

008 / 100

02-2009

von hundert ————— 08

- 3—Krise / Ein Gespräch ————— *Raimar Stange / Andreas Koch*
- 6—Heidi Specker / Mies-van-der-Rohe-Haus ————— *Thomas Wulffen*
- 7—Jennifer Jordan / Autocenter ————— *Barbara Buchmaier*
- 8—Gespräch mit Wolfgang Müller ————— *Ludwig Seyfarth*
- 10—Anish Kapoor / Deutsche Bank Guggenheim ————— *Peer Golo Willi*
- 12—Tacita Dean / Oppenheim, Borch Jensen — *Julia Gwendolyn Schneider*
- 14—Gregor Schmoll / Kuttner Siebert ————— *Florian Rehn*
- 15—Markus Strieder / Wohnung ————— *Birgit Effinger*
- 16—Rational/Irrational / Haus der Kulturen der Welt — *Melanie Franke*
- 18—Sprüth Magers etc. ————— *Barbara Buchmaier*
- 20—High Fidelity / Kunstbibliothek ————— *Magnus Schäfer*
- 21—Kara Uzelman / Sommer&Kohl ————— *Kirsty Bell*
- 22—Hinterm Schloss, beim Außenministerium ————— *Stefanie Peter*
- 24—Bosse Sudenberg / Galerie Metro ————— *Fiona McGovern*
- 25—Suse Weber / Barbara Weiss ————— *Peter K. Koch*
- 26—Christian Demand / Monopol ————— *Hans-Jürgen Hafner*
- 28—Joseph Beuys / Hamburger Bahnhof ————— *Thomas Wulffen*
- 29—Joseph Beuys / Hamburger Bahnhof ————— *Christoph Bannat*
- 30—Henrik Oleson / Daniel Buchholz ————— *Wolf von Kries*
- 32—Ayşe Erkmen / Hamburger Bahnhof ————— *Jasmin Jouhar*
- 33—Gregor Schneider / Konrad Fischer ————— *Andreas Koch*
- 34—Gruppenausstellung / Autocenter ————— *Wayra Schübel*
- 35—Steven Pippin / Helga Maria Klosterfelde ————— *Ana Teixeira Pinto*
- 36—Ricoh Gerbl / Medizinhistorisches Museum ————— *Thomas Wulffen*
- 37—Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
- 38—Die Kunst der Nuller / Teil 3: Die Netzwerkshow ————— *Andreas Koch*
- 40—Ein VIP-Opening von hundert ————— *Art Basel Miami Beach 2008*

Impressum

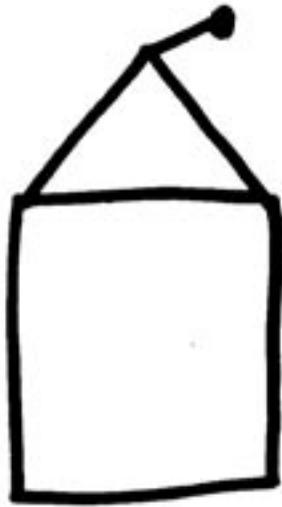
Redaktion Melanie Franke und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Gründungsredaktion Emilie Bujes, Andreas Koch, Kito Nedo,
Henrikke Nielsen, Raimar Stange
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
Druck Alpha Copy und Europrint (Umschlag)
alle Rechte bei den Autoren, Fotografen und den Herausgebern
erscheint 02/2009 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

Miniindex	Mönchengladbach—25, 33	Scheibitz—4, 19, 37	Brightblack Morning Light—26, 27
	Beuys—12, 13, 28, 29	Schlingensiefel—8, 34	Hubert Fichte—29
	Eliasson—9, 33, 37	Hjalti—8	Alan Turing—30, 31
	Hamburger Bahnhof—9, 28, 29, 32	Mussolini—14	Harald Szeemann—7
	Temporäre Kunsthalle—18, 22	MTV—28	T. S. Eliot—31
	Krise—3, 4, 5, 9, 17, 18, 19, 22, 26, 27, 37	TZK—27	H. G. Wells—21
	Angst—16, 17, 37	Spex—26, 27	Gregor Hildebrandt—38
	Tödliche Doris—20	BILD—8, 9	Gunnar Reski—38
	Meese—8, 20	Monopol—26, 27	Fischli/Weiss—4, 19

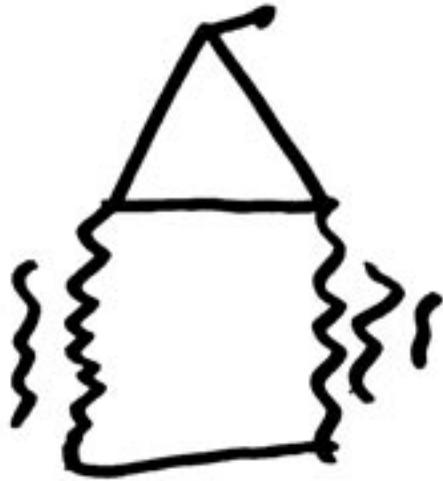
Die Meinung der einzelnen Textbeiträge wird
nicht zwingend von der Redaktion geteilt

Fotonachweis

- 3 Dan Perjovschi „ohne Titel“, 2009
- 4, 5 Handball WM 2007: Angola–Katar, 25.1. 2007
- 6 Heidi Specker aus der Serie „Landhaus Lemke“, 2008
- 7 Jennifer Jordan, Ausstellungsansicht, Autocenter, 2009, Foto: Jennifer Jordan
- 8 Wolfgang Müller „Neuseelandwachtel/11“, „Hawaii-Krauschschwanz/ 7“, 2008, Courtesy Galerie Dörrie * Priess, Berlin/Hamburg
- 9 Wolfgang Müller, „Frjáls framlög fyrir hina íslensku list“ (Kleine Spende für die isländische Kunst), 2008
Courtesy Galerie Dörrie * Priess, Berlin/Hamburg
- 10, 11 Anish Kapoor „Memory“, Ausstellungsansichten, Foto: Mathias Schormann © Anish Kapoor, Deutsche Guggenheim
- 12 Tacita Dean, Ausstellungsansicht, Niels Borch Jensen, Foto: Isabelle de Moulin
- 13 Tacita Dean „Beautiful Sheffield“ aus „The Russian Ending“, 2001, Courtesy Niels Borch Jensen Galerie, Berlin
- 14 Gregor Schmöll „Vexations“, Ausstellungsansicht, 2009, Courtesy Kuttner Siebert Galerie
- 15 Markus Strieder „wallpaper“, 2008 © Markus Strieder
- 16 Javier Téllez, Film-Still aus dem Projekt „Caligari und der Schlafwandler“, 2008
© Promo, Haus der Kulturen der Welt, Galerie Peter Kilchmann, Galerie Arratia, Beer, Figge von Rosen Galerie
- 17 Juan Downey „Mediations“, 1976–77 © Promo, Juan Downey
- 18 Fotos: Andreas Koch
- 20 Jean Dubuffet „Expériences musicales“, Galleria del Cavallino, Venezia 1961, SMB, Kunstbibliothek
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008, Foto: Dietmar Katz
- 21 Kara Uzelman „The Cavorist Projects“, Ausstellungsansicht, 2009, Courtesy Sommer & Kohl
- 22, 23 Fotos: Andreas Koch
- 24 Bosse Sudenberg „The Burning Barrel“, 2009, Courtesy Galerie Metro
- 25 Suse Weber „Formel:Verein“, 2008, Foto: Jens Ziehe, Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin
- 26 Christian Demand „Wenn du mich brauchst“ (Plattencover) 1990, Label: Teldec
- 28 Joseph Beuys „Filz-TV“, Teil von „Identifications“ (Videostill), 1970 © VG Bild-Kunst 2004
- 29 Joseph Beuys „La rivoluzione siamo Noi“, 1972 © bpk / Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett / Elke Walford
- 30 Henrik Olesen „Some Illustrations to the life of Alan Turing (5)“, 2008, Courtesy Galerie Daniel Buchholz
- 31 Henrik Olesen „Agent (shoe) (3)“, 2008, Courtesy Galerie Daniel Buchholz
- 32 Ayşe Erkmen „Das Haus / Ev / The House, 1993/2008, Installationsansicht,
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin, Foto: Jens Ziehe, Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin
- 33 Gregor Schneider „Zwillingstochter I“, 2008, Courtesy Konrad Fischer, Düsseldorf/Berlin
- 34 Installationsansicht Autocenter: Maik Wolf, Sven Drühl, Alexander Braun, John Isaacs (Skulptur)
Foto: Markus Bachmann, Berlin
- 35 Steven Pippin „Analogital compact camera (prototype)“, 2008 Courtesy Helga Maria Klosterfelde Edition, Berlin
- 36 Ricoh Gerbl „Thank you for judging“, Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, 2008
- 37 Foto: Google-Bildersuche „Mischpult“
- 38, 39 „Genre Painting“, Ausstellungsansicht, 2000, Courtesy G7 Berlin
- 40 „Theres no more need to run and theres actually no more need queue either... Art Basel Miami was slower this year,
very slow. There was no more pushing, shoving and running at the opening of the doors at 12:00 o'clock sharp at the vip
preview. On the contrary, there was a confusion, even a doubt amongst the organizers and gallerists on what was
happening when barely anyone walked through the main doors as it was soon approaching 13:00...“ Foto: Ronnie Yarisal



2005



2009

Krise, Kunst, Kritik

/ Raimar Stange im Gespräch mit Andreas Koch

Raimar Stange/ Alle reden im Moment von der Finanzkrise. Und viele reden davon, dass diese dem Kunstbetrieb gut tun würde: das fehlende Geld würde zu konzentrierten Ausstellungen, zu mehr ästhetischer Qualität und weniger eitlem Sammlergedöns führen. Stimmt du dieser Einschätzung zu?

Andreas Koch/ Mir kommt das ein bisschen vor wie bei einer Kunstmesse, auf der nicht viel läuft und alle schlecht verkaufen. Bei näherem Nachfragen sagt der Galerist dann: Nein, alles super, ich habe gute Kontakte gemacht. Als Galerist lernt man, immer gute Miene zum bösen Spiel zu machen und wenn nichts mehr läuft, dann muss nun eben die Qualität steigen, sich die Spreu vom Weizen trennen und klar ist, dass man selbst zu den Guten gehört und die Galeriekünstler natürlich alle auch, nur sagen das dann alle Galeristen. Meiner Meinung nach bleibt das Verhältnis von guter und schlechter Kunst ähnlich, es wird nur insgesamt weniger produziert werden und das kann natürlich auch erholsam sein.

Stange/ Ich denke auch, dass sich da nicht viel ändert. Es ist doch absurd anzunehmen, dass nur weil angeblich kein Geld mehr da ist, plötzlich die Leute erkennen, dass z. B. die Leipziger Schule nichts mit Kunst zu tun hat, oder Anselm Reyle etc. ... Das ist die Aufgabe von Kritik: Bei diesem Scheiß konsequent nicht mitzuspielen, statt immer noch irgendwas vermeintlich Interessantes beim letzten Mist zu finden. Das gilt für den ganzen Betrieb: Man muss nicht zu jedem Opening laufen und fröhlich den Wein trinken, obwohl die Ausstellung unter aller Sau ist.

Koch/ Na ja, das ist dein Ansatz eines Embargos im Kunstbetrieb, das funktioniert meiner Meinung nach nicht und ich finde, man sollte die Dinge benennen und nicht nur durch Missachtung strafen. Was die Kunstkrise betrifft, so /100/3



sah ich gerade in Zürich eine Ausstellung von Urs Fischer, für mich ist er eine kümmerliche Fortsetzung der Schweizer Humorkonzeptualisten wie Fischli/Weiss. Dort stellte er bei Eva Presenhuber mehrere ungefähr vier Meter hohe Bronzefiguren aus, Vergrößerungen von kleinen, handgroßen, zusammengedrückten Tonballen. Das ist für mich die Spitze eines aufgeblasenen, dekadent gewordenen Kunstmarktes. Da schickt ein Künstler seine Häufchen nach China und lässt für zigtausend Euro riesige Abgüsse erstellen, um diese dann zurück in die Schweiz zu schippern, auseinanderzägen zu lassen, damit die dann überhaupt in den Ausstellungsraum passen. Hoffentlich bleiben die Galeristen mittlerweile auf solchen Erzeugnissen sitzen. Wenn die Kunstblase Luft ablassen könnte und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, dann bei solchen Pseudovergrößerungen à la Koons, Reyle oder eben Fischer. Der Verein der Freunde der Nationalgalerie soll ja durch das Koons-Projekt auch in größere finanzielle Probleme geraten sein. Was bekommst du denn von der so genannten Krise mit?

Stange/ Du fragst, was ich von der „Krise“ mitbekomme. Da ist mir zunächst mal wichtig festzustellen, dass es zwei Krisen gibt: die der Ökonomie und die der Kunst. Und letztere funktioniert auf vielen Ebenen strukturell genauso wie die Krise der Ökonomie: es gibt „faule Immobilien“: besagte Mochtegerkunst; es gibt keine Verantwortlichkeit mehr, diese „faulen Immobilien“ nicht zu verticken: selbstverständlich wissen z. B. gestandene Galeristen wie Sprüth-Magers um die ‚Qualität‘ der von ihnen ausgestellten Scheibitz-Skulpturen und versuchen sie trotzdem zu verkaufen, „passend für jede Wohnzimmergröße“, wie ein erfolgreicher Neunziger Jahre Künstler richtig feststellte; es wird viel zu hoch und viel zu viel spekuliert: man denke nicht nur an die zum Teil absurden Preise, auch für ganz junge Künstler,

sondern auch an die unzähligen Messen, die es nun nahezu allmonatlich zu bespielen gilt; die Macht der Fachleute geht immer mehr zurück: so hebeln die neu entstehenden Sammlermuseen z. B. den Einfluss der ‚richtigen‘ Museen und deren Kunsthistoriker und Kuratoren aus. All dieses sägt an unserem eigenen Ast, der Kunstbetrieb ist nicht mehr ernstzunehmen, braucht deshalb die Kritiker auch noch weniger als zuvor schon.

Koch/ Anders als in der Finanzkrise wird das Geld aber nicht auf Kredit von Leuten generiert, die keins hatten, wie eben bei der Hypothekenkrise in den USA, sondern der Kunstmarkt profitierte selbst von der globalisierten Finanzmarktwelt und zog den Profiteuren Geld aus der Tasche. So könnte man auch sagen, ist doch egal, besser es landet in der Kunst als anderswo.

Wenn jetzt die Kunstblase wieder kleiner wird, dann leiden ja zuerst die Heerscharen an Zuarbeitern, die 13-Euro-Kräfte in den Galerien und den Künstlerwerkstätten, die werden ja zuerst entlassen, all die Kunsthistoriker, Kulturwissenschaftler und Künstler, die auf diese Jobs angewiesen sind. Wahrscheinlich werden 2009 und 2010 einige Doktorarbeiten mehr geschrieben als davor. Indirekt steigt so vielleicht die Qualität der Wissenschaft und später der Kritik. Aber das ist jetzt zynisch.

Braucht man, um auf deine letzte Aussage zurückzukommen, nicht gerade jetzt die Kritiker wieder, um, in Analogie zur Finanzkrise, Regularien zu finden, die außerhalb des Marktwertes und des Profits liegen? Ist es nicht vielleicht wieder an der Zeit den Markt stärker vom Diskurs abzukoppeln? Auch wir lassen uns ja hier offensichtlich zu sehr von den absurden Preisen ablenken und wir müssten über eine Reyle- oder Scheibitzskulptur eher so reden, als hätten wir sie in einer Hinterzimmergalerie das erste Mal entdeckt und reden dann vielleicht nicht drüber, womit wir dann wieder beim Embargo wären.

Stange/ Den Markt stärker vom Diskurs abkoppeln? Jein, sicherlich in dem Sinne, dass die wissenschaftliche Theorie o. ä. unabhängig vom Markt sein sollte. Aber Diskurs im Sinne von Kritik sollte selbstverständlich nicht vom Markt abgekoppelt werden, sondern im Gegenteil diesem dazu verhelfen ein Markt zu sein, der eben nicht so kunstfern ist wie derzeit.

Koch/ Das klingt jetzt so, als säße man bloß auf der anderen Seite und die Falschen sind an der Macht, das System wäre aber richtig. Dass Geld aber bestimmte Kunstprodukte erst erzeugt und die künstlerische Produktion sich danach ausrichtet, also auch die „Guten“, sollten sie in dem Maße gekauft werden, zwangsläufig ihre Produktion aufblähen und die Qualität leiden würde, übersiehst du. Da sehe ich das System eher wieder in der Vormoderne, als die Auftragsarbeit das Normale war. Eine weitere Ähnlichkeit sind auch die großen Künstlerwerkstätten, damals wie heute.

Meiner Meinung nach ist eine Stärkung der öffentlichen Seite, also der Museen, samt ihren Einkaufsetats von Nöten. Des weiteren würde ich mir bessere Verteilungsstrukturen, zum Beispiel durch eine Ausweitung von Stipendien für Künstler, aber auch für Kritiker wünschen. Hohe Profite müssten stärker besteuert werden und dem Kunstbetrieb direkt zu Gute kommen, also eine Art Reichenkunststeuer

eingeführt werden. Das ist eben ähnlich wie in der sonstigen Finanz- und Wirtschaftswelt, der Kapitalismus muss stärker an die Leine genommen werden, den Sammlern muss Einfluss entzogen werden. Sonst schmeißen diese erst Unsummen ins Spiel, um das Geld danach wieder abzuziehen und die Strukturen brechen ein. Glücklicherweise ist die öffentlich-private-Abhängigkeit hier noch nicht ganz so stark ausgebaut worden, wie in den USA, wo jetzt ganze Museen zusammenbrechen, weil ihre Hauptsponsoren pleite sind. Die Liste der Galerieschließungen wird in nächster Zeit bestimmt um einiges länger, spannend bleibt, ob auch ein Großer darunter sein wird, ein Lehman-Brother?

Stange/ Es geht glaube ich weniger um richtige oder falsche Seiten, oder vorrangig um sowas wie das System. Genau der Fehler wird auch bei der Finanzkrise gemacht: Schuld an dieser ist schlicht maßlose Gier, das rücksichtslose Überbewerten des Materiellen. Ich schaue gerade Handball-WM im TV, da sieht man es ganz deutlich: sogar mitten auf dem Spielfeld sind jetzt Werbungen gedruckt, was früher noch absolut tabu war. Und solche Tabus werden durchbrochen weil „Menschen“ – ich setzte das ganz bewusst in Anführungsstrichen – Entscheidungen treffen. Das gleiche in der Kunst: Menschen, ob es nun Sammler sind oder Galeristen oder Messemacher oder Magazinmacher, wie die vom Artforum, die fast nur noch aus Werbung besteht, oder Kuratoren entscheiden mit, was zu behandelnde Kunst wäre. Da ist einzusetzen, mit „ästhetischer Erziehung“, und da sind auch wir Kritiker gefragt.

Koch/ Was meinst du mit „ästhetischer Erziehung“? Im Sinne von „Kinder, schaut nicht zu viel Werbung und zu viel Geld ist schlecht“? Kürzlich meinte übrigens ein guter Freund, die Koons-Skulpturen seien dennoch super, gerade die perfekten Oberflächen würden den Skulpturen im Raumschiff Nationalgalerie etwas Surreal-Spaciges verleihen. Was ist also gegen die „Oberflächenwettkämpfe“ der jüngsten Zeit zu sagen?

Stange/ Ja, selbstverständlich, auch wenn du es natürlich polemisch verkürzt. Unter „ästhetischer Erziehung“ verstehe ich, was Rainer Maria Rilke einmal in seinem legendären Ausruf so beschrieben hat: „Du musst dein Leben ändern!“. NUR darum geht es in der Kunst, nicht um formal-oberflächliche, ach so sinnlich-spannende Spielchen oder gar so intelligente konzeptuelle Gedankenexperimente. Beides aber hat in den letzten Jahren den Kunstmarkt bestimmt. Warum? Weil weder karrieregeile Künstler noch prestigebewusste Sammler ihr Leben hinterfragen wollen. Kunstwollen heißt da nur, das Leben bunter oder klüger zu machen. Doch, wie gesagt, das hat mit Kunst nichts zu tun. Mit den Worten von Jacques Rancière gesagt: „Wenn Kunst Kunst sein will, muss sie politisch sein“. Dies gilt gerade jetzt, wo die neoliberale Globalisierung und die mehr rasende als schleichende Klimakatastrophe uns zum Überdenken unserer (mental) Lebensgrundlagen zwingt.

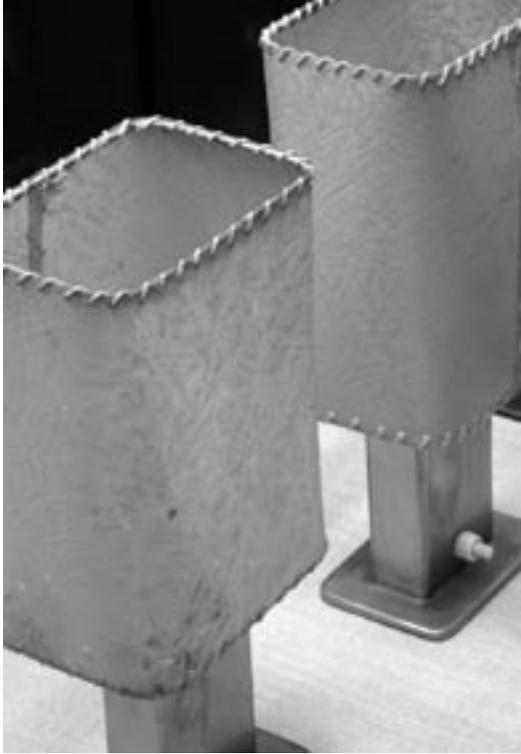
Koch/ Ich finde, da kürzt du zu stark und zwar die Kunst auf eine Aufgabe herunter. Es kann um mehr gehen, so wie es im Leben auch um mehr geht, als um die gesellschaftspolitisch relevanten Fragen, die, und da stimme ich dir zu, in den letzten Jahren zu kurz kamen und dies obwohl sie brisanter sind denn je – nur spüren wir das noch zu wenig.



Dokumentation fast aller Galerien die in Berlin seit 2000 schlossen (Angaben ohne Gewähr)

- 2002 Paula Böttcher
- 2003 Angelika Wieland
- 2003 Bodo Niemann
- 2003 Chromosome
- 2004 pepper projects
- 2004 Koch und Kessler
- 2004 Markus Richter
- 2004 Galerie Juliane Wellerdiek
- 2004 Galerie Projekte Matthias Kampl
- 2004 Galerie Art & Henle
- 2005 Galerie Rafael Vostell
- 2006 breitengraser contemporary sculpture
- 2006 Vilma Gold
- 2007 Kapinos Galerie
- 2007 Galerie Asim Chughtai
- 2007 Galerie Frederik Foert (ehemals Kurt, Felix Leiter)
- 2007 Galerie Stefan Denninger
- 2008 Galerie Jan Winkelmann
- 2008 Galerie Jesco von Puttkamer (ehemals griedervonputtkamer)
- 2008 Goff und Rosenthal
- 2008 Spesshardt und Klein
- 2008 J.J. Heckenhauer

Nur kommerzielle Galerien, Projekträume sind nicht erwähnt, ebenso Produzentengalerien, die in abgewandelter Form weiterexistieren oder Galerien, die nach längerer Pause wiedereröffnen. Geschlossene Filialen oder Wegzüge sind allerdings aufgeführt.



