehr da ist? Darauf scheint sie gut vorbereitet zu sein. Ein Zitat habe sie mit dem Gedanken versöhnt, dass ihre Hinterlassenschaften ohne sie ihren Weg gehen werden. Irgendwann einmal müssen sie zurück in den großen Umlauf der Dinge – als Handelsobjekt, Spielzeug oder was auch immer. Und eines Tages werden auch diese Sachen Abfall. Ich finde daran nichts Schreckliches. Im Gegenteil, es ist ein befreiender Gedanke. (Pascal Mercier). Alle Dinge haben ihre Geschichte, aber nicht alle interessieren sich dafür.

Eine kleine Kunstsammlung von befreundeten Künstler*innen und mit eigenen anthroposophisch angehauchten Grafiken aber gibt ihrem Zuhause die persönlichste Note. Jutta Lademann war Mitglied des renommierten Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam, der heute mit 500 Exponaten inklusive 42 Gobelin-artigen Wandbehängen im Museum Europäischer Kulturen in Dahlem und im Potsdam-Museum vertreten ist.



7.5.2022 Im Park Sanssouci

Ich denke weiter über meinen Besuch bei der 92-jährigen Jutta nach: Die Kontinuität eines Hausstandes ist, wenn man so will, permanent Bedrohungen ausgesetzt. Der Entscheidung eines Ortswechsels zum Beispiel. Man will und kann nicht immer alles mitnehmen. Im einundzwanzigsten Jahrhundert drohen zusehends Verheerungen wie Fluten, Brände, Stürme und immer noch Krieg. Ein über viele Jahrzehnte gewachsener Hausstand kann nur das Ergebnis einer glücklichen Epoche sein. Ist also das Horten von Dingen ein Privileg? Oder ist gerade das Sammeln und Anhäufen von Dingen ein Zeichen von Verarmung.

Als Privileg wird der Besitz von vielen Sachen schon lang nicht mehr gesehen. Im Profilpflege-Stress der Websites bleibt heute weniger Zeit für die Identität in den eigenen vier Wänden. Ein Minimalismus an Hausrat entspricht der Lebensweise des modernen Menschen, der, immer auf dem Sprung, ungebunden bleiben möchte, frei und flexibel.

Nach der Verdopplung der Weltbevölkerung brennt die Frage mehr denn je, wie viel Platz der Einzelne für sich beanspruchen dürfen soll. 10, 30, 50 oder 100 Quadratmeter – ein ganzes Haus, eine Villa mit Pool und Garten? Die Städte-Planung sollte zunehmend unökonomische Single-Haushalte vermeiden und stattdessen mehr Gemeinschaftseigentum und kollektiv genutzte Räume – und Geräte – fördern und strategisch umsetzen. Das könnte eine modernisierte Form von Wertschätzung sein.

23.1.2022 Oranienstraße

Die nGbK-Ausstellung *Hosen haben Röcke an* ist auf verschiedenen Ebenen bewegend:

- Sie zeigt die Frauenbewegtheit der Künstlerinnengruppe Erfurt, die Kraft, die ihnen das Zusammensein gab und die Lust am Experimentieren mit ihren Körpern, mit Mode, mit dem öffentlichen Raum: die Selbstporträts, das Zeigen von Nacktheit, die Fürsorge füreinander, das DIY-Prinzip, der Schwerpunkt auf dem Performativen, die selbstgebastelte Mode.
- Sie vermittelt, wie disziplinierend der Staat vorging, am Beispiel eines Gruppenmitglieds, das als asozial diskreditiert und verhaftet wird, dem das Kind weggenommen wird und das ihren Freund nicht sehen darf. Es ist erschütternd, das Manuskript dieser Frau zu lesen, in dem sie aus ihrer Perspektive die Vorgänge schildert, und toll, zu realisieren, dass die Künstlergruppe sie unterstützt hat und Christa Wolf einen Brief an höchste Stelle geschickt hat, um sich für sie einzusetzen.
- Sie dokumentiert die Stasi-Verfolgung der Gruppe und ihrer Mitglieder bis hin zur Verhaftung. Aber auch hier gibt

es eine kraftvolle Gegenerzählung in Form eines Filmes, in dem die Künstlerinnen berichten, wie sie die Stasi-Zentrale in Erfurt besetzen und die Vernichtung verhindern.

– Sie ist ein aufschlussreiches Zeitzeugnis, das den Bruch der Wende einfängt: wie die Künstlerinnen plötzlich reisen dürfen, nach Paris eingeladen werden und Mitterrand treffen, wie sich die Materialien, die Medien und damit die Ästhetik ändern. Und sich die Gruppe schlussendlich auflöst.

