

# 003 / 100

07-2007

von hundert ————— 03

- 3—Dash Snow / CFA ————— *Ulrich Gutmair*  
4—Dash Snow / CFA ————— *Peter K. Koch*  
5—Sherrie Levine / Jablonka Galerie ————— *André Rottmann*  
6—Franz Ackermann / Neugerriemschneider ————— *Thomas Wulffen*  
7—Natascha Stellmach / Bethanien ————— *Julia Gwendolyn Schneider*  
8—Heinrich-Zille-Museum ————— *Heinrich Dubel*  
10—Stadt von morgen / Akademie der Künste ————— *Geoffrey Garrison*  
11—Stadt von morgen / Akademie der Künste ————— *Andreas Koch*  
12—Danh Vo / Isabella Bortolozzi ————— *Barbara Buchmaier*  
13—Pia Rönnicke / Croy Nielsen ————— *Jörn Schafaff*  
14—Alexander Schröder / Interview ————— *Doreen Mende*  
17—Door Slamming Festival / Mehringdamm 72 ————— *Fanny Gonnella*  
18—Jeff Wall / Johnen Galerie ————— *Estelle Blaschke*  
19—Philip Wiegard / Laura Mars Grp. ————— *Sebastian Preuss*  
20—Artur Żmijewski / NBK ————— *Nikolai Franke*  
21—Ökologische Graffiti ————— *Raimar Stange*  
22—Ungarische Kunst ————— *Melanie Franke*  
24—Marc Kocher / Interview ————— *Christian von Borries*  
27—Tris Vonna-Michell / Center ————— *Henrikke Nielsen*  
28—Poul Gernes / Galerie Ben Kaufmann ————— *Mirjam Thomann*  
29—Fehler #4 / JET ————— *Dominikus Müller*  
30—Ganzseitige Anzeige ————— *Kito Nedo, Micz Flor*  
32—Eine Antwort von hundert ————— *Remake nach Ran Huber 1997*

## Impressum

Herausgeber und VisDP Andreas Koch und Kito Nedo  
Gründungsredaktion Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo,  
Henrikke Nielsen, Raimar Stange  
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de  
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung  
Druck Alpha Copy und Europrint (Umschlag)  
alle Rechte bei den Autoren, Fotografen und den Herausgebern  
erscheint 07/2007 im Redaktion und Alltag Verlag  
Auflage 100+60 ap  
letzter Streit in der Redaktion Herausgeber Andreas Koch war der Meinung einen 0,5 cm breiten Strich, bedingt durch die Montage zweier Hälften, in Jeff Walls Fotoarbeit „Church, Carolina St., Vancouver“ gesehen zu haben und vermisste ihn auf dem Pressefoto. Er schlug vor, ihn wieder hineinzuretuschieren. Herausgeber Kito Nedo sah darin eine zerstörerische Geste.

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

### Bilder

- 3 Vanity Fair Nr. 25/07, Foto: Andreas Mühe (Ausschnitt)
- 4 Dash Snow, „Dreams Die Hard“, 2006, paper collage
- 5 Sherrie Levine, Jablonka Galerie, Ausstellungsansichten
- 6 Franz Ackermann, Courtesy neugerriemschneider
- 7 Natascha Stellmach
- 8 Foto: Bauzaun, Berlin, Kaiser-Wilhelm-Straße, vor 1898  
(aus H. Zille, Das alte Berlin: Photographien 1890–1910, Hrsg. M. Flügge, Verlag Schirmer/  
Mosel München 2004) und „s dunkle Berlin“, Radierung und Aquatinta, 1898 (aus H. Zille, Zeichner  
der Großstadt, Hrsg. M. Flügge u. H.J. Neyer, Verlag der Kunst 1997)
- 10 Zeichnung aus „die stadt von morgen“, hrsg. von Karl Otto, 1959
- 12 Danh Vo, Courtesy Isabella Bortolozzi
- 13 Pia Rönicke, Installationsdetail ‚Rosa’s Letters – Telling a Story‘, croy nielsen, 2007
- 14 Foto: Kito Nedo, Logos von diversen Webseiten
- 17 Janet Burchill and Jennifer McCamley’s, „Total Economy“
- 18 Jeff Wall „Church, Carolina St., Vancouver“, 2007 und „Shop window, Rome“, 2007,  
Courtesy: Johnen/Schöttle, Berlin/Köln/München, Photography: Jan Windszus
- 19 Ausstellungsansicht bei Laura Mars Grp., 2007, All pictures copyright artist, Courtesy Laura Mars Grp.
- 20 Artur Żmijewski, Filmstill, „Dorota, Supermarktverkäuferin“, 2006
- 21 Foto: Raimar Stange
- 22 Hajnal Németh „Gitarrensolo“
- 23 Hajnal Németh „Truck Facing Eastwards“
- 24 Illustrationen aus dem KolleBelle-Prospekt und Foto: Christian von Borries (25)
- 27 Tris Vonna-Michell, Courtesy Center, Berlin; Foto: Erik Blinderman
- 28 Poul Gernes, „untitled“, 1967, s/w Fotografie
- 29 Michael S. Riedel, Foto: Dominikus Müller
- 30 Fotos: Kito Nedo und Micz Flor
- 32 Remake einer Idee von Ran Huber, 1997

## DASS SHOW, ein Marktgeschehen

*/Dash Snow bei Contemporary Fine Arts*

In jenen Tagen vor dem Galerienwochenende, als es regnete, tauchten sie plötzlich auf. Wie Pilze, die dann aus dem Boden schießen, hingen sie als jüngste Schicht auf den grauen Stromkästen, die zu bekleben strengstens verboten sind. Das ist ja auch der Grund, warum dort gern geklebt wird, die Aura des womöglich Illegalen, Untergründigen, Subversiven, die sich fast automatisch einstellt, wenn man auf die dicke Plakatschicht noch eins oben drauf setzt, und damit gewissermaßen das letzte Wort und damit den Claim auf den letzten Schrei hat. In Mitte ist die Plakatdichte aber recht hoch, so dass es schon ein höheres Kontingent braucht, um den Aufmerksamkeitshorizont zu überspringen, zumal, wenn man sich an vorbeifahrende Rezipienten wendet. Aus den Augenwinkeln eines solchen wird also mehrfach ein grobkontrastiertes Schwarzweißporträt eines Langhaarigen erfasst, bis der Radler nicht umhinkommt, darüber nachzudenken, was denn da zu sehen ist. Das Gesicht erinnert an die berühmte Aufnahme des Rassisten, mutmaßlichen Auftraggebers des Sharon-Tate-Mords und kalifornischen Kultheinis Charles Manson, darüber prangen fette Versalien englischer Fraktur, darunter eine URL. Das ist eine Kombination wie aus dem Bilderbuch, abgehangenes Mitte-Design, so ostentativ hingerotzte „Hipness“, dass man gar nicht genauer hinschauen mag. Wäre die vermaledete Fraktur, die englische, für den Germanen nicht dermaßen unentzifferbar. Denn was da zu lesen ist, auf kleinem Ritzel schnell vorbeifahrend, lautet doch wohl „DASS SHOW“, oder nicht? Wird einer von Millionen Neopunktelectroclashern aus New York sein, grad sitzt er noch im Overstolz, und übermorgen spielt er. Angelsächsische Punks lieben deutsche Namen seit eh und je, Die Kreuzen, Das Damen, und hat nicht Adam Ant 1978 eine Single gemacht mit dem schönen Refrain: „Remember the curls / of the Deutscher Girls“? Da kann man, abgesehen vom wirklich nur noch peinlichen Manson-Fantum, „nicht wirklich“ was dagegen sagen, dann jetzt halt auch noch DASS SHOW.



Anderntags wird beiläufig die Frage gestellt, ob man denn schon bei Dash Snow gewesen sei? Nein, nur hier, (das Bier ist kühl, danke übrigens, Herr Nagel), weil müde: das Kind, so redet man sich raus. Und schon sind die Zeitungen und Magazine voll davon, und die Vonhundert-Kollegen äußern eine freundliche Bitte, na gut. Es ist schnell klar, was die Leute daran so interessiert, es ist das romantisch Prädigitale, das hier noch einmal inszeniert wird, mit einer Referenzwolke, die von Dada bis Punk reicht und auf Sehnsüchte aller Art rechnen kann. Der Markt ist bereit, keine Frage, die Schere, der Klebstoff, der Slogan. Der junge Mann aus New York hat zugegebenermaßen ein Händchen dafür, die Ästhetik, die Proportionen, das Plündern medialer Versatzstücke, die ineinander geschobenen Zeilen der Klebetextarbeiten, alles stimmt irgendwie, ist aber auch nicht gerade originell. Wenn Kunst schon der neue Pop ist, warum soll Kunst dann die Ästhetiken und Techniken, die ad nauseam schon in Pop durchexerziert worden sind, und da schon geklaut waren, nämlich aus der Kunst selbst, nochmal und nochmal wiederholen? Zeigen, dass da jemand, 2007, imstande ist, die Schere in die Hand zu nehmen und Copy & Paste mit Xerox & Glue auszuführen, einen Drudenfuß aus auratisch aufgeladenem alten Holz an die Wand zu hängen und Verbalradikalismus („Take a shot at cops“) zu liefern? Dash Snows Arbeiten leben vom Material, und er ist, Respekt dafür, ehrlich genug, in seiner Ausstellung bei CFA zu zeigen, dass ebendieses Material im Zweifel gewitzter ist als seine eigenen Collagen: An einer Wand hängen Titelseiten der besseren Revolverblätter „Daily News“ und „New York Post“. Die Schlagzeilenkünstler dort haben ihre Leserschaft zum Irakkrieg mit Überschriften wie diesen beglückt: „Saddam & Gomorra“ oder „Who-sein Saddam's 5 faces“. Kaum zu schlagen, diese Blätter, und deutlich billiger sind sie auch.

*Ulrich Gutmair  
siehe auch Seite 4*

DREAMS  
DREAMS  
DREAMS  
DIE  
DIE  
DIE  
DIE  
HARD  
HARD  
HARD

## Whisper, whisper, Dash Snow

*/Dash Snow bei Contemporary Fine Arts*

Save-the-date-Wochenende bei Contemporary Fine Arts. Gut, der Name klingt ziemlich super. Dash Snow. Und die Familiengeschichte dazu. Flüster, flüster: Der Mann ist der Stiefbruder oder der Onkel von, ja wirklich, Mist, jetzt habe ich es vergessen. Ach nee, so ist es: Seine Mutter ist die Halbschwester von Uma Thurman. Echt. Und der Mann selbst soll abgehen wie 'ne Rakete. Und ist erst 19 oder 20?

Die Dinge waren ja schwer auseinander zu halten an diesem heißen Aprilabend. Ein Haufen ultrahippe Events in der Stadt. Ich bin dann, so einfach ist es, dem lautesten Flüstern gefolgt und habe mich auf den Weg zu CFA gemacht. Im Hof war mächtig was los. Drinnen angekommen, habe ich mich dann zuerst gefragt: Was hat das denn gekostet? Ich meine, man muss das mal eben durchrechnen. Grob geschätzt hingen da in der Ausstellung 250 Arbeiten. Alle sauber gerahmt. Je Rahmen zahlt man, ja, ich würde sagen, auch bei guten Kontakten kostet der Rahmen 50 Euro. Das sind ja dann schon Zwölftausend. Da muss der aber auch abgehen wie eine Rakete. Sonst gibt's schlechte Laune.

Ein Grundproblem, dass sich bei solch raketenhaft abgehenden sehr jungen Künstlern dann ergibt: Jeder spricht eigentlich nur noch davon, wie raketenhaft jemand abgeht. Es folgen Zahlen und Fakten. Die Gespräche erinnern dann mehr an Wettrüsten. Selten ist davon die Rede, was die junge Rakete überhaupt macht. Aber ich möchte jetzt nicht den Ökonomisierungswahn, der die gesamte zeitgenössische Kunst ja ziemlich fest im Griff hat, kritisieren. Oder doch?

Was man sehen konnte: Dash Snow ist in seiner künstlerischen Arbeit beeindruckend fleißig, fast manisch produktiv. Und erinnert hier natürlich an den anderen manischen CFA-Künstler: Meese. Es herrscht Überfluss in allen Bereichen.

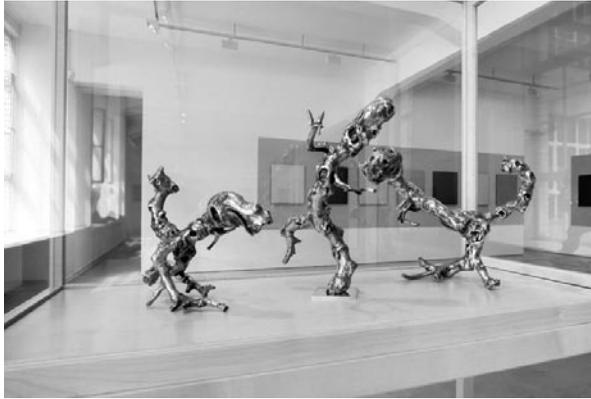
$\frac{100}{4}$  Für einen jungen Menschen hat er darüber hinaus eine

überwältigende Sicherheit im Einsatz seiner Mittel. Man sieht ein todsicheres Repertoire. Das ist kein Zaudern und kein Wackeln zu spüren. Man fragt sich, wann der wohl damit angefangen hat und ob es da ein Vorher gegeben hat. Hat der eigentlich mal was anderes gemacht außer diese Collagen? Snows Arbeiten sind wahnsinnig amerikanisch und das fällt besonders dadurch auf, da er sich stilistisch hemmungslos im Fundus der europäischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, und hier besonders bei den surrealen Text/Bildcollagen des Dadaismus, bedient. Snow schlachtet mit Vorliebe gedruckte Informationsmedien aus. Tageszeitungen. Und aus den Tageszeitungen extrahiert er am allerliebsten die großen, plakativen Überschriften, die er neu arrangiert, teils subversiv, teils absurd. Besonders bei den rein typografischen Arbeiten hält er sich dabei an ein strenges Gestaltungsmuster. Er baut Texttürme. Amerikanisch deshalb, da er die Blätter, auf die er diese Arbeiten setzt, vorbehandelt. Oft sind es Graupappen, die künstlich gealtert wirken, angekokelt, teils mit Feuchtigkeit behandelt. Insgesamt ist das Trägermaterial eher bräunlich und wirkt artifizuell. In der Kombination mit dem schnell alternden Papier der Zeitungsausschnitte sieht das dann aus wie lupenreiner Westerndadaismus. Diese Mischung ist allerdings nicht uninteressant. Die Menge der ausgestellten Arbeiten hingegen ist erschlagend. Eine Konzentration auf die einzelne Arbeit ist kaum möglich, hätte der Sache aber sicher gut getan. Aber gerade auch deshalb sehr amerikanisch, denn: people like it einfach big! Okay, die Saddam Hussein-Serie war so platt wie 'n Reifen an 'nem heißen Samstagnachmittag. Ist nicht so schlimm, da dreht man halt um. Es hätte schlimmer kommen können. Und, wie gesagt, der Mann ist erst 25. Insgesamt hat man allerdings schon ein bisschen das Gefühl, es hier mit einer rückwärts gewandten ästhetischen Haltung zu tun zu haben. Das fällt besonders dann schmerzlich auf, wenn man kurz vorher Wawrzyniec Tokarskis aktuelle Ausstellung bei Jan Wentrup gesehen hat, der ja ebenfalls im Department Zerhackstückelung von Informationsmedien operiert. Das geht eher nach vorne.

Der Rest des Abends sah jedenfalls so aus: Es war schon spät und der Weißburgunder für zweifünzig aus, die Lichter der Galerie waren es ebenfalls, da öffnete sich noch einmal kurz das Fenster zum Hof. Der Galerist, der Künstler und noch ein, zwei andere Menschen, die grüßten plötzlich mit royalen Geste das Volk, in einer Art, wie ich sie bisher nur vom britischen Königshaus oder gerade noch vom Heiligen Vater kannte. Dann war's aus.

*Peter K. Koch*

*Dash Snow „The End of Living... The beginning of Survival“  
Contemporary Fine Arts, Sophienstraße 21,  
28.4.–23.6.2007*



## Klassikerin unter Klassikern

*/Sherrie Levine in der Jablonka Galerie*

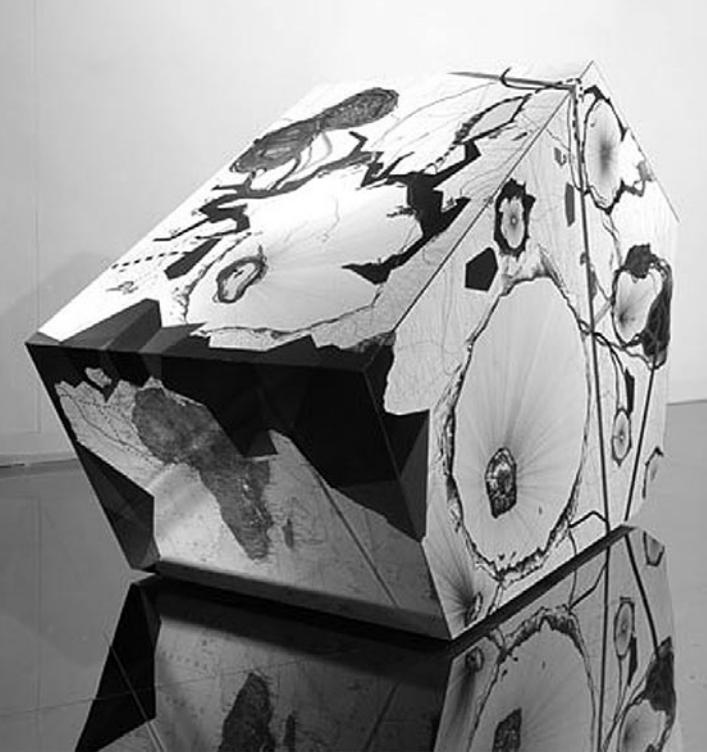
In der aktuellen Ausstellung von Sherrie Levine in der Berliner Jablonka Galerie kombiniert die US-amerikanische Künstlerin – eine der prominentesten Vertreter/innen der „Appropriation Art“ – zwei Serien von jeweils drei vergoldeten, auf objets trouvés basierenden Bronzeskulpturen (in diesem Fall Trios von Sparschweinen und knorrigen Ästen) mit einer Gruppe von an Thomas Ruffs Pixel-Bilder erinnernden, kleinformatigen Drucken in strahlendem Grün und alle drei Wände des Hauptraums der Galerie einnehmenden Reihen von jeweils 14 chromatisch abgestuften, monochromen und vor andersfarbigen Hintergründen arrangierten Holztafeln. Schon auf den ersten Blick scheint jeder dieser Werkentwürfe mittlerweile „klassischen“ Anliegen aneignender künstlerischer Verfahren zu entsprechen: die goldig glänzenden Skulpturen verweisen – mit Seitenblick auf Koons – auf die unhintergehbare Warenförmigkeit des Kunstobjekts als Statussymbol (sofort stellen sich dabei auch Assoziationen zu Levines vergoldeten Varianten des Duchamps-Pissoirs ein). Die Drucke geben mittels in digitale Quadrate aufgesplitterten Ansichten von Cézannes Serie von Bildern des Mont Saint-Victoire einem ambivalenten ödipalen Begehren nach Zugehörigkeit zum (männlichen) Kanon der Moderne Ausdruck, wie es Levines Arbeiten bereits in der Auseinandersetzung mit beispielsweise der Fotografie von Edward Weston eigen war; und in der Wiederholung abstrakter Wandpaneele (Öl auf Mahagoni), die auf Le Corbusiers Gestaltungsutopien und deren Verbindung zur Malerei des französischen Purismus Bezug nehmen, werden die mitunter autoritären Implikationen des Projekts der Moderne, das Alltagsleben nach künstlerischen Maßstäben zu reformieren und damit der Monotonie der Arbeitswelt zu entreißen, gerade durch die Uniformität industrieller Produktion unterminiert. Alle Farben wur-

den direkt aus der Tube auf die Holzflächen aufgebracht – ein produktionsästhetisches Detail, über das Levine eine zusätzliche Referenz auf die Diskussion um den Wechsel von einer von der modernistischen Kritik propagierten medien-spezifischen zu einer „entgrenzten“ generischen Kunst herstellt, die Thierry de Duve bereits vor längerer Zeit auf den griffigen Widerstreit von „Readymade und Farbtube“ brachte.