Konzentrat der Moderne

/ Heidi Specker im Mies-van-der-Rohe-Haus

Einen ersten Einblick in die Ausstellung mit Fotoarbeiten von Heidi Specker konnte der neugierige Betrachter schon anlässlich der Veröffentlichung eines Buches erhalten. Am 5. Juni vergangenen Jahres wurde es im Mies-van-der-Rohe-Haus vorgestellt. Das Buch trägt den schönen Titel „Konzentrat der Moderne“ und widmet sich ausführlich dem sogenannten „Landhaus Lemke“, einem lange übersehenen Schmuckstück des Architekten Mies van der Rohe im unauffälligen Lichtenberg. Mein eigenes Exemplar besitzt einen handschriftlichen Eintrag einer Person mit dem Namen „Heidi Lemke“. Auffallend ist ein zweiteiliger Bildessay im Buch, auf Grundlage der Fotos von Heidi Specker. Einen kleinen Teil dieser Fotografien findet der Betrachter jetzt im van-der-Rohe-Haus wieder als Teil der Ausstellung. Das Bildessay im Buch ist Teil einer Auseinandersetzung mit der Person Mies van der Rohe, dessen Leben und Bauten und deren Historie. Und es ist gleichzeitig auch die Basis für die Ausstellung.

Wer die Räumlichkeiten schon kennt, wird dieses Mal überrascht, denn zum Anlass der Ausstellung scheint das Gebäude plötzlich entleert zu sein. Oder ist es nur eine Illusion, die durch die kongeniale Hängung der einzelnen Arbeiten hervorgerufen wird? Dabei lässt sich gar nicht so einfach von einzelnen Arbeiten sprechen. Die Künstlerin hat sogenannten Werkgruppen gebildet, die auf den Raum antworten oder ihn sogar überschreiten. So finden sich zwei Fotos in unmittelbarer Nähe der großen Fenster zum Garten. Was auf ihnen zu sehen ist, sind ebenfalls Blicke auf das Äußere des Gebäudes: Das Bild einer Fassade und das Bild einer Hecke. Bei passenden Wetterverhältnissen ergibt sich so eine unbewusste Reflexion über die Mittel der Fotografie und unsere eigene Wahrnehmung. Zuweilen glaubt man, die Außenwelt hätte sich konfiguriert nach dem Modell der Fotografien im Innern. Das ist ein Momentum dieser Ausstellung.

Ein anderes Momentum zeigt sich im anschließenden Raum, der sich durch seine Fotografien nach innen kehrt. Im Vordergrund stehen dabei Details der Möbel aus dem Haus, die heute zum Teil der Öffentlichkeit zugänglich sind, zum Beispiel im Kunstgewerbemuseum am Kulturforum. Was auf den Fotos zu sehen ist sind Details der Inneneinrichtung. Diese Details geben den Abbildungen eine spezifische Körperlichkeit, die man schon in den Abbildungen der Fassade spüren konnte. In der Vergrößerung des Details gewinnt das Objekt eine Bedeutung, die dessen bewusste Gestaltung deutlich hervorkehrt. Ist das nun die Körperlichkeit des Bildes oder die des abgebildeten Objekts.

Schon ist man als Betrachter ein wenig konditioniert und erwartet ähnliche Bilder im letzten Raum. In einer seltsamen Art und Weise produziert dieser Raum durch seine Fotos eine Art Sehschock. Einerseits weil sich hier die Geschichte zeigt, auch in ihrer Grausamkeit, von der gerade die deutsche Historie gezeichnet ist. Wer die Beobachter beobachtete, schien dann auch bei diesen eine spezifische Abwehr zu bemerken.

Mies van der Rohe war keinesfalls ein Widerständler. Er hat rechtzeitig den Absprung über den großen Teich geschafft und das Haus Lemke blieb im Schatten des Kalten Krieges unbeachtet. Die Neue Nationalgalerie erhielt die Deutungshoheit über das Werk und zu deren sechzigsten Geburtstag konnten sich die Verantwortlichen noch nicht zu einer Renovierung des Gebäudes aufraffen.

Warum also denkt man, wenn man die Lampenschirme im letzten Raum sieht, an Konzentrationslager? Weil das Pergament dieser Lampen einen Hautton hat? Und weil einem erzählt worden ist, dass die Haut der Opfer zu Lampenschirmen verarbeitet wurde. Diese Erinnerung verhindert einen offenen Blick auf diese ‚letzten‘ Bilder und sie stellen gleichzeitig die Frage nach der Wahrheit der Fotografie.

Eigentlich müsste diese Ausstellung als Dauerinstallation eingerichtet werden; aber sie ist nur noch bis zum 1. März zusehen.

Thomas Wulffen

Heidi Specker „Landhaus Lemke – Mies van der Rohe“
Mies-van-der-Rohe-Haus, Oberseestraße 60, 13053 Berlin
13.12.2008–1.3.2009



Gesten im Raum

/Jennifer Jordan im Autocenter

Die Begegnung mit den Arbeiten von Jennifer Jordan, die ich seit geraumer Zeit beobachte und schätze, stellt mich vor Schwierigkeiten. Wie darüber sprechen außerhalb der Kategorien von Beschreibung, kunsthistorischer Analyse oder dem einfachen Sammeln von Assoziationen, frage ich mich? Dieser Text ist ein Versuch, hier einen Schritt weiterzukommen.

Betitelt mit dem bilingualen Wortspiel „Not tun or to not“, präsentierte Jennifer Jordan auf der 160 qm großen, in zwei etwa gleichgroße Räume unterteilten Ausstellungsfläche des Autocenters, ihre erste Einzelausstellung in Berlin seit 2006. An den Wänden installierte sie, einzeln oder zu Gruppen arrangiert, mehrere der für sie typischen Reliefs mit sich aufbäumenden Drahtspiralen, die sie durch Überkleben mit Buntpapier, mit teils farbig übermalten, teils noch lesbaren Zeitungsausschnitten und mit Schnur graduell zu bändigen und an den Holzgrund zu fixieren sucht. Zentral jedoch waren ihre fünf für den Ort konzipierten, segelartig von der Decke in den Raum abgehängten, vorwiegend weißen Stoffobjekte, die sie mit eingesetzten schwarzen Eisenstangen, den Falleigenschaften des Textils entgegenwirkend, in Form setzte. Beide Ausstellungsteile hatten mit ihrer klaren Anordnung der Reliefs und Stoffobjekte, die vielseitig in den Raum hineinwirkten und damit unmittelbar an Haptik und Motorik des Betrachters appellierten, den Charakter von in sich abgestimmten, bühnenartigen Szenarien.

Klar erscheint: der Künstlerin geht es um ein prozessuales Arbeiten mit Material und dessen spezifischen Eigenschaften, die sie austestet, auf die sie reagiert, immer konfrontiert mit den Gesetzen der Physik. Jordans Exponate, erarbeitet aus alltäglichen, vergänglich-labilen Materialien wie Papier, Draht, Faden oder Stoff, visualisieren und dokumentieren ihren künstlerischen Produktionsprozess als nachvollziehba-

res Ergebnis. In einer Zusammenfassung von Arbeitsabläufen halten sie als „Aktionsrelikte“ nicht nur Entscheidungen formalen Tuns, sondern, in prekären, manchmal fragilen Anordnungen, auch Momente physikalischer Spannung fest. Dabei weisen sie konsequent eine amorphe Formensprache auf, wirken wie expressive Gesten, manchmal beträufelt mit einem Schuss „anthropomorpher Abstraktion“, denn im Unförmigen blitzen hin und wieder auch Grundformen der Alltagswelt auf. Diese zu vervollständigen liegt jedoch im Auge des Betrachters. Die auf Jordans Einladungskarte in einer auf einem Zeitungsfoto basierenden Collage abgebildeten tanzenden Derwische in langen weißen Gewändern, könnten einen Hinweis liefern, in welche Richtung die Künstlerin gedacht hat, als sie ihre Stoffskulpturen herstellte. Die Assoziation Tanz liegt nahe: gegrätscht, gebeugt, balancierend, tragend oder schwebend hängen Jordans „textile Wesen“ von der Decke, wenn man so will. So ließe sich auch der bühnenartige Charakter des Ausstellungsszenarios erklären. Auch Jordans Reliefbilder könnte man aus dieser Perspektive über ihr komplexes Verwirktsein von Material hinaus, als Miniatur-Arenen oder Modelle für Zirkuszelte interpretierten, auf deren Dächer man blickt.

Ergiebiger als dieser Ausflug ins Gegenständliche erscheint mir für eine Analyse von Jordans Arbeiten ein Zitat von Harald Szeemann. Im Katalog zu „When Attitudes Become Form“ reflektierte er 1969, wie man das nach der 4. Documenta „Neuentstandene“ bezeichnen könnte: „Dem komplexen Phänomen fehlt bisher der Name, der Aufhänger, wie dies bei den „bildbezogenen“ Pop, Op, und Minimal der Fall gewesen ist. Die vorgeschlagenen Termini „Anti-Form“, „Micro-Emotive-Art“, „Possible Art“, „Impossible Art“, „Concept Art“, „Arte Povera“, „Earth Art“ treffen immer nur einen Aspekt: die scheinbare Opposition gegen die Form; den hohen Grad persönlichen und gefühlstragenden Engagements; [...] Die Verlagerung des Interesses vom Resultat auf den Vorgang; die Verwendung poverer Materialien; die Interaktion von Arbeit und Material; [...] Nicht mehr... die Gestaltung des Raumes, sondern die Tätigkeit des Menschen, des Künstlers, ist Hauptthema und Inhalt [...]: Noch nie wurde die innere Haltung eines Künstlers so direkt zum Werk. [...] Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Informationen [...] sind die „Formen“, in denen sich diese künstlerischen Haltungen niedergeschlagen haben. Es sind „Formen“, die aus keinen vorgefassten bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorgangs entstanden sind.“

Diese Beobachtungen Szeemanns lassen sich in vielen Aspekten auf die Arbeiten von Jordan anwenden. Und sicher ist es kein Zufall, dass Jordan mit ihrem „Not tun or to not“, wie bereits Szeemann, als Ausstellungstitel nicht nur ein Wort, sondern einen Satz formuliert hat, der einen Prozess verbalisiert. Wie „When Attitudes Become Form“ klingt auch Jordans Ausstellungstitel wie ein Motto für eine (ihre) künstlerische Haltung. Das „Tun“ steht für sie über allem; es dominiert das „to not“, das für sie nur „wollen“, „können“ oder „wollen können“ bedeutet.

Barbara Buchmaier

Jennifer Jordan „Not tun or to not“, Autocenter, Eldenaer Str. 34a, 10247 Berlin, 13.12.2008–20.12.2008



Ich-Sehe-Was-Was-Du-Nicht-Siehst

/Ludwig Seyfarth im Gespräch mit Wolfgang Müller

Ludwig Seyfarth/ Dein neues Projekt trägt den Titel „Séance Vocibus Avium“, also übersetzt eine Séance mit Vogelstimmen. Es sind die Stimmen von elf ausgestorbenen Vogelarten. Ist das dein Beitrag zum Darwin-Jahr?

Wolfgang Müller/ Nein, es ist eher zufällig, dass das gleichnamige Hörspiel für den Bayerischen Rundfunk 2 und die Ausstellung im Neuen Aachener Kunstverein gerade jetzt stattfanden.

Seyfarth/ Reiner Zufall?

Müller/ Der Zufall hat ja viel mit Darwin zu tun, oder? Ursprünglich hatte ich bereits 1992 die Lautäußerungen des einzigen, in Europa restlos ausgerotteten Vogels, nämlich die Riesenalken (alka impennis), in Reykjavík rekonstruiert. Das geschah im Hörspielstudio des dortigen Rundfunks.

Ich versuche, die Gesänge der Vögel nach den vorhandenen, wissenschaftlichen Beschreibungen möglichst naturalistisch rekonstruieren zu lassen. Also, ich sagte den Musikern und Künstlern: Bitte keine Musik, keine Klangkunst oder Originalität! Bitte setzt das, was ihr über den jeweiligen Vogel lest, so um, dass sich das Ergebnis wie eine Vogelstimme und nicht wie ein Kunstprojekt anhört. Ich glaube, das ist mir auch gelungen.

Seyfarth/ Und wieso wurde der Riesenalk ausgerottet?

Müller/ Es waren drei isländische Fischer, die das letzte Paar – sie brüteten gerade – auf der südisländischen Felseninsel Eldey erschlugen. Ein reicher Vogelbalgsammler aus Dänemark wollte dringend auch noch ein Exemplar für seine Sammlung und bot viel Geld. Island war damals eines der ärmsten europäischen Länder.

Seyfarth/ Und das war Dein Ausgangspunkt für Deine künstlerische Auseinandersetzung?

Müller/ In einer kapitalistischen und pseudo-individualisierten Gesellschaft brauchen wir eigentlich keine Künstler,

die beweisen, dass sie eine individuelle Handschrift tragen oder die postmoderne Beliebigkeit affirmieren, indem sie Begriffe und Slogans wild durcheinander werfen. Nach dem Motto: Alles ist das gleiche, es bedeutet nichts, ich kenne keine Grenzen, ich bin grenzenlos.

Seyfarth/ Da denkst Du sicher an Jonathan Meese und Christoph Schlingensief.

Müller/ Inzwischen bin ich mehr als dreißig Mal, auch für längere Zeit, in Island gewesen. Aber es hätte geschehen können, dass man von Island nichts Essentielles mitbekommt, wenn man im Rahmen eines von der späteren Pleitebank Klink og Bank finanzierten Kulturprojektes lediglich „Heil Hitler“-rufend, über den Wohnort von Wagners Ring der Nibelungen-Königin Brünhilde stolpert. Dafür erhält man dann vielleicht den Kulturpreis der BILD-Schwester BZ, wie Meese 2007 und Schlingensief nun im Januar 2009. Ein sehr mageres Resultat.

Seyfarth/ Und was könnte eine Alternative sein?

Müller/ Zumindest sollte ein Künstler in Erfahrung bringen, dass Hitler von den Isländern „Hjalti“ genannt worden ist, das ist ein ganz ‚normaler‘, unspezifischer isländischer Vorname; also zunächst: „Heil Hjalti!“ rufen, beispielsweise. Auf diese Weise konnten Isländer, Studenten und andere im damals besetzten Dänemark sicher sein, beim Erzählen von Witzen über Hitler nicht verhaftet zu werden. Und es wäre ja auch möglich, die private Reise von Eva Braun nach Island im Jahr 1939 zu rekonstruieren. Es gibt sogar Filmaufnahmen davon. Und, was kaum bekannt ist: es gab auch zwei ins KZ verschleppte Isländer.

Seyfarth/ In Deinem 2007 erschienenen Buch „Neues von der Elfenfront – Die Wahrheit über Island“ übst Du eine direkte Kapitalismuskritik aus, betitelt: „Die Ökonomie des Kauens“. Hast Du den isländischen Bankencrash vorausgesehen?



Müller/ Die isländische Krone ist die kleinste Währungseinheit der Welt! Bei meiner Buchpräsentation und Ausstellungseröffnung in der Galerie Dörrie Priess in Berlin 2007 äußerte der isländische Botschafter Ólafur Davidsson, dass er meine Kapitalismuskritik für etwas überzogen halte. Neben mir saß währenddessen der isländische Queer-Anarchist und Aktivist Hrafnkell Brynjarsson, der meine Kritik an der gesamten Entwicklung in Island eher viel zu mild fand. Da ich nicht neutral bin oder sein möchte, war ich anschließend erst einmal völlig verwirrt.

Als ich im August 2008 in Reykjavik ankam, bekam ich plötzlich für einen Euro bereits ein Drittel mehr isländische Kronen. Das passte zu einem Kunstwerk mit dem Titel „Kleine Spende für die isländische Kunst“, das ich einige Monate zuvor in einer Diskussion von Hrafnkell Brynjarsson, dem isländischen Anarchisten herstellen lies. Du hast die Arbeit ja im ZKM in Karlsruhe ausgestellt. (In der Ausstellung „Streng verdaulich“ im Rahmen von „Vertrautes Terrain – Kunst in und über Deutschland“).

Seyfarth/ Von der Finanzkrise war da noch gar nicht die Rede?

Müller/ Überhaupt nicht. Im Gegenteil. Zwei „BILD – Finanzexperten“ schüttelten noch im September 2008 in einem Artikel fassungslos den Kopf über deutsche Anleger, die sich die hohen Zinsen der isländischen Kauping Bank entgehen ließen: über fünf Prozent!

Bei meiner Arbeit „Kleine Spende für die isländische Kunst“ sind vom Wert der Münzen und Scheine allerdings zeitweise bis zu 75 % verschwunden, spurlos. Die Arbeit wirkt zudem plötzlich fast zynisch, was mir gar nicht gefällt. Aber so wird die Abhängigkeit der Kunst vom Kapital und der Gesellschaft sehr deutlich, das gefällt mir.

Seyfarth/ Und was ist mit der isländischen Kunst?

Müller/ Der Aktivist Hrafnkell Brynjarsson sagte mir, dass ein riesiges Bauprojekt um ein Kunstwerk von Ólafur Eliasson in Reykjavik plötzlich unfinanzierbar geworden sei. Du weißt, er hat mehr Assistenten als der gesamte Berliner Hamburger Bahnhof...Nun ragen da riesige Kräne bewegungslos in den isländischen Himmel, alles ist halbfertig. Eine Ruine sozusagen, die von der überraschenden Entwicklung und Krise kündigt ...

Seyfarth/ Was bedeutet das für deine Kunst?

Müller/ Man könnte doch eher fragen: Was bedeutet die Kunst für die Krise? Viele Leute erwarten eine Analyse unserer Wahrnehmungsstrukturen mit Hilfe der Kunst und eine intensivere Konzentration auf relevante Inhalte. Dafür trete ich, auch in Kooperation mit anderen Künstlern, schon seit Jahren ein. So kämpfe ich zusammen mit Françoise Cactus darum, dass ihre Topflappenhäkelpuppe „Wollita“, die vor einigen Jahren als „Kinderpornokunst“ über mehrere Wochen von BZ und BILD übel denunziert wurde, als Entschädigung für diese Schweinerei den BZ-Kulturpreis erhält. Ein Objekt wird zum Subjekt. Bislang sind wir mit der Vergabe des BZ-Kulturpreises an „Wollita“ gescheitert, aber was bedeutet das eigentlich? Wir haben nun selber einen Preis ins Leben gerufen, den „Ich-Sehe-Was-Was-Du-Nicht-Siehst“-Preis, auch „Wollita-Preis“ genannt.

Seyfarth/ Den „Wollita-Preis“ habt ihr bereits an Barbara Kalender und Jörg Schröder vom März-Verlag und an den Künstler Ming Wong aus Singapur verliehen.

Müller/ Ja, die Kunst sollte unsichtbare Qualitäten aufspüren und daraus Substanz gewinnen. Diese Preisträger gehören zu diesem Kreis, wo Substanz sichtbar wird.



Parcours der Hindernisse

/ Anish Kapoor im Deutsche Bank Guggenheim

Ein Experiment zur Relationskette von Skulptur, Raum und Mensch war in diesem Winter im Deutsche Bank Guggenheim zu erleben. Die Skulptur „Memory“ hat Anish Kapoor als Auftragsarbeit aus verrostetem Cortenstahl geschaffen. Das Riesenobjekt aus passgenau verschraubten Einzelelementen war der Form nach ein lang gezogenes, nach einem Ende hin etwas spitz zulaufendes Ei, touchierte Decke, Boden und die zur Straße hin gelegene Seitenwand des Ausstellungsraumes und drang seitlich in die gegenüberliegende Wand ein. Das Werk zu betrachten erforderte einen Rundgang um den Ausstellungsraum herum. Diese Skulptur war, wie Kapoor sagt, „nicht einfach nur ein Objekt im Raum. Sie lebt dadurch, dass man um sie herum prozessiert oder sie wieder und wieder betrachtet“.

Es ergaben sich in dieser „Prozession“ drei Betrachtungsstandpunkte: Von Eingang und Kassenbereich aus gesehen, streckte sich einem die Skulptur über Kopfhöhe entgegen, sie lag etwas schief und fast gequetscht, wie gefangen im Ausstellungsraum. Die Ausdehnung der Skulptur war scheinbar allein und zwangsläufig durch ihn begrenzt. Ein Herumgehen durch den verbleibenden Freiraum wusste das Aufsichtspersonal zu verhindern. Vielmehr war das Gebäude zu verlassen und durch einen anderen Zugang von der Straße aus erneut zu betreten. Der zweite Standpunkt, der sich ergab, wurde zunächst bestimmt durch eine überraschend großzügige Leere, und, einige Meter entfernt, zurückgenommener und weniger konvex, durch die andere Seite des Stahlkörpers. Ein paar Schritte zurück, eine Treppe hinauf, durch den Museumladen und wieder eine Treppe hinunter, stand man, drittens, in einem kleinen Raum vor einem fast schwarzen Quadrat: kein Bild, sondern ein Loch in der weißen Wand, das den Blick in das Innere der Skulptur freigab.

Zunächst also drängte sich das sperrige Rostobjekt, dessen Rasterstruktur die Konvexität verstärkte, dem soeben eingetretenen Besucher geradezu penetrant entgegen. Kapoor inszeniert Stahl als Material, indem er statische Wuchtigkeit in eine bewegte Wuchtigkeit transformiert; als eine Bewegung auf den Betrachter zu und gegen die architektonischen Grenzen des Raumes. Die durchaus beeindruckende Wirkung besteht zum einen in der physischen Präsenz des Kolosses und zum anderen in der nicht befriedigten Rezeptionserwartung. Denn von hier aus, das ist klar, kann kein Mensch die Gesamtheit der Skulptur erfassen.

Weil der zweite Betrachtungsstandpunkt nur über den anderen Zugang einzunehmen war, musste sich der Mensch nach draußen begeben, durch Wind und Wetter dorthin laufen. Durch den Freiraum, der sich hier vor der Skulptur bot, und in Kenntnis der nun rückwärtigen Seite, nahm sich das Werk vergleichsweise weniger gewaltig aus. Einen Kern des Problems der Ortsspezifität, ob das Werk den formalen Rahmen des Ortes zu hinterfragen vermag, umging Kapoor, indem er ihn passend machte: er ließ hierfür die Decke absenken und neue Zugänge öffnen, hin zum zweiten und zum dritten Betrachtungsstandpunkt. Eine Distanz zum Ort wird so natürlich nicht hergestellt. Kapoor tritt diesem Problem entgegen, indem er in beide Richtungen agiert: Sein Werk unterwirft sich den Raumdimensionen durch Anpassung und unterwirft gleichzeitig den Raum seiner Skulptur, indem Raum vereinnahmt und verändert wird.

Kapoors Dauerinstallation „Cloud Gate“ (2004) in Chicago, eine große Arbeit aus poliertem Stahl etwa in der Form eines Pilzkopfes, jedoch in gleichmäßiger, ausladender Wölbung, nimmt nicht zuletzt durch das Material eine völlig andere Beziehung zum räumlichen Umfeld auf. Die Form ist in sich geschlossen, erlaubt dem Betrachter aber, unter

sie hindurchzugehen. In der spiegelnden Oberfläche werden die Menschen, der Platz, die Hochhäuser und der Himmel in einer Verzerrung reflektiert, die zeitgleich alles abweist und alles in sich hineinzieht.

Kapoors Berliner Arbeit wirkt trotz ihrer scheinbaren Bewegtheit und ihrer nicht unbequemen Wölbung in erster Linie abweisend, was der Materialität des rostigen Stahls geschuldet ist. Das gilt zumindest für die Außenhaut, für die ersten beiden Betrachtungsstandpunkte.

Nun waren zum Erreichen des dritten Standpunktes die mit viel Schnickschnack bestückten Tische des Museumsladens zu passieren. Wieder auf die Ebene der Ausstellung hinabgestiegen, stand der Betrachter – mit der Außenform der Skulptur, ihres Materials und allen jüngsten Erfahrungen im Kopf – am Ende des „Prozessionsweges“ in einem kleineren Raum vor dem fast schwarzen Quadrat. Das dunkle Quadrat ist das lichtlose Innere der Skulptur, das, während die Außenhaut grob und ungeschlachtet schien, in einem gleichsam weichen Übergang, vom Rostbraun ins Schwarze übergeht. Hier ist die offenbar absolute Dunkelheit, denn sich hinein lehndend, war die Begrenzung des Innenraumes teils erst nach einiger Gewöhnung und teils überhaupt nicht auszuloten. Nicht das „Fenster zur Welt“ also, das dem tradierten Konzept des rechteckigen Bildfeldes entspräche, sondern der Blick in ein ungleich geschlosseneres, gleichwohl unendliches, „dunkles Zwischenreich“ (Ossian Ward). Paradoxerweise lassen sich erst hier die Ausmaße des etwa neun Meter langen Objektes abschließend abschätzen.