19.4.2022 In Quarantäne

Endloses Gedaddel am Computer, weil ich seit Tagen in mein kleines Zimmer eingesperrt bin und das Essen vor die Tür geschoben bekomme. Ich bin ja nicht auf irgendeiner Social-Media-Plattform, aber die Seite des Gallery Weekends mit dem Magazin und die neue misa.art-Seite von Johann König machen mich trotzdem, oder gerade deshalb, fertig. Ich bin es nicht gewohnt, die ganze Zeit instagram-ähnliche Porträts von Künstler*innen anzuschauen, ich bin nicht abgehärtet genug. Diese inflationäre Studiobesuchsfilm und -fotograferei kann es doch auch nicht sein. Alle sind am Ende gleich, aber auch gleich blöd.

Ja, ich bin alt, aber ich halte an dem Konzept des Nicht-alles-Zeigens fest. Geht doch selber mal ins Atelier von euren Künstlerkolleg*innen und trinkt zwei Stunden Kaffee und sprecht über die Arbeiten. Zum Prinzip des Entdeckens gehören auch Raum und Zeit, und nicht nur Bild und Bild. Selbst Bücher oder gedruckte Magazine haben mehr Dreidimensionalität und damit Distanz.

20.4.2022 Venedig, Rio della Tana

Wir kamen völlig übersättigt und hungrig von all den Körperbildern aus dem Arsenal.

Plötzlich war an einem Kanal an der schmalen Brüstung eine Tafel gedeckt. Die kommunistische Parteizentrale Venedigs war für einen Galerie-Empfang gemietet, aus dem offenen Fenster drangen Lieder, die von Genossen am Klavier gespielt, und in die das Kunstvolk herzlich einstimmte. Fisch und Antipasti lagen auf Plastiktellern bereit, Bier gab es in Flaschen, kein Spritz weit und breit. Die Stimmung war großartig in der untergehenden Sonne. Lukas sprang auf ein Boot und Jonas kam vorbei, um auf die noch bessere nächste Party von „4 Pavillons“ zu starten, die einen Platz neben der Rialto-Brücke völlig sprengte. Dort besorgten wir an der Bar mit dem Passwort „Passwort“ Flaschen Wein und mein Beutel des Polnischen Pavillons war schon bald voller Rotweinflecken. Körper an Körper wogten wir durch die Menge, „The Milk of Dreams“ in Realgestalt.

26.4.2022 Reinickendorf

Dada Post, ein Geheimtip in der Projektraum-Szene, hört auf. Der mittlerweile 75-jährige Howard McCalebb, auch als Autor der *von hundert* bekannt, hat das Gelände verkauft und zieht wieder nach Amerika zurück. Seit 2009 gab es in der ehemaligen Fischräucherei Ausstellungen, eine Bereicherung für Berlin, wenn auch nicht immer gut besucht. Ich verliere jetzt meinen Lagerraum und einen Freund, jedenfalls in Berlin.



29.4.2022 Haus der Kulturen der Welt, Miss Read

Christian steht vor meinem Tisch und erzählt mir, dass Spike die Räume verliert und neue sucht. Das Immobilienkarussell dreht sich immer weiter. Hier jetzt am Rosa-Luxemburg-Platz, dessen Rundum-Bebauung fast in einer Hand ist, einem Geflecht aus verschiedenen miteinander verschachtelten Immobilienfirmen, deren Zentrum die Ernst G. Hachmann Hausverwaltung ist. Ihnen, oder verbandelten Firmen, wie der Industriebaugesellschaft Centrum am Bülowplatz mbH oder der IBZ-Immobilien GmbH gehören die Poelzig-Bauten gegenüber der Volksbühne, aber auch die Plattenbauten an der Rosa-Luxemburg-Straße, in denen Spike seit acht Jahren großzügige Halbparterre-Räume mietete. Zu den Mietern dort gehört auch Roger Bundschuh, der im Auftrag des oben genannten Firmengeflechts auch die beiden Eingangsgebäude zur Rosa-Luxemburg-Straße baute, also das schwarze L40-Haus und das Suhrkamp-Gebäude. Jetzt geht's weiter, das kleine Dreieck vor den Fenstern des Architekturbüros soll bebaut und in diesem Zuge der Plattenbau gleich mit aufgewertet werden. Ob diese weitere Verdichtung genau dort, auf einer Kleinstgrünfläche mit minimalen Abstand zu den Fenstern der Bewohner sinnvoll ist, diese Frage wird überhaupt nicht gestellt werden. Der Macht-, Geld-, Immobilienkomplex, der weit in die Berliner Kunstlandschaft hineinreicht (Mieter sind auch Nagel Draxler, die Galerie BQ oder der Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz) hat beschlossen, dass Bundschuh sein Ensemble noch mit einer südlich gelegenen Schmuckimmobilie einfassen darf. Sichtachsen-Liebhaber wie ihn wird's freuen, ein Stadtbild eingerahmt nur mit seinen Bauten.