Es ist daher gelinde gesagt kurz gegriffen, wenn im Presetext davon die Rede ist, dass das zentrale Thema dieser Ausstellung die Farbe sei, so als würde es hier um immanente Fragen der Malerei gehen. Vielmehr gelingt es Levine in ihren neuen Arbeiten, auf produktive Weise an den Verfahren der „Appropriation Art“ festzuhalten, indem sie deren inzwischen selbst historischen Prämissen in der Auseinandersetzung mit der modernen Dialektik von Originalität und Serialität (und deren technologischen Voraussetzungen, etwa im Wechsel von analoger Fotografie zu digitalen Verfahren) thematisiert. Der Begriff der „Aneignung“ wurde von Kritikern wie Hal Foster, Douglas Crimp und Craig Owens als Kategorie eingeführt, um darunter künstlerische Methoden im Spektrum von „Rephotography“, „Pastiche“ und „Readymade“ zu rubrizieren, mit denen die Künstlerformation um Cindy Sherman, Richard Prince, Jack Goldstein, Louise Lawler und eben Levine das vermeintlich gemeinsame strategische Ziel einer repräsentationskritischen „Subversion“ der dominanten Codes der Konsum- und Spektakelgesellschaft sowie modernistischer Originalitätsmythen und deren Sanktionierung durch den Kunstmarkt verfolgten. Heute ist die „Appropriation Art“ selbst eine längst kanonisierte Episode der jüngeren Kunstgeschichte, die ihre eigenen Helden und (marktkonformen) Mythen hervorgebracht hat. Die mit dieser Strömung des Postmodernismus assoziierten Künstler/innen haben allesamt individuelle „signature styles“ entwickelt, der die viel beschworene bloße „Manipulation“ bereits massenmedial verbreiteter visueller Codes in eine Form von Originalität zweiter Ordnung überführt hat. Levines Ausstellung zeigt in der Reihung von auf den ersten Blick scheinbar allein den Maßgaben der Dekoration folgenden Arbeiten, dass es unter diesen veränderten Voraussetzungen nicht mehr möglich ist, dem alten Modell von „criticality“ qua Aneignung zu folgen. Vielmehr scheint es nunmehr erst der eigene Status als „Klassikerin“ unter (anderen) Klassikern der Kunstgeschichte zu erlauben, eine reflexive Auseinandersetzung mit dem heute mehr denn je vom Markt nachgefragten Originalitätsimperativ zu führen und gleichzeitig an einer Kritik der Mythen der Moderne festzuhalten.

*André Rottmann*

*Sherrie Levine „New Work“, Jablonka Galerie,*



## Autokaraoke

/ Franz Ackermann bei Neugerriemschneider

Für die große Geste braucht es Glück oder Talent. Für die Ausstellung von Franz Ackermann in der Galerie Neugerriemschneider hat es weder für das eine noch für das andere gereicht. Die Gründe dafür liegen nicht auf der Hand, aber sie lassen sich finden. Die große Geste allerdings war dagegen sichtbar, an den Wänden all überall, groß und klein. Dafür aber hat Franz Ackermann eine große Reise unternommen, die auch zum Titel der Ausstellung führte: From Eden to Lima. Auf den Spuren der Konquistadoren reiste der Künstler von Salamanca – wo er laut Pressemitteilung der Galerie Mitte Februar eine große Einzelausstellung im Museum DA2 Domus Artium eröffnete – über Lissabon nach Rio de Janeiro. Dann ging es weiter ins Landesinnere, über die Anden nach Paraguay bis zum Machu Picchu. Da wollten wir auch mal hin, aber jetzt nicht mehr, denn das ist laut Pressemitteilung „von Touristenströmen aufgesucht“. Auf der Reise entstanden wieder jene Zeichnungen, für die Ackermann berühmt geworden ist und die den schönen missverständlichen Titel ‚Mental Maps‘ tragen. Jeder erfolgreiche Künstler hat sein eigenes Markenzeichen und im Falle von Ackermann sind das die ‚Mental Maps‘.

Selbst im Wikipedia-Eintrag zu Ackermann findet der neugierige Leser dazu eine Erklärung: „Mental Maps bezeichnet kleinformatige Aquarell- oder Gouache-Skizzen, die überall auf der Welt entstehen: im Bus, im Hotelzimmer, auf der Parkbank oder im Atelier. Die ersten Mental Maps entstanden auf einem chinesischen Block 13x17cm in Hongkong. Auf diese Größe greift Ackermann auch heute noch gerne zurück, wobei nicht alle Mental Maps genau dieses Format messen. Die Papiere zeigen annähernd realistische Architekturansichten, biomorphe Ornamentik, kartografische Momente (z.B. angedeuteten Straßenzügen) vermischt mit

abstrakten, grellen und gebrochenen Farbflächen und geo-

metrischen Konstruktionen. Subjektive Empfindung und Erfahrung schreiben sich spontan ein und unterlaufen so den ursprünglich objektiven Anspruch einer Karte.“ Und welcher Künstler, welche Künstlerin ist nicht in Wikipedia vertreten?

So, das mit den ‚mental maps‘ wissen wir jetzt und in der Ausstellung selber gab es diese Karten allüberall, oben und unten, groß und sehr groß, klein und darüber. Man würde so etwas wie ein System dahinter vermuten wollen. Aber eigentlich ließ sich die ganze Installation nur als eine Karte von Karten verstehen. Oder soll der Betrachter die ‚mental maps‘ in einer Beobachtung des Zoomens wahrnehmen? Das kann nicht funktionieren, weil es gegen das Prinzip der Ackermann’schen ‚mental maps‘ läuft. Jede einzelne ‚mental map‘ ist eine Art Abbild einer gegebenen, vorhandenen Situation. Diese Situation wird in ganz spezifischer Weise abgebildet: Material, Bestandteile und deren Relationen. Verändert das Zoomen, herein oder heraus, die abgebildete Situation? Davon ist auszugehen, denn die jeweilige ‚Karte‘ ist einzigartig und ob sie das Zoomen überhaupt zulässt, steht zur Frage. Oder nehmen wir das Modell der ‚mental maps‘ zu ernst? Kann der Betrachter diese Karten auch als ironische Paraphrasen des ‚Mappings‘ sehen? Was also ist Sinn und Zweck der Ausstellung? Wollen wir wirklich annehmen, der Künstler zitiert sich selbst so als laute der Titel der Ausstellung, „Franz Ackermann ‚Mental maps‘“. Wir sind uns im Moment noch nicht darüber im Klaren, ob wir in diesem Falle mit einfachen oder doppelten Anführungsstrichen arbeiten wollen.

Warum nicht einen merkantilen Grund dahinter vermuten? Die Dimensionen sind diesmal Wand füllend, aber ebenso notizenartig. Diese Dimensionen erlauben eine ganze variable Preisgestaltung: Der Zettel für den Beginner, die Wand für die AG. Zum ersten Mal präsentierte der Künstler eine raumgreifende Wandzeichnung, die allerdings zum Selbstzitat wurde. Und ärgerlich wird es, wenn man dann einen Rahmen plus Zeichnung über eine Wandzeichnung hängt. Einfache oder doppelte Anführungsstriche? Wen sollen wir da ernst nehmen, die Wandzeichnung oder die Zeichnung im Rahmen? Aber schließlich lässt sich das wunderbar erklären: Von der langen Reise, auf den Spuren der Konquistadoren, schließlich die Vorläufer der Globalisierer, bis zur eigenwilligen Notiz im Bergcamp auf dem Macchu Picchu. Und mit dieser Zeichnung vom Macchu Picchu ist Franz Ackermann nicht Teil der ‚Touristenströme‘ (aus der Pressemitteilung), sondern teilnehmender Beobachter. Schön wär’s oder haben wir jetzt was übersehen?

Thomas Wulffen

Franz Ackermann, „from eden to lima“,  
Neugerriemschneider, Liniestraße 155, 27.04–26.05.2007



## Nazi-Girl im Kinderzimmer

/Natascha Stellmach im Künstlerhaus Bethanien

Natascha Stellmachs Studiopräsentation im Künstlerhaus Bethanien, die im Rahmen des internationalen Atelierprogramms entstand, ist eine Rauminstallation, die von Anfang an das Gefühl provoziert, dass hier etwas nicht stimmt. Hinter einem dunklen Vorhang verbirgt sich ein vermeintliches Kinderzimmer, in dem die spärlich verteilten Möbel merkwürdig schief stehen; eine Haltung, die in ihrer Angespanntheit, die Ruhe, die das gedämpfte Raumlicht ausstrahlt, stört. Diese ambivalente Stimmung erzeugt ein Gefühl, als wenn hier etwas Unangenehmes passiert sei, oder aber sich bald etwas Unheimliches ereignen werde. Und tatsächlich wird das Schweigen des Zimmers in unregelmäßigen Zeitabständen von einem eindringlichen Sound gebrochen, dessen Quelle sich sehr passend unter dem schräg hängenden Kinderbett versteckt. An dieser Stelle, wo Kindergemüter oft Ungeheuerliches vermuten, läuft für eine Dauer von nur knapp drei Minuten eine Videoarbeit, die in ihrer Ästhetik zwischen Amateurfilm und Musikclip schwankt. Gezeigt wird darin unter anderem die Idylle eines australischen Backyards, in die sich beunruhigende Bilder von einer Geflügelschlachtung einschleichen. Auch sonst ist das aus Familienfilmen der Künstlerin zusammengesetzte Video durch Verfremdungen mit einem bedrohlichen Unterton durchsetzt. Verstärkt wird dieser durch einen Soundtrack von David Chisholm, der die bedrückende Stimmung durch Samples der australischen Rockband AC/DC aber auch wieder aufbricht.

Spätestens beim Anblick des Kopfkissenbezugs aus einer australischen Flagge wird deutlich, dass Stellmachs Installation „The Book of Back“ sich in einem australischen Kinderzimmer abspielt. Dieses australische Kinderzimmer scheint aber eine deutsche Vergangenheit zu haben, die schleichend zum Vorschein tritt. Die auf dem Bett versam-

melten Spielgefährten machen die geteilten Lebenswelten auf eindringliche Weise sichtbar. Dort sitzt zum Beispiel ein Wesen, das einen Puppenkopf mit goldenen geflochtenen Zöpfen trägt und einen Känguruleib hat, in den der Ausdruck „Nazi Girl“ eingestickt wurde. Grotesk und doch vielleicht ein wenig zu klischeehaft weist diese „Tierpuppe“ auf eine drastische Kindheitserfahrung hin.

Als Abbildung befindet sich diese Kreatur auch in dem Buch der Künstlerin, das gewissermaßen den zweiten Teil von „The Book of Back“ bildet und überdies in der Installation ausliegt bzw. aushängt. Es lässt sich darin blättern, wenn man zum Beispiel eine Leiter erklimmt oder sich vor der eigentlich schief stehenden Schrankwand in die Hocke begibt. Eine eingehende Lektüre und Betrachtung ist in den gewählten Präsentationspositionen aber nur beschwerlich möglich. Bei einem eher flüchtigen Blättern fällt vor allem auf, dass zwischen dem Buch und der räumlichen Inszenierung rückbezügliche Verschränkungen vorliegen. Dieser Eindruck weckt die Hoffnung, dass sich innerhalb des Buchs eine Art Schlüssel befindet, mit dem sich die Tür zu all dem öffnen lässt, das die Installation nur anzudeuten scheint. In Erwartung einer intimen Familiengeschichte, erwerbe ich „The Book of Back“ für eine ausführliche Lektüre zu Hause.

Genau mit dieser Phantasie des autobiographischen Werks spielt Stellmach, indem sie sie suggeriert aber nicht gänzlich einlöst. Es ist zwar richtig, dass sie als australische Stipendiatin nicht nur zu Besuch in Deutschland ist, sondern als Kind von deutschen Eltern in Australien geboren wurde und damit der Zusammenstoß der Identitäten ihre eigenen Biographie prägt, das heißt aber nicht, dass ihre Kunst zwangsläufig autobiographisch sein muss. Ich denke vielmehr, dass es genau die Ambivalenz zwischen dem Eigenen, Historischen und Imaginären ist, die Stellmachs Arbeit auszeichnet. Dabei gelingt es ihr mit inszenierten Fotografien, Reproduktionen von ihren Werken, Fundstücken und fiktionalen Textpassagen ein Theater der Grausamkeit zu erzeugen, dass doch zugleich als Heilung der Zerteilung des Selbst gedacht zu sein scheint.

Julia Gwendolyn Schneider

Natascha Stellmach, „The Book of Back“, Studio 3, Künstlerhaus Bethanien, Mariannenplatz 2, 4.5.–20.5.2007, [www.bookofback.com](http://www.bookofback.com)



## Medientechnisch ganz vorn

*/Wiedereröffnung des Heinrich-Zille-Museums*

770 Jahre Berlin. Erste Siedlungen lagen in Alt-Cölln auf der Fischerinsel und am gegenüberliegenden Spreeufer, wo sich heute das Nikolaiviertel befindet. Einige historische Bebauung blieb erhalten und wurde noch zu DDR-Zeiten zu rechtgemacht als Schmuckkästchen. Dazwischen stellte man neue Häuser, die mehr schlecht als recht dahineinpassten. In einem dieser Gebäude kann der neugierige Besucher das Heinrich-Zille-Museum finden. Die schmale Eingangstüre liegt im Säulengang hinter einem halben Dutzend Postkartenstände versteckt, ausgestattet mit nicht mehr als einem Schild, das nur sehen kann, wer direkt davor steht.

Kurt Tucholsky hatte nach Heinrich Zilles Ableben im Jahre 1929 den Verantwortlichen der Stadt vorgeworfen, „nichts, aber auch gar nicht das leiseste“ zu tun, diesem und seinem Werk eine Stätte zu widmen. Der Stadt war's egal und blieb es auch. Obwohl Zille schon zu Lebzeiten einer der (über die Stadtgrenzen hinaus) bekanntesten Berliner Künstler war, wurde das Museum erst 2002 eröffnet, nach einigen Jahren Vorbereitung und Geldsammelns, organisiert von der privaten Heinrich-Zille-Gesellschaft.

Untergebracht wurde das Museum im düstergebeizten Ambiente der ehemaligen Ankleideräume des SED-Zentralkomitees, die später noch der Firma Triumph als Unterwäschestudio dienten. Von dieser Vergangenheit ist heute nur mehr das Treppengeländer übrig. Das Museum wurde von Dezember 2006 an renoviert und eröffnete am Gründonnerstag mit neuem Konzept. Zur Wiedereröffnung spendierte der Stadtmöbelfabrikant Wall die Plakatkampagne „Komm ins Zille-Museum“. Das offenbar das Jahrhundert überdauernde Desinteresse der Stadt an einem Museum für seinen achtzigsten Ehrenbürger lässt sich mit der Ambivalenz erklären, die nicht nur Heinrich Zilles Wirken und Werk eigentümlich ist, sondern der auch deren Rezeption unterliegt.

Wiewohl in späteren Jahren Mitglied der Akademie und noch Professor, zu seinem Siebzigsten mit der Sonderschau „Zilles Werdegang“ im Märkischen Museum geehrt, bei welcher Gelegenheit die ungeheure Popularität des Jubilars sichtbar wurde, als hinter diesem „der ganze Wedding stand, der alsbald einen Sturmangriff“ auf die Ausstellung unternahm, wie der damalige Direktor vermerkte, war Heinrich Zille der Ruhm nicht in die Wiege gelegt. Als Kind redlicher Handwerker und zeitweise bitterarmer Eltern hatte er das Glück, dass diese ihn nicht davon abhielten, seinen geringen Überschuss in Privatzeichenstunden zu investieren, und im alten Zeichenlehrer Spanner einen zu finden, der Zilles Talent erkannte und förderte und ihm, der dem Fleischerhandwerk davongelaufen war, eine Lehranstellung beim Lithographenmeister Fritz Hecht verschaffte. Zille wurde Kunsthandwerker, und obwohl er sich noch während der Lehrzeit bei den Professoren Domschke und Hosemann in abendliche Fortbildung begab, sollte ihm dieses Handwerkersein wie ein Makel anhaften.

Es dauerte bis in die Zeit der Berliner Secession, bis Zille von den damals vorwärtsweisenden Künstlern wie Liebermann, Kollwitz, Barlach oder Meyrinck erkannt und anerkannt wurde. Zille, der 30 Jahre lang als Angestellter der „Berliner Photographischen Gesellschaft“ arbeitete und erst 1907 – nachdem man ihn aus Altersgünden entlassen hatte – den Schritt zum selbstständigen Künstler tat, publizierte massenhaft in Illustrierten und verkaufte billige Drucke an das Volk. Zwar erlangte Zille in seinen Portraitskizzen und Aktzeichnungen (15–20.000 dieser „Kritzeleien“, wie er sie nannte, sind erhalten), seinen Radierungen und Lithografien künstlerische Meisterschaft. Dass er diese Meisterschaft nutzte, das elend Menschliche und das menschliche Elend darzustellen, dafür wurde er von denen geliebt, die dieses



Elend lebten – von den Verrufenen, dem Subproletariat, der Unterwelt oder dem „fünften Stand“, wie die Bezeichnung lautete, für deren Verwendung sich Zille einsetzte. Es machte ihn nicht zum Künstler, zumindest nicht zu einem der „feinen Gesellschaft“, sondern ließ ihn ein Witzblattzeichner einfacher Leute sein.