Tatsächlich wie ein Reich außerhalb unserer Erfahrungsgewohnheiten in ihrer immateriellen Unbegreifbarkeit wirken – und das ist die Strategie, die Kapoor umkehrt – die „Space Division Pieces“ von James Turrell. Diese Installationen lassen den Betrachter ins rechteckige Licht-Feld blicken, in dimensionsloses Licht, das nicht zu verorten ist. Die haptische Qualität ist nur eine scheinbare und stellt Auge und Gehirn vor das Problem einer Diskongruenz, die zum Schwindel führen kann (was auch von Kapoor's „Cloud Gate“ berichtet wird). Die Unnahbarkeit des Stahltanks wurde bei Kapoor's Berliner Arbeit auch durch die Lichtregie in dem kleinen Raum (hier warmes, diffuses Licht, um die Außenhaut herum kaltes Neonlicht) stimmungshaft umgekehrt: der Betrachter wird so in das positiv konnotierte Negativ des Ungetüms hineingezogen.

Die Skulptur entzieht sich dem rationalen Blick, sie ist nur erfahrbar durch den Weg ums Werk und den Blick ins Werk, durch die gedankliche Kombination positiven und negativen Volumens. Die formale und ästhetische Erfassung des Werkes ist möglich, sie qua Konzept auf eine irrationale Ebene zu bringen, ist gelungen. Der Reiz einer ständigen Wahrnehmungsschwankung zwischen positivem und negativem Volumen wurde durch den Rundgang jedoch zurückgenommen. Die Wahrnehmungsästhetik von „Memory“ ist gestört durch zwei Unterbrechungen, die den Betrachter zeitweise völlig aus dem Ausstellungskontext herausführen. Diese sind gewollt, sie fordern auf, mithilfe der „Erinnerung“ die Gesamtheit der Skulptur zu erfassen. Ob jedoch die (bei einer „Prozession“ eher unangebrachten) Störungen gewollt waren, ist zumindest fraglich. Vielmehr sind diese wohl durch die unveränderlichen Gegebenheiten vor Ort bedingt.



Dereinst soll das Werk im New Yorker Guggenheim gezeigt werden. Vielleicht wird es dort tatsächlich mehr im Sinne einer „Prozession“ funktionieren, denn auf die Brüche durch die Museums-Außenwelt und den Museumsladen wird man verzichten können. Wer sich aber in Berlin die Form auch nach mehrmaligem gestörtem Rundgang nicht vorzustellen vermochte, konnte sie, unterwegs, beim Kunstharz-Negativguss der Skulptur – eine im Museumsladen feilgebotene Edition des Künstlers – auf einen Blick und ganz rational erfassen.

Peer Golo Willi

Anish Kapoor, „Memory“, Deutsche Bank Guggenheim, Unter den Linden 13/15, 10117 Berlin, 30.11.2008–1.2.2009





Verfall (auch v. frz.: *décadence*)

/ Tacita Dean in der Villa Oppenheim und bei Niels Borch Jensen

Dass Tacita Dean eine Erinnerungs-Künstlerin von ganz eigener Art ist, machen derzeit ihre zwei Berliner Einzelausstellungen deutlich. Mag das Rattern der Filmprojektoren in ihren Ausstellungen tatsächlich nostalgische Konnotation hervorrufen, so ist sie doch keine wirkliche Nostalgikerin. Mit großer Sensibilität erzeugt Dean eine Ästhetik des Verfalls, die dem Verschwinden eine poetische Nuance gibt, ohne ihm nachzutruern.

Deans weitläufige Verbindungen zur Vergangenheit schaffen mit Hilfe unterschiedlicher Medien Erinnerungsspeicher, die darauf aufmerksam machen, dass das Vergängliche eine gewisse Schönheit hat, die in unserer schnelllebigen Gegenwart oft untergeht. Ihr Blick richtet sich nicht auf eine verflossene heile Welt, vielmehr transportiert er das Vergangene in die Gegenwart hinein. Er macht Dinge auf eine Art zugänglich, die uns berührt, weil sie einen feinsinnigen Bezug zur Welt vermittelt, der in unserer schnelllebigen Zeit oft unbeachtet bleibt.

In der Villa Oppenheim zeigt ihr Film „Michael Hamburger“ (2007) solch ein feinfühliges Porträt des im vergangenen Jahr verstorbenen Lyrikers und Übersetzers. Bezeichnender Weise steht dazu seine Apfelmehr im Vordergrund. Hamburger präsentiert uns in seinem alten Haus in der englischen Grafschaft Suffolk und dem dazugehörigen Garten alte, nicht länger kommerziell angebaute Apfelsorten und erläutert ihre Aromen, Ursprünge und Werdegänge mit großer Zuneigung. Seine geradezu zärtliche Einweisung in eine fast verschwundenen Apfelmehr, wirft einen nachdenklich Blick auf das Thema der Vergänglichkeit, während die Äpfel, die Hamburger vor Deans Kamera zeigt, zugleich dagegen zu strotzen scheinen.

Deans Fokus auf das, was gerade dabei ist verloren zu gehen, tritt auch im „Darmstädter Werkblock“ (2007) ein-

drucksvoll zum Vorschein. Behutsam tastet ihr Kamerablick die Umgebung des „Block Beuys“ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt ab. Mit Sorgfalt und Geduld filmt sie Standbildern ähnliche Abschnitte der sieben Räume. Dabei werden vor allem die Unregelmäßigkeiten in der Wandverkleidung wie Risse, Löcher, abgetragene Ecken und reparierte Stellen sichtbar. Aber auch die zugehangenen Fenster, die Ecken und Kanten der Decke, das „Joseph-Beuys“-Schild, Notausgangsschilder, rote Kabel und der Raumbefeuchter erfahren Beachtung, nur von der Installation selbst ist kein Stück zu sehen.

Dean begutachtet die Umgebung unmittelbar außerhalb von Beuys' Werk mit derselben Haltung, die normalerweise seiner Arbeit entgegengebracht werden würde. In der Galerie Niels Borch Jensen werden als direkter Bezug zu dem 16mm Film „Darmstädter Werkblock“ einzelne Sequenzen daraus als Fotogravüren gezeigt. Durch die Rahmung und die für analoge Aufnahmen typische Körnung, erfährt die schadhafte Jutebespannung eine weitere Akzentuierung. Plötzlich lassen die kleinen Öffnungen und Ausbesserungen in der erdfarben bespannten Wand eine Vermischung der Bereiche von Kunst und Nichtkunst als fast unausweichlich erscheinen. Es ist, als wären die Spuren selbst das Werk von Beuys, spiegeln sie doch Beuys' Kanon an Material und Farbwahl trefflich wieder.

In der Kontroverse um die Renovierungsarbeiten im Darmstädter Museum entwickelt sich durch die Wirkung der stillen Feinfühligkeit von Deans Aufnahmen eine Art Appell die Abnutzungsspuren wertzuschätzen, oder sie zumindest zu dulden und nicht wie mittlerweile geplant, die marode Wandbespannung zu entfernen.

Auch die zum gleichnamigen Film geschaffenen Gravüren-Serie „Palast“, in der in sechs Ausschnitten Außenansichten



des nun verschwundenen Palastes der Republik zu sehen sind, konzentriert sich nicht auf das bloße Erscheinen. Es wird keine Gesamtansicht des Gebäudes gezeigt, sondern über Spiegelungen in den getönten Scheiben eine Beziehung zum in unmittelbarer Nähe stehenden Dom erzeugt. Neben den fast golden schimmernden Reflektionen, die die Abendsonne in den getönten Scheiben hervorruft, wird der Verfall der umliegenden Gebäudeelemente bewusst mit einbezogen und mit der ehrwürdigen Erscheinung des Domes kontrastiert. Vergleichbar mit dem Fokus auf die Flickstellen an den Wänden im „Block Beuys“, ruft der eingeschränkte Blick auf die Palastfassade Fragen über das restliche Gebäude und seine Geschichte wach.

Als Chronistin der deutschen Vergangenheit hat Dean mittlerweile nicht nur dem Palast der Republik oder dem Berliner Fernsehturm einen ihrer wundersamen 16mm Filme gewidmet, in der Villa Oppenheim ist jetzt auch Berliner Flair von einer ganz anderen Güte zu sehen. „Die Regimentstochter“ setzt sich aus 36 Berliner Opernprogrammen zusammen. Den auf Flohmärkten gefundenen Heften wurde allesamt ein Stück von der Titelseite herausgeschnitten. Aufschluss darüber, was die Leerstelle zu verwerfen sucht, geben die Erscheinungsjahre von 1942 bis 1945. Demnach ist in der Mitte des Deckblatts jeweils das Hakenkreuz herausgetrennt worden. Durch das entstandene Loch wird der Blick auf Wörter oder Bilder auf der Seite dahinter frei gegeben und eine unvorhergesehene Collageästhetik erzeugt.

Die 1965 in Canterbury geborene und seit 2000 in Berlin lebende Künstlerin entwickelt neben ihren dokumentierenden und sammelnden künstlerischen Verfahren auch eigene narrative Methoden, die ihre gefundenen Materialien durch zusätzliche Informationen und bewusst gewählte Ausschnitte kreativ ergänzen. Unter den in der Galerie Niels Borch Jensen gezeigten Gravüren befinden sich so nicht nur Auszüge aus ihren Filmen sondern auch eigenständige Werkzyklen. Ausgangspunkt für ihre 20-teilige Fotogravüren-Serie „The Russian Ending“ (2001) sind alte gefundene Katastrophen-

Postkarten zu deren Motiven unter anderem gestrandete Wale, gekenterte Schiffe und Vulkanausbrüche zählen. Diese verarbeitet Dean zu Radierungen auf die sie in weißer Schrift Instruktionen und Inschriften kritzelt. Durch diese Technik verschwimmt die Grenzen zwischen Fotografie, Zeichnung und Radierung. Sie erzeugt so etwas wie Storyboard-Bilder, die an Schlusszenen imaginärer Katastrophenfilme erinnern.

Deans Idee für die fiktiven Filmenden basiert auf einer Anmerkung von Niels Borch Jensen über die dänische Filmindustrie zu Stummfilmzeiten. Von ihm erfuhr sie, dass für den russischen Markt eine zweite tragische Schlusszene gedreht werden musste, um das glückliche Ende des amerikanischen Films zu umgehen.

Ihre russischen Filmenden sind nur ein Beispiel dafür, wie Dean ausgehend von Bildfragmenten, Erinnerungsstücken und alten Fotografien neue Realitäten stiller und bewegter Bilder generiert. Ihre sorgsam durchdachten Inszenierungen entfesseln dabei die inneren Bilder in unseren Köpfen. Mit fünf aneinander gereihten Einzelbildern wird in „Blind Pan“ (2004) eine panoramatische Landschaft erzeugt, die nicht viel mehr als einen gewaltigen Sturm erahnen lässt. In der Wolkenbruchlandschaft sind keine Personen zu sehen, durch die Worte aber, die in Deans charakteristischer weißer Kreideschrift flüchtig auf der Landschaft platziert sind, wird die Konnotation einer mythologischen Erzählung entfacht. Gingen die erstgenannten Gravüren von einem zuvor entstandenen Film aus, erzeugt Dean hier eine Art virtuelles Filmskript, das mit der für sie typischen Langsamkeit und Beharrlichkeit sein poetisches Gewicht entfaltet.

Julia Gwendolyn Schneider

*Tacita Dean, „In My Manor“ Film, Fotografie, Fotogravüren
Villa Oppenheim, Schloßstraße 55, 14059, 28.II.–15.2.2009
Tacita Dean, „Gravüren 2001–2008“, Niels Borch Jensen,
Lindenstraße 34, 10969 Berlin, 28.II.–21.2.2009*



Unser aller Lächeln

/ Gregor Schmall bei Kuttner Siebert

Der Galerieraum von Tobias Kuttner und Mathias Siebert in der Rosa-Luxemburg-Straße ist seit jeher wunderbar. Zweiteilig ist er, und so arrangiert, dass weder Büro noch arbeitende Mitarbeiter einem den Blick auf die jeweilige Ausstellung vermässeln. Für die Schau von Gregor Schmall hat sich dieser Raum nun in einen seriösen, beinahe stillen verwandeln lassen, der sich als zurückhaltende Bühne erweisen soll. Der vordere, vom Eingang erstere und größere Teil des Raumes ist dabei flankiert von zwei Dreierreihen, bestehend aus Portraits unterschiedlicher Genealogie. Die Hälfte der Portraits (und hier könnte man ruhig einfache Gänsefüße setzen), sind solche von Pflanzen – fokussiert auf Stengel und Blüten – ihren erotisch besetzten Teilen, ja, man dankt auch an Mapplethorpe, wie uns der Text zur Ausstellung nahelegt. Die andere Hälfte besteht aus Portraitaufnahmen von Gregor Schmolls Vasen, sechs an der Zahl, die sich im hinteren Teil des Ausstellungsraumes tummeln. Dort hinten ist die Wand der Galerie bis auf einen relativ schmalen Rand in Grau gehalten und rahmt die Vasen, die auf unterschiedlich hohen Sockeln und schwarzen Unterstellern ruhen und vor allem durch ihre leicht vergrößerten Stellflächen an antike Säulen erinnern. Hier, also vorne, vollzieht Schmall eine Rückübertragung der raumdimensionalen Vasen ins Zweidimensionale und übersetzt sie so in die gängige Lesart des Portraits, die flache Abbildung. Diese Flachheit ist in diesem Fall rein formaler Natur und beinahe reziprok angewandt, kennt man doch Vasen, die ein Profil haben, bislang eher als Abbildung. Der dänische Psychologe, Edgar J. Rubin, der von 1886–1951 gelebt hat, beschenkte uns mit seinem Pokalmusterprofil zwar mit einem schnell dekodierbaren Vexierbild, deshalb aber einem der eingängigsten. Auch findet sich in der jüngeren Geschichte, auch derer der Kunst, ein weiteres Beispiel, das hier nicht fehlen soll. Renato Bertelli, ein

Künstler der faschistischen Avantgarde, berühmt geworden durch sein „Profilo continuo del Duce“, zeigt eine futuristische Büste von Benito Mussolini. Die Arbeit entstand 1933 und wurde später in Mailand von Ditta Effeffe gefertigt, unter der Erlaubnis von Mussolini selbst. Auch diese Büste arbeitet mit Wahrnehmungsgewohnheiten und -modalitäten und integriert die drei Hauptansätze des Futurismus: Energie, Bewegung und Geschwindigkeit. Mit täglichen Gegenständen, oder Alltagskulpturen benannt, handelt es sich hier eher um einen riesenhaften Zitrusfruchtensaft oder einen Bohrerufsatz, als um eine Vase. Unsere Lieblingsfreunde von Wikipedia wissen zudem zu berichten, dass im MART in Rovereto ein Exemplar des Rundum-Mussolini zu finden ist – während das Hinweisschild verschweigt, dass es sich hier um den Duce handelt. Im MART, so heißt es weiter, bedenkt man den Futurismus in einer eigenen Abteilung. In der Ausstellung bei Kuttner Siebert ist den Schmall'schen Vasen gegenüber eine stilsicher stilisierte Liege mit Nackenrolle installiert – auf gleiche Weise, mit, den Sockel vergrößernder, minimal ornamentierender Grundfläche, stehend. Über diesem Möbel – Herr Freud, bitte kommen! – finden sich wiederum sechs fotografierte Portraits. Hier stand Guillaume Benjamin Amand Duchenne de Boulogne Inspirator. Dieser französische Physiologe jagte durch verschiedene Elektroden Strom in Menschengesichter, um 1862 eine Abhandlung über die „elektrophysiologische Analyse von Gefühlsausdruck“ in der menschlichen Physiognomie zu verfassen. Diese fratzenhaft verzerrten Gesichter, obgleich ihrer eigenen sozialen Ausdrucksquelle (ob Freude, Trauer, Wut, etc.) unterlaufen und vielmehr eingeschaltet, zeigen, welche Region sich für welche Darstellung, welchen Gefühls, wie zu regen hat. Der (Umkehr-)schluss ist besonders schön: Das echte Lächeln, das wir Menschen uns in ehrlichen Momenten schenken, wird Duchenne-Lächeln genannt, weil wir dabei nicht nur die Mundwinkel nach oben bewegen, sondern die Gegend um unsere Augen in Falten legen, sollte jeder viel gelächelt haben, bis zu dem Zeitpunkt im Leben, ab dem sie dableiben, diese Fältchen. Es ist immer schön, einen Grund zu haben, für seine Falten. Vielleicht ist aber nicht das Lachen der Grund für die Qualität dieser Ausstellung, sondern dass die Rückübertragung zwischen Arbeit, Künstler und unser aller Quellen konsequent gezogen wurden. Apropos Grund: da auch ich keinen Platz habe für die ganze Ausstellung von Gregor Schmall will ich zumindest eine von seinen Vasen. Vielleicht die, auf der er schreit (Übrigens ist er es selbst, in jedem Profil, das die Gefäße zeigen und auch die Duchenne-Fratzen sind Schmall-Selbstportraits). Mit so einer Vase ließe sich zudem ‚echt‘ subversiv leben – wenn keiner guckt, kommt eine schicke Blume rein.

Florian Rehn

Gregor Schmall, „Vexations“, Kuttner Siebert Galerie,
Rosa-Luxemburg-Straße 16, 10178 Berlin
17. 1.–14. 2. 2009



Schöner blauer Dunst

/ Markus Strieder in seiner Wohnung

Wer in seiner Wohnung nach jahrelangem Zigarettenkonsum endlich den überfällig gewordenen Schönheitsanstrich in die Hand nimmt, kennt das Phänomen: Bereits beim Möbelrücken zeichnen sich an den Wänden deutliche Konturen ab, die die Patina der vergilbten Wände und somit auch die Dringlichkeit der anstehenden Maßnahme drastisch unterstreichen. Der Heimwerkerblick entdeckt an den leeren Wänden schlagartig dunkle Abriebsspuren, fleckige Ecken und verschwommene Ränder. Nun gilt es, die Verbrauchsspuren möglichst schnell zu übertünchen, um sich dann umso entspannter dem neuen Schöner- und Besser-Wohnen-Gefühl hinzugeben.

Markus Strieder hat in seiner Wohnung diesen tendenziell unappetitlichen Zwischenzustand in anderem Licht, besser gesagt mit großem Interesse für die sich zufällig ereignete Oberflächenstruktur betrachtet. Er belässt es nicht bei der Deklaration der so gesehenen Readymade-Kondensate, sondern eröffnet mit kalkulierten Gesten eine Vielzahl von Diskontinuitäten, die den Blick auf die intensionslos entstandene Bildmäßigkeit merkwürdig aufspalten.

Ausstellungen in Wohnräumen kontrastieren erwartungsgemäß die klinischen Ausstellungskonventionen des White Cube mit dem Aroma des Privaten. Dabei wartet die Wohnzimmerausstellung mit einer Fusion von Kunst und Alltag auf, die je nach Motivation mehr oder weniger geprägt ist von der individuellen Nutzung ihrer Bewohner und deren Drang zur Selbstdarstellung. In Markus Strieders „wallpaper“ nähern sich Wohn- und Präsentationssort hingegen dort an, wo sich Ursache und Wirkung, Bild und Abbild überschneiden. Strieder hat eine jener von Zeit und Zigarettenrauch gezeichneten Wände fotografiert und die bildgewordenen Farb- und Fleckenformationen im mittlerweile frisch renovierten Wohnzimmer mit mehreren Tapetenbah-

nen an gleicher Stelle montiert. Das von Strieder so benannte „wallpaper“ schmiegt sich als identische Wiederaufführung des ursprünglichen Zustandes sozusagen wie eine zweite Haut über sein reales Bezugsobjekt. Auf den ersten Blick offenbart es die zweifache Referenz zum Originalschauplatz und Ausgangszustand, die mit einem beigen Neuanstrich der Fußbodenleiste konsequent weitergesponnen wird. In seiner alpinaweißen Umgebung evoziert das wandfüllende Tableau zunächst eine phänomenologische Bestandsaufnahme des Vorher und Nachher.

Indes sind Vorbild und Abbild leicht zueinander versetzt tapeziert. Durch diese minimale örtliche Verschiebung findet sich die viel beschworene Indexikalität der Fotografie besonders an der Steckdosenleiste wirkungskräftig exponiert. Denn dort tritt das fotografische Abbild der Steckdose wie ein dokumentarisches Beweisstück quasi in Hautkontakt direkt neben der realen Steckdose auf. Dieser relativ kleine Deplatziierungsmoment setzt die Bildgrundlage und die Abbildungsleistung der Fotografie buchstäblich in Szene. Die Steckdosenleiste führt in Strieders „wallpaper“ gleichsam ein raffiniertes Schauspiel des indexikalischen Prinzips auf, demzufolge die Repräsentation eines Stückes Wirklichkeit stets auf dem kausalen Abdruck des real Vorgefundenen basiert.

Beim zweiten Blick erschöpft sich Strieders „wallpaper“ nicht vollständig in seinen abbildenden Bezügen. Schon die Stoßnähte der Tapete geben deutlich zu verstehen, dass die Arbeit nicht die Wand ist, die sie zeigt. Durch einen gewissen Abstraktionsgrad der großflächigen Zufallsformen kommen zudem mehrere Bildintensitäten zum Tragen, die sich dem vermeintlichen Abbildungsdiktum entziehen und autonome Wirkungen entfalten. Der Blick kann über die Wandfläche gleiten oder irgendwo in den weichen Farbverläufen des „Tapetenmusters“ hängen bleiben, ohne geradewegs Rauchschwadeneffekte in Betracht zu ziehen. Vielmehr beschwören die gedämpften Farbigkeiten und die verfließenden Konturen sogar den Anschein eines zeitgenössischen Sfumato. Andere Areale erwecken Erinnerungen an monochrome Malerei. Diese bildimmanenten Indifferenzen zwischen Repräsentanz, Illusionismus, Opazität und Gegenstandslosigkeit geben deutlich zu verstehen, dass Markus Strieder sich mit den ästhetischen Spuren seiner Raucher-Vergangenheit weder aus einer melancholischen Nostalgie heraus, noch aufgrund einer simulationstheoretischen Voreingenommenheit beschäftigte. „wallpaper“ formuliert eine Ästhetik des Erscheinens, die zwischen ortsspezifischem Abbilden und eigendynamischem Hervorbringen oszilliert. So wie sich die einstmaligen Rauchschwaden als vergilbte Patina in die weiße Wand eingeschrieben haben, zeichnet sich umgekehrt deren Abbild als neue, distanzierte Textur ab, die sich immer wieder dem Gewesenen entzieht. Was bleibt sind unterschiedliche Wirklichkeitsansichten. Es ist, als ob sich die Arbeit permanent aus ihrer kontextuellen Anbindung herauslöst und doch nie ganz von dem abstrahieren kann, was hinter der Tapete liegt: Schöner blauer Dunst im Ex-Raucherzimmer.

