# 089/100

06–2009


von hundert — 09

3 — Index / Ein Rückblick — *Andreas Koch*
6 — Alejandro Almanza Pereda / Chert — *Florian Lüdde*
7 — Camille Norment / September — *Birgit Effinger*
8 — Gespräch mit Eiko Grimberg — *Heidi Specker*
10 — Carsten Höller / Esther Schipper — *Florian Rehn*
11 — Fischl, Sillman, Rama / Jablonka, Carlier Gebauer… *Stefan Heidenreich*
12 — George Grosz / Nolan Judin — *Iris Mickein*
14 — Neue Buch- und Magazinläden — *Barbara Buchmaier*
16 — FUTURE7, RomyRichterTypographie / Katalog — *Florian Rehn*
17 — Andreas Hofer / Walther König — *Hans-Jürgen Hafner*
18 — Hannes Kilian / Martin-Gropius-Bau — *Jennifer Bork*
19 — Ernst Wilhelm Nay / Haus am Waldsee — *Melanie Franke*
20 — Hanne Darboven / Klosterfelde — *Kirsty Bell*
21 — Emily Wardill / Supportico Lopez — *Ana Teixeira Pinto*
22 — Artur Żmijewski / daadgalerie — *Raimar Stange*
23 — Democracies / Essay — *Artur Żmijewski*
24 — 60 Jahre, 60 Werke / Martin-Gropius-Bau — *Peer Golo Willi*
26 — 60 Jahre, 60 Werke / Martin-Gropius-Bau — *Thomas Wulffen*
27 — Henrik Plenge Jakobsen / ZK-Galerie — *Andreas Schlaegel*
28 — Picturing America / Deutsche Guggenheim — *April Lamm*
29 — Fake or Feint / Alexander-Carré — *Fiona McGovern*
30 — 7×2-Messe, Kippenberger u.a. / Strausberger Platz — *Andreas Koch*
32 — Christine Würmell / Temporäre Kunsthalle — *Maren Lübbke-Tidow*
34 — Full of Emptiness / Rosa-Luxemburg-Straße — *Wayra Schübel*
36 — PREVIEW Magazin / Artnet — *David Ulrichs*
37 — Sergej Jensen / KW — *April Lamm*
39 — Eine Liste von hundert / Doppelvertretungen — *Andreas Koch*
40 — Helen Mirra / Meyer Riegger — *Raimar Stange*
41 — Vanity Fairytales — *Elke Bohn*
42 — Die Kunst der Nuller / Teil 4: André C. Hercher — *Germann/Koch*
44 — Eine Sammlerwohnheimausstellung von hundert — *Brunnenstraße*

Impressum

Redaktion Melanie Franke und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Melanie Franke, Andreas Koch,
Peter K. Koch, David Ulrichs, Thomas Wulffen
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, Künstlern und Fotografen
erscheint 06/2009 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 100+80 ap
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,
Barbara Wien – Galerie und Buchhandlung, Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?

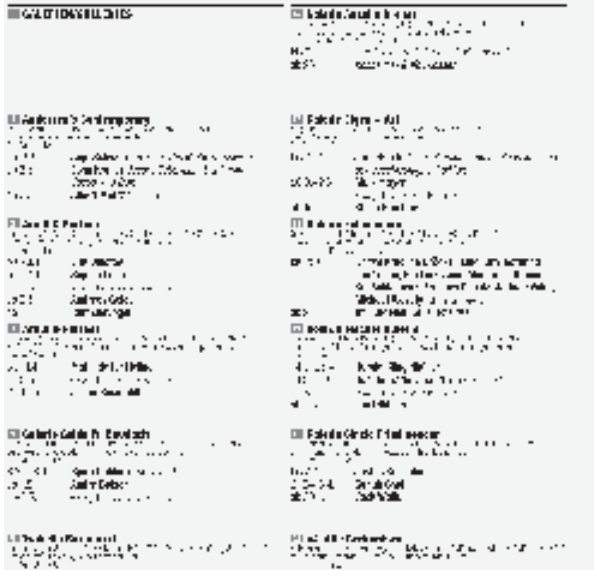
Miniindex

60—*14, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 28*
Art Asshole—*35*
Bartflausen—*11*
Kai Diekmann—*25, 26*
Fleiß—*17*
Gallery Weekend—*5, 10, 11, 27, 30, 31, 35, 36 (6×), 42*
Gerrit Gohlke—*34, 36*
Jesco von Puttkamer—*30*
Kippenberger—*24, 30 (5×)*
König—*4, 17*
Konzept—*14, 16, 24, 25, 29, 34, 35, 40*
Krise—*5, 8, 12, 14, 24, 30, 38*
Krome—*4, 31*
Niklas Maak, Holger Liebs, Georg Diez—*41*
Referenz—*17 (4×), 33*
Sammler—*1, 13, 15, 16 (9×), 38*
Starterbonus—*5, 30*
Texte zur Kunst—*30*

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

Fotonachweis

3 Index-Titel 2006, 2008 und 2009
4 Berlin-Mitte-Titel 1997 und 1998
6 Alejandro Almanza Pereda, Ausstellungsansicht Chert, Berlin 2009;
Foto: Alexis Zavialoff, Courtesy the artist and Chert, Berlin
7 Camille Norment, Ausstellungsansicht September, Berlin 2009; Foto: David Oliveira, Courtesy September
8 Eiko Grimberg „Madwoman in the Attic“ (Still) 2006; Courtesy Klemm's
9 Eiko Grimberg „Brüssel“, 2009; Courtesy Klemm's
10 Carsten Höller, Ausstellungsansichten Esther Schipper, 2009; Courtesy Esther Schipper
11 Amy Sillman „Seating Chart“, 2009; Courtesy Carlier Gebauer
12 George Grosz „Sleeping Nude in the Dunes“, 1940; Courtesy Nolan Judin
13 George Grosz „Cain or Hitler in Hell“, 1944; Courtesy Nolan Judin
14 Collage von hundert
16 FUTURE7 „Pas de Deux", Ausschnitt einer Collage aus dem gleichnamigen Buch, erschienen bei argobooks 2009
17 Andreas Hofer „Gotham Books“, Buchhandlung Walther König, Berlin 2009; Fotos: Hans-Jürgen Hafner
18 Hannes Kilian „World Trade Center“, New York, 1977 © Hannes Kilian
19 Ernst Wilhelm Nay „Rot-Gelb-Violett“, 1967 © E. Nay-Scheibler, Köln
20 Hanne Darboven „Wunschkonzert“ (Ausschnitt), 1984, 8 files (opus 17 a and b, opus 18 a and b) Courtesy Galerie Klosterfelde
21 Emily Wardill, Still aus dem Film „Basking what feels like…“; Courtesy Supportico Lopez Berlin
22 Artur Żmijewski, „Democracies (Warsaw 2)“ (Videostill), 2009; Courtesy of Artur Żmijewski, daadgalerie
23 Foto: Nadine Dinter, 2009
24 Wolfgang Mattheuer „Hinter den 7 x 7 Bergen“, 1993, Privatbesitz Frankfurt
25 Klaus Staeck „Juso beißt wehrloses Kind“, 1972, Plakat
26 „60 Jahre. 60 Werke“ Ausstellungsansicht, Foto: Stefan Lucks, Berlin
27 Henrik Plenge Jakobsen „Everything is Wrong“; Courtesy Galerie ZK
28 Robert Bechtle „Foster's Freeze, Escalon“, 1975; Courtesy Paule Anglim Gallery, San Francisco
29 Katrin Mayer „Club Carré Berlin“, 2009, Installationsansicht fake or feint / Szenario 4, Foto: Heiko Karn
30, 31 Fotos Andreas Koch
32, 33 Christine Würmell „Dissonanzproduktion“, Installationsansichten 2009; Foto: Christine Würmell
Courtesy Christine Würmell und Temporäre Kunsthalle Berlin
34 Tatjana Doll „Sternengucker“, 2009; Courtesy Galerie Gebr. Lehmann
36 PReviews Cover (Ausschnitt) Mai 2009; Courtesy artnet, Berlin
37 Sergej Jensen, Ausstellungsansicht KW, BERLIN 2009, Foto: April Lamm
38, 39 Vibeke Tandberg „A piece of me“ (Einladungskarten), Galerie Klosterfelde und c/o Atle Gerhardsen, 2008
40 Helen Mirra „Mind of a rock (46°45‘29“, +10°7‘50“)“, 2009; Courtesy Meyer Riegger
41 Neues Museum, Berlin, Mosaik, Collage von hundert
42 Alle Fotos: André C. Hercher; von links nach rechts: Alex und John Gailla, jaye (aka Judith Rohrmoser), Wolfgang Tillmans,
Jeff Wall, James Higginson, Jim Avignon
43 Alle Fotos: André C. Hercher; von links oben nach rechts unten: Götz Valien, Rena Banerjee, Uta Reinhardt,
Peter Woelck, Keith Coventry, Sean Reynard, Theo Altenberg, Garbo, Tilman Knop, Tim Eitel, Alvario Villarrubia,
Torsten Solin, Dash Snow, Stefan Schuster, Amanda Lear
44 Foto: Andreas Koch



# Auf dem Index

*/ Ein Rückblick*

Der neue Index ist da! Schon seit September 2001 ist das alle drei Monate erscheinende Galerienfaltblatt ein gern genutztes Medium, listet es doch alle wichtigen Galerien und Ausstellungsorte mit deren aktuellen und künftigen Ausstellungen auf. In diesem Satz liegt schon ein wesentlicher Bestandteil und das Hauptkapital des Leporellos, denn „wichtig" bedeutet vor allem Selektion. Immerhin gibt es über 500 Ausstellungsorte in Berlin, aber nur 97 davon sind im Index vertreten. Für die Berliner Ausstellungsmacher bedeutet eine Listung einen unschätzbaren Vorteil, denn wer drinnen ist, gehört zur erweiterten ersten Liga und wird auch von außen so wahrgenommen. Da stören auch die mittlerweile 90 Euro Teilnehmergebühr pro Galerie nicht – es lohnt sich.

Auch für den Nutzer ist es hilfreich, alle vermeintlich wichtigen, großen und hippen Ausstellungen auf einen Blick serviert zu bekommen, muss man sich nicht erst langwierig durch andere Medien wie Zitty, Kunstkalender oder Kunstmagazin zappen. Um aber das dahinter liegende Selektionsprinzip zu verstehen, lohnt sich ein Blick zurück in die Geschichte, in die frühe und mittlerweile legendäre Aufbruchstimmung der Kunstszene rund um die Auguststraße, zurück in die neunziger Jahre, als in diesem Urkunstbezirk alle sechs Wochen der Galerierundgang tobte.

Judy Lybke von EIGEN + ART saß damals im Zentrum der Bewegung und er gab zu Beginn auch die Termine der Rundgänge vor. Auf einfachen Faltblättern mit kleinem Gebietsplan druckte er die teilnehmenden Galerien samt Adressen, zudem die Daten aller sechswöchig stattfindenden Rundgänge, sonst nichts, keine Künstler, keine Ausstellungen, keine Eröffnungen. Deshalb richteten die meisten Galerien ihre Termine nach dem vorgegebenen Turnus aus und das reichte auch erstmal für einige Zeit. Bis dann eine Initiative um Ulrich Gebauer und dem umtriebigen Büro-Friedrich-

Betreiber Waling Boers 1997 ein präziseres Medium erfand, das Lybkes Faltblatt nach und nach ablöste. Das ab 1998 von Heidi Specker, Künstlerin und Mitgründerin der Grafikagentur moniteurs, in knalligen Farben gestaltete Faltblatt wurde, weil gebietsbegrenzend, schlicht „Berlin-Mitte" getauft. Ein erstes Ausschlusskriterium war geschaffen, die Charlottenburger (1997 z.B. noch neugerriemschneider) blieben erst mal außen vor. Dann versammelte man einen ersten Kreis von Galerien, die für die Gründer genügend Street-Credibility mitbrachten, beauftragte die damalige Mitarbeiterin von Gebauer, Marie-Blanche Carlier mit der Organisation und stellte eine Regel auf: Alle im Galerien-Flyer bereits Aufgenommenen stimmen regelmäßig darüber ab, wer neu dazukommen darf.

Soweit so gut, das Blatt wurde schon damals zum wichtigen Informationsträger, man zahlte im Jahre 2000 als teilnehmende Galerie 150 Mark netto und stimmte alle drei Monate über die Neuzugänge ab. In dieser Zeit gab es auch einen Wechsel in der Koordination. Marie-Blanche Carlier stieg in der Galeriehierarchie von Gebauer zur Teilhaberin auf und fand ihre neue Tätigkeit nicht mehr vereinbar mit dem Sortieren der eingehenden Galerieinformationen, zumal sie ja nun Teil der aufgeführten Galeristen wurde. Sie übergab die Aufgabe an Kirsa Geiser, damals bekannt als Kuratorin des Raumes „Kunst Raum Mitte" und zwischenzeitlich Assistentin bei Christian Nagel.

Kirsa Geiser gab sich jedoch nicht mit der schnöden Rolle der Dateneintreiberin zufrieden, sie hatte mehr vor. 2001 relaunchte sie das Faltblatt und nannte es Index mit der Unterzeile „Ausstellungen, Institutionen, Galerien in Berlin-Mitte". Auf dem ersten von Stephan Müller (aka pronto) gestalteten Index, waren alle Büroschreibtische der gelisteten Galerien zu sehen. Eine schick reduzierte schwarzweiße Typographie auf ungestrichenem Papier läutete auch hier das Ende der poppigeren Elektro-Nineties ein. Wahlen fanden weiterhin regelmäßig statt und, ähnlich wie ihre Vorgängerin Marie-Blanche Carlier, stieg auch Kirsa Geiser im weiteren Verlauf zur Galeristin auf, bei Johann König. Doch mittlerweile war der Index zu sehr zu ihrem Produkt geworden, als dass sie ihn wieder abgeben wollte. Neben dem schönen Nebeneffekt, dass, wenn man Kosten und Einnahmen hochrechnet, ein hübsches Sümmchen pro Ausgabe übrig bleiben dürfte, war sie zudem, zumindest bei den anklopfenden Projekt- und Ausstellungsräumen, die Entscheiderin, ob man in Zukunft drinnen oder draußen war – und alle wollten natürlich drinnen sein. Diese Arbeit kann vielleicht nerven, man kann die Stellung aber auch genießen.

