

006 / 100

07-2008

von hundert ————— 06

- 3— Berlin past it's zenith ————— *Melinda Deitch*
- 5— Kunsthalle / Blumengroßmarkthalle ————— *Thomas Wulffen*
- 6— Fünfte Berlin Biennale ————— *Raimar Stange*
- 8— Fünfte Berlin Biennale ————— *Thomas Wulffen*
- 9— Carroll Dunham / c/o Atle Gerhardsen ————— *Kirsty Bell*
- 10— Andrzej Tobis / Polnisches Institut ————— *Stefanie Peter*
- 11— Matias Faldbakken / Giti Nourbakhsh ————— *Andreas Schlaegel*
- 12— Asli Sungu /Deutsche Guggenheim ————— *Melanie Franke*
- 14— Terry Haggerty / Kuttner Siebert ————— *Peter K. Koch*
- 15— David Claerbout / Johnen ————— *Andreas Koch*
- 16— Kippenberger in Mitte ————— *Barbara Buchmaier / Philipp Selzer*
- 18— Luca Trevisani / Mehdi Chouakri, Bethanien ————— *Fanny Gonella*
- 19— Tatiana Trouvé / Johann König ————— *Catherine Nichols*
- 20— Wolfgang Tillmans / Hamburger Bahnhof ————— *Anne Marie Freybourg*
- 22— Tomas Schmit, Andy Warhol / Zwei Bücher ————— *Raimar Stange*
- 23— Nathan Peter / New Life Berlin ————— *Andreas Koch*
- 24— Die Moderne / General Public, 5. Berlin Biennale ————— *Birgit Effinger*
- 25— Die Dekade der Nuller / General Public ————— *Andreas Koch*
- 26— Die Kunst der Nuller / Teil 1: Die Zacke ————— *Martin Germann*
- 28— Ein Privatgrundstück von hundert — *Gehwegecke beim Boros-Bunker*

Impressum

Redaktion Melanie Franke und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Gründungsredaktion Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo,
Henrikke Nielsen, Raimar Stange
Kontakt info@von.hundert.de, www.von.hundert.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 07/2008 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 100+60 ap
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof,
Barbara Wien – Galerie und Buchhandlung, Bücherbogen Savignyplatz

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

Fotonachweis

- 3 Büro Friedrich verließ den Standort Jannowitzbrücke schon 2007 in Richtung Peking, Foto: von.hundert
- 4 Standort-Bashing der besonderen Art: Carlier Gebauer tauschte seine Galerieräume einfach mit einem Computergroßhändler. Seine ehemaligen Nachbarn an der Jannowitzbrücke freuen sich wohl nur bedingt über die neue Einkaufsmöglichkeit. Foto: von.hundert
- 5 Blumengroßmarkthalle, Foto: Initiative Berliner Kunsthalle
- 6 Piotr Uklanski „Untitled (fist)“, 2007 und Daniel Knorr „Nationalgalerie“ 2008, Foto: von.hundert
- 7 Katarina Seda, „Over and Over“, 2008
- 8 Paulina Ołowska auf der 5. Berlin Biennale 2008, Foto: von.hundert
- 9 Carroll Dunham, Installationsansicht 2008, Courtesy c/o Atle Gerhardsen, Berlin
- 10 Andrzej Tobis „Der Traktor“, www.ultramaryna.pl/ostatnieslowo
- 11 Matias Faldbakken „untitled (to escape horror)“, 2008, Courtesy Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin
- 14 Terry Haggerty „Generator“, 2008, Courtesy Kuttner Siebert Galerie, Berlin
- 15 David Claerbout „The Algiers’ Sections of a Happy Moment“, 2008, Courtesy Johnen Galerie, Berlin
- 16 Foto: Barbara Buchmaier
- 18 Luca Trevisani „Soap Bubble’s Skin“, 2008, Courtesy Galerie Mehdi Chouakri, Berlin
- 19 Tatiana Trouvé, Installationsansicht „Density of Time“, 2008, Courtesy Johann König, Berlin
- 20 Wolfgang Tillmans „Truth Study Center (Chicago)“, 2006, Installationsansicht Museum of Contemporary Art, Chicago
- 21 Wolfgang Tillmans „Paper Drop“, 2001, Courtesy Daniel Buchholz
- 22 Tomas Schmit, eine von 24 Zeichnungen aus der Edition „Utopia“, 1975, Courtesy Galerie Barbara Wien;
Andy Warhol, Yarn Painting
- 23 Nathan Peter „Eminent Domain“, 2008, Fotos: von.hundert
- 24 Thea Djordjadze, „Mathémat“, 2006, Courtesy Sprüth Magers Projekte, Köln
- 26 von links oben nach rechts unten: Arbeiten (Ausschnitte) von: Peter K. Koch, Olafur Eliasson, Bojan Sarcevic,
David Maljkovic, Frank Nitsche, Pash Buzari
- 27 von links oben nach rechts unten: Arbeiten (Ausschnitte) von: Stephan Jung, Bernd Ribbeck, Karsten Konrad,
Bojan Sarcevic, Thea Djordjadze, Jenny Rosemeyer, Berta Fischer, Dani Jakob, Anselm Reyle, Tomma Abts,
Hansjoerg Dobljar, Katja Strunz, Pash Buzari, Alexandra Schumacher, Knut Henrik Henriksen, Claudia Wieser,
Michaela Meise, Sergej Jensen, Thomas Scheibitz, Alexander Lieck, Anne Gathmann, Robert Orchardson,
Christian Andersen, Matthew Burbridge
- 28 „Ein Privatgrundstück von.hundert“, Foto: von.hundert



Berlin past it's zenith ...

/... next stop Brussels?

BERLIN (AP) – Adam Tarrigon once loved going out for dinner and drinks in Berlin, feeling far wealthier in the German capital than he did at home in the United States. With the dollar now worth about 20 percent less than when he first arrived in 2005, the 30-year-old freelance artist has a leaner lifestyle.

“I used to be able to brag that Berlin was really affordable but now my rent actually works out on par with Washington and New York. It’s pretty terrible,” said Tarrigon, whose income is almost exclusively in the devaluing currency. “I do everything to try to spend fewer euros now and am looking for a place in Brussels, there’s more value for your money there.” Not only weak dollar is hurting many of the Americans who live in Berlin, many come for the art scene; which for only those lucky few, can support themselves with their earnings.

“This town has had a terrible impact on us,” said U.S. writer Sue Lin, a New Yorker who most of the year lives in Berlin with her husband, artist Ken Barth. Ken had a promise to show with a gallery; while he was preparing the exhibition the gallery ran out of money and closed. Ms. Linney now teaches art theory over the internet and is considering with her husband returning to the States. Ms Lin says, “We thought it would be a great place to start a family and still be able to lead our creative lives. That is completely out of the question now.”

“In recent years 15 galleries have closed their doors; the new galleries coming to Berlin are usually outposts of already successful galleries, not looking to pick up local talent or newcomers from abroad” states Mr. Barth. Galleries are having modest success in Berlin, but some have moved on to more dynamic markets such as China, with the Beijing gallery world operating with record growth.



Ein poor Berliner

About 50,000 Americans moved to Germany in 2006, according to the German statistics office – many attracted by its art, music, history and relatively low cost of living, according to Americans living here. Those who rely on dollars now need to keep a close eye on their wallets and are finding they might not be able to live so comfortably.

“My grants have basically been cut in half with the dollar-euro exchange rate,” said assistant professor Mara Leichtman, who is renting a friend’s apartment in Berlin – and not shopping for clothes – to cut down costs.

Banana republic Berlin

In a recent, widely recognized, decision the German Constitutional court rejected the State of Berlin’s request for federal assistance due to its fiscal crisis. Though Berlin is certainly in a difficult situation with a debt burden of more than €60 billion, and with a debt service absorbing more than 20% of its tax revenue, many economists feared that the court would accept this request and force the federal government to pay. For many, the history of the once divided city proves to be one of failures.

Georg Baselitz has few kind words about the city, “Berlin is an ignorant banana republic,” said the artist, who recently celebrated his sixty-ninth birthday. “Worse than ignorant. For decades, the city was in an island situation and lived on hope and off of [state] subventions. That has not changed since the end of the ddr. There was no recuperation, no getting out of this bad situation.” With unemployment at 15% it is not difficult to see why more people are leaving the city every year.

New Building

Many attempts have been made to create work and bring business to the city, but poor planning and bad commercial choices have made the situation worse. One example is the Alexa Shopping center; meant to be a competition to the Galleria Kaufhof in Alexanderplatz, the Alexa was to mark a new beginning with a combination of good architecture and artist collaboration. It resulted in neither. The hulking puce colored mall is an eyesore in the once charming central square. Max Loff, an artist once lined up for an ambitious multimedia project in the Alexa center remarked “The artists projects comprise of badly done ink jet print hangings on polyester, what a shame...”

Up and coming Brussels

Brussels on the other hand is quietly enjoying an influx of new artists and new art spaces opening. The Wiels Centre for Contemporary Art, having fully opened this year has hosted an exhibition of Mike Kelly with great success.

Andrew Seeglow an artist from Atlanta has found Brussels to be a safe haven. “It’s a manageable city with plenty of old factories not far from the center. I have a 150 sq meter loft for under a thousand euro per month.” Being the European union capital, one finds it much easier to get along just on English in Brussels. It now seems, Berlin has passed its zenith as the new international artopolis.

Melinda Deitch



Zu früh gekommen

/Kunsthalle in der Blumengroßmarkthalle

Konkurrenz belebt das Geschäft, sagt man. Was die Berliner Situation angeht, so wird erst aus der Umkehrung ein sinnvoller Satz: Geschäft belebt die Kunst. Erst seitdem das Geschäft mit der Kunst in Berlin blüht oder zumindest zu blühen scheint, entstehen in der Stadt neue Institutionen oder wachen die alten aus ihrem Dornröschenschlaf auf. Die eine neue Institution, die den Ball ins Rollen brachte, war die temporäre Kunsthalle im noch nutzbaren Palast der Republik. Das Ausstellungsereignis, das mehr durch den Zuschauerzuspruch als durch die Ausstellung selbst von sich reden machte, setzte einen Prozess in Gang, der in naher Zukunft eine Kunsthalle auf dem ehemaligen Schlossareal in Berlin Mitte erblicken lassen lässt. Aber die Stadt braucht mehr als eine Kunsthalle, sagte sich Alice Ströver von den Grünen und überzeugte Christoph Tannert vom Künstlerhaus Bethanien und Helmut Riethmüller zu einem waghalsigen Unternehmen, dessen erste Spuren am ersten Juni-Wochenende entdeckt werden konnte. Ort war die Blumengroßmarkthalle im Bezirk Kreuzberg und dort war die „Kunstinvasion“ zu sehen.

Der Titel der Ausstellung ist eher unglücklich gewählt, aber er lässt deutlich werden, dass die Betreiber von ihrem Unternehmen sehr wohl überzeugt sind. Schließlich sind die Eroberer, die in fremdes Terrain eindringen, auch von ihrer rechten Sache überzeugt. Der Vorsatz „Kunst“ macht die Invasion allerdings nicht besser und am Ende wirkt dieser dann auch als eine Warnung. Aber Sensibilität ist in diesem Bereich nicht angesagt. Der Titel „minimal invasiv“ zum Beispiel hätte dem Verfahren der Invasion und Persuasion noch eine geschickte Dringlichkeit unterlegt. Schließlich schreibt Wikipedia dazu: „Minimal-invasive Chirurgie (MIC) bezeichnet als Oberbegriff operative Eingriffe mit kleinstem Trauma (mit kleinster Verletzung von Haut und Weichtei-

len).“ Fragt sich nur was in diesem Falle die Krankheit ist, die durch die Kunstinvasion geheilt werden soll: Der Mangel an Ausstellungsorten oder der Mangel an guter Kunst. Von letzterem, der guten Kunst, gab es allerdings auch etwas zu sehen, aber die Künstlerliste bestand am Ende doch auch weitgehend aus den üblichen Verdächtigen. Sollten diese dann die wirkliche Kunsthalle füllen, so wird daraus ein Selbstbedienungsladen, der der Kunst in Berlin nicht hilft. Im Falle von Christoph Tannert muss man sich sowieso fragen, warum er sich nicht auf seine eigentliche Institution, das Künstlerhaus Bethanien, konzentriert und wieder jenen Stellenwert erobert, das es einstmals besaß.

Ein erster Schritt ist getan, alle haben sich gefunden, miteinander geredet (oder nicht) und demnächst trifft man sich wieder dort. Diesmal aber ist man zu früh gekommen. Zur Ausstellung ist eine Broschüre erschienen, die auch eine Seite „Fragen an eine Berliner Kunsthalle“ enthält und Antworten der Jurybeteiligten und „Unterstützer“ enthält. Die waren es dann wert.

Thomas Wulffen

„Kunstinvasion!“, Blumengroßmarkthalle, Friedrichstraße 18, 31.5.–1.6.2008



Real-existierende Möglichkeiten in Geschichte und Gegenwart

/Die fünfte Berlin Biennale

Selten ist eine Berlin Biennale mit so viel Vorschusslorberren überhäuft worden wie die diesjährige. Und dies obwohl sie sich konzeptionell von der vorherigen Berlin Biennale, die gründlich misslang, erstmal gar nicht so sehr unterscheidet. Beide Biennalen nämlich setzen dezidiert auf die Qualität des Narrativen in der Kunst. Vor zwei Jahren waren es kitschige Erzählungen rund um die Abgründe der Psyche, diesmal geht es um Aspekte persönlich empfundener Historie und deren Wirkung auf Gegenwart. Dazu hat das Kuratorenspann Elena Filipovic und Adam Szymczyk nicht nur über 40 Künstler nach Berlin geladen, sie haben auch ein umfangreiches Nachtprogramm, bestehend aus Konzerten, Performances, Filmen etc., organisiert, das während der Biennale jede Nacht stattfand.

Nahezu alle Kunstwerke wurden speziell für die 5. Berlin Biennale konzipiert, schon hier beginnen die Unterschiede zur vorherigen Biennale. Auch die Auswahl der Orte macht diesmal Sinn, haben die Kuratoren sich doch auf eingespielte Kunstorte wie die KunstWerke, einem Gebäude, das in der DDR eine Magarinefabrik gewesen war, und die modernistische Neue Nationalgalerie konzentriert, hinzu kommt ein Skulpturenpark auf dem ehemaligen „Todesstreifen“ an der Berliner Mauer und der neoklassizistische Schinkel-Pavillon. Vier unterschiedliche Orte werden so bespielt, die stellvertretend sind für die Geschichte Berlins. Der wesentliche Unterschied zur vierten Biennale aber liegt in der thematischen Ausrichtung von „When things cast no shadow“ und der intelligenten, so zurückhaltenen wie präzisen Inszenierung dieses Themas. So beschäftigen sich einerseits alle Arbeiten mit Problemen wie Geschichte und Gesellschaftsordnung, Architektur und Modernismus, andererseits tun sie dies auf unterschiedlichsten Ebenen und mit widersprechenden Perspektiven. Dies hat der Ausstellung den Vorwurf der

Konzeptionslosigkeit eingebracht, was ihr aber in keinsten Weise gerecht wird. Vielmehr verhindert solch Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit eine eindimensionale und ideologische Behandlung der Fragestellung und hält diese in angemessener Form offen.