Birgit Effinger

Markus Strieder, „wallpaper“, Wohnung Strieder, Pücklerstraße 18, 10997 Berlin, 8.II.–7.II.2008



„Wenn die Angst kommt ...“

/Rational/Irrational im Haus der Kulturen der Welt

In der ersten Ausstellung von Valerie Smith im Haus der Kulturen der Welt interessieren mich hier nur zwei Arbeiten, nicht deshalb, weil die Ausstellung nicht interessant wäre. Im Gegenteil unter dem Titel „Rational/Irrational“ greift sie einen Grunddualismus der europäischen Kulturgeschichte auf: Das Aufeinandertreffen von kontrollierten und sich dem gesteuerten Denken scheinbar entziehenden, unbewussten Anteilen, die immer irgendwo anders vermutet wurden, jenseitig schienen. Sei es an den Ursprüngen der Welt, der Menschheit, des Wissens, sei es in der Obhut anderer und stärkerer Kräfte. Diesen schmalen Grad versucht die überschaubare Gruppenausstellung mit Arbeiten von Pawel Althamer, Arthur Bispo do Rosário, François Bucher, Hanne Darboven, Juan Downey, Javier Téllez auszuloten. Alle Arbeiten sind im dunklen Ausstellungsraum der Schwangeren Auster theatralisch inszeniert, alle bis auf die Arbeit von Pawel Althamer. Auf verschiedenen Flachbildschirmen kann man in der nüchternen Strenge des modernistischen Foyers den Drogenerfahrungen des Künstlers beiwohnen: Mit Haschisch, LSD, Magic Mushrooms und anderen Ingredienzien verschafft er sich eine andere, ‚verrückte‘ Sicht auf die banalen Erscheinungen des Lebens. Über Kopfhörer kann man dem Gefasel mit Tieren und anderen Lebewesen folgen und sich „so genannte Wellen und andere Phänomene des Geistes“ vorzustellen versuchen. Doch wie das immer so ist mit Drogen, meist ist es eher für den Konsumenten lustig. So auch hier. Deshalb gehe ich lieber gleich weiter in das dunkle Gehäuse in der Hoffnung, dort auf eine möglicherweise verschrobenerere oder gar aphrodisische Wirkung zu treffen. (Was für ein Anspruch an eine Ausstellung, ich weiß)

In der Mitte des Raumes macht sich ein kreisförmiges Objekt breit, ein Ring, eine Kombination aus Tisch und Pult, die schräg einige ebenso kreisförmige Motive auf Papier

– Mandalas – präsentiert. Sie sind während meditativer Sessions in den 1970er Jahren bei den Yanomami-Indianern Süd-Venezuelas entstanden. Das ufo-förmige Präsentationsobjekt spiegelt einen Shabono wieder, die Grundform des Hauses, in dem die Indianer leben (Sie bauen es aus Holz und Palmen). Und seit den 1970er Jahren lebte dort immer wieder Juan Downey mit Ihnen, als er die tragbare Videokamera Sony Portaback für seine Kunst entdeckte, entdeckte er damit auch die Yanomami-Indianer für den Westen.

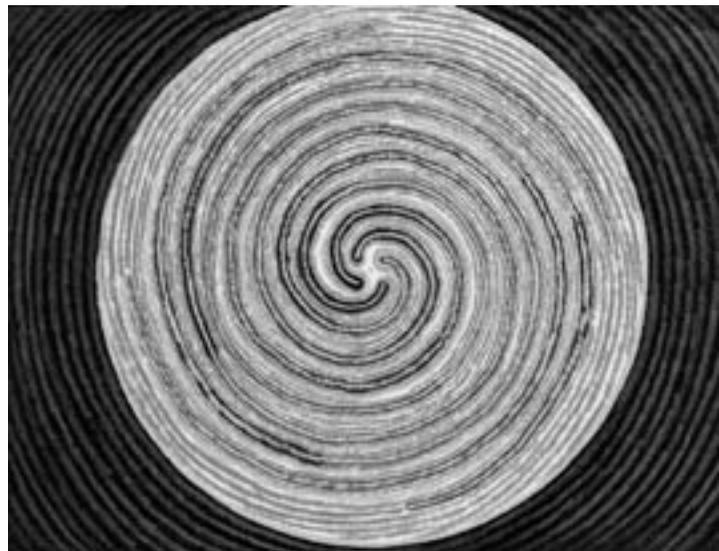
Ebenso wie die sich in endlosen Varianten wiederholende elementare Spirale eine archetypische Grundform markiert und sogleich den Mythos des Ursprünglichen ins Spiel bringt, zeigen die Videofilme von Downey ein ähnlich häufig inszeniertes Bild, glücklicherweise nicht immer mit vollem Ernst, sonst könnte man diesen kolonialen Blick auf die „Anderen“ auch kaum aushalten. Das Ironische kommt in dem Video „The Laughing Alligator“ ins Spiel. Hier wechselt die Kamera immer wieder zwischen dokumentarischer Perspektive, wenn man Downey vor neutralem Hintergrund über seine Erlebnisse im Amazonasgebiet berichten sieht und Downey Selbstinszenierung innerhalb dieser Kultur. Er beobachtet deren Rituale nicht nur neutral, sondern nimmt aktiv daran teil, was aus seiner Sicht, die künstlerische Perspektive erst legitimiert und das performativ Selbstdarstellerische mit dem Dokumentarischen verbindet. Und dieser Austausch geht in beide Richtungen: Besonders schön in diesem Zusammenhang ist der Moment, als ein auf die Kamera gerichteter Pfeil von dem Indianer durch die Kamera selbst eingetauscht wird. Downey drückt sie ihm in die Hand und kommentiert „Die Kamera ist eine gefährliche Waffe“ und einen Moment gilt die koloniale und damit aneignende Perspektive auf die Welt der Yanomami, allein durch den verwackelten Blick. In dieser lehrbuchartigen Vorführung

des Austausches von zivilisatorischer und elementarer Waffe (Videokamera versus Pfeil) denkt man an „Das Wilde Denken“ von Claude Lévi-Strauss. Wenn auch hier das Ziel beider Kulturen jeweils identisch zu sein scheint, werden die Waffen gleichwohl vertauscht und der jeweils „andere“ Feind mit dessen eigenen Mitteln bedroht, wenn auch nur im Spaß.

Flankiert wird die Ausstellung auf der anderen Seite von einer riesigen Black Box, die zum einen eine historische Dimension ins Spiel bringt und auf der anderen Seite ein aktuelles Phänomen auch als Auswirkung der Finanzkrise aufgreift – Angst. Doch zunächst zur Arbeit selbst: Aus kleinformati- gen mit Kreide beschriebenen Schultafeln setzt sich der Kasten zusammen, in dem ein Remake von „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1919) läuft. Der expressionistische Stummfilm entstand unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg und lange vor der häufig zitierten Weltwirtschaftskrise (1929). Verkürzt gesagt geht es um die Wirren des Dr. Caligari, der mittels eines Mediums namens Cesare hellsehen kann, was er sehr bald als Mordinstrument strategisch einsetzen wird. Am Ende stellt sich heraus, dass Caligari selbst ein Insasse einer „Irrenanstalt“ ist. All das wird im Stile des Expressionismus mit den starken hell-dunkel Kontrasten, extremen Perspektiven, den grotesken Kulissen und dem verzerrten Blicken der Darsteller gruselig inszeniert und spiegelt auch die Wirrnisse und den pathologischen Zustand der Gesellschaft in jener aus den Fugen geratenen Nachkriegszeit dar.

In dem Remake „Caligari und der Schlafwandler“ von Javier Téllez bildet die Zeit des Expressionismus lediglich die Kulisse. Die einzige Auftragsarbeit der Ausstellung spielt im Einsteinurm in Potsdam, in dem Dr. Caligari mit seinem Medium Cesare als „Schlafwandler vom Sklavenstern“ agiert. Die Dramatik der originalen Vorlage weicht einem eher nüchternen und dennoch wunderlichen Spiel mit Wirrnissen. So erklärt Caligari als Oberlehrer den anderen Patienten mittels Tafeln und geographischen Landkarten eine fiktive Welt. Gebrochen wird diese klamaukartige Darstellung von dokumentarischen Einschüben. Die Darsteller auf der Leinwand, Patienten einer Neuköllner Klinik, setzen sich, im Zuschauerraum eines Kinosaaals, zu den Protagonisten in Relation, sprechen über ihr Verhältnis zu den Rollen und über ihre Gefühle. Und einmal mehr in dieser Ausstellung zeigt sich auch hier: So wie fiktive und dokumentarische Anteile ineinanderspielen und sich nicht mehr voneinander trennen lassen, spielen auch verschrobene und reale Sichtweisen ineinander. Es gibt keine Differenz, kein Außerhalb, keinen „Anderen“ mehr, es verdichtet sich zu einem Gewebe, verfilzt. Deshalb ist die Frage: Wo sich die rationale und irrationale Anteile voneinander scheiden, nicht mehr zu beantworten, was sicher eine Erkenntnis der Ausstellung ist, wenn sie auch nur in den Arbeiten selbst und nicht an der kuratorischen Dramaturgie abzulesen ist, weshalb ich hier nur auf einige Arbeiten und nicht auf die ganze Ausstellung eingehe.

Darüber hinaus sagt der Darsteller des Dr. Caligari: „Wenn die Angst kommt, dann bin ich plötzlich im falschen Film.“ Die Auflösung von Kategorien wie falsch/richtig und das diffuse Dazwischen, was sich dann einstellt – Differenzlosigkeit – beschreibt genau jenes Gefühl der Angst das gerade



in dieser Finanzkrise wieder hoch im Kurs ist. Angstsituationen können auch deshalb entstehen, weil der Verängstigte, das wovor er sich fürchtet, nicht lokalisieren kann. Einerseits scheint da etwas zu sein, was bedrohlich erscheint und andererseits ist es nicht selten nur eine Ahnung. Angst ist ein diffuses Gefühl des Bedrohtseins und Verlorenseins, was das eigene Selbst gefährdet und gerade wieder durch ideologischen Druck erzeugt wird und sich als Angst vor Armut, Arbeitslosigkeit, Terroranschlägen, Naturkatastrophen und dergleichen artikuliert. Beschwichtigen lässt sich dieses allumfassende Gefühl noch schwer. Rituale und andere tradierte Formen der Rückkoppelung wabern im esoterischen Dunst vor sich hin. Jeglicher Versuch das „Anderer“, als Möglichkeit, die Angst auf etwas Konkretes, auf ein Feindbild, zu beziehen, ist in diesem Zustand der Auflösung der transnationalen Felder kaum mehr möglich. Auch deshalb ist die mit der Ausstellung formulierte Frage nach den Grenzen gleichermaßen irrelevant wie aktuell.

Melanie Franke

„Rational/Irrational“ Pawel Althamer, Arthur Bispo do Rosário, François Bucher, Hanne Darboven, Juan Downey, Javier Téllez, Haus der Kulturen der Welt, John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557 Berlin, 8.II.–II.I.2009



An der Raute, an der Flaute der Hysterie

/Sprüth Magers etc.

Im Kopf stelle ich mir die geografische Konstellation wie eine Raute vor. Vier Eckpunkte der Kunst umschließen seit geraumer Zeit die Berliner Museumsinsel. Die verbindenden Linien könnten in etwa die Form eines auf der Spitze stehenden Rhombus ergeben: im Süden seit Herbst 08 die Temporäre Kunsthalle am Schlossplatz – im Osten seit Sommer 08 die Buchhandlung König-Zentrale – im Westen, als Pionier an der Raute, seit Herbst 07 Heiner Bastians Haus mit CFA, den Sammlungen Christiane zu Salm und Bastian – und im Norden, hinter dem Monbijoupark, in der Oranienburger Straße 18 seit Oktober 08 die Galerie Sprüth Magers mit ihren stolzen 1.800 qm. Den Eröffnungen dieser vier kommerziell betriebenen Orte der Kunst, die vom Charakter und der unmittelbaren Umgebung trotz geografischer Nähe zueinander und auch zur Museumsinsel und den ihr zuströmenden Touristenströmen, eher heterogen denn homogen erscheinen, ging in der Berliner Szene ein gewisser Rumor voraus. Hysterisierende Fragen wie: „Wer hat den Größten?“ oder „Wer hat den Schönsten?“, zunehmend jedoch auch kritische Einwurfe wie „Wie sollen die Künstler das bitte angemessen füllen?“ oder, spätestens einhergehend mit der sich andeutenden Finanzkrise auch mal ein panisches, an den Realitätssinn appellierendes: „Wie wollen die das eigentlich bezahlen?“ machten die Runde, gerade als auch Petzel Capitain in der Karl-Marx Allee äußerst weitläufige Räume eröffnet hatte (Monatsmiete angeblich 12.000 Euro) – und damit die Großen aus Köln fast vollständig in Berlin eingezogen waren.

Die Galerie Sprüth Magers schaffte es mit ihrer Eröffnung jüngst bis in die BZ: „Bei Monika Sprüth sprüht die Kunst“ lautete der Titel des Artikels: „Großer Andrang in der neuen Galerie Sprüth Magers an der Oranienburger Straße. Halb Berlin schien am Wochenende zur Eröffnung der Ausstel-

lungsräume geströmt zu sein. Dort feierten die erfolgreichsten und wichtigsten deutschen Avantgarde-Galeristinnen Monika Sprüth und Philomene Magers (Köln/London) die Einweihung ihres Berliner Showrooms auf drei Etagen. Sammler, Künstler, Art-Freaks – alle bewunderten Berlins neuen Kunst-Tempel in minimalistischer Waschbeton-Ästhetik.“ (BZ vom 19.10.2008).

Irritation: „Monika Späth“ am „Barbiestrich“?

Ich war irritiert, als mir ein Mitarbeiter von Sprüth Magers 2007 erzählte, dass die Galerie, deren Absicht nach Berlin zu ziehen bereits bekannt war, vermutlich in der Oranienburger Straße eröffnen würde. Irritiert, weil die Oranienburger Straße (auch „O-Burger“) sich seit ein paar Jahren als krude Collage aus Eros-, Fress-, und Shoppingmeile präsentiert, als Mittes „Schmuddelecke“, in der ich mich selbst wie eine Touristin fühle. Warum sollte sich eine so etabliert wie seriös erscheinende Galerie Sprüth Magers ausgerechnet am so genannten Barbiestrich – die Prostituierten sind hier meist blond und uniformartig mit Corsage und hohen Stiefeln bekleidet – zwischen Tacheles, Tabledance, Kunsthof und Edelramsch platzieren? Reichte den Galeristinnen der damals nur noch ansatzweise gültige „Mitte“-Bonus, die Nähe zur Museumsinsel, zu c/o Berlin mit seinen populistisch aufgemachten Fotoausstellungen? Oder spielten solch problematisierenden Gedanken gar keine Rolle, weil es bereits um eine bestimmte (die heutige) Immobilie ging. Diese Information erhielt ich jedoch erst später. Aus meiner Sicht erscheint es nun zwar kurios, nicht aber unerwartet, dass die Galerie Sprüth Magers im aktuellen Flyer „hackscher-markt.de. Shoppingguide Berlin“, das in vielen Läden in der O-Burger ausliegt, unter dem Firmennamen „Monika Späth“ gelistet ist, schlicht ergänzt durch ein Bilderrahmen-Piktogramm.

Prä-Sprüth Magers

Aktuelle Recherchen im Netz ergeben u.a. folgendes zur Geschichte des Gebäudes Oranienburger 18: es wurde 1842 unter dem Namen „Therbud'sche Ressource“ als Wohn- und Clubhaus mit Ballsaal und Gartenrestaurant erbaut. 1844 gründete sich dort der Berliner Handwerkerverein, 1857–61 wurde das Gebäude von der Börse genutzt, später, 1946, zog das Institut für Psychologie der Humboldt-Uni ein. Seit Ende 2003 (also erst vor knapp 5 Jahren) führte die „Berlin-3D-Art“ vor dem noch unsanierten Gebäude den durchaus alternativ gemeinten „Straßenverkauf Oranienburger 18“ mit kleinformatischen, fröhlich-selbstgebastelten Kunstwerken durch. „Der Verkaufsstand liegt ca. 5 min zu Fuß östlich der Neuen Synagoge in Höhe Oranienburger Str. 18. Die vergitterten Fensternischen bieten hervorragende Möglichkeiten zur Präsentation der verschiedenen 3D-Kunstprodukte. Herr Dr. Schubert betreibt den Verkaufstand an schönen Sommerabenden ab ca. 18 Uhr und baut ihn ca. 10 min nach Eintreffen der ersten Prostituierten bei Sonnenuntergang wieder ab. Bitte fragen Sie gerne auch telefonisch nach dem nächsten Verkaufstermin (030/6953 2877 oder 0172/3235121)“, zeugt die Website „<http://www.berlin-3d-art.de/StreetSale.htm>“ bis heute. Spätestens seit April 04 wurde das damals noch zu Humboldt-Uni gehörende Haus zum „Sozialen Zentrum“ für linke Gruppen, die es besetzten und am 3.4.04 in einem bitteren Straßenkampf vor einer Hundertschaft der Polizei und deren Wasserwerfern verteidigten (<http://kanalb.org/clip.php?clipId=809>).

Nüchternes Graublau

Nähert man sich heute dem erst kürzlich durch die für ihren am Gebrauch ausgerichteten Stil bekannten Architekten Barkow Leibinger denkmalgerecht umgestalteten Gebäude, begegnet man einer nüchternen graublauen Fassade mit großen Glastüren und hohen Fenstern im EG, die Einblick in den zu Sprüth Magers gehörenden DVD-Shop „Image Movement“ ermöglichen. Den der Galerie zugeordneten Ausstellungsbereich erreicht man über einen hellen Flur, von dem rechts die leider fenster- und gesichtslosen Präsentationsräume von Schellmann Sprüth Magers Art Production Berlin abgehen, eine Kooperation, in der die beiden Kunstanbieter Editionen produzieren und zum Verkauf anbieten (aktuell Digitalprints von David Lamelas). Die tatsächlichen Galerieräume, die über zwei Etagen reichen, überraschen dann im hinteren Teil des Hauses durch ihre schiere Größe: den zentralen Ausstellungsraum findet man im ehemaligen Ballsaal, der jetzt als beinahe klassischer „White Cube“ im Größe XXL firmiert: eine sieben Meter hohe und mit den Nebenräumen etwa 600 qm Fläche umfassende Halle mit sechs großen Fenstern zur Rückseite. 6×6 Neonröhren, in gleichmäßigem Raster über die Decke verteilt, beleuchten den geradlinigen Raum, der, wie die gesamte Galerie, durch Fußbodenheizung beheizt wird. Der Ausblick fällt auf eine parkartige Anlage mit Spielplatz („Krausnickpark“) und bleibt dann an Brandmauern und Wohnhausfassaden hängen: pures Kontrastprogramm zur sterilen Galerieatmosphäre. Im zweiten Stock, den man über einen sleeken Treppeneinbau erreicht, erwartet einen ein tendenziell normaler Maßstab: im „Kabinett“ werden parallel zum Programm im

EG kleinere Ausstellungen präsentiert. Es laufen also parallel immer zwei Shows. Eine Zusammenführung der ehemaligen Galeriestandorte München und Köln kann man in dieser Programmatik erkennen. Wie auch sonst könnte man stolze 39 Galeriekünstler in dieser „Kunsthallen-Galerie“ halbwegs sichtbar und effektiv präsentieren? Spätestens hier ergibt sich dann wohl die Frage, welche der Künstler genug Content, Sensation und Rendite verheißen, um den großen Ausstellungssaal effizient zu halten. Bisher waren es Thomas Scheibitz und Fischli/Weiss. Dass die Galerie Sprüth Magers (laut Website des involvierten Immobilienentwicklers Copro, der auch die Edison-Höfe betreut) ihre insgesamt 1800 qm für zehn Jahre angemietet hat, zeugt von relativ langfristigen Denken und vom Glauben an die eigene Potenz, die eigene Sustainability sowie die der Künstler, der Kunden und Kooperationspartner sowie des Standortes Berlin.

Erst Hysterie dann Hysterese

Hysterisierende Fragen wie: „Wer hat den Größten?“ „Wer hat den Schönsten?“ scheinen sich im Moment erschöpfen zu haben. Allerspätestens mit der Finanzkrise, aber genauso ausgelöst durch die Omnipräsenz und das nicht zu bewältigende Angebot von Kunst unterschiedlichster Qualitäten an diverssten Standorten kann man in Berlin eine „Hysterese“, eine veränderte Haltung der Kunst und dem Kunstbetrieb gegenüber ausmachen: mehr Lässigkeit dem breiten, dem spektakulären Angebot gegenüber, stattdessen eine Konzentration auf die eigene Szene, das eigene Tun. Folgende, nicht unbedingt neuen Beobachtungen und Überlegungen erscheinen mir gerade jetzt markant: Sehen wir in den großen privaten Galerieräumen nun regelmäßig Wanderausstellungen, übernommen aus oder konzipiert für Museen, oder die Privatsammlungen der Galeriekunden? Welche Personen besuchen Galerien und mit welcher Absicht? Mit welchem Vermittlungsanspruch arbeiten Galerien heute? Wünscht sich eine Galerie Laufpublikum oder soll es nur der Collector (= „Kollektor“) sein, der sich die perfekt inszenierten Ausstellungs- (und auch Büro-)Szenarien ansieht und ihre Codes knackt? Passend hier die Beobachtung, dass die Galerie Sprüth Magers, genau wie viele ihrer Konkurrentinnen, ihre gesamten Flächen während der Öffnungszeiten konstant beheizt und beleuchtet, obwohl vermutlich nur ab und zu Besucher da sind. Liegt die Zukunft der privaten Galerie also im allzeit bereiten, perfekt inszenierten White Cube ohne Betrachter, den erst der potentielle, der konkrete Kunstkäufer vervollständigt? Abschließend meine zentrale Frage: Wer sind die Fans, die Kritiker, die Kuratoren, wer sind die Kunden, die ein Ambiente wie das von Sprüth Magers, CFA oder Petzel Capitain brauchen, suchen oder provozieren, um von der Kunst angefixt zu sein?

Barbara Buchmaier

(Hysterese: Das Zurückbleiben einer Wirkung hinter der sie verursachenden veränderlichen physikalischen Größe)



Sie müssen es nicht Musik nennen

/High Fidelity in der Kunstbibliothek

Den äußeren Anlass für die Ausstellung „High Fidelity“ in der Berliner Kunstbibliothek bildet das 60. Jubiläum der Vinylschallplatte, die 1948 auf dem Markt eingeführt wurde. Parallel dazu beginnen bildende Künstler/innen im Zuge der um 1950 einsetzenden Entwicklung von genre- und medienübergreifenden Praxisformen, in einen Dialog mit den Praktiken von Experimental- und Popmusik zu treten, so dass sich die Schallplatte auch im Kunstkontext etabliert. Anhand solcher Künstlerschallplatten und -tonbänder sowie ergänzender Plakate, Partituren und Editionen aus dem Bestand der Sammlung Marzona wirft „High Fidelity“ einen historisch orientierten Blick auf die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Bildender Kunst seit der Zeit der Neo-Avantgarden.

Fluxus und Aktionskunst agieren nicht nur im Kontext von Neuer Musik (etwa mit „Internationale Festspielen Neuester Musik“, 1963 in Wiesbaden) sondern integrieren Sound als Bestandteil ihrer performativen, oft ausdrücklich interdisziplinär angelegten Verfahren. Die musikalische Praxis von bildenden Künstler/innen ist häufig durch einen Ausschluss spieltechnischer Virtuosität gekennzeichnet, wie dies Dieter Roths Aktivitäten mit dem losen Kollektiv „Selten gehörte Musik“ oder seine im Zustand zunehmender Trunkenheit eingespielte „Radosonate“ (1976/78) vorführen. Einige Jahre zuvor spielt Jean Dubuffet mit einer Vielzahl von Instrumenten, unter einfachsten technischen Bedingungen, eine Reihe von Stücken ein. Mit ihrer „Lo-Fi-Ästhetik“ und ihren kruden Melodien und Tonbandmanipulationen begründen seine 1961 veröffentlichten „Expériences musicales“ einen Ansatz der musikalischen Selbstermächtigung, der nicht nur bei Roth, sondern auch bei „Die Tödliche Doris“ oder in jüngerer Zeit bei dem pubertär-bunten Eklektizismus des Duos Jonathan Meese/Tim Berresheim zum tragen kommt.