5.5.2022 Im Büro

Ich mein, da kann man sich wirklich nicht über ausreichende Förderung beklagen, Neustart Kultur II schüttete 27 Millionen Euro aus, 3000 Stipendien bei 6000 Bewerbungen à 9000 Euro. Sowas gab es noch nie. Selbst die Förderungen 2020 und 2021 waren dagegen eher soft. Sind aber trotzdem nur zwei Panzer. Irgendwie hab ich das aber wieder mal verpasst, zuviel Arbeit und ich dachte die Zeit der Großausschüttungen wäre vorbei. Selber doof. *Von hundert* gratuliert unseren Autor*innen, die es bekommen konnten: Esther Ernst, Christina Zück, Stephanie Kloss, René Wirths und Birgit Schlieps.



VANITY FAIRYTALES

DING-DONG

/Elke Bohn

Ein Ding-Spezial ist so eine Sache! Wobei Sache hier sprichwörtlich, oder gar im Wortsinne genommen werden kann. Denn, und das ist ein großes Glück, gibt es in Berlin die Oranienstraße 25.

Klingelt's? Nee? Ist das Museum der Dinge.

Dort hat Klaus Biesenbach die Ausstellung DING-DONG kuratiert. In der geht es tatsächlich um eine, klingt jetzt doofer als es gemeint ist, ganz neue Sachlichkeit. Er lässt den Eingeladenen nämlich ihre künstlerische Freiheit nicht. So muss, obgleich genau dieses vierstellige Wort der Härte zu viel in die Debatte einbringt, Katharina Fritsch ausschließlich zweidimensional arbeiten. Sie bespielt gar zwei Räume mit Papierarbeiten, gedruckt oder gemalt oder anderswie aufgebracht, niemand vermag es mit Sicherheit zu sagen.

Raum Eins zeigt die packende Szene aus „Dr. Strangelove“, der große runde Tisch – oder sagen wir es, wie es ist –, DER große runde Tisch. Die Leiber sind uniform, dunkle Pigmente verschlucken Licht und Identität, verdinglichen, die Gesichter sind von einer automatisierten Lebendigkeit, mit recht groben Farbwechseln ausgeführt; eine, anzunehmend unbewusste, Adaption Vermeers kann nicht geleugnet werden.

Raum Zwei zeigt die UN-Vollversammlung, als Anfang März Lawrow zur Welt sprach, oder eher log. Dutzende verließen den Saal; in Fritschs Adaption jedoch drehen sie dem despotierenden Bildschirm den Rücken. Hier sind es die Gesichter, die vom lichtschluckenden Pigment in eine starre und gleichzeitig erschreckend nicht-artifizielle Anonymität überführt werden. Die sehr unterschiedlich gewandeten Leiber sind farbenfroh und lebendig gehalten. Etwas kitschig, das muss erlaubt sein, jedoch sind wir uns sicher, wir können ja offen denken, das ist und war Absicht.

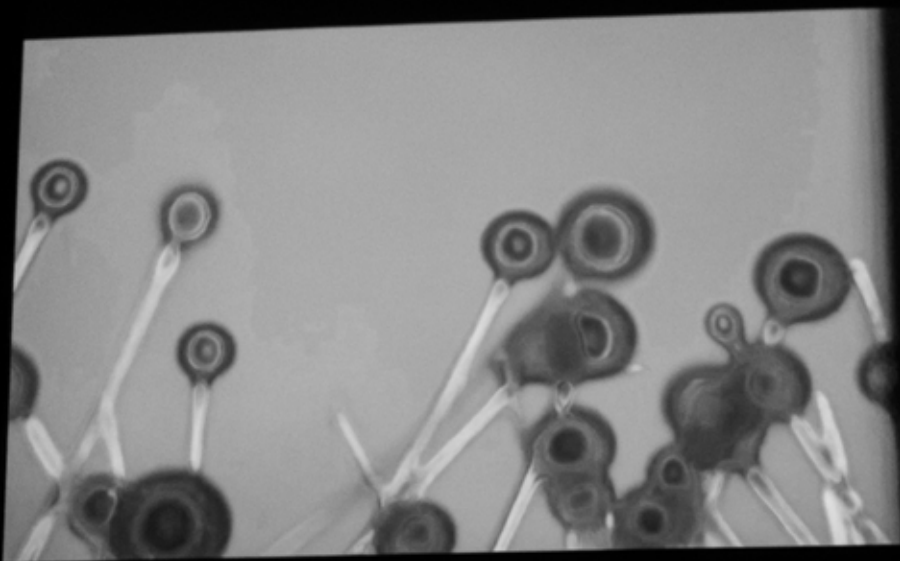
Räume sind ein Stichwort auch dieser Schau. Wo sollten sonst Werke und Erleben platziert sein. Auch Flure sind ebensolche, sagte und handelte Biesenbach – jedoch auch wieder im Geiste dieses kompakten wie erfrischenden Projektes. So lässt er in den Fluren Projektoren von den Decken – genau, all das auch sind Dinge – strahlen, die uns mit den diesmal und dergestalt technisierten Objekten von