Immer wieder gab es verbale Klagen, gelegentlich auch per Anwalt. 2004 zweifelte z.B. die Galerie Schuster und Scheuermann das Abstimmungsergebnis an, da sie auf Eigenini tiative eine Vorabstimmung durchgeführt hatten, nach der die Mehrheit scheinbar für sie gestimmt hatte. Dass solche Wege von beleidigten Abgelehnten eingeschlagen wurden, ist bei dem anfangs erwähnten möglichen Prestigegewinn verständlich, trug aber meist nur zum Imageverlust der Kläger bei und verfestigte in den Augen der bereits Aufgenommenen nur deren Zweitligastatus. Ein durchaus menschlicher Vorgang, moralisch vielleicht verwerflich, aber nachvollziehbar. Die ganze Prozedur und die Klagen darüber zeigte aber vor allem eins, nämlich dass Geiser vollständig auf Transparenz verzichtete. Es gab niemanden, der die Ergebnisse kontrollieren konnte, niemanden, dem sie den Abstimmungsmodus darlegte, niemanden, der die Finanzen überblickte. Das Gründerteam Krome, Gebauer und Boers hatte mittlerweile das Interesse an dem Flyer verloren. Der Index war komplett in der Hand von Kirsa Geiser. Die Kriegskassen waren gefüllt und Anwälte wurden mit eigenen Anwälten zurückgeschlagen. Die Abstimmungen verkamen zum Relikt, das zwar zwei Mal im Jahr abgehalten wurde, bei dem aber nicht mehr all zu viele mitmachten.

Höchste Zeit also für einen neuerlichen Relaunch. Der „Index"-Schriftzug auf dem Titel ist nun schnörkeliger, das x sieht jetzt aus, als würden sich zwei Eurozeichen den Rücken reiben. Innen wurden Schriften getauscht, meist nicht zum Besseren. Außerdem wurde ein glänzenderes, aber auch billigeres Papier gewählt. Der Index wirkt nun wie eine schlechte

Kopie des Alten. Viel wichtiger allerdings ist, dass der aktuelle Relaunch dazu genutzt wurde, auch das ursprüngliche demokratische Prinzip komplett über Bord zu werfen und es durch das im Kunstbetrieb beliebte oligarchische System zu ersetzen. Kirsa Geiser installierte eine Jury aus drei Galeristen, die natürlich allesamt der ersten Liga angehören und teilweise auch bei der zweiten, wichtigen Selektionsinstanz, dem Gallery Weekend involviert sind. Dem Board gehören Johanna Kamm (Galerie Johanna Kamm), Giti Nourbakhsch (Galerie Giti Nourbakhsch) und Alexander Schröder (Galerie Neu) an.

Die erste Handlung dieses neuen Entscheidungsgremiums war eine inhaltliche Überarbeitung der Liste von Galerien und anderen Ausstellungsorten. Neue Galerien, kürzlich zugezogene ebenso wie neu gegründete, wurden in das Faltblatt aufgenommen, einige wenige andere wurden mit dem Verweis auf die sich verändernde Berliner Kunstlandschaft aus dem Index verbannt. Hier traf es die Galerien Magnus Müller, Jette Rudolph, Klara Wallner und mit Kuckei + Kuckei auch eine Galerie, die der ersten Index-Generation angehört und somit seit zehn Jahren in diesem Medium vertreten war. Ob dieses Aussortieren von vier Galerien (dem gegenüber steht die Neuaufnahme von elf Galerien) tatsächlich zu der angestrebten qualitativen Straffung führt, oder ob es sich hier doch eher um eine simple Ausgrenzungsbestrebung handelt, das bleibt letztlich offen.

Warum das Messer so geschärft werden muss, um einen scheinbar noch präziseren Schnitt zwischen erster und zweiter Liga zu setzen, das ist die eigentliche Frage. Tatsächlich exekutiert nun ein kleiner Teil der Topgaleristen den Ausschluss aus einem Medium, dessen Akzeptanz gerade deshalb so groß wurde, weil es von vielen Galerien legitimiert war. Hätte Kirsa Geiser schon damals, am Anfang der nuller Jahre, das Blatt ganz übernommen, dann wäre daraus wahrscheinlich nur ein weiterer Galerienführer unter vielen geworden. Wichtig war die Legitimation aller. Ab jetzt wird es aber persönlich. Jetzt wird die Konkurrenz einfach ausgeschlossen. Jetzt bestimmen Galerien auch über Kollegen, die selbst noch vor Jahren für die Aufnahme ihrer heutigen Richter in den Index gestimmt hatten. Eingesetzt wurden diese Richter aber auch nicht von den teilnehmenden Galerien, genauso wenig wie das neue System von diesen beschlossen wurde. Ausgetüftelt hat das ganze die Herausgeberin, die sich offenbar nicht traute, alleinverantwortlich zu handeln. Da müssen andere vor, um dann als Tribunal ein einstimmiges Urteil zu fällen, damit sich dann jeder hinter dem Rücken der anderen verstecken kann.

Diese neuerliche Verschärfung der Marktkontrolle ist unter anderem auf die ständig härter werdende Konkurrenzsituation in Berlin zurückzuführen. Die aufkommenden Gewitterwolken, als Vorboten des vorläufig in sich zusammenbrechenden Markts gewertet, führen zur Wagenburgmentalität, das eigene Terrain wird gnadenloser als bisher verteidigt. Das bedeutet im Fall „Index" faktisch, dass neben den ganz Großen, die neu in die Stadt kommen, besonders die zweite Generation, also ehemalige Assistentinnen und Assistenten, die sich selbständig gemacht haben und von den ehemaligen Arbeitgebern einen Starterbonus mit auf den Weg bekamen, keine Probleme haben und hatten, das Auswahlverfahren zu überstehen. Beispiele hierfür sind u.a. die Galerien Sandra Bürgel, Micky Schubert, Jan Wentrup oder Sommer & Kohl, die jeweils schon kurz nach ihrer Gründung in den illustren Kreis aufgenommen wurden.

Dieses Verfahren verdeutlicht eine der unangenehmeren Verschiebung in der Berliner Kunstlandschaft. War es zu Beginn der nuller Jahre noch eher möglich, sich in Berlin mit neuen Ideen, Tatendrang und mit zielgerichteter Arbeit mittelfristig eine beachtliche Perspektive zu erarbeiten, dreht sich dieses Prinzip nun ins Gegenteil. War in der Berliner Kunstwelt vor einigen Jahren eine weniger elitäre Durchlässigkeit von unten nach oben spürbar, die unter anderem erst zu der hohen Attraktivität geführt hat, die Berlin heute ausmacht und die zu einem ungebremsten Zuzug an Galerien aus aller Welt geführt hat, droht nun Stillstand. War es vorher so, dass man unabhängig von Herkunft und Stallgeruch seine Karriere machen konnte, so spielt dieser Stallgeruch jetzt eine ungleich größere Rolle, wenn man in den sich verfestigenden Hierarchien nach oben kommen will. Konnte man bis vor wenigen Jahren als Ausstellungsraum bzw. als junge Galerie in kurzer Zeit eine stabile Gemeinschaft bilden und sich so die nötige Aufmerksamkeit und Glaubwürdigkeit schaffen, die dann fast automatisch zur größeren Wahrnehmung führte, so reicht diese Arbeit alleine jetzt nicht mehr. In den meisten Fällen hilft auch jahrelanges Strampeln nicht. Das System hat in dieser Hinsicht den Zenit seiner Innovation überschritten. Es drohen Verfestigung und Stillstand. Die Flucht vor dieser Art von Stillstand aber war für viele Zugezogene der Grund ihres Kommens aus Stuttgart, Karlruhe, Bremen, Düsseldorf und anderen Städten. Besonders frustriert aber kamen die jungen Leute aus Köln nach Berlin, denn die ehemalige Westhauptstadt der zeitgenössischen Kunst war eine einzige Engtanzparty auf der die Partner schon lange vergeben waren. Und so bot Köln für innovative Entwicklungen ungefähr so viel Platz wie es Beinfreiheit im Morgenzug von Mumbai nach Dehli (3. Klasse) gibt.

Leider werden genau diese Knebelstrukturen jetzt auf Berlin übertragen. Die deutschen Big Player der Galerienszene sind nun restlos in Berlin angekommen. Lediglich ein paar Enthusiasten sind in anderen Städten verblieben und freuen sich hoffentlich an der sie plötzlich umgebenden Freiheit. Ihre über Jahrzehnte gewachsenen Strukturen haben die Großen nach Berlin mitgenommen, deswegen wird es hier jetzt eng. Das merkt man an der Neuausrichtung des Index, das wird man auf dem diesjährigen Artforum sehen, vom Gallery Weekend und der ABC-Veranstaltung mal ganz abgesehen. Die Akteure sind identisch. Was bleibt ist die Hoffnung, dass die Krise die Szene ein bisschen stärker durcheinander schüttelt als sie das bisher tat, dann könnte es vielleicht wirklich mal heißen: Ein neuer Index ist da.

*Andreas Koch*

*www.indexberlin.de*

# So lange die Musik läuft…

*/ Alejandro Almanza Pereda bei Chert*

Es gab weder Tote noch Verletzte bei der Ausstellung von Alejandro Almanza Pereda bei Chert Berlin. Es ging auch nichts zu Bruch. Während die Scherben des noch an der Wand hängenden Stilllebens bereits auf dem Fußboden lagen, hielten der Turm aus fünf übereinander gestapelten Bowlingkugeln und das unter der Zimmerdecke an den Lautsprechermagneten geheftete Schlachterbeil ihre anfänglichen Positionen. Als Zeichen potentieller Bedrohung, wie es der Ausstellungstitel „Those who live by the sword die by the sword or by third hand smoke" propagierte, präsentierten vier skulpturale Arbeiten und eine Zeichnung verschiede Stadien unabwendbar scheinender Katastrophen. Das laufende Tonband von „Death by Metal" fütterte die angespannte Atmosphäre. Die Musik kam aus dem unter der Decke hängenden Lautsprecher, ihr kontinuierliches Spielen schien in unmittelbarer Relation zur Position des Beils zu stehen. Man konnte verfolgen, wie das Band unter dem Beil von einer Spule zur nächsten lief, sich der Augenblick der Stille unweigerlich anbahnte. Zeit war hör- und sichtbar gemacht, der Moment vor dem Chaos wie auf Zerreißprobe gedehnt.

Alltagsgegenstände in fragile Balancen zueinander zu stellen, gehört zu den herausragenden Qualitäten des aus Mexiko-Stadt stammenden Almanzas. Die Auslotung oft brisanter Arrangements, wie die übereinander gestapelten Bowlingkugeln oder in Wassertanks platzierte elektrische Leuchtmittel, sind exemplarisch für sein künstlerisches Vokabular. Gegensätzlichkeiten werden in neue Ordnungssysteme überführt, die um Haaresbreite ins Chaos kippen. Die Gefahren sind dabei verschieden und abhängig von Empfindlichkeit, Impulskraft sowie vom Wert der verwendeten Objekte. Eine imaginativ erstellte Reaktionskette macht den potentiellen Schaden abschätzbar: Fällt bei „There's many a slip twixt cup and lip" eine der Bowlingkugeln auf den Glastisch, so ergießt sich mit den Scherben ebenfalls die auf ihm stehende Weinflasche auf den darunter ausgelegten Flokati. Trotz der Vernetzungen geht es hier nicht um Versuchsanordnungen, sondern um die Vorführung preziöser Verbindungen auf formalästhetisch höchstem Niveau. Die Kompositionen aus Farben und Formen verleihen Almanzas Objekten die Qualität abstrakt-konstruktivistischer Malerei. Das faktische Gleichgewicht ist um ein ästhetisches ergänzt, die den Komponenten zugewiesenen Positionen sind formal durchdekliniert und von visueller Fülle. Zugleich durchdringen Verweise auf menschliche Präsenz – wie die offene Weinflasche – den Formalismus mit einem erzählerischen Gestus. Bei „Death by Metal" steht neben dem laufenden Tonband ein überquellender Aschenbecher auf einem Klavierhocker. Die von der Eskalation bedrohte Situation wird so dramatisch überspitzt und zugleich das mentale Stadium eines unter konstanter Todesangst leidenden Pianisten humorvoll illustriert. Ähnlich verhält es sich bei dem Stillleben mit zerbrochener Glasscheibe. Der Titel „Still-a-life" suggeriert eine pulsierende Kraft, die von den drapierten Früchten innegehalten wird und sich in der ersten Etappe eines revolutionären Aufbegehrens entladen hat. Wie an einem Tatort deuten die hinterlassenen Spuren (Scherben, Weinflasche, Zigaretten) auf ein vergangenes Geschehen hin; sie sind das konservierte Zeugnis eines Augenblicks nach einer alltäglichen Handlung.

Trotz ihrer Brisanz suggerieren die Anordnungen Stabilität, sie offerieren ein temporäres Aufatmen im gezähmten Chaos, einen unbekannten Ruhepol im Off, wie ihn Krapp in Becketts „Letztem Band" erlebt: „Never knew such silence. The earth might be uninhabited." Es bleibt die Frage nach dem Rauch aus dritter Hand? Kommt er aus dem Hinterhalt, hat er sich bereits festgesetzt? Ist es tatsächlich eine existenzialistische Entscheidung zwischen kämpfen und nicht kämpfen, zwischen spielen und nicht spielen oder ist alles schon bestimmt, besiegelt und angeheftet wie der Schmerz an den Rausch? Almanza zieht eine feine Linie zwischen Vertrauen und Zweifel und entlässt uns in der Hoffnung, dass jemand kommt, um noch einmal das Band zu wechseln, sich eine Zigarette anzustecken und uns zu bestätigen, dass wir nicht die Letzten unserer Art sind, dass er halten wird, dieser Moment im Gleichgewicht, und wir diesmal noch einmal davon kommen.

*Florian Lüdde*

*Alejandro Almanza Pereda „Those who live by the sword die by the sword or by third hand smoke", Chert, Skalitzerstraße 68, 10997 Berlin*
*14.02.–15.03.2009*

# Freischwebend durch den Raum

*/ Camille Norment bei September*

Natürlich macht es einen Unterschied ob ich in einen Club oder in eine Ausstellung gehe. Ab und zu stellen sich in diesem oder jenem Wirkungsraum jedoch atmosphärische Effekte oder Zustände der Selbstvergessenheit ein, die den andernorts erfahrenen Sinneseindrücken ähneln. Zum Beispiel in der jüngsten Ausstellung Camille Norments, die Zeichnungen und digital bearbeitete Fotografien ebenso umfasste wie ein kinetisches Penny-Objekt und eine Lichtinstallation. Hier trat der seltene Fall ein, dass Audio und Vision sich subtil und lautlos streifen. Eine derartige Tuchfühlung mit den virtuellen Qualitäten von Sound ist nahe liegend, da Norment bislang vorwiegend mit Klang- und Lichtinstallationen in Erscheinung getreten ist. Die schlichte Raffinesse, mit der die Arbeiten mal mehr, mal weniger stark ihre Bezugnahme auf kulturhistorische Einschreibungen wie zur Musik zu verstehen geben, ist dennoch verblüffend.

Bestimmend für das Erscheinungsbild der Ausstellung war zunächst die Titel gebende Lichtskulptur „Triplight" (2008), ein von innen beleuchtetes Standmikrofon aus den 1950er Jahren, die vierteilige Zeichnungsserie „Cotton Rag" (2008–09) sowie die großformatige, panoramaartige Zeichnung „Untitled Skin" (2009).