Ein wiederkehrendes Thema sind die real-existierenden Möglichkeiten des Kommunismus in Geschichte und Gegenwart. So wird zumindestens im symbolischen Feld der Kunst noch eine Alternative zur kapitalistischen Globalisierung bedacht. Da ist z.B. in den KunstWerken die Installation von Mona Vatamanu und Florin Tudor. Beide inszenieren einen Raum, der einer kollektiven Erinnerungsarbeit dient, die zugleich eine individuelle ist, da sie ja letztlich von einzelnen Subjekten zu realisieren ist. An den Wänden dieses Raumes hängt eine Reihe von Gemälden, die Symbole und Ereignisse der kommunistischen Geschichte darstellen. So sind Bilder von Demonstrationen ebenso zu sehen, wie Schlangen vor Lebensmittelgeschäften oder ein schuftender Arbeiter. Klischee und Ideologie, Dokumentation und Recherche durchdringen sich in dieser Arbeit „Appointment with Historie/Intalnire cu Istoria“ (seit 2007), der Unterschied von ‚realer‘ Geschichte und deren Imagination gerät ins Schlingern. Im Raum steht zudem ein Rednerpult mit angeschalteten Mikrophon, sowie Stuhlreihen und Lautsprecherboxen. Aus letzteren erklingt das legendäre „Kommunistische Manifest“ von Karl Marx und Friedrich Engels. Dieses Ensemble „Communist Manifesto/Manifestul/comunismului“ (2008) beleuchtet nicht nur das Verhältnis von Theorie und Praxis, sondern betont auch den oftmals ideologischen Charakter von linker Rhetorik und Schulung. Auch Piotr Uklanski's Skulptur „Untitled (fist)“ (2007) stellt ein prominentes Teil kommunistischer Symbolik zur Diskussion, nämlich die geballte Faust der Arbeiterbewegung.



Diese hat der gebürtige Pole aus Stahlrohr in monumentaler Größe vor die Neue Nationalgalerie gestellt, gleichsam als Relikt der Geschichte inmitten der neoliberalen Gegenwart des „Neuen Berlins“. Doch nicht nur mit der Aktualität Berlins, sondern auch mit der Tradition der Stadt tritt Uklanskis Faust in Dialog. Auf diese Tradition nämlich spielen Daniel Knorrs 58 Fahnen an, die der Künstler außen an der Nationalgalerie, also in unmittelbarer Nähe zu Uklanskis Arbeit, gehisst hat. Die Farben sind monochrom in den Farben gehalten, die für die 58 in Berlin ansässigen traditionsreichen Studentenverbindungen stehen. Linke und rechte Ideologie treten so in einen ästhetischen Wettstreit, dessen Ergebnis offen bleibt.

Auch die derzeitigen Bedingungen des Kommunismus werden in dieser Berlin Biennale immer wieder reflektiert, etwa in Zhao Liangs Video „City Scene“ (2004–2005), das in eindrucksvollen Bildern ein beklemmendes Porträt des aktuellen Pekings zeigt, ein Porträt, das zwischen Dokumentation und Psychedelic Bilder zeigt von sich prügelnden Jugendlichen, von mitten in der Stadt Golf spielenden Menschen, von riesigen Baustellen oder schummrigen Kneipen.

Katarina Seda schließlich zeigt in so realistischer wie poetischer Weise, wie sich die Verhältnisse verändern, wenn der Kapitalismus beginnt den Sozialismus abzulösen. Ihre Installation „Over and Over“ (2008) ist eine zweiteilige, sie findet sowohl in den KunstWerken wie in dem Skulpturenpark statt. Seda hat beobachtet, wie die Zäune in ihrem tschechischen Heimatort Lisen in den letzten Jahren immer höher wurden. Das Vordrängen eines „freien Marktes“ hat dafür gesorgt, dass viele Menschen langsam mehr besitzen, also auch mehr beschützen möchten. Die Künstlerin hat in den „KunstWerken“ Pläne, Modelle und Texte installiert, mit denen sie diesen Prozess dokumentiert und zudem Vorschlä-

ge entwickelt, wie diese erhöhten Zäune zu überwinden seien. Letzteres geschah in Zusammenarbeit mit Einwohnern der Stadt. Im Skulpturenpark wurden Nachbildungen der Zäune in geschlossener, kreisrunder Anordnung aufgebaut. In das Innere dieser Situation gelangt man nur, wenn man diese Zäune überwindet und genau dazu sind die Besucher des „Skulpturenparks“ aufgefordert. Kurz und gut: Diese Biennale wird ihren Vorschusslorbeeren mehr als gerecht, sie ist überaus gelungen.

Raimar Stange

5. Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, Skulpturenpark, Kommandantenstraße / Neue Grünstraße Schinkel Pavillon, Oberwallstraße 1, 5.4.–15.6.2008



Trauer ohne Rand

/Die fünfte Berlin Biennale

Hatten wir wirklich gehofft, sie würde im Laufe der Zeit besser werden? Oder waren die Erwartungen so hoch, dass der Fall danach umso tiefer schien? Zeigte sich nicht doch an wenigen Stellen eine Art Einsicht und Übersicht. Pars pro toto? Aber vielleicht ist die fünfte Berlin Biennale an ihrem eigenen Anspruch gescheitert. Die spezifische Diversifikation, mit der diese Biennale auftrumpfen wollte, ist eher irritierend als erleuchtend. Da ist zum einen die Unterscheidung zwischen Tag und Nacht, die sich schon in den Titel der Ausstellung selbst zu erkennen gab. Zum einen „Wenn die Dinge keine Schatten werfen“ und zum anderen „Meine Nächte sind schöner als deine Tage“. Das eine hat etwas mit dem anderen zu tun, wie das „Innen“ mit dem „Außen“. Das Innen sind die Ausstellungsräume in der Nationalgalerie und in den Kunstwerken, das Äußere sind die Arbeiten im Skulpturenpark. Nichts oder nur sehr wenig bindet das Eine mit dem Anderen zusammen. Und ärgerlich sind die Platitüden, die sich die Ausstellung so nebenbei erlaubt, wie die Faust von Piotr Uklanski vor der Nationalgalerie. Innen drin ist, bis auf wenige Ausnahmen Kunst als Kindergarten zu erleben, bunte Bastelei für alle und jeden. Selbst der konzentrierte Raum des Schinkel-Pavillons hält nicht, was er versprechen will. So war die Ausstellung zu Ettore Sottsass eine schlecht präsentierte Buchstabensuppe. Das Textheft allein hätte genügt.

Aber vom Ungenügen ist in dieser Biennale an vielen Stellen zu sprechen. Genügsam ist allenfalls der kleine Führer zu den einzelnen Ausstellungsorten. Er ist besonders hilfreich im Skulpturenpark, deren Objekte und Werke seltsam im Stadtraum verteilt erscheinen. Die Nadel im Heuhaufen ist ein schönes Bild, aber hier vor Ort geht es weder um die Nadel noch um den Heuhaufen. Die fast schon stochastische Verteilung verweist einen wieder auf den Raum der National-

galerie, deren Dimensionen nicht wirklich genutzt werden. Vielleicht hätte man einfach eine Etage einziehen sollen, um die Präsentation in den Kunstwerken stärker zu entflechten. Hier allein erscheint eine Art von Idee und Gestaltung, die in eins geht und überzeugen kann. Aber all das erscheint seltsam aus der Zeit gefallen, als habe die Ausstellung schon woanders zu einer ganz anderen Zeit stattgefunden und wir haben es nicht bemerkt. Einerseits tritt sie damit ein für die Rettung der Phänomene, aber andererseits weiß sie weder, was die Phänomene sind und noch was Rettung bedeuten könnte. Ob die Nutzung der Nächte den Zuschauer der Beantwortung dieser Frage näher gebracht hat, bleibt fraglich. Und letztendlich ist diese Biennale so weit dem Schönen, Wahrem und Gutem der ‚Kunst‘ verpflichtet, dass die Geschäfte dahinter erst nach Abschluss getätigt werden. Denn dem Traum einer Biennale ohne Markt sollte man in diesem Falle auch nicht nachhängen. Die Namen wurden schon vor Eröffnung herumgereicht und sind jetzt auch Handelsware. Am besten wir vergessen diese Biennale mit der Trauer ohne Rand.

Thomas Wulffen

5. Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, Skulpturenpark, Kommandantenstraße / Neue Grünstraße Schinkel Pavillon, Oberwallstraße 1, 05.04.–15.06.2008



Dead, broken and dry

/Carroll Dunham bei clo – Atle Gerhardsen

These five new paintings by Carroll Dunham are both surprisingly new and reassuringly familiar. Each titled 'Distant Hills', they effect a veritable forestation of Atle Gerhardsen's riverside gallery. Each portrays a single tree in a landscape, with a palette restrained to earthy tones of green, brown, black and white. The introduction of this unexpected motif, shocking in its lack of phallic protrusions or labial orifices, is tempered however, by the appearance of many of Dunham's true-to-form stylistic tropes: the scumbled, splattered surfaces; the thick black cartoonish outline that defines forms; the unruly arabesque that seems to ascribe a dynamic willfulness to line itself, never quite able to complete the four straight sides of a rectangle without digressing into extraneous curls and loops.

Though the tree has until now never been a central feature of Dunham's paintings, wood has. His earliest paintings on veneer panels from the 1980s took the wood's own surface as a point of departure for a species of abstract patterning that skirted the edges of anthropomorphic realism: knots becoming nipples or orifices, the shapes of grain filled-in to become droopy limb-like forms. Abandoning wood for linen supports around 1990, the orifices and swollen forms, and even sections of schematically painted wood-grain, remained as central aspects of a constantly evolving painterly vocabulary.

Although the tree seems unexpected, it is the formal brother to those argumentative, teeth-baring, phallic-nosed figures familiar from Dunham's paintings from the mid 90s onwards. In those works, the figure sometimes even morphed into a wood-grained angular object, if more man-made than organic. These new trees are as rectangular as the figures or the schematic oblong buildings alongside them were, while the Twombly-esque looping script that was once a stand-in for hair, is now a vegetative doodle. It is as if we are return-

ing to the paintings from the late 90s, zooming in one of the chaotic, explosive, self-destructing 'Planet' paintings, to a solitary tree in an apocalyptic landscape.

For even here, in an at first harmless, even pastoral-looking exhibition, there seems to be some malevolent spirit at work. In the first painting you see, 'Distant Hills (Healthy Tree)', the blocky tree is an optimistically vibrant green cross-hatching of broad brush marks, growing from a similarly vibrant stretch of green grass. There is something about the dirty, splotchy background, however, and the schematically drawn trees in the background, which actually seem to resemble mushroom clouds, which demands a second look. On second thoughts, this shade of green is a touch too vibrant; it is a toxic, fabricated, artificial green, foreign and blistering on its canvas support. The other works are subtitled 'Dead Tree', 'Broken Tree', or 'Dry Tree'. The trees are upended, overturned, or emerging from unspeakably lumpy smears of brown earth. The curlicue spirals extruding from one side of each suggest a conflict between unruly nature and their otherwise square clipped topiary. The paintings show a return to the explosive litany of marks – splashes, drips, smears and wipes – that characterized earlier paintings, and were put on hold in recent series of works which depicted sharp suited, angular, phallus nosed 'suits', in crisply outlined close-up. Perhaps these scenes of rural catastrophe play out the disasters set in motion by those coldly corporate urban figures. Matthew Ritchie described Carroll Dunham's world as "a world of ceaseless sexual activity, promiscuous metamorphosis and endless conflict" going on to say "in looking at Dunham's work we are looking at an examination of one of the greatest and more primal themes possible, the story of origins." In this series of recent paintings, the sexual is held at bay but conflict is brought to the fore. Perhaps this is not the story of origins so much as a prediction of the end.

Kirsty Bell

*Carroll Dunham „Recent Paintings“, clo – Atle Gerhardsen
Holzmarktstraße 15–18, 2.5.–7.6.2008*



Volksbildung

/ *Andrzej Tobis im Polnischen Institut*

Im Jahr 2007 hat Andrzej Tobis aus Kattowitz seine Leidenschaft fürs Jagen und Sammeln entdeckt. Bewaffnet mit einer digitalen Kamera durchstreift er das ober-schlesische Industriegebiet, seine Brachen, Zwischenzonen und ‚terrains vagues‘, immer auf der Suche nach Trophäen. Kommt ihm eine vor die Linse, wird sie fotografiert, entwickelt, abgezogen und mit deutschen und polnischen Beschriftungen in in einem Schaukasten ausgestellt. Trophäe kann im Grunde alles sein: Menschen, Situationen, Gegenstände oder Orte. Sie muss sich nur eignen, eines von mehreren Tausenden Stichwörtern im „Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch“ zu illustrieren. Dieses kleine, längst vergessene Nachschlagewerk erschien 1954 in Leipzig und sollte damals die linientreue Verständigung zwischen den Bürgern der DDR und ihres östlichen Nachbarlands Polen gewährleisten. Es enthält zahlreiche in Schwarzweiß und Farbe gezeichnete Bildtafeln. Mit dem universellen Anspruch einer Enzyklopädie werden darin alle Lebensbereiche der sozialistischen Gesellschaft von den „Parteien und Organisationen“ über „Volksbildung“, „Land- und Forstwirtschaft“, „Körperkultur“, „Tiere“, „Raum, Zahl, Zeit“, etc. erfasst und fügen sich so zu einem Idealbild des sozialistischen „Neuen Menschens“, seiner Umwelt, Sprache und Ästhetik. Nun ist aber das Inventar dieses Büchleins längst von der Wirklichkeit überholt worden. Wörter wie „Stahlmatratze“, „Blechmantel“, „Handbesen“, „Vorschlaghammer“, „Wahlhelfer“, „Rutschbahn“, „Rote Fahne“ mögen zwar vereinzelt noch Bestandteil unseres Sprachregisters sein, die Vorstellungen aber, die wir mit diesen Begriffen verbinden, sind längst nicht mehr dieselben wie in den fünfziger Jahren. So kam Andrzej Tobis auf die Idee, das Büchlein zu aktualisieren, hinauszugehen, um neue Bilder zu suchen, die er mit der Kamera einfangen und dann den Wörtern zuordnen kann. Ein Lebensthema, ein Langzeitprojekt, dessen

Abschluss nicht in Sicht ist. Inzwischen sind über zweihundert Fotografien zusammen gekommen, von denen 26 unter dem Titel „A–Z. Schaukästen als Bildungseinrichtung“ im Ausstellungsraum des Polnischen Instituts Berlin zu sehen sind – ein Highlight unter den vielen kleinen Satelliten im Programm der diesjährigen Berlin Biennale. Kuratiert hat die Ausstellung Sebastian Cichocki, der 2007 den polnischen Pavillon in Venedig mit dem verdrehten schwarzen Stahlgerüst von Monika Sosnowska fast aus den Nähten platzen ließ, seit kurzem am neu entstehenden „Museum für moderne Kunst“ in Warschau arbeitet und davor einige Jahre Leiter der Galerie für zeitgenössische Kunst „Kronika“ in der schrumpfenden ober-schlesischen Stadt Bytom war. Dort wurde Cichocki auf Andrzej Tobis aufmerksam und richtete dem Ex-Maler eine erste größere Schau aus.

