

# 007/100

10-2008

von hundert ————— 07

- 3— Gedi Sibony / Neu ————— *Hans-Jürgen Hafner*  
5— Paul Pfeiffer / Carlier/Gebauer ————— *Raimar Stange*  
6— Ein Starschnitt von hundert / Douglas Gordon ————— *Nadine Dinter*  
7— Gespräch mit Douglas Gordon ————— *David Ulrichs*  
9— Michael Sailstorfer / Johann König ————— *April Lamm*  
10— Geka Heinke / Diehl Projects ————— *Peter K. Koch*  
11— Richard Serra / κω ————— *Jasmin Jouhar*  
12— Ortsspezifische Kunst ————— *Melanie Franke*  
14— Gespräch mit Rafael Horzon ————— *Andreas Koch*  
16— James Rosenquist / Jablonka ————— *David Ulrichs*  
17— Nicole Eisenman / Barbara Weiss ————— *Andreas Schlaegel*  
18— Gespräch mit Silke Wagner ————— *Raimar Stange*  
20— Antonia Low / Kulturhaus Mitte ————— *Ingo Gerken*  
21— Die Tropen / Martin-Gropius-Bau ————— *Thomas Wulffen*  
22— Dieter Lutsch / Jarmuschek, Albrecht Schäfer / κω — *Andreas Koch*  
24— Art Berlin Contemporary ————— *Peter Lang*  
25— Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*  
26— Die Kunst der Nuller / Teil 2: Der Sockel ————— *Martin Germann*  
28— Keine Anzeige von hundert ————— *Verein arbeitsloser Kunstkritiker*

## Impressum

Redaktion Melanie Franke und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)  
Gründungsredaktion Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo,  
Henrikke Nielsen, Raimar Stange  
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de  
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung  
Druck Alpha Copy und Europrint (Umschlag)  
alle Rechte bei den Autoren, Fotografen und den Herausgebern  
erscheint 10/2008 im Redaktion und Alltag Verlag  
Auflage 100+60 ap  
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,  
Barbara Wien – Galerie und Buchhandlung, Bücherbogen Savignyplatz

kürzester Beitrag Schwierige Bedingungen bei der Eröffnung, freies Feld später: Weil sich bei der Eröffnung die Galeristen und Sammler gegenseitig auf die Füße traten und unruhig und erwartungsvoll auf den Namesheets rumtrippelten, die sie als Namensschilder neben die Werke auf den Boden gelegt hatten, konnte man kaum einen Autornamen einer Arbeit entziffern. Was auch nicht allzu schlimm war, denn die meisten der massiven Werke sprachen ihre eigene Sprache, die sich jedoch regelmäßig an dem benachbarten Werk stieß – wobei der Gesamteindruck zwischen Lagerverkauf und der (regelmäßig floppenden) kuratierten Ausstellung des Artforums changierte. Besser wurde es an den Tagen darauf, als die Galeristen mit den Sammlern unterwegs waren und man die unverfälschte Arbeit der abc, die Neon-Installation von Claire Fontaine auf dem Dach des Hofgebäudes, nicht mehr so einfach lesen konnte und das weiße Neon des geheuchelten „Capitalism kills love“ mit dem milchigen Vorherbsthimmel eins und damit unleserlich wurde.

*Knut Ebeling*

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

### Fotonachweis

- 3 Gedi Sibony „Except For The Guards“, 2008 und „mask“, 2008, Courtesy Galerie Neu
- 4 Gedi Sibony „Ösbasak Seker“, 2008, Courtesy Galerie Neu
- 5 Paul Pfeiffer „Caryatid (Red Yellow Blue)“, 2008, Courtesy Carlier Gebauer
- 6 Foto: Nadine Dinter
- 9 Foto: April Lamm
- 10 Geka Heinke „Corner“, 2001
- 11 Richard Serra, Filmstill aus „Frame“, 1969, Copyright: Richard Serra
- 12 Josef Strau „Leselampen“, 2006, Courtesy Anna-Catharina Gebbers / Bibliothekswohnung
- 14 Rafael Horzon in der Werkstatt von „System-Lüftung“
- 16 James Rosenquist „Night Numbers“, 2008, „Time Keeper“, 2008 und „The Infinite Sweep of the Minute Hand“, 2007, Courtesy Jablonka Galerie
- 17 Nicole Eisenman „Saggy Titties“, 2007, Foto: Jens Ziehe, Courtesy Galerie Barbara Weiss
- 18 Silke Wagner, Foto: Wolfgang Günzel; Silke Wagner, Installationsansicht, 2008, Foto: Jens Ziehe, Courtesy n.b.k.
- 19 Silke Wagner, Installationsansicht, 2008, Foto: Jens Ziehe, Courtesy n.b.k.
- 20 Antonia Low, Installationsansicht, 2008, Foto: Ingo Gerken
- 21 Franz Ackermann, Motiv des Plakats „Die Tropen“, Martin-Gropius-Bau
- 21 Wolfgang Tillmans „Paper Drop“, 2001, Courtesy Daniel Buchholz
- 22 Dieter Lutsch „Sound of Fortune“, Installationsansicht Stedefreund, 2007 und  
„Trockenbau“, Installationsansicht, 2008, Courtesy Jarmuschuk und Partner
- 23 Albrecht Schäfer „Welle“, 2008, Courtesy Galerie Kamm
- 24 Olaf Holzapfel „Das abseitig Freie“, 2008, Courtesy Galerie Johnen, Berlin, Foto: P. Lang
- 25 Volker Wieprecht und Robert Skuppin, www.naturwindeln.de
- 26 von links oben nach rechts unten, Arbeiten (Ausschnitte) von: Daniel Richter, Jerry Pethik, John Miller,  
Lothar Hempel, Bara, 2 x Berthold Reiss, Anton Henning, Knut Henrik Henriksen, Pawel Althamer
- 27 von links oben nach rechts unten, Arbeiten (Ausschnitte) von: Thomas Zipp, Francesco Gennari, Mike Kelley,  
Stefan Saffer, Jonathan Meese, Santiago Sierra, Thomas Helbig, Uwe Henneken, Jonas Burgert, Jonathan Meese,  
2 x Thomas Scheibitz, 2 x Thomas Kiesewetter, Tobias Rehberger, Josephine Meckseper, Lothar Hempel, Jessica Centner,  
Markus Selg, Thomas Hirschhorn
- 28 „vakk“, Kontakt: Elizabeth Grey Boone-Broodthaers, Ackerstraße 2, 10115 Berlin



## Trés très chic

*/ Gedi Sibony bei Neu*

Nein, wenigstens was den Aspekt ‚Eleganz‘ angeht, ist nur schwerlich zu toppen, was Gedi Sibony in den Ausstellungs- und Büroräumen bei Neu eingerichtet hat. Nicht nur, dass die dafür ausgewählten Materialien, etwa Plastikfolie, Paketklebeband, Pappe etc., ohnehin bezaubernd in ihrer ärmlichen Beschaffenheit und darüber hinaus besonders attraktiv in ihrer subtilen Verwendung wirken. Mehr als nur très très chic zu sein, strahlt das gesamte Ausstellungsarrangement etwas aus, wo man, gleichsam wie im Reflex, versucht ist zu sagen: Das, das ist was! Womit aber längst noch nicht geklärt ist, was das, bitteschön, ‚sein‘ könnte.

Wie mir scheint ist das aber ein Effekt, den man zurzeit ziemlich häufig – und keineswegs nur hier vor Ort – haben kann: dass Ausstellungen nämlich unmissverständlich zeitgemäß oder, noch besser, an einer oder mehreren Stellen total cutting edge-mäßig aussehen, mithin also erst einmal okeh gehen. Wo dann allerdings eine Differenzierungsleistung, die Kategorien- bzw. Begriffsbildung losgehen müsste. Und spätestens dabei zieht sich eine gewisse Kluft zwischen dem Gesehenen und dem daran Artikulierbaren, darüber Besprechbaren ein. (Immerhin so häufig, dass man eben versucht wäre von einer Art ‚Sound‘, einer spezifischen Tonlage zu sprechen, sind derartige Ausstellungen freilich keineswegs Legion im Vergleich zu den Sachen, die, sozusagen ‚auf den ersten Blick‘, ebenso zeitgemäß wie in der penibel-genauen Erfüllung dieser ihrer einzigen Vorgabe ein ziemlicher Mist sind, nur nebenbei bemerkt.)

Zumal mit Blick auf jenen ‚Sound‘ komme ich freilich nicht umhin, arbeitshypothetisch zu vermuten, dass sich die relativ alte Erkenntnis, derzufolge die Bedingungen, unter denen eine Ausstellung gezeigt wird, mit dem, was zu sehen ist, in engem Bezug zueinander stehen, keineswegs erledigt hat. Und dabei möchte ich erst gar nicht von verschiede-



nen Institutionen und den daraus ableitbaren (und damit relativ schnell und deutlich sichtbar zu machenden) Interessen sprechen. Ich möchte lieber von Orten als Milieus sprechen, die, bewusst wie unbewusst, aktiv wie passiv, Bedeutung erzeugen (und damit zugleich Produktions- und Wahrnehmungsbedingungen gestalten) – was es nämlich heißt, wenn davon die Rede ist, ob man denn schon jenes ominöse ‚das‘ zum Beispiel bei Baudach, bei Bortolozzi, bei Neu oder, in denkbar krassestem Gegensatz dazu, bei Volker Diehl, Haas & Fuchs oder, meinerwegen, Johnen (Denn ‚dass‘ da was läuft, reicht in dem Fall als Info nicht hin. Hier weiß man sicherheitshalber vorher, ‚was‘ gerade läuft) gesehen hätte (Was nur noch überboten wird von der Rhetorik, ob man denn schon bei dem und dem gewesen wäre – ohne sich überhaupt noch zu kümmern, was denn dort jeweils on display wäre).

Warum ich, anstelle einer einigermaßen präzisen Exposition, derart umständlich herum mäandere hat damit zu tun, dass mir dieser Effekt eines un-artikulierten ‚okeh Gehens‘ zwar langsam aber sicher auf die Nerven fällt, dass mir andererseits aber die dahinter durchscheinende Aussicht auf einen, und sei es auch nur ästhetisch-trendigen und/oder milieubedingten, Konsens nach wie vor recht begehrenswert vorkommt ... (was zu einem nicht unmaßgeblichen Teil jenem Moment geschuldet sein dürfte, dass, worauf wir uns zurzeit als – gute oder aussichtsreiche – Kunst verständigen, eher klimatisch über das Milieu, worin sich etwas sozusagen als Sound relational zu einem bestimmten Kontext ergibt, zustande kommt als darüber, was konkret nachvollziehbar im/am Objekt, etwa über das Zusammenspiel von Form und Inhalt, Look und Intention, passiert, definiert).

An sich würde ich so etwas wie die Gedi-Sibony-Ausstellung mit ihrem schicken Sound, plus den Texturen, die Neu als

Veranstaltungsort traditionell beisteuert, also gerne auf sich beruhen lassen – nach dem Motto ‚schicke Ausstellung am adäquaten Ort‘.

Und das wäre alles auch ganz schön so, wenn Sibonys Gegenwärtigkeitsausweis gerade nicht darin bestünde, derart offensiv ärmliche, derart willentlich simple, derart mit coolem Understatement protzende Objekte zu produzieren. Objekte, deren Reiz wir ja mit größter Freude zwar kennerschaftlich goutieren können in der Subtilität der Machart, in der super Platzierung als multifunktionale Ausstellungsrequisiten, die zwischen institutional-critique-mäßiger Inszenierung des Ausstellungsraums und lapidar an die Wand gehängter Luxus-weil-man-den-richtigen-Blick-dafür-haben-muss-Einzigartigkeit so ziemlich jede Rolle, wie sie ein avanciertes Kunstobjekt heute repertoire-mäßig drauf haben sollte, einzunehmen verstehen.

Bei allem ausgestellten Understatement, bei allem Problembewusstsein für das, was Kunst an Form-/Inhaltsvielfalt und kontextueller Justierungsspielräumen, als Konvention und als Risiko, als Bedeutungsgenerator und -verwerter mittlerweile ausfüllen kann: diese Low-Virtuosität ist teuer und, mit Blick auf die sich darüber bietenden Perspektiven, womöglich sogar überteuert erkaufte.

Gedi Sibonys „guerilla formalism“ (Roberta Smith) muss, um so lapidar daher kommen zu können, in die großen Register – Kunstgeschichte, Diskursvorlauf, Betriebspositionierung – investieren. Und glaubt deshalb an nichts geringeren als an der alten Spießler-Frage „Ist das etwa noch Kunst?“ andocken zu müssen, wie uns der – ohnehin seiner Funktion und Form nach sagenhaft reflektierte – Presstext nicht verabsäumt, mit Übereifer aufs Auge zu drücken. Was die komplexe Konstruktion immerhin ein wenig in Schiefelage bringt. Denn plötzlich klingt ein Ton unschön aus dem schicken Gesamtton heraus – in dem massiv in Szene gesetzten Anspruch, was das Ganze nämlich vor allem sein möchte: um jeden Preis bedeutsam. Das jedoch macht den unbestreitbaren Schick letztlich schlaumeierisch und zeigt uns vom Betrieb nebenbei mehr, als wir eigentlich wissen möchten: nämlich wie komplizenschaftlich (oder parasitär) das Verhältnis zwischen Produktion und Vermittlung zurzeit mitunter werden kann. Damit wird irgendwie auch klar, warum ich mich in so einer nervigen Situation trotzdem einigermaßen zuhause fühle. Sie spiegelt in ihrer so gekonnt zugespitzten Affirmativität den Gegebenheiten gegenüber den Ehrgeiz, den jede/r kennt, der/die sich innerhalb dieses Betriebs gut arrangieren will. Dass das etwas bedeutet, das ist allerdings selbst in der gekonntesten Verpackung keine Formalie.

*Hans-Jürgen Hafner*

*Gedi Sibony, Galerie Neu, Philipstraße 13,  
5.9.–18.10.2008*



## In Schönheit sterben

*/Paul Pfeiffer bei carlier/gebauer*

Gleich drei Videoarbeiten zeigt der us-amerikanische Videokünstler Paul Pfeiffer in seiner dritten Einzelausstellung in der Galerie carlier/gebauer: „Live from Neverland“ (2006) in der Michael Jacksons legendäre Rede zu dem Vorwurf, er habe Sex mit Minderjährigen, ästhetisch aufgearbeitet wird, dann „Cross Hall“ (2008), die ein Rednerpult aus der Sicht einer Überwachungskamera so erratisch wie erhaben ins Bild setzt, schließlich die 3-Kanal-Video-Arbeit „Caryatid (Red Yellow Blue)“ (2008). Gemeinsam ist den drei Arbeiten das ästhetische Moment der „Freistellung“ von Motiven aus der massenmedialen Bilderwelt, die dann isoliert von jedwedem visuellen Kontext im Werk stehen und dann auf ihr künstlerisches Potenzial vertrauen. Ob diese ästhetische Rechnung wirklich aufgeht, soll eine nähere Betrachtung von „Caryatid (Red Yellow Blue)“ nun zeigen.