Die zahlreichen Veröffentlichungen mit Mitschnitten von Künstlerinterviews und -vorträgen verweisen auf das dokumentarische Potential der Schallplatte, auf das – aus ihrer jeweils eigenen Perspektive – auch Arbeiten wie Jan Dibbets „Audio-Visuelle Dokumentationen“ (1969) oder Christian Boltanskis „Reconstitution de Chansons qui ont été chantées à Christian Boltanski entre 1944 et 1946“ (1971/72) rekurrieren.

Für den akustischen Teil der Ausstellung ist man allerdings auf die Auswahl von Aufnahmen, die im Foyer zu hören sind, angewiesen. Die Ausstellung macht immerhin vierzig Beispiele zugänglich, es ist allerdings auch nicht immer ohne weiteres ermöglicht, zuzuordnen, was man gerade hört. Tatsächlich geht es „High Fidelity“ weniger um die Schallplatte als Tonträger, sondern vielmehr um Objekte – um Cover, Plakate, Partituren oder die (inzwischen) auch ästhetisch besetzten, aber eben letztlich stummen Vinylplatten, die an den Wänden und in Vitrinen zu betrachten sind. Moritz Wullen spricht in seinem Vorwort zu dem Katalog von der Künstlerschallplatte „als Kult- und Kunstgegenstand mit geradezu reliquarischem Nimbus.“ Die Präsentation der Aufnahmen von Yves Kleins „Conférence à la Sorbonne“ (1959), illustriert mit zweien seiner tiefblau gefärbten Objekte, lassen offen, was damit gemeint sein könnte. Die übrigen Vitrinen sind sachlicher gehalten, was den trotz allem archivarischen Grundton der Ausstellung unterstreicht. Die zehn Nummern des „Aspen Magazine“ (1965–71), mit den variierenden Formaten und Layouts, den Inserts und beigefügten Flexi Discs und Filmrollen lassen dann auch hinter Glas die Bedeutung ahnen, die die Materialität solcher Artefakte selbst (oder gerade) in Zeiten leichter digitaler Verfügbarkeit hat. Letztlich ist die Fokussierung auf Objekte aber auch ein Anzeichen dafür, wie schwer sich die Kunstwissenschaft nach wie vor mit Sound als Bestandteil künstlerischer Praxis tut. Zudem dominieren, wie Wolfgang Brauneis in seinem Katalogbeitrag konstatiert, bei der Beschäftigung mit der Künstlerschallplatte „das Wissen und die Auswahlkriterien von 1988“, die in die Ausstellung und den zum Standardwerk avancierten Katalog „Broken Music“ (1989) eingegangen sind. Mit dem Schwerpunkt auf den 1960er und 1970er Jahren, der nur vereinzelt um jüngere Positionen – das genannte Duo Meese/Berresheim etwa, oder die Veröffentlichungen des Labels „Eventuell“ – ergänzt wird, macht „High Fidelity“ keine Ausnahme. Das Material, das die Ausstellung ausbreitet, ist als solches komplex und vielfältig genug, um die Auswahl zu tragen. Dennoch verweist es zugleich auf die Leerstelle, die, so Brauneis, die Aufarbeitung der Geschichte der Künstlertonträger der letzten zwei Jahrzehnte bildet. Da kann man nur dem Titel seines Katalogtexts zustimmen – to be continued.

Magnus Schäfer

„High Fidelity“, Kunstbibliothek, Berlin, Matthäikirchplatz 6, 10785 Berlin, 22.10.2008–1.2.2009



Magnetism and Magism

/Kara Uzelman bei Sommer & Kohl

Kara Uzelman's first solo exhibition in Berlin, 'The Cavorist Project', takes as its starting point eccentric scientist Joseph Cavor, a character from H.G. Wells 1901 novel 'The First Men on the Moon', who developed an anti-gravitational material he named 'Cavorite'. Uzelman's exhibition, according to the press release, 'consists of a series of inventions, experiments, and historical documents left over from a movement of people that followed the ideas of Joseph Cavor.' So Uzelman starts with a fiction from which a further fiction is elaborated, which attaches itself, barnacle like, to the first. The question of authorship is fudged from the get-go. Does this group actually exist? Is it a fictional version of an existing group? Is the entire thing a fabrication? Are these in fact all the products of one individual? Does it matter?

Such ponderings themselves seem to have an anti-gravitational effect, leaving certainties of person, time and place unanchored and free-floating. This effect bears testament to the artist's thorough imagining of a Cavorist movement and the convincing scenario she portrays. Many of the works making up 'The Cavorist Project' were made during the artist's residency in Dawson City, Yukon, an isolated town in the far far north of Canada, no doubt conducive to vivid imaginings of fantastical alternative societies. The exhibition exudes the atmosphere of garden-shed eccentricity, with its pseudo-scientific models and drawings, faked hand-written documents, and assorted paraphernalia. Photographs in mismatched frames document amateur experiments in snow-covered landscapes, or shambolic huts cobbled together from corrugated iron and scrap wood, one of which has an impressively improvised geodesic roof made of sticks and plastic sheeting and is, unlikely though it seems, 'The Center for Research, Observation and Technology'. Nearby on an ancient reel-to-reel tape recorder, the (this time genu-

ine) Canadian scientist John Hutchinson can be heard being interviewed by the artist about 'The Hutchinson Effect', which involves such dubious phenomena as the levitation of heavy objects and spontaneous fracturing of metals. A shaky video on a black and white TV documents ritualistic events like 'the performance of a well-known Cavorist folk-song' (providing a soundtrack of warbling recorder music) and 'The Aimless Parade' (Uzelman and her colleagues wandering around draped in blankets). Whether or not the whole thing is a hoax is somehow beside the point. The tenuous links between plausible science and quackery build a narrative tension that lends the assembled objects and constructions an authenticity of intent.

One case in point is the striking 'Magnetic Stalactite', a pendulous sculpture consisting of a collection of random metal detritus (tin cans, beer bottle caps, spoons, scissors, horse shoe) hanging swarm-like from the ceiling. Magnetism emancipated from gravitational principles is harnessed as sculptural force; it shapes not only the narrative as a whole, but also, literally, the objects themselves. It seems even to assume autonomous power, as a pair of white shoes creep up the radiator in the corner ('Magnetic Shoes').

There is an appealing eccentricity to Uzelman's sculptures, with their everyday objects, bits of string, scraps and junk, assembled with great energy and leaps of the imagination to become, for instance, 'A Cavorist Music Box'. Their sculptural vocabulary brings to mind the many and various young artists engaged in expanded notions of three-dimensional collage, recently collected under the label 'un-monumental' by New York's New Museum. What Uzelman brings to this discussion of the 'un-monumental' as an aesthetic tendency is a delving into the potential that narrative can have to affect an object's meaning and reception. Her past projects (the wholesale buying up garage sales and refashioning these appropriated possessions into sculptural objects; an archeological dig of her own backyard) suggest an anthropological interest in the nature of objects as part of a narrative history. Does junk with history stop being junk? Can a wooden spoon be so transformed as to relinquish its wooden spoon-ness? Uzelman's objects balance precariously on the borderline of both – we can believe them into music box, but they retain their clunky functional origins, just as the Cavorist narrative as a whole wavers between the ridiculous and the cultishly convincing. The question here is how the objects would fare without the fictional narrative framework that supports them. Could they exist as autonomous sculptures? Would they want to? Or are they content to be props in a historical dramatization of the imagination? Art, science, magic and story-telling fuse and form the central conceit of Cavorism, to which the works cling like bees to a hive, or rather, like nails to a magnet.

Kirsty Bell

*Kara Uzelman „The Cavorist Project“,
Sommer & Kohl, Kurfürstenstrasse 13/14, 10785 Berlin,
17.1.–28.2.2009*



Paranoides Setting inklusive Gorilla-Fastfood

/ Ein Rundgang hinter dem Außenministerium

Die Gegend zwischen Schlossplatz und Leipziger Straße liegt geographisch zwar ziemlich genau in der Mitte Berlins, und doch ist sie nur ein Randbezirk von Berlin-Mitte. Hier verändert sich das Stadtbild zur Zeit in rasanter Geschwindigkeit und kaum irgendwo bietet ein Spaziergang deshalb so interessante Aufschlüsse. Vielleicht hat aber die Finanzkrise nun auch ihr gutes, vielleicht friert sie die Szenerie für eine Weile ein, solange die Baukräne still stehen. Beginnen wir Unter den Linden: Dem allmählichen „Rückbau“ des Palasts konnte man hier dreiunddreißig Monate lang zuschauen wie einem rückwärts gekurbelten Film. Nicht einmal der Stumpf eines Treppenturms ragt jetzt noch aus dem sandigen Boden. Stattdessen eröffnet die riesige Baugrube, diese Lücke, durch die der Wind fegt, plötzlich einen ganz neuen Panoramablick. Im Norden sieht man Marienkirche, Rotes Rathaus, im Hintergrund das Park Inn und den Fernsehturm. Weiter östlich steht der Neue Marstall, worin die Musikhochschule Hanns Eisler residiert, rechts davon das ehemalige Staatsratsgebäude der DDR mit dem integrierten Portal des barocken Berliner Stadtschlusses, heute Sitz der „Hertie School of Governance“. Weiter rechts die rekonstruierte Musterfassade von Schinkels Bauakademie. Und an vorderster Front die Temporäre Kunsthalle mit der Fassade von Adolf Krischanitz. Blau und weiß leuchtet sie nachts schon von Ferne, wie ein gebautes Logo. Zwischen ihr und der neuen Freifläche führen – wie in einem archäologischen Park – Holzstege über die ausgegrabenen Grundmauern des Berliner Schlosses. Wo oben die Kulisse triumphiert, erhascht man so auch einen Blick in die Keller der Vergangenheit.

Wir überqueren den Schlossplatz und gehen weiter in Richtung Auswärtiges Amt, vorbei an einem Container, der aussieht wie der kleine Bruder der Temporären Kunsthalle und

dessen grelles Pink uns später noch einmal wieder begegnen wird – auf einem Spielplatz. Das Auswärtige Amt blickt uns mit seinem 90er Jahre Gesicht aus Sandstein und Glas entgegen. Folgt man der Straße rechts vom Haupteingang, beginnt bald der lang gezogene Altbau in reinster Naziarchitektur. Hier, im „Haus am Werderschen Markt“, saß die Reichsbank und später in der DDR das ZK und Politbüro der SED. In den siebziger Jahren wurde dort noch ein Plattenbau herangesetzt, in dem man die Gäste der Partei beherbergte. Heute befinden sich darin Abteilungen des Auswärtigen Amtes, Forschungsinstitute, Archive und – wenn man um die Ecke, in die Kleine Kurstrasse einbiegt und eine verrottete Wendeltreppe über der Reprofirma im Erdgeschoss hinaufsteigt – der so genannte „Museum Store“ des Magazins 032c. Im letzten Jahr eröffnet, ist der kleine Laden mit seiner großen Ausstellungsvitrine längst Anlaufstelle und erste Adresse für die internationale Design-, Kunst- und Fashion-Szene. Wechselnde Ausstellungen, gemeinsame Eröffnungen mit der Nachbargalerie „Schlechtriem Brothers“ und zuletzt die „Ever Ever Altar Bar“ verpassen der Gegend so zumindest gelegentlich einen Hauch von Glamour. Ansonsten ist das hier, ganz gleich ob tagsüber oder nachts, eine der seltsamsten Ecken Berlins; nirgends sonst werden die gebauten Zukunftsträume der Hauptstadt so unaufhörlich von den Gespenstern ihrer Vergangenheit heimgesucht wie hier auf dem Friedrichswerder. Gegenüber dem Behördenkomplex des Außenministeriums liegt eine Zeile schmaler, mehrstöckiger Wohnhäuser, die „Berlin Townhouses“, von denen jedes eine andere Fassade und eine Garage hat. In den unteren Etagen sind Büros, und auch in denen darüber scheint nur selten jemand zu Hause zu sein. Kein Kind turnt auf den eigenwillig gestalteten Klettergerüsten in knallbunter Airbrush-Lackierung. Dafür weisen Schilder auf die omniprä-



sente Video-Überwachung hin. Diese Kameras filmen eine Szenerie fast ohne Schauspieler. An der Westseite des Blocks bietet eine nach einem Urwaldtier benannte Kette ökologisches Fastfood für die Angestellten der umliegenden Büros an. Hin zur Leipziger Straße hat erst letztes Jahr ein farbenfrohes vietnamesisches Kulturhaus mit Restaurant, Café, Hotel, Boutique und eröffnet. Demnächst wird der traditionsreiche Suhrkamp Verlag seinen Frankfurter Standort gegen Berlin eintauschen und sich im nur ein paar hundert Meter von hier beginnenden Nicolai-Viertel, in der Brüderstraße, ansiedeln. Auf der Gertraudenbrücke, über der Friedrichsgracht, steht ein Denkmal der Heiligen Gertrud, die einem ihr zu Füßen knienden Mann aus einem Krug zu trinken gibt. „Hei wie das Nass / durch die Kehle rinnt / und der Bursche mit eins / wieder Wut gewinnt / nun dankt er laut / dir heilige Gertraut“ steht auf dem Sockel. Gertrud gilt als Patronin der Reisenden und Pilger und soll außerdem vor Mäuse- und Rattenplagen schützen. Diese Gegend wäre ideal für das Setting eines paranoiden David-Lynch-Films. Es ist eine Gegend im Kommen und eine Gegend, in der von allen Seiten alles Mögliche kommen kann. Augen auf!

Stefanie Peter





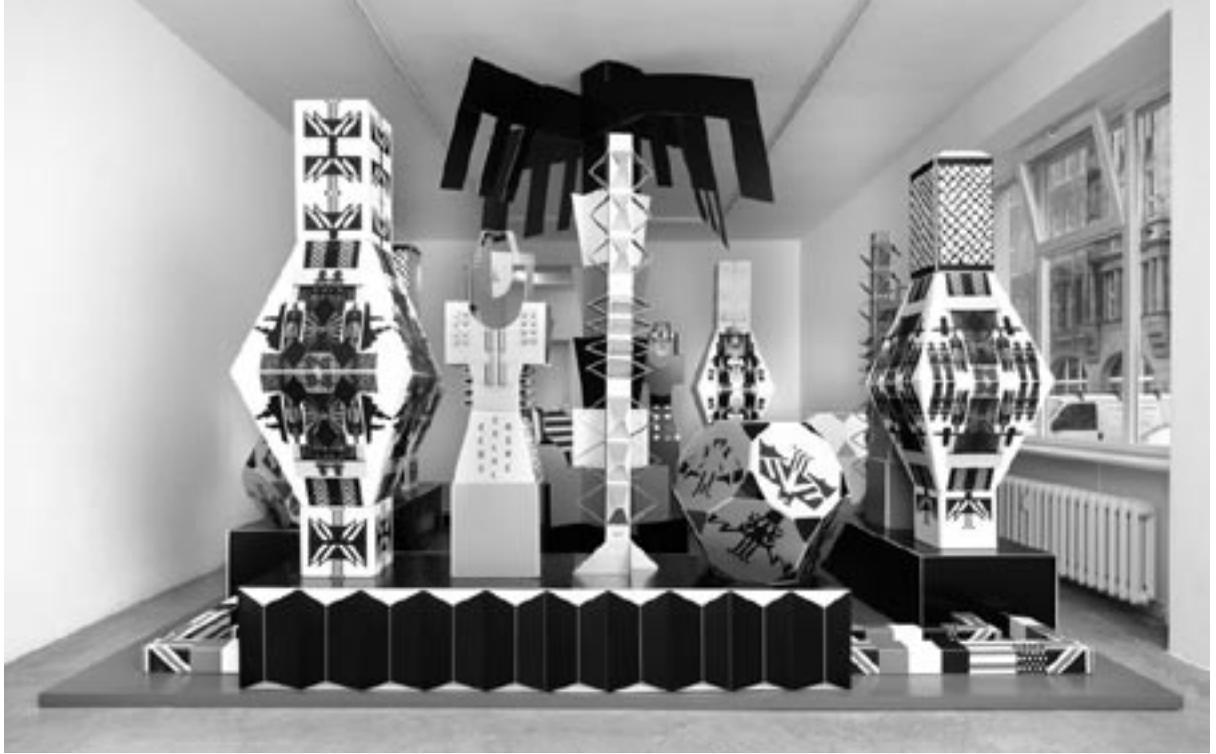
Alle Jubeljahre

/ Bosse Sudenburg in der Galerie Metro

Bosse Sudenburgs „The Anniversary Show“ in der Galerie Metro feiert gleich mehrere Jubiläen. Doch wer bei dem Titel an ausgelassene Partys oder deren künstlerische Aufbereitung denkt, hat sich getäuscht. Zwar gibt es für den Künstler ein persönliches Jubiläum zu feiern – es ist seine fünfte Soloshow –, doch schlagen die Referenzen auf historische Begebenheiten und aktuelle politische Ereignisse eher reflektierende, wenn dadurch auch nicht weniger humorvolle Töne an. Mit der „Anniversary Show“ beginnt bei Metro der Ausstellungsauftritt 2009, ein Jahr, in dem der 20. Jahrestag des Mauerfalls mit dem 60. Jahrestag der Gründung von BRD und DDR zusammen fallen. Es sind Jahrestage, die auch Anlass geben zu einer teils autobiographische Züge tragenden Auseinandersetzung Sudenburgs mit der jüngsten deutschen Geschichte und seinem eigenen künstlerischen Werdegang. Namensgeber und Herkunftsort des Künstlers ist der Magdeburger Stadtteil Sudenburg, in dem zu DDR-Zeiten die Bezirksdirektion des Ministeriums für Staatssicherheit untergebracht war. Die 1989/90 in einer Hauruck-Aktion teilweise per Hand vernichteten Akten werden heute digital wieder zusammengesetzt – ein Vorgehen, das Sudenburg in seiner Arbeit „Display“ aufgreift, in der er verschieden große graue Rechtecke zu einheitlichen Din-A4-Formaten in einer Vitrine zusammenfügt und so den Wandel im Umgang mit Informationen in den Fokus rückt. Der Bezug zu den Stasi-Akten bleibt dabei nur eine mögliche Deutungsebene und die Rezeption der Ausstellung als ästhetisierte Aufarbeitung der deutschen Geschichte ist zu kurz gegriffen. Es ist vielmehr ein abstrahierter ‚anniversary effect‘, der das vereinigende Moment der ausgestellten Arbeiten bildet: die Wiederholung bestimmter zu Automatismen verkommender Handlungsabläufe, seien es historische Gedenktage oder das Ausstellen selbst als gängiges und immer wiederkehrendes Ritual im Kunstbetrieb.

Über ihren parcoursartigen Aufbau trägt „The Anniversary Show“ spielerische Züge und gibt zugleich einen bestimmten Gang durch die Ausstellung vor: Von „Display zu No 2nd Thoughts/ East Coast West Coast“ – einer Arbeit bestehend aus zwei Spiegeln mit dem aufgesprayten Schriftzug „No 2nd Thoughts“ und zwei zusammen geschweißten Schaufeln – hin zu der skalierten Zeichnung „Black Hole“ in fast sakraler Hängung an der Stirnseite des Hauptraums. Im anschließenden Nebenraum bilden die zwei Leuchtkästen „If und Then“, der Neonschriftzug „¥€\$“ und acht „Cracks“ aus gerahmtem, gebrochenem Glas den Schluss der Strecke. In der Hängung greift Sudenburg einzelne Raumelemente auf und schafft Sichtachsen, die durch Reflektionen der Werke über die Spiegel aus „No 2nd Thoughts“ ineinander geblendet werden. Assoziative Verknüpfungen zwischen den einzelnen Objekten und deren dezente, aufeinander abgestimmte Farbgestaltung sowie einfache, geometrische Formen machen die Ausstellung zu einem geschlossenen Ganzen und das Display selbst zum Thema. Die Nähe zum Design ist über die sauber verarbeiteten Materialien, klare, auf ihren Kern reduzierte Aussagen und Symbole in werbewirksamen Medien wie Leuchtkästen und Neonröhren augenscheinlich gegeben. Doch liegt gerade in dieser Reduzierung bestimmter Ereignisse und Phänomene auf ihre zeichenhafte Grundstruktur die Stärke von Sudenburgs Arbeiten. Was auf den ersten Blick glatt und simplifizierend daherkommt, entpuppt sich beim zweiten Blick als dynamisches Verhältnis zwischen Inhalt und Form. Die einzelnen Objekte oszillieren durch ihren breiten Assoziationspielraum zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen, ohne dabei jedoch in Beliebigkeit abzudriften. Die Arbeit „Burning Barrel“ im Hof der Galerie erscheint im Vergleich zu der stark oberflächlichen Wirkung der Objekte im Galerieraum wie ein ironischer Kommentar des Künstlers zur Lage der Gegenwartskunst, der auch die Ästhetik seiner eigenen Ausstellung konterkariert. Funktionierte die brennende Tonne während der Vernissage als soziale Skulptur, um die sich das Publikum gruppierte, sich wärmte und unterhielt, bildet sie zugleich als Symbol des Aufstands und der Armut das fackelnde Schlusslicht der Show und eröffnet ähnlich wie „Black Hole“ ein Untergangsszenario weit entfernt von großer Käuferschaft und Slickness. Eben dieser ausstellungsimmanente Bruch mit dem eigenen Stil ist es, der „The Anniversary Show“ zum produktiven Kontrapunkt einer sich weiter ausbreitenden Ästhetisierung der Kunst- und Lebenswelt macht, in der die Grenzen zwischen Dekor und Bildender Kunst immer weiter verschwimmen. *Fiona McGovern*

*Bosse Sudenburg, „The Anniversary Show“
Galerie Metro, Brunnenstraße 7d, 10119 Berlin
10.1.–14.2.2009*



Verein-pro-Kopf

/ Suse Weber bei Barbara Weiss

Gute Skulpturen zeichnen sich primär durch ihre unmittelbare visuelle Präsenz aus. Daraus resultierend umgibt sie ein auratisches Kraftfeld. Gute Skulpturen sind autonome, in sich geschlossene Gebilde. Sie entfalten ihre Präsenz mal laut und mal leise, mal grell und mal grau. Die künstlerische Intention ist in der gelungenen Skulptur spürbar. Für den wortlosen Transfer dieser Intention hin zum Betrachter ist das Bildnerische zuständig. Unausgesprochenes und Unausprechliches werden durch den gezielten Einsatz des Materials letztlich doch gesagt. Nacktes Material wird durch die Hand des Künstlers im Idealfall zu Gefühl.

Manche Skulpturen brauchen Hilfe. Diese Hilfe besteht in den meisten Fällen aus einer theoretischen Sekundärinformation, die man konsumieren muss, um klarer zu sehen. Das kann sein, weil das Gezeigte in seiner visuellen Kraft nicht ausreicht (ganz schlecht!) oder aber, weil die Arbeit einen konzeptuellen Kern hat und das Forschen nach der künstlerischen Intention einen ästhetischen oder verständnisorientierten Mehrwert produziert. Eine klare Grenze zwischen sich selbst erschließender und sich erst im Wissen um den konzeptuellen Ansatz erschließender Skulptur besteht nicht; der Übergang ist fließend und liegt irgendwo in der Mitte zwischen der expressiv gekneteten Figur und der schwer verständlichen Sozio-Skulptur.

Suse Webers Ausstellung „Formel:Verein“ mangelt es nicht an visueller Präsenz. Betritt man den Hauptraum der Galerie Barbara Weiss, dann steht man einem raumfüllenden, hochkomplexen, in sich geschlossenem Figuren- und Formensemble gegenüber, das durch seine schiere Größe beeindruckt. Das überwiegend in den Druckfarben cyan, gelb, magenta und schwarz gehaltene System, hergestellt aus einer Kunststoffhohlkammerplatte, deren Oberflächen mittels Siebdruck entweder einfarbig oder motivisch besetzt

wurden, steht selbstbewusst da. Suse Webers Stil ist offensiv konzeptuell. Sie lässt sich aber den Spaß am Handwerklichen, am Bauen, an den haptischen Qualitäten der verwendeten Materialien und Formen nicht nehmen. Das Bildhauerische steht spürbar im Zentrum. Die Verarbeitungslinien und Umdeutungsprozesse des Materials bleiben sichtbar. Die Vermutung aber, dass sich ein solch komplexes Handeln nicht ohne den dazu gehörenden Plan entwickeln kann, ist vollkommen richtig.