Das zum Lichtprojektor umgebaute Mikrofon im Nierendesign scheint auf den ersten Blick die enge Nachbarschaft zum Sound am augenfälligsten anzudeuten: Es wirft einen gerippeartigen, an Zellen erinnernden Schatten an die Wand und erinnert mit seinem quasi zur ästhetischen Rückseite deklarierten Gebrauchswert an die Periode der 1950er und 1960er Jahre, in der das bis heute verwendete Bühnen-Mikrofon das Musik- und Showgeschehen wesentlich prägte. Dieses nicht unmittelbar lesbare – Musikern und Toningenieuren aber durchaus vertraute – Emblem einer historischen Musikepoche verschränkt die gegenwärtige Schattenprojektion nun mit zusätzlichen zirkulierenden, bildhaften Vorstellungen, die von Jazz über Blues bis hin zu Elvis Presley oder Billie Holiday reichen.

Auf den zweiten Blick sind es freilich die Zeichnungen, die soundähnliche Stimmungen und Emotionen evozieren: Auf seltsame Weise wird man in die großformatige Zeichnung „Untitled Skin" hineingezogen, bei der zahllose Schwärme gezeichneter kleiner Punkte permanent von der messerscharfen oberen Kante in den breiten Horizontstreifen hineinzuregnen scheinen. Das panoramaartige Format lädt zum Vorbeiziehen ein und schafft somit eine zeitliche Dimension des Nach- und Nebeneinander, in der sich ein unendliches Wuchern, Flimmern und Flackern zwischen Wiederholung und Variation entlädt. In dieser mannigfaltigen Ausdehnung lässt sich wie in einem Ocean of Sound schwimmen und man findet sich umspült von einem halluzinierenden Mikroklima der Ungewissheit abseits konkreter Handlungszusammenhänge.

Die kleinformatigen Spiegelzeichnungen der „Lave Series" (2008–09) schrauben den Moment des sich Verlierens weiter: Zunächst handelt es sich um rätselhafte trübe Spiegel, in denen man das eigene fragende Antlitz und seinen Umraum vage erkennt. Und dann scheinen unter dem grünmatten Glas hauchzarte Schraffuren aus dem Nichts aufzutauchen, die alles andere sind als authentische Zeugnisse essentieller Befindlichkeiten. Schweift ein zielgerichteter Blick über die Spiegelfläche, bricht diese Perspektive immer wieder zugunsten der nüchternen Öffnung auf räumliche Gegenwartsbezüge zusammen. Die objekthaften Zeichnungen erzeugen permanente Schwankungen, in denen Betrachter, federleichte Zeichenstrukturen, reflektierende Oberflächen und umgebender Raum immer wieder von einer anderen Sphäre aufeinander schauen oder auf diese Sphäre fliehen können.

Derartige situationistische Wahrnehmungs-Detournements beruhen allerdings weniger auf der viel besungenen Verschmelzung von Kunst und Sound. Vielmehr handelt es sich um präzise ästhetische Verfahrensweisen, die sich unter Einsatz von reduzierten Mitteln mit den Wirkungen anderer Kunstgenres aufzuladen verstehen.

Die Wahrnehmung tanzt beständig zwischen dem, was wir tatsächlich zu sehen meinen und es gilt – wie es bei ‚Spiritualized' so schön heißt – die Devise: Ladies and Gentleman. We are Floating in Space. *Birgit Effinger*

*Camille Norment „Trip Light", September, Charlottenstraße 1, 10969 Berlin*
*21.03.–18.04.2009*

# Der Die Das Wahnsinnige

*/ Gespräch zwischen Eiko Grimberg und Heidi Specker*

*Vor drei Jahren, Oktober 2006, war mir das erste Mal Eiko Grimberg und seine Arbeit als etwas Ungewöhnliches aufgefallen. Der Künstler beschäftigt sich mit dem Wahnsinn. Um genauer zu werden, wendet sich Grimberg der exzentrischen Frau, der Wahnsinnigen, zu. Jetzt, April 2009, taucht dieses Motiv erneut bei ihm auf. Das kann ja kein Zufall sein.*

*Heidi Specker/* Eiko, kannst Du mir sagen wie ich das zu verstehen habe oder interpretiere ich zuviel oder zu einseitig in Deine Arbeiten hinein?

*Eiko Grimberg/* Heidi, das ist Zufall. Bei „Madwoman in the Attic" ist die Protagonistin eine authentische Person, Ida Stieglitz-Heimann, die Cousine von Alfred Stieglitz. Sie beschloss eines Tages, im Bett zu bleiben. Und dies für die nächsten 37 Jahre. Bei der aktuellen Austellung „folie du jour" ist der Ausgang die gleichnamige Erzählung („La folie du jour", 1973) von Maurice Blanchot. Die von mir stark gekürzte Vorlage liefert in der Ausstellung den Offtext eines Films und wurde dafür von einer Frau auf einen Anrufbeantworter gesprochen. Die Geschichte ist so nur mehr der Verlauf einer Psychatrisierung. Statt dem französischen Original habe ich eine englische Übersetzung verwendet.

*Specker/* Ich glaube Dir nicht, dass das ein Zufall mit den Frauen sein soll. Ich muss Dich noch mal fragen. Bietet sich die Frau für Deine Projektionen im Besonderen an?

*Grimberg/* Nein. Würde der Text von einer männlichen Person gesprochen werden, es ist ja eine Ich-Erzählung, wäre es mir zu nah, zu nah an mir selbst. Das Krisenhafte in den Bildern und im Text trifft beide, Mann und Frau. Es geht mir eher um die Nennung einer äußeren und einer inneren Krisenhaftigkeit, die sich gegenseitig bedingen.

*Specker/* Die Hysterie bei Frauen ist etwas aus der Mode gekommen. Es wäre langsam mal wieder an der Zeit…

*Grimberg/* Aber warum sollte denn jetzt die Zeit dafür sein? Das Wort „hysterisch" ist wahrscheinlich eine Erfindung von Männern. Was Du wohl im Sinn hast, Heidi, ist eine positive Konnotierung der Hysterie. In der Arbeit „Madwoman" gibt es mehrere Hinweise, die Verständnis für die Entscheidung von Ida Stieglitz-Heimann zeigen.

*Specker/* Diese Haltung hat mir ja so besonders gut gefallen. Eiko, was würdest Du sagen, kümmerst Du Dich um Deine Protagonistinnen oder versetzt Du Dich in Sie hinein? Wie ist Deine Methode?

*Grimberg/* Ich habe ihre Geschichte benutzt, um etwas über deviantes Verhalten zu sagen.

*Specker/* Deviant?

*Grimberg/* Ja, ein von der Norm abweichendes Verhalten. Auf einer Audiospur in der Ausstellung von 2006 behauptet Rolf-Dieter Brinkmann, dass das Wort verrückt immer der Mehrheit gehöre, er sagt wörtlich: „Und dort soll es auch bleiben."

*Specker/* Ein Freund sagt bei Krisen immer zu mir: „Heidi, wahnsinnig sind die anderen." – Ja, so oder so ähnlich. Aber wo findet sich nun dieser innere oder äußere Wahnsinn? Im Zentrum und der Mehrheit oder am Rand und der Minderheit?

*Grimberg/* Wahnsinnig scheint mir die gesamte Verfasstheit der Gesellschaft zu sein. Aber als verrückt denunziert wird immer nur der die das einzelne.

*Specker/* Ich möchte ein Bild von Dir beschreiben, in dem sich die gesellschaftliche Verfassung spiegelt. Es zeigt eine Bushaltestelle in Brüssel, genauer zwei Bushaltestellen, beide mit einem Citylight. Auf der vorderen Werbung liegt eine Frau im Bikini und Sonnenbrille im Liegestuhl. Die ganze Szene befindet sich aber in einer Wohnung, an der Wand hängt ein großes Plakat mit Palmen: Telephone Internet

*Eiko Grimberg „Madwoman in the Attic", Amerika, Brunnenstraße 7, 2006;*
*„folie du jour" Klemm's, Brunnenstraße 7, 10119 Berlin, 03.04.–09.05.2009*

Graduit. Das zweite Display wieder mit einer gutgelaunten Frau, sie bewirbt eine „Banque anti-risques" und schaut mir freundlich entgegen. In Opposition dazu, aber verdeckt und im Anschnitt, sitzt in der vorderen Haltestelle eine alte Frau, man sieht ihre dicken Beine, in der Hinteren steht ein Kinderwagen. Schwarz-weiß, unspektakulär, fast neutral. Alle vier Bildelemente hast Du gleichwertig organisiert. Zwei Mal Werbung und damit Reproduktion und Fiktion, zwei Mal Alltag als Fragment. Die Fotografie teilt sich durch drei Senkrechte in vier hochformatige Bereiche, nach hinten gestaffelt. Abwechselnd: Ideal, Alltag, Ideal, Alltag.

*Grimberg/* Das ist der geschichtete Alltag. Viele halten das Bild für eine Montage, es handelt sich aber nur um eine verkürzte Perspektive, die scheinbar alle Ebenen auf eine reduziert.

*Specker/* Sind es nicht eher Laden in die Du Dein Motiv ordnest, rhythmisierst? Ja, Nein, Ja, Nein. Dabei zitiert das Bild den Film, ist aber kein Videostill. Wir kennen das Bild aus dem Film und sehen den Film im Bild.

*Grimberg/* Ja, so kann man das lesen. Diese Fotografie verdichtet Motive des Films. Dort tauchen die Plakate an zwei verschiedenen Stellen auf.

*Specker/* In dieser Fotografie haben wir wieder vier Protagonistinnen. Abgesehen davon, was ist Dein Kommentar?

*Grimberg/* Dass Frauen als Werbeträgerinnen präsenter sind, scheint mir offensichtlich zu sein, aber dass sie wohl auch stärker auf öffentliche Verkehrsmittel angewiesen sind, habe ich gerade von Dir erfahren.

# Vögel, Fliegen, Pilze und Gesang

*/ Carsten Höller bei Esther Schipper*

„Esther Schipper hat die vielleicht schönste Ausstellung des Gallery Weekends." Dieser Satz ist ein Zitat aus einem Text von Anja Lösel, den sie am 5. Mai 2009 auf der Kulturseite von stern.de veröffentlicht hat. Auch wenn ich nicht alle Ausstellungen an diesem Wochenende gesehen habe, glaube ich, sie hat Recht.

Der vordere Ausstellungsraum empfängt die Besucher nicht, er hüllt sie sofort in einen Cocoon aus freundlichem Gemisch, aus Licht und Farbe, einer Mischung aus Sonnenlicht und Tageslichtröhren und einem famos verarbeiteten Magenta, das eine Handbreit unter der Decke endet. Eine einfache wie gute Möglichkeit, die Decke zum Schweben und den Raum zum Wachsen zu bringen. Imaginär.

Die Arbeit „Gesangskanarienmobile", ein Mobile, aus sieben Vogelkäfigen bestehend, durchmisst den Raum der Galerie wie ein Kindermobile den Blickraum über dem Bettchen. Der Raum kann nicht mehr eingesehen werden, ohne dass zumindest ein Teil des Mobiles mit im Blick ist, und somit Teil des Raums. Höller hat sich dieser Raumdurchmessung pragmatisch, nämlich mathematisch genähert. Von der geometrischen Form des Quadrats ausgehend, handelt es sich hierbei um dessen stetige Halbierung, berichtet der Text zur Ausstellung. Spannender scheint jedoch die Situation der tatsächlichen Praxis, in der sich das Mobile in sich und um sich und um die statischen Raumachsen dreht. Die Käfige sind dabei nicht das mobilste, sondern die Stangen, die dem Mobile statische Stabilität verleihen. Sie sind so miteinander verbunden, dass ihre Dreh- und Angelpunkte einiges an Bewegungsraum erlauben. Ständig in Bewegung sind die Insassen, die gelben Kanarienvögel, das realiter statische Moment. Zwar können sie in den recht großzügig dimensionierten Käfigen frei umherflattern, eingesperrt und zur Schau gestellt bleiben sie in jedem Fall.

Oder sind es die Besucherinnen und Besucher seiner Ausstellung, die von den Tieren beobachtet werden? Es ist auch möglich, dass diese Kanarienvögel kein anderes Leben, als jenes in Käfigen haben kennenlernen können. Sie sind in der Ausstellung bestens versorgt, jeder der sauberen Käfig verfügt über einen eigenen Wasserspender und mehrere Sitzstangen. Von dieser komfortablen Warte aus ist die Situation plötzlich umgekehrt. Die Menschen sind das Objekt und für die Betrachter ändert sich die Arbeit, Menschen in Magenta, stetig.

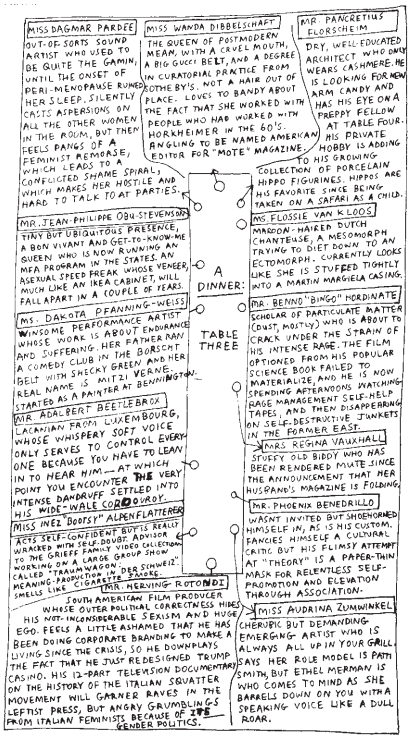
Diese deutliche Gleichzeitigkeit der Standpunkte, Deutungsmöglichkeiten und Denknotwendigkeiten ist typisch für die Kunst von Carsten Höller. Wer seine Arbeiten erlebt, wird zumeist durch rein visuelle Erlebnisse darauf hingewiesen, ja gestoßen, dass eine singuläre Betrachtung oder Denkweise oder auch Haltung niemals ausreichen kann. Höller spricht und schreibt oftmals vom zeitgenössischen Denken, ein wichtiger Gedanke und ein wunderbarer zugleich, wenn zeitgenössische Kunst ihn auszulösen vermag.

Das Mobile wird von drei Malereien einer Serie ergänzt. Die quadratischen Gemälde mit den Titeln „Teilungen (Punkt)", „Teilungen (Linie)" und „Teilungen (Fläche)" zeigen den mathematisch-theoretischen Bauplan der Installation. Die Arbeit „Teilungen (Punkt)" zeigt vier weiße Punkte auf monochrom schwarzer Fläche und spielt deutlich mit Wahrnehmungsphänomenen, da das Auge sofort versucht ist, die nicht dargestellten Linien zu ergänzen. Die Arbeiten „Teilungen (Linie)" und „Teilungen (Fläche)" sind dabei etwas offensichtlicher und bringen mit den Themen Fläche, Linie und Farbe malerische Grundideen ins Spiel, einen Dreiklang, den Generationen von Kunsthistorikern im Rekurs über Malerei als Malerei beschrieben haben. Es gelingt Höller mit drei Gemälden zum Thema Malerei, deren immer präsente gesellschaftliche oder intellektuelle Relevanz zu unterstreichen.