Die Arbeit zeigt auf drei Monitoren, diese so groß etwa wie der häusliche TV-Apparat, auf dem Samstags die Sportschau geschaut werden kann, Szenen aus Fußballspielen, genauer: just den spektakulären Moment, wenn ein Spieler vom Gegner gefoult wird. Freigestellt wird dieses ergreifende Ereignis insofern, als Gegner und Ball im Bild jetzt nicht mehr zu sehen sind. Die so entstandene Kollektion von sich auf dem grünen Rasen windenden Spielern ist zudem farblich geordnet, Spieler mit roten Trikots sind auf dem linken Monitor zu sehen, solche mit gelben Trikots auf dem mittleren Bildschirm, schließlich die Blauen. Das Ergebnis dieser simplen Konstruktion ist ein hübsch anzuschauendes ‚Fernsehballlet‘, das die gefoulten, (während der letzten Weltmeisterschaft) gefilmten und vom Künstler anschließend freigestellten Spieler in ungewollt artistischer Körpersprache präsentiert. Aber was leistet all dieses? Der Titel nimmt da kein Blatt vor den Mund: Weniger wird hier eine künstlerische Kritik an der Kultur der Massenmedien von Paul Pfeiffer

vorgestellt, als vielmehr eine Aufwertung dieser mit Hilfe einer Parallelschaltung ihrer Bilder mit Bildern der hehren Kunst, zum Beispiel mit Barnett Newmans Farbfeldmalerei „Who is Afraid of Red, Yellow, Blue“ (1966/67), nämlich.

Ein anderer Vergleich aber sei hier erlaubt, und zwar der mit der Videoinstallation „Father Mother“ (2005) von Candice Breitz. Auch hier werden massenmediale Formulierungen freigestellt, und zwar die von diversen Hollywooddarstellern, die entweder, wieder spricht der Titel Bände, Väter oder Mütter spielen. Isoliert vor schwarzen Hintergrund sprechen die Schauspieler ihren Text, ihre private, aber auch gesellschaftliche Lage als Vater bzw. Mutter im Film dramatisierend. Nicht der gnadenlosen Ästhetisierung, dem „Sterben in Schönheit“, wie bei Paul Pfeiffer, also dient bei „Father Mother“ die Freistellung des gefilmten Geschehens, sondern gleichsam der Objektivierung von einem sozialen Problem, das im Spannungsfeld von medialer Konstruktion, Klischee und Erfahrung von ‚Realität‘ verhandelt wird. Die mediale Realität wird so nicht als ‚Kunst‘ verherrlicht, ihr wird von Candice Breitz eben nicht ‚erhabene‘, außerhalb des schönen Seins existierende Qualität verliehen, sondern sie wird mitten hinein im ‚richtigen Leben‘ verortet. Genau dies macht sie notwendig über das rein Ästhetische hinaus.

*Raimar Stange*

*Paul Pfeiffer, carlier/gebauer, Markgrafenstraße 67,  
6.9.–18.10.2008*



## Brasilien der Kunstwelt

*/Interview mit Douglas Gordon*

*In einem Café in Berlin-Mitte sitzt mir ein stark tätowierter, Earl-Grey-schlürfender Schotte gegenüber. Es ist der Künstler Douglas Gordon, der mit seinen beiden Videoarbeiten „24-Hour Psycho“ (1993) und „Zidane: A 21st Century Portrait“ (2005) über die Grenzen der zeitgenössischen Kunstszene hinaus bekannt wurde. Schon die Titel dieser Werke verraten uns seine beiden großen Leidenschaften: Film und Fußball. Im zarten Alter von dreißig Jahren wurde seine Arbeit mit dem prestigeträchtigen Turner Prize ausgezeichnet; das war 1996. Dieses Jahr wurde er in die Jury des 65. Venedig-Filmfestival berufen. Wenn Douglas Gordon nicht Kunst macht, schreibt er eine Gastronomiekolumne im französischen „Playboy“ oder spielt gerne eine Runde Golf in St. Andrews.*

*David Ulrichs* Auch wenn deine Werke oft als Filme gelten, haben sie doch selten eine narrative Struktur. Wie fühlt es sich an, einer Jury anzugehören, die narrative Filme beurteilt?

*Douglas Gordon/* Wenn ich mich eines filmischen Werkes annehme, dann zerstückele ich es normalerweise und gebe ihm mehrere Identitäten: Es ist, als ob ich aus einem stinknormalen Typen einen Psychopathen machen würde. Ich hole etwas aus dem Film heraus, was immer schon da gewesen ist, aber größtenteils unbeachtet blieb. Trotzdem versuche ich das Original in der Summe der Identitäten, die ich kreierte, beizubehalten. Im Großen und Ganzen dulde ich Erzählungen!

*Ulrichs/* Das trifft besonders auf dein Durchbruchwerk „24-Hour Psycho“ zu, welches ein Stück Kinokultur aufnimmt und den Film auf vierundzwanzig Stunden ausdehnt.

*Gordon/* Indem ich die Handlung verlangsame, fällt sie in sich zusammen und gebärt stattdessen eine Reihe von

Mikrohandlungen, denen man kaum noch folgen kann. In meinem Film „Zidane: A 21st Century Portrait“ versuchte ich mich hingegen an nur ein Sujet zu halten ...

*Ulrichs/* ... aber womöglich weil du bei dem Film zusammen mit Philippe Parreno Regie geführt hast, schwingt dort auch eine Art Doppelcharakter mit.

*Gordon/* Genau, aber ich sehe darin kein Problem; ich sehe schließlich die Welt auch mit zwei Augen!

*Ulrichs/* Du warst nicht der erste, der eine Verlangsamung in seinem künstlerischen Werk benutzte, und du bist mit Sicherheit auch nicht der letzte gewesen. Wie hat sich die Idee der Verlangsamung in Ihrem Werk entwickelt?

*Gordon/* Nach dem Erfolg von „24-Hour Psycho“ bekam ich mit, dass ich für den Rest meines Lebens alles verlangsamten könnte – zum Teil tat ich auch genau das! Mittlerweile ist aber die Herausforderung eine andere, nämlich, etwas langsamer erscheinen zu lassen, als es in Wirklichkeit ist, ohne dass dieser Prozess vom Zuschauer bemerkt wird. Indem ich einen Film in einer bestimmten Art und Weise aufnehme, kann ich die Zeitwahrnehmung des Zuschauers beeinflussen: manche Sequenzen werden langsamer empfunden, als sie es in Wirklichkeit sind. Wenn man davon überzeugt ist, dass die Zeit langsamer vergeht, zieht das Leben womöglich schneller an einem vorbei als man denkt!

*Ulrichs/* Die Verlangsamung der Zeit steht im krassen Gegensatz zum heutigen Alltag, denn der wird ja immer schneller...

*Gordon/* Auch wenn wir nach der Uhr leben, ist die Zeit kein Instrument, jedenfalls keines, welches wir je werden spielen können. Für mich ist Zeit so etwas wie ein geheimnisvolles Gewürz, dessen Auswirkung auf das Essen unvorhersehbar ist. Mit anderen Worten: Ich esse lieber langsam als Fastfood!

*Ulrichs/* Wie wirst du die Rolle als Mitglied der Jury des 65. Venedig-Filmfestival ausfüllen?

*Gordon/* Seit der Geburt meines Sohnes vor sechs Jahren habe ich nur „Die Simpsons“, „Charlotte’s Web“ und „Finding Nemo“ im Kino gesehen. Ich freue mich riesig darauf, wieder ins Kino zu gehen. Zusammen mit vielen Fremden in einem großen, dunklen Raum zu sitzen, ist mit einem Ritual vergleichbar. Sonst schaue ich Filme eher von meinem Bett aus, und meine Aufmerksamkeit ist dort nicht immer auf die narrative Struktur des Films gerichtet; aber sollte ich in Venedig in derselben Reihe wie Wim Wenders sitzen, so würde das bestimmt meine Aufmerksamkeit auf das Wesentliche richten!

*Ulrichs/* Wie wirst du die Filme bewerten?

*Gordon/* Meiner Meinung nach vertrete ich den ‚Un-Durchschnittsbürger‘, so dass ich die Filme so anschauen werde wie jeder aus dem Publikum, der genauso unberechenbar ist wie ich. Ich bin also genauso ‚un-qualifiziert‘ wie jeder andere. Aber die Besetzung der Jury ist bemerkenswert; sie besteht aus Regisseuren, ‚Überregisseuren‘, Schauspielern und Schauspielerinnen.

*Ulrichs/* Du sagtest gerade ‚Überregisseur‘. Ich vermute, du meinst damit Wim Wenders. Was erhoffst du dir von eurer Zusammenarbeit?

*Gordon/* ... gerade gestern hatte ich einen Besichtigungstermin in einer leerstehenden Nachbarwohnung! Es ist schon irgendwie merkwürdig, dass ich darüber nachdenke, mich in Berlin niederzulassen, einer Stadt, die in Wenders Film „Himmel über Berlin“ mythologisiert wurde. Gerade hier, wo wir sitzen, unweit vom Checkpoint Charlie, und dieses Interview führen, denke ich: Wenn ich jetzt aus dem Café gehe, treffe ich Peter Falk auf der Straße. Meiner Meinung nach ist die Besetzung in dem Film perfekt. Hinsichtlich der Zusammenarbeit mit dem ‚Überregisseur‘: Vermutlich werde ich mich mit ihm über die Filme so unterhalten wie neulich mit Freunden über das Spiel Hertha BSC gegen Liverpool FC. Wir werden über ein 90-minütiges Ereignis reden, werden herausfinden, was langweilig oder aufregend war. Auch wenn ich Wim Wenders noch nie getroffen habe, nehme ich an, dass er ein Hippie war. Ich schätze mich eher als Punk ein. Daraus kannst du selbst deine Schlüsse ziehen. Wie Johnny Rotten schon sagte: Never trust a hippie!

*Ulrichs/* Ich sehe, du vergleichst gern Fußball mit Film. Für „Zidane: A 21st Century Portrait“ arbeitetest du als Regisseur in der Filmbranche, also als Filmemacher. Wie war das?

*Gordon/* Weißt du, die Entstehung des Zidane-Films lehrte mich die Freiheit, die ich als Künstler habe, zu schätzen. Filme für die Filmindustrie zu machen, das ist etwas ganz anderes als für sich selbst zu arbeiten: Dort gibt es Termine, die eingehalten werden müssen. Das Timing ist in dieser Branche unabdingbar. Als Künstler kannst du entweder die Arbeiten im Voraus produzieren oder das Unvermeidliche aufschieben!

*Ulrichs/* Wie war es, mit Zinedine Zidane zusammen zu arbeiten?

*Gordon/* Zidane bleibt uns ein Rätsel, aber ich denke, unser Film über ihn ist ein gut getroffenes Abbild dieses Rätsels. Unser Portrait hat nicht den Anspruch, seine Per-

sönlichkeit unverrückbar festzunageln, sondern es geht uns vielmehr darum, dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, in die Haut dieses Fußballstars zu schlüpfen, ohne dessen Flügel zu stutzen.

*Ulrichs/* In deinem neusten Werken arbeitest du auffallend häufig mit Tieren, auch Zidane tiegert vergleichbar einem Tier über das Spielfeld, aber verliert nie den Überblick. An welches Tier erinnert Sie Zidane?

*Gordon/* Natürlich an eine Sphinx... dann passt er auch nach Venedig!

*Ulrichs/* 1970, während eines Ligafußballspiels, richtete der deutsche Regisseur Hellmuth Costard acht Kameras auf den Fußballer George Best und nahm seine Bewegungen über neunzig Minuten lang auf. Sechsenddreißig Jahre später wird dein Film „Zidane: A 21st Century Portrait“ veröffentlicht; gezeigt wird ein legendärer Fußballspieler bei der Arbeit, aufgenommen von siebzehn Kameras. Ist diese Parallele ein Zufall?

*Gordon/* Als wir die Filmbearbeitung halbwegs abgeschlossen hatten, entschlossen wir uns, den Costard-Film anzuschauen, um sicher zu gehen, ihn nicht kopiert zu haben. Der Film war damals vergriffen, also flog Philippe ins Deutsche Filmarchiv nach Berlin. Er machte dort heimlich eine Raubkopie von dem Film und brachte diese zurück nach Paris, damit ich sie mir ansehen konnte. „Fußball wie noch nie“ war zu diesem Zeitpunkt ein wenig bekannter Film, aber wir wollten wissen, was er zeigte und waren uns sicher, dass es verbitterte deutsche Stimmen geben würde! Aber im Ernst, seit unserem Zidane-Film schenkte man Costards Film viel mehr Aufmerksamkeit. Das ist doch sehr positiv zu werten.

*Ulrichs/* Wo stellst du zur Zeit aus?

*Gordon/* Vor ein paar Wochen eröffnete eine große Ausstellung von mir in Avignon, in der Grande Chapelle du Palais des Papes.

*Ulrichs/* Wie ging es dir dabei, an solch einem sakralen Ort auszustellen?

*Gordon/* Es war ziemlich respekt einflößend. Soweit ich weiß, stellten außer mir dort nur Bill Viola und Pablo Picasso aus. Ich filmte in den heiligen Gemäuern Tiere und stellte die Videoarbeit dann in denselben Räumen aus.

*Ulrichs/* Die Liste deiner Auszeichnungen ist eindrucksvoll: Hugo Boss Prize, Roswitha Haftmann-Preis, Nominierung für die Goldene Palme in Cannes und natürlich den begehrten Turner Prize im Alter von 30. Ist da noch eine Steigerung möglich?

*Gordon/* Mir würde es nichts ausmachen, den Turner Prize nochmal zu gewinnen. Ich glaube, beim dritten Mal darf man ihn behalten ...

*Ulrichs/* Der Turner Prize ist nicht der Jules-Rimet-Pokal!

*Gordon/* Trotzdem wäre ich sehr gern das Brasilien der Kunstwelt!

*Von den 21 Filmen im Rennen für den Goldenen Löwen 2008 in Venedig gewann schließlich The Wrestler von Darren Aronofsky mit Mickey Rourke in der Hauptrolle. Auch wenn Douglas Gordon Fußball vorzieht, passt diese Auswahl zu ihm wie die Faust auf's Auge!*



## Resending remade readymades

*/Michael Sailstorfer bei Johann König*

The strangest artwork I experienced this summer was probably, possibly, perhaps, and conceivably in all likelihood, unintentional.

Last week, Great Aunt Lilly sent Aunt Nell a postcard. Not just any postcard, mind you, but the very same post card Aunt Nell had sent to Aunt Lilly the week before with a snapshot on the front of the wild Texas Bluebonnets growing at the edges of her well-manicured garden in North Carolina.

Let's say that again: it wasn't exactly the same postcard, no. Aunt Lilly had super-glued a piece of white paper over Aunt Nell's original message, but the postcard's face, a snapshot Aunt Nell had proudly taken herself, was the same.

"But what did she write? What was her message?" I pleaded with Aunt Nell to reveal the specifics of what might well have been regarded as a passive aggressive act, an encounter of the third kind, or simply a brash disregard for the unwritten rules of postcard etiquette.

Aunt Nell snapped, "Now that would be rude to tell you that. I'm not going to be rude, but I just wanted to tell you how weird I thought it was and that I didn't know what to make of it!"

Aunt Nell's sense of etiquette had thwarted my attempts in investigative psychology. How was I to interpret Aunt Lilly's action without knowing the text? Postcards by nature are not the space of private communication, but rather a way of announcing the place in which one was or still is or even wishes to be. (Now that's an idea for you: sending post cards from places one wishes to be in the future... but I digress). What indeed are we to "make" of this red-herring behavior without knowing the message? That perhaps Aunt Lilly, concerned with the energy crisis, has become a fanatic recycler or that perhaps Aunt Lilly bears a grudge towards Aunt Nell (who inherited the garden house from Mama Jean), or that

perhaps Aunt Lilly is playing tricks on Aunt Nell's rather tentative wits or that perhaps Aunt Lilly is losing her own?