Roni Horn beglücken. Nicht alle finden das gut, denn es erinnert doch an die eigene, körperlich undingliche Idee vom Sitzen. Geht aber nicht. In keinem Fall. Auf Kunst soll niemand sitzen. Und auf projizierter geht es gar nicht. Zum Glück. So muss niemand und keine® verscheucht werden. Eher auch hier scheint das Gegenteil – ein offenes Grundprinzip der Ausstellung – offenbar: Je mehr Besuchende im Wortsinne Staub aufwirbeln, also nicht ruhend kontemplieren, desto präziser sind die Un-Skulpturen von Horn, ihre ersten Un-Dinge zu sehen. Irre.

Im Foyer des Hauses, Platzgründe mögen einen nicht unerheblichen Ausschlag zu dieser Entscheidung gegeben haben, ist eine COOP zu sehen. Nicht der Supermarkt, den die KK – die Kunst-Karawane alljährlich in der schönen Stadt Basel be- und/oder heimsucht. Sondern eine Kooperation, eine Zusammenarbeit, ein Gemeinschaftswerk. In diesem Fall auch, auch wenn nicht nur und auch nicht ganz. Die im zweiten KK, den Kunst-Kreisen nicht und nie ganz ungekannte, global agierende Firma Lego übersetzte im Dialog mit Takashi Murakami dessen „Flower-Heads“ ins Raumgreifende. Ist dieser Beitrag beileibe nicht der konsequenteste bestechendste, so freuen sich die Kinder, auch hier wollen wir ehrlich ehrlich sein, daran am meisten. Nicht als Vorschrift, denn auch ältere und junge Menschen freuen sich, manche vielleicht auch am meisten. Doch darum soll es ja gar nicht gehen. Oder nicht müssen. Also gehen müssen. Gefallen kann ja, was gefällt. Doch im Ernst: Murakamis Schaffen umfasst seit jeher auch das Räumliche, er wurde also nicht derart aus seiner Comfort-Zone herauskuratiert (sic!). Lego hat schon mit anderen kollaboriert, oder sich entschieden, weniger entgegensetzen. Auch das wird im regen Austausch neben und über die süßen und auch fast riesenhaften Gesichter besprochen. Kennende der Hintergründe, vermeintlich, schlagen eine gar pragmatische Auflösung dieser diversen Dilemmata vor. Murakami hatte schlicht und einfach (auch eine tolle Beschreibung für schöne Dinge) keine Zeit. So musste ein Großkonzern ran. Manchmal kann es so einfach sein. Wunderbar.

Das letzte Projekt der Ausstellung ist auch eines der Wunderlichsten. Biesenbach gelang es, das Studioteam von Thomas Demand – und das ist ganz entscheidend – zu buchen. Dieses Team übersetzt nun eine der ikonischsten Arbeiten von Gursky und eine von Höfer zurück in das, woraus Demand sonst seine erstellt, ein Modell aus Karton und Papier. Diesen beiden auratisch aufgeladenen Urmetern künstlerischer Produktion, bei Demand temporär präsenter Ausgangspunkt, wird hier zur verdinglichten Rückgewinnung ikonografischer und technisierter Bildproduktion. Höfers Werk, an sich schon visuell-geschichtlich zum Besten gespanntes „BNP Paris XIII“, 1998, wird in einer raumgreifenden Installation rückverdinglicht, noch artifizieller – natürlich – das ist ja klar.

Gurskys „99 Cent“ ist auch ein Raum, in den trotz seiner echten Räumlichkeit niemand und keine® hinein darf. Die gekannte Farbdichte des bildgewordenen Originals übersetzte sich sehr gut, und die leichte hintergründige Schärfengradation wurde – ein echter Coup Biesenbachs – grandios gerettet, da der Raum visuell blieb. Ein Ding!



To fall sick is the original sin.