Dass er sich in diesem „Milljöh“ bestens auskannte, deftige Geschichten zu erzählen hatte von dicken Bäumen, quellenden Busen und prallen Hintern und diese mit Vehemenz aufschrieb und -zeichnete, mag dem Zugang zu fortschrittlichen Künstlerkreisen nicht abträglich gewesen sein. Dort hörte man solche Geschichten nur zu gerne. Ernst Barlach verzeichnete in seinem „Güstrower Tagebuch“: „Wir saßen bis nach zwei Uhr bei Zilleschen Geschichten, wobei man nicht wusste, durch welche Schlitze seine Augen in was für Höllenkammern des Erdenlebens zu blicken gewohnt sind. Man verträgt einen Puff, aber man fühlt endlings so einen Gefühlsschlaganfall im Leibe zucken, einen Ekelkrampf.“ In der späteren Rezeption seiner Werke wird Zille auf diese Arbeiten und Geschichten, wie wahrhaftig und stark sie auch immer sein mögen, verkürzt werden.

Der Berliner Kunsthistoriker Matthias Flüge, selbst Mitglied der Akademie am Pariser Platz, ist einer der wichtigsten privaten Sammler von Zilles Werken. Als solcher (und als Mitglied des Museumsvereins) war er maßgeblich an der Konzeption der aktuellen Ausstellung des Heinrich-Zille-Museums beteiligt. Über das wahre Ausmaß seiner Beteiligung äußert er sich zurückhaltend. Seine Interessen liegen dort, wo wissenschaftliche Arbeit zu erbringen ist, etwa über die tatsächlichen repro-technischen Leistungen Zilles, gar über mögliche Anteile an Erfindungen wie der des „Klischee“, einer Technik, mit welcher der Druck von Fotografien in Zeitungen ermöglicht wurde. Flüge will Heinrich

Zille denn auch „freilegen von Schichten der Folklore und des tiefenden Berlin-Kitsches“. Die aktuelle Ausstellung „Zeichner und Photograph“ ist für ihn ein erster Schritt in dieser Richtung.

Gezeigt werden – bei gedämpfter Beleuchtung, die Originale vertragen nur wenig Licht – an die 50 Skizzen (Gesichter und Körper, Gebäude und szenische Details, etwa aus dem Schlachthof), eine ebensolche Zahl an Aquarellen, Farb lithographien, Kreidezeichnungen und Radierungen (darunter auch die Originalkladde „Hurengespräche“, der berühmten, im Wortsinne pornografischen Arbeit). In einem weiteren Raum liegen – sicher unter Vitrinenglas verwahrt – Originalexemplare des sehr umfangreichen auflagenpublizierten Werkes: die naiven Abenteuer zweier WK I-Soldaten als Postkartenserie (Zille ergab sich bei Kriegsausbruch der allgemeinen patriotischen Begeisterung), Illustrierte, Werbung (u.a. auch für die „Zille-Zigarette“). Zu sehen sind auch Abfallergebnisse Zilleschen Schaffens, etwa ein Fehldruck mit kritischen Anmerkungen von Zilles Hand, dem späteren „richtigen“ Ergebnis gegenübergestellt, oder ein zart bemalter Deckel eines Farbkastens. In einem Nebenglass wird der Film „Det war Zille sein Milljöh“ gezeigt.

Die eigentliche Attraktion des Museums sind jedoch zweifellos die fotografischen Arbeiten, denn das fotografische Werk Heinrich Zilles ist einer größeren Öffentlichkeit nahezu unbekannt, obwohl bereits Mitte der 60er Jahre etwa 300 Glas-Negative aus seinem Nachlass auftauchten. Unter den im Museum gezeigten Fotos sind auch dreißig antiquarische Abzüge, wohl von Zilles eigener Hand erstellt. Zille war nicht nur mit seiner sozialdokumentarischen Fotografie, deren Motive er immer wieder in seine grafischen Kompositionen einbaute, „in den Jahren 1890 bis 1912 medientechnisch ganz vorn“, so Matthias Flüge, der das Buch „Heinrich Zille – Das alte Berlin: Photographien 1890–1910“ herausgegeben sowie weitere wissenschaftliche Texte zu Zille verfasst hat. Flüge organisiert pünktlich zum 150ten Geburtstag Heinrich Zilles im Januar 2008 eine große Ausstellung in der Akademie am Pariser Platz, in welcher dessen Werk erstmals angemessen kritisch und umfassend gewürdigt werden soll.

*Heinrich Dubel*

*Heinrich-Zille-Museum  
Propststraße 11, 10178 Berlin  
Montag bis Sonntag von 11–18 Uhr*



## The City of Yesterday

/ „die stadt von morgen“ in der Akademie der Künste

On the occasion of the 50th anniversary of the Interbau building exhibition of 1957 and the rebuilding of the Hansaviertel in the center of Berlin, the Akademie der Künste is hosting the exhibition Die “Stadt von Morgen” from May 16th until July 15th. The city quarter in the center of Berlin was almost completely destroyed during the war and then re-built as a model of what modernist city of the future would be like. The title, The City of Tomorrow, is taken from the section of the original exhibition that showcased modern city design and the supposed lifestyle city-dwellers of the future would have.

The fifteen artists were invited to engage in “artistic research” and develop works about the Hansaviertel, where the Akademie der Künste is located. In addition to the artworks, the curators have organized a series of films and conferences that will take place at the Akademie during the show.

Although the curatorial statements lead one to expect a dry academic assessment of the goals and failures of modernist urban planning, this is not at all what we encounter in the exhibition. Most of the artists approach the task abstractly. Sofia Hultén, for example, enacted anti-climactic performances at locations around the quarter, bringing in members of the community to help dismantle furniture or to take part in an enigmatic ceremony that involved portable stereos. The group e-Xplo wandered around Hansaviertel collecting stories from the population, which they used to compose a musical score spoken/sung by an actress accompanied by trumpet and drums. And Oliver Croy presents somebody else’s research, exhibiting the library of a resident who had collected books on city planning, architecture and similar building projects around the world.

Ute Richter’s work concisely invokes the complex ideological shifts that have occurred since the time of the Hansavi-

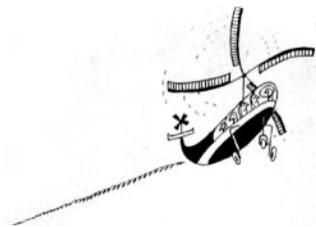
ertel’s construction and the Cold War. Richter transported a sculpture made in 1970 by Karl Schönherr, Mothers with Children, from Prager Strasse in Dresden – the GDR’s counterpart to the Hansaviertel – to an outdoor site that had been occupied by an abstract sculpture during the Interbau exhibition in 1957. The stiff figurative sculpture of two women with children stands in contrast to the abstract art that was predominant in the West at that time, and simultaneously brings out the ideological overlap between the two enemy states: both projects focus on the family as a building block for society. Summed-up in the image of a mother with children, Richter’s work further references the continuing anxiety in contemporary Germany about its low birth rate.

Interbau represented the rationalist project of city planning at the mid-century, but art – at least in West Germany – was dominated at the time by the abstract expressionism shown in the first Documenta. In 1957, it would have been inconceivable for an art exhibition to be about a topic in the way that The City of Tomorrow uses art to reflect on the Hansaviertel. Yet despite its aims, the show does not deliver any solid conclusions and it is not clear what the exercise proves. More often than not, the artists seem uncomfortable working with the assignment – like the inhabitants living in an overly rationalized building project.

„die stadt von morgen“

Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin  
Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 16.5–15.7.2007

Oliver Croy, Mark Dion, e-Xplo, Sabine Hornig, Sofia Hultén, Kaltwasser/Köbberling, Annette Kisling, Korpys/Löffler, Dorit Margreiter, Ute Richter, Eran Schaerf



## Utopischer Retroschick

*„die Stadt von morgen“ in der Akademie der Künste*

„Die Stadt von morgen“ lautet der Titel einer Ausstellung über das Hansaviertel und übernimmt damit streng das Motto der „Interbau“ 1957 zu welcher das Viertel eingeweiht wurde. Utopien der Moderne wieder auszugraben ist mangels Alternativen in den Nuller-Jahren eine der Hauptbeschäftigungen, der sich vor allem konzeptuell arbeitende Künstler widmen. Nicht nur die Documenta fragt sich, ob die Moderne tatsächlich unsere Antike ist. Die Kuratorinnen Annette Maechtel, Christine Heidemann und Kathrin Peters gehen der Frage nach, was von dem Anspruch der damaligen Städteplaner, besseren Wohn- und Lebensraum für den modernen Menschen zu schaffen, heute noch übrigbleibt. „Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels“ untertiteln sie ihr Projekt und so ist man in der Ausstellung positiv überrascht, dass die beteiligten Künstler sich nicht nur darauf beschränken „verdeckte Schichten und vergessene Aspekte der Stadt von Morgen freizulegen“, denn manche Beiträge, wie der Film vom Künstlerduo Korpys/Löffler graben nicht sonderlich tief. Sie tragen ein rohrähnliches Gebilde durch das Viertel und überblenden diese Aktion immer wieder mit historischen Aufnahmen von 1950, die das zerbombte Gebiet vor dem Aufbau zeigen. Zu viel mehr als einem vergleichenden Vorher/Nachher taugt der Film jedoch nicht. Der zweite Teil ihres Beitrags, nämlich die lustvolle Zerstörung von Designklassikern aus den 50er Jahren mit eben dem zuvor getragenen Rohr geht jedoch weiter. Das Rohr entpuppt sich als Bauelement einer der Hansaviertel-Architekten (Eiermann) und die Epoche entsorgt sich so buchstäblich selbst. Der Sieg der fortschreitenden Zeit macht eben trotz aller Retro-Begeisterung auch vor einem Braun-Plattenspieler nicht halt.

Auch Sofia Hulténs Beitrag ironisiert anschaulich den Archäologie-Hype indem sie steinzeitlich anmutende Rituale

mit Bewohnern und Gegenständen im Hansaviertel inszeniert. Ein Betonkreisel mutiert zum Beispiel zu einer Art Stonehedge der Neuzeit, wenn sie mit drei Leuten und vier Ghettoblastern einen zeremoniellen Kreis bildet.

In Dorit Margreiters Film spielen die Designobjekte, die eben noch von Korpys/Löffler zertrümmert wurden, die visuelle Hauptrolle. Sie kontert die vor schwarzem Hintergrund werbemäßig abgefilmten Stühle, Tassen und Gläser mit einer Tonspur, auf der eine Sprecherin ein Drehbuch mit Zitaten von Bewohnern des Viertels vorliest. Diese entsprechen keineswegs den Visionen der Zukunftsarchitekten von Gestern. Da ist von zu langen Fluren, zugigen Großfenstern, lärmigen Nachbarn die Rede. Auch die jungen, hippen Neubewohner kommen nicht gut weg – sie belagerten zunehmend den kleinen Edeka-Supermarkt im Viertelzentrum.

Womit wir beim Scheitern der damaligen Visionen wären. Ein Hauptaspekt war, Stadt und Land zu verbinden. „Diese grüne Mitte ist durch breite grüne Flächen und Streifen mit dem freien Umland verbunden“, hier sollten die Menschen in ihrer Freizeit selbst gärtnern und fischen. Das durch Stapeln der Menschen in Hochhäusern gewonnene Grünland wurde jedoch oft genug zur „Hundescheißewiese“ mit Betreten-Verboten-Schildern, die wenig zur Erholung nach dem Stress in den hellhörigen Wohnungen beitrugen. Dass das Modell dennoch seinen Siegeszug durch West- und Ostdeutschland antrat, hat demnach weniger mit der Zufriedenheit der Bewohner, als mit der raschen Planbarkeit von Plattenbausiedlungen (Ost) und Immo-Blöcken (West) zu tun.

Folke Koeberling und Martin Kaltwasser durchbrachen mit ihrem Beitrag zumindest an einer Stelle, die sonst stringente Ästhetik der Ausstellung, die etwas zu designt in den modernistischen Akademiebau im Hansaviertel integriert wurde. Sie stellten einen bewohn- und benutzbaren Bauwagen in die Nachbarschaft und fingen tatsächlich an Erdbeeren zu pflanzen. Schon vor 40 Jahren war dies die Antwort der Jugend auf die im spießigen Neubau wohnenden Eltern. Die 68er zogen in Wagenburgen und Kommunen und reanimierten die Altstädte wieder. Ob allerdings das Stimmannsche steinerne Piazza-Modell des heutigen Berlins das Nonplusultra ist, bleibt zumindest seit dem Beschluss zum Schlossaufbau die Frage. Den Potsdamer Platz als Hansaviertel der Neunziger könnte man wegen seiner virtuellen Unwirtlichkeit auch als gescheitert bezeichnen. Beide Areale sind jedoch für sich eine Bereicherung der Stadt, die solche Versuche mühelos schluckt und als begeh- und bewohnbare Freiluftmuseen bereit hält.

*Andreas Koch*

*Ausstellung siehe linke Seite*



## Ich ist ein anderer

/ *Danh Vo in der Galerie Isabella Bortolozzi*

Es war ein sehr persönlicher Text von einem gewissen Joe Carrier, der die Ausstellung „Good Life“ des 1975 in Vietnam geborenen Künstlers Danh Vo als Pressemitteilung begleitete. Der Autor schilderte in sorgfältig gewählten Formulierungen, wie er Danh Vo in Los Angeles ansprach, weil er am Namen seine vietnamesische Herkunft erkannt hatte, dass er ihn zu sich einlud und dass dem Künstler die ihm gezeigten Fotografien, welche persönlichere Aspekte aus Carriers Intimleben offenbarten, gefielen. Wie man dem Text auch entnehmen konnte, war Joe Carrier noch vor Vos Geburt für längere Zeit in Vietnam gewesen.

Die Ausstellung, zu der der Künstler mit einem roten, mit goldenen asiatischen Schriftzeichen bedruckten Falblatt eingeladen hatte, zeigte die Galerie in einer quasi musealen Inszenierung. In die mit einer goldenen Damasttapete verkleideten Wände waren mehrere kleine Glasvitrinen eingelassen, in denen schnappschussartige Fotografien von jungen asiatischen Männern in urbanem Ambiente, eine alte Fotokamera, ein A4-Skript über die Auswirkungen des Einsatzes von Pestiziden während des Vietnamkriegs, und eine Visitenkarte von Joseph M. Carrier zu sehen waren. Kleine Schildchen erläuterten Titel und Entstehungszeit der Exponate, die Sechziger- und Siebzigerjahre. Das Fenster und die gläserne Eingangstüre der Galerie waren verdunkelt, der Innenraum nur durch künstliches Licht beleuchtet. Das gesamte Szenario vermittelte den Eindruck einer geheimnisumwölkten Schatzkammer. Ein Gefühl von Intimität lag in der Luft.

Las man den Presstext von Jo Carrier zusammen mit dieser Präsentation, ließen sich relativ einfach Zusammenhänge zwischen den Exponaten und dem Autor herstellen. Doch in Gesprächen mit Ausstellungsbesuchern war Unsicherheit über die Figur Jo Carrier und die Herkunft der Objekte zu

vernehmen, die der erst 1975 geborene Künstler hier unter seinem Namen ausstellte. Danh Vo war es also gelungen, verschiedene Imaginationsräume zu eröffnen.

Wenn man nun anfängt, ernsthafter über „Autorschaft“ zu reflektieren, ist man beim zentralen Thema von Danh Vo angekommen, der 1980 zusammen mit seinen Eltern aus Vietnam floh und als Flüchtling nach Dänemark gelangte. Und wenn man erfährt, dass es Joe Carrier wirklich gibt, dass Vo mit ihm befreundet ist und die Ausstellungsstücke tatsächlich aus seinem Besitz stammen, verschwindet die geheimnisvolle Note aus dem vorgefundenen Labyrinth. Blickt man jedoch auf frühere Werke des Künstlers, findet man Beispiele, in denen er das Thema „Autorschaft“ bereits umkreiste. So ließ er sich bei seiner Abschlusspräsentation an der Kunstakademie in Kopenhagen durch seine Eltern vertreten und für das Projekt „American Traitor Bitch“ (2006) rekonstruierte sein Frankfurter Kunstprofessor Tobias Rehberger anhand seiner Beschreibungen das Flüchtlingsboot, mit dem Vo und Familie nach Europa kamen. Danh Vo jedoch trat nicht als Co-Produzent in Erscheinung.

In „Good Life“ nun dreht Danh Vo den Spieß um. Unter seinem eigenen Namen inszeniert er Objekte aus der Sammlung des weißen, homosexuellen amerikanischen Anthropologen Carrier, ohne ihn als Urheber oder Besitzer aufzuführen. Wenn Vo uns dessen Objekte zeigt – darunter besonders einprägsam Carriers spontan für den Privatgebrauch aufgenommene Bilder von vietnamesischen, möglicherweise schwulen Männern, in denen sich die sexuellen Projektionen des Fotografen spiegeln – verweist er nicht nur auf das Vertrauensband zwischen ihm und Carrier, sondern viel mehr auf seine eigene, jedoch aufgrund der späten Geburt nicht selbst erlebte Vergangenheit und Problematik als homosexueller Vietnameser. Er verklammert seine und Carriers Biografie, er spiegelt und verlängert sich selbst in den Dokumenten und im exotisierenden Blick des amerikanischen Anthropologen, macht die Ausstellung zu einer Membran zwischen zwei Körpern, zwei Biografien. Besonders deutlich wird Vos Strategie in dem Fakt, dass er selbst die Titel der Fotografien erfand, die Pressemitteilung jedoch von Carrier verfasst wurde.

Ich würde nicht so weit gehen, dieses leicht affektiert wirkende Verwirrspiel als „typical gay“ abzutun. Vielmehr begreife ich die hier exponierte Darstellung des „Andersseins“ als Quelle für zukünftige (eigene) Träume und Eskapismen. Danh Vo ist eine sehr eigenständige und auch emotionale Ausstellung gelungen, die sich vom eher trocken-konzeptuellen Stil seiner älteren Werke deutlich absetzt.