Als „Konzeptkunst mit menschlichem Antlitz“ bezeichnet der Künstler sein Vorhaben und hat dabei vielleicht auch den großen polnischen Konzeptualisten Edward Krasinski vor Augen, der über viele Jahrzehnte seine Umwelt mit einem blauen Scotch-Klebeband markierte. Dass sich der Witz, der in einem solchen Konzept steckt, auch in jeder seiner Fotografien wiederfindet, liegt nicht nur daran, dass Tobis so ein begnadeter Jäger-Fotograf ist. Er beweist auch großes Gespür, wenn es darum geht, ein Wort, einen Begriff, mit einem passenden Bild zu kombinieren. Tobis findet die Begriffe ja gleichsam in ihrer „natürlichen Umgebung“ vor. Anstatt sie aber aus ihrem Kontext heraus zu lösen, indem er die Aufnahme beschneidet (was sich ja für Illustrationszwecke durchaus anböte) setzt er die Pointe erst durch die Bildunterschrift. Als Reporter möchte er nicht bezeichnet werden, obwohl er die portraitierten Menschen häufig persönlich kennenlernt und in seinem Blog „Das Letzte Wort“ zu fast jeden Bild eine passende Anekdote parathat. Ihn interessiert allein die sichtbare Seite der Welt, nicht die Geschichten dahinter. In der Gesamtschau ergeben die Resultate der fotografischen Streifzüge dieses Künstlers einen eigenartigen Kosmos von Motiven, eine Erzählung über die Veränderungen einer großen Industrieregion (Oberschlesien) und den Wandel eines gesellschaftlichen, ökonomischen und sprachlichen Systems. Die Arbeiten sind manchmal melancholisch, doch dank ihrer subversiven Note weit entfernt vom Kitsch und der Nostalgie, die anderen Werken auf dem Feld von Memoria, Archiv und „Deep Storage“ anhaftet.

Stefanie Peter

Andrzej Tobis „A–Z (Schaukästen als Bildungseinrichtung)“, Galerie des Polnischen Instituts Berlin, Burgstraße 27, 3.4.–15.6.2008



Nicht für voll?

/ *Matias Faldbakken bei Giti Nourbakhsch*

Kann man Teil von etwas sein – und gleichzeitig das Gegenteil für sich beanspruchen? Die Tagespolitik macht es einem tagtäglich vor, und inszeniert sich selbst als einziges Spektakel, dessen einziger Zweck zu sein scheint, einen Medienapparat zu unterhalten, der seinerseits der Ablenkung von schlimmeren gesellschaftlichen Problemen dient. Hier kommt eine Naturmetapher ins Spiel, der Mainstream, die Strömung in der Mitte des Flusses, dort, wo er besonders tief ist, und die alles vom Rand des Flusses in sein Zentrum spült. Wie kann man dieser Macht entrinnen, und ist es möglich?

Faldbakken scheint da einen Ausweg für sich gefunden zu haben, sein Credo ist: um dem Mainstream zu entgehen, vergrabe Dich darin. Im Erdgeschoss der Galerie Nourbakhsch hat er insgesamt acht weiß gerahmte, schwarzweiße Computerausdrucke artig an die beiden Stirnwände der Galerie gehängt. Die große leere Seitenwand wird nur von einer locker rotzigen Text-Wandinstallation bespielt: In wackeligen, mit spiegelndem Klebeband geschriebenen, in einander verschränkten Wörtern kann man mit einiger Mühe einen Satz entziffern: „TO ESCAPE HORROR — BURY YOURSELF IN IT“, (um dem Schrecken zu entfliehen, vergrabe Dich selbst darin). Die Zeile fand der Künstler auf einem Foto, das einen Punk Club in L.A. zeigt. Fasziniert von der Aussage im strategischen Kontext von Punk fragte er beim Club an, ob er die Zeile benutzen dürfe. Mach ruhig, wurde ihm beschieden, haben wir selber geklaut, bei Jean Genet. Praktisch wird sich der Künstler gedacht haben, verkörpert doch Genet als Ikone des „sexual outlaw“ ein nahezu perfektes Beispiel für den Umgang mit Subkulturen, die Faldbakken thematisiert.

Fast schon zu cool ist das, und sowieso wirkt alles sehr abgeklärt was in der Galerie zu sehen war. Das ist in jedem Fall der erste Eindruck, wenn man die Räume der Galerie be-

tritt, um die doch mit Spannung erwartete, immerhin erste Einzelausstellung des norwegischen Künstlers in Berlin zu sehen, der spätestens mit seiner Beteiligung an der internationalen Wanderausstellung „Populism“ und der 51. Biennale in Venedig als einer der bekanntesten und meist diskutierten norwegischen Künstler seiner Generation gelten darf. Dies nicht zuletzt aufgrund seiner Aktivität auch als Autor, der geradezu zwangsläufig mit Brett Easton Ellis, Irvine Welsh oder Michel Houellebecq verglichen wurde, und dessen Roman „Macht und Rebell“, bereits an der Volksbühne für das Theater adaptiert wurde. Aber von den skandalösen Machtspielen, die stets auch eine besonders graphisch dargestellte sexuelle Dimension haben, sieht man in seinen Arbeiten streng genommen wenig. Und wenn man ganz genau hinsieht, erkennt man auf den acht gehängten Computer Ausdrucken eigentlich gar nichts. Die abfotografierten Ausschnitte von Abbildungen schwelgen in der ganzen Retro-Pop-Schönheit ihres schmutzlig wirkenden, grob vergrößerten Rasterdrucks. Wenn überhaupt, so ist eines deutlich zu erkennen: Die Abbildungen waren von Anfang an nicht besonders gut. Nach langer Prüfung erkennen man zudem, dass sich Text von der Rückseite der Bildvorlage abzeichnet. Da sind eindeutig Buchstaben. Aber wie die Bilder lassen sie sich nicht genau entziffern.

Die Andeutung von abgedruckten Bildern, die unlesbare Anmutung eines Textes – die Ahnung einer Pulp-Publikation, die möglicherweise für ein spezielles Interesse ausgelegt ist: sicherlich ein Pamphlet aber geht es um Pornographie, Politik – oder versteckt sich darin eine Anleitung, wie zum Moped frisieren oder Bomben bauen? Oder sind dies einfach moderne Rätselbilder, die perfekt in ein kühl gestaltetes Design- Ambiente passen würden?

Kein Bild ist auch ein Bild. Und hinter jeder Negation steckt potentiell eine mögliche Affirmation, die in letzter Konsequenz wiederum in die Hände der Autorität spielt. Pop-Allegorien als politische Kommentare einzusetzen, ist Teil eines linguistischen Spiels, das Wertvorstellungen und damit verbundene Ideologien ganz schön ins Schlingern bringen kann. Eine frühere Arbeit des Künstlers, ein überdimensionierter Prachtband á la Taschen-Verlag liegt auf einem schicken Kaffeetisch, er heißt: „The Coffeetableization of Everything“ aus dem Jahr 2000. Kann man sich noch darüber aufregen, dass es nichts mehr gibt, über das man sich aufregen kann? Faldbakken macht es einem einfach seine taktischen Negativismen als ebenso coole wie bekannte rhetorische Figuren einer Pseudo-Rebellion zu sehen. Aber dahinter werden die komplexen Beziehungen zwischen Subkultur und Mainstream offensichtlich: was hier und heute zur Mittelklassen-Subkultur wird, muss zwangsläufig Mainstream werden, weil es im System bereits enthalten ist. Auch im nein sagen, tragen wir zu einer Entwicklung bei, wir sitzen im Boot. Das System ist zyklisch und die Mengenlehre überschaubar. Oder wie der Künstler formulierte: „Die Eskimos haben zweihundert Worte für Schnee, ich will drei Millionen für: nee“

Andreas Schlaegel

Matias Faldbakken „Empty Glass“, Galerie Giti Nourbakhsch, Kurfürstenstraße 12, 8.3.–26.4.2008



Mauer-Liebe

/Asli Sungu und andere in der Deutsche Guggenheim und anderswo

In letzter Zeit begegnen mir in dieser Stadt immer wieder Objekte wie geschichtete Bausteine oder andere Materialien, die übereinandergreifend aufgebaut sind und je nach Höhe eine Art Hindernis – eine Mauer – repräsentieren. Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Arbeiten, dass sie zwar per definitionem eine Mauer darstellt, ikonografisch sich aber davon distanzieren. Es sieht nur vordergründig wie eine Mauer aus, aber eigentlich geht es um etwas anderes.

Sweet Wall

Als die Moderne mit ihrem großen Versprechen Autonomie in den letzten Zügen lag, kurz bevor sie zu kollabieren drohte und im postmodernen Recycling abebbte, sorgte Allan Kaprow für eine Reihe von Happenings, mit denen er diesem Versprechen grenzenloser Freiheit ein Denkmal setzen wollte. Ein Denkmal, das nicht ewig währte sondern sich, dem Verständnis der Happenings folgend, sogleich wieder auflöste. Sweet Wall war eines dieser temporären Denkmäler das ‚die Mauer‘ parodieren sollte; die Aufbauanleitung ist denkbar simpel: „Berlin, empty lot, near the Wall/Building a wall (cement blocks, ca. 30 m x 1,5 m)/ Cementing blocks with bread and jam/Toppling wall/Removing material, empty lot.“ In einer Kriegslücke unweit der Mauer auf West-Berliner Seite schichtete Kaprow selbst mit Assistenten Bausteine zu einer 1,5 Meter hohen Wand auf, in der Tat wurden die Steine mit bestrichenen Marmeladebroten verbunden. Anschließend warfen sich die Erbauer gegen die Mauer und kippten diese wieder um, was blieb war ein Gemisch aus Steinen und Marmeladebroten. Mit dem für die Happenings typischen Repertoire einfacher Handlungen wie heben, tragen, schmieren, schichten, umwerfen ... fand eine Aneignung eines Freiheitsbegriffs auf pragmatischer Ebene statt. Politische Freiheit spielen könnte das Motto lauten

und mit dieser Pragmatik und damit einhergehenden Verharmlosung gewinnt die Aktion ein parodistisches Potential. Darauf zielte Kaprow ab, als er sagte: „Sweet Wall, looking back six years, contains ironical politics: It is parody. It is for a small group of colleagues who can appreciate the humor and sadness of political life.“

Das Auflösen von Grenzen gehörte in den späten 1960er Jahren zum täglichen Brot und Sweet Wall ist hierfür nur ein Beispiel. Der Club of Rome verkündete damals erstmals die „Grenzen des Wachstums“, die bis heute fortwährend überschritten und fortan immer wieder thematisiert werden. Die Grenze wird in der Kunst als Metapher thematisiert und spielt zusammen mit einer Gesellschaft die sich auf die Suche nach einer Form (Grenze) in einer Zeit ohne dauerhafte Formen macht. Doch die Happenings und Land-Art-Projekte stehen nicht nur für eine grenzenlose Kunst als Kritik an der durch Institutionen begrenzten Kunst. Im Gegenteil, die Künstler verließen die schützenden Mauern der Galerien und Museen auch, um einen neuen Hype im Kunstbetrieb zu etablieren. Denn die entlegenen Werke in der amerikanischen Wüste oder in der Sektorenstadt Berlin konnten nur von den Besuchern gesehen werden, die es sich damals schon leisten konnten, mit Flugzeugen überall hin zu pilgern. Alle anderen mussten sich mit den Dokumentationen mittels Fotografien begnügen. Auch Sweet Wall fand damals in einem sehr kleinen Kreis im Auftrag der Galerie René Block in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD statt. Es waren hauptsächlich Amerikaner, die der Aktion beiwohnten. Sweet Wall ist nur ein Beispiel dafür, dass mit Happening und Land-Art nicht nur Mauern gebaut und Grenzen überwunden sondern auch im Bereich Kunst-Tourismus ein Grundstein gelegt wurde.

Ortlose Mauer

Hinter dem Hamburger Bahnhof steht bis heute ein Überbleibsel einer Aktion, die der schweizer Künstler Urs Fischer 2005 dort ausführen ließ. Im Gegensatz zu Allan Kaprow legt er nicht mehr selbst Hand an, sondern lässt mit Zement verbundene Backsteine ineinandergreifend aufschichten. Es sieht aus, als hätte jemand dort eine Garage bauen wollen. Die Mauer war der Beginn und zugleich das Ende des Skulpturen-Parks hinter dem Hamburger Bahnhof. Nun steht sie noch immer da, die ortsspezifische Skulptur, die keine ist. Denn die erste Fassung dieser Arbeit befindet sich im Garten der Mutter von Friedrich Christian Flick. Das Berliner Objekt ist also nur eine Aktualisierung oder ein Reset einer bereits bestehenden Arbeit und buchstäblich fehl am Platze. Eine Anspielung auf die Mauer gibt es bei dieser auf dem ehemaligen Grenzgebiet stehenden Skulptur, so der Künstler, natürlich nicht.

Verlierer-Mauer

Der Preis für Junge Kunst der Nationalgalerie wurde 2000 zum ersten Mal vergeben. Neben Katharina Grosse, Christian Jankowski und Dirk Skreber nahm auch Olafur Eliasson mit einer 30 Meter langen Mauer daran teil. Hierfür ließ er hinter dem Hamburger Bahnhof ein Loch graben. Aus dem Aushub, Bauschutt und Erde, wurde dann eine Mauer errichtet, die sich durch die historische Halle der Wand entlang zog. Im Laufe der Zeit bröckelte das erdige Material und ein natürlicher Zersetzungsprozess begann. Auch hier ging es weniger um die Mauer als politisches Symbol als vielmehr um den Transfer natürlicher Materialien in nicht-natürliche Ausstellungsräume. Aktionen dieser Art gehen zurück auf Richard Long, der in den 1960er Jahren Findlinge, die ihm auf seinen Wanderungen begegnet waren, ins Museum hieft und zu mittelalterlich anmutenden Wänden auftürmt. (Zum Beispiel in der Ausstellung „Oplosse schroeven“ Stedelijk Museum Amsterdam, 1969). Weder Richard Long noch Olafur Eliasson erhielten für diese Aktionen Preise. Udo Kittelmann setzte sich in der damaligen Jury durch und Dirk Skreber erhielt den Preis, was wohl nicht nur den Künstler überraschte.