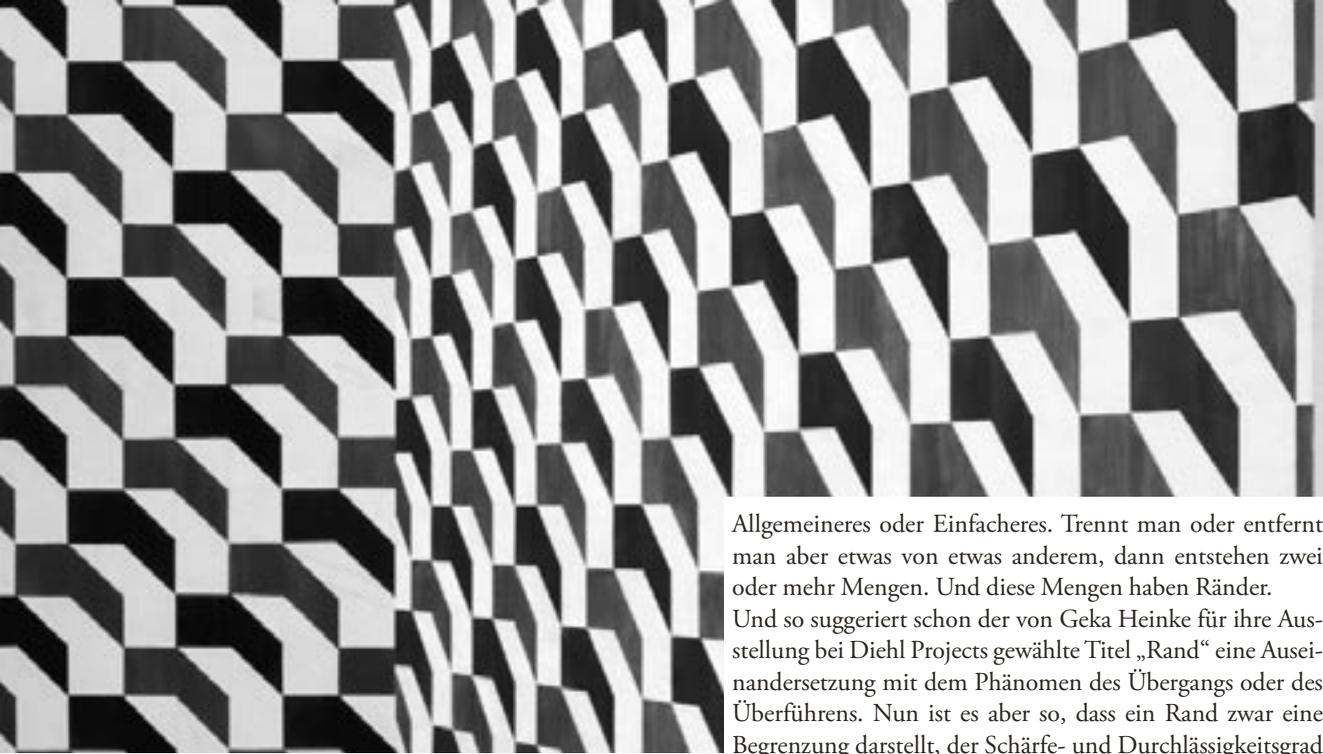
In any case, Aunt Lilly shares the same uncanny sense of reality with many artists I know, wittingly or unwittingly. Take Michael Sailstorfer, for instance, whose recent show at the Schirn in Frankfurt and Johann König in Berlin caused pause for pause, leaving us wondering when the messenger would finally arrive. Sailstorfer had re-made a readymade sign which once advertised a radio station in East Berlin. That is to say, the sign was no longer a functioning "sign," per se, but rather an instance of a sign with an evacuated message, emptied of function, you see, as it now "signified" a former East German radio station which was no longer sending messages out into the world. As Sailstorfer had placed its readymade re-make in Frankfurt and (later) in König's West Berlin gallery, it adopted a funk-tion, sending out a message, namely, as an object connoting a defunct funk still existent in Berlin – its hermeneutic possibilities conveying, among others, a mystical funk à la John Cage. Certainly, it's as good as sending a sender their very own post card back to them with a different message. Perhaps the text is decipherable – hi, how, wish, and yours sincerely – but the true message of intent, of sending back a postcard to the person who once sent it to you, remains a mystery (and the artist a revealer of mystic truths, to repeat an oft-cited Bruce Nauman message).

Whether or not Aunt Lilly intended to create an artwork or not is irrelevant. It's like what Goethe once said about the embodiment of truth; it can have a tone, but it doesn't necessarily need to put on clothes:

Es ist nicht immer nötig, dass das Wahre sich verkörpere;  
schon genug, wenn es geistig umherschwebt und Übereinstimmung bewirkt, wenn es wie Glockenton ernst-freundlich durch die Luft wogt.

*April Lamm*

*Michael Sailstorfer, Galerie Johann König,  
Dessauer Straße 6–7, 6.9.–4.10.2008*



## Rückgekoppelte Abstraktionen

/Geka Heinke bei Diehl Projects

Die schwer zu beantwortende Frage nach dem exakten Übergangspunkt von gegenständlicher in ungegenständliche Kunst beschäftigt die Betroffenen schon lange. Das gilt gleichermaßen für die mittelbar wie für die unmittelbar Betroffenen. Ein kunsthistorisch hell strahlender Fixstern auf dem Weg von der Gegenständlichkeit in die Ungegenständlichkeit ist der hoch geachtete niederländische Maler Piet Mondrian. Er ist seinen steinigen Weg in den frühen Jahren des vergangenen Jahrhunderts gegangen. An der Entwicklung seiner Malerei kann man die intellektuelle Schwerarbeit auf dem Weg von der ungebrochenen realistischen Abbildung eines Baumes hin zur vollkommen gegenstandslosen und leuchtend klaren Farbfeldmalerei in jedem Schritt nachvollziehen. Das war zweifellos eine große Leistung. Viele abstrakte Künstlerinnen und Künstler der jüngeren Kunstgeschichte, und hier spreche ich von 1960 bis heute, ist in dieser Nachfolge dazu übergegangen, ihre künstlerischen Ideen ohne jeden „störenden“ Einfluss einer als kontaminierend empfundenen gegenständlichen Parallelwelt zu entwickeln. Völlig abgespalten von der Realität und lediglich aus einem philosophischen Nachdenken über physikalische, physiologische oder psychologische Zustände, Abhängigkeiten und den daraus folgenden Notwendigkeiten wollte man zum manifestierbaren künstlerischen Ergebnis kommen. Diese vollkommene Negation der gegenständlichen Welt in Bezug auf den Motivfindungsprozess war eine weit verbreitete Doktrin in der abstrakten Kunst. Das hat sich geändert. Die Definition der künstlerischen Abstraktion ist heute größtenteils eine andere und hat wieder engen Kontakt mit dem eigentlichen Wortsinn aufgenommen, denn die Abstraktion (lat. abstractus – „abgezogen“, oder abs-trahere – „abziehen, entfernen, trennen“) bezeichnet meist den induktiven Denkprozess des Weglassens von Einzelheiten und des Überführens auf etwas

Allgemeineres oder Einfacheres. Trennt man oder entfernt man aber etwas von etwas anderem, dann entstehen zwei oder mehr Mengen. Und diese Mengen haben Ränder.

Und so suggeriert schon der von Geka Heinke für ihre Ausstellung bei Diehl Projects gewählte Titel „Rand“ eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Übergangs oder des Überführens. Nun ist es aber so, dass ein Rand zwar eine Begrenzung darstellt, der Schärfe- und Durchlässigkeitsgrad dieser Begrenzung aber einer individuellen Definition bedarf. An diesem Punkt beginnt Geka Heinkes Arbeit an der notwendigen Feinjustierung in der weit gedehnten Grauzone zwischen Gegenstand und Nicht-Gegenstand. Die Lust an dieser Feinjustierung und ebenso die Lust an einer klaren künstlerischen Positionierung ist in allen Arbeiten Geka Heinkes spürbar. So entscheidet die ausgebildete Malerin, die ihre künstlerischen Fragen überwiegend, aber doch nicht ausschließlich malerisch bearbeitet, zum Beispiel, dass sie durch die Betitelung einzelner zweifelsfrei ungegenständlicher Arbeiten deren gegenständliche Herkunft aber klar benennt. So sehen wir u.a. großformatige malerische Übersetzungen und Weiterentwicklungen von Parkettböden wie z.B. „Composition with 14 lines (parquet Villa Dürckheim)“ und Tapetenmustern wie z.B. in der Arbeit „Wallpaper design (Octogon)“, auf Leinwand und als Raum füllende Wandmalerei ausgeführt. Im Ergebnis führt diese Strategie der Offenlegung der Motivquellen dazu, dass man bei der Betrachtung der Arbeiten jeweils die Möglichkeit hat, in beide Richtungen zu sehen und zu denken, in die gegenständliche und in die ungegenständliche. Diese, einigen Arbeiten durch die Betitelung mitgegebene zweite Ebene, der Rückgriff in die Realität, lässt sich aber, und das ist eine elementare Eigenschaft von Geka Heinkes Arbeiten, jederzeit vollkommen ausblenden. Was dann übrig bleibt, sind rhythmische, sich regelmäßig und gleichförmig wiederholende malerische Prozesse, die durch ihre visuelle Klarheit überzeugen. Koppelt man diese visuellen Ereignisse dann erneut mit den bereits mittels Titel offenbarten Motivquellen, dann führt dies zu einer angenehmen Wahrnehmungssoszillation. So entwickelt Geka Heinke ihre Abstraktion ‚face to face‘ mit der Realität und man hat in jedem Moment das Gefühl, dass der Weg zurück offen ist. Man steht im dichten Nebel der ungegenständlich-gegenständlichen Grauzone und blickt in beide Richtungen ins Licht. Und das macht Spaß. *Peter K. Koch*

Geka Heinke „Rand“, Diehl Projects, Zimmerstraße 88–91, 12.9.–25.10.2008



## Vermeintliche Tiefen des Raums

/ *Richard Serra in den KW*

Sitzen und schauen: Das ist eine ungewohnte Rezeptionshaltung, wenn es um die Arbeiten des amerikanischen Künstlers Richard Serra geht. Seine raumgreifenden bis riesigen Stahlskulpturen animieren den Betrachter, um sie herumzugehen, sich ihnen anzunähern und wieder zu entfernen. Serra lotet immer wieder die Dreiecksbeziehung Skulptur-Mensch-Raum aus. Die Berliner Kunstwerke präsentierten nun fünf seiner nur wenig bekannten, frühen Filme als endlos laufende Projektionen – da war geduldiges Stillsitzen gefragt. Dennoch lautete der Titel der Ausstellung: „Thinking on your Feet“.

Drei der fünf Schwarzweißfilme zeigen einen ähnlichen Vorgang: Hände, die etwas tun, oder besser, sich mit etwas abmühen. Ohne Ton, ohne Schnitt, ohne Kamerabewegung filmt Serra in Echtzeit ab, wie eine Hand mehr oder weniger erfolgreich versucht, kleine, von oben ins Bild fallende Bleiplatten zu fangen („Hand Catching Lead“, 1968). Ein anderer Film („Hands Tied“, 1968) beobachtet ein Paar gefesselte Hände und zeigt, wie sie sich langsam aus der Zwangslage herauswinden. Im dritten Film wird ein Haufen Bleispäne auf dem Fußboden ausgeschüttet; zwei Paar Hände lesen in einer Sisyphosarbeit alles bis auf den kleinsten Rest wieder auf („Hands Scraping“, 1968).

Mit den nüchtern-benennenden Titeln der Arbeiten ist über deren Inhalt bereits alles Wesentliche gesagt; eine sich narrativ entwickelnde Handlung oder eine komplexere Filmsprache ist nicht zu erwarten. Diese reduzierte filmische Haltung lässt sich im Kontext der Entstehungszeit verstehen: In der bildenden Kunst diente das Medium Film zunächst meist dazu, Performances abzufilmen, um sie über den Moment der Aufführung hinaus zu dokumentieren. Viele Künstler-Filme und später auch Videos bewegten sich in diesem Grenzbereich zwischen Dokumentation und eigenständiger

ger künstlerischer Arbeit. Serra selbst gibt als eine wichtige Referenz für seine Filme die Arbeiten der Performerin und Filmerin Yvonne Rainer an.

Mit seinen drei „Hand-Filmen“ thematisiert Serra die Vorgehensweise des bloßen „Abfilmens“, also Vorgänge in ihrer ganzen Länge aufzunehmen und sie chronologisch und ungeschnitten zu zeigen. Allerdings dokumentiert er keine Performances – die Handlungen in den Filmen geschehen nur für die Kamera.

In einem Text von 1970 schreibt er über die Gleichzeitigkeit von filmischer Aktion und Rezeption: „Das Anliegen neuerer Filme hat sich verschoben vom Inhalt, literarischem Inhalt und narrativer Zeit zu solchen Filmen, in denen Zeit mit ‚Realzeit‘ oder mit prozessualer Zeit (die Zeit des Machens des Films) gleichgesetzt wird. (...) Dieses neu gefundene Interesse an Zeit ist nicht bloß eine Inhaltsallusion, d.h. der Betrachter wird nicht einfach zum Subjekt in Bezug auf ein Objekt, sondern er erfährt im Gegenteil Zeit und Ort von Subjekt und Objekt simultan.“ (Serra, 1970)

Die beiden anderen Filme der Ausstellung wie „Railroad Turnbridge“, 1976 und „Frame“, 1969, sind hingegen komplexer angelegt; aber ebenso wie die drei ‚Hand-Filme‘ sind sie Untersuchungen über das Filmen selbst. In „Railroad Turnbridge“ ‚benutzt‘ Serra eine Maschinerie des Industriezeitalters als Bildmaschine: Er filmt auf einer stählernen Drehbrücke, dabei wählt er die Position seiner Kamera so, dass das Stahlgerüst der Brücke einen Bildrahmen formt. Das Tempo des Filmes ist bestimmt von dem behäbigen Mechanismus der Plattform.

Der fünfte Film (mit Ton) spielt schon im Titel mit den Bedingungen des Filmens: Frame bedeutet im Englischen sowohl Rahmen als auch Film-Einzelbild. „Frame“ zeigt als einzige Einstellung ein Fenster mit Rahmen, durch das die Kamera auf eine großstädtische Straßenszenerie schaut. Das Fenster ist nicht bildparallel aufgenommen und erscheint auf der Projektionsleinwand entsprechend verzerrt. Ein Mann, nur unvollständig zu erkennen, misst mit einem viel zu kurzen Lineal mehrfach die Länge der einzelnen Seiten des Fensterrahmens aus. Das Ergebnis der Messungen: Sie sind unterschiedlich lang – der Rahmen entpuppt sich nicht als das perfekte Rechteck, als das ihn das menschliche Auge vielleicht wahrnehmen wollte. Und die vermeintliche Tiefe des Raums ist lediglich eine verzerrte Fläche.