Im Nebenraum der Galerie sind drei Vitrinen, von beeindruckender handwerklicher Perfektion, installiert. Die Doppelpilzvitrinen beherbergen einen, zehn und 24 Doppelpilze. Es sind Repliken in doppelter Hinsicht: zunächst Abgüsse und auch künstliche Arrangements unterschiedlicher Plizarten. Immergleich ist lediglich, dass die eine Hälfte ein Fliegenpilz ist. Dieses Synonym des bösen, giftigen und todbringenden Pilzes nährt hier die Idee, die andere Hälfte sei in natura immer essbar. Dass das nicht so stimmen kann, wird schnell zum notwendigen Gedanken, es wäre für eine Höller Arbeit einfach zu einfach. Nicht immer ist eben schon gut, was nur nicht böse ist.

*Florian Rehn*

*Carsten Höller „Vogel Pilz Mathematik",*
*Esther Schipper, Linienstraße 85, 10119 Berlin*




# Gesetztes Dinner

*/ Nachlese zum Gallery Weekend*

Die drei Gestalten, die draußen vor der Tür rauchten, waren nicht zuzuordnen. Wohl deshalb bin ich an der Galerie vorbeigefahren. Das soll keine Entschuldigung sein. Sie standen im Schatten. Den Galeristen habe ich nicht gleich erkannt. Auch wenn er sich wohl nicht verändert hat. Jedenfalls wenn man einige Bartflausen nicht als Veränderung ansehen mag. Es gibt gerade keinen Grund, Galeristen zu beneiden. Sie haben sich keine einfache Aufgabe vorgenommen. Wer nicht vom Betrieb lebt, geht von einer Ausstellung zur anderen, nörgelt hier und da, findet das meiste mal so mal so und entscheidet sich selten, etwas wirklich Großartiges gesehen zu haben, nie sicher, ob die Ansicht Sinn macht. Galeristen dagegen müssen verkaufen wollen, was sie in ihrem Laden führen. Gegen Geld, wie Kartoffeln, wie ein Auto. Immer wieder ist es befremdlich, dass Werke nicht nur Titel, sondern auch Preise haben.

*Eric Fischl, Jablonka*

Hundert Meter nördlich gab es einen Käufer zu sehen. Es war ein älterer Herr in passablem Zustand, sein Rentenalter mochte er gerade erreicht haben, noch Tennis spielen und sich die überzählige Zeit mit gelegentlichen Einkaufstouren vertreiben. Er schien noch nicht ganz vom Kauf überzeugt. Wie um Maß zu nehmen, ob das Ding an der Wand sein Format hätte, entfernte er sich vom Bild bis in die Mitte des Raumes. Ich weiß nicht, ob er sah, was es dort zu sehen gab. Das Gemälde ist Teil einer Serie mit dem Namen „Corrida". Sie zeigt Szenen eines Stierkampfes. Hier hebt ein Bulle sein Haupt gegen einen blutigen Abendhimmel. Dort hampeln einige Stiertöter um ihn herum und traktieren ihn mit Gerätschaften, behängt mit Fummeln, Fähnchen und Tüchern. Der Stoffe sind so schlecht gemalt, dass sie steif wirken wie Körperteile oder Rohre. Das wäre nicht weiter bedenklich, würden sie nur nicht auf zwei Bildern gerade wie übergroße Phalli zwischen den Beinen des Toreros baumeln. Der Herr hatte nun die Hände in die Hüften gestemmt und näherte sich dem Bild, gerade so als wollte er selbst ein Stück vom Stierkampf aufführen. Über kurz oder lang wird der phallische Schinken einen Platz über seiner Ledersofa-Landschaft finden.

*Amy Sillman, Carlier Gebauer*

Es lohnt sich kaum, auf das etwas eigenartige Gespräch zurück zu kommen, das ich mit dem erst unerkannten Galeristen führte. Ich dachte, seine Galerie sei weiter unten in der Ladenzeile, sagte ich, um mich wegen des Vorbeifahrens herauszureden. Ich erinnere mich nicht genau an die Bemerkung, die er mir zurückgab. In seinem Saal zeigt auch er Öl auf Leinwand, sehr schön ausgeleuchtet, tatsächlich was das Licht anbelangt, eine der schönsten Situationen für Kunst weit und breit. Aber was für eine weitere unsinnige Ausstellung, denke ich. Ein Blick genügt, um mir zu versichern, dass ich von den Bildern nichts verstehe. Und genau genommen will ich davon nichts verstehen, sie nicht einmal erklärt haben. Es gibt diese Art von Gesprächen, bei denen wir ja und ja und ja antworten, weil alles, was erklärt wird, nicht von der Hand zu weisen ist. Schon einen Augenblick danach, vielleicht gar beim Zuhören wird klar, dass es Unfug ist. Also wäre ich mit der Ausstellung schnell fertig gewesen, wenn nicht am Ende, neben dem Tisch beim Ausgang eine kleine Zeichnung gehangen hätte. Sie zeigt als Diagramm in Aufsicht die Tischordnung eines Dinners. Die versammelten Gäste, samt und sonders Akteure der Kunstszene, sind in gekritzelten Bemerkungen detailreich und privat geschildert, doch unbestimmt genug, um wie die Schablone eines Horoskops überall zu passen. Es gibt eine ganze Menge möglicher Zuordnungen. Dann versucht der Galerist, mir zu erklären, was die Gemälde mit der Skizze zu tun haben. Das war zu befürchten, aber ganz wie zu erwarten, hat er recht. Es gibt den Zusammenhang. Nur dass sich die großen Bilder neben der kleinen Skizze wie unfertige Vorstudien ausnehmen. Tatsächlich ist es vielleicht gerade das Gewicht der Gemälde, das der Skizze ihre Wirkung gibt, gerade so als seien sie bloßer Schmuck, wenn auch etwas überdimensioniert.

*Carol Rama, Bortolozzi*

Das ist eine wirklich gute Ausstellung, die ich mir noch einmal ansehen sollte. Ich müsste hingehen, um mehr schreiben zu können. Aber es macht Sinn, etwas zu Ausstellungen zu sagen, die auf der Kippe stehen. *Stefan Heidenreich*

*Eric Fischl, Jablonka Galerie,*
*Rudi-Dutschke-Straße 26, 10969 Berlin, 01.05.–15.07.2009*
*Amy Sillman, Carlier Gebauer,*
*Markgrafenstraße 67, 10969 Berlin, 02.05.–30.06.2009*
*Carol Rama, Isabella Bortolozzi, Schöneberger Ufer 61,*
*10785 Berlin, 01.05.–20.06.2009*

# „Ich war einmal glücklich“

*/ George Grosz bei Nolan Judin*

Im Sommer 1954 machte das Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ einen deutschen Künstler zur Titelstory: „Der traurigste Mensch in Europa – Maler von Teufeln und Dämonen: George Grosz.“ Der Titel war reißerisch, aber nicht übertrieben. Als politischer Künstler hatte Grosz alles auf eine Karte gesetzt und verloren: Wie kein Zweiter hatte er den Zerfall des Wilhelminischen Kaiserreichs, die Wirren der Weimarer Republik und die Gefahren des Nationalsozialismus verinnerlicht und anschaulich gemacht. Und wie kein Zweiter war er ins bodenlose Nichts gestürzt, als sich mit der Machtergreifung Hitlers die Niederlage seiner künstlerischen Mission abzeichnete. Was tun und wie Künstler sein, wenn einem das Programm für das tägliche Handeln genommen wird? Zu seinem 50. Todestag zeigt nun eine Berliner Ausstellung eine Auswahl von über 100 Werken, die dokumentieren, wie Grosz sich nach seiner Immigration in die USA in den Jahren 1933 bis 1958 mit dieser Frage auseinandergesetzt hat.

In Zeiten der Krise gibt es für einen Maler immer die Möglichkeit, sich vom Zeitgeschehen abzuwenden und auf die klassischen Bildgattungen zu berufen. Genau das tut Grosz Mitte der 1930er Jahre, er beginnt noch einmal ganz von vorne. Er malt Stillleben, Porträts und Landschaften, und wie bei einem Anfänger erscheinen seine Arbeiten bisweilen tapsig und ungelenk. Es ist ganz offensichtlich, dass hier ein Künstler am Werk ist, der die klassische Bildsprache nicht spricht und der sich anstrengen muss, die Gewalt in seinem Ausdruck einzutauschen gegen eine neue Lieblichkeit. Aber Grosz malt weiter, langsam und unverdrossen: Flaschen mit Sombreros, Familienmitglieder und Freunde, harmonische und weniger harmonische Landschaften, mit und ohne weibliche Akte.

Dazwischen gibt es immer wieder Momente, in denen die Verzweiflung überhand nimmt und wie ein Tier aus ihm heraus zu brechen scheint. An solchen Tagen malt er großformatige, apokalyptische Visionen, die einen Hitler in der Hölle zeigen oder aber eine halb zerfetzte Meute auf der Suche nach etwas Essbarem. Sich selbst zeigt Grosz als Maler des Lochs (1948), als sprachlosen Künstler, der im Angesicht von Krieg und Tod nur noch das sinnentleerte Nichts seiner Existenz darstellen kann.

In seinen Zeichnungen ist Grosz von den Vorgaben der akademischen Malerei befreit; er erzählt in wenigen präzisen Strichen und mit großer Leichtigkeit. Nur sind die Themen alles andere als leichte Kost – Szenen von Gefangenschaft, Folter und Exekutionen. Dank seiner frühen Ausreise nach Amerika waren Grosz solche Erfahrungen erspart geblieben, aber indirekt hatte er sie doch erlebt, weil viele seiner Künstlerfreunde davon betroffen waren. Diese düsteren Aufzeichnungen sind Lichtjahre entfernt von den bissigen Karikaturen, die Grosz in den 1910er und 1920er Jahren produziert hatte, bevor ihn die große Traurigkeit überkam. Damals war er ein wütender Mann, einer, der die Gesellschaft, in der er lebte, zutiefst verachtete und davon besessen war, seinen Hass mit aller Gewalt festzuhalten – in Karikaturen, Fotomontagen, Ölbildern, Skulpturen und Manifesten. Das waren hochpolitische Jahre: Grosz war eingeschriebenes Mitglied in der kommunistischen Partei und davon überzeugt, dass die Hauptfunktion der Kunst die eines Instruments im Klassenkampf sei. Dieses Verständnis vom Kunstwerk als Waffe teilte er mit den Dadaisten in Berlin, die das Modell einer gesellschaftskritischen Kunst maßgeblich prägten.

Zusammen entwickelten sie neue ästhetische Spielregeln, die das Erlebnis des Schocks in den Mittelpunkt stellten. Das heißt, das Kunstwerk war jetzt nicht mehr das passive, erbauliche Objekt im goldenen Rahmen, sondern ein fragmentiertes Etwas, das sich allem Streben nach schöngeistigen Inhalten und harmonischen Formen bewusst widersetzte, um so den Betrachter aus seiner Lethargie zu schocken. Von allen Dadaisten sorgte Grosz wohl für die größte öffent-

liche Erregung, davon zeugen nicht zuletzt die zahlreichen Geldstrafen und „Beleidigungsprozesse“, die seine bissigen Arbeiten provozierten.

Doch diesen frühen, politischen Grosz lässt die Berliner Ausstellung bewusst außen vor und konzentriert sich stattdessen auf eine ausführliche Präsentation des späten, gemäßigten Grosz, dem die Forschung bislang vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Bis heute vertreten nicht wenige Kritiker die Meinung, Grosz habe mit der Übersiedlung nach New York seinen Biss verloren und damit auch seine Relevanz als Künstler. Eine solche Lesart ist nicht ungerechtfertigt und dennoch problematisch, weil sie die Gründe für Grosz’ Scheitern nicht analysiert.

Zunächst muss man sich fragen, ob das Projekt einer politischen oder propagandistischen Kunst überhaupt eine Chance hatte oder ob es nicht von Anfang an zum Scheitern verurteilt war. Nicht etwa, weil es keine realen Eingriffsmöglichkeiten gegeben hätte, sondern weil der Eingriff im Kern kontraproduktiv war. Grosz Karikaturen waren letztlich Ausdruck einer tief gefühlten Distanz zur Welt, sie erzählen von einer Entfremdung. Jede Arbeit war das Ergebnis eines kleinen Massakers am Motiv. Und zu seinen eifrigsten Sammlern gehörten nicht zuletzt diejenigen, die beim Betrachten dieser Arbeiten eine geradezu sadistische Befriedigung empfanden. Aber kann eine Kunst, die zur Negativität erzieht, Erfolg haben? Braucht nicht jede Kritik zumindest einen Hinweis auf eine bessere Welt oder ein affirmatives Handlungsmodell, wenn sie eine positive Veränderung anstoßen will?

Diese Fragen sollen nicht den Wert von Grosz’ politischer Kunst untergraben, denn die ist in ihrer Kraft und Kreativität unangefochten. Vielmehr geht es darum, sich zu überlegen, was es mit einem Menschen macht, wenn die tägliche Arbeit auf Distanz und Kälte beruht. Wut kann etwas Befreiendes haben, sie kann auch andere zum Nachdenken anregen. Wenn sie aber jeden Morgen neu aktiviert wird, um wie ein Motor für den Produktionsprozess zu funktionieren, dann muss sie zwangsläufig zu einer Art Selbstvergiftung führen.

Vielleicht hat Grosz seinen Biss nicht einfach verloren, sondern sich nach seiner Ankunft in New York bewusst dafür entschieden, seine Negativität durch ein affirmatives Prinzip zu ersetzen. Und so gesehen wäre Grosz’ Stottern und Stolpern im akademischen Metier nicht Ausdruck von Schwäche, sondern Zeugnis einer neuen Aufmerksamkeit und einer ehrlichen Bereitschaft, sich der Welt unvoreingenommen zu öffnen.

Mit dieser Haltung überzeugt uns Grosz immer dann besonders, wenn er das Akademische mit seiner obsessiven Art durchdringt, wenn er die angestrengte Lieblichkeit beiseite lässt und etwas von seinem manischen Ich aufscheint. Zum Beispiel in seinen Aquarellen von den Dünen: Diese meist kleinformatigen Bilder besitzen eine Intensität, die jede Sylt- oder Cape-Cod-Romantik auf den Kopf stellt. Hier hat ein Mann seine ganze sinnliche Gewalt in expressive Farben und üppige Körper übersetzt. Alles Kämpferische äußert sich jetzt auf einer materiellen Ebene – im obsessiven Übermalen von pinkfarbenem Fleisch und kleinen roten Schuhen, im beständigen Nachzeichnen von steilen Felsen und zerfließenden Formen.