So zieht sich der Begriff der Emblematisierung wie eine Richtschnur durch Webers Arbeit. Als Emblematisierung bezeichnet man eine zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert in der Blüte stehende Kunstform, in der Bild und Text in sich gegenseitig interpretierender Weise verbunden werden. Worüber man jetzt zweimal nachdenken muss, hat schon in Webers früheren Arbeiten zu raffinierten Systemen, Reihungen und Organisationen geführt. Der jeweilige Handlungsanlass ist dabei oft ein gesellschaftlicher Zustand, eine Realität. Das verzweigte Vereinswesen Mönchengladbachs bildete die Recherchegrundlage für die aktuelle Ausstellung. Mönchengladbach, ein Siedlungsgebiet am Niederrhein, das eine ungewöhnliche Dichte an Vereinsmitgliedschaften pro Kopf aufweist. Webers Forschung (Vereinswesen, Vereinsgründung, Vereinsgeschichte, Vereinswappen, Vereinsmitglieder, Vereinsziele etc.) am gesellschaftlichen Zustand führte nach deren Abschluss und dem darauf folgenden künstlerischen Transformationsprozess zum nun vorliegenden, in sich verflochtenen Figuren- und Formensystem. Die Hauptrollen in diesem System spielen unter anderem: die Stadt, das Individuum, die Hierarchie und der Anlass.

Selbst wenn man den konzeptuellen Anlass zur künstlerischen Handlung ignoriert, und das ist erlaubt, entfaltet Suse Webers Arbeit doch eine zwingende Präsenz und führt ein durchaus unabhängiges Eigenleben jenseits jeder einengenden Begrifflichkeit.

Peter K. Koch

Suse Weber „Formel:Verein“, Galerie Barbara Weiss, Zimmerstraße 88-91, 17. 1.–21. 2. 2009



(Wir) Besserwisser

/ Hans-Jürgen Hafner über Christian Demand in der Monopol

War ich kürzlich bei Jens, Musik hören (und dann später Luxusbar, ist aber eine andere Geschichte). Musik hören bei Jens ist immer schon deswegen klasse, weil es da immer Platten gibt, die ich nicht kenne oder die ich, aus diesem oder jenem Grund, lieber nicht kennen will (aber trotzdem relativ froh bin, wenn ich's mal angehört habe). Dazu gibt es dann immer Debatten mehr oder weniger kennerschaftlicher, enthusiastischer oder rein ideologischer Natur. Weil speziell bei den Platten, die ich nicht kennen will, sag' ich, und zwar ebenso apodiktisch wie pauschal, „Du und dein Musikkritikermusikgeschmack.“ Je nachdem kontert Jens dann entweder mit einem relativierenden „Jaja“ oder mindestens ebenso pauschal mit „Du bist blöd.“ Unterschiedliche Ansichten gab es diesmal z. B. bei Megapuss, das ist so ein neues Ding von Devendra Banhart und Greg Rogove, und das ist tatsächlich, Stichwort Musikkritikergeschmack, so ein Ding, da einigen sich irgendwie alle (oder, sagen wir, ziemlich viele) drauf, total egal ob FAZ oder taz, Spex oder Rolling Stone, und das kaufen die dann etc. Jetzt kann ich mir zwar vorstellen, dass einem das gefallen kann. Aber einerseits versteh' ich's nicht, wie ich, sagen wir, schon den Johnny Cash und die Bright Eyes und Joanna Newsom und und und nicht verstanden habe (oder einfach nicht verstehen will, weil es mir dann mitunter so vorkommt als ‚müsse‘ man das gut finden bzw. als wäre das einfach gut. So eine Reaktion mag ein Stück weit Paranoia sein oder sonstwelcher, aus der Adoleszenz herüber geretteter, Abgrenzungswahnsinn oder schlicht Borniertheit. Allerdings, sag' ich mir, falls das wirklich so gut ist, kann man sich das ja auch noch mit zweiundsechzig aus der Bibliothek holen, weil „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ oder Dostojewski, das ist eine ganz ähnliche Kategorie: reicht völlig aus, da drüber zu gehen, wenn man alt ist.) Totalen Konsens gab es dagegen

bei Brightblack Morning Light, obwohl ganz sicher auch musikkritikergeschmacksverdächtig – aber egal. Der Punkt auf den ich hinaus will, ist eh' woanders. Weil man ja beim Musik hören selbstverständlich nicht die ganze Zeit reden kann, ist klar, habe ich nebenbei im Dezemberheft von Monopol herum geblättert. Weil die halt da lag, schiebe ich da gleich entschuldigend (vor wem eigentlich?) hinterher und, dass ganz groß „Sex!“ drauf stand, mit Ausrufezeichen samt Dreifachzungenkusskelcover, und außerdem, dass „Baselitz und Co. über die besten und schlechtesten Ausstellungen des Jahres“ informieren. Das macht natürlich schon alles ein bisschen neugierig: Listen führen, Rankings, sowas geht ja auch gut mit Musik zusammen. Und: lustig, kaum gibt's Krise macht Monopol total auf ernst mit Themenheft, Roundtable, Zeitzeugen, Interview, Atelierbesuch, Fallstudie, was du willst. Ist aber halt auch klar: wenn sonst nichts verkauft, dann muss der Sex ran. In so fern wäre alles im Rahmen – auch, dass Katja Strunz natürlich Uwe Hennekens Schau bei CFA für die beste hält, André Butzer sich bei der Gelegenheit mal wieder selber bis an die Front bringt und der Baselitz als nächsten „Documenta-Chef“ ausgerechnet jemand von Christie's oder Sotheby's haben möchte (aber garantiert nicht wieder eine Frau, wie wir hämisch anmerken, und, ob der am Olymp keine Zeitung kriegt). Komplette im Rahmen auch, dass die „Monopol-Expertenrunde“ für diesen Roundtable „über Pornografie und Kunst, Brüste und Begehren sowie Perversion und Subversion“ ausgerechnet aus John Currin, Richard Kern und Dian Hanson (Die macht was bei Taschen...) bestehen muss. Wirklich hängen bleibe ich allerdings, wie ich, ziemlich prominent auf einer Doppelseite platziert (nur rechts gibt's statt Text ein bisschen Werbung), eine Review von Christian Demand über das neue Buch von Isabelle Graw finde. Deren „Der

große Preis“ las ich zu dem Zeitpunkt nämlich auch gerade und dachte mir öfters mal, das müsste eigentlich besser sein! Und Demands Überschrift klingt schon so arg nach Verriss: also vielleicht interessant, was der dazu zu sagen hat. (Auch, weil er sich über Kunstkritik heute, ihre Konventionen und methodischen Mängel ständig so seine Gedanken macht und öfters mal, wie's den Anschein hat, fundiert und präzise durchargumentiert, quer schießt.)

Insofern keine Riesenüberraschung, dass er das Buch ziemlichen Quatsch findet und er macht das in vielen Punkten eigentlich ganz plausibel: dass Isabelle Graw manche ihrer Gedanken gemessen an deren Tragweite in dafür unproportional akademischen Ornat einkleidet, dass mancher Schluss nach Binsenweisheit klingt, dass einige ihrer Beobachtungen doch relativ weit davon entfernt sind, wie versprochen, argumentativ oder gar methodisch produktiv gemacht zu werden. Da würde ich, zumal jetzt, da ich das Buch fertig gelesen habe, mit einigen von Demands Kritikpunkten völlig d'accord gehen. Aber: Christian Demand macht in diesem Text ja eigentlich ein ganz anderes, weit größeres Fass auf. Der begleicht da nämlich mehrere Rechnungen auf einmal, in einer Weise, die – das müsste er wissen – so nicht geht. Zumal an einem Ort bzw. in einem Rahmen, wie ihn Monopol bietet, wo das Tendenziöse seines Vorgehens eine andere Qualität annimmt – was ihm auch klar sein müsste. Demand, früher Musiker und Komponist, dann Hörfunkjournalist, jetzt habilitiert als Kunstgeschichteprofessor an der Nürnberger Kunstakademie kleidet sein Graw-Bashing nämlich mehrfach ein: nämlich in eine grundsätzliche und durch und durch persönliche Abrechnung (mit dick- authentischem „ich war“, „ich habe“, „ich machte“-Kolorit, was mit dem akademischen Anspruch, den er vertritt, womöglich nur bedingt gut vereinbar sein könnte) mit einer Achse der Anmaßung, die Demand irgendwann in den 1980er/1990er Jahren entlang eines Äquators SPEX/Texte zur Kunst lokalisiert. Gerade in den beiden Blättern stieß ihn seinerzeit und mit Nachwirkungen bis heute die „besserwisserische Rhetorik aus aufgeregt verwirbeltem Diskursschnee“ auf und „dieselbe scharfrichterliche Strenge“, „derselbe präventöse Gestus“ ab. Keine Ahnung, was ihm damals noch alles passiert sein muss, außer, dass er begonnen hatte mit seinem „Philosophiestudium ernst zu machen“, jedenfalls reicht Demand mit dem ganzen anwaltschaftlichen Eifer, den wir aus früheren Publikationen zur Kunstkritik z. B. dem „Die Beschämung der Philister“-Wälzer (2003) oder seinem Beitrag zum Art Critics Award Lesebuch (2007) von ihm gewohnt sind, Sammel- und Kollektivklage zugleich gegen jenen bei Spex wie Texte zu Kunst gleichermaßen gepflegten Elitismus ein, die „Unterstellung“ von Seiten SPEX/TzK nämlich, „die Mehrheit der Leser“ wäre in „undurchschaubaren Verblendungszusammenhängen verfangen“, die es mit „pädagogischem Pathos“ und „schonungslos aufzudecken gelte“. Graw, besagt Demands Diagnose, ist noch heute so drauf, setzt, nachdem sie immer noch jegliche „Berscheidenheit und Selbstdistanz“ vermissen lässt, jene Achse der Anmaßung immer noch fort. Womit auch ihr Denken nichts anderes als das blöde Symptom einer haltlos-elitären Haltung sein kann. Geht ja, so der Umkehrschluss, nicht anders, dass in viel akademischem Ornat „schlichte Gedan-

ken“, „gegebenenfalls auch bloße Denkversuche“ stecken. Längst schlägt hier berechnete und am Text manifestierbare Kritik in reines Ressentiment um. Zu fragen wäre umgekehrt: auf welchen Prämissen basiert Demands Pauschal-konstruktion der Achse der Anmaßung: Köln? Die 1980er? Pop? Journalismus? Diederichsen? Oder einfach nur seinem ureigenen, rein subjektiven Empfinden der Unterlegenheit (allem ernst genommenen Philosophiestudium zum Trotz)? Weswegen schwingt er sich auf zum Anwalt jener verblendeten Mehrheit der Leser? Weil die ihm (blöd genug wären sie ja, wollen wir Demand Glauben schenken) das Mikrofon in die Hand gedrückt hätten? Woher die superiore Moral des gefühlt-Unterlegenen, die ihn das Handwerk der Textkritik derart subjektiv betreiben, seine Argumentation mit solch methodisch zweifelhaften Mitteln herstellen lässt – was selbst einer Monopol-Redaktion ins Auge stechen müsste? Hat da wer – Paranoia, Abgrenzungswahnsinn, whatever? – von grundsätzlichen Ressentiments gesprochen? Jens und ich waren da aber schon längst zum Zapfenstreich in der Luxusbar, wo den Abend über, von uns beiden gut gelitten, Mingus und Coltrane gelaufen war und der Bar-mann – ermüdet ob unseres laienhaft-kennerschaftlich-an-maßend-(un)beteiligten Musikdistinktions- und Kunstbetriebskrisengesuders – seiner Freundin explizit halb-heimlich zuraunte, er könne den Blödsinn von uns zweien nicht länger ertragen. Die Tage hatte ich mir das Heft dann nochmal ausgeliehen, den Text nochmals gelesen und war umso mehr erstaunt, warum Christian Demand ausgerechnet Monopol, wo es, Themenheft hin oder her, immer noch um nix anderes als ums bloße Performen von Deutungsmacht geht, wo der redaktionelle Inhalt in Form von Rankings, Listen Namedropping öfters mal kaum von der Werbung (siehe den Otto Mühl-Beitrag) zu unterscheiden ist, akkurat als taugliche Veröffentlichungsplattform für ‚Kritik‘ ansieht, was allerdings dem pauschalen Abrechnungscharakter des Textes bestens entspricht. Immerhin habe ich mir ja mittlerweile die Brightblack Morning Light gekauft und Jens bisher erfolglos auf die sensationell unoriginelle (darin freilich ganz fantastische Musik zurzeit) A Place To Bury Strangers angesetzt. Aber das ist wieder ein anderer Punkt. Man braucht nämlich keineswegs alles zu glauben.

Hans-Jürgen Hafner



Beuys mit oder ohne TV

/Joseph Beuys im Hamburger Bahnhof

Eine medienkritische Analyse trägt immer den Haut-Goût mit sich, dass der Autor hinter der Analyse nicht ganz auf der Höhe der Zeit steht. Eine derartige Feststellung wird allerdings schnell zu einem vorausseilenden Gehorsam, wobei sich die Person schon beim Empfang eines Befehls in Positur stellt, obwohl sie in keiner Weise ein Wissen davon hat, was auf sie konkret zukommt. Aber dergleichen sollten einen in keiner Weise davon abhalten, sein eigenes Unbehagen zu äußern. Wer entscheidet wie und auf welchem Wege, wer auf der Höhe der Zeit steht? Die Höhe der Zeit ist ja keineswegs eine feststehende Größe, sondern in spezifischer Weise abhängig von der gewählten Perspektive.

Diese Überlegungen führen schon in medias res. Ausgangspunkt für diese Intervention war die Ausstellung zum Werk von Joseph Beuys im Berliner Hamburger Bahnhof. Die Ausstellung war die erste große Retrospektive des Werks nach dem Tod des Künstlers. Auf rund 5000 qm wurden die wesentlichen Werke von Joseph Beuys gezeigt inklusive prominenter Leihgaben, zusammen mit der „Fülle der audiovisuellen Materialien aus dem Bestand des Joseph-Beuys-Medien-Archivs in vitaler, dialogischer Gegenüberstellung“ laut Pressemitteilung.

Tatsächlich aber war diese Gegenüberstellung ein Wagnis besonderer Güte, denn eine derartige Nähe von audiovisuellen Medien und visuellen Objekten war selten zu erleben. Das hatte zum Teil seine durchaus ironischen Momente, wenn auf einem Video der erzwungene Abschied von Beuys von der Kunstakademie Düsseldorf gezeigt wurde. Da fühlt man sich in der Gegenwart doch geborgen, weil aktuell einem überwerteten Künstler die Professorenlehre aufdrängt wird und dieser zukünftige Professor mit großem Trarara in sein Atelier, neben dem Hamburger Bahnhof, einlädt, um der Pressemeute sein ‚Curriculum‘ oder was er dafür hält, zu er-

klären. (Aber das ist schon wieder ein ganz anderes Thema). Es ist eine Zeitlang her, dass man von einer MTV-Generation sprechen konnte, aber die Vermischung von Werk und Medien in dieser Präsentation lässt einen wieder daran denken. Ist es also Kunst für die MTV-Generation? Ja und nein, denn das pure Werk ohne Vermittlung ist eine Chimäre für alt gewordene Kunstfans. Jedes zeitgenössische Werk ist eingebunden in ein mediales Umfeld, das kaum mehr zwischen Print, Online oder Offline unterscheidet. Dennoch produziert das elektronische Bild auf einem Monitor eine andere Ansicht, weil ihm eine andere Wahrnehmung zugrunde liegt. Zudem war Joseph Beuys eine mediale Person, wie kaum ein deutscher Künstler davor. Also bietet das Beuys-Medienarchiv umfangreiches Material an.

Die Nähe zwischen Werk und Person auf dem Bildschirm in einigen Fällen, wo der Monitor Begleiter zum spezifischen Objekt war, ist das Ergebnis einer veralteten Technik, in der das Bildmaterial in sich selbst über das dokumentarische Moment hinaus wies. Da spielte es keine Rolle, was wie visuell aufgeladen war oder nicht. Dennoch ist eine Wahrnehmung über den Monitor eine andere Zugangsweise zum Objekt. Im konkreten Fall hieß das, vor Ort zu entscheiden, was als Werkbetrachtung angenommen wird, das Monitorbild oder das Werk in welcher Form auch immer. Die „Honigpumpe“ auseinander gebaut und in Einzelteile zerlegt, sagt sehr wenig aus und wird übersehen. Die Ansicht im Monitor ‚rettet‘ die Pumpe, aber wie lange?

In der Nähe von Monitor und Werk überlagern sich zwei unterschiedliche Wahrnehmungsmodi, wenn sie sich nicht schon so weit überdecken, dass ihre Differenz zu Null strebt. Für zukünftige Darstellungen dergleichen Art ist wohl mehr Sensibilität gefordert. Und sei es dadurch, dass der Videomonitor in seine Ecke rutscht, wo er ein eigenes Feld einnimmt. Oder sollten wir demnächst am Eingang der Kunstinstitution eine DVD in die Hand gedrückt bekommen, um die Ausstellung auf dem Plasma TV zu betrachten. Bild-diagonale 87 cm. Als Jahreszahl betrachtet, bezeichnet es die Ankunft von MTV auf deutschen Fernsehern. Und atmen wir am Ende nicht dann doch auf, wenn kein Videomonitor den Anblick des Werkes in welcher (Un)Ursprünglichkeit auch immer stört.

Thomas Wulffen

Ausstellungsdaten siehe nächste Seite



Wir sind die Religion

/Joseph Beuys im Hamburger Bahnhof

Die große Joseph-Beuys-Ausstellung im Berliner Hamburger Bahnhof bestätigt einmal mehr den Verdacht, dass Beuys Arbeiten einen Hang zur Nekrophilie haben, wenn auch nicht im sexuellen Sinne. Seine bis aufs Skelett ausgedorrten Röntgenbildfrauen, seine toten Hasen, stumpfen Erdtröne und wie mumifiziert wirkenden Menschen-Skulpturen nährten diesen Verdacht, während Beuys doch selbst immer das Leben predigte. So erinnern seine Badewannen in der Hamburger Kunsthalle (von 1960) auch eher an eine Requisite von H.R. Giger, dem Erfinder von „Alien“ (Monster aus dem gleichnamigen Film von Ridley Scott), denn an ein freudiges Baden. Und liest man die ersten hundert Seiten des Ausstellungskatalogs ist der Tod ein zentrales Thema: „...durch den Tod vollzieht sich das eigentliche Leben...“, dies oft im Zusammenhang mit der Christus-Figur. Und der Tod ist, so Beuys, „...ein Mittel, um das Bewusstsein zu entwickeln, um zu einem höheren Leben vorzudringen...“. Und weiter, „Solch eine Aktion,“ gemeint ist das acht Stunden lange Verharren in einer Filzrolle, „in der Tat jede Aktion, verändert mich radikal, in gewisser Weise ist es ein Tod, eine wirkliche Aktion und keine Interpretation“. Es ging Beuys um radikale Übergänge, verbunden mit Heilsversprechen. Er engagierte sich bei Gründungen von Parteien, u. a. 1967 der „Deutsch Studentenpartei“, 1970 der „Organisation für Nichtwähler – freie Volksabstimmung“, 1976 „Aktionsgemeinschaft unabhängiger Deutscher“ (AUD) und 1980 den „Grünen“. Beuys war kein Einzelgänger und er war sich der Magie seiner medialen Erscheinung und öffentlichen Auftritte, gemischt mit einer Portion Mystik, mindestens so bewusst wie Andy Warhol. Verkürzt: So stand der Europäer Beuys für das Sein, der Amerikaner Warhol für den Schein. Um das Sein kümmerten sich neben Beuys auch die „Wiener Aktionisten“. So zogen Otto Mühl und

Hermann Nitsch mit formverwandten Aktionen Menschen an, die sich dann zu Gruppen formierten. Zur gleichen Zeit (1970) organisierte der Bhagwan Shree Rajneesh die Neo-Sannyas Bewegung. Entstanden waren diese Bewegungen aus dem Glauben an das Ende der Aufklärung, der in der Frage gipfelte: Wer denn nun die Aufklärung aufklärt. Eine Schlussfolgerung lautete, dass nur die bewusste Integration des Mystischen ins Leben die Menschen vor der totalen Unterwerfung unter das Diktat eines kapitalistischen Rationalismus bewahrt. Ein Diktat gegen das die R.A.F. auf einem anderen Feld kämpfte, zunehmend in Form politischen Sektierertums. Wen also meinte Beuys, als er 1972 „La rivoluzione siamo Noi“ (Wir sind die Revolution) auf ein Poster schrieb und als Edition vertrieb? Helmut Draxler behandelt diese Frage und die Ikonographie des Posters auf erhellende Weise im Katalog. Doch wurde weder in der Ausstellung noch im Katalog gefragt, wer Beuys die Macht gegeben hat, für die er sich zur Verfügung stellte. Das WIR hatte 1972 sicherlich eine andere Konnotation, fragte man doch noch „Wo bist Du organisiert“ und nicht „Was machst Du gerade“. Vereinbarungen die heute, in unserer zersplitterten Gesellschaft, erst wieder gefunden werden müssen. Dass sich Beuys aus der christlichen Mythologie von der Taufe (Badewanne) bis zur Fußwaschung bediente (hier liefert der Katalog noch weitere Beispiele) lag in der Zeit und die wird in der Ausstellung nicht beachtet. Das zweite Vatikanische Konzil (1962–1965), welches die katholische Kirche weltlicher gestalten sollte, schaffte ein Machtvakuum. Und Macht sucht sich immer einen Körper. So wurde die Bedeutung der Nachkriegskirche in der Ausstellung überhaupt nicht beachtet. Beschreibungen von so unterschiedlichen Literaten wie Hubert Fichte (Abbé Pierre-Groués, um 1954) und Georg Glaser (Vater Paul, um 1948), lassen die Bedeutung der Kirche als machtvollen Hoffnungsträger deutlich werden. Eine Macht, die jenen, die jeder Form der Nachweltkriegspolitik misstrauten oder von ihr enttäuscht waren, eine geistige Heimat zu bieten schien. Es ist also nicht (nur) das vielbeschworene, von Beuys auch selbst verwertete, ins psychopathologische gehobene Kriegs- und Nachkriegstrauma, das oft (auch in diesem Katalog) als Grund für seine Kunst erhalten muss. Es waren eben auch noch andere Posten im Machkontinuum jener Zeit zu vergeben. Auch dafür, dies zu erkennen, waren Ausstellung und Katalog gut.

Christoph Bannat

»Der Kult des Künstlers – Beuys. Die Revolution sind wir«
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart
Invalidenstrasse 50–51, 10557 Berlin, 3.10.2008–25.1.2009

r
o
w
in
g
breasts



"The treatment had severe, negative effects on Turing. He became impatient and his breasts grew large. More damaging, however, were the effects on his nervous system. The treatment also caused waves of depression and despite Turing continued his biological research but soon became involved in what he called "the desert island game." The game involved the manufacture of as many household substitutes from scratch using as few of the materials Turing had in his house as possible. This set Alan off on such varied activities as producing a non-poisonous woodblocker and gold plating a spoon. The gold plating process called for the use of potassium cyanide to facilitate the melting of the metal."