Die Ausstellung gibt einen Einblick in einen unbekannteren Teil von Serras Arbeit und zeigt, wie intensiv er an den künstlerischen Experimenten der Zeit interessiert und beteiligt war. Das Filmen hat er irgendwann trotzdem aufgegeben, und sich ganz der Erfahrung von Betrachter und Objekt im Raum zugewendet. Film und Skulptur begreift er als zwei unvergleichbare Medien: „Die Analogie zu bemühen, was skulptural an der Skulptur und was skulptural im Film sei, zeugt für mich von einem grundsätzlichen Unverständnis für das Potenzial von Skulptur.“ (Serra, 1979)

*Jasmin Jouhar*

*Richard Serra „Thinking on Your Feet“*,

*KW – Institute for contemporary art, Auguststraße 69,*

*6.7.2008–07.9.2008*



## Absolut unspezifisch

*/Ortsspezifische Kunst in den nuller Jahren*

Der Bezeichnung „Ortsspezifik“ und damit verbunden eine allgemein auf den Ausstellungsort bezogene Arbeitsweise gab es in der Kunstgeschichte in unterschiedlichen Ausprägungen schon immer. In den 60er Jahren wurde sie mit „site specific“ zum Label. Einerseits war damit eine Kunst gemeint, die sich je nach Situation auf architektonische, funktionale und andererseits auf historische, soziologische und politische Aspekte des Ausstellungsortes bezog. Der Ort wurde also nicht mehr als neutrales Display angesehen, sondern als einflussnehmender Faktor, der nicht selten an­teilig zur Arbeit gehörte. Damals machte diese Art der Produktion nur einen kleinen Teil aus, dem gegenüber standen die leicht konsumier- wie distribuierbaren Bilder, Drucke, Zeichnungen zum Beispiel der Pop Art, die sich ihrem Präsentationsort zumeist autonom gegenüber verhielt. Jetzt, in der gegenwärtigen Kunstproduktion, hat sich das Verhältnis vertauscht. Man findet kaum mehr Arbeiten, die sich nicht auf den Ort ihrer Präsentation beziehen, die ortsspezifische Arbeitsweise ist inflationär geworden. Zu Ausstellungen werden immer weniger Werke und immer häufiger Künstler zur Produktion vor Ort eingeladen. Warum sich immer mehr Künstler auf diese Arbeitsweise einlassen und was die Kunst dabei gewinnt beziehungsweise verliert, das soll im folgenden kurz angerissen werden.

Doch zunächst noch ein Blick zurück: In den 60er Jahren war die ortsspezifische Arbeitsweise getragen von einer Kritik an den Definitionsmechanismen der Ausstellungsinstitutionen und des Kunstbetriebs generell, der durch Distribution und Präsentation als Wertbildungsinstanz figurierte. Die üblichen Verdächtigen jener damaligen ortsspezifischen Arbeitsweise: Michael Asher, Daniel Buren, Dan Graham, Robert Smithson (usw.) machten es sich zur Aufgabe, inner-

halb wie außerhalb der Institutionen deren Normensysteme mit künstlerischen Arbeitsweisen sichtbar zu machen. Zumeist wurde dieses Vorgehen gleichgesetzt mit einer normativen und kritischen und damit distanzierten Haltung den Institutionen gegenüber. Ziel war es, sich von den Mechanismen, die, mit dem Impetus der 60er gesprochen, auch als Zwangsmechanismen angesehen wurden und dem auf Freiheit gegründeten Lebensstil zuwider liefen, nicht einnehmen zu lassen. Damit verbunden war eine Haltung, dass Kunst etwas bewirken, verändern, generell sichtbar machen kann.

Ortsspezifisch zu arbeiten führte aber zu einer paradoxen Situation: Einerseits bindet man ein Objekt an den Ort seiner Präsentation und entzieht es somit dem Kunstmarkt als Ware, es lässt sich nicht mehr distribuieren. Konsequenterweise, mit einem absoluten Verständnis von Ortsspezifik, könnte man es nur zusammen mit seinem Ausstellungsort verkaufen. Diese untrennbare Anbindung an den Ort führt seltsamerweise auch zu einer Fetischisierung desselben. Andererseits wollte man aber gerade mit dieser Arbeitsweise eine Distanz gegenüber dem Normativen der Institutionen einnehmen und diese sicher nicht huldigen. Kritik an der Institution schien zunächst nur inmitten der institutionellen Strukturen möglich.

So weit die alten Zeiten und die Anfänge der ortsspezifischen Arbeitsweise in den 60ern. In der gegenwärtigen Kunstproduktion hat sich dieses Paradox aufgelöst. Jetzt entstehen die künstlerischen Arbeiten nahezu ausschließlich für einen Ausstellungsort und werden auf diesen hin konzipiert, ohne ihn zwingend zu hinterfragen. Zwar werden spezifische Eigenheiten des Ortes in die Arbeit integriert, jedoch selten kritisch-distanziert oder politisch-motiviert. Diese Art von distanzloser Hingaben an den Ausstellungsort als architektonischer und formaler Rahmen führt zu einer Kunst, die

nichts mehr hinterfragt, nichts mehr bewegt, die man schnell vergisst, die generell unspezifisch wird. Die unspezifische Kunst ist zumeist unauffällig und geht in ihrer Bezogenheit auf den Ort ein gefälliges Spiel mit diesem ein. Manchmal kann man die Kunst von dem Ort nicht mehr trennen, was den Effekt hat, dass man sie in ihrer Unauffälligkeit, die von der tatsächlichen Dimension unabhängig ist, schon wieder vergessen hat, wenn man die Ausstellung verlässt. In ihrer ästhetischen Gefälligkeit oder gewollten Nicht-Gefälligkeit wird sie schlicht zum Interieur. Diese Kunst gibt es nicht nur auf den Raum bezogen, sondern auch als Einzelteil, zum Beispiel als Lampe. Wenn mir zwischen einer ‚Kunstlampe‘ und einer ‚Ikealampe‘ kaum mehr Unterschiede auffallen, dann ist es um die Kunst geschehen. Die kann man dann hinstellen wo man will, das ändert auch nichts mehr.

Ein Grund für die Produktion vor Ort ist sicherlich die generelle Erweiterung des Kunstmarktes, einmal geographisch über die ganze Welt und andererseits auch institutionell. Es schießen immer mehr Museen aus dem Boden, die sich in ihrem Profil immer stärker ausdifferenzieren, immer mehr Galerien produzieren eigene Ausstellungsprogramme, immer mehr weltumspannende Biennalen positionieren sich; es wird einfach immer mehr Kunst gezeigt. Sprich die Expansion des Ausstellungsbetriebs lässt eine von dem jeweiligen Ort unabhängige Arbeitsweise schlicht als Zeitverschwendung erscheinen, jedenfalls für den Entrepreneur-Künstler. Indem man für den Ort produziert, schlägt man zwei Fliegen mit einer Klappe: Man verliert keine Zeit und passt sich den Bedingungen möglichst gut an, huldigt die Ausstellungsinstitution. Genau in diesem Punkt differenzieren sich die Nuller-Künstler von den 60er-Künstlern. Vergleichsweise harmlos erscheint einem diese Design-Kunst. Man denke in diesem Zusammenhang an die letzte Berlin Biennale, insbesondere an die obere Halle der Nationalgalerie, da beispielsweise an Gabriel Kuri oder Goshka Macuga. Man könnte an dieser Stelle sicher noch differenzierter auf die einzelnen Arbeiten dieser sogenannten Affirmationskunst eingehen und voller Nostalgie die gute alte auf Intervention basierende ortsspezifische Kunst vermissen. Doch das würde bedeuten anachronistisch zu argumentieren und die Veränderungen des Kunstbetriebs auszublenden. Die Künstler können heute die althergebrachten Mechanismen von Distribution, Präsentation und damit die Wertbildungsinstanzen im Allgemeinen gar nicht mehr sichtbar machen, weil sich diese selbst nicht mehr lokalisieren lassen. Betrachtet man die vielschichtigen Märkte, sowohl lokal als auch strukturell, dann zeigt sich ein komplexes System auf, in dem die Institution Museum nur noch ein Mitspieler ist. Die guten alten Mechanismen der Wertproduktion wirken in diesem globalen Netz der Transaktionen eher niedrig. Die vielfältigen Märkte definieren, wer mit welchen Anteilen als erfolgreich gilt und damit dann zumeist auch von den Kuratoren so eingestuft wird. Die Reihenfolge der Wertbildung hat sich verändert. Diese neuen Strukturen sind hochkomplex, transnational, nicht mehr lokalisierbar.

Die ortsspezifische Arbeitsweise ist zu einem Grundphänomen geworden und hat ihre normative Bedeutung auf dem Weg dorthin verloren. Zwar ist das Museum als Ort mit seinen Strukturen der Bewahrung, Vermittlung und

Distribution noch immer vorhanden und noch immer gibt es Künstler, die im althergebrachten Sinne der 60er Jahre ortsspezifisch arbeiten und in diese altmodischen Strukturen eingreifen. Doch diese Arbeitsweise ist heute so überholt wie einige Museen – sie ticken wie schwere Standuhren im Hintergrund und man hört sie kaum noch.

Um heute ortsspezifisch im Sinne einer kritischen Haltung zu arbeiten, muss man das komplexe gegenwärtige System des Marktes reflektieren, wie es unter anderem Tino Seghal versucht, der sich mit seiner Produktion mit den gegenwärtigen Mechanismen des Marktes auseinandersetzt und Ortsspezifisch im Sinne einer kritischen Haltung begreift, indem er Werke schafft, die sich im Moment ihrer Aufführung verbrauchen und absolut nichts, was sich über den Markt distribuieren ließe, hinterlassen. Die performativen Arbeiten setzen während sie sich verbrauchen ein Kapital um, was sich direkt durch die Arbeit der Beteiligten verbraucht, die zumeist gut bezahlt werden. Ebenso wie sich der Künstler selbst durch den Verkauf der Aufführungsrechte finanziert. Das Kapital wird distribuiert, nicht die Arbeit an sich. Doch wenn wir noch mehr von solchen, sich gleich verbrauchenden Werken hätten, dann würde die Kunst irgendwann zu Theater werden. Das kann man sich dann wie bei Marthaler vorstellen, irgendwann stellt sich jemand an den Rand der Bühne und starrt vor sich hin, das ist zwar lustig, aber auch keine Lösung.

*Melanie Franke*



seit dem großen Erfolg meines Regals „Modern“ nur Fehlschläge. Aber die nächste Idee könnte mich schon wieder unermesslich reich machen! Ein spielerischer Umgang ist dabei nicht nur erwünscht, sondern sogar notwendig: Alle großen Unternehmer waren auch Spieler. Mit Kunst hat das nichts zu tun, ich habe sogar mit der Wissenschaft und der Wirtschaft zwei Betätigungsfelder gewählt, die von der Kunst am weitesten entfernt liegen. Erstens weil wirklich alle Menschen, die ich kennenlernte, als ich als junger Mann nach Berlin kam, auch Künstler waren. Also wollte ich logischerweise nicht Künstler werden. Und weil ich zweitens nach der siebenmaligen Lektüre von Pierre Cabannes „Interviews with Marcel Duchamp“ keinen Sinn darin sah, weitere Beweise dafür anzuhäufen, dass alles, was jemand zu Kunst erklärt, auch Kunst ist. Darauf lässt sich ja die Produktivität des heutigen Künstlers zurückführen: Suppendosen, Staubsauger, Haie – alles ist immer nur eine Variation der großen „Fontaine“, also des Urinals, das Duchamp 1917 zu Kunst erklärt hat. Ich wollte mich an der Wiederholung dieser Idee nicht auch noch beteiligen.

## Hengstgatter bei Vicky Leandros

/ Interview mit Rafael Horzon

*Rafael Horzon ist seit zehn Jahren mit einem Regalgeschäft „Moebel Horzon“ in der Torstraße präsent. Der Ladenraum und das darin ausgestellte Regal „Modern“ variierte über die Jahre nur wenig. Ansonsten erreichten einen in diesem Zeitraum immer wieder Einladungen zu diversen Neugründungen und Jubiläumsveranstaltungen. Dieses Interview versucht, etwas Licht hinter die multiple Fassade des 37-Jährigen zu bringen.*

*Andreas Koch/* Wenn du jemanden kennenlernst und gefragt wirst, was du machst, was antwortest du und verwendest du gegebenenfalls Variationen dieser Antwort?

*Rafael Horzon/* Dann sage ich, was der Wahrheit entspricht, weil ich immer die Wahrheit sage: „Ich bin Unternehmer.“ Und auf die neugierigen Nachfragen erzähle ich dann von meinen gutgehenden Unternehmen wie „System-Lüftung“, „Belfas“ oder „Moebel Horzon“. Im Moment plane ich ein Unternehmen namens „Pferd Zentrale“, mit dem ich in den Bereich der Hengst-Aufzucht einsteigen möchte.

*Koch/* Ist das nicht nur eine Wahrheit? Könnte man nicht auch sagen, du bist Produktgestalter oder Ideenentwickler? Immerhin entsteht bei dir aus einem Produkt oder aus einer Idee ein eigenes Unternehmen und deine Homepage verzeichnet mittlerweile zehn davon. Jedenfalls erscheint dein Umgang mit dem Beruf des Unternehmers als ein sehr spielerischer, um nicht zu sagen künstlerischer.

*Horzon/* Coca Cola ist doch auch aus einem einzigen Produkt entstanden, und ist mittlerweile das erfolgreichste und wertvollste Unternehmen der Weltgeschichte. Um ehrlich zu sein, ist es die Suche nach genau diesem einen Produkt, die mich antreibt: Jedes neue Produkt könnte das neue Coca Cola sein! Niemand kann absehen, wie erfolgreich ein Produkt sein wird, bevor es nicht auf den Markt gekommen ist, also gründe ich ständig neue Unternehmen. Leider waren es

*Koch/* Tatsächlich wirst du aber hauptsächlich im Kunst- und Kulturbetrieb wahr- und ernstgenommen. Deine Wissenschaftsakademie ist nach zehn Jahren eingestellt und glänzte eher durch illustre Namen mit lustigen Vorträgen, wie z.B. „Der Hippie als Antichrist – 2000 Jahre Kulturkampf zwischen Wald und Kirche“ von Carl von Siemens, als durch Wissenschaftlichkeit. Du glaubst doch nicht ernsthaft an den Erfolg deiner Unternehmen, wie z.B. „Belfas“, das quadratische Fassadenelemente vor jegliche Art von Gebäuden vorschlägt oder „Separitas“, das helfen soll, den geliebten Menschen aus einer festen Beziehung loszueisen? Viele deiner Unternehmen scheinen nur dafür gegründet zu sein, irgendwann eine prunkvolle Galajubiläumsparty zu veranstalten oder auch nur scheinbar zu veranstalten, wie kürzlich deine Fünf-Jahres-Pelham-Jubiläumsparty im Kronprinzenpalais, bei der du einfach eine Modekunstveranstaltung zu deinem Event umgewidmet hast. Um zu deiner geplanten Unternehmung zurückzukommen, kennst du dich mit Pferden aus?

*Horzon/* Also, das finde ich ja wirklich sehr interessant: Früher, sagen wir mal seit Courbet und Manet, war das doch immer so: Ein Künstler tut etwas und sagt, das ist Kunst, und dann kommen die Proteste: Nein das ist keine Kunst.

Schönes Modell, zumindest gibt es auf beiden Seiten irgendeine Art von Bewegung im Kopf. Mittlerweile funktioniert dies Modell nicht mehr, kein normaler Mensch würde heute noch auf die Idee kommen, irgendetwas als „keine Kunst!“ anzuklagen. Heute hat es sich umgedreht: Wenn ich eine Akademie oder einen Möbelladen oder ein Bauunternehmen gründe, dann wollen alle mich dazu zwingen, endlich zuzugeben, dass das Kunst ist, was ich mache. Das ist doch irre! Das zeigt doch nur, dass dieses Modell Kunst obsolet geworden ist. Ich werde mich daran nicht beteiligen. Weder an der Kunst, noch an dem Leben der anderen. Ich gehe den Dritten Weg.

*Koch/* Ich würde deine Arbeit auch nicht unbedingt als Kunst bezeichnen, zumal du das ablehnst. Aber ich nehme dich auch nicht als Unternehmer oder Akademiker wahr, sondern vielmehr als Jemanden, der sehr humorvoll mit diesen Berufsfeldern umgeht und dies mit einer neobourgeoisen Grundhaltung verfolgt, die gleichzeitig ironisiert wird. So weit weg von Duchamp sehe ich dich da gar nicht, nur dass er eben Künstler war. Statt Bobo (Bourgeois Bohemien) würde auf dich eher Enbo (Entrepreneur Bohemien) zutreffen. Deswegen passen Pferde da ganz gut in die Reihe. Wann willst du damit starten?