ONKOMODERNE

Schmetterlinge

/ Christina Zück

Ein verlassenes indisches Krankenhaus bildet das Setting für die filmischen Szenen der Videoinstallation *Jole Dobe Na* (Those Who Do Not Drown) des Künstlers und Filmemachers Naeem Mohaiemen. Kurz vor der Pandemie beendete er die Dreharbeiten in Kolkata. Ursprünglich für die Yokohama Triennale und das Bildmuseet in Umea produziert, wurde der Film diesen Februar in der Berlinale Forum Expanded Ausstellung *Closer to the Ground* präsentiert. Eine lange Rampe führt in die Ausstellung hinab. In der Betonhalle, der ehemaligen Leichenhalle unter dem Krematorium Wedding, das in den Neunzigern saniert und in das Silent-Green-Kulturquartier umgewandelt wurde, verteilen sich 13 Videoinstallationen. Ihre Audiospuren überlagern sich in der Dunkelheit.

Die Handlung in Mohaiemens Arbeit ist vage und bruchstückhaft, im Zentrum stehen die sepiafarbenen filmischen Bilder, die eine beeindruckende Intensität entwickeln. Ein Mann und eine Frau wandern durch die Räume des Krankenhauses, sie warten, sie reden miteinander, er schiebt ihren Rollstuhl durch den Innenhof, gelegentlich werden mikroskopische Bilder von Geweben oder Blutzellen eingeblendet. Sie spricht mit einem unsichtbaren Verwaltungsangestellten, der ihren muslimischen Namen Sufiya zu So-

phia verwestlicht. Die Werkbeschreibung erläutert, dass der Mann wie in einer Traumsequenz die letzten Tage seiner verstorbenen Frau wiedererlebt, nachdem beide sich gegen ihre medizinische Weiterbehandlung entschieden haben. Sehr langsam entfaltet der 64-minütige Film einen speziellen Sog. Die Protagonisten betreten einen Raum, in dem sich ausrangierte Gestelle von Krankenhausbetten stapeln, Nahaufnahmen von rostigen Operationsbestecken tauchen auf, in einem Operationssaal voller alter Geräte schaltet der Mann eine OP-Leuchte an und richtet sie auf die Frau. Immer wieder wird ein Close-up ihres Gesichts mit einem Beatmungsgerät eingeblendet. Tränen laufen ihr herunter, das Signallight eines Rettungswagens überlagert das Bild. Naeem Mohaiemen zitiert im Filmtitel einen bekannten bengalischen Song, *Premar Mora Jole Dobe Na*, „Ein Leichnam voller Liebe versinkt nicht im Wasser“. Die Liebe ist hier eine Kraft, die alles durchdringt und überdauert. Die Protagonisten bleiben über den Tod, über muslimische und hinduistische Glaubenssysteme und unterschiedliche Bestattungsriten hinweg verbunden.

Es ist die erste künstlerische Arbeit, die mir begegnet, die auf poetische und indirekte Weise die Pandemie und das überwältigende Gefühl der Trauer thematisiert. Mohaiemen hatte den Dreh kurz vor dem Ausbruch des Sars-Cov-2 Virus abgeschlossen und während des Lockdowns mit seinem Team in verschiedenen Ländern über Videokonferenzen am Schnitt gearbeitet. Obwohl der Bezug zur Coronakrise nicht beabsichtigt war, fließen die traumatischen Ereignisse und die kollektiven Bilder in den Film mit ein. Ich erinnere mich an journalistische Fotos aus Indien, auf denen Menschen Sauerstoffmasken trugen und im Taxi vor Krankenhäusern darauf warteten, dass Beatmungsgeräte frei wurden.



Das zerfallene, prunkvolle Gebäude aus Mohaiemens Film, die ehemalige Geburtsklinik Lohia Matri Seva Sadan in Kolkata, wurde im 19. Jahrhundert von einem bengalischen Goldhändler erbaut. Er war durch Geschäfte mit der East India Company reich geworden. In Internetforen findet sich die Legende, dass er das Eingangstor mit Löwenkulptur als Kopie des Raj Bhavan, des damaligen Regierungssitzes des Britischen Generalgouverneurs und Vizekönigs, entwarf, woraufhin er verklagt wurde. Wegen hoher Gerichtskosten musste der Bauherr die Stadtvilla veräußern. Die Luxusimmobilie wurde immer wieder unter den Superreichen Kolkatas weiterverkauft – wie ein Journalist in der *Times of India* berichtet, „Everyone who had once bought this house finally became bankrupt.“