The Desert Island Game

/Henrik Oleson in der Galerie Daniel Buchholz

Wie baut man sich einen Körper, wenn das überhaupt geht und was für einen? Einen masochistischen Körper, einen Dienerkörper, einen betäubten Körper, eine Alan-Turing-Maschine, einen Alan-Turing-Körper, einen Cyborg-Körper, einen Familienkörper, einen organisierten Körper, einen desorganisierten Körper, einen Loch-im-Arsch-Körper, oder einen Körper unter der Haut? Diese, keine von diesen und viele weitere mehr hat Henrik Oleson in seiner Ausstellung „How do I make myself a body“ in der Galerie Daniel Buchholz aufgerufen, um sich anhand der Biografie Alan Tulings diesem komplexen Organismus zu nähern.

Man betritt die Galerie in der Fasanenstraße, vormals eine herrschaftliche Wohnung aus der Kaiserzeit mit hohen stuckverzierten Decken und Parkett in Fischgrätmuster, das behaglich knarzt. Mit einem goldenen Löffel wurde auch Alan Turing 1912 in London-Westminster in eine gehobene Beamtenfamilie geboren. Turing wurde dafür berühmt, dass er fast im Alleingang die theoretischen Grundlagen für die moderne Informations- und Computertechnologie schuf, während des zweiten Weltkriegs maßgeblich an der Entschlüsselung der Codierungsmaschine Enigma (aus dem Griechischen ἀντύγμα = Rätsel) der Nazis beteiligt war und die Möglichkeit der Entstehung künstlicher Intelligenz grundsätzlich bejahte, wofür er von seinen Zeitgenossen angefeindet wurde. Angefeindet wurde er auch wegen seiner Homosexualität, für die er 1952 wegen „grober Unzucht und sexueller Perversion“ zu einem Jahr Zuchthaus verurteilt wurde, dem er nur durch Einwilligung in eine Hormonbehandlung entgehen konnte. Die anschließende einjährige Östrogentherapie löste nicht nur verstärktes Wachstum der Brüste, sondern auch Depressionen bei Turing aus, der schließlich 1954 seinem Leben mit einem Biss in einen mit Cyanid versetzten Apfel ein Ende machte.

Der Flur öffnet sich hin zu zwei Ausstellungsräumen, die ihrerseits durch nahe zueinander liegende Türen miteinander verbunden sind, so dass man einen kleinen Rundgang machen kann. Auf diese Idee kommt man eigentlich nur, weil eine weiße Linie, (die auf dem Parkett an eine Turnhalle erinnert), diesen Parcours nachzeichnet, ihn aber auch zugleich vom übrigen Bereich abtrennt. Das weiße Rechteck, zugleich Spur und Grenze, markiert ein Territorium, das eine Schnittmenge aus den drei Räumen bildet. Der dadurch beschriebene Körper entzieht sich der Charakterisierung als Zimmer und begründet doch in seiner Abgrenzung eine eigene Entität, deren Vermessung auch den Titel der Arbeit bildet (2,78 × 3,98). Damit sind eigentlich auch und auf elegante Weise die wesentlichen Fragen angedeutet, die sich im Verlauf dieser Ausstellung in unterschiedlicher Weise stellen.

Man betritt den Raum zu seiner Rechten und sieht (wenn auch erst auf den zweiten Blick) einen einzelnen Schuh, der hoch oben an der Decke steht, als wäre die Schwerkraft auf den Kopf gestellt. Dieses buchstäblich anders herum oder umgekehrt sein ist ein wiederkehrendes Element der Ausstellung. Nicht nur im nächsten Raum, in dem ein einzelner Löffel verloren an der Decke liegt. Auch in den graphischen Arbeiten werden Textfragmente oder Motive auf den Kopf gestellt.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Raums liegen zwei eingepackte Gegenstände auf dem Boden, die den Eindruck vermitteln, als kämen sie direkt aus einem verstaubten Lageraum: Ein etwas veraltet aussehender Computer mit transparenter Plastikfolie abgedeckt und ein anderer unförmiger Gegenstand in eine Umzugsdecke eingewickelt und verschnürt: „Apple (Ghost)“ und „Imitation / Enigma“. In ihrer Kombination mit den Titeln bildet das Paar eine Zusam-

menfassung von Turings Biografie. Auf der einen Seite der Computer mit seinem Verweis auf das (früher auch regenbogenfarbene) Logo vom angebissenen Apfel, auf der anderen das (für den Betrachter nicht entschlüsselbare) Enigma, das durch seine Verpackung zugleich die Abdeckung des Computers zitiert. Über diese „Imitation“ des Computers durch die Verpackung wird der Betrachter unmerklich Teilnehmer des berühmten „Turing Tests“: Ursprünglich ein Partyspiel mit drei Akteuren, in dem eine Frau und ein Mann über Zettel mit einer dritten Person im Nachbarzimmer kommunizieren, die durch Fragen herausfinden muss, wer der Mann bzw. die Frau ist, (wobei der Mann so tut, als sei er eine Frau), argumentierte Turing, dass künstliche Intelligenz dann vorläge, wenn der Dritte mit einem Menschen und mit einer Maschine eine solche Konversation hält und nicht mehr in der Lage ist, den Menschen von der Maschine zu unterscheiden. Da steht nun der Betrachter in stiller Zwiesprache vor dem „Apple“ (der keiner ist) und dessen „Imitation“, deren Inhalt ein Rätsel bleibt und stellt fest, dass der Computer in dieser Gleichung nicht mehr den Menschen spiegelt, sondern stattdessen ein unbekanntes Drittes (Enigma), was den Betrachter als Referenzpunkt irrelevant macht. Entfremdung könnte man das gefühlsmäßig beschreiben, wenn man sich zu diesen Gedanken versteigt.

Interessanter ist an dieser Arbeit aber weniger die enorme Konzentration biografischer Referenzen, als die Art des Umgangs mit Biografie an sich. Olesen bedient sich nicht historischer Artefakte, sondern alltäglicher Gegenstände der Gegenwart, um mit ihnen auf eine spezifische Vergangenheit zurück zu verweisen und lässt sie dadurch für einen Augenblick in einem anderen Licht aufscheinen. So funktioniert auch der schmucklose Teelöffel an der Decke des Nachbarraums, der an mehreren Stellen in den Druckserien, dort jedoch als prunkvoll verziertes Exemplar aus Turings Lebzeiten, auftaucht. Der Gebrauchsgegenstand, der schon damals für die verstaubten Konventionen des viktorianischen Zeitalters stand („I have measured out my life with coffee spoons“ schrieb T. S. Eliot schon 1911 in „The Love Song of Sir Alfred Prufrock“) erhält durch Turings Biografie noch eine weitere Dimension: Aus der Druckserie im selben Raum erfährt man, dass Turing in seinen letzten Jahren einer Beschäftigung nachging, die er „the desert island game“ nannte und dessen Ziel es war, mit dem geringsten Einsatz der in seinem Haus vorhandenen Mittel, neue Dinge herzustellen. Neben der Herstellung eines nichtgiftigen Unkrautvernichters vergoldete er auch einen Teelöffel, unter Zuhilfenahme von Kalium-Cyanid, dem Stoff, mit dem er wenig später seinem Leben ein Ende machte. Und so strahlt der Löffel ebenso wie der Schuh auf den weißen weiten Deckenflächen vor allem die Abwesenheit des Körpers aus.

Die gesamte Ausstellung ist eigentlich ein Desert Island Game ganz eigener Art, in der wenige Alltagsgegenstände ein Koordinatensystem für einen Körper bilden, den man nie recht zu fassen kriegt. Neben Schuh und Löffel an der Decke trifft man im ersten Raum noch auf einen Schraubenzieher mit einem roten Griff, der mit vier Schrauben im übernächsten Raum zu korrespondieren scheint, die in einer Reihe, eine mit einem größeren Abstand zum Rest („I+3“), an der Wand angebracht sind. Beide Motive tauchen (ebenso wie



Löffel und Apfel) in den beiden Druckserien der Ausstellung in unterschiedlichen Kombinationen wieder auf, die dort zwischen biografischen Notizen als Chiffren auf dahinter liegende Mechanismen und Systeme zu verweisen scheinen. Welchen Körper Olesen meint, wird in der zweiten Graphik-Serie im letzten Raum angedeutet, die zugleich den Titel der Ausstellung trägt und alle eingangs erwähnten Körpertypen enthält. Sie nimmt ihrerseits Bezug auf „4 Plakate“ an der Stirnseite des letzten Raums, auf denen Zitate unterschiedlicher Autoren (Artaud, Apollinaire, Picabia, Burroughs und Man Ray) zum Körper zu lesen sind. Statt sich zu verdichten, zersplittert der Körper in „how do I make myself a body“ in eine Vielzahl von Körpern, die sich teils ergänzen, teils widersprechen oder den Begriff in ganz andere Dimensionen erweitern, ohne diesen abschließend zu definieren. Es liegt etwas Schmerzhaftes in diesem ständigen Oszillieren zwischen Norm, Disziplin und Unterwerfung einerseits, und Aufbegehren und Neuverortung auf der anderen Seite, die in den Zitaten und Biographien der Zitierten mitschwingt.

Erholsam übersichtlich gestaltet sich dagegen der mitten im Raum stehende Körper: „Limbecile“ im letzten Ausstellungsteil, ein vom Fußboden bis zu Decke gehender Balken, der aus zwei zusammengenagelten Latten besteht. Die Holzsulptur hat etwas von trotziger Auflehnung, wie sie da alleine steht im monotonen Meer des Fischgrätmusterparketts. Und doch ist sie genau besehen das traurige Gegenteil, als sich ihre Höhe in das Maß des Raums zwingt (nicht ganz ohne Druck, wie die Spuren an der Decke zeigen) auf diese Einpassung auch angewiesen ist, um überhaupt stehen zu können und dadurch zu allem Überfluss auch noch die Funktion einer (freilich gänzlich überflüssigen) Säule erhält. Nicht zuletzt mit dem Titel, den Olesen mit Filzstift auf den Balken geschrieben hat, erzeugt Olesen einen pathetisch-pathologischen Charakter, der den Widerspruch zwischen Aufbegehren und Anpassung in sich vereint und erst diese buchstäbliche Zuschreibung von außen prägt den Körper in den Augen des Betrachters. Es ist nicht zuletzt diese repressive Statik des einseitigen Normierens und Messens, die Olesen auch in den anderen Arbeiten der Ausstellung immer wieder aufscheinen lässt und über Turings Biografie in unsere Gegenwart hinein spiegelt. „I know i have the best of time and space and was never measured and never will be measured“ feierte Walt Whitman in „Song of Myself“ seinen Körper, 100 Jahre vor Turings Suizid.

Wolf von Kries

Henrik Oleson „How do I make myself a body?“
Galerie Daniel Buchholz, Fasanenstraße 30, 10719 Berlin
11.12.2008–31.1.2009



Die Orte sind müde

/Ayşe Erkmen im Hamburger Bahnhof

Es ist seltsam still in der Werkschau „Weggefährten“ von Ayşe Erkmen im Berliner Hamburger Bahnhof. Jedoch nicht, weil sich während des Besuchs nur wenige Menschen in den Räumen verlieren. Es sind die Arbeiten der Künstlerin selbst, die stumm bleiben. Aber was sollten sie uns auch erzählen, so isoliert von ihrem Entstehungskontext, wie sie in der retrospektiven Schau präsentiert werden? „Weggefährten“ versammelt insgesamt 19, meist ortsspezifische, konzeptuelle Arbeiten aus den Jahren 1985–2008, die Erkmen neu in Szene gesetzt hat. Dabei blieb zwangsläufig der ursprüngliche Zusammenhang der Arbeiten auf der Strecke. Und so wird die Ausstellung zu einer Reflexion darüber, wie das überhaupt gehen kann, an einen bestimmten Ort und an einen bestimmten Moment gebundene Kunst, an eine andere Stelle in eine andere Zeit zu übertragen.

Zum Beispiel das ausgestopfte, aufgesockelte Weißschwanzgnu: Das vereinsamte Herdentier fährt auf einer Schiene im Raum vor und zurück. 2003 hatte Erkmen das Gnu und fünf andere Tiere aus der Sammlung des Naturkundemuseums St. Gallen ausgeliehen und in dem im selben Gebäude untergebrachten Kunstmuseum gezeigt. Sie verwies auf den seltenen Fall, dass sich beide Museen in einem Haus befinden, während ansonsten Natur und Artefakt in der Museumswelt seit dem 19. Jahrhundert meist streng getrennt sind. In St. Gallen bewegten sich die sechs Schientiere in einer komplexen Choreographie durch die Räume. Im Hamburger Bahnhof wirkt das Gnu nur wie eine schwache Erinnerung an eine einst interessante Idee.

Oder die frühe Arbeit „Imitating Lines“ (1985/2008): Erkmen vermaß einen Ausstellungsort (das Foyer der Istanbuler Kunstakademie) und die dort aufgestellten Abgüsse von antiken Statuen. Aus den Maßen entwickelte sie ein Modulsystem mit Stahlrohren. Mit diesen auf Standplatten montier-

ten Rohren ‚zeichnete‘ sie die Formen, die Skulpturensockel oder den Verlauf der Treppe nach. Die Linien steckten, so der Katalog zu Weggefährten, „das Ausstellungsterrain ab“, also eine klassische Intervention in der Manier der Institutional Critique. Im Hamburger Bahnhof formen die Stahlrohre nun die geschwungene Silhouette des Aufzugsgehäuses nach: Gut, dass uns mal jemand darauf aufmerksam gemacht hat. Es ist nicht so, dass den Kuratorinnen die Schwierigkeiten einer Retrospektive von ortsspezifischen Arbeiten nicht klar gewesen wären: Alle Arbeiten werden von Texten begleitet, die den Ursprungskontext erklären und manchen Aha-Effekt auslösen. Der Katalog dokumentiert Erkmens umfassendes Œuvre und erläutert den jeweiligen Ortsbezug. Dabei versuchen die Autoren, durch Querverweise – Hyperlinks ähnlich – inhaltliche Verbindungen zwischen den einzelnen Arbeiten zu schaffen und der Ortsspezifik eine andere Dimension hinzuzufügen. Eigentlich ist der Katalog die bessere Ausstellung, denn hier finden sich die schönsten Arbeiten von Ayşe Erkmen, deren Größe oder Komplexität es nicht zugelassen hätte, sie erneut umzusetzen: etwa „Shipped Ships“ (2001), für die Personenfähren aus Japan, Italien und der Türkei auf Schiffen nach Frankfurt herantransportiert wurden, die dann auf dem Main umher fuhren.

In der Ausstellung gibt es einige Arbeiten, die ihre Bedeutung nicht zwingend aus der Geschichte eines Ortes beziehen müssen, und diese Arbeiten wirken auch weniger fehl am Platz. Beispielsweise „Portiport“ (1996/2008), eine Flughafen-Sicherheitsschleuse: Sie durchleuchtete die Besucher von Erkmens Ausstellung im Frankfurter Portikus. Am Eingang zu „Weggefährten“ löst sie zumindest ein Moment der Irritation aus. Die darauf folgende Arbeit „Das Haus/Ev/The House“ (1993/2008), eine weitere räumliche Intervention im Geiste von Michael Asher oder Daniel Buren, entwickelt ebenfalls ein Eigenleben. Die Lichtdecke des Ausstellungsraums ist geöffnet, die Leuchtstoffröhren in unterschiedliche Höhe abgehängt. Die Besucher müssen sich einen Weg zwischen den Röhren suchen, die architektonischen Bedingungen des Ausstellens werden in den Mittelpunkt gerückt. Besonders originell ist das allerdings nicht.

Das das Konzept von „Weggefährten“ scheitert, mag nicht nur daran liegen, dass ortsspezifische Arbeiten schwer transformierbar sind. Vielleicht ist auch die Idee des Ortsspezifischen selbst zu ausgereizt (siehe von hundert 07, Text von Melanie Franke). Es steckt eine große Authentizitätsbehauptung darin, zu sagen: Dieser Ort hat mir eine Geschichte erzählt, und durch meine Arbeit erzähle ich sie euch, auf dass ihr lernt, vielleicht sogar: die wahre Geschichte erfährt. Der scheinbar zwangsläufige und authentische Prozess der Themenfindung vor Ort und der Umsetzung in Kunst steckt natürlich voller Setzungen der Künstler. Es sind keine wahren Begebenheiten, die uns die Arbeiten erzählen, es sind Fiktionen, die auch aus einem Aspekt des Kontexts gespeist sein können. Daran ist nichts Falsches, für die Ver- und Umdichtung der Realität ist die Kunst schließlich da. Dass aber der Ortsbezug immer noch dafür herhalten muss, den künstlerischen Fiktionen die scheinbar notwendige Relevanz zu verleihen, ist ermüdend.

Jasmin Jouhar

Ayşe Erkmen „Weggefährten“, Hamburger Bahnhof,

Invalidenstraße 50–51, 10557 Berlin, 13.9.2008–25.1.2009



Hobbyraumpornoaltarskulpturen

/Gregor Schneider in der Konrad Fischer Galerie

Nein, ich habe die Ausstellung nicht gesehen. Trotzdem schreibe ich darüber. Vielleicht weil ich letztes Sylvester mit meiner Freundin, meiner Schwiegermutter, deren Schwester und einer Kusine das erste Mal in meinem Leben Rommé gespielt habe und zwar in Mönchengladbach, nicht weit entfernt von Rheydt, einer protestantischen Nachbarstadt, die mit dem katholischen Gladbach eine nicht sonderlich harmonische Stadtehe führt. Obwohl beide Stadtteile recht ähnlich aussehen. Nirgendwo sonst habe ich so unterschiedliche Arten gesehen, Fenster zu verschließen. Zu den üblichen Plastikjalousien gibt es blickdichte Butzenfenster, alle Variationen von Gardinen mit Vorhängen, ein Haus hatte sogar Glasbausteine mit halb herunter gelassenem Rollladen. Ich schwör's.

Mönchengladbach-Rheydt – da weiß mancher schon Bescheid. Dort stand Gregor Schneiders Haus Ur, also das berühmte Haus, das der Künstler von 1985–2001 ständig umbaute und durch immer neue Einbauten zur Skulptur umdefinierte, um es dann auszuweiden und in Venedig im deutschen Pavillon wieder aufzurichten. Zu recht gewann er damit den goldenen Löwen, es war der deutscheste aller Venedigpavillons, ein Labyrinth deutscher Befindlichkeiten. Allein das Treppenhaus, das einen zu allem weiteren führte, das Knarren der Stufen, der Geruch, das Licht – da war plötzlich das Rheinland in Venedig gelandet.

Ich habe nichts gegen das Theatralische in der Bildenden Kunst. Und Gregor Schneiders Haus Ur bestätigte mich, dass diese theatralischen Werke oft die eindrücklichsten Arbeiten sind. Natürlich – denn sie überwältigen einen von allen Seiten und alle Sinne und sind dennoch anders als Theater oder Kino. Auch die besten Arbeiten von Olafur Eliasson gehören dazu. Man ist als Betrachter auf sich, seine Erinnerung, sein Erleben zurückgeworfen. Sieht sich sehen,

fühlt sich Erleben. Das meine ich nicht so kitschig wie es klingt.

Nein, ich habe nichts gegen das Theatralische und so schaute ich mir in Mönchengladbach auf dem Abteiberg Schneiders Rieseninstallation END an. Obwohl mich meine Schwiegermutter und ihre Schwester warnten. Man muss in einen dunklen Gang und sieht nichts, gar nichts. Erst betritt man ein hausgroßes 14 × 14 Meter großes, schwarzes Entré, das nach innen konisch zuläuft und an Schneiders gescheitertes Blackcube/Kaabaprojekt erinnert, um dann in einen Tunnel abzubiegen. Alles schwarz, man hält die Hände nach vorn, damit man nicht auf die nächste Wand läuft.

Eine Art sensorische Deprivation, die einen auf die Räume weiter innen vorbereiten soll, ein echter Theatereffekt. Dann, plötzlich schwaches Licht, eine Lampe baumelt über einer lebensgroßen Puppe auf dem Boden, halb in einen Müllsack gesteckt, eine Erektion ist anmoduliert, fleckige Jeans. Da ist es wieder, denkt man, dieses merkwürdig Katholisch-Schwurbelige, diese Tod-Sünde-Sühne-Thematik, die Schneider immer wieder, sozusagen im Keller seines Werkes, zu solchen, sagen wir mal, Hobbyraumpornoaltarskulpturen verleitet. Dabei ist die minimale Variante, also der Raufaser-, Heizkörper-, Plastikrollladedreiklang, so viel intensiver, gerade weil sie alle Abgründe schon beinhaltet, ohne sie explizit zu benennen.

Ich habe die Ausstellung bei Konrad Fischer von Schneider wirklich nicht gesehen. Ich stand vor verschlossener Tür, eine Totaldeprivation, könnte man sagen. Dennoch gab es in der Ausstellung die minimalistische Variante, so hörte ich, einen Raum mit Strukturtapete und marmoriertem Linooleum, sogar einmal mit und einmal ohne Matratze. Und das gleiche verdoppelt so nochmal in einer Düsseldorfer Ausstellung, die ich natürlich auch nicht gesehen hatte, die aber eine Woche länger lief. Aber es gab scheinbar auch das Altarige, diesmal in Form einer schleimig-ölgigen, fast vaginalen Wandöffnung. Die Puppe soll diesmal ein Mädchen gewesen sein, auch unter Müllsäcken, so las ich.

Wenn das Theatralische in der Bildenden Kunst zum Bühnenschwank wird, dann habe ich doch etwas dagegen. Wenn Skulpturen plötzlich zu Akteuren werden, kippt das Ganze recht schnell in Richtung Geisterbahn. Das ist schade. Jemand der die Ausstellung sah, meinte, sie hätte sich schon damals in Venedig gefragt, wie es denn weitergehen könnte mit dem Werk von Schneider. Immer nur Räume bauen, geht ja auch nicht wirklich. Im Internet schaute ich mir den Film an, der während der Ausstellung lief. Verschiedene Einstellungen von Rollladenfenstern in Klinkerfassaden, dann folgt ein Zoom in eine menschenleere Dorfstraße. Er wirkt ein bisschen wie die studentische Vorarbeit zum Haus Ur. Wenn jemand aber sein Hauptwerk in jungen Jahren abliefern kann das schon passieren, da braucht man Geduld.

Die fehlte jemand anderem, den ich fragte offenbar. Er meinte, für den Schneider hätte er ein eigenes Zimmer eingerichtet und abgeschlossen. Da säße dann der Schneider mit dem Florian Illies drin und die spielten Karten. Außer Mau-Mau fällt mir nur Rommé ein, das man zu zweit spielen kann.

Andreas Koch

Gregor Schneider „Doublings“, Konrad Fischer Galerie, Lindenstraße, 10969 Berlin, 28.II.–10.I.2009



Kumpelnest und Kunsthumus

/Gruppenausstellung kuratiert von Sven Drühl im Autocenter

Als ich zu Beginn des Jahres die Einladung erhielt, die erste Ausstellung im Off-Space meines Vertrauens anzuschauen, war ich zunächst missgestimmt darüber, den Ausstellungstitel und kuratorischen Urheber zu lesen. Einer lästigen Ahnung, dass eine Verunglimpfung in einem von mir als frei empfundenen Ausstellungsprojekt stattfindet, musste ich nachgehen.

Sven Drühl ist mir vor zwei Jahren im Flughafen Basel-Mulhouse erstmalig in die Arme gelaufen. Bei einem gepflegten Herrngedeck tauschten wir unsere Befindlichkeiten nach den Baseler Messebegebenheiten aus, amüsierten uns über die aufgeblasene Wichtigtuerei eines vergleichbar kleinen Marktsegmentes wie dem der Kunst. Kurz darauf ging es mit seinem künstlerischen Werdegang richtig steil bergauf. Sporadisch trafen wir uns in den neuen Räumen des Autocenters in der John-Hobrecht-Straße, denn Drühl selbst, als auch sein künstlerischer Freundeskreis sind eng mit diesem Raum verwoben.