*Horzon/* Ich verhandle noch mit unserem Hausverwalter, unser Hof in der Torstraße 138 wäre groß genug für zehn bis zwanzig Hengst-Gatter. Falls das zu keiner Einigung führt, werde ich unsere Nachbarn Vicky Leandros und Wim Wenders in der Torstraße 140 ansprechen, deren Hof grenzt an unseren und hat weidetauglichen Rasen, also ideale Voraussetzungen für die Hengst-Aufzucht.

*Koch/* Echt? Du wohnst auch noch in der Torstraße. Nachdem du deinen Möbelladen in der Torstraße 68 und deine Designfirma Redesigndeutschland in der Torstraße 94 aufgemacht hast, bist du zudem 44 Hausnummern weiter privat eingezogen? Warum hängst du so an der Torstraße?

*Horzon/* Dazu kommt noch, dass die Wissenschaftsakademie Berlin ja ursprünglich, von 1997 bis 1999, in der Torstraße 66 ihren Sitz hatte. Das war der Beginn der neuen Ära. Vorher hatte es in der Torstraße nur spinnwebenverhangene Läden gegeben, in denen die einhundertjährigen Ladenbesitzer Glasscherben und Rinde verkauften. Trotzdem ist die Torstraße vom Schicksal der Schönhauser Straßen mit ihrem Flagship Store und Fashion Experience Drama verschont geblieben, anscheinend ist sie doch zu groß und zu laut. Aber ich werde ihr treu bleiben, weil ich meinen Reichtum und meinen Ruhm nur ihr zu verdanken habe. Und zu Redesigndeutschland noch ein Wort: Auch so eine Firma, die alle immer für Kunst halten, nur weil sie ein paar Prozent radikaler ist, als alle anderen jemals dagewesenen Firmen. Was allerdings auch dazu geführt hat, dass sie noch niemals einen Auftrag von außerhalb bekommen hat.

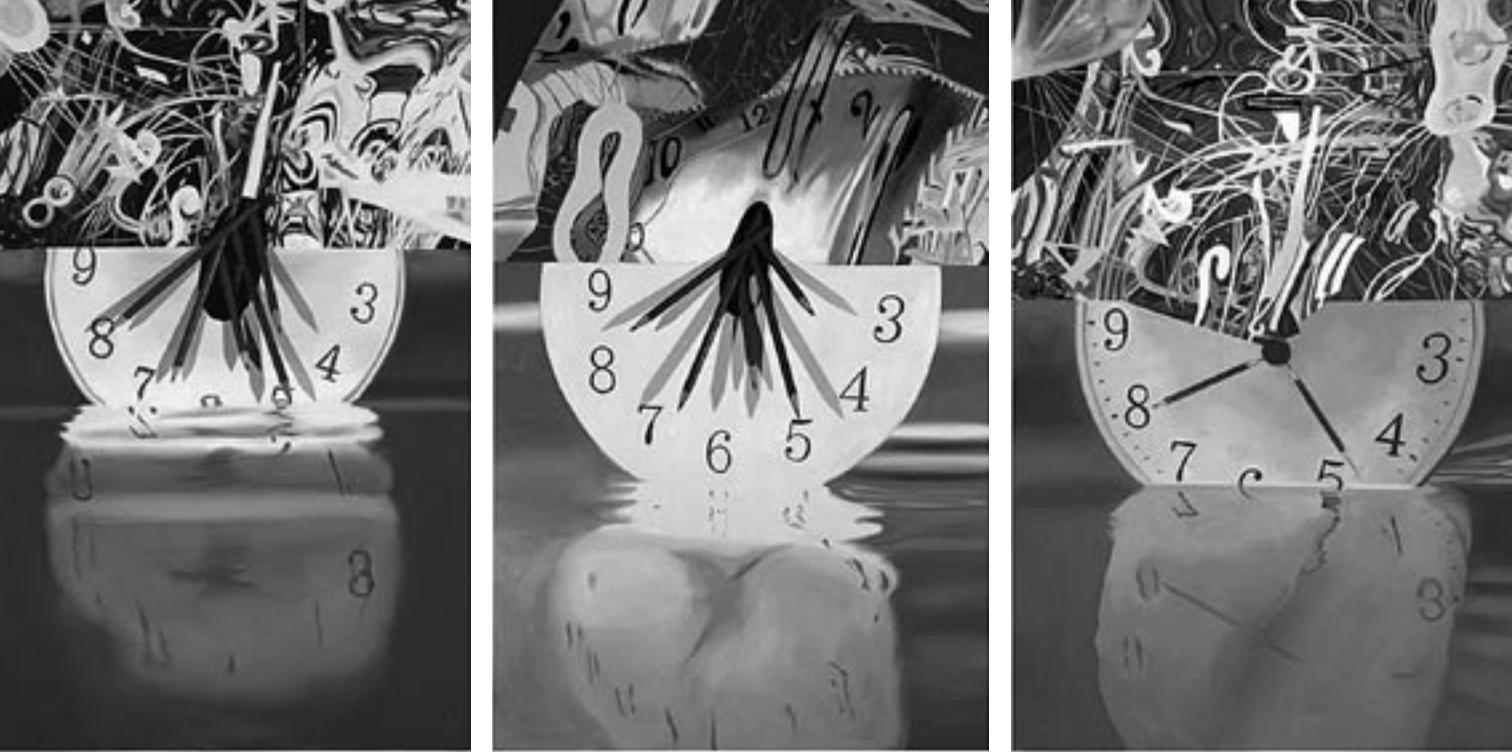
*Koch/* Das heißt, du verdienst hauptsächlich mit deinen Regalen Geld? Ich kann mir vorstellen, dass die Einführung der Regalwand dem Umsatz einigen Auftrieb bescherte. Immerhin setzte dich die Firma Muji mit dem Pappremake deines Regalklassikers „Modern“ unter Druck. Wie viele Mitarbeiter hast du eigentlich bei Moebel Horzon? Ich habe gehört, du hast unter anderem so aufstrebende Künstler wie Thomas Zipp beschäftigt.

*Horzon/* Ja, Thomas war ein viel versprechender Regal-Lehrling. Einer der besten Mitarbeiter, die ich je hatte. Doch dann wurden seine Regale immer ungenauer, von rechten Winkeln keine Spur. Auch einfache Fragen wie zum Beispiel: Warum hat dies Regal zwei Fächer mehr als auf meiner Skizze? wurden ausweichend oder gar nicht mehr beantwortet. Ich legte ihm nah, doch Künstler zu werden, und wenige Wochen später stellte er zum ersten Mal bei Guido Baudach aus. Wir sind aber immer noch gute Freunde. Als Ersatz für Thomas Zipp kam dann Dirk Bell. Leider auch viel zu verträumt für die harte Arbeit in einer Möbelfabrik. Dann kam Marten Frerichs. Seitdem wird von meinen Freunden, die als Galeristen arbeiten, sehr genau beobachtet, wer gerade in der Regalproduktion beschäftigt ist. Aber ich gebe keine Tipps mehr, ich kann ja nicht ständig neue Mitarbeiter suchen, die dann zwei Monate später Künstler werden!

*Koch/* Und eine eigene Galerie wäre bei deiner Konzernweiterung bestimmt das letzte, was dir in den Kopf kommen würde. Zumal du die Galeriarbeit sicher aus Erzählungen deiner Galeristenfreunde zum Beispiel von Neu gut genug kennst, um die das machen zu lassen. Zusammen entwickeltest du aber u. a. mit Thilo Wermke von Neu das „Grill Royal“. Was genau hast du da gemacht?

*Horzon/* Nicht ganz: Ich hatte mit Boris Radczun, dem jetzigen Geschäftsführer des Grill Royal, eine Schnellimbiss-Kette geplant, namens „Huhn-Land“. In allen Filialen sollte nur ein einziges Lied gespielt werden, nämlich „Huhn River“, eine Neueinspielung von „Moon River“, phonetisch leicht frisiert; wir wollten übrigens alle Instrumente selbst einspielen und auch selbst singen. Wir hatten sogar schon ein Logo entworfen, eine Weltkugel, die vom Huhn-Land-Logo umkreist wird, ähnlich wie der Saturn. Dann kamen aber Stephan Landwehr und Thilo Wermke auf die Idee mit dem Grill Royal, wobei der Name übrigens zu mindestens 50% von meinem Modelabel „Gelee Royal“ kopiert wurde, aber nun gut. Schlimmer war, dass sie jemanden brauchten, der etwas von Gastronomie verstand, und das Huhn-Land-Projekt, also dieser Grad an Professionalität, mit dem das Projekt geplant war, hatte ihnen so imponiert, dass sie Boris Radczun dazunahmen. Damit war Huhn-Land gestorben. Mit Thilo Wermke und Alexander Schröder hatte ich hingegen den Nachtclub Pelham etabliert, ein Projekt, bei dem immens viel Geld verbrannt wurde, weil mir so gut wie kein Fall bekannt wurde, in dem irgendjemand Eintritt oder sein Getränk bezahlt hätte. „Partner und Partner“, meine Veranstaltungsagentur mit Thilo Wermke, läuft dagegen ganz ordentlich. Und große Hoffnung setzte ich auch in das Flughafen-Projekt „Rönnebeck International“: Martin Klosterfelde hat in Brandenburg Grundbesitz erworben, auf dem wir einen Flughafen planen, den man zum Beispiel Ryan-Air anbieten könnte. Alexander Schröder, Thilo Wermke und Martin Klosterfelde sind ja nicht nur Galeristen, sondern vor allem auch immens intelligente und innovative Geschäftsleute, deren Blick weit über den Kunst-Tellerrand hinausgeht.

*Koch/* Genau. Da wünsch ich dir noch viel Erfolg mit den Pferden und Flugzeugen und bedanke mich für das Interview.



## Melting clocks are back

/James Rosenquist bei Jablonka

Spanking-new, silver-chrome letters reading “Kochstr. 60” mark the entrance to the gallery cluster situated at Rudi-Dutschke-Straße 26 that includes Jablonka Galerie. The gallery needs as little introduction as the artists it shows: Mike Kelley, Andy Warhol, David La Chapelle, Nobuyoshi Araki and now James Rosenquist. Although much of the work is probably sold before the exhibition opening, the gallery’s exhibitions often disappoint curatorially, which reaffirms the suspicion that a successful gallery will not always have good exhibitions.

In a very traditional manner, the ten overly colourful, large-scale canvases line the walls of the gallery. Bearing the pseudo-intellectual title „The Hole in the Center of Time“, this series continues the same trend as the artist’s previous series *Speed of Light*; a movement away from consumer-cultural realism towards kitsch-abstract. What announces itself as a quasi-theoretical exploration of time – via semi-abstract painting – is little but a boring enumeration of hackneyed themes. There are melting clocks and spinning, mirrored discs, which clearly point to certain works in art-history, but fail to substantially engage in any rewarding dialogue with the past. Sadly, the works fall short of fulfilling our expectations.

The surface is smooth and the mirrored discs spin incessantly, catching our gaze but not our attention (which remains puzzled by the title of the exhibition and its relevance to this series of works). Admittedly, there are clocks depicted in every scene, but does this warrant the images to be seriously considered as investigations into the notion of temporality? In any case, the perception of temporality – which is not the same as the perception of a clock (!) – needs to be taken into consideration; and this, we have learnt from Henri Bergson,

However, Rosenquist’s work is definitely still evolving. His move away from Pop toward abstraction has rejuvenated his style, yet his reluctance to fully employ figures devoid of obvious meaning signals a deep mistrust, which he will have to slough off if he is to master the abstract. For now, the exhibition functions as a beacon and preamble to the high king of kitsch, who is expected in Berlin at the end of the month: Jeff Koons.

*James Rosenquist „The Hole in the Center of Time“, Jablonka Galerie, Rudi-Dutschke-Straße 26, 5.9.–20.12.2008*



## Eisengirl

/Nicole Eisenman bei Barbara Weiss

Das Erleben von Kunst hat auch etwas mit guter Laune zu tun. Bei mir zumindest gibt es Tage, an denen ich beispielsweise das Gefühl bekomme, Kunstwerken körperlich unterlegen zu sein; zu alt, zu schwabbelig, zu klein, um dem Kunstwerk adäquat gegenüberzutreten zu können. Da hilft eine Eintrittskarte, eine Straßenkarte, irgendein Mittel, das eine Orientierung auf allen Ebenen, einen Standpunkt jenseits der eigenen Unzulänglichkeit verschafft.

Diesen Umstand fand ich reflektiert, als zu Nicole Eisenmans Ausstellung in Los Angeles bei Susanne Vielmetter 2007 statt einer Presseerklärung eine Zeichnung beigelegt wurde. Deren Überschrift lautete verheißungsvoll: „This explains everything“ – dies erklärt alles, freute ich mich. Ich habe nämlich viele Fragen und Unsicherheiten. Aber leider bot die Zeichnung nur Erklärungen zu den Zusammenhängen ihrer Gemälde und reflektierte persönliche und gesellschaftliche Interessensfelder. Diese waren dargestellt durch vier Kreise und die untereinander gebildeten Schnittmengen, von „europäischer Geschichte“, mit den Zusätzen „Familiengeschichte“ und „Germany“ bis hin zu „Midlife Crisis“. Dazu gab es ein Tortendiagramm, das den State of Mind der Künstlerin darstellte, danach war sie zu einem Drittel müde, zu einem weiteren Drittel mit „global warming & political turmoil“ beschäftigt, während sich das letzte Drittel in „George (the baby)“, Essen, Trinken und Kunst auffächerte. Und der Midlife-Crisis-Kreis war um eine Tabelle ergänzt, die auf der x-Achse Lebensalter und auf der y-Achse das exponentielle Wachstum der Angst zeigte, die sich im Alter von 42 Jahren zum Maximum heraufgeschraubt hatte.

Essen, Trinken, Kunst – eigentlich war ich über die Künstlerin gestolpert, weil ich bei einem Freund in der Küche das Plakat für die Ausstellung „5000 JAHRE MODERNE KUNST - Painting, Smoking, Eating“ in der Villa Merkel in Esslingen

gesehen hatte. Eine Referenz an den Titel des legendären Philip-Guston-Bildes aus dem Jahr 1973. Guston wandte sich Ende der 1960er Jahre als herausragender abstrakter Expressionist und quasi als Herold der de-Kooning-Schule mit einem Mal von der reinen abstrakten Lehre ab, um sich unvermittelt auf eine comichafte Figuration zurückzuziehen, sehr zum allgemeinen Entsetzen. Hier schien sich jemand über die gerade eben mühsam und langwierig durchgesetzten Errungenschaften lustig zu machen.

Guston ist eine sehr hohe Messlatte für Nicole Eisenman, die seit Mitte der 90er Jahre ebenso konzentriert konstruierte und etwas bemüht wirkende Gemälde, wie sie auch wilde, aggressive und emotional herausgeschleuderten Katastrophenschinken, echte ‚Bad-Girl-Paintings‘ produzieren konnte, oft inszeniert in spielerischen und wütenden Installationen, die mit böartigem Witz und scharfer Intelligenz die Verhältnisse aufs Korn nehmen, und dabei die eigenen, auch ökonomischen Verwicklungen als Künstlerin nicht aussparten. Diesen Geist atmete diese Zeichnung mit der Darstellung des Wachstums von Angst in Abhängigkeit zur Lebenszeit.