*Barbara Buchmaier*

*Danh Vo „Good Life“, Galerie Isabella Bortolozzi, Schillingstraße 31, 27.4.–8.6.2007*



## Rosa-Projektionen

/ Pia Rönicke bei croy nielsen

Von der Straße die Treppe hoch in die hohen Räume der Altbauwohnung, durch den Korridor ins große Eckzimmer, den Ausstellungsraum bei croy nielsen. Dort: zwei weiße Stellwände, im rechten Winkel, verstellen den Blick durch die Fenster, bilden einen Raum, ein Zimmer. Von der linken Wand ragt ein Tisch, darauf „The Model“ (2006), noch ein Zimmer, wieder mit zwei Wänden angedeutet. Darin ein Tisch, puppenhausgroß, auf dem winzige Buchattrappen liegen. Die Buchtitel geben Hinweise. Es geht um Rosa Luxemburg, ihre Zeit, auch um Vögel. An der linken Wand hängen Miniaturposter mit Vogelabbildungen, in der Ecke ein Regal mit weiteren Büchern. In der rechten Wand ein Fenster. Von hinten wirft ein Diaprojektor Bilder auf die Scheibe: Historische Aufnahmen Luxemburgs, Fotos von Orten, der Landwehrkanal, Bilder eines Gedenkzuges aus jüngerer Zeit. Das notorische Geräusch des Bildwechslers begleitet den endlosen Loop. Der Blick, die Vorstellungen und die Gedanken gleiten aus dem Hier der Galerie in die virtuelle Welt des Modells in den Bildraum der Repräsentation. Wovon erzählen die Bilder, wovon die ineinander verschachtelten Räume? Wofür steht das Modell? Wo ist Frau Luxemburg und welche Rolle spielt das Publikum in diesem Stück?

Auf der rechten Stellwand läuft eine Videoprojektion, eine Frauenstimme spricht aus dem Off. Sie sagt „Ich“, es sind Auszüge aus Briefen Luxemburgs. Intime Bekenntnisse an ein „Du“ gerichtet. Von Liebe, Ängsten, Ferien und Natur ist die Rede. Ihre Vögel seien ihr wichtiger als alle Politik. Private Gedanken, nichts für die Öffentlichkeit, aber es gibt sie, posthum veröffentlicht von der Maschinerie einer Erinnerungskultur, die aus der Politikerin eine Popikone des Gerechten gemacht hat. Eine Projektionsfläche für jene, die Vorbilder brauchen, den Kult, das Ritual. In Pia Rön-

nicks „Rosa’s Letters“ (2006) tritt eine junge Frau auf, die Sprecherin, spielt sie also Luxemburg? Sie agiert in einer Wohnung, die an das Modell erinnert. Dann ist das Modell selbst im Bild, gefilmt während der Vorbereitung eines Szenenbildes. Plötzlich – für einen Moment – schließt sich der Illusionsraum: Als die Kamera eine andere Perspektive einnimmt, fällt das Modellhafte aus dem Rahmen. Ein Schlüsselmotiv, denn darum geht es: Telling a Story.

Geschichte ist immer die nachträgliche Herstellung eines stimmigen Bildes, dessen Konstruktionsbedingungen ausgeblendet werden müssen, damit es funktioniert. Genau diesen Prozess aber stellt die dänische Künstlerin auf beeindruckend nüchterne Weise aus, ohne dass sie ihre offensichtliche Faszination für die historische Figur verbergen müsste. Sie bereiste die Orte, an denen die Briefe entstanden. Immer wieder gibt es Kamerafahrten durch einen sommerlichen Garten. Doch die Einstellungen fügen sich nicht zu einem Gesamtbild, dafür sorgen schon die zwei Projektionsflächen, zwischen denen der Blick hin- und her springt. Hinzu kommt die komplexe Konstellation der Räume und Formate: die Galerie, die Stellwände, das Modell, die Bildräume, schließlich die gefilmten Räume: historische Orte, eine Wohnung, das Modell. Sie alle sind narrative Räume, das Publikum durchschreitet sie und versucht – erfolglos – sie zu einem Gebäude zusammenzufügen.

Hinter den Stellwänden, leicht zu übersehen, steht in einem Erker ein Monitor. Darauf läuft „Recordings“ (2006), in fester Einstellung sachlich gefilmte Aufnahmen der historischen Orte, nichts sagend. Der Blick schweift ab durch das Fenster, zurück auf die Straße. Auch das nur ein Bild?

Jörn Schaffaff

Pia Rönicke, „Rosa’s Letters – Telling a Story“, croy nielsen, Oderberger Straße 61, 21.4.–26.5.2007



NEU

GRILL  
ROYAL

BLESS

## Neue Öffentlichkeitsformate

/Interview mit Alexander Schröder

*Alexander Schröder von der Galerie neu im Telefon-Gespräch mit Doreen Mende über die Unterschiede zwischen INIT-Kunsthalle, Galerie NEU, Kunst-Messe, Optik Schröder, Grill Royal, Mehringdamm 72 und einer Freifläche an Mulackstraße in der Nähe der Modeläden A.P.C. und bless.*

*Doreen Mende/* Ein Schwerpunkt eurer Ausstellungstätigkeiten wie auch deiner Kunstsammlung sind zeitgenössische Positionen, die an Fragen der Öffentlichkeit und Strukturierung öffentlicher Räume interessiert sind. Ich möchte gerne mit dir über die Produktion von Öffentlichkeiten reden, wenn es um das Ausstellen von Kunst geht. Jedem Ort wohnt eine spezielle räumliche wie auch kontextuelle Matrix inne, die Lesbarkeiten und Interpretationen von ausgestellten Arbeiten beeinflussen. Würdest du dem zustimmen? Oder anders gefragt: Was kann eine Galerie nicht leisten?

*Alexander Schröder/* Grundsätzlich stimme ich deiner ersten Frage zu, wobei die Galerie als Raum sich dabei nicht so sehr in den Vordergrund spielen sollte. Die Galerie muss eine bestimmte Neutralität bieten. Es gibt aber andere Räume, die mich für bestimmte Projekte mehr interessieren. Daraus wird dann aktuell zum Beispiel Mehringdamm 72, die Ausstellung im Kunstverein Braunschweig (Optik Schröder, 2006) oder die INIT-Kunsthalle an der Chausseestraße (1998–2000). Bei INIT ging es mehr um den Raum als Dimension, nicht um einen ehemaligen Supermarkt. Nach fünf Ausstellungen war es aber auch okay, dass es wieder beendet wurde.

*Mende/* Warum hatte es sich nach fünf Ausstellungen mit INIT erledigt?

*Schröder/* Weil es zeitlich begrenzt war. Ich denke, wenn man etwas Provisorisches macht, reicht es dann auch nach

einer Weile, da ab einen bestimmten Zeitpunkt technische Anforderungen wichtiger werden.

*Mende/* Parallel zu INIT seid ihr 1999 mit der Galerie NEU in umgebaute Räume in der Philippsstraße gezogen. Der Ausstellungsraum dort entspricht Ausstellungsstandards wie wir sie aus musealen Kontexten kennen.

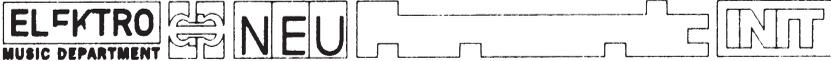
*Schröder/* Nachdem wir Stationen in der Auguststraße, Charitéstraße oder auch den Supermarkt durchlebt hatten, gab es irgendwann den Moment, wo wir die Off-Orte mit schiefen Ecken und Türen nicht mehr sehen konnten. An der Philippsstraße interessierte uns, dass die Galerie nicht auf dieser Mitte-Meile liegt, aber sich in einer guten location mitten in der Stadt und dennoch in einer Park-artigen Umgebung befindet. Es ist kleiner und privater. Wir wollten mit den geringsten Mitteln diese alte Stallanlage des Veterinärmedizinischen Instituts der Humboldt-Universität so umbauen, dass man nicht in irgendeiner Etage oder im Erdgeschoss sitzt, sondern ein freistehendes Gebäude hat.

*Mende/* Warum als Galerie und nicht als nicht-kommerzieller Ausstellungsort?

*Schröder/* Weil wir da schon seit 1995 eine Galerie gemacht hatten, bestimmten kommerziellen Ansprüchen entsprechen wollten, Künstler vertreten und Kunst verkaufen.

*Mende/* Kannst du verdeutlichen, wie sich Präsentationen an den verschiedenen Orten unterschieden?

*Schröder/* Bei INIT zum Beispiel verstanden wir den ehemaligen Supermarkt nicht als Supermarkt – das wäre auch langweilig gewesen – sondern bezogen die räumlichen Bedingungen mit ein. Isa Genzken zum Beispiel konnte das erste Mal ihre Spiegel-Arbeit in vollem Umfang zeigen. Dafür war INIT der optimale Raum. In der Galerie ließ Andreas Slominski einen Karnevalszug im Spät-Frühling – also nicht zur Karnevalszeit – durch die Philippsstraße ziehen,


  
**IMMER SAMSTAGS IM INIT CHAUSSEESTRASSE 119 AB 23 UHR**



der Karamelle in die Räume warf; was liegen blieb wurde zur Ausstellung. Oder Cerith Wyn Evans stellte zur Eröffnung als Broodthaers-Referenz ein Kamel in einem der schon vorhandenen Gatter im Garten auf, dokumentiert durch das Fenster der Galerie wurde daraus eine Arbeit.

*Mende/* Das heißt, die Arbeiten entstehen oft spezifisch für den Raum oder Ort?

*Schröder/* Oft. Das ist ja auch mitunter ein Grund, warum einige Künstler es in ihrem künstlerischen Werk für uninteressant halten, für Messen Arbeiten zu machen.

*Mende/* Jedoch ist die räumliche Auseinandersetzung ein wesentlicher inhaltlicher Aspekt eures Programms?!

*Schröder/* Auf einer Messepräsentation muss man leider Einschränkungen machen. Zum Beispiel muss Manfred Pernice auf kleinere Arbeiten, auf Satelliten, ausweichen – was aber auch sehr interessant sein kann. Es ist ein Spiel, ein Hin und Her zwischen der Arbeit und dem jeweiligen Raum.

*Mende/* Ist der Mehringdamm 72, den du zusammen mit Yasmine Schroeder-Elgarafi (Inhaberin der Läden A.P.C., BLESS und ANBERG in der Mulackstraße) machst, auf eine längere Zeit angelegt?

*Schröder/* Es gibt verschiedene Ideen. Für diesen Sommer wird Nick Mauss dort wohnen und arbeiten. Es kann auch Vorträge oder Filmabende geben. Aber es wird sicher kein Ausstellungsort sein, wo aller sechs Wochen eine neue Schau präsentiert wird.

*Mende/* Die Möglichkeiten des Mehringdamm können also einen Prozess der Produktion unterstützen – wohingegen es in einer Galerie vor allem darum geht, die fertigen Werke in die Öffentlichkeit zu bringen?

*Schröder/* Das kann man so streng nicht sagen, denn es entwickelt sich mitunter auch gemeinsam. Es kann sich gegenseitig befruchten.

*Mende/* Gibt es darin nicht einen Interessenkonflikt, wenn du als Galerist, Sammler und Betreiber eines Ausstellungsortes agierst?

*Schröder/* Nein, überhaupt nicht. Ich sehe das als eine freundschaftliche Gegenseitigkeit. In den zwölf Jahren Galeriarbeit in Berlin sind verschiedene Berührungspunkte entstanden, die nicht zwangsläufig im Galerieprogramm enden müssen. Ich finde es ganz angenehm, dass im Mehringdamm Sachen ausprobiert werden können. Auch das Sammeln und die Galeriarbeit sind zwei völlig unterschiedliche Sachen. Die Sammlung geht ihren eigenen Weg.

*Mende/* Gut, aber du schöpfst aus einem bestimmten Kreis, der auf einem bestimmten Netzwerk beruht. Im Kunstverein Braunschweig bist du als Sammler aufgetreten. Ein Kunstverein grenzt sich durch seine nicht-kommerzielle Programmatik von einem Verkaufsraum ab, jedoch überschneiden sich diese beiden Realitäten bei Optik Schröder in deiner Person.

*Schröder/* Carola Grässlin [Kuratorin/Leiterin des kv bis 2006; Anm. D.M.] sammelt selbst auch. In vielen Sachen sind unsere Interessen ähnlich und die inhaltliche Zusammenarbeit verlief also sehr einfach. Viele Positionen waren aber vorher schon einmal bei ihr zu Gast im Kunstverein. Damit haben wir bewusst gespielt, zum Beispiel mit der Tom Burr-Arbeit, die wir an gleicher Stelle installiert haben. Für mich erschöpft sich das überhaupt nicht. Das ehemalige bürgerliche Privathaus als Ausstellungsort lässt eine entspanntere Atmosphäre zu als eine große, weiße Halle, in der die Arbeiten an einer Wand hintereinander aufgeperlert gezeigt werden.

*Mende/* Bereits im Titel Optik Schröder wird die Bindung der Sammlung an deine Person deutlich und öffentlich gemacht. Gab es Überlegungen für andere Titel?

*Schröder/* Wie kann man offensiv mit dieser Subjektivität umgehen? Ich kenne das von beiden Seiten. Niemand ist frei davon, was gerade auf dem Markt interessant ist. Aber es geht sicher nicht nur darum, die Hausnummern zu sammeln, die der Kunstmarkt gerade ausspuckt. Es ist besser, die Sache selbst in die Hand zu nehmen.

*Mende/* Die Strategien eurer Öffentlichkeitsarbeit bei NEU entsprechen nicht dem üblichen Standard. Um an Informationen über eure Ausstellungsprojekte oder Künstler zu kommen, muss man euch anrufen oder vorbeikommen. Tragen die Öffentlichkeiten bei euren Aktivitäten familiäre Züge?

*Schröder/* Nein, das stimmt so nicht, es gibt verschiedene Formate, auch konventionelle. Wir schalten Anzeigen und verschicken Einladungen – unsere Ausstellungen werden ganz normal angekündigt, zum Beispiel im Index-Flyer. Messen sind als Kommunikationsort auch wichtig. Bald aktivieren wir eine Webseite, obwohl wir dafür bekannt sind, keine zu haben. Aber genau dann kann man das wieder umdrehen. Trotzdem ist uns der persönliche Kontakt wichtig, damit das nicht so anonym bleibt.

*Mende/* Warum wollt ihr das jetzt ändern?

*Schröder/* Weil wir jetzt nicht mehr so negativ diesem Netz-Medium gegenüber eingestellt sind, das übrigens auch gepflegt und gehegt werden muss.

*Mende/* Wie ist das mit Grill Royal, das innerhalb kurzer Zeit zum Treffpunkt der Delikatessen-Kunst-Freunde geworden ist. Ist Grill Royal, das von deinem Galerie-Partner Thilo Wermke mit-betrieben wird, eine Erweiterung eurer Öffentlichkeitsformate?

*Schröder/* Das Restaurant ist das Restaurant und soll am Ende durch sein gutes Essen brillieren. Restaurants sind einfach auch Orte, wo man sich trifft und kommuniziert. Das gleiche gilt für die Läden in der Mulackstraße, mit denen wir verschiedene Projekte gemeinsam veranstalten. Die Freifläche zum Beispiel unmittelbar neben dem BLESS SHOP ist eher mit dem Mehringdamm zu vergleichen: mal Skulpturengarten [„Howl“ von Tom Burr], mal Marktplatz [„market on lamu“].

*Mende/* Grill Royal ist eine informelle Kommunikations-ebene, oder?

*Schröder/* Kommunikation ist natürlich wichtig. In der ersten Galerie NEU ging es auch darum, dass sich Leute verschiedener Kreise getroffen haben und nicht nur eine Szene. So kann das im Grill an manchen Abenden auch sein. Das Publikum besteht ja an einem normalen Tag nicht nur aus Kunstleuten.

*Mende/* Man trifft dort auf eine bestimmte Kunst-Öffentlichkeit.

*Schröder/* Es erfüllt ein Bedürfnis der Leute, die es müde sind, in die Paris-Bar oder in das Borchardt zu gehen.

*Mende/* An den verschiedenen Stationen, über die wir jetzt gesprochen haben, entstehen verschiedene Öffentlichkeiten. Wirkt das auf die Galerie zurück?

*Schröder/* Wesentlich sind die Ausstellungen, die für die Betrachter und für andere Künstler wichtig sind. Sammler trifft man in der Galerie und auf Messen. Ich bin jedoch manchmal erstaunt, wie sehr das Publikum der Eröffnungen in der Galerie variiert. Ich sehe das positiv, dass nicht immer die gleichen Leute unterwegs sind.

*Mende/* Wenn man sich eure Ausstellungschronologie ansieht, fällt auf, dass ihr gar nicht so selten mit Künstlerinnen – besonders bei Gruppenschauen – zusammengearbeitet habt. Das überrascht. Im fixen Programm dominieren jedoch eindeutig die Männer. Woher kommt diese verbindliche Affinität zum Männlichen?

*Schröder/* Da gibt es noch ganz andere Junggruppen.

*Mende/* Das ist richtig, aber wie kommt es bei euch dazu?

*Schröder/* Man kann ja nicht wegen der Quote mehr Frauen ins Programm nehmen. Es waren mal weniger und jetzt vertreten wir Kitty Kraus, Josephine Pryde, Hilary Lloyd, Cosima von Bonin, Katharina Wulff. Es ist sicher nicht so, dass wir nur Männer repräsentieren.

*Mende/* Die Quote zu erfüllen – darum geht es ja nicht. Es spiegelt eine Situation wider, die nicht unbekannt ist.

*Schröder/* Man muss das zur Kenntnis nehmen. Am Ende muss man das zeigen, was einen interessiert. So blöd das jetzt klingt.

*Mende/* Wäre es für euch vorstellbar, dass ihr mit BLESS [“BLESS is a project that presents ideal and artistic value by products to the public”, Ines Kaag/Desiree Heiss] eine Ausstellung bei NEU macht?

*Schröder/* Warum denn nicht. BLESS sind so eine Mischung zwischen Mode und Kunst. Die Frage ist, ob man in diesem Kunstkontext gelesen werden will oder in der Position bleibt, in der man ist. Das Kunstpublikum versteht mitunter diese Verschiebungen – oder auch nicht. Aber diese Unschärfen sind das Interessante.