Vor etwa 10 Jahren schrieb ein Ehemann einer Klinikpatientin in einem Internetforum eine Bewertung über die Geburtsklinik: „This organization is the worse of all now a days. The ugliest experience I have gathered from this hospital. Nasty bath rooms, cats, dogs moving around here and there, though the mother & child are the patients & different type of mosquito may attack there is no mosquito net. The medicines doctor advised to buy must have to buy from the shop which is in front of the hospital called Mallick Drug House. Really a bitter experience it was and I won't advice anyone to go there. I neither saw nor heard the nurses are begging, quarreling for money with the patient.“ Wenn man den eigenen und den kollektiven Ängsten mehr Raum gibt, wird dies vielleicht die Zukunft eines Gesundheitssystems sein, das in eine Wirtschaft eingebettet ist, die verzweifelt zu wachsen versucht und in eine nichtlineare Drift gerät: Streunende Katzen zwischen den Krankenbetten, Fledermäuse in den OP-Schleusen, ein Pangolinkadaver im Wäschecontainer, unterbezahlte Pfleger, die die Angehörigen um Geld anbetteln. Lieferketten zerreißen, irgendwoher kommt ein Embargo auf Eisenerz, Brennstoffe werden knapp, die Hochöfen stehen still, Hohladeln können nicht mehr produziert werden, wichtige Medika-

mente gehen aus. Schwarzmarkthändler können ganz selten noch eine Containerladung Kanülen aus China organisieren. Ein Schmetterlingsflügel – man weiß nicht genau, ob es diesmal ein Fledermausflügel war – kann einen fortschreitenden Kollaps auslösen.

Zweimal in dieser Woche hatte ich eine Schmetterlingskanüle in der Armbeuge stecken, einmal wurde mir Blut abgenommen, an einem anderen Tag ein intravenöser Zugang gelegt. Eine Routineuntersuchung, diese Venenpunktionskanülen sind Alltagsgegenstände in Arztpraxen. Die Hohladeln haben einen mikrosilikonierten Präzisionschliff, damit sie so schmerzfrei wie möglich in die Vene eindringen können. Die bunten Plastikflügel der verschiedenen Nadeltypen unterliegen einer Farbcodierung, die den genauen Durchmesser und die Länge anzeigt. Blut fließt. Es fließt geordnet und wohldosiert durch das High-Tech-Röhrchen aus dem Körper heraus in die Monovetten. Blut gehört zum Bereich des Lebendigen, es ist Teil eines Organismus, der sich aus sich selbst heraus bewegt, weiterentwickelt und reguliert. Außerhalb des Körpers verliert es seine wissenschaftlich nachgewiesene Wunderkraft und verwandelt sich in Geronnenes. In den Entnahmeröhrchen hingegen wird es luftdicht konserviert und in ein Labor transportiert, um Zahlen und Grafiken daraus zu gewinnen. Die Anzahl der Elemente, Enzyme, Zellen, Mineralien wird mit den festgelegten Normbereichen verglichen. Abweichungen sind ein Anlass, weitere Maßnahmen im Körperinneren einzuleiten. Chemisch veränderte Substanzen werden eingesetzt. Die Nadel durchsticht die Haut, transportiert den artfremden Stoff ins Fettgewebe, den Muskel oder die Vene. Die Kanüle ist die unmittelbare Schnittstelle unserer Verbundenheit mit der technisch veränderten Materie.

Kurz nach meiner Geburt wurden mir veränderte Tuberkulosebakterien gespritzt. Über die Jahre landete jeder Impfstoff, der auf dem Markt war, in meinen Zellen.

Cholera-Bakterien trank ich in Wasser verdünnt. Mit Moderna, dessen erster, von einer Agentur erfundener Name die Moderne oder die Modifizierung mit der Ribonukleinsäure verknüpft, kam die Anordnung an die Zellkerne, Spike-Proteine des Sars-CoV2-Virus nachzubauen. Sie verklumpen den Zellinnenraum und räumen sich dann selbst wieder auf. Die neuen Impfstoffe werden an die Mutationen des Virus angepasst, ihre Namen werden gleich mit verbessert. Moderna heißt jetzt SpikeVax und klingt nach Piek. Das Virus vermehrt sich und drängt kontinuierlich weiter, auch wenn es auf einen Wirtsorganismus angewiesen ist. Die Kraft des Lebendigen treibt es an – es sei denn, Forscher hätten es in Gain-of-Function-Experimenten beschleunigen können. Einmal eingeatmet, wandern seine Spike-Proteine in den Blutbahnen herum und beschädigen im schlimmsten Fall beliebige Organe. Wie eine Stachelbeere mit Haarausfall – in der Strömung verkleben sich die Härchen und schweben wie Weltraumschrott durch meine Venen. Das ist purer Zellstress, sagt die Ärztin, der Schrott wird genauso vom Vakzin erzeugt und sollte schleunigst mit Detox-Mitteln ausgeleitet werden. Schon wieder steckt eine Butterfly in meiner Armbeuge, der Stauschlauch ist zugezogen, meine Hand zur Faust geballt, der dünne Plastikschauch färbt sich dunkelrot. Die Sprechstundenhilfe dockt ein buntes Röhrchen an, lockert den Stauschlauch, drückt einen sterilen Tupfer auf das kleine Loch in meiner Haut.