Intime Mauer

Eine Mauer ganz anderer Art kann man gerade in dem Deutsche Guggenheim sehen. Asli Sungu, die an der Berliner Universität der Künste bei Christiane Möbus studierte, gehört neben Clemens von Wedemeyer, Dani Gal und Julia Schmidt zu den diesjährigen Ausstellern der Villa Romana. Sie hat an einer Wand des Ausstellungsraumes grell orange-farbene Balken aufgetürmt. Insgesamt 300 Farbschichten liegen dicht an dicht übereinander. Das Maß der ca. 0,5 cm dicken Schichten, jeweils 120 x 20 cm, bezieht sich auf den Abstand zwischen den beiden Fenstern in der Berliner Wohnung von Asli Sungu. In der Höhe der Wand findet sich die Größe der Künstlerin (1,66 m) wieder. Neben dem identifikatorischen Potential, das die Wand bietet, gibt es auch ein produktionsästhetisches Phänomen, das für Asli eine Rolle spielt. Sie hat die Balken vor Ort hergestellt, indem sie Farbe auf Folie auftrug, diese wieder ablöste und eine getrocknete Farbschicht erhielt, ganz einfach. Doch

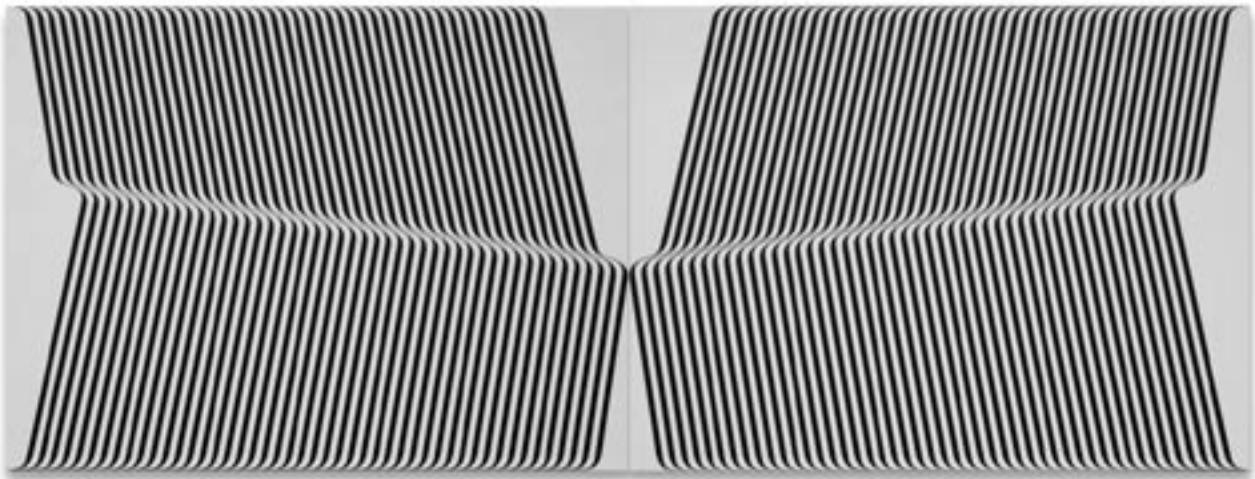
noch vor der Eröffnung ist die Wand in sich zusammengefallen, auch das war gewollt. Schließlich geht es bei dieser Arbeit um die Befreiung der Farbe von ihrem Aufgetragen-Sein auf die Wand, indem sie selbst zur Wand wird. Fortan muss die Farbe nicht mehr die dekorative Funktion eines Wandschmuckes oder Schutzes erfüllen sondern kann sich als Material frei entfalten. Auch hier klingt wieder die Anti-Form der späten 1960er Jahre an, die sich nicht gegen Form (oder Grenzen) an sich richtete. Vielmehr sollten sich die Formen aus den Eigenschaften des Materials von selbst ergeben. Wenn auch die vermeintliche Autonomie der 60er Jahre Anti-Form in vielen Fällen eine Konstruktion bleibt, so scheint dieses Versprechen bei Asli Sungu punktuell eingelöst. Gepaart mit einer Anspielung auf anthropomorphe Formen und zwar nicht irgendwelche, sondern die von Asli Sungu selbst, ergibt sich die Farbe orange auch aus dem persönlichen Umfeld. „Die einzige Aussicht aus meiner Berliner Einzimmerwohnung war die alte Mauer von der Humboldt-Universität. Diese hatte in der Dämmerung am Morgen und Abend eine ähnliche Farbe.“

Fetisch-Mauer

In dem Skulpturen-Park, dem ehemaligen Todesstreifen, der aktuellen Berlin Biennale, zeigt der norwegische Künstler Lars Laumann einen Film, der die Mauer huldigt. Es ist eine offene Bekennerschaft zur Mauerliebe, weniger nostalgisch verbrämt, vielmehr parodistisch als ‚Objekt-Sexualität‘ inszeniert. Protagonistin des Films ist Eija-Riitta Berliner-Mauer, 54 Jahre alt und seit 1979 mit der Berliner Mauer verheiratet. „We eventually married on June 17, 1979 at Groß-Ziethener Straße in Berlin. On that day I took my husband's name Berliner-Mauer. We have been together now for many years, spiritually if not physically. Like every married couple, we have our ups and downs. We even made it through the terrible disaster of November 9, 1989, when my husband was subjected to frenzied attacks by a mob. But we are still as much in love as the day we first met.“ Und dann gibt es noch Monica Bonvicini, der verhalf die Fetischisierung einer Mauer („Wall-Fucking“) 1995 zu ihrem Durchbruch.

Melanie Franke

„Freisteller“, *Deutsche Guggenheim, Unter den Linden 13/15, 26.4.2008–22.6.2008*



Op goes minimal

/ Terry Haggerty bei Kuttner Siebert

Das ist überraschend. Beim Betrachten der Bilder des us-Amerikaners Terry Haggerty bei Kuttner Siebert verfällt man nicht wie erwartet sofort in die abgegriffenen Denk- und Sortiermuster, obwohl man sich schnell sicher ist, es hier mit einer Weiterentwicklung gewisser Handlungsmodelle amerikanischer Minimal Art zu tun zu haben. So ist eines der plakativsten Merkmale der Minimal Art die vermeintliche Abwesenheit der künstlerischen Hand. Das sticht auch hier zuerst ins Auge. Anders als die momentan im Kunstbetrieb stark präsenten Überprüfungen künstlerischer bzw. kunsthistorischer Vorgaben der 60er und 70er Jahre, die ihre virulente Lebendigkeit aus der Brechung herstellungsdiktatorischer Dogmen us-amerikanischer Vordenker generiert, arbeitet Haggerty in gewissem Sinne traditionell. Heute wird überwiegend gebastelt minimalisiert und ganz im Gegensatz zu den Vätern (Mütter gab es ja wohl kaum) der Minimal Art darf heute, bis auf wenige Ausnahmen, auch nicht der Anschein der industriellen Fertigung im Vordergrund stehen. Die Hand des Künstlers soll wieder in jeder Sekunde spürbar sein. Das Geniale muss durchbrechen. Das ist eine logische Entwicklung und darüber hinaus eine notwendige Revision eines kunsthistorisch überaus tragfähigen Phänomens. Daran arbeitet sich seit Jahren eine jüngere Künstlergeneration sehr erfolgreich ab. Haggerty geht einen anderen Weg.

Und dieser Weg ist nur auf den ersten Blick ein schwieriger, auf den zweiten aber ein durchaus konsequenter. Haggerty produziert technisch absolut perfekte Bilder, deren Entwürfe mit dem Computer hergestellt worden sind. Die Motive dieser Entwürfe werden dann mittels einer Maskierungsfolie auf eine perfekt glatt grundierte Leinwand aufgebracht. Es folgt das Ausmalen oder Aussprühen, mal monochrom, mal mit einem zarten Farbverlauf von der einen zur anderen Far-

be. Ist die Farbschicht aufgebracht und sind die Ränder des Motivs von jeglicher Verunreinigung und Ungenauigkeit gesäubert, so werden die Leinwände final mit einer Serie von Firnissschichten veredelt. Bei der Betrachtung der Ergebnisse muss man unwillkürlich an etwas unter einer dicken Eisschicht Liegendes denken. Der Betrachter wird durch diesen Kunstgriff auf Abstand gehalten und kann das Motiv, auch wenn er sich noch so dicht vor das Bild stellt, nicht abschließend begreifen. Der Schlüssel hierzu liegt sicherlich an der technischen Raffinesse der fehlerfreien und perfekten Oberfläche, aber auch in der einzigartigen Motivik, die sich Haggerty in den vergangenen Jahren erarbeitet hat. Und da sind wir bei der zweiten nährenden Mutter aus der jüngeren Kunstgeschichte, die bei Haggertys Bildern ungefiltert durchscheint, nämlich der Op Art. Igitt, Op Art! werden jetzt manche denken. Die Op Art genießt in weiten Kreisen nach wie vor keinen guten Ruf. Als weithin isoliertes und vermeintlich rein visuell-dekorativ operierendes Phänomen der Kunst hat sie insgesamt nicht ausreichend Anknüpfungspunkte in die Gegenwart legen können, um heute noch gemocht zu werden. Haggerty arbeitet in seinen Bildern und Wandbildern jedoch durchaus konsequent mit den visuellen Tricks, der Op Art. Vereinfacht gesagt geht es um Verschiebungen und Effekte, um das Vortäuschen von Räumlichkeit wo Flächigkeit ist. Bei Haggerty ist es das punktgenau gesteuerte Aufeinanderprallen von Op und Minimal, das seine Bilder vibrieren lässt und zu keiner Zeit in die muffige Ecke manövriert. Vielmehr stehen sie als weithin sichtbare Monolithen in der zeitgenössischen Kunstlandschaft. Digital ist eben doch besser.

Peter K. Koch

Terry Haggerty, Kuttner Siebert Galerie, Rosa-Luxemburg-Straße 16, 3.5.-14.6.2008



Photoshopschatten

/ David Claerbout in der Johnen Galerie

Die Eroberung des Bildraums ist spätestens seit der Renaissance und der damaligen Erfindung der Perspektive ein anhaltendes Ziel in der bildenden Kunst. Mit der Fotografie und später dem Film wurden seit über hundert Jahren adäquatere Methoden als die Malerei für diesen Zweck verwendet. Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey zeigten in der zweiten Hälfte des vorletzten Jahrhunderts mit verschiedenen chronofotografischen Erfindungen wie Menschen und Tiere sich bewegten und Harold E. Edgerton fotografierte einige Jahrzehnte später mit einer Hochgeschwindigkeitskamera eine fliegende Pistolenkugel. Dann, spätestens im Film *Matrix* aus dem Jahr 1999 verschmolzen Filmtechniker Mारेys und Edgertons Erfindungen und eine fahrende Kamera bewegte sich durch eine eingefrorene dreidimensionale Szenerie. Seit dem heißt dieser Effekt auch *Matrix-Effekt* und fand unter anderem unlängst in einer Ikea-Küchen-Werbung Verwendung. Die Toasts sprangen aus dem Toaster und verharrten still in der Luft, die Münder der Frühstückenden blieben aufgerissen, die Bewegungen eingefroren. Diese Kamerafahrten werden allerdings nicht aus einer vorher virtuell errechneten Welt generiert, sondern mit einer Vielzahl von fotografischen Kameras aufgenommen, die später wieder aus dem Bild herausretuschiert werden.

Soviel zum Vorwissen, das man haben kann, wenn man die Ausstellung von David Claerbout in der Johnen Galerie anschaut. Spätestens seit der zweiten Biennale in Berlin 2001 überrascht seine Arbeit immer wieder mit interessanten Raum-Zeit-Konstruktionen. In einem Film explodierte dort ein Flugzeug endlos in der Luft, ohne dass sich etwas sichtbar bewegte, das Wrack hing einfach im Himmel fest. Bei Johnen zeigt Claerbout nun zwei Bildinstallationen, die ebenfalls teilweise auf fotografischem Basismaterial beruhen. Die Hauptarbeit ist aus zahlreichen Stills generiert, die scheinbar

alle zur gleichen Zeit aufgenommen wurden. Claerbout lässt sie, einer Diashow gleich, untermalt mit orientalischem anmutender Musik, schwarzweiß auf eine Wand projizieren. Man sieht einen arabischen Fußballplatz inmitten einer mediterranen Stadt. Das Spiel ist unterbrochen, ein Mann gibt einer in der Luft schwebenden Taube Futter, während zwei Jungs neben ihm gespannt zuschauen. Von den Rändern und Mauern des Fußballfeldes schauen noch einige mehr zu, manche aber auch zu anderen der pausierenden Hobbykicker. So baut Claerbout ein Geflecht von Blick- und Raumbeziehungen auf, dem er von Bild zu Bild neue Dimensionen hinzufügt. Von Ferne sieht man das vor dem Meer liegende Setting, aus der Halbtotale andere Tauben im Anflug auf die Gruppe, Personen die aus anderen Blickwinkeln unsichtbar waren, tauchen unvermutet auf.

Claerbout nimmt den Betrachter an der Hand und führt ihn durch die Weiten seiner Bildwelt. Tatsächlich, und das fällt bei längerem Zuschauen leider immer mehr ins Gewicht, konstruierte der Künstler die Szenerie aus fotografischen Versatzstücken. Er nahm die einzelnen Protagonisten aus verschiedenen Positionen getrennt auf und montierte alles in den vorher fotografierten, teils auch erfundenen Schauplatz. Genau dieser Montagecharakter fällt auf, ohne dass er einen Mehrwert erzeugen würde. Die Protagonisten scheinen zu schweben, die Photoshopschatten schaffen nur ungenügend das Grounding der Figuren. Die unterschiedlichen Lichtquellen wirken bei manchen Bildern effektiv wie bei einem Caravaggio-Gemälde, bei den meisten jedoch einfach nur falsch und entwerten so die gelungenen.

Der zweite Kritikpunkt wird klarer wenn man die zweite Arbeit miteinbezieht. Dort sieht man eine Frau die in Zeitlupe aus einem Haus hervortritt, einen Tisch deckt und dann langsam aus dem herauszoomenden Bild hinter Bäumen, wie hinter einer Fotokulisse verschwindet. Auch hier wird eine mediterrane Bilderbuchszenerie geschaffen, eine Postkartenmotivik wie aus einem Ferienprospekt. Claerbout landet mit seinen Sujets mitten im Folklore-Kitsch und unterstreicht dies noch mit der dahinplätschernden Musik.

Dabei hätte man sich so gerne mitnehmen und hinreißen lassen und hätte so gerne gestaunt, wie wohl vor fünfhundert Jahren die Kirchenbesucher gestaunt hatten, als sie das erste Mal einen Tiefenraum auf einer flachen Wand entdeckten.