In ihrer aktuellen Ausstellung gab es keine solche Roadmap, vielmehr zeigte die Künstlerin ein Potpurri von Strategien zur Bewältigung von Trauer. Dabei kommen Weinende nicht zu kurz, eine Serie von dreißig Monografien zeigen Gesichter weinender Figuren, bzw. zeigen wie ihre Tränen die Gesichter verdecken, und sie so zu Trauermasken reduzieren. Aber auch ein „Brooklyn Biergarten II“, erwartungsgemäß von zahlreichem Bier trinkendem Publikum bevölkert, und an Kinderbuch-Wimmelbild-Illustrationen erinnernd, läuft hier als Reflektion von Freizeitverhalten. „Das sind Orte, wo wir hingehen, um soziale Kontakte zu pflegen, um uns gegenseitig zu bemitleiden, wie die Welt ein beschissener Ort ist, und über die Obsession unserer Kultur mit Glück. Die Gemälde stellen hoffentlich so etwas wie einen Ballast zu dieser Obsession dar. Es ist gesund das Traurige in der Welt und in einem selbst zu betrachten, und etwas darüber nachzudenken“ sagte die Künstlerin. Damit setzt sie die Katastrophe als gegeben voraus, und teilt über die depressive Qualität ihrer Bilder eine grundsätzlichere Empfindung zur Weltlage mit. Aber kaufen wir ihr das ab? Drei Arbeiten aus gespritztem bunten Hartschaum unterminieren in ihrer Pseudo Art-Brut-Ästhetik die sorgfältig konstruierten und ökonomisch ‚schön‘ gemalten Bilder, durch die penetrante Ästhetik von quellenden Schaumwürste, die u.a. eine nackte Frau, mit aus dem Bild hängenden erschlafenen Hartschaum-Brüsten zeigen („Saggy Titties“). Dieser grobe Benny-Hill-Slapstick ist ebenso böartig wie treffend, denn wer weint nicht über seine aus dem Rahmen des Erträglichen hängenden (Bier-)Titten.

Andreas Schlaegel

Nicole Eisenman, „Coping“, Galerie Barbara Weiss, Zimmerstraße 88–91, 6.9.–18.10.2008



## Arg chic?

/ Interview mit Silke Wagner

*Raimar Stange/* Kommt deine Show nicht arg chic daher?  
*Silke Wagner/* Ich wurde eingeladen die Ausstellungs- und Vermittlungsstrukturen des n.b.k. und seiner beiden Sammlungen – Artothek und Videoforum – zu thematisieren. Mit den beiden Arbeiten „Roland“ und „Ellen“ verfügt der n.b.k. jetzt für die nächsten drei Jahre über eine flexibel einsetzbare skulpturale Präsentationsform für seine Sammlungen. Thematisch bezieht sich die Ausstellung auf die 60er und 70er Jahre und damit auf die Anfänge der Videokunst und auch die Gründungszeit des n.b.k. Die formale Umsetzung der Ausstellung entwickelte sich auch aus der Auseinandersetzung mit den bisherigen Ausstellungs- und Präsentationsformen des n.b.k., der räumlichen und strukturellen Situation und natürlich auch mit der inhaltlichen Neuausrichtung des Kunstvereins durch Marius Babias. Es wäre interessant zu erfahren, mit welchen Erwartungen Du gekommen bist?

*Stange/* Ach, mit den Erwartungen bin ich vorsichtig, sie werden so oft enttäuscht. Was ich mit ‚chic‘ meine, ist vor allem das silberne Neon deiner politischen Zeichen, deiner ‚Logos‘ etwa für Woodstock, das doch ziemlich gut zu dem schwarzen, glänzenden Outfit von dem, im gleichen Raum stehenden, Display-System „Ellen“ passt. Wie ist bei dieser, sicherlich nicht ungewollten, Eleganz deine Strategie?

*Wagner/* Thematisch standen, wie bereits erwähnt, die beiden Sammlungen des Hauses im Mittelpunkt und damit Fragen der Präsentation und Definition von öffentlichen Bereichen innerhalb der Institution. Ziel war es den Sammlungen eine stärkere Präsenz und Öffentlichkeit zu geben. Eine Art Bestandsaufnahme zur Eröffnung. In den Ausstellungsräumen liegt der Schwerpunkt auf dem Videoforum. Es werden ausgewählte Videoarbeiten, von Martha Rosler, Lynda Benglis, Gerry Schum, John Baldessari u.a. aus den 60er und 70er Jahren der Sammlung des n.b.k. ge-

zeigt. Diese Zeit steht politisch u. a. für die Entwicklung der neuen sozialen Bewegungen. Die zehn ausgestellten weißen Neonarbeiten zitieren an Hand von Logos oder Slogans gesellschaftspolitische Fragen und Entwicklungen dieser Zeit und sind gleichzeitig die Lichtquellen im Raum. „Ellen“ ist aus rauchgrauem Plexiglas produziert und in der Ausstellung Display für die gezeigten Videoarbeiten. Die Transparenz des Plexiglas, ermöglicht es mit „Ellen“ Farbverläufe und Doppelungen rein durch das Stecken der Skulptur zu erzeugen, die Spiegelungen auf der Skulptur verbinden die Filme und die Neonarbeiten. Die Umsetzung und die Materialität und damit die visuelle Ästhetik einer Arbeit ist ein wichtiges Element und Teil des Ganzen. Sie muss von Kontext zu Kontext neu entschieden und gedacht werden. Dabei muss auch die Spezifik des Ausstellungsortes mitreflektiert werden. Der n.b.k. war bisher, meiner Wahrnehmung nach kein Ort der durch – um Dein Wort zu benutzen – Eleganz aufgefallen ist.

*Stange/* Und das wolltest du, zumindest im unteren Raum, konterkarieren?

*Wagner/* In der Artothek im ersten Stock ging es darum einen respektvollen Umgang mit den Arbeiten der Sammlung zu finden, der gleichzeitig die NutzerInnenbedürfnisse berücksichtigt. In den Ausstellungsräumen selbst war es der Versuch einen Neuanfang zu markieren, der, um nochmals auf die Erwartungen zurückzukommen, vielleicht auch formal überrascht.

*Stange/* Okay, du umgehst meinen Vorwurf das deine Ausstellung zu chic sein könnte, also lass uns einen anderen Zugang versuchen. Vielleicht erzählst du mal etwas genaueres zu der Auswahl der zehn politischen Events, die du dann mit den Neonarbeiten symbolisiert hast?

*Wagner/* Die 60er und 70er Jahre waren in den westli-



chen Demokratien geprägt durch Studenten-, Arbeiter- und Bürgerrechtsbewegungen. Ausgehend von den USA, über Frankreich, Deutschland bis in die Tschechoslowakei kam es zur Politisierung vieler Menschen. Es ging um Fragen der Gleichberechtigung, mehr sexuelle Freiheiten, den Kampf gegen Autorität in Bildung und Erziehung, Versuche von Selbstbestimmung durch Selbstorganisation und das Erzeugen von Gegenöffentlichkeit. Die Tet-Offensive in Vietnam, die Anti-Springer-Kampagne in Berlin und der Generalstreik in Paris, – all das fand fast zeitgleich statt.

Die Neonarbeiten verweisen mit ihren Motiven und den benutzten Slogans auf dieses Stück ‚linke‘ Zeitgeschichte und stellen so den politischen, zeitgeschichtlichen Kontext zu der Entstehung von den, in der Ausstellung gezeigten, Videoarbeiten her.

Die Neonarbeiten beziehen sich unter anderem auf folgende historische Ereignisse:

13.05.1968 (Fabrik-Schornstein mit einer Schreibfeder): Mit einem Generalstreik schlossen sich die ArbeiterInnen in Frankreich den Studentenprotesten an. Die Fabriken Frankreichs waren von Millionen Streikenden für einen Monat lahmgelegt.

15.04.1960 (Tauben deren Flügel zu einer Faust werden): Das Datum des ersten Ostermarsch in der Bundesrepublik.

18.08.1970 (zwei ineinander verschränkte Arme): Angela David wird 1970 die indirekte Beteiligung an einem tödlich endenden Befreiungsversuch von afroamerikanischen Gefangenen aus einem kalifornischen Gerichtssaal vorgeworfen. Am 18. August wurde sie auf die Fahndungsliste der „Zehn Meistgesuchten“ gesetzt. Ihre Inhaftierung löste eine weltweite Solidaritätsbewegung aus.

08.10.1969 (Regenbogen mit Blitz): Vom 8. bis 12. Oktober 1969 fanden die „Days of Rage“ in Chicago statt. Organi-

siert wurden sie von den Weathermen. Die Demonstrationen richteten sich gegen den Vietnamkrieg.

04.03.1975 (Frauenzeichen aus den Worten „This is not a love song“): Am 4. März verübten Frauen der Revolutionären Zellen einen Brandanschlag auf das Bundesverfassungsgericht. Ihr Protest richtete sich gegen die Unterdrückung der Frauen durch das Abtreibungsverbot.

*Stange/* Diese Auswahl hat dir von der Kritik den Vorwurf der „Nostalgie“ gebracht. Wie stehst du dazu?

*Wagner/* Gerade im Rahmen der Neuausrichtung einer Institution, ist es meiner Meinung nach wichtig die vorhandenen Möglichkeiten und Ressourcen zu untersuchen und ernst zu nehmen. Daraus resultierend können dann die inhaltliche Neuausrichtung und neue Modelle der Vermittlung und Präsentation entwickelt werden. Die Ausstellung konzentriert sich auf das Videoforum, das 1972 gegründet wurde. Die Neonarbeiten, mit ihrer Auswahl der politischen Ereignisse, beleuchten die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung in der Anfangszeit der Videokunst und versuchen, die Videoarbeiten als Teil dieser Entwicklungen verständlich zu machen. Kunst lässt sich nicht von anderen gesellschaftlichen Praktiken trennen, sie entsteht in keinem Vakuum.

In den 60er Jahren wurde ein neues politisch-soziales Bewusstsein entwickelt, das bis heute wirkt. Themen die damals ins Blickfeld rückten, wie z. B. die Kritik an der Informationspolitik der bürgerlichen Medien und den Manipulationsmechanismen der Massenmedien, Fragen der Gleichberechtigung, Umweltfragen und der Ausstieg aus der Atomenergie, all diese Fragen sind auch heute noch relevant. Den Vorwurf der Nostalgie sehe ich gelassen.

*Stange/* Meine letzte Frage nimmt Bezug auf deine erste Antwort: „ich wurde eingeladen ... zu thematisieren.“ Hast du dich irgendwie als „Dienstleisterin“ gesehen?

*Wagner/* Meine Arbeitsweise ist häufig sehr kontextbezogen und basiert auf intensiven thematischen Recherchen. Hier war der Untersuchungsgegenstand die Institution selbst mit ihren beiden Sammlungen und den damit verbundenen Strukturen und Präsentationsformen.

KünstlerInnen werden häufig eingeladen, eine neue Arbeit oder ein Projekt im Rahmen einer von den KuratorInnen festgelegten Ausstellungsthematik zu entwickeln. Ich sehe darin keinen Dienstleistungscharakter, sondern eher den Versuch, gemeinsam an einer Thematik zu arbeiten.

Die Form und Intensität der Zusammenarbeit von KünstlerInnen mit KuratorInnen bzw. den jeweiligen Institutionen unterscheidet sich von Projekt zu Projekt. Hier war auf Grund der Spezifik der Einladung von Anfang an eine enge Zusammenarbeit angestrebt. Da ich Marius Babias bereits aus anderen Arbeitszusammenhängen kannte und seine Arbeit schätze, habe ich das Angebot, am Neuanfang des n.b.k. mitzuarbeiten, angenommen.

*Silke Wagner, n.b.k., Chausseestraße 128/129, 8.7.–17.8. 2008*



## Käselow bei Gressow und Tressow

/Antonia Low im Kulturhaus Mitte

Antonia Low legt immer gerne ortsspezifisch etwas offen. Plusminus nimmt sie sich immer das, was da ist, legt es unter Spannung oder setzt es außer Kraft. Dabei hat sie sich auf innere Systeme spezialisiert, die eigentlich besser verborgen bleiben sollten. Sie hackt Wände auf, holt Elektroleitungen ans Licht und kappt die wichtigen Versorgungsstränge. Sie gräbt und knibbelt sich durch alle isolierenden Schichten bis Kabel wie freiliegende Nerven sind. Sie dringt vor bis in die materiellen Eingeweide der sicheren Energieversorgung und experimentiert in den Zwischenräumen von archaischen, chirurgischen und psychologischen Schichten. Ihre Arbeiten schälen sich an einen Kern heran, der nur wahr ist, wenn er funktioniert. So nähert sie sich den grundlegenden Schaltkreisen des täglichen Lebens, der Welt und last not least des Kunstbetriebs.

Im Hause des Kulturamts Mitte stapeln sich vor lauter kommunal verwaltetem Leerstand die Ausstellungsetagen. Und alle sehen irgendwie gleich aus. Galerie Mitte, Weißer Elefant, und jetzt neu das Refugium machen das Kulturhaus im Hinterhof der Auguststraße 21 zu einem zentralen Ort des öffentlich geförderten Rückzugs vom Kunstmarkt vor der Haustür. Atmosphärisch ist hier noch viel mehr Osten als anderswo im Viertel. Die ehemaligen Büros sind so vorschriftsmäßig instand gesetzt, dass sie sogar richtig schön muffig wirken. Man weiß nicht genau, ob hier bald teuer gewohnt werden soll oder das Bezirksamt bald wieder einzieht. Die Neonblechkästen hängen jedenfalls noch, der Holzfußboden holzt und knarzt. Feuerlöscher und Fluchtplan hängen akkurat im Flur parat. Es gibt keine Räume, es gibt nur Zimmer.

Zum zweckmäßigen Standard gehört auch eine absurde Überzahl von eingebauten Steckdosen, die in Schienhöhe aus den Wänden ragen. Niemand braucht hier so viel

Strom. Auch Low nicht. Aber an diesen Dosen hängt die Show:

Zimmer 1 wird durchgestrichen und kurzgeschlossen, Zimmer 2 und 3 überbrückt. Zimmer 4 wird verdrängt von einer Soundinsel aus Styropor. Alles ist elektrisch.

1: Die Skulptur nutzt den ganzen Raum, ohne ihn zu berühren. Er wird stramm durchkreuzt von drei Stromkabeln, die alle Steckdosen miteinander verbinden und verspannen. Die Skulptur ist so präzise vermessen, daß sie sich selbst geradlinig in der Luft halten kann. Low macht aus dem Raum ein großes grafisches Zeichen, ein minimalistisches Logo, das sich aus den vorgefundenen Andockstellen ergibt. Form follows function. Doch jede Funktion ist jetzt lahmgelegt, weil das Ganze den Gesetzen der Elektrik aggressiv zuwiderläuft. So schwebt der installierte Kurzschluss wie eine Warnung über der gesamten Bodenfläche. 20qm Naturholzdielen (seidenmatt) werden statisch aufgeladen und das Zimmer muss erst gar nicht mehr betreten werden.

2 und 3: Die Skulptur nutzt den ganzen Raum, ohne ihn zu berühren. Alle Stecker sind eingesteckt, diesmal Barock. Oder Ballett. Drei metallische Garderobenständer aus dem hauseigenen DDR-Bestand stehen scheinbar frei und fließend unter Strom und halten dabei das Gewicht von rund 80 Meter Kabel vom Boden fern. Wie Telegrafmasten sammeln sie die dicken Gummischnüre in ihren Kronen und leiten sie in großen Schwüngen weiter zum nächsten Stromanschluß. Das Wirrwarr ist schwer zu durchschauen und ein paar nackte Kupferadern machen auch hier die Installation zu einer latenten Gefahrenquelle. Doch der technische Aspekt verschwindet fast ganz hinter einem tänzerischen. Fast kultisch feiert das (elektrische) System sich selbst und am Ende dieses Kreises leuchtet im nächsten, aber wieder leeren Raum tatsächlich eine Glühbirne (die hier ganz bis auf den Boden hängt).