[www.galerieneu.com](http://www.galerieneu.com)

[www.kunstverein-bs.de](http://www.kunstverein-bs.de)

[www.mehringdamm72.de](http://www.mehringdamm72.de)

[www.bless-service.de](http://www.bless-service.de)

[www.anberg.ag](http://www.anberg.ag)

[www.apc.fr](http://www.apc.fr)

[www.grillroyal.com](http://www.grillroyal.com)



## Poetic materialism

„Door Slamming Festival“ im Mehringdamm 72

Are we material people, living in a material world? I guess so and there seems to be something comforting about it. You know what you get, you can hold it in your hand. It is tangible and this is what makes you feel alive, I suppose. What could be considered as a sort of narcissism of the object – I see what I own so I know I am alive – can be found in very different contexts. The show „door slamming festival“ situated on Mehringdamm 72 is quite a good example of the fascination for objects. Located in a former apartment, its frame fits with the genre. The large rooms of this „project-suite“ rather than project space are filled with things, relics and assemblages, remains of unclear activities. Sculptures using elements from the daily life have been displayed in the rooms, and even the works on the walls are quite often closer to a relief than to a „picture“. Of course this is a partipris to look at things. There are some exceptions but the narrative presence of objects is unavoidable.

For an exhibition apparently anchored in the material, its title takes a step in another direction, sounding somehow irreverent and performative. Slamming the door... Would this show attempt to give us a vision of a new materialistic punk? Let's consider it is fetishist, which suits it better, and more significantly, fetishism relates the activity with the object. Many pieces in the show use the displacement strategy of fetishism, twisting the original context of the object by playing with memory associations. In a piece by Annette Ruenzler a bird is held in a metal hand placed on a glass, in another room a particular kind of cane has been modified and mounted by Gareth Moore as a replacement foot for a chair. There are many examples of this confusion of utilisation. Nairy Baghramian uses a block of concrete to almost frame a photograph of some interior. The exhibition seems to confront us with a questioning of the ambiguity of our

direct surrounding. Gerry Bibby filled a corner with plastic bags transformed in garlands, newspapers, unidentified objects and few coins spread on the floor in a sort of happy celebration of waste and uselessness. His corner is colourful and messy, formally quite different from Henrik Olesens' intervention. The latter, taking off the moulding in a corner and leaving it leaning straight on the floor, reduces his piece to a slight and brutal intrusion. But when considering the action, both works are fairly close in their joyful destructive mood.

The interest for the found object, the combination of elements coming from different uses indirectly reminded me of surrealism. There is a playful way of distorting classifications but also a certain gravity in the stories that these assemblages are suggesting. Through an unsurprising coincidence, this problematic of the object as a trace of an activity is close to the current topics discussed within the surrealist movement. What is more surprising is that this movement still exists as an organised group with congresses and manifestos. Around 2001, its members started questioning the validity and subversive potential of the picture. They suggest that the picture, having been used so many times and in so many different ways by the medias has lost its revolutionary power and has become „banalised“. The most adequate support that could carry their desire for subversion was „a making concrete of the poetic image which brings the imaginary and the real into a dialectical relationship [...] [with] the poetics of everyday life, as realised through practical activities and experiment“, thus the object would be more able to carry a signification because it is related to an activity. Does it insinuate that the remains of an action can be considered as the part carrying its signification, that the relics are where the meaning of the performance lies? One could wonder if the surrealist problematics are becoming pertinent again.

In both cases, within the exhibition and the surrealist circles, the perversities of the bourgeois commodification system and its rituals are addressed. A similar kind of deluded violence is perceptible in both. The pieces in the show celebrate the evocative power of the object and the possibilities contained within its transformation by art and its structures. But beside this wish for pointing out the paradoxes of the bourgeois codifications, the exhibition offers a certain sensuality, reminding us of the reassuring pleasure of the material.

Fanny Gonnella

„Door Slamming Festival“

Nairy Baghramian, Gerry Bibby, Julien Binet, Janet Burchill & Jennifer McCamley, Enrico David, Julian Göthe, Donna Huddleston, Judith Hopf, Gareth Moore, Henrik Olesen, Geoffrey Nees, Kirsten Pieroth, Donald Urquhart, Annette Ruenzler, Josef Strau, Sean Snyder, Susanne Winterling

Mehringdamm 72, Mehringdamm 72, I.4.–12.5.2007



## Lichte Momente

*/ Jeff Wall in der Johnen Galerie*

Die Motive in Jeff Walls neueren Arbeiten, von denen kürzlich eine kleine Auswahl in der Berliner Galerie Johnen zu sehen waren, sind unprätenziöse Registrationen seiner Umwelt und Erlebnisse.

Das schräg über die Strasse fotografierte Sanierungsobjekt in „Hotels, Carrell St., Vancouver“ (2007) zum Beispiel befindet sich unmittelbar vor seinem Atelier. Man kennt diese Szene. Aus dem oberen Stockwerk hängt ein gelber Schlauch, der den abgetragenen Schutt in die Tonne transportiert, links davon ein naiv bemalter Bauzaun, rechts davon, im Bildhintergrund, stehen kaum sichtbar ein paar verschwommene Figuren mit Einkaufswagen vor einem Pub. „Church, Carolina St., Vancouver“ (2007) ist kaum spannender: Ein in eine „Slavic Pentecostal Church“ umfunktioniertes, unscheinbares Gebäude an einem verregneten Tag, eine Kreuzung, zwei parkende Autos. „Shop window, Rome“ (2007) ist ein einfach schlecht fotografierter Schnappschuss, der von einer Reise Walls nach Rom stammt. Ein Schnappschuss, der sich wie so viele Urlaubsbilder in seiner Belanglosigkeit – drei biedere Mädchenkleider hinter einem Schaufenster – in die Kategorie der rituellen Ich-fands-irgendwie-gut-Fotografie einzuordnen ist.

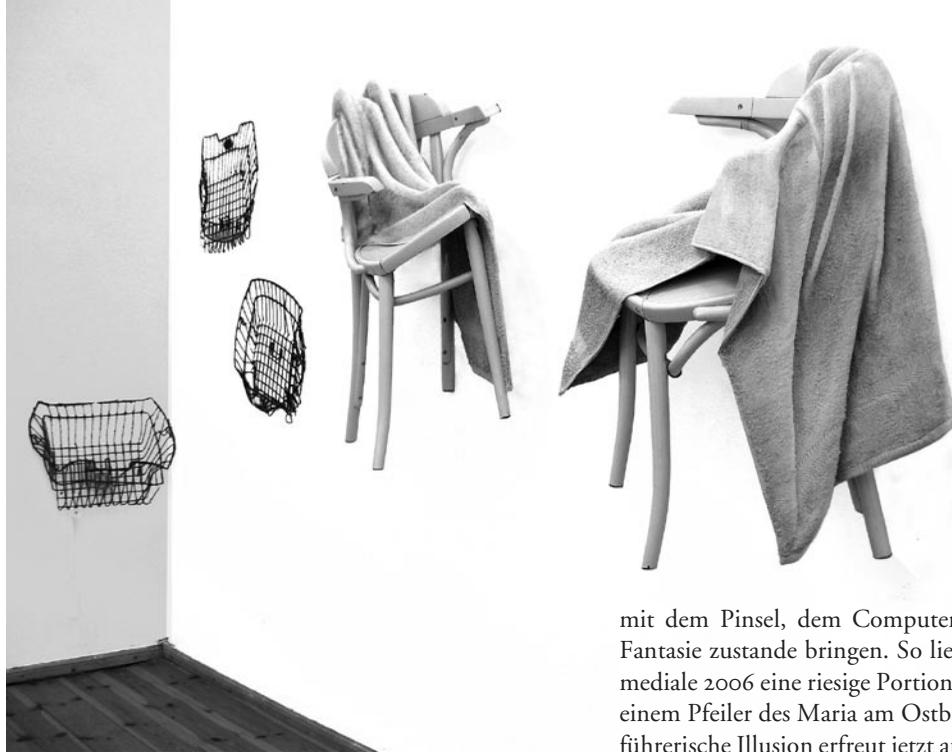
Entgegen dem von Henri Cartier-Bresson geprägten Begriff des „entscheidenden Augenblicks“ oder Lee Friedlanders Definition des fotografischen Akts als einäugiger Katze, entleert Wall seine Stadtansichten und Stillleben von jeglicher Besonderheit und offensichtlichem Interesse. Durch diese Substraktion wird das Bild auf den ersten Blick zum reinen fotografischen Abbild und damit zum Ausgangspunkt, von dem an Wall zu arbeiten beginnt.

In den beiden Street-Fotografien „Hotels, Carrell St., Vancouver“ und „Church, Carolina St., Vancouver“ wählt Wall eine Perspektive, aus der sich eine ausgewogene und rou-

tinierte Farb- und Flächenkomposition ergibt. Die digitale Post-Produktion dient entweder dazu, störende Elemente zu entfernen oder die Bildkomposition zu vervollständigen. Die für Wall typische Präsentation der meist großformatigen Cibachrome in Leuchtkästen perfektioniert die sliche Ästhetik, die jeden Raum, sei es im Museum oder in einem umfunktionierten Blumenladen, in neuem Licht erscheinen lässt. Das würde im Grunde auch schon reichen. Betrachtet man diese seltsam leeren Fotografien aber länger, fügt sich zur ästhetischen Schicht die inhaltliche, die sich jedoch oft nicht ohne Zusatzinformation erschließt. Das Backsteingebäude in „Hotels, Carrell St., Vancouver“ ist kein Hotel, sondern ein jahrelang von Obdachlosen und Junkies besetztes Haus. Das für die Sanierung des Gebäudes verantwortliche Bauunternehmen „Darwin Ltd.“, wie es die aufgehängte Baustellentafel anzeigt, recycelt den Schutt umweltfreundlich in die grüne Tonne, den Junkies bleibt die Straße, das Pub und ein paar Habseligkeiten in Einkaufswagen. Damit es für die Passanten nicht zu hässlich wird in der ohnehin trostlosen Stadtlandschaft, stellt man einen bunt bemalten Bauzaun als Dekoration auf, der mit Schreibriftpoesie, Büffellandschaft und Indianerportraits als makabrer Kommentar auf die ebenso marginalisierten und verdrängten kanadischen Ureinwohner gelesen werden kann.

Wall ist jedoch clever genug, die vermeintliche Sozialkritik seiner Bilder als lediglich eine Option anzubieten, da sich durch das Schichtensystem der Zeichen immer mehrere mögliche Bildbetrachtungen und Interpretationen ergeben. Durch die Verbindung von ästhetischem Perfektionismus und verdichteter Dokumentation der Alltagswirklichkeit, die Wall durch die Inszenierung mal mehr mal weniger offensichtlich kommentiert, spielt er mit der Zugänglichkeit und der Betrachtungsweise seiner Bilder. Und wie so oft in seinem mittlerweile fast 40-jährigen Schaffen bricht Wall, der zu den profiliertesten Künstlern der zeitgenössischen Fotografie zählt, immer wieder mit seinen Konzepten, der Mythenbildung und Rezeption seiner Bilder. An „Shop window, Rome“ beißt man sich nämlich die Zähne aus und was bleibt ist der Verdacht, dass Wall mit diesem Bild seine Kritiker und vielleicht sogar sich selbst ausgetrickst. Ein trivialer Schnappschuss und mehr nicht? Ob das nun Kalkül eines Künstlerprofis ist oder das Austarieren immer neuer Herangehensweisen an das Medium Fotografie, bleibt offen.

*Estelle Blaschke*



## Tanz der Stühle

/ Philip Wiegard bei Laura Mars Grp.

Wir können nur spekulieren, was Alberti und Leonardo von diesem Berliner Skulpturenbauer gehalten hätten. Denn Philip Wiegard macht sich die zentralperspektivische Verkürzung, mit der die Universalkünstler und Theoretiker der Renaissance die europäische Malerei und Grafik so nachhaltig revolutionierten, in ganz eigentümlicher Weise zum Mittel. Dabei verbirgt der 30-Jährige die Raffinesse seiner Methode hinter einer eher banalen Ikonografie: Stühle, Sessel, Pommes Frites, so dargestellt, wie diese alltäglichen Dinge eben aussehen. Auf den ersten Blick Realismus pur, doch einer, der es in sich hat. Wiegard zeigt die Gegenstände so, wie wir sie eigentlich auf Gemälden oder Zeichnungen sehen würden. Sie sind perspektivisch verkürzt wie illusionistische Bilder, die auf einmal zur dreidimensionalen Wirklichkeit geworden sind. Die meisten von Wiegards Objekten könnte man auch als Readymades bezeichnen – wenngleich vielleicht nicht unbedingt in Duchamps Sinn, denn der passionierte Bastler sucht vorzugsweise Stühle, Sessel, Tische und andere Möbel auf dem Sperrmüll, sägt sie auseinander und setzt sie neu zusammen. Wiegard dekonstruiert die physische Realität der Dinge, verbiegt, verkürzt oder streckt sie. Es ist ein „Morphing“ wie im Comic oder in einer optischen Täuschung unter Drogenrausch. Jeder, der schon einmal im Möbel Olfe am Kottbusser Tor war, kennt die Polstergarnitur, die wie ein Denkmal des kreativen Müßiggangs auf einer Plattform über dem Eingang zur Damentoilette thront. Schräg wie manches in dieser Bar, urteilte einst ein Kritiker der taz. Hier stauchte Wiegard die Sessel zusammen, dass niemand mehr darauf sitzen könnte, und arrangierte das Ensemble wie ein Renaissance-Relief in nach oben geklappter Perspektive. Man spürt Wiegards Lust, mit Händen und Werkzeug und im lebensgroßen Maßstab das nachzuschaffen, was andere nur

mit dem Pinsel, dem Computerprogramm oder in ihrer Fantasie zustande bringen. So ließ er für den Club Transmediale 2006 eine riesige Portion gelber Holz-Pommes aus einem Pfeiler des Maria am Ostbahnhof wachsen. Die verführerische Illusion erfreut jetzt auf Dauer die Besucher des Basso. Um das Aufblasen allbekannter Alltagsmotive, deren Nachformen im Bastelmaterial ging es Wiegard auch, als er 2005 mit Christoph Ziegler die Außenfront von Laura Mars mit einem riesigen Relief verkleidete. Aus Holz, Spanplatten und gefundenen Baumaterialien wurden Formen von Ghettoablatern, Tapedecks, Waschmaschinen zitiert, bis hin zu Fassadendetails des typisch Kreuzberger Mietshauses, in dem die Galerie residiert: eine begehbbare öffentliche Motivcollage, an der Kurt Schwitters und die Dadaisten ihre Freude gehabt hätten.

Für seine jüngste Ausstellung bei Laura Mars schuf Wiegard wieder einige seiner verformten „Readymades“. Gelbe Stühle führen an der Wand einen burlesken Tanz auf. Sie wackeln mit der Hüfte, heben die Schulter und haben sich kokett ein gelbes Handtuch übergeschlungen. Wiegard hat die Objekte so exaltiert in Szene gesetzt, dass man in der Tat glauben könnte, sie seien jetzt nur für einen Moment erstarrt, um gleich danach weiter zu swingen. Ein ähnliches Spiel treibt der Künstler mit einigen verbogenen Fahrradkörben, die wunderbar leicht vor der weißen Mauer schweben. Zugleich beschreitet Wiegard einen anderen Weg. Das Hauptwerk der Ausstellung ist ein über drei Meter breites Relief aus Wellpappe, dessen verschlungene Bänder man nur als Spaghetti identifiziert, wenn man es weiß. Hier wird der Bildgegenstand der Stilisierung, ja auch der Abstrahierung unterzogen. Ganz offensichtlich erprobte der Bildhauer – er selbst nennt sich lieber „Baumeister“ – hier unterschiedliche Möglichkeiten der plastischen Darstellung. Mit seinem Realismus zwischen Pop, Dada und surrealer Verfremdung hat Philip Wiegard das Medium der Skulptur virtuos und eigenwillig aktualisiert. Wie dumm von den Kuratoren in Münster, dass plastische Objekte wie seine bei den „Skulptur Projekten“ überhaupt nicht vertreten sind. Eine höchst zeitgemäße Strömung wurde damit ausgeblendet.

Sebastian Preuss

Philip Wiegard, Laura Mars Grp., Sorauer Straße 3,  
8.4.–8.6.2007



## Gespiegelte Misstände

/Artur Żmijewski im NBK

„Ausgewählte Arbeiten“, zehn jeweils 15–18 minütige Videos, außerdem drei ältere Arbeiten: 80064, Zeppelintribüne, Lisa. „Ausgewählte Arbeiten“ zeigen dem Anschein nach eher nichtprekarierte, nichtwiderständige, in keinen akuten Konflikt verwickelte Arbeiterinnen und Arbeiter, deren Alltag sie 24 Stunden lang begleiten. Eingriffe des Künstlers werden schnell deutlich, subtiler im Versuch der Gefilmten, der Kamera eine würdige Erscheinung zu bieten, in Körperhaltungen, in den meisten Videos fast völligem Schweigen. Manifest in der Auswahl: fast alles findet in geschlossenen Räumen statt, isoliert und ohne Öffnung, die sozialen Aktivitäten fast überall ohne Gespräch; routinierte Tagesabläufe ohne Herausforderungen. Das gezeichnete Bild gibt über die Wirklichkeit kaum Auskunft. (Ob Żmijewski das so sieht, ist allerdings fraglich. Beispielsweise behauptet er allen Ernstes: „Diese Damen gehören zur Unterschicht und schweigen als solche.“) In seinem Gehalt entspricht es einem – nicht dem einzigen – in den privilegierten Klassen gängigen vom in entgeistende Routinen, Tristesse und Monotonie gezwängten Arbeiter. (Alternative Bilder betreffen beispielsweise die hemmungslosere proletarische Sinnlichkeit.) Dass die Gefilmten sich so aussetzen, vermutlich ohne zu wissen, wie Żmijewski sie darstellen wird, ist der Kern der Arbeit und teilt sich als ihr Sinn mit. In seinen Texten wiederholt Żmijewski, seine Filme seien Argumente und haben sich einer Überprüfung, möglichst durch Experten des thematisierten Gebietes, zu unterziehen (Katalog S. 71, 138). Dem Anschein nach sind sie aber keine wissenschaftliche Beschreibungen, sondern sprechen, seiner ebenso insistenten Ablehnung ästhetischer Autonomie zum trotz, formal, also durch ihre Struktur. Diese Struktur schließt, wie die Wirklichkeit der Produktion, auch die provozierte Reaktion mit ein. Und sofern die Reaktion, auf die die

Arbeit angelegt sein mag, kaum Zustimmung zur Beschreibung und nachfolgende Kritik am Bestehenden sein kann, fürchtet man, es könne darum gehen, Abscheu vorm hässlichen Proleten und seiner „Uninteressantheit“ (S. 19 f.) zu provozieren und so den Dünkel des Publikums zu „entlarven“; so dass auch die Bürde der Demütigung nicht mehr auf Żmijewski fiele.