Andreas Koch

*David Claerbout, Johnen Galerie, Schillingstraße 31,
2.5.–7.6.2008*



Einer von Euch

/Martin Kippenberger in Mitte

Die ortlose Erinnerung, ein Migrant des Geistes, bewegt sich zwischen Menschen, zwischen ihrem persönlichen Erleben einer gekannten Person und gelangt vielleicht genau dort, wo diese wie ein Parasit in einem Wirt weiterlebt, verleumdet oder romantisiert wird, zu ihrer Wirkungsmacht, indem sie zu Geschichte wird. Martin Kippenberger ist eine solche Person. Ein Künstler, der wie ein Prototyp für die postmoderne Künstlergeneration steht, der nicht nur an die Wände, sondern vor allem in die Regale wollte – K wie Kippenberger sollte R wie Roth übertreffen. Kippenberger hat keine Bezugsgröße ignoriert, so vernachlässigbar sie auch sein mochte – das „Über“ war Prinzip der Vollständigkeit, als Selbstbehauptung und Legitimation. Die Aufführung der Persona „Kippenberger“ ist dabei vielen in Erinnerung geblieben. Die große Performance begann um 1976 in Berlin, an Orten wie dem so36, dem Exil am Paul-Lincke-Ufer oder in der Paris Bar und verlagerte sich dann nach Köln, Los Angeles und Wien, um 1997 im österreichischen Burgenland zu enden. Berlin aber hat Kippenberger nie zu würdigen verstanden: vor den Jahren von Berlin-Mitte kulminierte eine Ausstellung 1994 im Kunstverein Potsdam in einer Generalabrechnung mit Kippenberger und Köln und schmiedete die Identität der neunziger Jahre, für welche Berlin nun tonangebend wurde.

Heute möchte man mit mehr Gelassenheit rechnen, und vielleicht nur noch den Erinnerungen, aber nicht mehr dem Diskurs folgen. In Berlins gefühlter Mitte, Münzstraße, Ecke Alte/Neue Schönhauser Straße, trifft man auf emigrierte Kippenberger-Erinnerungen, in Gestalt von Herrn Rensen aus dem Münzsalon, Figuren aus dem Modebiz wie Claudia Skoda, Andreas und Kostas Murkudis, oder in den Läden von American Apparel und Pro qm, die sich, wenn man als historische Vergleichsgröße das Kölner Bermudadreieck –

das alte Revier zwischen den Galerien Michael Werner und Max Hetzler, der Buchhandlung Walther König und dem Café Broadway, bemühen möchte – in dessen Berlin Version niedergelassen haben.

Sich selbst überholende Erinnerungen – Köln-Berlin

Ja, diese Themen machen uns immer wieder an: die siebziger, achtziger Jahre, Berlin, Köln, die mutmaßlichen Differenzen und Bewegungen zwischen unseren deutschen Kunstkapitalen. Wir, das fiktive kollektive WIR der Kunstkritiker, sind nachdenklich, neugierig, und manchmal voller Fantasie. „Was, Jonathan Meese ist tot?“. „Nein, war nur ein Scherz, der lebt noch.“ Wir sind in Berlin, im Mai 2008, Galerien wurden zu Kunsthallen, der Westen ist wieder in, gestern war Gallery Weekend und Morgen ist ABC.

Amüsiert irritiert erkennen wir gerade jetzt, in dieser uns bereits als ziemlich atemlos erscheinenden Situation, die Vorzeichen für einen erneuten Kickoff. Die Karten werden neu gemischt, möchte man vermuten, wenn nach längerem Vorspiel nun auch Rest-Köln nach Berlin zieht und sich die Frage nach alten Differenzen neu stellt. In diesem Moment treffen unsere Recherchen um Kippenbergers Weiterleben in Berlins Mitte auf konkrete Ereignisse, die erneut Kunstgeschichte bilden. Gerade waren wir dabei, emigrierte Kippenberger-Erinnerungen zu finden – und gleichzeitig werden diese jetzt von sich selbst überholt.

Role-model Kippenberger

Die konstante, unerklärte und ikonenhafte Präsenz von Martin Kippenberger mitten in Berlin, im Schaufenster von American Apparel, der amerikanischen Textilkette in der Münzstraße, die mit einer sweatshopfreien, vertikal-integrativen und gleichzeitig hochgradig sexualisierten Firmenphilosophie wirbt und zusammen mit den Boutiquenachbarn maßgeblich dafür sorgte, die vorher mausgraue Gegend in einen verbindlichen Parcours für den metrosexuellen Mittelstil zu verwandeln, erscheint aus aktueller Perspektive wie ein Vorzeichen für eine ganze Kette von Events. Zack, zack, zack, sie kamen und sie kommen jetzt: ab Juni 350 m² Buch-

handlung und zukünftige Zentrale von Walther König, Kippenbergers Verleger, in der Burgstraße 27 hinterm Hackeschen Markt; Gisela Capitain mit Kippenberger-Estate ab Oktober in der Karl-Marx-Allee 45; Texte zur Kunst schon nebenan am Strausberger Platz. Vielleicht sollte man der Vollständigkeit halber auch noch Hetzler, Nagel, Werner, Buchholz und Sprüth nennen. Auch sie kommen, kamen: als erster, 1995, Max Hetzler, Kippenbergers Galerist, der sich just zum Umzug von Kippenberger und mit ihm von Köln verabschiedete.

Kippenberger: „Jung sein, dabei sein“ – über Kreuzberg nach Mitte

Doch zurück. Was war los, als Kippenberger 1976 in Westberlin eintraf, auf Einladung von Modemacherin Claudia Skoda? Und als er von 1978–1980 gleichzeitig das so36 manage und zusammen mit Gisela Capitain – damals noch Grundschullehrerin – das Büro Kippenberger am Segitzdamm betrieb?

Als idyllisches, subventioniertes Biotop, ohne Sperrstunde und Wehrdienst, ist Westberlin vielen in Erinnerung, gleichermaßen als Stadt der Sackgassen, voller Brücken ins Nichts. „Es gab noch kein Aids, es gab kein Morgen. Nur die Nacht, die man sich in Kreuzberg für acht Mark um die Ohren hauen konnte“ beschreibt Bruno Brunnet – damals Kellner, heute Galerist. Die Szene boomte in Kreuzberg und Charlottenburg, im Exil, im Einstein und Axbax, der Paris Bar und der Disko Dschungel. „In Kreuzberg schlug der Pulsschlag der Nation“, berichtet Herr Rensen, heute „Gastgeber“ im Münzsalon in Mitte. Von 1984–1989 war er Kellner im Exil, der vom Wiener Aktionisten Oswald Wiener und Kippenberger-Vertrautem Michel Würthle etablierten Kreuzberger Lokalität am Paul-Lincke-Ufer 44a, die laut Herrn Rensen, weiße Tischdecken in Kreuzberg einführte und mit Dieter Roth-Tapete sowie einem Deckengemälde von Günter Brus ausgestaltet war. Gegründet 1972, galt das Exil als Wohnzimmer der Berliner Künstler und als Anlaufpunkt für den kreativ-intellektuellen Jet-Set aus aller Welt – ein holzgetäfeltes Lokal mit bourgeois-verqualmten Ambiente, exquisiten Biersorten, echtem Espresso und dazu Stammgästen wie Otto Sander, Otto Schily, Wim Wenders oder Familie Bastian. Genau dort hat Rensen, heute Mitte vierzig und charmanter denn je, auch 1986 Martin Kippenberger kennen gelernt. „Die Zeit war anders, nicht so oberflächlich. Man hat mehr ins Herz reingekuckt, ist liebenswerter miteinander umgegangen“, resümiert Rensen heute.

Kippenberger: Never under-dressed

Auch die damals zur Avantgarde zählende Modemacherin Claudia Skoda, die Kippenberger 1975 beim Sonnenbaden auf Ibiza traf, führt heute, nachdem sie in den Neunzigern eine Boutique in New York hatte, ihr Geschäft in Mitte, Alte Schönhauser Straße 35. Unter anderem auf ihre Einladung in die Kreuzberger Kunst-Community Fabrikneu in der Zossener Straße 56–58 – ein Ort, den man mit Warhols Factory verglich – zog es Kippenberger in die Berliner Subkultur. Skoda, bekannt für ihre Kooperationen mit Künstlern, hat Kippenberger als „den Mann mit der Zigarette und

dem Bacardi-Cola in der Hand“ in Erinnerung. 1976 bot sie dem damals noch Unbekannten eine Bühne, die er prompt betrat. Heute berichtet ein Ausstellungskatalog über diese Zeit: Kippenberger, später gern auch Spiderman genannt, filmte in Skodas Betrieb die Produktion ihrer großmaschigen Strickkollektionen und die Modeschauen, auf denen sich das Who's Who der Szene traf. Aus 1300 im „Intimleben der Fam. Skoda und Bekanntenkreis“ geknipsten Fotos, installierte er schließlich mit einer etwa 4 x 12 m messenden Bodencollage den neuen Laufsteg für Skodas „Schick in Strick“.

Weniger visuell sind die Verbindungen zum in subtileren Segmenten der Textilbranche agierenden Einzelhändler Andreas Murkudis (Münzstraße 21–23) und zu dessen Bruder Kostas. Nach dem Kunstgeschichtsstudium arbeitete Andreas Murkudis als Geschäftsführer des Berliner „Museum der Dinge“, und Bruder Kostas lernte von 1985–92 bei Helmut Lang in Wien. Ja, hier muss man erst hinter ein paar Kleiderständer blicken, um Kippenbergers Spur zu finden und das Kettenglied heißt Helmut Lang: „Mitte der neunziger Jahre prägte mich der Maler Martin Kippenberger mit seinen Provokationen, ein exzentrischer, aber liebenswerter Alkoholiker“, so Lang in einem Interview, „Die Zeit“ 2007). Die österreichische Fotografin Elfie Semotan, die Kippenberger 1996 heiratete, war interessanterweise bereits seit 1986 für die Werbekampagnen von Helmut Lang zuständig und Lang schneiderte auch die Garderobe für das Hochzeitspaar. Doch „leider“, wie beide Murkudis von sich aus sagen, hätten sie Kippenberger nie persönlich kennengelernt.

Bei Pro qm gleich um die Ecke, gehört Kippenberger heute zum Standardangebot. Zwölf seiner ursprünglich über 150 Titel hat die Buchhandlung im Regal. Auf die Frage, wer denn zu den typischen Kippenberger-Kunden zählen würde, nennt Katja Reichard, Mitbegründerin von Pro qm, vor allem die männliche Pössi um Texte zur Kunst. Als das Gespräch dann auf die bevorstehende Eröffnung der Walther König-Zentrale in der benachbarten Burgstraße kommt und der Begriff des Kölner Bermudadrecks fällt, winkt Reichard ab. Berlin sei zu offen und zu international. Zustände wie damals in Köln gäbe es hier nicht und seien nicht zu erwarten, meint sie. Wie sich jedoch die verstärkte Präsenz von Walther König auf den eigenen Laden auswirken wird, das ließe sich – verständlicherweise – momentan noch nicht sagen.

In ist, wer drin ist

Aus aktueller Sicht lassen sich ganz unterschiedliche Szenarien entwerfen für ein neues Berlin-Köln-Generationenhaus, das mehr werden kann, als eine bloße Akkumulation der Achtziger und Neunziger Jahre, die ihre Matadoren entweder von den Lehrstühlen oder bereits aus den unteren Klassen in die Arena des Kunstbetriebs schicktes. Es scheint, als würden sich zwei Bonmots von Kippenberger nach wie vor behaupten: „Nicht alt sei es, nicht neu sei es, gut sei es“ gibt die ungefähre Richtung vor, der wir mit der Geschwindigkeit von „Heute denken, morgen fertig“ nur zu gerne folgen. Wie war das noch gleich? Die Vergangenheit gleich unsere Gegenwart?



Unfolding symmetries

/Luca Trevisani bei Mehdi Chouakri und im Bethanien

Viewing exhibitions on a casual Saturday, one behaves like a passer-by going from one place to another. There are so many galleries and off-spaces in Berlin now that one could easily get lost in a mass of objects, installations and people. Attempting to obtain an overview of art exhibitions becomes a half-fastidious half-exciting activity, resembling a search for clues in a huge smorgasbord.

While trying to organize memories of exhibitions, a tendency to classify occurs. Finding similarities between the signifiers comes out as one of the means to try detangling diverging impressions. Luckily, two shows by the same artist were on view at the same time in Berlin beginning of May: Luca Trevisani's work was hosted by both the Künstlerhaus Bethanien and the Mehdi Chouakri's gallery. Some clues provided for coherence between both shows and allowed an opportunity to sort out cluttered memories.

One of the most noticeable elements of coherence between both exhibitions is the wall dividing the space into two equal parts. At Bethanien, Luca Trevisani separated the space by hanging sheer fabric panels in the middle of the room. The room was partially cut at its length, turning the exhibition space into a corridor and forcing the visitor to walk back to the entrance. Yet this cut is a soft one. The fabric elements, which at times perforated, do not build a precise partition and function more as a filter to look through. There is also a wall in the middle of the space at the gallery Mehdi Chouakri, though here it plays a very different role, clearly dividing the show into two sections. On one side, a 16 mm film projection is placed in a dark room, in the middle of a complex loop system. On the other side, groups of objects are displayed on the floor, hanging from the ceiling or mounted on the wall.

projection could as well be considered as such), there are some surprisingly precise colour correspondences. The copper used for some pieces recalls the indefinable colour of sound tape bands, from which some mobiles have been hung. Hanging from the ceiling at Bethanien are two honey spoons painted a shade of black to yellow, while a large mobile on view at the gallery also carries among others two paper elements shaded black to yellow.

The artist has been spreading indications of symmetry through both shows. At Bethanien, two fans of different sizes are lying on the floor, opened and facing each other. Their association parallels two framed photographs of soap bubbles hung next to each other. The fans and the photographs unfold a multiplicity –of wooden sticks and of bubbles– organized in pairs. Trevisani's association of objects often seems unbalanced because they are the same yet do not look alike. This kind of visual organisation suggests that there is a system at work in the shows, and that it is of incomplete nature. Processing by pairs can be considered as a first step towards symmetry, yet these unachieved attempts to reach symmetry convey an impression of tension.

Many elements framing the pieces in the shows can be paired; associated yet being slightly unlike. They raise the following questions: to what extent can the similarity between things be perceived, and from which point can one consider them as too different to be paired? Trevisani's fluctuating pairing system develops around these limits and plays with our tendency to associate elements through the projection of what we know to belong together. Looking for regularity and order is a natural inclination, as is classifying objects (building a logic system helps understanding a situation). This is why movement and symmetry are strongly related in the exhibition: the viewer goes from one piece to the other, building links between them, and thus perceives the whole as to a set of connections. We invent our own geometry of the exhibition, following memories of structures, because this is the only thing we can come up with to analyse and mentally represent a situation.

We are able to manipulate these two exhibitions according to our visual habits because the display of the pieces develops somewhere between entropy and a flimsy invasion of the space. This spatial irregularity generates uncertainty. Thus, one looks frenetically for coherence, which at the end is probably rather generated by our intention than by the one of the artist, and has been mostly fabricated because of our spontaneous need to project structures onto a new situation.

Fanny Gonella

Luca Trevisani „Boundaries are boneless“, Mehdi Chouakri, Invalidenstrasse 117, 10115 Berlin, 2.5.–14.6.2008
„It's oh so strange – When centimetres feels like miles“
Künstlerhaus Bethanien, Mariannenplatz 2, 2.5.–18.5.2008



Is it about a bicycle?