Die Euphorie, die in diese Arbeiten eingeströmt ist, hat Grosz einmal so beschrieben: „Ich mache mir die Natur zum Freund… Ich saß stundenlang in den Dünen und beobachtete und zeichnete. Ich war erfüllt von innerer Ruhe und Freude. Meine Zeichnungen gaben meine Gefühlslage wieder. Die gesamte künstlerische Produktion … war gut. Ich war einmal glücklich. “ Es gibt viel, was wir von Grosz lernen können. Zum Beispiel, was radikales Engagement jenseits politischer Inhalte bedeuten könnte. *Iris Mickein*

*George Grosz „The Years in Amerika 1933–1958“,*
*Galerie Nolan Judin Berlin, Heidestr. 50, 10557 Berlin,*
*28.02.–25.04.09*
*Dieser Text erschien in der Zeit Nr. 16 vom 08.04.09*

# Tust du mich lesen?

*/ Neue Buch- und Magazinläden in Berlin*

Was erwarten, wünschen, wollen wir als Käufer, als Leser von einem Magazin, von einem Buch? Suchen wir nach Inspiration, nach Inhalten? Oder nutzen wir Printerzeugnisse als Accessoires, als Fetische, durch deren offensiven Besitz wir uns repräsentiert, gar einem angestrebten Image oder Kontext näher gerückt fühlen?
Schon seit geraumer Zeit nehme ich während meiner Aufenthalte bei „Pro QM" das unaufhörlich wachsende Angebot an Zeitschriften und Magazinen war und damit verbunden auch die Schwierigkeiten einer angemessenen Präsentation. Gleichzeitig frage ich mich, ob mich ein so breites Spektrum an Heften eher anmacht oder abschreckt, wer all die Magazine kaufen, geschweige denn durchblättern, gar lesen soll, oder ob man mit dem Verkauf von Zeitschriften echtes Geld verdienen kann. Als ich realisiere, dass mit „do you read me?!" jetzt, trotz der vielfach ausgerufenen „Zeitschriftenkrise" und steigenden Umsatzpotentialen im Online-Shopping, seit Herbst 08 in Mitte ein auf Lifestyle-Magazine spezialisiertes Geschäft existiert und auch „Motto Berlin", ein im Dezember in Kreuzberg eröffneter Laden, vor allem mit Kunst- und Kulturmagazinen handelt, möchte ich meinen Fragen genauer nachgehen. In meine Recherche, die mich in ein schillerndes Universum aus Hochglanzmagazinen, Themenheften, Fanzines, Coffeetable Books, Ephemera, Artists' and Vintage Publikationen führt, integriere ich auch den neuen „Perfect Book" in Charlottenburg und den seit kurzem in der Friedrichstraße ansässigen „TASCHEN Store".

*Accessoirize! Heile Welt bei „do you read me?!"*
Die Phrase „do you read me?!", zugleich eine provokante Frage und Aufforderung, kommt als Name des auffälligen, smart wie effektiv gestalteten Zeitschriften-Fachgeschäfts in der Auguststraße 28 ganz gut, denn sie lässt offen, ob die angebotene Printware jemals gelesen werden wird. Vom zentralen Wanddisplay, das wie das übrige, in schwarz gehaltene Verkaufsmobiliar von Designer Mark Kiessling stammt, der Mitinhaber des Ladens ist, blicken einem über 100 Cover entgegen. Was man sich aus diesem zwar löblich breiten, von mir jedoch als übergroß und zu plakativ empfundenen Angebot an Magazinen aus Sparten wie Kunst, Kultur, Fotografie, Mode und Design aussuchen möchte, hängt vom eigenen Geschmack ab, wobei man vor Ort auch aufgrund der begrenzten Räumlichkeit und der schieren Masse nicht unbedingt Lust bekommt, sich auf einzelne Titel einzulassen. Hat man spezielle Interessen, kann man sich deshalb von Kiessling, der auch als Artdirektor und Designer bei „Greige/Büro für Design" für Kunden wie „SMART" oder „ArtForum Berlin" arbeitet, und von Jessica Reitz, die als gelernte Buchhändlerin und Kommunkationswirtin längere Zeit im „Dussmann Kulturkaufhaus" als Marketing Managerin tätig war, beraten lassen: „Das fängt z. B. bei einem privaten Kunden an, der sich für Fotografie interessiert und den wir auf dem Laufenden halten, was Neuerscheinungen auf dem Magazinmarkt generell betrifft oder entsprechende Ausgaben von bestehenden Magazinen. (…) Es kann aber auch ein Hotel sein, das uns seine Zielgruppe definiert, für die wir dann Magazine zusammenstellen, oder Agenturen, die ebenfalls entsprechende Anforderungen haben… ", beschreibt Reitz. Dass dieser Service kostenlos ist, überrascht mich dann, denn bei „do you read me?!", einem auf Professionalität und Spezialisierung ausgerichteten Ladenkonzept, das sich bisher, laut den Inhabern, selbst trägt und das sich gezielt an Menschen richtet, „die schöne Dinge wert schätzen", scheint mir der kommerzielle Aspekt doch im Vordergrund zu stehen. Von der informationsfreudigen Jessica Reitz erfahre ich schließlich auch etwas über die Verdienstmöglichkeiten: „Das ist sehr unterschiedlich, es gibt den klassischen Pressevertrieb, bei dem man Margen von um die 25% hat, wir kaufen aber auch bei ausländischen Grossisten und direkt ein und da ist es oft Verhandlungssache, weil Porto und Art der Verpackung, Remission sowie Liefertermine durchaus sehr unterschiedlich sind. Der Vertrieb unterscheidet sich eklatant vom Buchhandel." Die Bestseller im Display von „do you read me?!" sind: „Apartamento", „032c", „Forms of Inquiry" und „Dummy", außerdem finden sich dort noch Tageszeitungen und ausgewählte Buchpublikationen, vermissen lässt es jedoch Titel aus dem osteuropäischen Raum."

*Am Nabel der Produktion – „Motto Berlin"*
„Motto Berlin" wurde im Dezember 2008 vom Fotografen Alexis Zavialoff, der bereits seit einigen Jahren den Schweizer Magazinvertrieb „Motto Distribution" leitet, in einem leerstehenden, noch original möblierten Ladenlokal in einem Kreuzberger Hinterhof in der Skalitzerstraße 68 eröffnet. Besucht man das Geschäft, das sich im selben Gebäudekomplex wie die kürzlich wiedereröffnete „Silberkuppe" und die „Galerie Chert" befinden, erwartet einen auf etwa 60 m² Fläche, in Regaleinbauten aus dunklem Holz, auf einem langen Tisch und in mehreren Glasvitrinen, ein äußerst breites Spektrum an Magazinen, Büchern und Künstlereditionen, die, soweit möglich, nach Genre oder Herkunftsland sortiert sind. Die Angebotspalette ist hier noch

vielfältiger als bei „do you read me?!“, doch überfordert sie nicht, sondern lädt, vermutlich auch dank des tendenziell gemütlichen Ambientes, zum Stöbern und Studieren ein. Im Gespräch mit Zavialoff wird klar, dass er sein Angebot laufend selbstkritisch nach Insiderwissen wie thematischen und produktionsorientierten Gesichtspunkten zu aktualisieren sucht. Nicht nur die regelmäßigen Veranstaltungen, zu denen er Herausgeber ganz unterschiedlicher Magazine einlädt, sondern auch seine Präferenz für Zeitschriften, die als Themenhefte konzipiert sind, sein Anliegen, nicht nur aktuelle Nummern, sondern auch „Back issues“ im Angebot zu haben und der Wunsch, generell mehr Künstlereditionen anzubieten, zeigen seine ideelle wie inhaltlich orientierte Auseinandersetzung mit dem Material, das er anbietet. Spätestens wenn man erfährt, dass Zavialoff neben seiner noch relativ neuen Tätigkeit als Ladenbetreiber weiter die „Motto Distribution“ leitet und diverse kommerzielle Aufträge als Fotograf (u.a. für Magazine) annimmt, beginnt man zu verstehen, dass man es hier mit einem komplexen Netzwerker, einem prozessorientierten Systemiker zu tun hat, der immer am Puls der Zeit, am Nabel der Produktion sein will. „I only work with niche titles … I don't work with newsstands or titles who have mainstream distribution … My magazine publications are sold mostely like books … After opening the store in Berlin I receive emails everyday from new publishers“, lautet ein Extrakt aus zwei kürzlich mit Zavialoff geführten Interviews. Zu den Bestsellern seines Ladens, der international bereits bekannter sein dürfte als hier in Berlin, und in dem es auch diverse Publikationen aus Osteuropa und Japan gibt, zählen „Purple“, „Fantastic Man“, „Foam“ und „Uovo“.

*„Perfect Book“ – Blättern im 20. Jahrhundert*

In Charlottenburg, nähe Stuttgarter Platz, findet man in der Weimarer Straße 32 den gut sortierten Second-Hand Buchladen „Perfect Book“, der von der amerikanischen Künstlern Sara Sizer betrieben wird. In dem etwa 50 m² großen, klar strukturierten Laden, bietet sie in minimalistischem Mobiliar von Rafael Horzon eine überraschend umfassende Auswahl an zumeist gebrauchten Künstlermonografien, Ausstellungskatalogen und -broschüren, Postern und anderen Ephemera des 20. Jahrhunderts an. Der Schwerpunkt liegt auf europäischen und US-amerikanischen Titeln aus den 1960er und 1970er Jahren. Magazine und Zeitschriften sucht man hier vergeblich, stattdessen erwarten einen längst vergriffene Kataloge und Katalögchen, darunter auch bekannte Titel wie „Westkunst“ oder „When attitudes become form“, die man sonst nur in Archiven, Fachbibliotheken oder vielleicht im Netz finden kann. Gerade wenn man sich für die Kunstgeschichtsschreibung und/oder die Buchgestaltung und Layouts der Nachkriegszeit interessiert, ist man bei „Perfect Book“ am richtigen Ort. Die Tatsache, dass man die Publikationen, die zu ähnlichen Preisen wie im Internethandel angeboten werden, am bereitstehenden Tisch auch genauer studieren darf, ohne zu kaufen, erhöht den Genussfaktor. Ein besonderes Angebot bei „Perfect Book“: überlassen Künstler der Ladeninhaberin ein Exemplar ihres Katalogs, erhalten sie 10 % Rabatt auf Einkäufe. Und wenn sie Glück haben, wird ihre Publikation auch im Laden gezeigt.

*Alles käuflich – Penis, Busen, Beine bei TASCHEN*

Schließlich die frisch eröffnete Berliner Filiale von TASCHEN im zentralen Abschnitt der Friedrichstraße: dort offeriert man in einem von Philippe Stark kreierten, postmodern-überzeichneten Ambiente auf etwa 70 m² die aktuellen Titel des 1980 gegründeten Verlags, der sich selbst auch mit dem blumigen Titel „Publishers of Art, Anthropology and Aphrodesia“ schmückt. Im zentralen Geschäftsraum wird in diversen Wandregalen und auf einem langen, diagonal stehenden Büchertisch das vielseitig an Kunst- und Körpergrößen orientierte Standard-Repertoire des Verlags feilgeboten, das mich jedoch nicht besonders interessiert. In einem schmalen Gang nach hinten wird's jedoch etwas exklusiver, denn hier walten die „SUMOS“: Artists' Editions in Form von Buchobjekten im XXL-Fomat, die über eine limitierte Auflage und die Künstlersignatur zu Möchtegern-Fetischen für den Mittelklassesammler stilisiert werden. Neben dem kürzlich veröffentlichten Erotik-Schmöker „America Swings“ mit unzähligen FKK-Fotos von Naomi Harris und einem Interview von Richard Prince, ist in der prägnanten Reihe, die 1999 mit einem Fotoband von Helmut Newton eingeführt wurde, auch eine Edition von Christopher Wool erschienen. Nicht zu übersehen ist in diesem Zusammenhang, dass Verleger Benedict Taschen auch als Kunstsammler agiert. Seine persönlichen Präferenzen, sowie die der Galeristen seines Vertrauens, spiegeln sich demnach nicht nur in der von ihm persönlich „mitkuratierten“ Künstlerauswahl der inzwischen bereits drei Volumes zählenden Reihe „Art Now“.
Während ich noch im zentral ausliegenden „The Big Penis Book“ blättere, kommt der Verkäufer spontan auf mich zu und informiert, dass dieser Band, anders als beispielsweise das „Big Book of Breasts“, ein regelrechter Topseller sei. Auf die Frage, woran das wohl liegen könnte, einigen wir uns kurzerhand darauf, dass bare Brüste eben doch viel öfter zu sehen seien, als das männliche Glied in all seiner Blöße/Größe. Spätestens beim leicht verlegenen Verlassen des TASCHEN-Stores realisiere ich, wie eklatant sich das Stöbern und Kaufen im Laden vom Online-Shopping unterscheiden kann.

Entgegen den lauter werdenden Unkenrufen auf den Tod der Printmedien, die erst kürzlich im SZ-Magazin unter der Headline „Wozu Zeitung?“ angestimmt wurden, ist das eigentliche Fazit meiner Recherche, während der mir geradezu ins Auge stach, wie sehr die Ladenbetreiber mit dem „Outfit“ ihrer Titel arbeiten und dabei deren Inhalte eher vernachlässigen, dass das Gedruckte als das physisch fassbare Material der Publikationen selbst den eigentlichen Fetisch darstellt, ob man nun darin liest oder nicht…

*Barbara Buchmaier*

*www.doyoureadme.de*
*www.mottodistribution.com*
*www.perfectbook.org*
*www.taschen.com*

# Darf ich bitten?

*/ Pas de deux von FUTURE7 und Romy Richter Typographie*

Wie aus Kunst neue Kunst entsteht? Diese Frage ist zentral für die aktuellen Arbeitsprozesse des Künstlerduos FUTURE7. Hierfür legen sie ihren Fokus auf spezifische und sehr persönliche Facetten im Umgang mit Kunst, wie ihn im Grunde nur Sammler in ihrer privaten Raumkapsel haben können. Um diesem nachzuspüren, haben beide unterschiedliche Sammler besucht, und fotografisch als auch in langen Gesprächen ergründet, wie diese mit ihrer Kunst leben.

Dabei sind zwei Fragen von elementarer Bedeutung: Was bedeutet Kunst generell für diese Sammler, und wie verändern sie die Kunstwerke durch ihren jeweiligen Zugriff?

Diese Begegnungen führten zu sieben Ausstellungen im Atelier des Duos, das temporär als Projektraum fungierte. Die Sammler wurden gebeten, ausgewählte Arbeiten zur Verfügung zu stellen. FUTURE7 zeigten in einer Installation, im Zusammenspiel mit diesen Arbeiten, wie jeder Sammler mit seiner Kunst umgeht. Die erfahrene Begegnung als Anstoß, als Material, wiederum ein neues Bild zu schaffen, ein Portrait.

Darüber hinaus haben FUTURE7 die Rolle der Sammler selbst gelebt und im Zeitraum von zwei Jahren von sieben Künstlern mindestens jeweils ein Werk erworben. Diese Arbeiten wurden ebenso im Rahmen einer Ausstellung im Atelier gezeigt. Diese Selbsterfahrung als Sammler wurde weiter verarbeitet und mündete in der Arbeit und Ausstellung „Emil Johanna", den Vornamen der Urgroßeltern. Dieses Projekt ist ein Selbstportrait, in dem beide ihr Bild der eigenen Sammlertätigkeit beschreiben.

Diese Methode kanalisierte nun in ein Buchprojekt. FUTURE7 haben Bilder und Texte zusammengestellt und dieses Material selbst als Buch umgesetzt. RomyRichterTypographie wurde eingeladen, mit demselben Material und in gleicher Form eine persönliche Sicht und Interpretation zu realisieren; eine Verständigung gab es nur hinsichtlich der Buchgröße und der Seitenzahl.