4: Die Skulptur nutzt den ganzen Raum ohne ihn zu berühren. Eine Lage Styropor liegt isolierend auf dem Boden. Optisch und akustisch entsteht eine andere Ebene. Der weiße Untergrund ist Bühne für ein Gespinnst aus feinsten stromführenden Kupferfasern, die sich auf drei scheppernde Lautsprecher zukräuseln. Aus den Speakern dröhnt ein dumpfes Riff. Der Basslauf aus Joy Divisions „Disorder“ tropft von hier in die anderen Zimmer hinüber und breitet sich aus. Ein Schauer aus zehntausend Stecknadeln ist auf einen flauschigen Flokati niedergegangen. Er liegt herum wie ein Geräusch.

Antonia Low hat eine Ausstellung gemacht, die den Ausstellungsraum lässt wie er ist, und ihn verstärkt. Sie hat ihn ignoriert, und doch voll mitgenommen. Und sich zum Glück für beide Seiten auch über ihn hinweggesetzt. Sie holt nur einen Strom hervor, der aus den Wänden kommt und durch alles durchgeht, was Kunst ist.

Ingo Gerken

Antonia Low, „Das Experiment von Käselow“, Refugium 2, Kulturhaus Mitte, Auguststraße 21, 14.6.–12.7.2008



## Talmi, Tand und tote Tropen

*/Tropen im Martin-Gropius-Bau*

Der Naturforscher Alexander von Humboldt wäre nicht erfreut gewesen. Die Idee hätte ihm vielleicht noch eingeleuchtet, aber die Ausführung würde er wohl als mangelhaft bezeichnen. Wir könnten auch Claude Lévi-Strauss befragen, der in den 1930er Jahren Feldstudien in Brasilien durchführte, die er in seinem Buch „Traurige Tropen“ veröffentlichte. Sicher würde der Anthropologe die Ausstellung ähnlich wie Humboldt bewerten. Was unter dem Titel „Die Tropen – Ansichten von der Mitte der Weltkugel“ derzeit im Martin-Gropius-Bau zu sehen ist, verdient eher den Titel „Tote Tropen“. Denn schließlich ist der Weg von den ‚traurigen Tropen‘ nicht sehr weit zu den ‚toten Tropen‘. Das liegt vor allem an der Inszenierung derer Inhalte. Die schon angesprochene Idee bestand in der Gegenüberstellung von alter und zeitgenössischer Kunst. Das hört sich auf den ersten ‚Blick‘ schön und interessant an: die zeitgenössische Kunst tritt in den Wettbewerb mit alter Kunst aus den Tropen. Was für Gegensätze, was für Widersprüche lassen sich da finden und darstellen. Wie reibt sich die Gegenwart an der Vergangenheit? Wie verliert der Eurozentrismus seine Maske im Angesicht der Tropen?

Vielleicht hätte ich die Pressekonferenz nicht zu früh verlassen sollen. Und vielleicht wäre es besser gewesen vor dem Eintritt in die Ausstellungshallen, noch einmal in Ruhe einen Kaffee zu genießen. So aber trat mir die Ausstellung in ihrer besonderen Leere entgegen, weil sich die Kollegen und Kolleginnen noch im Souterrain aufhalten wollten. Und in dieser Leere riebt sich nichts, überhaupt nichts, an dem Gegenüber. Und selbst die zeitgenössische Kunst assimilierte sich in seltsamer Weise an die Tropen, ohne dass man als Betrachter das Gefühl hatte, es wird einem heiß. Die Bruchkanten zwischen den tropischen Skulpturen und den zeitgenössischen Werken wurden sozusagen mit Mull abgedeckt

und nebenbei alle Stereotypen der Tropen bestätigt, als sollte man diese nie vergessen.

Franz Ackermann ist ein Beispiel dafür. Sein Werk ist ein inszenatorisches Desaster, weil es für sich steht und doch einen Kontext erfordert, den es nicht hinterfragt. Als Eingangssituation zur Ausstellung ist es daneben gegriffen, weil es sich in der Darstellung doch nur um tote Tropen handelt. Wo man den künstlichen Dschungel von Steiner/Lenzinger großzügig durchschreiten könnte, quetscht man Mark Dions ‚Bretterbude‘ in die Ecke. In der Ecke aber wird schnell übersehen, dass es sich bei der Holzhütte um eine Art Kaufladen aus den Tropen handelt. Die Tropen werden allenfalls lebendig in den Reliquiarfiguren oder anderen Skulpturen, die zum Schutz oder zur Verehrung dienen. Die Differenz zwischen dem europäischen Kunstverständnis und dem der Tropen wird nicht deutlich. Wie sieht die zeitgenössische Kunst vor Ort aus? Darauf gibt es keine Antwort, weil sie sich in der Ausstellung nicht finden lässt. Andererseits haben wir irgendwie ein Bild von diesen ‚Göttern‘ und dieses Bild wird von Angesicht zu Angesicht korrigiert. Durch die Gegenüberstellung von dokumentierendem Monitorbildern und realen Skulpturen entstehen mit diesem Kunstgriff bessere Werke, als viele der richtigen Kunstwerke. In dieser Konfrontation wird dann auch offenbar, wie wir als Europäer die ‚Kunst‘ der Tropen wahrnehmen, unter anderem im elektronischen Abbild. Andererseits wird in der Präsentation dann etwas verschenkt, zum Beispiel bei den großartigen Fotografien von Guys Tillim. Oder manches geht unter in der Masse, wie die Zeichnungen von Fernando Bryce, die gleichzeitig Geschichtsschreibung und Zeitkritik sind. Vielleicht hätte man als Plakatmotiv nicht Ackermann nehmen sollen, sondern jene bemerkenswerte Aufnahme von Candida Höfer aus den ethnographischen Sammlungen des Ethnologischen Museums, entstanden im Jahre 2003. Die Masken blicken zurück und die Menschen sind aseptische Monster.

In der Schuldlosigkeit für die die Ausstellung beispielhaft ist und in ihrer offensichtlichen schlichten Denkungsart ist für das sogenannte „Humboldt-Forum“ das Schlimmste zu befürchten. Denn die Ausstellung soll auch als Visitenkarte für dieses Unternehmen im neu erbauten Schloss erhalten. Talmi und Tand ist die passende Hülle. *Thomas Wulffen*

„Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel“,  
Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstraße 7, 12.9.–5.1.2009 /100/21



## Paradoxe Poesien

*/Dieter Lutsch bei Jarmuschek und Partner und Albrecht Schäfer in den KW*

Die neue „Halle am Wasser“ hinter dem Hamburger Bahnhof ist typisch für die Expansion Berliner Galerien. Große Räume, die einst Lager- oder Industriezwecken dienten, werden kurzerhand gemietet, gekauft, getauscht und zu Ausstellungshallen umgewidmet. Die abc-Messe im ehemaligen Postbahnhof am Gleisdreieck war genau das Spiegelbild der hiesigen Kunstszene – Expansion und Vergrößerung der Ausstellungsflächen hin zum Musealen oder, wie bei der abc, zum „Biennalen“. Die Künstler kommen jedoch immer mühsamer hinterher, diese Flächen zu füllen und auch die Betrachter haben es schwer, sich einen Überblick über das Gezeigte zu verschaffen. Die Rundgänge werden zu einer Stadtrundfahrt mit zigfachem Museumsbesuch, die kaum noch zu schaffen sind.

Dieter Lutsch zeigte im Sommer in der „Halle am Wasser“ in der Galerie Jarmuschek und Partner eine raumfüllende Installation und betitelte die Ausstellung „Trockenbau“. Der Titel nimmt einerseits Bezug auf das verwendete Material von Industriepaletten, die er hundertfach im Raum und auf dem Vorplatz zu großen begehbaren Treppen stapelte und andererseits auf das, was man sah, wenn man die Treppe in der Ausstellung bestieg. Das Augenmerk wurde, je höher man ging, immer stärker auf den Ausbau des Ausstellungsraums gelenkt. Trockenbau ist das bautechnische Verfahren, das sich hinter dem White Cube verbirgt, Blechschienen und Gipskarton sind die Grundelemente, die aus einer Fabrik eine Galerie machen. Oben angekommen blickte man dann über eine schmale Rigipsbrüstung hinweg in das Büro der Galerie, man sah, wie die neuen Wände an das Wellblechdach stießen und begrüßte die Galerieassistentin.

Lutschs Rauminstallation war also auch eine Sichtbarmachung der Raumstrukturen, die er mit der Treppe nach außen konterte. Dort befand man sich erhöht auf einem

weiten gepflasterten Platz, umgeben von weitem Kunstgebäuden wie den den Rieckhallen des Hamburger Bahnhofs, die vor Jahren ähnlich urbar gemacht worden waren, wie jetzt die Halle.

Innen hörte man eine seltsame Klangfolge, gleich einem Windspiel mit gläsernen Tönen, das sich, wenn man um die Palettenstapel herum suchte, als überraschendes Skulpturenensemble entpuppte (wenn man die Arbeit nicht schon aus Lutschs Ausstellung in der Produzentengalerie Stedefreund kannte). Verschiedenste Trinkgläser waren zusammengeklebt und bildeten einen Formenkanon durchsichtiger Miniaturrundskulpturen, an die goldene, chinesische Kitschkatzen aus Asiashops mit ihrem schwingenden Arm rhythmisch stießen. Eine höchst absurde und komische Kombination, die konträr zu dem rigiden Einbau der Paletten stand. Kennt man aber Lutschs Vorliebe für solche Kombinationen, zum Beispiel seine Luftmatratzen aus denen beständig Schaumbblasen aufsteigen oder als Brunnen vor sich hin blubbern, bestätigt sich der Künstler erneut als humorvoller Forscher verborgener Strukturen und Schöpfer konträrer Kombinationen.

Diese strukturellen Raum- oder Objektuntersuchungen hat Dieter Lutsch offensichtlich mit Albrecht Schäfer gemein, der ebenfalls im Sommer 2008 und zwar in den Kunstwerken zu sehen war. Es lohnt sich beide zu vergleichen und über den Vergleich mehr über die jeweiligen Künstler herauszubekommen.

Beide beschäftigen sich mit dem sogenannten Alltäglichen oder Banalen und finden über kombinierende oder dekonstruierende Techniken mehr über diese Dinge heraus oder decken Raumstrukturen auf. Zum Beispiel fand Schäfer in seiner Ausstellung die mehrfach gewölbte Decke vor. Indem er Latten, die alle so lang wie der höchste Punkt der Ge-

wölbe waren, zwischen Boden und Decke klemmte, passten viele an den niedrigeren Stellen nicht. Stattdessen bogen sie sich und bildeten eine neue wellenförmige Struktur im Raum. Mit einfachen Mitteln verstand es Schäfer hier, ähnliche Kräftespannungen sichtbar zu machen, für die Richard Serra, dessen Filmwerk eine Etage höher ausgestellt war, sonst Tonnen Stahl bewegt. Hier handelt es sich um eine formal-ästhetische Entdeckung und das unterscheidet Schäfers Installation von der Lutschs, der eben auch raum-hierarchische Strukturen aufdeckte – selbst wenn dessen Palettenidee banaler war. Auch bei den anderen Arbeiten zeigt sich, dass es bei Schäfer oft bei diesem gestalterischen formalen Interesse bleibt. Schon die Wahl seiner Ausgangsobjekte zeigt seine Vorliebe für das Gestaltete: In den Kunstwerken waren es Jalousien, Korbmöbel und Kugelpapierlampen des japanischen Designers Isamu Noguchi, also alles Objekte, die auf einem Designkonsens beruhen, der von Ikea oder Muji bedient wird. Dass er als Künstler diese Dinge dekonstruiert und umgestaltet, also im Prinzip Design zu Kunst umdehnt, wäre ein Vorwurf. Sind seine Objekte nach der Bearbeitung nicht schicke Kunstobjekte mit nachvollziehbarer Herkunft, Skulpturen im neomodernen, zeitgenössischen Sinne mit Referenzen zur Gestaltungsmoderne? Sind die Helixe aus Jalousien, die auch auf der abc-Schau im September zu sehen waren, nicht genau die Mischung aus Design, Skulptur, Mobile und lichtstreuendem Objekt, die Sammler der nuller Jahre so begehren? Was einem fehlt ist ein Mehrwert außerhalb dieser Transformation von Design zu Kunst und vice versa, und sei es nur ein humorvoll absurdes Aufeinandertreffen wie es bei Dieter Lutsch vorkommt, der sich auch deshalb eher von Komma-10, dem Baumarkt oder dem Asiashop inspirieren lässt – auch auf die Gefahr hin, dass er manchmal im schenkelklopfenden Witz à la Hornbachfernsehwerbung steckenbleibt.

Dies könnte Albrecht Schäfer nicht passieren, da seine Arbeiten präzise durchdacht sind und eben deshalb manchmal wenig Platz für eine weitere, eigene Erkenntnis zulassen. In einer älteren, verblüffend einfachen und diesmal überzeugenden Arbeit schwebt in einem auf den Boden projizierten Video ein Blatt Papier zu Boden, auf dem schon ein echtes Papier liegt. Das projizierte und das echte Papier decken sich zum Schluss perfekt ab. Hier entfaltet sich eine Poesie aus dem Kurzschluss von Realem und Abgebildeten, hier ist buchstäblich so wenig Platz, dass diese Poesie tatsächlich entstehen kann. Hier ist auch nichts im eigentlichen Sinne gestaltet oder zu Kunst umgestaltet. *Andreas Koch*

*Dieter Lutsch, „Trockenbau“, Jarmuschek und Partner, Invalidenstrasse 50/51, Halle am Wasser, 21.6.–3.8.2008*

*Albrecht Schäfer, KW – Institute for contemporary art, Auguststraße 69, 10117 Berlin, 6.7.2008–07.9.2008*





## Armer Berliner Chic

*/ Art Berlin Contemporary am Gleisdreieck*

Nach der Messe ist vor der Messe; Und so ist man auch aufgeklärter nach dem Event ABC. Der Titel, der etwas gespreizt „Art Berlin Contemporary“ lautet, und damit unfreiwilligerweise einer landesweiten Lebensmittelkette in Polen namensgleich ist, sollte als Schlagwort der Kampagne der Berliner Galeristen voranwehen. Ganz Neues war versprochen, ein hoher Anspruch der Macher. Alexander Schröder, Galerist und Geschäftsführer sowie Organisator der ABC-Show, nannte in einem Gespräch Ende Juli die Müdigkeit, die sich bei der Teilnahme an klassischen Kunstmessen eingestellt hat, als einen der wesentlichen Gründe für die Initiative, obwohl man doch nur neue Messekonkurrenz vermutete. Nach der Veranstaltung und Gesprächen mit Galeristen erscheint die Zielrichtung hinter der Fassade klar. Hier wird versucht, ein Label zu platzieren, was aber letztlich nur in Zusammenarbeit mit dem Art Forum Berlin funktionieren kann. Im Moment sieht das Produkt aus wie eine Art ‘Unlimited Basel light’. Oder für Arme, was ja zu Berlin passen würde, ebenso wie der Charme der ausgewählten Industriehallen. Die unprätentiöse Atmosphäre, die großen Räume und Installationen, all das bunt gemischt, wurde von den Galeristen und Besuchern als erfrischend empfunden. Der Kunstmarkt geht 20 Jahre später in die Orte und Formen der damaligen Ausstellungspraxis zeitgenössischer Kunst über. Ob sich allerdings in verlassenen Industrieanlagen mit dem haut goût des Armen die gewünschten Preise erzielen lassen, das wird sich zeigen.

Das ganze Projekt bewegt sich auf eine Zusammenarbeit mit dem Art Forum zu. Nächstes Jahr schon hat man den Zeitraum der Präsenz gemeinsam gebucht. In dieser ersten, zwar offenen, aber nicht stringenten Fassung wird es also so wohl nicht weitergehen. Aber man kann sich sehr gut eine Berliner Variante der Art Basel Struktur vorstellen. Hier die

klassische Kunstmesse, dort der großzügige Raum für neue Präsentationsformen.