/Tatiana Trouvé bei Johann König

Riding through the streets on my bicycle on Berlin's second annual gallery weekend, gradually morphing into the half-human, half two-wheeler figure of Flann O'Brien's "The Third Policeman" as I moved from gallery to gallery, my mind kept returning to the infamous question beginning and ending that same circular novel: Is it about a bicycle? Eleven shows, countless conversations and one too many press releases later, it was hard to avoid that rather persistent question of what it's all about – the art, the artists, the city, the scene. But it was then that I found her: Tatiana Trouvé. Though the art world found her about a year ago after her solo show at Palais de Tokyo – and, as I realised on entering Johann König, I had actually found her once before (at the Venice Biennale last autumn) – it was a real discovery that day, a *trouvaille*, a moment, a space, an encounter among so many moments, spaces, encounters that was well worth posing that insightfully inane question "about the bicycle", worth wondering about the "about".

Lesser known in Germany despite her exhibition in Freiburg last year, the Italian-born, Paris-based artist Tatiana Trouvé makes spaces, sculptures in spaces and strange hybrid machines (including the occasional bicycle). Generally part of long-term, ongoing projects such as her Bureau d'Activités Implicites begun in 1997, Trouvé's works privilege activity: sculpture as thought, thought as sculpture. Whereas she's inclined to call the spaces *carapaces*, others have called them novels, suggesting she might just as well received a prize for literature with all those chapters, figures, subtexts and epilogues as the recently inaugurated Marcel Duchamp prize for sculpture awarded to her in 2007. In the rigorously composed space at Johann König, or rather in the space within the space hooked up by copper conduits and renegade cables to some kind of space beyond the space, there is less

of a feel of chapters and epilogues than the micro-architecture of Flann O'Brien's police station, George Perec's Paris apartment block, or Lewis Carroll's Wonderland. But there is ultimately more of the stultifying bureaucracy of the policemen about this mildly masochistic laboratory of shifting dimensions and scale, of fetishistic, redundant objects strangely suspended in time. There are door handles, windows and taps at half height and passages either bricked in or openly fractured and doubled by strategically placed mirrors; there are stiff metal rods joined by electrical plugs in a wavering mathematical curve which Trouvé hooks up into a closed, claustrophobic circle of a system that nevertheless sparks with the open-ended flow of imagined electricity. A similar tension of expression and repression emanates from the billiard cues leaning lasciviously against the wall like surrogates, like prostitutes, like objects or instruments of a game. Corseted in leather, the loitering presence of these sadomasochistic ballerinas gives a sense of temporality at once dense and loose.

At the exhibition at Johann König, Tatiana Trouvé offers a counterpart to the bright white environment in the dark drawings of similarly structured interiors on the walls. Interestingly, the sculptures come first, the drawings second, both exuding a conscious economy of means. Far from being sketches, the drawings constitute an attempt on the part of the artist to get back to the original site of thoughts developed within the sculptural process. Partially doubling and partially expanding on the objects and forms in the room, they point towards the space beyond, towards the unreachable place the cables and conduits seem to be leading to. Whether their dimness signals the past or the future, they work as a portal to the psychological realm that is memory, that is the imagination, the intangible labyrinth of a place that nevertheless defines our present.

In the same way that things somehow always are and aren't "about a bicycle" we might say that Tatiana Trouvé's exhibition is and isn't about a bicycle. Yet whether we consider Trouvé's drawings, her enigmatic sculptural modules, the electrically charged flow of the space at large or the exhibition per se, like O'Brien's police station, it's definitely much easier to get in than get out.

Catherine Nichols

Tatiana Trouvé „Density of Time“, Galerie Johann König, Dessauer Straße 6–7, 2.5.–14.6.2008



Fast lapidar

/Wolfgang Tillmans im Hamburger Bahnhof

Die ersten Fotografien von Wolfgang Tillmans erschienen in Magazinen wie „spex“ und „Tempo“ und fielen dort sofort auf. Spätestens seit Tillmans 2000 den renommierten Turner-Preis erhielt, sind seine Arbeiten in die heiligen Hallen zeitgenössischer Kunstmuseen eingezogen. Der Hamburger Bahnhof präsentiert sein Werk jetzt mit einer großen Ausstellung. Auch wenn diese Ausstellung für Berlin einen gewissen Nachholbedarf stillt, hätte sie nicht so umfangreich zu sein brauchen. Mit der Wiederholung vieler ähnlicher Werkkomplexe wird Tillmans Kunst eher ausgewalzt und der Betrachter ermüdet. Eine knappere Werkdarstellung hätte es wahrscheinlich besser geschafft, den besonderen Schwung der Bilder dem Betrachter zu vermitteln.

Denn Tillmans Fotografien verblüffen, regen an und verzaubern. Sie wirken in ihrer ästhetischen Unverkrampftheit wie das Tollen eines jungen Hundes. Gleichzeitig bestimmt das Werk ein interessantes Bildkonzept. Tillmans macht in seinen Ausstellungen deutlich, dass nicht allein das Abgebildete, sondern die vielen Entscheidungen, ob eine Fotografie groß oder klein, auf welchem Material, in welchem Abstand, Rhythmus zueinander, in welcher Abfolge, auf der Wand und im Raum montiert präsentiert wird, unser Verstehen von Bildern wesentlich beeinflusst.

Fotografie bewegt sich als alltägliches wie künstlerisches Medium immer in der Spanne von Information und Ästhetik, Dokumentarischem und Stilisiertem. Im Laufe der gut 160-jährigen Geschichte der Fotografie entstanden Bildkonzepte, die das Foto unterschiedlich als authentisches Dokument, Momentaufnahme oder hochstilisiertes Kunstbild fassten. Heute pendelt die Fotografie zwischen elaborierter Inszenierung und Betonung des Zufälligen. Wolfgang Tillmans hat eine ebenso raffinierte wie überraschende Mischung dieser beiden Pole entwickelt. Als seine Bilder vor rund 25 Jahren

zum ersten Mal in Galerien auftauchten, verblüfften sie. Sie überführten das zu Beginn der Fotografiegeschichte als wesentliche geltende Charakteristikum – das authentisch aufgenommene Bild – in eine völlig neue Form von Authentizität. Tillmans begann als Szenefotograf der jungen ‚Club Culture‘. Das prägte seine Auffassung des fotografischen Bildes und sein Verständnis der Produktion und Zirkulation von Bildern. Tillmans war und ist so etwas wie ein ‚embedded artist‘, der mitten im Geschehen ist, es aber nicht als distanzierter Dokumentarist, sondern als Teilnehmer registriert. Weil Tillmans Bilder unmittelbar mit der Lebenswelt der subkulturellen Clubszene verbunden sind, lassen sich die Aufnahmen auch nicht mehr als subjektive oder objektive Fotografie kategorisieren. Die Bilder sind zudem direkt in die Artikulation des Selbstbildes dieser Subkultur involviert. Tillmans spielerisches Vermischen von Zufall und Inszenierung war und ist ein Konzept von Authentizität, das sich auf der Höhe der soziologischen Analyse der sozialen Welt bewegt.

Subkulturen sind heute geprägt durch den Wunsch nach Selbstverwirklichung und durch einen hohen Grad an Kommodifizierung, in der alles und jedes Warencharakter annimmt. Selbstverwirklichung und Kommodifizierung werden aber nicht mehr als Gegensätze begriffen. Das eine ermöglicht gerade erst das andere. Ohne Konsum entsteht heute nicht mehr die Wirklichkeit eines Selbst. Tillmans ist der kongeniale Künstler dieser Kultur, weil er mit seinen Bildern das perfekte Image dazu liefert. Der scheinbar antiformalistische Gestus der Bilder bedient den radikalen Kodex der Subkultur: Hier Tabubrüche und Grenzüberschreitungen, die sich bewusst an der Grenze zur Verwahrlosung bewegen und dort rüde Kompositionen, die gegen Bildkonventionen verstoßen und sogar nachlässig erscheinen. Das herkömmliche Verständnis von Authentizität, verknüpft



mit hehren Vorstellungen von Wahrheit und Wahrhaftigkeit, gilt nicht mehr. Heute wird Authentizität als soziale Konstruktion verstanden. Heute geht es in den differenzierten Lebenswelten darum, für das soziale und das emotionale Selbst eine Bühne für die öffentliche Inszenierung zu finden. Wie sich dabei kulturelles High und Low mischen, so vermischen sich in Tillmans Fotografien Authentizität und Aufmerksamkeitserzeugung. Die Bilder sind fast lapidar, haben das Flair einer lässigen Anti-Form und doch ist die Abweichung von standardisiertem Sujet und Technik markiert und offensichtlich.

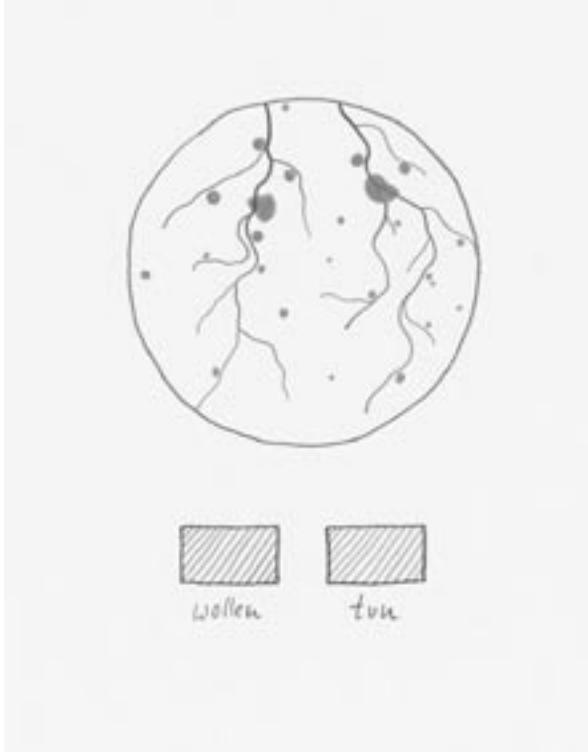
Die Fotografien Tillmans sind mit einem guten Auge für eine leicht danebensitzenden Kadrage aufgenommen, die sich gleichsam der Unordnung der Situation anpasst: das Foto von beliebigen, auf einem Fensterbord abgestellten Alltagsgegenstände und einer dazwischen gestellten Kunstpostkarte oder das Foto vom halbaufgeggessenen Bordmenü auf dem Servierblech im Flugzeug mit dem halb darauffliegenden Penis. Die Bilder sind informell und unübersichtlich. Jedoch gibt es in dieser Unübersichtlichkeit fast immer ein Überraschungsmoment, das in zweifacher Weise funktioniert. Als subtiles „punctum“, das uns als fotografisch stillgestelltes „Jetzt“ berührt und das nach Roland Barthes jede bessere Fotografie besitzen sollte. Und als gut platzierter Aufmerksamkeitsreißer, der so in das Bild eingebaut ist, dass er nicht plakativ ins Auge springt und nicht den Rest des Bildes verdrängt. Die Bilder nehmen also auf den ersten Blick scheinbar den Moment auf und auf den zweiten Blick sind sie offenkundig eine präzise austarierte Konstruktion. Dies gilt ebenso für die Anordnung der Bilder auf der Wand wie im Raum. Tillman hat ein gekonntes Spiel zwischen dem Scheinbaren und dem Offensichtlichen entwickelt, das die fotografischen Grundformen spielerisch aufgreift und umstülpt.

Betrachtet man dies soziologisch, dann passt dieses Spiel sehr genau zu den Mechanismen der Popularität, die in Subkulturen auf einer offenkundigen Nicht-Konformität beruht. Vieldeutigkeit der Formen ist dabei extrem wichtig. Statt wie früher hochgradig verschlüsselt und nur für Eingeweihte dechiffrierbar zu sein, zielen heute die Bilder auf eine vieldeutige und offene Botschaft, die Projektionen und Erwartungen aufnehmen und bedienen kann. Tillmans Bilder arbeiten mit dem Spontanen, Zufälligen und Momenthaften, dem Schnappschuss und dem Sekundenbruchteil des Aufnehmens. Sie helfen die große Illusion der Authentizität zu erzeugen, die das soziale Leben im Zeitalter des narzisstischen Individualismus braucht, und doch wird Authentizität immer als Inszenierung, als bildliche Repräsentation gesetzt. Das eben noch situativ entstandene Geschehen wird in den Aufnahmen Tillmans genauso umarrangiert und gestylt wie die Partygäste ihre spontanen Körperhaltungen in Bruchteilen von Sekunden zu Posen umbauen.

In seiner neuesten künstlerischen Etappe untersucht Tillmans die abstrakte Form und entwirft Bilder wie die Nahaufnahmen von Papierkartons, das geknitterte, farbige oder grau belichtete Fotopapier oder die extreme Vergrößerung eines Zeitungsfotos. Fotografie wird hier, auf ganz andere Weise als bisher, als eine Mischung von technischer Wahrheitsproduktion und ästhetizistischem *l'art pour l'art* vorgeführt. Die Bilder sind schön und huldigen einer modernistischen Form. Die Fotografien verbleiben jedoch in einer linearen Abstraktionssteigerung, d.h. in einer eindimensionalen Abstrahierung dessen, was heute als bildliche Abstraktion schon vorliegt. In seiner Begeisterung für die Reduktion auf Licht, Farbe und Schatten fasst Tillmans Abstraktion eher unterkomplex. Abstraktion ist hier nicht eine dialektische Reflexion des Verhältnisses von Medium und Bildkonzept. Das Auffalten des Bildes vom ikonisch-mimetisch Abgebildeten zum konstruierenden Abbilden und ein reflexiver Prozess des Abstrahierens, wenn das Abbilden sich am Abgebildeten spiegelt und das so neugewonnene Abbild wiederum zum Anstoß für neue Abbildungsprozesse wird, findet hier nicht statt. Vielleicht, weil ein ‚tertium comparationis‘ fehlt, ein außerhalb der Fotografie liegendes Vergleichsmoment, an dem sich eine Dialektik der Form entzünden könnte. Bei Tillmans scheint dieses Vergleichsmoment in das Archivmaterial seines „Truth Strudy Centers“ ausgelagert zu sein. Vielleicht ist diese Separierung der Preis, den ein Künstler, der als *embedded artist* begonnen hat, zahlen muss, um sich zu befreien und um zu einer künstlerisch autonomen Position zu gelangen.