FUTURE7 haben ihren Part als Collagen realisiert: 50 an der Zahl, die dann wiederum digitalisiert wurden, um die Reproduktion in Buchform möglich zu machen. Dabei sind diese Collagen sowohl Teil einer möglichen Ausstellung als auch jeweils Ausstellungsraum und Reflektionsfläche. Es geht um das Buch als Ausstellungsraum, verbunden mit der Idee, ein Buch als Teil eines Dialogs zu begreifen.

Nähert man sich dem Buch von FUTURE7 zunächst formal, ist auffällig, dass absolut kein Weißraum übrig ist. Das Buch mit seinem Grundmaterial Papier ist vollständig absorbiert als Träger der Collagen. Dabei zeigen die Collagen keine biographische Werkschau, sondern betten verschiedene Texte ein: Jennifer Allen und Markús Thór Andrésson kommentieren die Arbeit von FUTURE7, komplettiert wird das Ganze mit Texten von Gustave Flaubert und Egon Fridell. Das Bild vom Bild ist hier die Metapher und inhaltliche Klammer, denn das Interesse von FUTURE7 liegt in der Reflexion von Reflexion jener der Gesprächspartner und auch der eigenen.

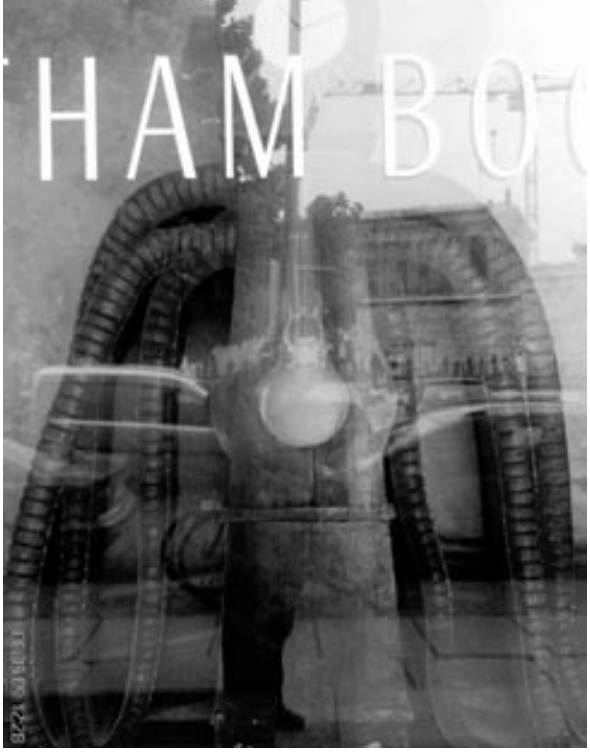
Nach jahrelangem Prozess mit Ausstellungen, Sammlertätigkeit und eigener künstlerischer Praxis ist eben dieses Buch entstanden. In erster Linie ist das Ergebnis visuell, und die jeweiligen Texte sind wieder Teil einer künstlerischen Arbeit. Durch die Übersetzung in das Format Buch füllen sich diese Texte mit spezifischem Leben und bilden sehr rote Fäden. Sehr rot, weil auch hier wiederum Reflexion von Reflexion geschieht, und darüber hinaus die Texte in schön unregelmäßigem Rhythmus zu den übrigen Teilen der Collage gesetzt sind und so die Situation des Dialogs bildlich werden lassen.

RomyRichterTypographie hat sich ihrem Part konzeptuell genähert und mit diesem Umstand nach Herzenslust gespielt. So findet sich das Impressum, gemeinhin auf den ersten oder letzten Seiten zusammengepfercht, selbstbewusst auf dem Cover.

Der Text wird in verschiedenen Rhythmen gesetzt, wobei sich deutsches und englisches Äquivalent paarweise gegenüberstehen und im Verlauf des Buches ein Tänzchen miteinander wagen. Nicht immer gleich, sondern rhythmisch. Lediglich der Name FUTURE7, immer in Versalien und im Bold-Schnitt gesetzt, geben einen imaginären Choreographen, an dem sich das Auge entlang hangeln könnte, wollte es den Text nicht lesen sondern als Bild begreifen. Werden erklärende Informationen in Texten gern ans Ende befehligt, versteht ihr Teil die Bilder der Arbeiten und Ausstellungen von Florian Wojnar und Nikolai von Rosen als Zusatzinformation, die sich im hinteren Teil der Publikation tummelt. Auch das Format wird nun nicht mehr als absoluter Rahmen anerkannt, und so scheinen manche Abbildungen in den gedruckten Seitenbereich hinein gewachsen oder aus ihm heraus zu streben.

*Florian Rehn*

*„Pas de deux", Band 1 und 2, ein Katalog von RomyRichterTypographie und eine Collage von FUTURE7 2009, erschienen bei argobooks, Berlin*



# Hundertundfünfzehnprozentig

*/ Andreas Hofer im Schaufenster von Walther König*

Grundsätzlich, da bin ich total bei Dir, könnte man so ein Projekt, wie das von Andreas Hofer, leicht in den falschen Hals kriegen. Dass das einfach immer dieselbe Soße sein muss. Mit dem ganzen Geschichtsding, den Comics, dem Trash. Referenz-Cinemaxx vom Mann mit Hut. Der Expressionismus, die Nazikokettiererei, das Bösebubenzeugs. Immer nur rein in die Brühe. Und dann steht der Guido da und sagt „große Kunst" und „kapierste nur noch nicht." Und tatsächlich gibt es Leute, die glauben das – und längst nicht nur, weil die Sachen nach dem ganzen Programm an Hofer-Treatment, Kritzelei, wohin Du schaust, Mashup von referenziellen, medialen, räumlichen Elementen bis über die kindergartenmäßig-zerfasernde und zugleich martialisch-homogenisierende Hofer-Textur ziemlich catchy aussehen, solcherart im Schiefen charmant sind.

Freilich könnte man das alles total lächerlich finden und, zum Beispiel, in Bausch und Bogen als kalkuliert regressiv ablehnen (wogegen Helmut Draxler allerdings mit „Eine Kunst des Zwiespältigen", erschienen in Hofers „Welt ohne Ende"-Katalog, einen echten Spitzentext geschrieben hat). Oder wenigstens den Spaßfaktor daran entdecken, aus dem Hofer-Breitwandpasticcio, die besseren gegenüber den schlechteren Referenzen herauszuklauben, sozusagen als Zeitvertreib, wie man seinerzeit im Winter Zähne für die Holzrechen geschnitzt hat.

Jetzt bin ich aber vor kurzem auf einen anderen Gedanken verfallen. Anlass war, wie ich am hiesigen Walther König Flagshipstore vorbei marschiert bin. Wie ich plötzlich habe runterbremsen müssen und wie ich, kurz und gut, stehen geblieben bin, um mir die Auslage anzuschauen. Und zwar nicht wegen der Bücher, sondern wegen der, in vereinheitlichendes Grau über alle drei Fenster gepackten, Deko.

Jetzt war die Irritation eher mittelgroß. Weil, auf einem halben Ohr hatte ich das schon mitgekriegt, dass der Hofer zurzeit den König dekoriert. Und deswegen war auch die Frage weniger: Was ist das denn? Sondern gleich: Was macht der da? Und weil dann Gotham plus Duchamp im kopiergrauen Hofer-Treatment alles andere als, sagen wir, ‚undick' aufgetragen ist, war die letzte Frage: Warum das Ganze zwar gewohnt schief, darin aber so absolut null-cool aussieht und stattdessen derart gründlich, ja g'schaftig (wie das bei uns im Baierischen heißt) rüberkommt. Fast so, wie zum Beispiel meine Oma unterwegs war, wenn es seinerzeit ums rechtzeitige Aussetzen von Salat ging.

Von wegen Kunstgeschichte und Comicbuch, Duchamp und Batman, Finderlohn fürs Referenzenaufspüren. Auch nicht Xerox-Degree und Momos graue Männer. Wem ich da durch den zusammenkopierten Zeichenstrudel hindurch in den Rachen blickte, das war der schiere Fleiß.

Und eigentlich gefällt mir sowas ja. Wenn einer immer alles will. Egal, ob der jetzt eine Ausstellung macht oder ein Buch oder, meinetwegen, Schaufenster dekoriert: dass er da immer Alles gibt. Auch wenn es nicht immer auf den ersten Blick so ausschaut, im Prinzip kannst Du die Uhr danach stellen, dass Andreas Hofer, was er macht, es gut und gern, hundertundfünfzehnprozentig macht. Immer volles Rohr, völlig egal ob er nun auf ein Spatzennest oder die Metro Pictures Galerie zielt. Das gefällt mir, weil es komplett anders ist, wie dieses attitüdenhafte ‚Sich-mit-nix-an-den-Mann-Bringen', das sich gern einschleift, wenn man schon tief genug im Betrieb drin zu stecken glaubt – weswegen fünf, wie man so sagt, schon mal als gerade durchgehen dürfen. (So kommen zurzeit eh zu Viele durch.) Dem ist bei Hofer nicht so. Und das, wie gesagt, gefällt mir. Denn trotz Hut, trotz Treatment, trotz Trademark: hier regiert reine Produktionsidiosynkrasie, dass man sich nämlich in alles hinein-, überall drüber, durch alles hindurchschreiben, -kritzeln, -kopieren muss. Und Schicksale sind ja (siehe Gregor Schneider und Co.) in sentimentaleren Zeiten immer irgendwie groß angeschrieben.

*Hans-Jürgen Hafner*

*Andreas Hofer „Gotham Book", Buchhandlung Walther König, Burgstraße 27, 10178 Berlin, Mai 2009*

*>von hundert 11/2007 „Wer tötet den Tod?"*

# Nebenschauplatz

*/ Hannes Kilian im Martin-Gropius-Bau*

Zunächst warte ich mich geduldig durch die Schlange vor der Garderobe, laviere mich durch die Touristenschar im Erdgeschoß und steige dann einige enge Treppen bis ins zweite Geschoß des Martin-Gropius-Baus hinauf. Oben angekommen empfängt mich eine angenehme Stille und das leicht gelangweilt wirkende Kassen- und Aufsichtspersonal. Nichts ungewöhnliches, hatte ich mich doch absichtlich für die Fotoausstellung entschieden und nicht für das ‚Who-is-Who' aus 60 Jahren bundesdeutscher Kunstgeschichte. Tatsächlich wird der zweite Stock eher wie die häßliche Stiefschwester der weiter unten im Glanz erstrahlenden Königin behandelt. Nur wenige Besucher haben sich hierher verirrt, was an dieser Stelle wörtlich zu nehmen ist, denn unmittelbar nach meiner Ankunft überholt mich ein älterer Herr und fragt in gebrochenem Deutsch, wo „sechzig Jahre" denn wäre. Er wird zurück ins Parterre geschickt. Ich wende mich der Ausstellung zu. Über dem Eingang steht unprätentiös und wenig aussagekräftig „Hannes Kilian Fotografien". Klaus Honnef kuratierte die erste Retrospektive des Fotografen, der etwas großspurig, als „einer der bedeutendsten Fotografen Deutschlands" angekündigt wird. Im ersten Raum beschleicht mich schon leise das Gefühl einer willkürlichen Überblicksschau. Und das sowohl in der Hängung, als auch in der Verwendung der technischen Präsentationsmittel, wie Lichtsetzung und den lieblos anmutenden Klebeetiketten als Werkbeschriftungen, die als Basisinformationen zumeist nur Ortsangaben und Jahr enthalten. Empfangen werde ich von einem großformatigen schwarz-weiß Porträt, das Gina Lollobrigida gegen Ende der 1950er Jahre zeigt. Leider spiegeln sich gleich so viele Lampen in dem Glas, dass man das Konterfei der Actrice nur schräg von der Seite vollständig erkennen kann, was dem Bild, auf dem sie mit gespielter Überraschung mit aufgerissenen Augen genau in die Kamera guckt, irgendwie den Witz zu nehmen scheint. Die Auswahl der Bilder erscheint recht beliebig. So verpufft die Wirkungsmacht einiger guter Arbeiten, wie etwa die des Fotos eines „bewachten" Delfins (aus dem Bildtitel), auf dem ein triumphierend lachender Soldat in Uniform am Strand hinter einem scheinbar toten Delfin steht, um dessen Heckflosse ein dickes Seil gebunden ist. Die zwischen Tragik und Komik schwankende Aufnahme wirkt in Nachbarschaft zu den Stadt- und Theateraufnahmen leider nur noch absurd. Eine Besserung stellt sich nicht ein, die Ausstellungsbeschriftungen sind wenig aussagekräftig und bleiben bis zum Schluß eine Antwort auf die Frage nach Kilians „unverwechselbarer Bildsprache" und seiner „spezifischen Ästhetik" schuldig. Eine Konzentration auf Hannes Kilians Spiele mit Kontrasten und Licht, die den aufgenommenen Architekturen eine artifizielle Schärfe verleihen und sie so als skulpturale Elemente im öffentlichen Raum erscheinen lassen fällt schwer. Seine offensichtliche Begabung, durch die Betonung von Komik einer zu starken Pathetik seiner Arbeiten vorzubeugen, klingt nur leise an. Nahtlos gehen die Aufnahmen der, unter „Reisen" subsummierten Arbeiten, in Theater und Ballettszenen über, die sich im gleichen Raum befinden. Gerade die, für Kilians Gesamtwerk offenbar so wichtigen Ballettfotografien sind dann nur noch als chaotisches, übereinandergestapeltes Wirrwar präsentiert, die nebenstehenden Beschriftungen verfolgen das gleiche „Schema". Die politische Brisanz der „Trümmerbilder", die im gegenüberliegenden Raum gezeigt werden, wird durch den Begleittext schon fast karikiert, der ausdrücklich darauf verweist, dass Kilians Arbeiten nicht etwa als schuldrelativierend eingeordnet werden können. Dies wirkt ein wenig bemüht, als wolle man sagen der Hannes Kilian war nicht „so einer". Das wäre im Prinzip auch völlig korrekt. Ungeschickt erscheint dann, dass sich in den Vitrinen eine unkommentierte Sammlung diverser Zeitschriften mit Kilians dokumentarischen Bildstrecken befindet. Der Betrachter bleibt allein mit der einen oder anderen Frage. So ist nicht ersichtlich, ob der Text einer Reportage der Stuttgarter Illustrierten von 1962 von dem D. J. Irving geschrieben wurde, der sich in der Folgezeit leider mit seinen dubiosen Geschichtstheorien einen prominenten Ruf als Holocaustleugner erworben hat. Wer extra auf die Brisanz der Trümmerbilder hinweist, sollte dann konsequent darauf eingehen, wie die Werke im jeweiligen Kontext zu verstehen sind. Ungeschicktes Vorgehen bei der Gestaltung zog sich leider als einziger roter Faden durch die Ausstellung, die auch nicht davor zurückschreckte, eines der Werke weit über der Beschriftung aufzuhängen, um es nicht in unmittelbarer Nähe zum Feuerlöscher zu platzieren. Warum nicht einfach weglassen? Manchmal ist weniger tatsächlich mehr.