In 80064 befindet sich Żmijewski mit Józef Tarnawa, einem ehemaligen Auschwitzgefangenen, in einem Tätowierstudio, um dessen Lagernummertätowierung zu erneuern. Als er abwehrt, setzt Żmijewski sich durch, indem er Druck auf ihn ausübt und sich auf ihre Abmachung beruft; Art und Plötzlichkeit des Widerstands zeigen, dass auch die Abmachung schon auf Druck hin zustande gekommen ist. Żmijewski fragt ihn nach Widerstand im Lager; Tarnawa erklärt, es habe da, um zu überleben, nur Unterordnung gegeben.

Die scheinbare Affirmation eines Misstandes in der Kunst hält der Gesellschaft einen Spiegel vor, wenn sie einen Protest provoziert, der sich dann als falsch herausstellt, weil er als öffentliches Bild angreift, was er in der Realität akzeptiert, und so ungewollt unter Beweis stellt, dass es ihm um die Abwehr des Bildes, also des Bewusstseins des Misstandes geht. Das Bewusstsein des Misstandes zu verdrängen schützt den Misstand. Auch wo solches Arbeiten am Platz ist, macht es die Reflexion der Beziehung von Darstellung und Realwiederholung des kritisierten Verhältnisses nicht überflüssig. Von Santiago Sierra sagt Żmijewski: „Er zeigt, wie die Kultur der Niedertracht, die er an den Tag legt, einen hohen Stellenwert verschafft“ (S. 75). Tatsächlich: Sierra stellt den Kunstbetrieb aus, implizit also auch das Missverständnis, Sierra liefere Bilder für kapitalistische Niedertracht, während er tatsächlich Bilder dafür liefert, dass diese Niedertracht im Kunstrahmen real wiederholt und belohnt wird. Żmijewski lässt seine Arbeit aussehen, als solle sie ein Bild für die Mechanismen der Unterordnung und davon geben, wie sie sich in der Wirklichkeit anfühlen (und in einem unklaren Verhältnis zivile Unterordnung als einfache Fortsetzung der im Lager erzwungenen zeigen zu wollen scheint, was nicht nur einfach Unsinn ist, sondern in Żmijewskis Berufung auf Vereinbarung auch direkt konkretisiert wird). Viel höher aber ist hier das Gewicht des wirklichen Geschehens; es zum Bild zu instrumentalisieren, macht auch hier den eigentlichen Sinn der Arbeit aus. Zum Bild der Grausamkeit tritt ihre Wirklichkeit. Die Wirkung der persönlichen Konfrontation ist durch eine verdichtende Erzählung nicht zu ersetzen. Ob sie in Polen nötig ist, muss von hier aus nicht beurteilt werden; Żmijewski, der insistiert, der Künstler habe sich um die Rezeption seiner Arbeiten zu kümmern, und der selbst für ihre Präsentation in Berlin gesorgt hat, hätte diese Basisinformationen mitliefern können. Mit ihr wäre diese Arbeit leichter hinnehmbar.

Nikolai Franke

Artur Żmijewski, „Ausgewählte Arbeiten“, NBK, Chausseestraße 128/129, 19.5.–24.6.2007



## Grünffiti

### */Ökologische Graffiti im Stadtgebiet Berlin*

„Artbusting“ der engagierten Art: jüngst war am Senefelder Platz ein Werbeplakat zu sehen, das ein Foto einer menschenleeren Autobahnkreuzung zeigte – ungemeintes Stichwort: die Ölkrise und ihre sonntäglichen Fahrverbote 1973. Auf diesem stand gedruckt: „Autos? Hier sind sie alle! Mobile.de – der Fahrzeugmarkt im Internet“. Damit nicht genug, denn (anonyme) Sprayer hatten ein schwarz-weißes „Stencil“ der Gebrauchtwagenreklame hinzugefügt, und zwar in Form eines Pferdekopfes, dem ein „A“ beige stellt war. Darüber war gesprayed: „Horses“. Natürliche Pferdekraft statt umweltvergasende Pferdestärke also preist die Künstlergruppe „HorseArt“ hier demonstrativ mit ihrer visuellen Duftnote an (eine LP von Patti Smith nebenbei mit zitierend). „Das Benennungssystem aus der Fassung bringen“, so hatte schon Jean Baudrillard in seinem Aufsatz „Kool Killer“ diese Strategie des strategischen Eingreifens in die urbane Medienlandschaft charakterisiert.

Eine andere überaus intelligente Blüte des ökologischen Graffiti hat die Künstlerin Christine Würmell zuvor am Friedrichshain ausgemacht, denn dort stand an einer Wand neben einer abzuholenden Grünfläche – die Investoren seien einmal mehr gepriesen! – zu lesen: „Mein Freund der Baum ist tot“. Dieses Graffiti, das natürlich einen Schlager-Titel der Sängerin Alexandra zitiert, bildete die Künstlerin nun in ihrer Collage „o.T. II (Mein Freund der Baum)“ (2007) ab und konfrontierte es mit einer Zeichnung der Aktion „Eichenbaum-Pflanzen“, die Joseph Beuys auf der Kassler documenta 1972 initiierte. Aktivismus, Pop und Kunst fügte Würmell so zu einer Dreieinigkeit, die kritisch Stellung nimmt gegen die umwelt- und damit auch menschenverachtende Politik des Neoliberalismus.

Die Reihe solcher Beispiele von „Grünffities“ lässt sich Gott sei Dank fortsetzen, etwa mit dem gesprayed grünen DDR-

Ampelmännchen, das mit Gewehr im Arm an der Torstraße entlangläuft und ein Herz mit Blumenblättern aus seiner Mündung hervorquellen lässt. Oder mit dem großem Banner gleich am Potsdamer Platz, auf dem mitten in dem offiziellen Zeichen für Atomenergie ein markantes „Off“ geschrieben ist. All dies sind „Einschreibungen“ in öffentliche, eben noch nicht gänzlich privatisierte Haut des städtischen Gesichtes, „Einschreibungen“, die der französische Philosoph J.-F. Lyotard in seinem Aufsatz „Die Malerei als Libido-Dispositiv“ als „Polymorphie der Malerei, die von einer [...] Auflösung der Objekte, der Zustände, der Konfigurationen, der Orte, der Arten herrührt, welche bis jetzt die Institution der Malerei ausmachen“ beschrieben hat. Lyotard stellt nämlich fest, dass diese „Auflösung der Malerei“ zu tun hat mit „der Verwendung von Industriefarben, einem neuen Einschreibungswerkzeug wie die Spritzpistole“ – das Graffiti kann in diesem Sinne also selbstbewusst als Malerei behauptet werden, die sich außerhalb der sanktionierten Kunst-Cubes ereignet. Unter „Einschreibung“ versteht Lyotard übrigens „die chromatisierte Libido, auf einen Untergrund aufzutragen“. Diese „Libidoauftragungen“ sei bestimmt davon, das sich „Energie umwandelt“. Eine Energie in diesen Fällen, die sich konsequent gegen den Irrsinn der zumindestens fahrlässig vorangetriebenen Klimakatastrophe richtet.

*Raimar Stange*



## Transit

### */ Ungarische Kunst und Berlin*

Bei meinem Aufenthalt in Budapest Mitte Mai sah ich eine Kunstszene, die alles andere als im Aufbruch ist, vielmehr begegnete mir eine eher gedämpfte und abwartende Stimmung. Und ich frage mich, was von dieser Szene nach Berlin durchsickert, denn anders als Budapest, verbirgt sich Berlin ja mittlerweile hinter zitronengelben Fassaden. Vielleicht erinnert mich Budapest an Berlin in den frühen neunziger Jahren. Vielleicht werde ich deshalb so nostalgisch und sehe vor allem die alten Gründerzeithäuser mit ornamentalen Formen und farbigem Glas verziert; Art déco und Jugendstil und viel Staub und manches angegraut, verwittert und eigentlich abbruchreif. Tja, aber das ist nicht alles, denn über die Grundsubstanz aus Zeiten der Habsburger Monarchie legt sich eine dicke Schicht Gulaschkommunismus, viel Plastik, durchsetzt von kapitalistischen Reflexen: Kaisers an jeder Straßenecke. Vielleicht ist all das ein Ausdruck von Nostalgie, der verbrämt, so eine Art Heimatfilm-Kitsch.

So weit der erste Eindruck; am Abend sind wir dann zu einer Veranstaltung von Bea Hock, einer Kunstkritikerin des ungarischen Kunstmagazins Praesens, in die IMPEX galéria gegangen. Das Thema erschließt sich mir bis zum Schluss nicht, denn der Vortrag war dann doch auf Ungarisch, tja. Mir fällt auf, dass sich ausnahmslos alle an der Debatte beteiligen und ausgesprochen enthusiastisch diskutieren. Später erfahre ich, dass es vor allem um die Situation ungarischer Künstler auf dem internationalen Markt ging. Denn die haben es angeblich besonders schwer, denn nachdem sie erst einmal die noch immer konservativen Ausbildungen an den Kunstakademien durchlaufen haben, warten kaum Stipendien auf sie, denn die gibt es für Nachwuchskünstler in Ungarn so gut wie nicht. Für Bea geht es vor allem darum, Fragen um die Spezifik ungarischer Kunst zu debattieren, um sie aus dem diffusen Bereich des allzu Möglichen

herauszuholen. Im Laufe des Abends fällt häufig das Wort Post-Kommunismus und dass die junge, ungarische Kunst eigentlich unpolitisch sei, so paradox wie es klingt, bleibt es dann auch.

Zufällig erfahren wir von einer Veranstaltung von tranzit.hu, einem deutsch-ungarischen Kulturprojekt, und gehen mit ein paar Leuten spontan hin. Quer durch die Stadt, führt der Weg uns über mehrere Hinterhöfe, einer schließt an den nächsten an, schließlich in ein unbewohntes Haus, in den dritten Stock. In dem Rohbau hängen auffallend viele Lampen. Wenn man es genau nimmt, ist die marode Raumdecke vollständig von Lampen bedeckt, es erinnert an einem Verkaufsraum für Lampen im sozialistischen Design, alle mit vergilbten Preisschildern; von wem die Installation ist, ob es überhaupt eine ist, bleibt unklar. Der Vortrag findet dieses Mal glücklicherweise in Englisch statt. Lars Bang Larsen, ein dänischer Kritiker und Kurator, spricht über seine Populismus-Ausstellung im Frankfurter Kunstverein (2005). Er ist jung, kahlköpfig und macht einen sehr ehrgeizigen Eindruck. Beim Essen danach lädt Franziska Zolyom spontan alle zu einem Ausflug nach Dunaújváros ein, um dort die erste Fotóbiennále anzusehen. Sie leitet dort das Museum für zeitgenössische Kunst, nachdem sie länger im Berliner Museum Hamburger Bahnhof gearbeitet hat und dort unter anderem die Ausstellung nordischer Künstler (Berlin North, 2004) mitorganisierte.

Und so geht es dann weiter, am nächsten Morgen fahren wir nach Dunaújváros, der ersten sozialistischen Stadt Ungarns und so erscheint sie dann auch, post-kommunistisch. Die Fotóbiennále findet zum ersten Mal statt und ist an unterschiedlichen Orten in der ganzen Stadt verteilt, allerdings sind all diese öffentlichen Orte am Sonntag geschlossen. Deshalb hatten wir ausgiebige Zeit, die sozialistische Archi-



tektur anzusehen. Und so ging es dann weiter, eine Woche lang, geplant war eigentlich nichts, trotzdem hat sich ständig was Neues ergeben, spontan eben.

Und was von all dem dringt nun nach Berlin, ohne erneut in die verbrämte Nostalgiefalle zu tappen. Ausstellungen ungarischer Künstler in Berlin sind (leider) meist von einem aufklärerischen Impetus begleitet nach dem Motto, „die Folgen der langen politischen Trennung (...) überwinden“, Veränderung des „bestehenden Verhältnisses von Zentrum und Peripherie“ herbeiführen und die vollzogene EU-Integration unserer östlichen Nachbarstaaten“, die darf natürlich auch nicht fehlen. So formulierte es Alexander Tolnay in einem Text zu „Tiefebene hochkant“, der Ausstellung über aktuelle Kunst aus Ungarn (Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2006). Wenn ein Text so beginnt, dann ist die Vorstellung von einer als Entwicklungshilfe für das Land gemeinten Ausstellung nicht weit, damit einher gehen Vorstellungen von dem Anderen, von dem, was mit dem Eigenen nicht identisch ist und fremd bleibt (bleiben soll), kurz: Exotismus. Dabei versprach die Ausstellung selbst ein ganz anderes Bild. Ich möchte an dieser Stelle nicht weiter auf diese oder Ausstellungen wie „Ohne Hort“ im Collegium Hungaricum Berlin (CHB im Haus Ungarn) eingehen, denn die bediente besonders einen Klischee-Blick, der leider allzu leicht Mitleid erregt. Ausgestellt waren Arbeiten zum Thema Obdachlosigkeit, auch in Form soziologischer Untersuchungen. „Wir brauchen die Kunst, wie das Brot“, so Józef A. Tillmann, der Kurator der Ausstellung.

Da es, wie ich finde, keine wirklich überzeugende Gruppenausstellung ungarischer Künstler in letzter Zeit in Berlin gab, schaue ich mir lieber zwei Installationen von Hajnal Németh an. Die eine heißt: „Truck Facing Eastwards“ (14.5.–3.6.2007) und befindet sich in einer Baulücke, dem

temporären Skulpturenpark, auf dem alten Mauerstreifen zwischen Kommandantenstraße und Alter Jakobsstraße, gefördert von Bipolar, einem weiteren deutsch-ungarischem Kulturprojekt. Der Titel verrät schon vieles: Diagonal auf der Wiese steht ein LKW nach Osten ausgerichtet, abgestellt und umkreist von vier Tafeln aus Plexiglas, je in den Farben cyan, magenta, gelb und schwarz. Je nachdem wo man sich als Betrachter auf der Wiese befindet, sieht man den farblosen LKW durch eine andere Farbe und damit so Hajnal Németh, „nimmt man das Objekt als andere Realität wahr“. Das alte Vehikel als solches, wäre für die Installation eigentlich vollkommen ausreichend gewesen, liegt es doch beinahe da wie ein Monolith und ruft Fragen nach dem Warum wach und beantwortet sie doch nicht, einfach so, ohne magentagetönte Brille. Formen der Ziellosigkeit auch als Ausdruck von Ennui und Langeweile beschäftigen Hajnal Németh seit einiger Zeit, wie auch in der Videoprojektion „Gitarrensolo“ (17.5.–4.7.2007, CHB): Zu Sehen ist ein altes Tonstudio in dem Musiker unzählige Male das gleiche Stück proben, immer wieder in schwarz/weiß. Zu Hören sind neben den musikalischen Fragmenten alle möglichen Töne wie Arbeitsgeräusche der Techniker, das Kratzen des Mikrofons, Wortfetzen der Musiker. Gerade die Momente des Experimentierens und Verweigern von Ergebnissen, beim LKW wie im Tonstudio, die Negation, interessieren mich daran. Doch auch in dieser Arbeit gibt es wieder eine Scheibe, zwischen Tonstudio und Aufnahmegerät, deren Sinnhaftigkeit für die Arbeit mir verborgen bleibt. Eingebettet ist die Projektion in einem Vortragssaal des CHB und ich glaube es liegt genau an diesem sozialistischen Design der schweren Möbel, dass mir langsam langweilig wird.

*Melanie Franke*



## Investor, Bürgerlichkeit, Gegenwart

/ Interview mit Marc Kocher, Architekt

*Fünf Fragmente eines Gesprächs mit dem in Berlin tätigen Schweizer Architekten Marc Kocher, der den 30 Millionen schweren Wohnkomplex „Palais KolleBelle“ Ecke Kollwitz- und Belforter Straße am Prenzlauer Berg entworfen hat. Die Fragen zur aktuellen Baustellenausstellung stellte Christian von Borries.*

*Christian von Borries/* Herr Kocher, wie kommt ein Projekt wie „KolleBelle“ zustande? Geht der Investor auf Sie zu, weil er weiß, dass Sie so etwas bauen können?

*Marc Kocher/* Er kannte meine Arbeit von zwei kleineren Projekten, dann bekam ich eine SMS: „Kauf des Grundstücks ist erfolgt“, ich saß gerade in Zürich.

*von Borries/* Wer hat die stilistischen Fragen entschieden?  
*Kocher/* Die werden bereits getroffen durch die Wahl des Architekten. Wenn man sich ein Bild kauft, denkt man zuerst auch nicht an das Sujet sondern an den Maler, oder in Ihrem Fach an den Dirigenten, der das Stück interpretiert.  
*von Borries/* Und wenn der Investor gesagt hätte: „Wir wollen das in einem weitergedachten Bauhausstil, denn so ein Gebäude stand dort zu DDR-Zeiten.“ Wären die dann an der falschen Adresse gewesen?

*Kocher/* Ja, dann hätte ich gesagt, dann bin ich wahrscheinlich nicht der Richtige. Es ist mir bis jetzt noch nie passiert, muss ich gestehen. Die Bauherren, die auf mich zukommen, kennen meinen Stil und überlegen sich zuerst: Können sie sich damit identifizieren? Jeder Investor denkt natürlich auch in Form von Marketing – ist es etwas das auch einen zukünftigen Klienten anspricht? Dieser hier kam gerade aus Paris zurück und fragte ob es möglich wäre, Paris zu interpretieren oder ein Stück Paris nach Berlin zu bringen. Da habe ich gesagt: Selbstverständlich! Entsprechend wird es dann etwas mehr in Richtung Paris interpretiert werden.

*von Borries/* Toscana-Stil, hätten Sie das auch gemacht?

*Kocher/* Ich habe meine Sporen verdient durch die Rekonstruktion des Opernhauses La Fenice in Venedig. In den Schweizer Bergen habe ich für einen Amerikaner eine neoklassizistische Villa gebaut, ein Nachbau, neu interpretiert.

*von Borries/* Das ist einmal eine geschichtliche und eine ästhetische Frage. Bezüglich der Gründerzeit: Die Berliner Mietshäuser aus der Zeit waren Arbeiterkasernen. Sie bauen aber Eigentumswohnungen für ein neues Bürgertum – für eine Erbgeneration aus Westdeutschland.

*Kocher/* Was heißt „bürgerlich“ heute? Ich bin kein Soziologe, ich kann das nicht beurteilen. Das Bauvorhaben zeigt deutlich, dass Deutschland ein Land der Verdienenden und derjenigen, die nichts haben, ist. Das hat mich sehr überrascht.