Anne Marie Freybourg

Wolfgang Tillmans „Lighter“, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Invalidenstraße 50–51, 21.3.–17.8.2008



Vergleichendes Gelese

/Tomas Schmit/Wilma Lukatsch „Dreizehn Montagsgespräche“ / Andy Warhol „POPism“

Manchmal hat auch ein „Galerien-Wochenende“ etwas Gutes, denn diesmal bekam ich gleich zwei Publikationen binnen zwei Stunden geschenkt: Olafur Eliassons enzyklopädischen Mega-Wälzer „Studio“ und von Tomas Schmit/Wilma Lukatsch die „Dreizehn Montagsgespräche“, beide jüngst erschienen. Wie der Zufall, den es ja laut Kurt Schwitters „nicht gibt“, so will, las ich gerade Andy Warhols „POPism“ von 1980, endlich einmal komplett. Und da machte es klick: Tomas Schmits Beschreibungen seiner 1960er (Fluxus)Jahre und „The Warhol Sixties“, so der Untertitel von „POPism“, miteinander vergleichend zu lesen – das versprach spannend zu werden. Schon formal tun sich da Parallelen auf, schrieben doch beide gemeinsam mit einer Frau (Warhol mit Pat Hackett) und Schmit zudem als Interview, also in der Form, der Warhol eine ganze Zeitschrift gewidmet hatte, die bekanntlich bis heute existiert.

Da machten also der Pro-forma-Student und „Autodidakt“ Tomas Schmit und der Werbegraphiker Andy Warhol Anfang der 60er Jahre Kunst, der eine im noch ziemlich pruden Europa, vor allem in Deutschland, seit 1965 in Berlin. Der andere im vergleichsweise „liberalen“ us-Amerika, in New York City vor allem, in den wilden 60er Jahren, der Zeit von „Sex, Drugs and Rock'n'Roll“. Beide haben ihren Vater „verloren“, der eine war hetero-, der andere homosexuell. Gemeinsam war Schmit und Warhol vor allem ein dezidiert und ausgeprägter Antiakademismus. Ein Antiakademismus allerdings, der unterschiedlich weit ging: praktizierten Schmit und seine Fluxus-Mitsstreiter eine konsequente, extrem reduzierte „Anti-Kunst“, die jedwede (bürgerliche) Ästhetik zu verraten schien; so wendete sich Warhol und die Pop Art nur explizit gegen den damals bereits zum Akademismus gewordenen Abstrakten Expressionismus der Marke Jackson Pollock und Co., die Kunst selber aber wurde

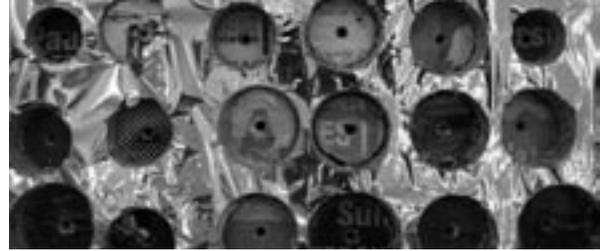
von ihren meist glamourösen Artefakten nicht wirklich in Frage gestellt. Das wiederum hatte Konsequenzen, die gerade heute wieder spannende Fragen auf den Plan rufen: Während Schmit und seinesgleichen damals vorwiegend in „Offspaces“, No-Name-Galerien oder in hinteres Licht geführte Institutionen arbeiteten – und eben nicht bloß „ausstellen“! –, präsentierte sich die Pop-Art von Anfang an in führenden Kunstvermarktungsorten, bei Leo Castelli und Konsorten, wir wissen es alle.

Vielleicht ist es ja Polemik, aber dennoch sei die Behauptung versucht: Schnell wurde die Pop-Art zur Kalenderblattkunst, dient heute selbst der Kulisse für DSDS-tv-Sendungen als hipper Blickfang, Fluxus dagegen ist jetzt präsent beinahe nur noch in den Köpfen intelligenter Künstler/Innen., bei denen aber mit Einfluss auf die Kunst bis heute. Es wäre wohl an der Zeit daraus zu lernen, endlich zu lernen, dass zu viel Kunstwollen – sei es auch noch sehr „Konzept“ – und zu schnelles Drängen in die Galerien zwar marktkonforme „Künstlerdarsteller“ (Schmit) produziert, kaum aber notwendige und beachtenswerte Kunst. Die „Künstlerdarsteller“ übrigens kritisieren sowohl Schmit wie Warhol, die beide gerade bei der Beurteilung von Kollegen in ihren Büchern kein Blatt vor den Mund nehmen. Ist für Tomas Schmit Wolf Vostell zum Beispiel ein typischer „Künstlerdarsteller“ gewesen, so waren es für Andy Warhol selbstverständlich die Vertreter des abstrakten Expressionismus mit ihrem Macho-Gehabe. Letztere haben gerade heute wieder Konjunktur ...

Raimar Stange

Tomas Schmit / Wilma Lukatsch „Dreizehn Montagsgespräche“, Wiens Verlag, 408 Seiten

Andy Warhol, Pat Hackett „POPism: The Warhol Sixties“ Libri, 392 Seiten



Berlin – offene Stadt

/Nathan Peter beim „New Life Berlin“-Festival

Die zentimeterdicken Plakatschichten Berlins erlangen immer wieder die Aufmerksamkeit hiesiger Künstler. Ob sie nun als Skulpturen in den Raum gestellt oder dieser mit Plakatresten verkleidet wird, das über 50 Jahre alte Prinzip der Décollage wird beständig neu entdeckt. Nachdem die Streetart ihren Siegeszug durch die Straßen nun auch in Galerieräumen fortsetzt oder in Boutiquen als Editionsware ihre Käufer findet, wird der Kreis der Kunstgeschichte an dieser Stelle geschlossen, denn die Décollage war ja nichts anderes, als Streetart, die noch ohne diesen Namen zu tragen, nachbearbeitet direkt in die Galerie gebracht wurde.

Eine interessante Variante war kürzlich in der Choriner Ecke Zehdenicker Straße zu sehen. Man fuhr vorbei und zögerte kurz, war da nicht kürzlich noch eines dieser typischen Ladenraumbüros? Jetzt fehlten offensichtlich alle Fenster. Der Eckraum ging direkt in den Straßenraum über und erinnerte an die osteuropäischen Bushaltestellen, die sich manchmal als merkwürdige Verschränkungen von öffentlichem und privatem Raum in Häusern befinden – Relikte der kommunistischen Vergangenheit, als die Häuser dem Staat gehörten und dieser Teile des ebenerdigen Raumes für die Öffentlichkeit öffnete.

Jetzt in Berlin geschah diese Öffnung nur temporär. Die Verbindung zu den hinteren Räumen wurde mit dicken Holzplanken gesichert und darauf klebten A1-große Plakatstapel. Nathan Peter, der im Rahmen des Festivals „New Life Berlin“, die Ausstellung realisierte, überklebte die letzte Schicht mit Silberpapier und bohrte in diese Plakatverklebungen in regelmäßigen Abständen tesa-filmrollengroße Löcher. Das sieht erstmal hübsch aus, hat aber durchaus auch andere Qualitäten. Gleich einem Archäologen verknüpft der Künstler seinen Berlinaufenthalt mit einer Untersuchung des temporären Kulturlebens und bohrt in die einzelnen Schichten ver-

gangener Zeiten. Jedes Loch ist verschieden tief und so sieht man je nur einen kreisrunden, meist knallbunten Ausschnitt eines Plakates, das in den seltensten Fällen erkennbar wird. So macht auch die silberne Folie Sinn, denn dem obersten, aktuellsten Plakat wird die gleiche Aufmerksamkeit teil wie allen anderen – meist auch gar keine, denn es kleben weit mehr Plakate übereinander als der Künstler Löcher bohrte. So rückt die jüngste Zeit bei dieser Arbeit in eine ähnliche Entfernung wie das antike Griechenland, lediglich Puzzlestücke werden sichtbar. Zudem fungieren die Löcher als Pixel dekonstruierter romantischer Bilder von Caspar David Friedrich bis hin zur Ruine des Tacheles, die, nicht mehr zu erkennen sind. Er schließt völlig unterschiedliche Zeit- und Medienebenen kurz und lässt diese hinter einer poppig-flirrenden Street-Art-Oberfläche verschwinden.

Das ganze Festival „New Life Berlin“ schien sich Berlin ähnlich ärcheo- und soziologisch vorgenommen zu haben. Von der hiesigen Kunstszene weitgehend ignoriert wurde es von der Internetbasis „wooloo.org“ aus organisiert, die seit ungefähr einem Jahr eine physische Präsenz in der Choriner Straße hat. Die Internetseite ist eine Mischung aus Myspace, Artnet und Kunstblog und versucht die Möglichkeiten dieser Seiten zu vereinen. Man kann dort chatten, Filme hochladen, erzählen warum man Künstler ist, gleichzeitig schauen was die Kollegen machen usw. Natürlich sind die Jahrgänge meist 1980 und jünger und natürlich ist die Betriebssprache englisch. „Wir haben uns Berlin auserwählt, wegen der wachsenden Bedeutung der Stadt als bevorzugter Treffpunkt kultureller Produzenten aus der ganzen Welt“ heißt es da und weiter „...die Künstler von Berlin bilden verstärkt neue menschliche Kollektive, die die Grenzen der Staatsbürgerschaft oder Nationalität überschreiten“ – auf englisch liest sich das noch besser.

Das Festival spiegelte diesen Anspruch. Man konnte eine Mauer backen und essen (wooloo.org/eat the wall), zwei Wochen zusammen mit sieben anderen Künstlern eine Filmfigur in einer Berliner Wohnung sein (wooloo.org/fictive days) oder Alt- bzw. Neuberliner treffen (wooloo.org/old berliners to new berliners).

Alles klingt genauso frisch wie absurd. Als hätte sich ein Netz jung-globaler Künstler über Berlin gelegt, das von den Lokalkünstlern genauso weit entfernt ist, wie von den hiesigen internationalen Stars. Ein Netz, das die Community-Idee des Internets einfach physisch-real über eine „auserwählte“ Stadt ausbreitet, sich dort dann wirklich trifft, Ausstellungen organisiert und irgendwann vielleicht wieder weiter zieht – Prag, Berlin, Brüssel... (siehe auch Seite 3) Dass dem wirklich so ist, bemerkt man an genau den Ausstellungen, an denen man zufällig vorbeifährt, niemanden kennt, nur englisch hört und von den ausgestellten Arbeiten manchmal positiv überrascht wird.

Andreas Koch

*Nathan Peter „Eminent Domain“, „New Life Berlin“
Festival, Choriner/Ecke Zehdenicker Straße, 1.–15.6.2008*



Welcher Modernismus und wenn ja – wie viele?

/Citroën baut Picasso jetzt auch als Fünfsitzer

Derzeit arbeite ich mit meiner Kollegin und einer jährlich wechselnden Gruppe von Künstlerinnen in einem kleinen Pavillon, der im Rahmen der Interbau 1957 im Hansaviertel von Walter Gropius geplant wurde. Der rechteckige Flachdachbau kann als Beispiel des Nachkriegsmodernismus firmieren: Die Glaswände des eingeschossigen Baukörpers bieten gemäß den zeittypischen Versprechen von räumlicher und damit auch gesellschaftlicher Transparenz ein organisiertes Bild-Raum-Gefüge zwischen alltäglichen Nah- und Fernblicken und heben in bester modernistischer Tradition die Grenze zwischen Innen und Außen optisch auf. So kann der Blick durch die Scheiben in den unmittelbar angrenzenden Tiergarten wandern oder er streift die Bewohner des Viertels bei ihren alltäglichen Gängen. Die Verschränkung von Außen- und Innenraum stimmt jedoch mit den Bedürfnissen unserer heutigen Lebenspraxis nur bedingt überein. Die Zelebrierung von Transparenz durch Einfachverglasung setzt uns sämtlichen Witterungseinflüssen aus: Im Winter ist es permanent fußkalt, an heißen Tagen verwandelt sich der lichtdurchflutete Innenraum in einen stickigen Brutkasten. Was den Pavillon angeht, so hat die materialisierte Vision von Transparenz augenscheinlich auch ihre Schattenseiten. Von den technischen oder ideologisch motivierten Konstruktionsmängeln des Modernismus legen auch auf der derzeitigen Berlin Biennale viele Arbeiten Zeugnis ab. Insbesondere in der Neuen Nationalgalerie, dem Flaggschiff der westlichen Symbolpolitik, begleiten modernistische Architektursprachen den Diskurs, an dem sich viele Arbeiten reiben. So greift Simone Winterling in einem Arrangement unter anderem die sukzessive Verunstaltung des Ferienhauses der Architektin Eileen Gray durch Le Corbusier auf. Der zu dieser Arbeit zugehörige 16mm-Film dokumentiert, wie

Kondenswasser an den Scheiben der Nationalgalerie herunterläuft. Goshka Macuga erweist der ebenfalls lange unterschätzten Gestalterin Lilly Reich, einer langjährigen Mitarbeiterin von Mies van der Rohe ihre Referenz. Wieder und wieder wird die Moderne reaktualisiert und nach verborgenen Widersprüchen befragt.

Modernistische Formen- und Themenrepertoires treten freilich nicht nur auf der Berlin Biennale in Erscheinung. Allorten finden sich heutzutage ästhetische Verfahrensweisen, die sich des Themenparks ‚Modernismus‘ nebst seiner vielfachen Verzweigungen bedienen. Auf der einen Seite handelt es sich um künstlerische Ansätze, die versuchen, die Erfahrungen und Effekte eben jener Modernität darzustellen. Auf der anderen Seite werden dekorative Formenkonzepte, mithin Retrochic, in bekannten Modernismen schlicht neu verpackt.

Was heißt es heute, wenn Künstlerinnen und Künstler den Sammelbegriff Postmoderne auf dem Rückweg in die Geschichte der Moderne wiederbeleben und modernistische Formen zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit machen?

Dieser Frage suchte eine Diskussionsveranstaltung mit dem ambitionierten Periodisierungslabel „Die Nuller – Ein Versuch der Definition einer zu Ende gehenden Dekade anhand ihrer künstlerischen Zeugnisse“ nachzugehen (siehe auch Dokumentation im Kasten). In der fraglos unterhaltsamen Debatte wurde eine Fülle erbaulicher Formulierungen mobilisiert: Ansichten wie Vintagekunst, Figuren der Wiederholung gibt es bereits seit der Renaissance, Kommunismus, Jonathan Meese versus Elvira Bach oder André Butzer, Autonomie und Selbstreferenz der Moderne wurden von den Teilnehmern Melanie Franke, Guido Baudach, Andreas Koch, Raimar Stange und Kerstin Gottschalk (Moderation) wie Konfetti in den Raum geworfen. Im Eifer des Gefechts konnte sich die lebhafteste Runde leider nicht detaillierter über die Konjunktur der Modernismuswiederkehr verständigen. Es gäbe derzeit eben eine schräge Wiederkehr die oft in marktkonformes Kunst-Design mündet, so lautete das resignierte Fazit. Wir müssten eben abwarten, bis der Prozess der rückwärtsgewandten Wiederaufnahme sich selbst erschöpft und dann etwas anderes, vielleicht Aufregenderes kommt. Gegen Ende ein kleiner Ausblick: Einen größeren Gegenwartsbezug weisen nach Andreas Koch ästhetische Verfahrensweisen auf, die sich technisch avancierter Mittel etwa der kinematografischen Installation bedienen. Indes ist dieser Gedanke dem Innovationsimperativ der Moderne zutiefst verpflichtet, da Modernität immer mit Technik, also auch mit Fortschritt verbunden war.