*Jennifer Bork*

*Hannes Kilian „Hannes Kilian – Fotografien",*
*Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstraße 7, 10963 Berlin,*
*04.04.–29.06.2009*

# Auge um Auge

*/ Ernst Wilhelm Nay im Haus am Waldsee*

Die Ergebnisse der letzten Art Cologne (22.–26.04.) lassen eine „Rückbesinnung auf qualitativ hochwertige Stücke" vermerken, und es sind allen voran wieder einmal die Werke der Klassischen Moderne, die Summen im sechsstelligen Bereich einbringen. Darunter auch eines von dem großen bundesdeutschen Nachkriegsmaler Ernst Wilhelm Nay. Die „Spirale in Blau" (1964) ging für 335.000 Euro über den Tisch. Das Werk gehört zum Spätwerk des Malers, das zunächst in der Frankfurter Schirn zu sehen war. Eine kleine feine Auswahl davon ist jetzt im Haus am Waldsee, im gediegenen Zehlendorf, in Westberlin. Die Kritik ist sich scheinbar einig, dass dieses Spätwerk in hohen Tönen gelobt werden muss (z. B. Tobias Timm in: DIE ZEIT, 22. 01. 09. „Obwohl Nays späte Bilder, (…), zu seinen schönsten Werken zählen."). Diese Einschätzung variierte in der gut 40-jährigen Rezeption von Nays Oeuvre stark und bleibt umstritten.

Er starb im Jahre 1968, unmittelbar vor der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie. Werner Haftmann, der damalige Direktor und Apologet der Klassischen Moderne, sah in Nay den „bedeutensten Maler unserer Zeit". Von den Nazis verfemt und als „entartete Kunst" diffamiert, feierte Nay nach dem Krieg sein persönliches Wirtschaftswunder. Er war in Privatsammlungen gleichermaßen vertreten wie in Ausstellungen, auch in Übersee. Deutschland repräsentierte er nicht nur auf der Biennale in Venedig (1956), sondern nahm auch bis 1964 an allen documenta-Ausstellungen teil; 1959 sogar Seite an Seite mit Jackson Pollock, als dessen deutsches Pendant seine Malerei aus Flecken, Scheiben, Augen, Ellipsen und Kleksen bis heute gilt. Nach der dritten documenta (1964) schien sein Zenit überschritten, allzu laut wurde die Kritik an seiner Sonderstellung. Dazu hatte die sakrale Präsentation seiner Werke an der Decke des documenta-Saals beigetragen. Farbwellen schwappten in Form dreier „Augenbilder" auf die Betrachter nieder, die zu diesen, wie zu einem barocken Deckengemälde aufblickten. Auge um Auge, gestisch und wie von geistiger Hand gemalt. (Heute hängen die drei „Augenbilder" wieder brav an der Wand, angeblich im Bundeskanzleramt) Von den Augenformen hat Nay niemals abgelassen, auch in dem Spätwerk nicht. Hier tauchen sie in Gestalt von Ellipsen oder Spindelformen auf. „Was wir sehen, blickt uns an." Und man darf an dieser Stelle gerne darüber nachdenken, was es bedeutet, von einem Bild angesehen zu werden. Wenn sich sonst schon nichts dahinter verbirgt, weil die anderen Formen ohne weitere semantische Anspielungen auskommen sollen, absolut pur.

Die Missgunst der Neider überschlug sich nach der documenta, die für Nay die letzte gewesen sein sollte. Hans Platschek, ebenfalls Künstler aber auch Kritiker, verriss die Installation im gleichen Jahr und schrieb: „Die Scheibe ist nichtssagend, auch wenn sie in Haufen auftritt, und nichtssagend sind auch die Farben, (…)" Die bunten und vitalen Farbscheiben, sehen bis heute aus, als würden sie unaufhörlich kichern. Sie sind gestisch auf die Leinwand geschrubbelt und folgen einem immer gleichen Rhythmus. Damals, während des Kalten Krieges hatte Nay die „gegenstandslose Welt" als Triumph gegen den Realismus der DDR-Malerei einbringen können.

Doch wenig später, als die Glas-Scheiben des Mies-Baus von Steinen zerschlagen wurden, als sich die Kunst wieder der harten Realität zuwandte und zu politisieren begann, da war Nays Zeit mit Aussagen wie: „Kunst kann nicht politisch, sozialkritisch oder ähnliches sein." abgelaufen.

Die „Späten Bilder" Nays sind ruhiger, keine Spur mehr von dem eruptiven Pinselgewitter. Die Formen sind stilisiert. Wie der Ausschnitt einer Membran ziehen sich die zweidimensionalen Flächen über das Bild, sind all-over. Allesamt in hellen, bunten Farben gemalt, in reinem blau, rot, gelb, manchmal auch in schwarz, orange oder lila. Sie erinnern an Muster oder Papiermasken, die Nay sorgfältig und von Hand gemalt hat, wackelige Linien und unscharfe Kanten treffen aufeinander.

Es spielt fast keine Rolle, ob man eines oder viele davon sieht. Man kann sich allenfalls darüber streiten, ob das eine besser oder schlechter gemalt ist oder ob man das eine Muster schöner findet als das andere, mehr nicht.

*Melanie Franke*

*E.W. Nay „Ernst Wilhelm Nay und die Farbe – Bilder der 60er Jahre", Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, 14163 Berlin, 07.05.–05.07. 2009*

# Wochenplan and Wunschkonzert

*/ Hanne Darboven bei Klosterfelde*

Undaunted by the 600 framed sheets of paper making up Hanne Darboven's Card Index, Filing Cabinet, Part 1 (1975), hung edge to edge and taking up the entire wall space of Galerie Klosterfelde's first room, I began, in a logical fashion, with the first sheet. On each sheet were two columns of 'text' (an abstract looping cursive script), small drawn squares relating to written numbers below more drawn squares and another larger number, and consecutive page numbers in the center. I proceeded to the next sheet: same script, squares increasing, numbers increasing, numbers decreasing, page numbers sequential. I took in the whole section: 10 rows across, 6 rows down. And the whole room: 10 sets of 60 pages. If the logic of Hanne Darboven's work is systematic and impeccable, it could, you would think, be followed systematically and logically. But at some point in the process it breaks down: the enormity of the undertaking – of the several numerical systems concurrently increasing or decreasing, in synch or out of synch, the incessant doodling, the constant accumulation – becomes overwhelming. It becomes impossible, your head aches, you want to stop; the numbers, sheets, and fake writing beyond legibility swim before your eyes. I felt like I'd just read a Financial Times analysis of the sub-prime credit market. A similarly illusory mathematics, pinned down by precise but ludicrous formulaic principles, seemed to be at work. I found myself longing for the enumerative simplicity of a Martin Creed, content just to count from 1 to 100, or from 1 to 4, several times over.

But this posthumous exhibition of Hanne Darboven's exhaustive, dizzily numerical chronicles is a powerful, heady confirmation of the ability of art to describe and locate a here and now in time and space. As my brain swam laps trying to make sense of the shifting numerical sequences, alternately accruing and depleting, overlapping while shifting along a diagonal axis, I became aware of the connections and unexpected symmetries occurring in several directions at once – horizontal, vertical and diagonal – until this monumental work appeared like a complex construction in space, consisting of finely calibrated units, constrained within the parameters of a continuous present. It became like a diagrammatic version of a Sol LeWitt open-spaced cube, like a three-dimensional panoramic entity. Although its systematic logic is impeccable, its enormous scale creates a gap in logic: the whole is far greater than the sum of its parts. Buzzing and thriving, it becomes too big to grasp and seems to break free of the tight grid that constrains it, to function outside itself as an allegorical phenomenon.

Apart from two years spent in New York between 1966 and 1968, where she met young conceptualists like Sol LeWitt and Lawrence Weiner, Hanne Darboven lived in her family home in Hamburg, where she died in March of this year. The physical stasis and isolation this implies is set against the continuous temporal flow recorded in her works, which function largely like calendars, marking the passing of time. This is literally the case in a number of early works in the back room. 'Weltansichten' (1990) is a series of 14 sheets, each notating a 'Stundenplan', 'Tagebuch' and 'Wochenplan', in which various accumulating marks physically document the passing of each hour, day, week. As numbers are her raw material ('I only use numbers because it is a way of writing without describing… they are so constant, confined, and artistic'), so time is their frame, construed in endless notational systems and mathematical formulae.

The second large work in the main gallery space is Wunschkonzert (1984), a monumentally impressive orchestral piece consisting of 1008 pages, made up of 144 'poems' (that's 7 pages per poem, work it out), representing 'opus 17a and b' and 'opus 18a and b'. Each sheet is divided into columns in which numbers are either written or represented by short horizontal arrows above one another that approximate musical staves, and each row is headed with a page incorporating a religious greeting card with an embossed, saccharine image. Don't ask me to go into it its baroque arithmetic, but the effect of all these beautifully inked, smudge-free, logically progressive pages, all glittering behind the glass of their tight black frames, is magnificent. Hanne Darboven's life's work was majestic and ambitious. It seems an unlikely analogy, but I can't help thinking of Fischli and Weiss, whose projects like the early pamphlet Ordnung & Reinlichkeit attempt to provide, in diagram form, an answer to life, the universe and everything; or 'Visible World', their never-ending archive of photographs documenting the world around us. What is art for if not to make grand claims to make sense of it all for us?

*Kirsty Bell*

*Hanne Darboven, Galerie Klosterfelde, Zimmerstraße 90–91, 10117 Berlin, 02.05.–04.07.2009*

# Crossing the Weltanschauung

*/Emily Wardill bei Supportico Lopez Berlin*

If you were as I was, obsessively following the American presidential campaign, you might have heard Joe Biden's speech when he said, "The arch of the universe is long but it bends indeed towards justice". The wording may be questionable – whether or not the universe should actually bend over – even if it is towards moral righteousness. Yet he draws quite a striking metaphor. A metaphor displaying a curious blending of general relativity with a far-west notion of final cause, as if one were living inside a self-contradictory 'Weltanschauung'. Yet, one shouldn't think that the democrats' strategy is oblivious to paradigm shifts. For a culture is not only constituted by the scientific models it produces, but also the coalescence of belief systems it both amasses and sheds. That is why Freud needed only to listen to his patients – "my sons are the cross I must bear" – to understand the reason for their lower back pain. "Cross" is, after all, in German, the word that designates both the intersection of an upright and a transverse piece of wood, and the lower back region. Known as somatic inscription, the bodily imprint of a metaphor is understood to convey a repressed thought. Repressed thoughts express themselves through condensation and displacement, which Jacques Lacan later came to identify as metonymy and metaphor, respectively, since, as he put it, the unconscious is structured like a language.

Such a language, however, psychoanalytical insights notwithstanding, speaks of more than just suppressed personal motives. It speaks of the impossibility of neatly discerning the self from the world. Like a Klein bottle – whose inside is also its outside – it describes the manifold ways through which sounds – like the phoneme 'cross' – light, odors or bodily sensations prey upon our thoughts and inflect their leanings. Yet, in an era that has pathologized poetry so thoroughly, it is easy to forget that language is onomatopoeic sound and metaphorical rhythm inasmuch as it is the shareability of meaning.

In "Basking in what feels like ‚an ocean of grace' I soon realise that I'm not looking at it, but rather that I AM it, recognising myself," Emily Wardill used a software-composed music score to time her movie's rhythm. The film pans through grainy images of flashing strobe-lights and city streets to the sound of the puzzling tune. Like a digital xylophone, it sounds algorithmically simple yet metaphorically knotty. When the film's midpoint is reached the music inverts itself and begins to play backwards. Inconspicuously, it becomes something else. The camera zooms into a room where we see a 'focus group' engaging in an animated discussion. We are not granted access, however, to what it is that is being discussed there. The film coordinates the rhythmic pattern with the group's physical motions, and we are left with nothing but sensorimotor and mnemonical cues. Whatever they are talking about remains immersed in colour and sound and in the allusion to a spiritual subject that stirs up mental sequences of painterly tableaux, where the meaning doesn't coincide with the matter depicted but rather opens up the possibility of diverse readings. Allegorical readings. Like seeing both people and patterns blending into a manifestation of 'élan vital', which doesn't recognize a rift in between matter and meaning, but unfolds as a smooth, ceaseless continuum.

*Ana Teixeira Pinto*

*Supportico Lopez is a project space run by Gigiotto del Vechio and Stefania Palumbo. The project, which started in Naples in 2003, was formerly run by two artists and a curator and would function as room for public exhibitions of international artists within a private flat. Taking its name from the street in which it was located in Naples, Supportico Lopez continued to run under the direction of Gigiotto Del Vecchio – one of the founders – now together with Stefania Palumbo, also an art critic and curator.*

*Emily Wardill, Supportico Lopez, Graefestraße 9, 03.04.–16.05.2009*

# Volksbegehren

*/ Artur Żmijewski in der daadgalerie*

„Democracies" – wörtlich: Kräfte des Volkes – lautet der Titel der Einzelausstellung von Artur Żmijewski und schon dieser Titel deutet an: In dieser aktuellen Videoinstallation des polnischen Künstlers steht der Status Quo ‚unserer' Demokratie auf dem Prüfstand. Dazu zeigt Żmijewski auf elf in Reihe gehängten Plasmabildschirmen Videoaufzeichnungen inklusive Originalsound von unterschiedlichen Massenveranstaltungen, in denen angesammelte Teile des Volkes ihre Meinung und ihr Begehren kundtun. Da sind die Feierlichkeiten von Fußballfans in Berlin während der Europameisterschaft 2008 ebenso zu sehen, wie Demonstrationen in Jerusalem oder die Beerdigung des jüngst verstorbenen österreichischen Rechtspopulisten Jörg Haider, da ist eine feministische Demonstration in Polen genauso zu begutachten, wie die „Krawalle" am 1. Mai in Berlin oder das militärische Reenactment der historischen „Schlacht von Boyne" in Belfast. All diese dokumentierten Events behauptet der Künstler klugerweise als „Democracies", als freiheitlicher Ausdruck der Stimmungslage von Bevölkerungsgruppen. Und damit stellt er unmissverständlich klar: Nicht nur das Agieren im Regierungsgebäude oder regelmäßig stattfindene Wahlen sind ‚demokratisch', sondern eben auch das Gegröle von alkoholisierten Hooligans, das Hetzen von Nationalisten, die Gewalt von Anarchos oder die Verzweiflung von Unterdrückten und Marginalisierten. Visuell spannend und überraschend ist dabei, wie sehr sich die politisch so unterschiedlich motivierten Massenveranstaltungen dann doch gleichen: nationalistische Symbole etwa finden sich bei Ausschreitungen rund um den Fußball genauso wie bei den Veranstaltungen von Neonazies sowie bei besagten historisierenden Reenactments. Bekanntlich unterscheiden Gilles Deleuze und Felix Guattari in ihrem „Anti-Ödipus" revolutionäre und faschistische Demonstrationen u.a. dadurch, dass sie erstere durch ein „Chaos" von „Mikro-Vielheiten" charakterisieren, zweitere aber durch die „Organisation" von „großen Einheiten". Dass es so einfach in der Praxis nicht ist, auch dies ist in den Videos von Zmijewski ablesbar, hier wie da nämlich bewegen sich Massen in einer Spannung von Ordnung und deren Zerfall.