*von Borries/* Wer zieht da ein?

*Kocher/* Das geht quer durch, von jung bis alt, Familien eher nicht, Leute die eine Zweitwohnung in Berlin haben wollen, viele aus dem Ausland, weil Immobilien in Berlin günstiger sind.

[...]

*Kocher/* Ich frage mich was mit dem Erbe der Städte passiert. Wir sind als Architekten die Schmarotzer des 19. Jahrhunderts. Die europäischen Städte des 19. Jahrhunderts funktionieren am besten. Die klassische Abfolge: Straße, Blockrand, Platz – das sind die Städte, die alle Probleme verwunden haben.

*von Borries/* Was sagen Sie zum Hansviertel, einer Idee von Leben in der Stadt und ein Gegenentwurf?

*Kocher/* Das ist eben eine Insel ohne Durchmischung. Es gibt Leute die dort wohnen, aber mich würde das nicht reizen. Die Plattenbausiedlungen in Lichtenberg und Marzahn haben auch nicht die geschichtliche Tiefe wie hier.



Ich habe bei der Senatsbausenatorin ein Stadtmodell aus DDR-Zeiten gesehen, wie die Stadt aussehen sollte, wenn sie fertig gebaut worden wäre: über die ganze Stadt hinweg Plattenbauten, außer einem kleinen Teil in Berlin Mitte.

*von Borries/* Wie Corbusiers Plan für Paris.

*Kocher/* Ja. Da kann man doch nicht leben! Touristen würden nicht hierher kommen um sich Berlin anzuschauen!

*von Borries/* Was sagen Sie zu dem Wunsch nach Homogenität der Stadt? Das Ahornblatt, eine Ikone der DDR-Moderne, wurde abgerissen, dort steht jetzt auch eine eklektizistische Blockrandbebauung.

*Kocher/* Da beschleicht mich auch immer ein wenig ein komisches Gefühl.

[...]

*von Borries/* Wieviel Einfluss hatten Sie auf die Gestaltung der Bauzausstellung?

*Kocher/* Alles außer den Möbeln ist mit mir abgestimmt auf den gerenderten Bildern.

*von Borries/* Aber das sieht doch aus wie aus einem Möbelkatalog.

*Kocher/* Ja, da kann man nichts dran machen, ich hab's versucht. Es ist ein Problem. Es stört mich wahnsinnig. Sobald man diesen Leuten sagt, wie wäre es mit einem gestreiften Sofa, dann müssten die das neu rendern, das ist viel zu aufwändig. Sie haben einen Katalog, aus dem wählen sie aus.

*von Borries/* Fänden Sie es besser wenn da Gründerzeitmöbel stünden? Etwas aus dem Katalog des Versandhauses Manufactum?

*Kocher/* Ja, ich verstehe, was ich noch lieber mag ist dieser Handwerker aus Genf [zeigt einen Katalog mit Gründerzeit- und Biedermeiermöbeln, neu produziert inklusive einer Patina]. Aber das würde die Leute abschrecken.

*von Borries/* Warum haben sie Kunststoffgriffe hier an ihren Altbaufenstern?

*Kocher/* Ja, ja, das ist schrecklich. Ich kann meine Kunden eigentlich nicht hier hinkommen lassen.

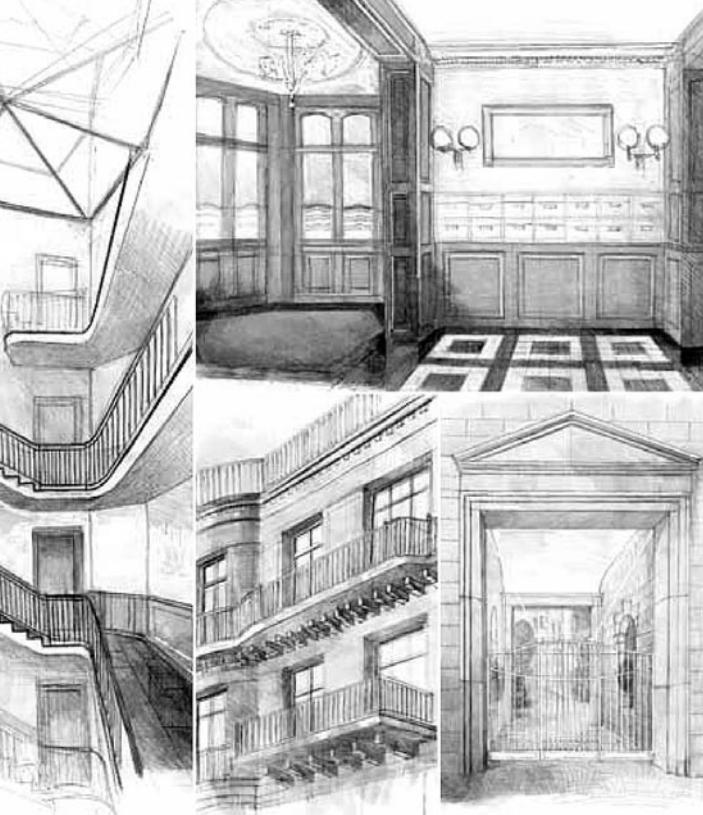
*von Borries/* Gibt es einen Architekturstil, der die Gegenwart besser reflektiert als das späte 19. Jahrhundert, auf das Sie sich ja beziehen? Oder ist die Frage falsch gestellt?

*Kocher/* Nein, es ist eine Frage, die mich zur Zeit sehr beschäftigt. Wissen sie, es ist so: wenn man über die Gegenwart nachdenkt, ich meine die bildende Kunst hat es sehr viel exakter verfolgt, also Malerei und Skulptur. Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg musste man sich ernsthaft mit der europäischen Kultur auseinandersetzen. Es ist zu diesem völligen Bruch, zu diesem Zerschlagen überlieferter Werte gekommen. Dasselbe ist auch in der Architektur passiert. Es hat viele Ansätze gegeben, speziell nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Wohnungsnot da war. Da sieht man, dass Architektur zuerst ein funktionelles Bedürfnis ist. Die Frage nach Stil darf man erst stellen, wenn das Funktionelle befriedigt ist, und das ist hier ganz klar der Fall. Die zweite Bedeutung muss klar machen: das hier ist ein Wohnhaus, diese ganze Symbolik muss auch wieder Architektur sein. Wenn sie anfangen, diese Werte auseinanderzuschlagen, wie das viele andere Architekten machen, dann gebe ich der Architektur keine Überlebenschance. Ich gehe mit dem Anspruch heran, dass die Gebäude auch über Jahrzehnte, Jahrhunderte genutzt werden. Stellen sie sich dekonstruktivistische Architektur vor. Wenn wir mal wieder nicht heizen können, wieder ein Krieg über uns hereinbricht, dann sind solche Gebäude nicht mehr zu halten.

[...]

*Kocher/* Ich bin kein Funktionalist.

*von Borries/* Was sind sie dann? Traditionalist?



# Ob Bohême, Bourgeoise oder De Luxe: Hauptsache, Sie fühlen sich wohl.

Stil, die Bauart, die ästhetischen Gedanken die dahinterstecken.

*von Borries/* Lassen Sie uns von der Gegenwart sprechen, der heutigen Gesellschaft!

*Kocher/* Die Frage, wie man die heutige Gesellschaft wirklich in Architektur darstellen könnte, habe ich mir noch nie gestellt. Ich finde das wahnsinnig schwierig. Bauen ist keine freie Kunst...

*von Borries/* Interessant, heute ist die Gleichzeitigkeit. Es gibt zum Beispiel diese Gebäude aus den 70ern von Ludwig Leo in Berlin, er war ein visionärer Radikalfunktionalist, und dann das Bauen nach 1989. Das ist das Gute an Berlin, wenn man das mit der Situation in Paris vergleicht. Dort ist alles hundert Jahre alt, und dann gibt es ein paar ältere und neuere Solitäre.

[...]

*Kocher/* Ich frage mich, was ist also eigentlich gemeint. Ist es der Stein, oder ist es der geistige Hintergrund, der eine Gestalt annimmt?

*von Borries/* Was ist das für eine Ideologie... So wie der Fortschrittsglaube eine Ideologie ist, so ist Ihr Denken auch eine.

*Kocher/* Ja schon, aber finden sie nicht, dass Kunst und Architektur etwas ist, das abgesetzt davon zu betrachten ist?

*von Borries/* Wovon?

*Kocher/* Vom unmittelbaren politischen und soziologischen Umfeld. Es gibt sicher Repräsentanten, die ohne die unmittelbaren politischen und soziologischen Zwänge nicht das gemacht hätten, was sie gemacht haben.

*von Borries/* Wie könnte man die Gesellschaft von heute architektonisch reflektieren oder darstellen – ist das dann eine politische oder eine ästhetische Frage?

*Kocher/* Vielleicht könnte sie ein Anstoß sein um eine Ästhetik zu finden – also das muss ich dann schon sagen: ich bin an Ästhetik interessiert, und nicht daran, wie es denn nun wirklich ist. Vielleicht bin ich da ein bisschen biedermeierlich in dem Sinne, dass ich mich von Politik und Gesellschaft zurückziehe.

*von Borries/* Ist es das, was die Käufer der von Ihnen entworfenen Wohnungen dann auch finden?

*Kocher/* Ganz klar, das ist Off Shore. Der andere Begriff ist Trend, und Trend finde ich auch etwas wahnsinnig Faszinierendes.

*von Borries/* Ist das, wie Sie bauen, Trend?

*Kocher/* Ich hoffe nicht.

*von Borries/* Glauben Sie?

*Kocher/* In Berlin ist es am kommen.

*Kocher/* Ja, ja.

*von Borries/* Sind sie ein Reaktionär?

*Kocher/* Ich bin extrem freiheitsliebend, will mich niemandem unterordnen. An der ETH Zürich, wo ich Architektur studiert habe, gibt es nur ein Dogma [schlägt mit der Faust auf den Tisch]: form follows function! Corbusier von morgens um 6 bis abends um 12. Und dann setzen Sie sich in der Zürcher Szene mal mit etwas anderem durch. Sie werden gelyncht! Traditionalistisch ist sicher das richtige Wort. Ich finde das auch immer wieder eine Herausforderung. Am Hackeschen Markt habe ich mich auf die 20er Jahre, Poelzig und den Expressionismus bezogen.

*von Borries/* Wenn sie einen Anruf von den Besitzern der Häuser an der Frankfurter Allee bekämen, der ehemaligen Stalinallee, könnten sie das auch?

*Kocher/* Na gut, das ruft ja jetzt nicht Stalin ab...

*von Borries/* Das ist aber auch sehr eklektizistisch...

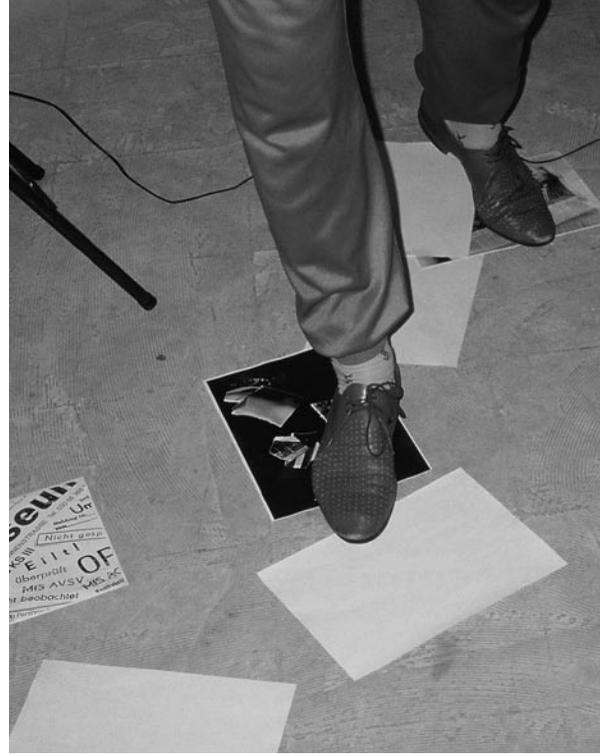
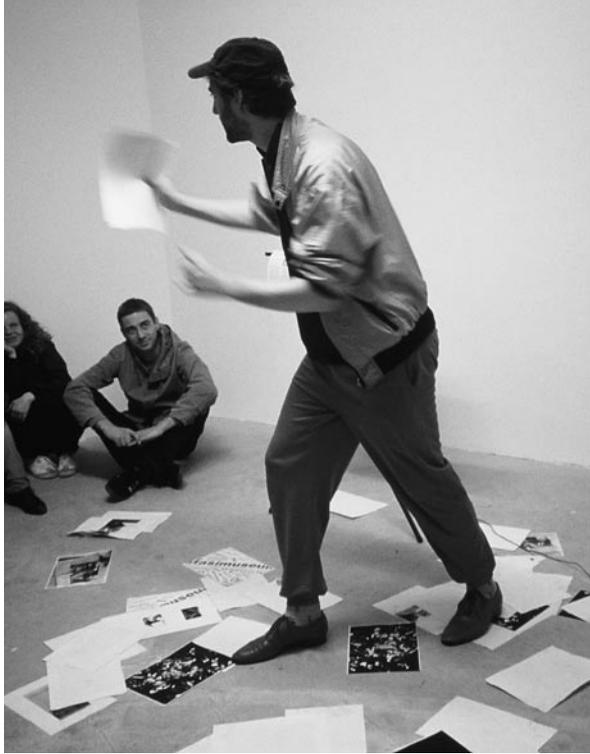
*Kocher/* Dort würde ich auf jeden Fall mit einem Kontrast arbeiten. Da dort schon eine Anlehnung an Geschichte stattgefunden hat, fände ich eine weitere Anlehnung sehr problematisch.

*von Borries/* Aber geht es ihnen wirklich um „Anlehnung an die Geschichte“? Denn dann könnte man argumentieren: Die Gründerzeit, das waren doch harte Ausbeutungszeiten für die Bevölkerung hier: Kapitalismus, Industrialisierung, Monarchie, Bismarck – oder meinen sie nicht doch einfach Stil?

*Kocher/* Aber Geschichte kann man doch nicht kopieren. Die alten Römer, die sich auf die Architektur der Griechen bezogen haben, haben auch nicht die Geschichte der Griechen fortgesetzt.

*von Borries/* Was kann man also kopieren?

*Kocher/* Es ist ein ganz freies ..., wie soll ich sagen, den



## Young and lively

*/ Tris Vonna-Michell bei Center*

Expectations were high as I headed for a performance by the young British artist Tris Vonna-Michell in Schöneberg. Here, Doris Mampe and Vanessa Ohlraun are currently in charge of a promising program at 'Center'; a project-space initiated by artists in 2003.

To account for the evening in terms of a linear narrative, would do injustice to Vonna-Michell's headstrong practice of storytelling that balances between a carefully dosed amount of clues and intended gaps of information. The performance 'Papierstau' (paper jam) consisted of several 'sessions' during which he would repeat more or less the same story within a successively briefer period of time. The ones that I attended lasted between one and four minutes. During the first one I understood little, but was kept alert by the extraordinary energy of Vonna-Michell's person and his brilliant capability of seducing his audience with the rhythm of his voice combined with a lively body language and his special clothing (turquoise jogging trousers, a pair of elegant grey shoes, a golden jacket and a childish cap). The story was centred on nine photocopies of different photos that he flipped through as if they formed a sort of manuscript. The extremely dense flow of words (partially sharing the rap-like quality of poetry slam) changed between abstract passages of breathtaking rapidity and passages that made perfectly sense. Just as one had grabbed a red thread to follow, another instant of stumbling words and nonsense would cause an end to it.

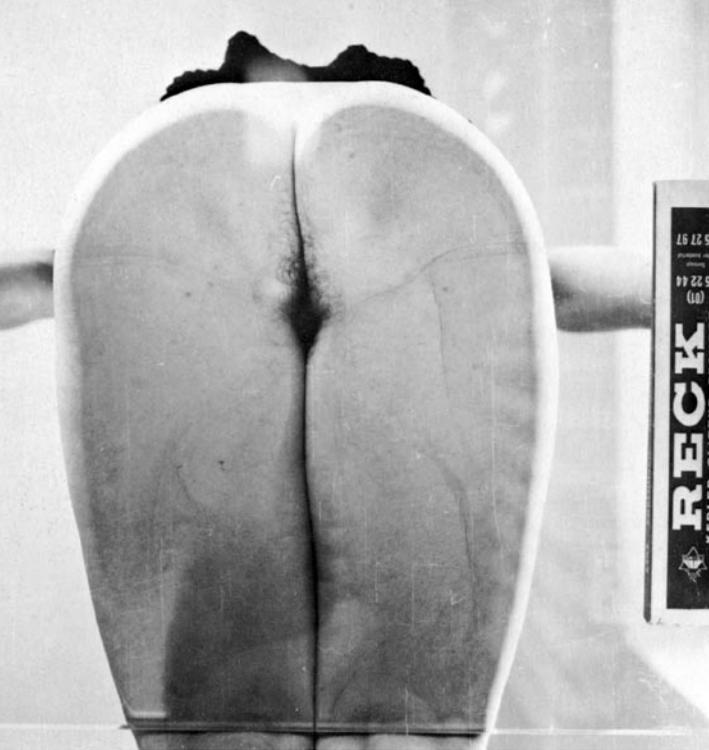
Gathered from the following sessions and the few props that were left, a fragmented story began to make sense to me: the development of a software able to reconstruct the content of the Stasi files that were destroyed in 1989 (now existing in the shape of 16.000 sacks with scraps of paper), a stay in Leipzig during which Vonna-Michell would meticu-

lously destroy all of his personal photographs with a primitive paper shredder that was also part of the performance, a painting by Van Gogh depicting solitude, and the repeated rearrangement of a chair, a bed and a desk. Personal events (his parents and a girlfriend were also mentioned) were combined with the heavy history of surveillance in East Germany, and the whole evening was documented by means of an old-school tape-recorder, recording not only the voice of Vonna-Michell but also the small-talk of the audience that took place between the sessions. So willingly or not, the audience became part of the conspiracy of a performance in itself, and furthermore the length of the tape determined the duration of the performance as a whole.

Even though there was a clear structure and an intended story behind the evening, there is a refreshing immediacy to Vonna-Michell's practice if compared to the staged and spectacular performances by, say, John Bock or Tino Sehgal. The gaps that he makes sure to leave behind make one curious for more and fortunately there will be other chances to meet him in Berlin soon, with performances coming up at Johann König and at KunstWerke this summer.