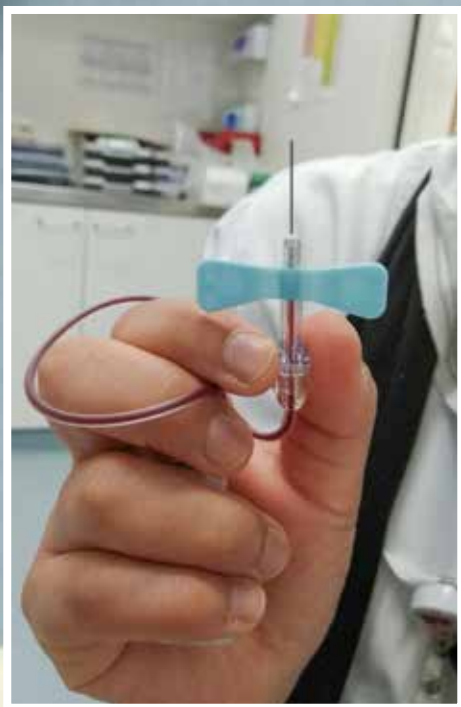
Zu einem autonom lebendigen Zustand wird es kein Zurück geben. Alle menschlichen Lebewesen sind von Technik durchdrungen, wie auch ein Großteil der Tiere und Pflanzen. Donna Haraway sieht in der Möglichkeit, Lebewesen als Cyborgs zu denken und Allianzen zwischen den Spezies zu knüpfen, bekannterweise ein emanzipatorisches Potenzial, um hierarchische und essentialistische Systeme zu unterwandern. In Metamorphosen entwirft Emanuele Coccia eine Philosophie der Verwandlung, indem er sich auf das Lebendige, die Kraft, die alle Organismen durchwirkt und verbindet, konzentriert und beschränkt. „Alle Lebewesen sind in gewisser Weise ein einziger Körper, ein einziges Leben und ein einziges Ich, das endlos von Gestalt zu Gestalt, von Subjekt zu Subjekt, von Existenz zu Existenz wechselt. Dieses eine Leben belebt den Planeten und ist selbst aus einem existierenden Körper – der Sonne – geboren worden, ihr entwichen, vor 4,5 Milliarden Jahren durch Metamorphose ihrer Materie entstanden. Wir alle sind ein Quäntchen davon, ein Lichtsplitter.“

Dieses evolutionäre Prinzip entfaltet sich jenseits der Eingriffe und Übergriffe des Menschen.

„Bei einer Metamorphose gründet die Kraft, die uns durchdringt und verändert, nicht auf einem bewussten und persönlichen Willensakt. Sie kommt anderswoher, ist älter als der Körper, den sie formt, und wirkt jenseits aller Entscheidung.“ Das Leben besitzt keine feststehende, spezifische Eigenschaft, es wandert durch die Körper hindurch und zirkuliert zwischen den unterschiedlichen Systemen. Ein paradigmatisches Beispiel erkennt Coccia in der Verwandlung der Raupe zum Schmetterling. „Ein und dasselbe Le-

ben wird von zwei Körpern geteilt, die aus anatomischer, ethologischer und ökologischer Sicht nichts gemein haben: Ihre Gestalt und ihr Leben sind vollkommen unterschiedlich. Ein Insekt ist ein schizophreses, auf zwei Körper verteiltes Leben. Die Metamorphose ist nur der Mechanismus, der es diesen beiden unvereinbaren Körpern ermöglicht, zum selben Individuum zu gehören.“ Auch bei Emanuele Coccia scheint das geisteswissenschaftlich systemimmanente Bestreben durch, hierarchische, vertikale Strukturen und Wertesysteme aufzulösen und die Welt auf eine post-humane und nicht-anthropozentrische Weise zu denken. Vielleicht kann eine andere Perspektive dazu beitragen, die Eigenständigkeit der Tier- und Pflanzenwelt zu konservieren. „Die Verbindung zwischen den vielfältigen Gestalten nicht in Begriffen von Evolution, Fortschritt oder deren Gegenteil zu denken, sondern als Metamorphose, bedeutet nicht nur, sich von jedweder Teleologie zu befreien. Es bedeutet auch und vor allem, dass jede dieser Gestalten dasselbe Gewicht, dieselbe Bedeutung, denselben Wert hat: Die Metamorphose ist das Prinzip der Gleichwertigkeit zwischen allen Naturen und der Vorgang, durch den diese Gleichwertigkeit hergestellt werden kann. Alle Gestalt, alle Natur kommt vom anderen und ist dort gleichwertig. Jede von ihnen existiert auf derselben Ebene. Jede hat, was die anderen gemeinsam haben, aber auf unterschiedliche Weise. Die Variation ist horizontal.“