Die aus der Sommerpause wiedererwachte Kunstwelt traf sich im großem Umfang zur Eröffnung. Ein erster Erfolg. Die Stimmung war ausgesprochen locker und unterhaltsam. Zweiter Erfolg. Wieviel letztlich kommerziell erzielt wurde, darüber kann man nur spekulieren, da sich die Veranstalter von dem allgemeinen Erfolgsbulletin (abgesehen, verständlicherweise wie üblich bedeckt hielten. Aber schneller ökonomischer Erfolg war realistischerweise auch nicht geplant. Man zeigte Flagge, setzte ein Zeichen der Erneuerung und wurde wahrgenommen. Ob dies auch in Basel, London oder jenseits des Ozeans ankam, wird man aber spätestens nächstes Jahr sehen. Denn um das Format zu platzieren, wird man noch zwei bis drei Jahre brauchen und man wird bestimmt kuratorisch besser vorgehen müssen. Dass jeder Galerist zeigen kann, was er will, führt nur zu einem gequirrten Durcheinander; da fehlte eindeutig Struktur. Neben großartigen einzelnen Werken, die man sonst eher selten in Berlin sieht, wie zum Beispiel die große plastische Arbeit von Olaf Holzappel, traf man auf grandiose Fehlstellen. Von uralten Installationen, die man besser bis zu einem Museumsankauf am Sankt-Nimmerleins-Tag im Archiv gelassen hätte, über Banalitäten und vom Maß verfehlten, bis hin zu einfach schlecht platzierten Arbeiten, war die Halle als Acchrochage gefüllt. Mittags sah es noch bei hellem Licht grausig aus, am Abend, bei entsprechender Illumination und Masse der Besucher war die Sache unterhaltsam und nett anzusehen. Insgesamt darf man also auf das nächste Jahr und eine Weiterentwicklung des Formats gespannt sein. *Peter Lang*

*abc – Art Berlin Contemporary, Postbahnhof am Gleisdreieck, Luckenwalder Straße 4–6, 4.–7.9.2008*



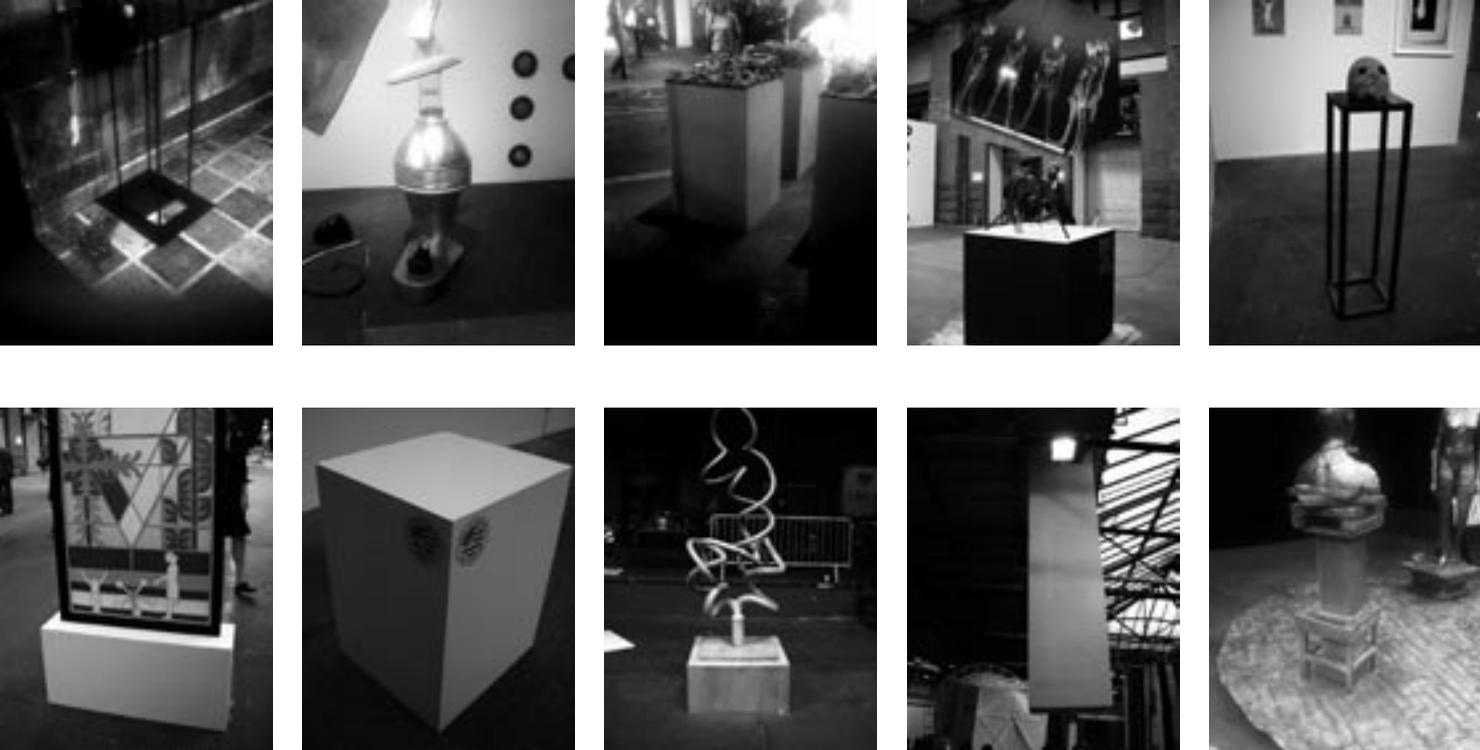
## VANITY FAIRYTALES

*/I can still recall Berlin's last summerbreak*

An einem Samstag, einem gar lauschigen im gerade verblühten August lehnt Anselm Reyle, sichtbar erleichtert, an einem der Pfeiler vor dem Mutterschiff des Arndt und Parnter Trios in der schönen Zimmerstraße. Er trägt ein weißes Hemd, von wem wird er nicht erzählen und hält einen Mochito in einem altmodischen, gelblichen Glas. Viel hat er gearbeitet, noch mehr als sonst und über 1.000 Zeichnungen angefertigt. Wie eine gefräßige Raupe haben sich sein Team und seine Arbeiten die Leere der Sommerpause hier zunutze gemacht und ein großes Geisteslabyrinth gebaut. Die filigranen Erzählungen sind ein Atlas nun entweder der Reyleschen Reisen, und somit der ganzen Welt, oder seiner Träume; in diesem Fall nur der Welt. Alles ist irdisch, selbst die abstrakten Zeichnungen sind von bodenständigem Charakter und gefallen sich nicht darin, sich nicht erfassen zu lassen. Reyle zeigt, indem er Fotomaterial von berühmten Kriminalfällen durch penibles Nachzeichnen in seine Sprache übersetzt und sich auch inhaltlich aneignet, dass sich die ungeklärten Fragen – und nochmehr die unaufklärbaren – durch Nichtbearbeitung in ihrer dunkeln Schrecklichkeit nurmehr verstärken würden. Und, als sollte hier Buerger lernen, wie man so etwas macht, sind die Räume farbig gefasst – jedoch in einem Code, der sich dadurch auszeichnet, dass er sich nicht erschließt. Lediglich die Zeichnungen wirken natürlich sehr unterschiedlich, jedoch will niemand glauben, dass sei Grund genug gewesen. Reyle genießt es sichtlich, wieder einmal, wie er sagt, eben nur Kunst zu zeigen, die er ganz allein und selbst gemacht hat. Vor allem, so wird getuschelt, gefalle es ihm, dass ihn niemand auf seine Pläne, ein schönes und tolles Atelierhaus in Mitte zu bauen, anspricht. Zum Ende des Abends, diesmal gibt es kein Essen nach der Eröffnung, verteilt Heiner Bastian lila Anemonen.

Bei Axel Haubrok am ebenso schönen wie temporär schnöden Strausberger Platz haben die schlag- und humorfertigen Kulturmoderatoren Volker Wieprecht und Robert Skuppin eine Ausstellung realisiert, wie sie aus dem echten Leben gegriffen nicht mehr sein könnte. Die Schau *KOTZE & KUCHEN* beschreibt die primären euphaktischen Erscheinungsformen kleiner Kinder und Wieprecht, selbst Vater weiß und sagt es jedem; Kinder riechen entweder so, oder eben so. Sie zeigt in exakt 280 Exponaten, ebenso viele Tage dauert eine durchschnittliche Schwangerschaft beim Menschen, wie Kinder in der glatten Welt ihrer Eltern Spuren hinterlassen, die den Dingen ihre Demut nehmen und sie so in dieses ‚echte‘ Leben integrieren. Wir sehen Brötchen, einst aufgeweicht und dann ins Brockhaus gedrückt, zerkratzte Schallplatten, bemalte Sofas, Tischdecken und Tapeten, zerstörte Computer, die mit Wasser gegossen wurden, damit die Blumen im Bildschirmschoner endlich mal etwas wachsen. Ein Zündschlüssel der Marke Volkswagen zeigt leichte Dellen und gelblichen Spuren im Plastik; er wurde als Beissring gehandelt. Im Büro der Ausstellungsräume hat man eine zusätzliche Arbeit versteckt; sie zeigt in ähnlichem Gefäß aus dem heraus schon diverse Großkünstler das Publikum mit ihrem Konterfei aus Scheiße oder Blut erschreckt hatten einen Kuchen aus Kotze. Gekotzt am 13. Juni, von Lia, 7 Jahre. Mehr jedoch erfährt der Leser nicht. Das mit Abstand schönste Ausstellungsstück ist ein Soundpiece, nämlich eine Abwandlung des öden Radio-Eins-Jingles „... für alle, die gern Rollschuh laufen, und natürlich nur für Erwachsene!“ Skuppin und Wieprecht, im Hauptberuf beschäftigt bei Radio Eins, haben das Stück selbst gesprochen: „Für alle, die gern Kuchen essen, und dabei nicht nur für Erwachsene.“

Conclusió heißt die Arbeit, mit der uns Tino Sehgal beglückte. Im Toilettenvorraum des hotten Clubs, dem Weekend direkt am Alexanderplatz stehen zwei Männer, und küssen. Es sind Michael Elmgreen und Ingar Dragset; sie stehen beide in leichtem Ausfall schritt zueinander, es hat etwas von Tango. Dragset trägt eine grüne Hose zu gelbem, cremefarbenen Sakko und ein Hemd aus Bordeauxfarben. Ein echter Dandy. Elmgreen steckt in einem Overall aus changierendem Stoff, der vom weißen ins hellblaue wechselt. Ob sie mit Zunge küssen müssen ist nicht klar, Sehgal hat wohl die Anweisung gegeben, es habe wie ein Filmkuss auszusehen. Alle 90 Sekunden hören sie mit dem Küssen auf, drehen die Köpfe zur jeweils anderen Seite als sie sonst liegen und von der Hand des anderen gehalten werden, holen betont röchelnd Luft und rufen dann singend: „ANGIE, OH ANGIE ...!“ Und weiter gehts mit Küssen. Es dürfen sich immer nur 21 Besucher und dann 21 Besucherinnen des Clubs in den Klovorraum begeben, um bis zu zwei Kussrunden zu beobachten. Doch beobachtet wird nicht viel, es werden die Posen kichernd kopiert und echte Filmküsse und filmreife Ecktküsse zelebriert. Elke Bohm



## Die Kunst der Nuller

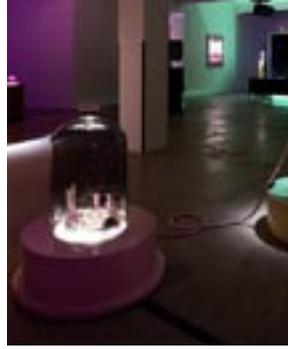
### / Teil 2: Der Sockel

Am Tag bevor wir Hans-Ulrich Obrists einsamen Weltrekord in „Ausstellungseröffnungsbesuchen an einem Abend“ brechen wollten (Aufgabe nach 145), ging ich zum brandneuen Berliner Kunstevent „abc – art berlin contemporary“ in dem großen Gebäude am Gleisdreieck. Ich kam gerade aus Hannover, vielleicht war mir auch deshalb nicht ganz klar, was diese Veranstaltung genau darstellen sollte. War es eine Kunstmesse? Oder eine neuartige Ausstellung? Zumindest waren viele Menschen da und man konnte wieder viele künstlerische Strategien beobachten, die im Laufe der Nuller Jahre massiv zunehmen: Wie etwa die Integration des Sockels in die Arbeit. Es ist ja auch immer ein Kreuz: Da hat man die fantastische Skulptur endlich fertig und dann? Nun muss sie auf diesen Klotz drauf. Da wirkt sie nur noch halb so schön. Warum den Sockel nicht einfach in die Skulptur integrieren, wenn er schon mal da ist. In Institutionen gibt es ja auch schon immer den Monitorsockel mit einem Fach, wo man ein Abspiegelgerät reinstellen kann und einem Loch für Kabel durch. Das tut jetzt aber nichts zur Sache, hier soll es ja nun eher darum gehen, warum es immer mehr Arbeiten mit integriertem Sockel gibt. Oben finden wir durch die präzise Schilderung des Problems bereits erste Andeutungen einer möglichen Antwort.

Ähnlich wie die in der letzten Ausgabe besprochene Zacke ist auch der Sockel seitens der künstlerischen Angriffsfläche ein flexibel verwendbares Medium. Er bietet sich sowohl für institutionskritische Bestrebungen (Der Sockel ist symbolisches und pragmatisches Element einer machtvollen Maschine, die uns einengt und sich dadurch immer weiter reproduzieren kann), wie auch für designerisch-gestalterische Eingriffe (Der Sockel sieht langweilig aus und schadet der Wirkung meiner neuen Skulptur) hervorragend an. Objekt und Skulptur zählen wegen ihrer Sperrigkeit und ihrem Hang

zur Raumergreifung nicht zu den Marktschlagern, avancierten aber seit genau der Zeit zum neuen Hoffnungsträger des Marktes, als Sockel wieder verstärkt darunter gestellt wurden, denn alle Kunst sollte zu diesem postejakulatorischen Kunstmarkt-Zeitpunkt verkäuflich werden. Dieses offenkundige Problem löst sich am besten, indem man das Antlitz des Sockels künstlerisch gestaltet – und damit die praktische Umsetzung und marktpragmatische Überwindung der sattsam bekannten Theorie von Brian O’Doherty erreicht, denn auch der Sockel ist nur ein scheinneutrales Displayobjekt, das durch die Penetration der künstlerischen Arbeit jeweils individuell zerstört wird. Finalen und vollendeten Charakter erreicht dieses Integrationsprinzip in entweder referenzhochschwangeren oder ausgesprochen dekorativen (im besten Falle beides) Arbeiten, bei denen der Sockel die gesamte Arbeit darstellt, und darauf dann nichts weiter zu sehen ist. Bei solchen Arbeiten, von denen bei der oben erwähnten abc-Veranstaltung äußerst viele zu sehen waren, steigt der Laie aus. Dann muss entweder eine andere Kunstzeitschrift eine Neo-Formalismus-Debatte am runden Tisch eröffnen oder wir packen hier alles in eine Schublade und machen sie zu.

*Martin Germann*





VAKK Verein arbeitsloser Kunstkritiker e.V. Ackerstraße 2, 10119 Berlin

Nominations of members for election shall be made at the General Meeting specially convened for that purpose by the Committee. This special meeting shall consider a motion to contest, or not to contest the Executive Committee election. If more than the agreed number are duly and properly proposed and seconded, then a secret ballot shall be held on the basis of proportional representation.