*Henrikke Nielsen*

*Tris Vonna-Michell, „Papierstau“, Center,  
Kurfürstenstraße 172, 1.–24.06.2007*



## Einnehmend von allen Seiten

/ Poul Gernes in der Galerie Ben Kaufmann

Das, was man von Poul Gernes kennt, ist eine eigenwillige Mischung aus ausgeprägten visuellen Vergnügen und einer vehementen künstlerischen Position. Der dänische Maler, Bildhauer und Filmemacher verstarb 1996 einigermaßen „unentdeckt“, was auch dem Umstand zuzuschreiben ist, dass er selbst den marktgängigen Distributions- und Verwertungsdynamiken ablehnend gegenüberstand und sich ihnen zum Beispiel durch eine Verwerfung des mobilen Bildträgers zu entziehen versuchte. Erst nach seinem Tod kam ihm auch außerhalb Dänemarks institutionelle Beachtung zuteil. Cosima von Bonin integrierte unter dem Hommage-Titel „Bruder Poul sticht in See“ Gernes Arbeiten in ihre eigene Ausstellung im Hamburger Kunstverein 2001, ein Jahr später widmete ihm der Braunschweiger Kunstverein eine Einzelausstellung. Aktuell wird Gernes auf der documenta 12 als eine der wieder entdeckten Positionen angeführt, deren Bedeutung sich an einem „ethisch-sozial“ ausgerichteten künstlerischen Einsatz festmachen lässt.

Poul Gernes Malereien strotzen vor strahlenden Farben, die in verschiedenen Kombinationen in einem simplen Formvokabular aus Streifen und konzentrischen Kreisen variiert werden – ein buntes, abstrakt-geometrisches Treiben, das systematischen Farbanordnungen folgt. Zwischen Popästhetik – so ist der Vergleich mit den „Targets“ von Jasper Johns recht naheliegend – und minimalistischer Formstrenge changierend, verweigert sich sein Werk einer offensichtlichen künstlerischen Signatur und verpflichtet sich dem Ansatz einer entsubjektivierten, an industrielle Fertigungen angelehnte Formsprache, die allerdings handschriftliche Spuren aufweist. Zwar lässt sich die Malerei als Gernes bevorzugtes Medium anführen, doch tritt diese immer wieder in einem erweiterten Format in Erscheinung. So benutzte er Bildträger, die beidseitig bemalt als Schilder in der

Landschaft stehen, entwarf Fahnen, bearbeitete Stoffe mit malerischen Verfahren und entzog sich dem „klassischen“ Bildermachen und -ausstellen durch einen Einsatz der Bilder als architektonische Elemente oder installierte diese auf eine Weise, in der das Unikat im Zusammenhang mit vielen ähnlichen anderen in Erscheinung trat und somit deren einzigartiger Status ins Wanken gebracht wurde. Die endgültige Abwendung vom Bildformat Anfang der siebziger Jahre muss ein schöner Moment gewesen sein – die Farbsysteme konnten sich nun erst richtig entfalten, zum Beispiel schmückte Gernes in einem Mammutprojekt ein ganzes Krankenhaus farblich aus und verlagerte so seinen Produktionskontext auf konkret sozialgesellschaftliche Räume, womit er seine Untersuchung über den „Einfluss der Farben auf uns Menschen im psychologischen Bereich“, wie er es selbst einmal formulierte, ebenso wie die Idee von einer Gemeinschaft stiftenden Gestaltung von Lebensräumen vorantreiben konnte.

Die Ausstellung von Gernes bei Ben Kaufmann zeigt eher die Randerscheinung dieses ohnehin recht unbekanntes Werkes. Zwei großformatige Lackbilder, auf denen geometrische Symbole leicht verrückt wirkend angeordnet sind, eignen sich noch am ehesten zur Wiedererkennung. Der Mittelpunkt der Ausstellung aber, zwei Serien schwarz/weißer Fotografien, die 1967 entstanden, wirken zunächst seltsam untypisch. Abgebildet sind weibliche und männliche Hinterteile und Oberschenkel, die auf einer Glasplatte sitzend aus der Untersicht aufgenommen wurden, so dass sie von weitem betrachtet eine abstrakte, rechteckige, oben abgerundete Form bilden. Der konkrete, figürliche Gegenstand, (der zudem ein zu dieser Zeit recht riskanter war, weil er mit verbotenen pornographischen Inhalten assoziiert werden konnte), das Medium der Fotografie, die ihren eigenen Produktionsprozess ausstellt (auf den Abzügen sind zum Beispiel die Halterungen zu sehen, mit denen das Papier bei der Belichtung befestigt war), die schräg geschnittenen Kanten des Fotopapiers und ihr Aufzug auf Puppe, sprechen von einem offensichtlicheren künstlerischen Ausdruck als die anonymisierten Farbtafeln. Gemeinsam sind ihnen das quadratische Bildformat und das Prinzip der Serie. Die Bilder wirken wie eine Erweiterung der malerisch-abstrakten Formstudien auf das Medium der Fotografie und den biologischen Körper, und lassen zudem Rückschlüsse auf die Einflüsse der Performance und Happening-Kunst zu, die zu Beginn der sechziger Jahre in Kopenhagen traditionelle Kunstbegriffe herausforderte. Losgelöst von den bisherigen Präsentationen forciert diese Ausstellung eine Weiterentdeckung Gernes, und lässt ahnen, dass sich sein Projekt weder für die programmatische Zuordnung zu einer bestimmten Richtung eignet, noch dass dessen Ausmaß bisher hinreichend erfasst worden wäre.

Mirjam Thomann

Poul Gernes, „Behind“, Galerie Ben Kaufmann, Berlin, Brunnenstraße 10, 8.6.–31.7.07



## Systemische Fehlleistung

/ „Not Right but Wrong. Fehler #4“ bei JET

Letztes Jahr hieß die thematische Klammer des Project-Spaces JET „Was wäre wenn“, dieses Jahr hinterfragt man hier „die Konstruktion des ‚Fehlers‘ und dessen gesellschaftliche Kategorisierung,“ wobei der Fokus nicht auf der „Regelwidrigkeit“ sondern in der Funktion des Fehlers als „produktiver Handlungsanweisung“ liegen und so im wahrsten Sinne des Wortes „zum Programm“ gemacht werden soll. Bis auf welche Ebene soll man das verfolgen? Betrifft es das Ausstellungsmachen selbst? Zumindest das versucht die Kuratorin Doreen Mende in ihrer Show „Not Right But Wrong“ zu thematisieren, dem vierten Durchgang durch die Kultur des Fehlers. Sie versammelt Arbeiten von Michael S. Riedel, Katrin Mayer, sowie dem Leipziger Kollektiv „famed“ (Sebastian Matthias Kretzschmar, Kilian Schellbach, Jan Thomanek), um – so der Begleittext – doch noch das sichtbar zu machen, was fehlt: das was wir nicht sehen, wenn wir eine Ausstellung betreten: das Ausstellungsmachen selbst.

Die Arbeit Katrin Mayers nimmt zuvorderst Bezug auf das Nicht-Sichtbare, auf das Verschwinden und das Register der Einbildungskraft, wenn sie das Galeriefenster mit Filmstills aus Michelangelo Antonionis „Blow Up“ beklebt. Der übliche Blick durchs Galerie-Schaufenster in die Ausstellung, der Blick, der oftmals nur ein kurzes Abchecken meint, diesmal: nicht möglich, das Fenster erinnert an die Phase vor der Eröffnung, blickdicht verhangen; Verunsicherung, ist das Objekt „Ausstellung“ überhaupt da, oder habe ich mir das nur eingebildet?

Ähnlich gelagert dann im ersten Raum die Arbeiten von famed: Ein kleines Video („Good News For People Who Love Bad News“, 2004) zeigt drei Menschen in voller Schutzmontur, die vor einem Baum stehend versuchen rei-

hum die Motorsäge in Gang zu bringen. Findet nicht statt, wiederum. Das Benzin fehlt wahrscheinlich. Der Baum bleibt erstmal stehen. Abgebrochene Pläne, nicht eingetretene Ereignisse. Neben zwei weiteren Arbeiten von famed, der Serigrafie „Not, Right, But, Wrong“, deren schwarze Buchstaben auf schwarzem Grund nur aus der richtigen Perspektive und dank eines spezifischen Lichteinfalls lesbar werden (im Gegensatz zu den – natürlich falsch gesetzten – weiß gedruckten Kommata) und einer unbetitelten Installation, besticht vor allem die Arbeit „Dead Letter’s Office (Bartleby’s Melancholia)“, bestehend aus einem ausgestellten Suchanfrage an die deutsche Post. famed hatten einen Brief mit Instruktionen für eine geplante Performance bei JET geschickt, diesen Brief jedoch weder mit Empfänger- noch Absenderadresse versehen. Ein verlorengegangener Brief, gelandet in der Sammelstelle für unzustellbare Briefe, ein Brief, der wenn nicht seinen Bestimmungsort, so zumindest seine Bestimmung im Rahmen der Ausstellung erreicht: Die Performance findet nicht statt. Ausfall. Aber dafür hängt da dieser Brief, selbst zum Ausstellungsobjekt geworden.

Genau hier setzt dann auch Michael S. Riedel an: seine Reproduktionen der aktuellen Ausgabe des Kunstmagazins „Frieze“ thematisieren neben dem Register von Macht (sowohl als „Deutungshoheit“ wie auch in ökonomischen Termini) auch das der Produktion von Kunstobjekten selbst. Frieze liegt in einer vierfachen Fehldruck-Version aus, jedes Mal fehlt ein Kanal im Vier-Farben-Druck. Lesbar ist der Text ähnlich wie bei famed nicht mehr so richtig, statt dessen wird der Blick auf das Magazin als Objekt gelenkt: auf die lupenreine Produktion eines Kunstwerks dank fehlerhafter Produktion eines Kunstmagazins.

Spätestens hier erahnt man das Eigenleben des Fehlers: eine Ausstellung, die so geschickt den Fehler innerhalb des Systems „Ausstellungsmachen“ nicht nur thematisiert, sondern performativ einsetzt, stellt letztlich immer den Autoimmunisierungsimpetus jedes geschlossenen Systems aus: Schleifenhafte Montagen aus geschichteter Selbstreferenz, Taumel und Schwindel angesichts der Unmöglichkeit, nicht nicht in die Falle zu treten. „Not Right, But Wrong“ fokussiert so aber auch letztlich genau den Punkt an dem die Auseinandersetzung mit Fehlern politisch wird, den Punkt, an dem die Mechanismen sichtbar werden, die Devianz und Abweichung in Variation und Selektion im Sinne einer selbstreferentiell strukturierten Systemreproduktion transformieren.

*Dominikus Müller*

„Not Right but Wrong. Fehler #4“  
*Famed, Katrin Mayer, Michael S. Riedel*  
*Jet, Memhardstraße 1, 17.5.–23.6.2007*



## Ganzseitige Anzeige (IV)

Berlin. Ende Mai, früher Abend. Drückende Schwüle liegt über der Stadt. Wir sind auf dem Weg zur Jannowitzbrücke. Aus den **gruftigen Tiefen** des Alexa-Rohbaus weht es kalt herauf. „Wart Ihr schon bei **Jeff Wall**?“ Nein. Zu spät. Für **Mark Wallinger** bei Carlier/Gebauer sind wir zu früh. Knapp eine Woche. Kurzer Moment der **Furcht**: Wo beginnt unser Text? Die Galeriemitarbeiter/innen in **Feierabendlaune** zucken mit den Schultern. **Ulrich Gebauer** wird uns am nächsten Tag in den Kunst-Werken (κω) aufklären: der Index habe den **Termin falsch** heraus gegeben. Plötzlich Gewitter. Schwarzgrauer Himmel. Sturm. Regen. Sturzbäche. Bäume knicken um, Autos fahren **mit Warnblinker** an den Straßenrand. Wir retten uns um die Ecke und beobachten das **Unwetter bei zwei Corona** im klimatisierten Aral-Bistro. Dem Sturm fällt auch unsere nächste **Station zum Opfer**. Künstlerin **Ulrike Feser** empfahl Mönchfiguren aus Aluminiumfolie am Rosa-Luxemburg-Platz. Wo genau? „Lauf einfach einmal um die Volksbühne herum.“ Doch wir verlassen die S-Bahn nicht mehr. Friedrichstraße. Hier feiert „Die Zeit“ ihr **wiederbelebtes Magazin** mit einer lockeren Redaktionsfeier auf der Hauptstadtbüro-Dachterrasse. Schon im Fahrstuhl erfahren wir, was uns wirklich interessiert: eine **Ganzseitige Anzeige** in „Leben“ kostet 19.900 Euro. Da ist noch **Potenzial**. Oben angekommen, finden wir eine ausgehungerte Stehparty vor. „Es gibt **Champagner**“ sagt einer der Redakteure fast schon entschuldigend, während wir auf der Terrasse stehen und Kette rauchen wie **Helmut Schmidt**. **Giovanni Di Lorenzo** beginnt seine **Teamspirit**-Rede. Während wir dem Chefredakteur zuhören, ruht unser Blick auf dem Werbemotiv der Wiedereinführungskampagne, wo neben Schmidt, der „Leitfigur für Intellekt und Weitsicht“ ein **namenloses weibliches Model** „Konsum, Lebensfreude und

Leichtigkeit symbolisiert.“ Mit den schweren Wolken verziehen auch wir uns in Richtung Charité zum Hamburger Bahnhof.

In der großen Halle des Museum für **Gegenwart** findet die letzte **Generalprobe** mit dem Berliner Rundfunkchor für das Pfingstfestspiel statt. **Frömmigkeit** füllt den Raum. Wir lernen: Man braucht nur sehr wenig, um ein zeitgenössisches Museum in einen **Kirchentags-Pit** zu verwandeln. **Große Müdigkeit** befällt uns. Wo beginnt unser Text?

Samstagsmittag, **Hitze**: Hotel **Bogata**, Schlüterstraße, Westberlin. Versteigerung fotografischer Arbeiten ab ca. 200 Euro. Der Katalog kostet sieben Euro. „Unterstützen Sie ein junges, aufstrebendes Unternehmen!“ appelliert die **Dame vom Auktionshaus Altenburg** am Eingang freundlich.

Trotz der hohen Temperaturen bleibt das **Auktionspublikum cool**. Lediglich die Dame mit der Nummer 91 ersteigert gezielt ein paar Schnäppchen. Doch der Auktionator will mehr: „Das sind elf Fotografien, macht pro Foto quasi 35 Euro!“ preist er eine Mappe an. Nützt alles nichts. Selbst **Promiportraits** ziehen nicht. „Keine **Hildegard Kneef** Fans hier?“ (**Werner Eckelt**, um 1959) „Keine **Stones** Fans hier?“ (**Axel Benzmann**, 1970). Auch **Willy Brandt** und Familie gehen in den Nachverkauf (**Max Jacoby**, 1961). Ebenso die „Hippies von 1977“ (**Thomas Höpker**, 1977). „Friedliche Blumenkinder, das waren noch Zeiten“, erinnert sich der Auktionator.

Anschließend nehmen wir den **Fahrstuhl** in den vierten Stock. Hier betrieb in den 1930er Jahren die Modefotografin **YVA** ihr **legendäres Studio**. Berühmtester Lehrling: **Helmut Newton**. Charlottenburg ist schön: Bücherbogen. Paris-Bar. Ein junges Pärchen fragt nach Arbeiten von **Kippenberger**. Die hängen wie immer über uns. Wir sind



schon beim **Kaffee**, als der Hagelschauer beginnt. Ein Wetter von ganz woanders. Hemingway. Wir folgen der **Feuerwehr von Charlottenburg** nach Mitte.

Zu Fuß von Station Stadtmitte: COMA – von **Lutz Dammbeck** professionell eingerichtet („Re-Reeducation“, 2007). Ein Hauch von Museum. Historische Dokumente aus Zeiten des wilden Behaviorismus spekulieren auf eine **bessere Zukunft**. So viel Energie, Vision und Unsinn. Das ist Wissenschaft: langweilig wird sie nie. Und so stehen wir wie **hypnotisiert** um eine Arbeit aus Maschine und **Mäusen** und beobachten das **Scheitern** der Technik und den **Triumph** der Nager.

Weiter zu **Joe Colemans** „Internal Digging“ in den kw. Im Subparterre des Ausstellungszentrums an der Auguststraße schleichen wir durch eine **Wagenburg** des Grauens. Amerika: ein Keller voller **Leichen**. In den Wagen: Vitrinen, Fotografien, medizinische Wachspräparate und lebensgroße Puppen in Wild Wild West **Kleidung**. In den oberen Etagen **hängen** viele, vielleicht zu viele Bilder des Künstlers. Vergeblich sucht man nach Entwicklung in den detailschwangeren Ikonen des moralisch Chronisten der **dunklen Seite** Amerikas.

Im Hof hat sich unterdessen die **Haute-Volée** des Berliner Kunstbetriebs versammelt. **Unerkannt** läuft **Bruno S.** – der „unbekannte **Soldat** des deutschen Films“ – durch das junge Vernissagenpublikum. Wir lassen uns **nicht festhalten**, sondern gehen weiter zum Glaspavillon der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Dort organisiert das **engagierte Institut** (ehem. Romantic Institute) jede Woche eine Veranstaltung. Diesmal zeigt **Gunter Reski** unter dem Titel „Drei Pfützen mit Deckel“ eine Reihe von DIN-A4 Bildern plus einer größeren Wandarbeit. Vor dem Institut finden wir uns in die **erstaunlichsten Gespräche** verwickelt: we-

gen der schwerelosen **Physik des Staubs** ist die Architektur im Hinblick auf **prekäre Putzhilfen** gefordert, erfahren wir beispielsweise von einer Architektin. Man kann nicht alles wissen. Auch von dem **neuen Magazin** „Matrose“, herausgegeben von **Megan Sullivan, Francesca Lacatena** und **Nadira Husain** hören wir an diesem Abend zum ersten Mal.

Schließlich trifft auch der **Londoner Besuch** aus dem Heibel Theater vor der Volksbühne ein. Vom **Summit** zum Opening. Von Kreuzberg nach Mitte. Langsam setzen wir uns wieder in Richtung kw in Bewegung, wo im kleinen Keller ein **Bar/Club-Event** der besonderen Art zum Coleman Opening versprochen war. Doch letztlich erwies sich das Hackbarth's als die elegantere **Variante zum Ende** des Abends. Dort prophezeien die englischen Summit-Beobachter die bevorstehende **einseitige Aufkündigung** des Generationsvertrages der Grassroots Activists durch die **junge Generation**: „Enough of the nitty-gritty. Where is the committee?“ Rio schließt. Picknick kommt.

*Kito Nedo & Micz Flor*

**Nein**  
ich war noch  
nicht auf der  
~~ed~~