Seit dem Aufkommen der Menschen wird das autonom Lebendige manipuliert, beschleunigt, extrahiert und optimiert. Ist das alles Gewalt, was die Menschen da tun? Nur ein kleiner Piek? In einem traumwandlerischen, oder eher traumatisch dekompenzierten Zustand wandeln wir durch die zerbröselnden Welten um uns herum, die Ruinen unserer guten Absichten. Der Moment scheint erreicht zu sein, wo die Krise außer Kontrolle gerät, wo das Eingreifen keine regulierende Wirkung mehr hat. Ich höre hier lieber auf, weiterzuschreiben und Begriffe und Theorien auseinanderzuklamüsern – Unterschiede denken zwischen Lebendigem, Organischem, Hybridem, Technologischem, Giftigem, Heilendem, zwischen halblebendigen Viren, die ein transformatorisches Potential haben, zwischen nicht-hegemonialen und Phyto-Subjektivitäten – und sie wieder im Nondualen aufzulösen. Die Sprache der akademischen Macht macht mich müde. Ich gebe mich lieber dem Stoffwechsel und der Drift des Lebendigen hin. Obwohl Coccia vorschlägt, dass wir krank werden müssen, um die radikale Metamorphose durch uns durchlaufen zu lassen, mit der uns das Virus in die Zukunft schleudert, möchte mein Träger hegemonialer Organismus, der vermutlich aus einer genetischen Linie von Faultieren hervorgegangen ist, gesund werden, gut essen und schlafen, es schön warm, ruhig und trocken haben, manchmal heulen und gemeinsam mit anderen Lebewesen in Frieden herumschlunzen. Doch ich muss fit werden für den Übergang, den wir uns gewaltvoll und entbehrungsreich vorstellen, und die reptiloiden Anteile in meinem Hirnstamm fangen schon wieder an, sich dem allen entgegenzustellen.



- 2 Abend im Abendland—*Oliver Grajewski*
- 3 Fragen an Marc Bausback—*Christoph Bannat*
- 7 Peter Friedl / KW—*Raimar Stange*
- 10 Matt Dillon / Wiensowski & Harbord—*Stephanie Kloss*
- 12 nGbK / Umzug nach Mitte—*Christoph Bannat*
- 13 „Whose Expression?“ / Brücke-Museum—*Anna-Lena Wenzel*
- 15 „Rückkehr nach Reims“ / Schaubühne—*Shanee Marks*
- 20 Julius von Bismarck, Inderbitzin-Architekten / Basel 2021—*Kerstin Weßlau*
- 21 Ding-Spezial / Einführung I—*Andreas Koch*
- 23 Einführung II—*Barbara Buchmaier*
- 24 Die Dinge und wir / RL16—*Julius Voigt*
- 28 Georges Perec / Die Dinge—*Marc Wellmann*
- 30 Das Ding dingfest machen —*Elke Stefanie Inders*
- 32 Kein Ding—*Peter K. Koch*
- 33 Im Kopf der Mutter—*Christoph Bannat*
- 34 Wohin mit der Kunst?—*Birgit Szepanski*
- 43 Ding, Dong ... Es geht nicht mehr wahr—*Barbara Buchmaier und Christine Woditschka*
- 40 Mein Ding 1–3—*Shanee Marks, Raimar Stange, Kerstin Weßlau,*
- 43 Mein Ding 4–5—*Andreas Koch, Hannah Beck-Mannagetta*
- 44 Die Flüchtigkeit der Dinge—*Lisa Kampschulte*
- 46 Ich male Dinge—*René Wirths*
- 48 Von der Inkarnation von Personen in Dingen—*Chat*
- 49 Kleine Dingdeklinaton—*Holger Heiland*
- 51 Wo ich war—*Esther Ernst*
- 55 Kleiner Raum des Nichts / Gespräch mit Michael Disqué—*Anna-Lena Wenzel*
- 58 Künstler/in, lebenslang / Helga Fanderl—*Sonya Schönberger*
- 62 Unbeachtete Produktionsformen—*Anna-Lena Wenzel*
- 64 Die alte Moral des Zero Waste—*Chat*
- 65 Tagebuch—*Einer von hundert*
- 67 Vanity Fairytales / DING-DONG—*Elke Bohn*
- 68 Onkomoderne / Schmetterlinge—*Christina Zück*