Was genau störte mich also an dieser von Kumpel, Kunstwissenschaftler und Künstler Sven Drühl kuratierten Gruppenshow? Bevor ich mir einen Eindruck über die Ausstellung selbst verschaffte, war es dieser selbstreferentielle Ausstellungstitel („S.A.A.B.S.D.P.D.J.I.M.K.R.L.C.P.S.S.S.F.W.M.W.“), der mich aufwühlte: Bestehend aus den Initialen der teilnehmenden Künstler liest er sich nach dem Muster der Werktitel von Sven Drühls künstlerischen Arbeiten.

Sein kuratorischer Grundgedanke ist das Zusammenführen der ihm als „spannend erscheinenden Positionen“, ohne hintergründige Ideenintention. „Private Vorlieben und Helden“, denen er ein gemeinsames Auftreten im Autocenterkosmos ermöglicht, „da keiner mit den dort abgedeckten Szenen bislang zusammenhing“.

/100/34 Liest man dann die Liste der Künstler stechen die ein oder an-

deren bekannten Namen ins Auge. Dies klingt zunächst wie eine Reverenz an den Ausstellungsraum, erweitert es doch seinen Aufmerksamkeitsradius. Hat im Abgang gleichwohl einen schalen Geschmack: Sich mit erstmals präsentierten Pastellarbeiten der noch jungen Kolumbianerin Pabón zu schmücken, sowie denjenigen einen Rahmen zu bieten, die bislang weniger oder in einem diskursiv geringschätzig beachteten Kontext künstlerisch agieren. Somit eine subversive Konnotation des womöglich bereits eingefahrenen Aktionskreises zu schaffen. Neben Pabón ragen zudem die Raumarbeiten von John Isaacs, $\pi\kappa$ Kähne und die Malerei von Fabian Weinecke in ihrem jeweiligen Werkkontext heraus. Über die Güte der Ausstellung soll sich jeder selbst eingeladen fühlen, im September im Walzwerk Düsseldorf, samt Katalogveröffentlichung bei der Sammlung Bronner eine eigene Meinung zu bilden.

Die finanzielle oder ideelle Förderung der Tour und des Kataloges mögen den Kurator Drühl gezwungen haben, unerklärliche Positionen, wie es bei der Koreanerin SEO am augenfälligsten war, innerhalb einer Zusammenstellung zu präsentieren, die bei ihrem Potential brillanter hätte ausfallen können. Soweit zum Hochmut des besser ahnenden Kritikers.

Wichtiger als mutmaßende Spekulation ist mir die Frage, ob denn in einem gemeinhin als besonders freiheitlich gefeierten Berufsfeld wie dem der schönen Künste, das Interesse am Goodwill, selbst freie Projekte nicht zu stark beschränkt? Christoph Schlingensief hat eine an dieser Stelle passend polemische und dennoch wichtige Frage gestellt, „die Frage nach der Vergänglichkeit, die Frage nach der Erlösung, die Frage nach der eigenen Unfähigkeit, der Sinnlosigkeit von Kunst, der Wunsch, zumindest für eine, seine eigene Sache zu brennen“ (Financial Times Deutschland, 12.09.2008) im Zusammenhang mit seiner Installation „Der König wohnt in mir“, die, nach der Station im Kunstraum Innsbruck, kurzfristig im Autocenter ausgestellt wurde. Der ursprünglich vorgesehene Ausstellungsort, die Kunstwerke Berlin, fiel überraschend aus.

Auffallend befremdlich, dass ein originäres Berliner Urgestein wie Schlingensief in die Grenzen der Darstellenden Künste verwiesen werden soll, was seinem internationalen Selbstverständnis als ungemütlichen Bildenden Künstler schon lange nicht mehr entspricht. Oder wie kommt es, dass kein offiziellerer Rahmen gefunden werden konnte für eine in seiner Schaffens- und Lebensperiode so intensive installative Arbeit?

Es schimmert da jedoch die Aussicht durch, dass, wie auch Drühl die Grenzen von agierenden Netzwerken bei der Zusammenstellung seiner selbstbezogenen Gruppenshow sprengen wollte, die Initiatoren des Autocenters sogar noch einen mutigen Schritt weitergegangen sind. Es sind Kontinuität und Regelmäßigkeit der Ausstellungen, welche die überbordende Projektraumlandschaft bereichern: Nach dem aus dem letzten Jahr viel besprochenen Muster des sensationellen „Forgotten Bar Projects“, indem das hyperaktive Ineinandergreifen sehr vieler unterschiedlicher Kunstakteure die Exklusivität der öffentlichen Wahrnehmung ausgemacht hat.

Neben etlichen possierlichen Eröffnungsabenden, die ich letztes Jahr im Autocenter erlebte, brannte sich auch die eine oder andere kontroverse Darbietung bei mir ein. So die „self-

fulfilling prophecy“ von Barbara Breitenfellners Ausstellung mit dem Titel: „Traum einer großen Ausstellung. Ich hatte eine ganz doofe riesige Zeichnung (von einem Clown) und schämte mich sehr. Zwei Mädchen machten eine Performance auf Rollschuhen. War auch nicht so toll“. Oder die bemerkenswerten Fotografien aus der „Nakano Sakaue Serie“ des Malers Olaf Holzapfel. Beide nutzten die 200 qm Ausstellungsfläche in freier Experimentierfreude.

Ein Erfolgsrezept? Wenn unter Erfolg verstanden wird, dass es um die Signifikanz als kommunikativen Diskursort geht, lautet die Antwort klar: Ja.

Ein anregender Ort, in dem gute Vorlagen für erhellende Reflexionen geliefert werden funktioniert am besten, wenn die Vermischung all der hunderte atomaren Netzwerke des zeitgenössischen Bildenden Kunstgeschehens sowohl untereinander als auch mit Kreisen anderer Kultursektoren kommunizieren können, wollen und dürfen, über jegliche planbare Erfolgsstrategie hinaus und mit dem erforderlichen Mut, ganz für seine eigene Sache zu brennen.

In diesem Sinne ist Drühls Ausstellung eine exzellente Diskursvorlage. Wie sonst kann auf Kunstinstitutions- und -marktebene eine hinter übermäßig kritischer Vorsicht versteckte Duckhaltung begraben werden? Eine Haltung, die ihre traurige Entwicklung hin zu einer Verwässerung einer einst als kreativer Pool besungene Berliner Kulturlandschaft forciert, was der Stadt in ihrer internationalen Wahrnehmung nur schaden kann.

Aus einem Projektraum wie dem Autocenter kann tatsächlich der Humus werden, der innovative Denkmuster entstehen lässt, die nicht mehr nach einem berechenbaren und immer stärker bröckelnden Starkultur gieren.

Wayra Schübel

S.A.A.B.S.D.P.D.J.I.M.K.R.L.C.P.S.S.S.F.W.M.W.

*Sonja Alhäuser, Alexander Braun, Sven Drühl, Peter Duka, John Isaacs, MK Kähne, Robert Lucander, Catalina Pabón, SEO, Stefan Sehler, Fabian Weinecke und Maik Wolf
Eldenaer Straße 34a, 10247 Berlin, 10.1.–24.1.2009*

We never know what we got

/Steven Pippin bei Helga Maria Klosterfelde

Sometime ago the man who was then my boyfriend bought a little music box. Unlike other music boxes with their fanciful ballerinas and pink swans this one is just a skeleton, nothing other than row of tuned steel teeth plucked by pins set in a revolving cylinder. The cylinder is connected to a ratchet lever, which one needs to manually spin. When we do spin the cylinder a mechanical version of „The Internationale“ can be heard. The way its barren steel teeth revolve relentlessly is in stark contrast with the touching frailty of the tune and if a single object could be the token of all the tragedy of the industrial age this one would be it I thought.

Last Thursday I couldn't help recalling the music box while looking at another tragic toy, Steve Pippin's half analogue half digital camera. It is literally a junction of two cameras, which were sawed in half and glued back together. To dispel our doubts about the performance of such an object we are also presented with the issuing photographs, half analogue half digital prints spliced together along a vertical axis. If in Analogue photography light is imprinted either as chemical process or as electric signal onto a surface or plate, in digital photography the intensity of the light wave is read by a sensor, which translates it into binary code. There is no major aesthetical difference since the photographs have roughly the same appearance. There is however a poetic difference, like the one in between West Berlin and East Berlin, which the artist mentions. But there is also something else. The analogue-digital machine, just like the music box, raises suspicion that the device doesn't imply the display. That there is a bigger rift than the one in between the two sides of the images. That free markets do not lead to free societies anymore than political progress leads to the absence of suffering. That the digital world is not anymore dystopian than the analogue world was. That we never know what we got till its gone

cause we always give ourselves up to nostalgia. And most of all that a nerdy, shoddy little thing can prove to be an exegetically effective metaphor.

Ana Teixeira Pinto

*Steven Pippin „ANALOGITAL“, Helga Maria Klosterfelde,
Liniestraße 160, 10115 Berlin
7.II.2008–3.I.I.2009*





Pfropfungen

/ Ricoh Gerbl im Medizinhistorischen Museum der Charité

Die Fotografien von Ricoh Gerbl sind eingebunden in ein ganz konkretes und besonderes Ambiente. Im „Medizinhistorischen Museum der Charité“ sieht sich der Besucher zahllosen Räumen gegenüber. Diese Räume wiederum enthalten Körper und Teile von Körpern. Das steht im Widerspruch zu einem Ausstellungsraum, der als White Cube zu einem Modell geworden ist. „Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle.“ (Brian O’Doherty, „In der weißen Zelle“, 1996.).

Bei dem Ausstellungsprojekt „Thank you for judging“ aber ist alles anders als gewohnt. Körper begegnen Körpern wie Räume anderen Räumen. Die Einbindung der Fotos von Ricoh Gerbl in den Museumskontext stellt neue Sichtachsen her, die schon durch die Hängung der Arbeiten verdeutlicht wird: Sie stehen sich gegenüber und erlauben so die Sicht der Protagonisten auf sich selbst, von der Natur auf die Bühne oder zurück. Diese Blickachsen stehen in direkter Konkurrenz zur Flucht des Raumes, der sich auch der Betrachter ausgesetzt sieht. Die Blickachsen unterbrechen diese Flucht und nehmen damit aber auch die Stellung der Vitrinen auf. Die Pfropfung der Ausstellung durch die Fotografien von Ricoh Gerbl lässt die Exponate körperlich werden, während die Körper in den inszenierten Bildern ihre Körperlichkeit verlieren. Die Pfropfung ist ein Mittel der Ausstattungs-gestaltung, das allerdings zu selten verwendet wird. Ricoh Gerbl aber setzt diese Technik öfter ein.

Das eigene Urteil wird reflektiert in den Ansichten und Blicken der anderen: der ‚Schauspieler‘ auf der Bühne und den Wanderern im Wald. Wer urteilt über wen? Wer urteilt, ur-

teilt immer über jemand anderen, der nicht ich ist. Der oder die andere ist ein Gegenüber, das den Urteilenden gleichzeitig zu einem weiteren Gegenüber macht. Wo finden sich Berührungspunkte zwischen dem, der urteilt und dem, der beurteilt wird? Oder gilt gleich das Diktum des Dichters Arthur Rimbaud „Ich ist ein Anderer“?

Ricoh Gerbl hat in ihrem fotografischen Projekt „Thank you for judging“ (Danke für das Urteilen) eine Antwort formuliert, die andere Antworten und Fragen ermöglicht. Im Zentrum stehen dabei Menschen mit Behinderungen, denen Ricoh Gerbl in diesem Werk ein Podium gibt. Auf diesem Podium erfahren sie sich als Menschen in einer spezifischen Situation, die wenig gemein hat mit den gewöhnlichen Bedingungen, unter denen Menschen mit Behinderungen leben. Denn sie sind tatsächlich mehr als andere Urteilen ausgesetzt, auch wenn diese nicht ausgesprochen werden.

Ricoh Gerbl hat sie mitgenommen auf eine Bühne im „Haus der Berliner Festspiele“ und in den Spandauer Forst. Die Gegensätze der Spielorte sind bewusst gesetzt, um dem Urteilen ein vorläufiges Ende zu setzen. Denn in den gegebenen Situationen heben sich die Differenzen auf. Die Welt wird zur Bühne im buchstäblichen Sinne. Das Theater, das sich auf der Bühne zeigt, wird zum Bindeglied zur Bühne der Natur im Spandauer Forst. Dass diese Orte als Bühnen verstanden werden sollen, zeigt sich auch in deren künstlichem ‚Licht‘. Die reale Bühne wird überstrahlt, während die andere im Dunkeln bleibt. Ricoh Gerbl hat dabei bewusst mit Unter- und Überbelichtung gearbeitet. Das führt zu einem malerischen Effekt, in der die jeweilige Bühnen zu einer Fläche wird. Die Künstlerin betont diese Flächigkeit, indem sie Striche ins Bild einfügt. Diese kann man auch als Korrekturzeichen verstehen und sie verweisen gleichzeitig auch auf Bildwelten der Kunst. Und es erscheinen einem die Genreszenen eines Jean-Honoré Fragonard oder die Gemälde eines Jacques-Louis David und sei es „Der Schwur der Horatier“. Die Waldszenen aber haben ganz andere Referenzen, die eher auf Gemälde des 20. Jahrhunderts verweisen wie die des Expressionismus. Den Begriff der Unterbelichtung kann man sowohl im übertragenen als buchstäblichen Sinne nehmen. Schließlich ist ein gängiges Urteil gegenüber Menschen mit Behinderungen, dass sie ‚unterbelichtet‘ seien. Die Helligkeit der Bühne lässt deren Künstlichkeit noch deutlicher werden, während die Dunkelheit des Waldes dessen Bedrohungspotential aufzeigt. In beiden Fällen handelt es sich um inszenierte Räume, die bespielt werden von Menschen mit Behinderungen. Vor diesem Hintergrund wirken Überbelichtungen und Unterbelichtungen als Korrektiv der Blickpunkte ‚gewöhnlicher‘ Menschen. Oder der White Cube ist umgezogen in die Fotografien der Ricoh Gerbl, eine invasive Art der Pfropfung.

Thomas Wulffen

Ricoh Gerbl „Thank you for judging“, Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, Charitéplatz 1, 10117 Berlin 19.11.2008–11.1.2009



VANITY FAIRYTALES

/Und wenn die Nacht anbricht...

Faul ist auch der Berliner, träge und gemütlich – wenn sich das Jahr dem Ende neigt. Doch, wie immer im Jahr, trägt auch hier das pauschale Urteil nie die ganze Wahrheit vor sich her.

Denn, selbst wenn nicht ganz auf der siebten, so doch auf der seinen steht dann, was wir gemeinhin ‚zwischen den Jahren‘ nennen, Gerwald Rockenschau und macht Musik. Zuvor hat er in Berlins Zeitgeisttempel, der Temporären Kunsthalle seine Autobiografie „Ich will // ich kann!“ vorgestellt und im Podiumsgespräch unter anderem mit Heiner Bastian davon berichtet, dass er so gerne Musiker geworden wäre und wie glücklich es ihn macht, dass er es irgendwie doch auch geworden ist.

Nun hat er neben allerlei schwerem und schwarzem Gerät Stellung auf dem Dach derselben bezogen und bringt diverse Re-Mixe des Kraftwerk Klassikers „Und wenn die Nacht anbricht, ist diese Stadt aus Licht!“ zu Gehör. Für Outsider ohne erkennbaren Grund stehen Monika Sprüth und Philomene Magers neben ihm, und schwelgen. Dabei wirken beide, die wohl im Geiste kreischen, beseelt und auch ein kleines bisschen verliebt.

Teilgrund für diese Performance, die auf seinen Wunsch eigentlich nicht so genannt werden sollte, ist ein gleichwohl ebenso temporärer Eingriff in Berlins Nacht seines Künstlerfreundes und Kollegen Olafur Eliasson, der dem kürzlich vollends dahingeschiedenen Palast der Republik ein effektvolles Denkmal setzt. Große Scheinwerferbatterien sind in Stellung gebracht und schießen jünglingsdicke Lichtsäulen in den klaren Nachthimmel und drohen sich alsbald darin zu verlieren. Zwei Feuerwehrschiße rangieren am alten Halte dock für die Schutttransporter in Positur und beginnen, einen gigantischen Gishtnebel über dem frischen Brachland zu setzen. In diesem Wassergewand nun zeichnen die

Lichtkraken, wie sie rasch genannt werden, den Umriss des Palastes nach. An den alten Dachhöhen hat das Team um Eliasson geschickt geknickte Messingspiegel arrangiert, an stabilen Bambusrohren, die sich im Gleis des Lichts komplett verstecken und Wind, Kälte und Messingmasse spielerisch standhalten. Der alte Spitzname, der mit dem Lampenladen, wird dabei ebenso un-ironisch getroffen, wie das Gebäude und seine Geschichte selbst. Nicht alter Glanz ist Thema der Arbeit, eher die nun mehr unwiederbringliche Vergänglichkeit reeller Stadtgeschichte, ein Thema, in welchem sich Berlin auch über den Palast hinaus nur unmerklich mit Ruhm bekleckert hat. Und durch den Knopfdruck eines einzelnen Künstlers, Technikers oder wen-auch-immer-pars-pro-toto am Pult der Steuerelektronik wird d(ies)er Palast wieder verschwinden. Auch wenn die Umstehenden das nicht so wollten; aber das ist (eine andere) Geschichte.

In der Kunsthalle wird dann doch noch zur ‚Schönen Bescherung‘ geladen; Robert Skuppin und Volker Wieprecht haben in mehreren Kooperationen Plätzchen in Palastform backen lassen. Nach einem Rezept Rirkrit Tiravanijas wurden in der Bahlsen Fabrik am Stadtrand 2009 als ‚open edition‘ hergestellt. Kein anderer als Tobias ‚Hammering Man‘ Meyer bringt sie unter das selten so gierig heischende Kunstpublikum. Glücklicherweise entwirft Tom Ford, von dem sich Meyer einkleiden lässt, keine Weihnachtsmannroben, wird gewitzelt. Der Erlös kommt dann auch nicht der Kunsthalle zugute, nein, das ganze Geld bringen Skuppin und Wieprecht demjenigen Galeristen ins Haus, der auf einer temporären Karaokebühne (in Kooperation mit der Show des Scheiterns) am glaubwürdigsten und auch dramatischsten darlegt, seine Unternehmung sei von der Krise am abscheulichsten getroffen worden.

Dieser Dramatik in Gegenwart enteilend rückt ein weiteres temporäres Exponat des Abends in den Fokus. Im Lager der Kunsthalle hatte Thomas Scheibitz aus leeren, neuen und doch unbenutzten Umzugskartons eine Räuberhöhle errichtet, in der die Kinder tobten. Aktuell leider nicht mehr, einerseits weil temporär und andererseits auch wegen der aktuell fortgeschrittenen Stunde. Die Kinder derer, die noch da sind, sind mittlerweile in temporärer Obhut durch die Babysitter und träumen wie ihre Eltern von einer besseren Welt 2009. Auch wenn die Kinderaugen ungeduldig leuchten wie immer, die drückende Stimmung der Krise ist nicht ganz zu verhehlen. Endlich sei der Rummel vorbei und es ginge (wieder) um Inhalte, ist zu hören – die ganze viele Arbeit der letzten Zeit sei im Eimer – heulen andere schon nach dem dritten Gläschen. Blanke Angst meint man in manchem Auge zu lesen. Frivol zu brüllen KRISE! WELCHE KRISE? trauen sich zum wiederholten Male nur noch urbane Stadtmagazine.

Am Ende passiert es dann doch: Als der Hausmeister, einem strauchelnden Galeristen unter die Arme greifend, die Tür zuschließt und mit schneidigem Ruck auf ihre Verschlossenheit überprüft, ruft er: „Die Party ist vorbei!“ *Elke Bohn*



Die Kunst der Nuller

/ Teil 3: Die Netzwerkshow

Die Netzwerkshow ist eine Unterkategorie der Gruppenausstellung. Sie unterscheidet sich von der herkömmlichen Gruppenausstellung durch die Abwesenheit eines kuratorischen Konzepts. Netzwerkshow bedeutet die Einladung einer Vielzahl von Künstlern, die jeweils meist eine Arbeit zur Ausstellung beisteuern. Man könnte sie auch Freunde-und-Bekannte-Ausstellung nennen (Titel einer Ausstellung kuratiert von Stefan Schuster in Sparwasser HQ, 2008). Abends ist es deshalb meist so rappellvoll, dass nur die oben gehängten Arbeiten sichtbar sind, aber um die geht es bei einer Netzwerkshow auch nur am Rande. Die Netzwerkshow ist so etwas wie das Benzin der hiesigen Kunstszene der Nuller Jahre, denn sie hält den Berlin-Hype am laufen. Schon 2000 dachte ich, dass dieser sich langsam abnutzen müsste. Das war falsch gedacht, es ging erst richtig los und man erinnert sich nur mühsam an die Kunstereignisse davor zurück. Die erste Netzwerkausstellung, die ich bewusst wahrgenommen hatte, war die der Akademie Isotrop im Atelier Gunnar Reski, damals in der Schillerstraße irgendwann in den späten Neunzigern. Dort hingen alle Arten von bearbeiteten Oberflächen reihum, darunter viel kariertes Schulheftpapier und ich dachte mir dafür den Begriff „Tintenkilmerkunst“ aus. Viele der damals Ausstellenden tauchten später in einer Vielzahl von Netzwerkausstellungen auf und machten Karriere – nicht unbedingt deshalb. Die Netzwerkshow war vielmehr ein Grund sich abends zu treffen und Bier zu trinken, Leute zu treffen und kennenzulernen und sie ist alles was Berlin so attraktiv macht: überquellende Ausstellungsräume in abgewrackten Räumen, zig Kästen Bier und viele kennen viele.

Um 2000 ging es also richtig los mit dieser Form von Ausstellungen. „Genre Painting“ (Abbildung) als früher Höhepunkt versammelte über 115 Arbeiten von ebenso vielen Künstlern

in einem Schuppen auf dem Tachelesgelände. Unter anderem wurde die Show von Gregor Hildebrandt (mit Marc Pätzold und Susanne Roewer) kuratiert und er selbst wurde später Teilnehmer vieler wichtiger Netzwerkshows. Monteparnasse, Menschenraum oder Maschenmode hießen die Räume um 2000 die aus einem Pool an Künstlern immer neue Kombinationen zeigten. Ausstellungen in Ateliers, wie die große Wandbildausstellung bei Jenny Rosemeyer, wandernde Ausstellungskonzepte wie Schickeria von Olivia Berckemeyer, Ausstellungen mit Titeln wie „Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel“ in der 2yk Galerie oder „Albert Schweizer spielt Bach“ kuratiert von Klaus Winichner folgten. Letztere ging als eine der dunkelsten Netzwerkausstellungen in die Geschichte ein. Die Baracke in der Linienstraße wurde über Nacht besetzt, ohne Licht, nur Kerzenschein. Die Nächte zuvor hielten sich den Exkrementen und Alufolienresten nach zu urteilen, noch andere in den Räumen auf. Als weiteren Höhepunkt könnte man die Palast-der-Republik-Ausstellung 2005 bezeichnen. Eine der Macherinnen beschrieb mir damals die Ausstellung als „Handy-Ausstellung“ – die Künstler, die in den jeweiligen Mobiltelefonen gespeichert waren, wurden angerufen. Dabei las sich die Künstlerliste wie das Who-is-who der Berliner Kunstszene. Jetzt zum Ende der Nuller-Jahre ist die Berliner Netzwerkausstellung in New York angekommen und wird noch einmal mit einer Art Retrospektive bei Pace Wildenstein gefeiert. „Berlin 2000“ heißt die Ausstellung und ist von Birte Kleemann kuratiert. Mit dabei Gregor Hildebrandt und der Autor dieser Zeilen. Ich hätte ohne die Netzwerkausstellung fünfzehn Ausstellungen weniger in meiner Biografie, viel weniger Leute kennengelernt und vor allem weniger Spaß gehabt.

Andreas Koch (als Gastkolumnist)