Die Moderne hat zwar viele Konzepte hervorgebracht, dennoch hat sich das narrative Grundmuster, dass es ab nun an nur noch pure Autonomie und Selbstreferentialität geben würde, durchgesetzt. Spätestens seit der Kenntnis über die Instrumentalisierung der amerikanischen Kultur gegen den Kommunismus ist die Diskussion um die Durchsetzung der modernistischen Kunst in Europa und vor allem in Deutschland kritisch hinterfragt worden.

Auf einer Abendveranstaltung der Berlin Biennale wurde erneut evident, dass der Modernismus keineswegs homogen war. Das Kuratorinnenkollektiv „What, How & for Whom“

aus Kroatien präsentierte am Beispiel des Werkes des Bildhauers Vojin Bakic (1915–1992) eine spezifische modernistische Variante, die abstrakte Formensprachen mit den Koordinaten des offiziellen sozialistischen Kulturbetriebs verknüpfte. Modernismus war nie nur eine Bewegung oder eine Abfolge von Stilen, sondern ein vielfachen Wandlungen unterworfenen System der Wahrnehmungen. An verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten gab es verschiedene Modernismen mit unterschiedlichen Folgen.

Vielleicht ist es konstruktiver, anstatt die Wiederaufnahme von – um es im Documentajargon zu sagen – antiquierten Modernismen zu beklagen, die jeweils beschworenen Mythen zu entziffern. Dann treten aus dem derzeitigen Dickicht der Modernitätsthematik pikante Harmlosigkeiten zu Tage, etwa dass die Neuwagen bei Citroen C4 Picasso oder gar XSARA Picasso getauft werden. *Birgit Effinger*

„Die Dekade der Nuller“ Originalfassung #61, General Public, Schönhauser Allee 167c, 17.4.2008,

„Die Moderne und ihr Unbehagen...“ im Rahmen der 5. Berlin Biennale, Neue Nationalgalerie, 8.4.2008

Abdruck der Eingangsthesen zur besprochenen Veranstaltung „Die Nuller – Ein Versuch der Definition einer zu Ende gehenden Dekade anhand ihrer künstlerischen Zeugnisse“

1. Die aktuelle Biennale in Berlin trägt den Titel „When Things Cast no Shadow“, wenn Dinge keinen Schatten werfen. Die Interpretation der Kuratoren geht von zwei Zuständen aus, wo dies der Fall sein kann: Entweder steht die Sonne im Zenit, oder es ist nachts. Was aber ist, und diese Idee kam mir beim Anschauen der Biennale, wenn die Dinge selbst die Schatten wären, nichts als Schatten der vorangegangenen Zeit, Schatten der Werke, die bis jetzt geschaffen wurden, Schatten der Kunst.

2. Während in den 90er Jahren die Kunst versuchte ihre Grenzen zu überschreiten und angrenzende Gebiete wie Design (Tobias Rehberger) und Musik (Carsten Nikolai) oder fernere Berufswelten wie die der Küchenchefs (Rirkrit Tiravanija), der Trödelverkäufer (Christine Hill) oder der Zoologen (Carsten Höller) imitierte, besetzte, transferierte und dadurch oft unsichtbar wurde, benutzt die Nuller-Jahre-Kunst im Gegenteil primäre Merkmale der ‚modernen‘ Kunst, um sich unmissverständlich als solche auszuzeichnen.

3. Es fand z.B. ein Revival des Sockels, der Bronzeskulptur, des 16-mm Films, des expressiven Farbauftrags oder der Collage statt. Die Unterschrift des Künstlers wanderte wieder auf die Vorderseite. Skulptur ist wieder als klassische, abgegrenzte Skulptur sichtbar. Man könnte all diese Merkmale auch mit dem Wissen des allgemeinen kunstfernen Betrachters gleichsetzen. So sieht moderne Kunst eben aus. Und sie sieht in den nuller Jahren aus wie aus den Zwanzigern, Fünfzigern, Siebzigern oder Achtzigern. Als würden die nuller Jahre eine allgemeine basale Ikonographie der Kunst reproduzieren wollen.

4. In der Mode oder auch mittlerweile in der Musik redet man statt von Retro, lieber von Vintage. Ich schlage vor diesen Begriff auch auf die nuller Jahre zu übertragen: Vintagekunst.

5. Oder Bühnenkunst. Als würden Kunst und Künstler gespielt werden, als würde man für den nächsten Tatort in Filmwohnungen die Kunstausstattung im Hintergrund herstellen und im sozialen Leben die exzentrisch-neurotische Diva oder das alkoholisierte pinselschwingende Kreativmonster mimen, erscheint die Nuller-Jahre-Kunst wie eine Kulisse mit Bühnenkünstlern, gerade weil die Primärmerkmale so überbetont benutzt werden.

6. Die Kunsträume wachsen mit. Als wenn das Museale zur Kunst gehören würde, wie die Bühne zum Theater, und als würde sie sich sonst nicht als Kunst auszeichnen, werden die meisten Präsentationsräume museumsähnlich ausgebaut: Hohe weiße Wände, weite Hallen, viel Platz für ein Maximum an Aura. Der Projektraum der Neunziger mit seinen raumbezogenen Installationen verschwindet zunehmend.

7. Alle möglichen Formen die im Kanon der Moderne ihren Platz haben, werden gefunden und neu arrangiert. Die Maler und Bildhauer grasen die formalen Oberflächen ab, die Konzeptkünstler graben alte Geschichten, Künstler oder Architekten wieder aus. „Romantischer Konzeptualismus“ meint zu oft romantischen Rückbezug auf Kulturgeschichte, denn emotionale Konzepte.

8. Bezugs- oder Referenzkunst. Natürlich bewegt man sich in der Kunst immer auch mit den zuvor geschaffenen Sprachen der Kunst, gibt es immer Bezüge, sei es zur eigenen Arbeit oder zu Werken anderer. Wenn aber das neue Werk nur noch aus Bezügen besteht, fehlt die Möglichkeit einen weiteren Schritt zu tun. Man landet dann bei ähnlichen Rezeptionen wie bei aktueller Musik. „Klingt wie Franz Ferdinand, gesungen von Nena mit etwas Elektronikgefickel á la Kreidler“. Nur dass das Anhören von Musik direkter und eindringlicher ist als das Anschauen von zeitgenössischer Kunst und in der Kunst das Erlebnis auch über Erkenntnis erzeugt wird.

9. Wenn man in den Nullern hauptsächlich über oder mit den Bezügen der letzten 100 Jahre arbeitet, dann bleibt als Trost, dass das nicht die nächsten 100 Jahre so weiter gehen kann, dass das irgendwann hohl drehen muss. Werke, die sich auf die Nuller-Kunst beziehen bleiben schwer vorstellbar, denn wer will schon als x-tes Referenzglied sich hinten an stellen – eine Arbeit über eine Arbeit, die über die Arbeit einer Designerin der 30er Jahre referiert, wird es hoffentlich nicht mehr geben.

10. Natürlich freut das die Kunsthistoriker, denn sie können nun ihr Wissen ausspielen und alle Bezüge, die die Künstler wissentlich oder unwissentlich legen, wieder entheddern.

11. Nach Wolfgang Ullrich wird etwas am ehesten als Kunst angesehen, wenn es vielseitig interpretierbar ist. Er bezeichnet diesen Zustand als „Jokerfunktion“. Dies trifft vermehrt auf die Nuller-Jahre-Kunst zu, denn obwohl sie hauptsächlich aus gesampletem Material besteht, bleibt sie eben wegen der Vielzahl an Verweisen merkwürdig aussagearm. Dazu passt es, dass gerade von der rzk-Fraktion Kunst- und Gestaltungshermetiker wie Cosima von Bonin oder Nairy Baghramian so gehypt werden, steht sich doch hier bezugsvolle Offenheit und gleichzeitige Aussagelosigkeit gegenüber und kann von den Theoretikern in beliebig viele Richtungen gezogen werden. Die Aura als Kunstwerk wird dadurch nur vergrößert. Und wie gesagt: Es ging in den letzten Jahren hauptsächlich um dieses Sich-Selbst-Behaupten als Kunstwerk.

12. Natürlich freut sich auch der Sammler. Zu gut passen all die Dinge zusammen. Endlich wieder Sockel, die man im Wohn- oder Ausstellungsraum neben Möbelklassiker, die man meist vor der Kunstsammlung kauft, stellen kann. Warum keine Strunz, neben ein Sarcevic-Mobile hängen und einen schwer gerahmten Meese, neben zwei, drei Hofer-Zeichnungen.

13. Sind all die Geschichten, die zum Beispiel auf der jetzigen Berlin Biennale ausgebreitet werden, nicht besser in Büchern aufgehoben, denn als schicke Designbasteleien zu besserer Interieurgestaltung zu taugen?

14. Gleichzeitig fällt eine relative Absenz von Humor und Ironie auf, da sich die Nuller-Jahre-Kunst in ihrer Inszenierung ernst nehmen muss, um ernst genommen zu werden.

15. Was fehlt? Der Bezug zum Jetzt, zur Gegenwart. Das ist hochkultureller Manierismus in einer ewig dahinwabernden Postmoderne, das ist hochkulturelle Langeweile.

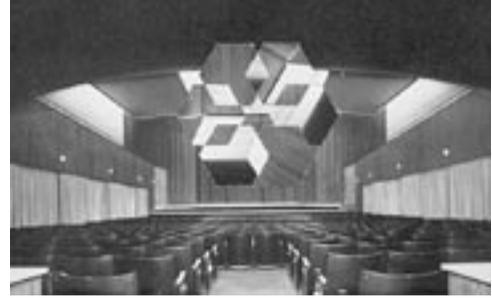
Andreas Koch



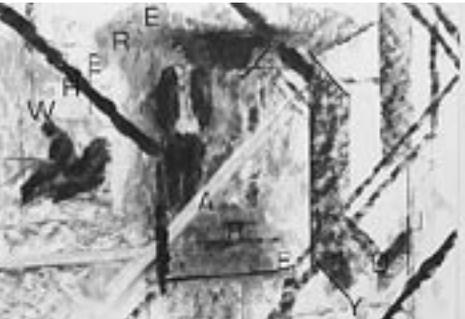
Kaleido-Zacken



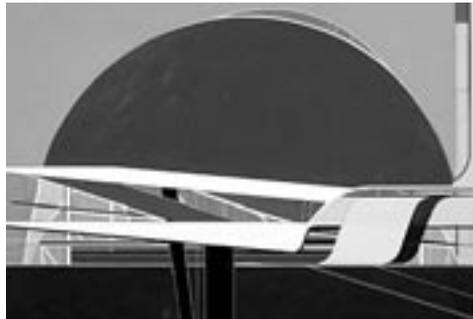
Intersubjektivitäts-Zacken



Parkett-Zacken



Kaffee-und-Kuchen-Zacken



Baut-auf-Zacken



Bucki-Zacken

Die Kunst der Nuller

/ Teil 1: Die Zacke

Kurz vor dem kollektiven Aufbruch des gesamten Kunstsystems zu einem immer weiter prosperierenden Markt stand, eine emphatische Rückkehr zum Formalismus an, geradezu, als ob man sich nach den bild- und utopiegefluteten 90ern dem lästig gewordenen Diskurszwang entledigen wollte. Ein Kernelement diesbezüglichen Kunstschaffens ist die Dreiecksfläche, fortan mit Zacke betitelt, ist sie doch eine kaum vermeidbare formale Basis der Darstellung von etwas Abstraktem.

Kürzlich wurde von Klaus Biesenbach im Rahmen seiner „Vielflieger-Kolumne“ in der Zeitschrift Monopol kritisch angemerkt, dass ein weiteres Merkmal der nuller Jahre das stetig zunehmende Tempo sei, mit dem Kunst privat und professionell konsumiert werde, so etwa auf Kunstmessen oder Biennalen. Eine Entwicklung, die nicht von der Hand zu weisen ist, gibt es doch von allem immer mehr, mehr Ausstellungen, mehr Galerien, mehr Kunst, und all dies muss gekannt, gekauft, gesehen oder verkuratiert werden.

Für die Inflation der Zackenkunst sind beide Phänomene gleichermaßen relevant: die sukzessive Abwendung von diskursiver Einbettung und Kopplung, und die allgemeine Beschleunigung von Kunstkonsum- und -produktion. Wenn immer mehr Kunstwerke aus basalen, abstrakten Formen bestehen und sich zugleich das unterscheidbare Spektrum solcher Variationen erhöht, dann bietet die Arbeit an und mit der Zacke anscheinend ein unschlagbare Erfolgsformel: Die fixe und damit aufmerksamkeitsfördernde (Künstler-) Markenidentifizierbarkeit mitsamt dem unmissverständlichen Hinweis, eine Kunst zu sein, die den prallen Echoraum moderner Kunst im Handstreich reflektiert hat. Wie man an unserer Auswahl an illustrierter Zackenkunst aus den letzten Jahren sehen kann, lassen die zahlreichen Ausmal-, Gestaltungs- und Variationsmöglichkeiten dieser Grundform

zugleich unterschiedlichste Assoziationen für die Betrachter zu. Zwar werden die sogenannten „Sehgewohnheiten“ hier zur Abwechslung weniger irritiert, dennoch unterstreicht dies unsere Vermutung, dass die Zackenkunst der nuller Jahre prototypisch für eine neue Kunst affirmativer Verweigerung steht, ein Kunst des beredten Schweigens, die poetisch Jein raunt, und sich damit bestens für die Aufladung mit allem erdenklichen Sinn anbietet, ein schlaues „so sein“ inklusive.

Martin Germann

In den nächsten Ausgaben von „von hundert“ wird die Reihe in loser Folge fortgesetzt (Nächster Teil „Das Tuch“)



Darth-Vader-Zacken



Rudolf-Steiner-Zacken



Bastler-Zacken



Proun-Zacken



Interieur-Zacken



Diskurs-Raum-Zacken



Pollen-Zacken



Schrumpel-Zacken



Erlösungs-Zacken



Tiffany-Zacken



Adorno-Zacken



Hui-Buh-Zacken



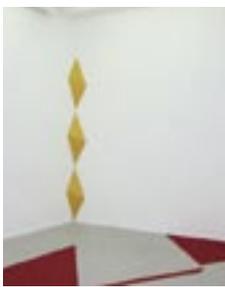
Batman-Zacken



Abstell-Zacken



Ur-Zacken



Ecken-Zacken



All-Inclusive-Zacken



Parka-Zacken



Ätherische-Zacken



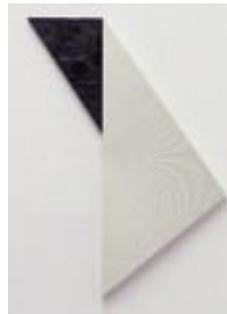
Nikolaushaus-Zacken



Kita-Zacken



Aura-Soma-Zacken



Connaissanceur-Zacken



Nietzsche-Zacken



Kanu-Zacken