Brisant aber wird „Democracies" (2009) vor allem durch die Gleichsetzung von vermeintlich kultivierter Politikausübung und einer eher unreflektierten und unkontrollierten Meinungsäußerung. Erinnern wir uns: Das Modell „Demokratie" ist seit der Aufklärung, der Philosoph Immanuel Kant hat es als einer der ersten betont, verknüpft mit der Idee der Ausbildung von „mündigen Subjekten". Was aber ist von dieser Verknüpfung heute noch geblieben? Bildung dient mehr oder weniger nur noch zur Vorbereitung auf den Arbeitsmarkt, die Massenmedien, von Bertolt Brecht noch als Volkshochschule gedacht, verblöden das Volk gezielt und nachhaltig, die Ausübung der demokratischen Rechte beschränkt sich fast auf das Kreuzchenmachen im Rythmus von vier Jahren. Und die Rhetorik der offiziellen Politik – Stichwort: „Umweltprämie" – ist längst eine der bewussten Volksverdummung. So ist sind dann auch die Randale von Fußballfans oder der Schwachsinn von Neonazies eben keine Randphänomene unserer kapitalistischen Gesellschaft, sondern sehr wohl adäquater Ausdruck ihrer mentalen Verfassung.

*Raimar Stange*

*Artur Zmijewski „Democracies",*
*daadgalerie, Zimmerstraße 90/91, 28.03–09.05.2009*

*siehe auch rechte Seite*

# Democracies

When in Israel, I watched videos on YouTube from anarchists' [Anarchists Against the Wall] protests against the occupation. Later, I joined one of those protests in Bil'in. We were shot at with rubber bullets and attacked by tear gas. Holes for new bodies had already been dug up at the cemetery; not that anything bad was to happen to us, but these holes in the ground made an impression on you. I shot some footage then that I later managed to edit into a relatively sensible narrative. It actually looks similar to the anarchists' films. Sometime later, in Belfast, I attended a loyalist demonstration of people who want Northern Ireland to remain a British dependency, or, in fact, for the British occupation to continue. When I talked to people in Liverpool, asking them whether they felt like occupiers, and they couldn't understand what occupation I was talking about. I attended the 60th anniversary of the Nakba, the Palestinian tragedy. I arrived late for the 60th anniversary of the creation of the state of Israel. I regretted that because there was a major military parade with fighter jets flying over the beach in Tel Aviv. I saw them later when they flew to bomb the Gaza Strip in January 2009. The national airport in northern Tel Aviv is also a military airfield. I took part in anti-war demonstrations that prevented nothing, and after the bodies had been counted, we went on a silent march to Jaffa. People simply lit candles on the streets, feeling helpless towards their own government and the militant majority. That Sunday when the bishops' letter about in vitro fertilisation was read out in churches throughout Poland, I went to attend the evening mass at the St. Stanislaw Kostka church in Warsaw. It was a 'patriotic mass', and Christmas Eve was not far away. The priest celebrated the mass and read out excerpts from the Polish Episcopate's letter. Then he added his commentary. As usual, no one discussed him; no one spoke except the priest and the altar boys. No one interrupted the priest's homophobic, narrow-minded rant. I was silent too. Apparently, all the conformism training I had received in religion and patriotism classes was not for nothing. When attending a military parade on the Polish Army Day, I went, like everyone else, to see the festivities in the Łazienki park. Under a Chopin monument we listened to a military band play Niemen's ‚It's a Strange World', where man still despises another man.

Together with other ordinary people I had the opportunity to participate in various demonstrations and protest marches, experiencing, alongside others, my participation in the 'critical mass' of democracy – whether that democracy was real or feigned, functioning in a free country, a semi-free one or an occupied one. Each of those events was made to my measure and seemed the ultimate horizon of my political participation – to march, chanting slogans, or to stand behind a fence separating us from the VIP sector. For only the VIPs are granted the honour and ecstasy of full participation in the political pornography of getting close to the eye of the events.

*Artur Żmijewski*

# 60 Jahre Ostkunstfrage

*/„60 Jahre. 60 Werke“ im Martin-Gropius-Bau*

Die Idee ist denkbar einfach: das Grundgesetz wird sechzig, und die Freiheit der Kunst, die es gewährt, soll mit der Ausstellung „60 Jahre. 60 Werke“ gefeiert werden. Die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau wird von der Bonner Stiftung für Kunst und Kultur veranstaltet und unter anderem vom Bundesinnenministerium finanziell unterstützt.

Das wird schon keine unschönen Abhängigkeiten geschaffen haben, aber es geht immerhin um den Inhalt jenes staatlichen Rechtsdokuments, zu dessen Ehren Werke aus sechzig Jahren gezeigt und auf diese Weise repräsentativ genutzt werden. Es lohnt also in diesem Zusammenhang ein Blick auf die Repräsentationsfunktion bildender Kunst beziehungsweise auf die Kunst als Repräsentationsinstrument.

Gerade mit moderner und zeitgenössischer Kunst lassen sich Signale hervorrufen, die mit Ideen der Avantgarde ein Profil herstellen sollen, das dem eigenen Selbstverständnis entspricht. In westlichen Demokratien, so auch in der Bundesrepublik Deutschland, wurde die Kunst, und damit zurückweisend auf die verfassungsgemäße Freiheit der Kunst, auch zu anderen Anlässen als Aushängeschild und Verkörperung der Gesellschaftsordnung genutzt. Schon bei der ersten Documenta 1955 war dies ein Leitgedanke, vor allem in Abgrenzung zur DDR.

Und diese Abgrenzung ist auch hier wesentlich. Das Konzept der Ausstellung ist eingegrenzt auf den Geltungsbereich des Grundgesetzes, also für die Jahre der deutschen Teilung auf die Bundesrepublik in den Grenzen von 1989. Für jedes Jahr von 1949 bis 2009 wurde ein Werk ausgewählt (weil das Gründungsjahr mitgezählt wird, sind es letztlich 61), zusätzlich sind von einigen Künstlern auch weitere, begleitende Werke zu sehen. Die Schau ist weitgehend chronologisch aufgebaut und durch Dokumente zur Zeitgeschichte ergänzt.

Für die Jahre 1949–1959 hängen etwa Heldt, Baumeister, Wols und Nay, für die sechziger Jahre unter anderem Kricke, Uecker, Palermo, Gerhard Richter und Baselitz. Die Siebziger werden zum Beispiel von Immendorff, Kiefer, Beuys und Penck vertreten, die Achtziger von Struth, Darboven, Trockel, Kippenberger und anderen. Nach den neunziger Jahren, etwa mit Genzken, Mattheuer, Schütte und Gursky, schließt das letzte Jahrzehnt mit Künstlern wie Tillmans, Daniel Richter, Rauch, Meese und Rehberger den Rundgang ab.

Die Auswahl der Werke musste Kuratorium und Beirat, unter anderem Götz Adriani, Peter Iden, Walter Smerling und Bazon Brock, schwer fallen. Dass diese Auswahl angreifbar sein würde, war allen Beteiligten klar, das verdeutlicht ein im Katalog protokolliertes Gespräch aller Beteiligten. Zwangsläufig musste die Auswahl eine „subjektive Bestenliste“ werden. Sie lässt jedoch, etwa bei den Werken, die von Mattheuer ergänzend gezeigt werden, auch jene zu, die außerhalb der Kunstfreiheit entstanden sind, wo viele Künstler auch Freiräume finden konnten. Nach der heftigen Kritik an früheren Ausstellungen, die die Kunst aus Deutschland thematisierten, und der Kritik an der Auswahl der Kunstwerke für das Reichstagsgebäude vor etwa zehn Jahren, die sich an der angeblichen Ausgrenzung der DDR-Künstler stieß, waren solche Vorwürfe auch hier zu erwarten.

Dieses Mal kann die Ostkunstfrage nicht viel mehr vor Augen führen als die Diskrepanz zwischen Beitritts-Makel und Vereinigungs-Mythos. Nun ist ein Beitritt – auch eine mögliche Variante der Vereinigung – mit dem Makel behaftet, dass der Beitretende eine untergeordnete Rolle spielt. Die reine These einer Vereinigung zweier vermeintlich Gleichberechtigter verklärt diesen Beitritts-Makel oft. Der Beitritt der DDR zum Staat des Grundgesetzes war in eben diesem Verfassungsprovisorium nicht vorgesehen. Dass es unter der Prämisse des

Grundgesetzes (wenn auch etwas an seiner letzten Schlussbestimmung vorbei) dennoch zum Beitritt gekommen ist, kann gefeiert werden, darf auch gefeiert werden, gern auch ganz entspannt.

Die Umsetzung der Ausste llungsidee, die sich im wesentlichen auf das Bundesdeutsche beschränkt, ist so gesehen folgerichtig. Wenn man sich jedoch nicht am Beitritts- sondern am Vereinigungsgedanken orientieren will, wird man dies als ungerecht empfinden. Und natürlich ist die „60 Jahre. 60 Werke"-Ausstellung ungerecht, schließlich war auch die Situation, die diese Ausstellung abbildet, ungerecht. Dennoch macht man sich gern ein Bild, das den Blick auf Gleichzeitigkeiten mit einschließt.

Die Werke sollen also repräsentativ für sechzig Jahre Kunstfreiheit sein. Das ist der Anspruch. Die Repräsentationsfunktion, die die Kunst hier leisten soll, kann sie weder als jeweiliges Einzelwerk noch als Zusammenschau leisten. Insofern steht sie dem Anspruch auch nur so vordergründig als Repräsentationsinstrument zur Verfügung, wie der Repräsentationsanspruch an sich unzureichend ist. Denn das Grundgesetz als maßgebendes Kriterium ist eine Konstruktion, die die Sichtweise auf Strömungen und Verbindungen zu anderen Entwicklungen außer Acht lässt. Aber auch die Einschränkung, dass für die Vorbereitung der Ausstellung nur wenige Monate zur Verfügung standen, musste auf Kosten der Qualität gehen, weil wohl viele Werke, die als „Schlüsselwerke" besser geeignet gewesen wären, nicht verfügbar waren.

Zusammenhänge zeitgeschichtlicher Ereignisse mit Kunstströmungen und einzelnen Werken werden in den beiden Räumen mit Videos und Touch-Screen-Tischen herzustellen versucht. Gerade in Bezug zur Zeitgeschichte mag man einige Kunstwerke vermissen, etwa Gerhard Richters Stammheim-Zyklus (wenn dieser auch erst Jahre nach dem „Deutschen Herbst" entstand) oder Immendorffs „Café Deutschland"-Werke. Performative Kunst und Videokunst tauchen nicht auf, und auch ein politischer Künstler wie Hans Haacke fehlt. Klaus Staeck hat mit seiner Plakatkunst über Jahrzehnte hinweg die Zeitgeschichte künstlerisch und kritisch begleitet. Einige seiner Plakate hängen auch in der Ausstellung, erscheinen jedoch nicht im Katalog und – wen wundert's – auch nicht in den Foren der „Bild"-Zeitung.

Der Vermittlungseinsatz dieses Blattes, das nicht nur Mitinitiator sondern auch „Medienpartner" der Ausstellung ist, ist übrigens bemerkenswert. Täglich ein Werk wird präsentiert und erläutert, sowohl in der Druck- als auch in der Onlineausgabe. Auf diesem Wege wird die Ausstellung einem ungewöhnlich großen Teil der Bevölkerung zugänglich gemacht. „Bild" will so „ein bisschen Volkshochschule" machen, wie ihr Chef Kai Diekmann in einem Interview äußerte. Anders ausgedrückt ließe sich auch von einer Art „Reader's Digest" der bundesdeutschen Kunstgeschichte sprechen: sechzig zweifellos ertragreiche Jahre künstlerischer Freiheit unter den Bedingungen des Grundgesetzes, selektiv verkürzt zu einem zügig konsumierbaren Zeitraffer.

Im Rahmen der Einschränkungen, die es von vornherein gab, sind, so ist zu hoffen, Qualität und (subjektive) Bedeutung der Werke die entscheidenden Kriterien gewesen, nicht etwa Vollständigkeit, Quoten oder gar „Ausgewogenheit". Was die Bedeutung betrifft, fehlte für die letzte Dekade möglicherweise die notwendige Distanz, auch das ist ein Zeichen der Zeit. Jede Auswahl ist subjektiv, und ganz ohne Beliebigkeiten und Fehlstellen geht es in der Praxis wohl nicht.

Die allzu oft zu lesende Apostrophierung mit dem despektierlichen Begriff „Jubelschau" greift zu kurz und floss wohl so manchem schon beim bloßen Hören des Ausstellungstitels aus der Feder. Das Ziel der Ausstellung immerhin ist klar formuliert und konsequent umgesetzt. Der Repräsentationsanspruch, der für die Kunst erhoben wird, also die Kunstfreiheit im besten Sinne zu propagieren, kann nicht einmal theoretisch erfüllt werden. Denn die Abgrenzung zur DDR findet nicht inhaltlich sondern auf konzeptueller Ebene statt.

Die Ausstellung ist trotz der teils hervorragenden Werke schlicht. Die Aneinanderreihung von Momentaufnahmen lassen zwar gute Räume entstehen, doch letztlich ist das Konzept dann doch zu einfach gestrickt. Was die Debatte um die Ostkunstfrage betrifft, zeigt sich, dass die Feuilletons, die bekannte Vorbehalte gegen Ausstellungen dieser Art gern hervorgeholt haben, die Bedeutung dieser Ausstellung letztlich offenbar überbewerten.

Das, was diese Veranstaltung nicht will und nicht vermag, wird vielleicht die von Stephanie Barron und Eckhart Gillen kuratierte Ausstellung – „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1989" – leisten können, die bereits in Los Angeles zu sehen war in diesem Jahr in Nürnberg und in Berlin Station machen wird. Der Repräsentationsanspruch, das lässt sich immerhin vermuten, wird hier weiter gefasst sein, auch weil er nicht unmittelbar an ein gesellschaftliches oder gar staatliches Selbstverständnis gebunden ist. Und er wird eine Grundlage für eine Auseinandersetzung bilden können, die sich nicht einzig auf konzeptuelle Abgrenzung stützen muss.

*Peer Golo Willi*

*„60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 2009", Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstraße 7, 10963 Berlin, 01.05.–14.06.2009*

*siehe auch Seite 26*

# BRD – Old Boys Network

*/„60 Jahre. 60 Werke“ im Martin-Gropius-Bau*

Auf der Suche nach der richtigen Art und Weise, den Lesern der „Bild“ die vergangenen sechzig Jahre der Bundesrepublik Deutschland nahezubringen, verfiel Chefredakteur Kai Dieckmann auf die Idee, diese Geschichte in Bildern zu zeigen, in Gemälden: für jedes Jahr ein Gemälde, „weil ‚Bild‘ ein Bildermedium ist, weil wir ‚Bild‘ und nicht ‚Text‘ heißen“, äußert sich der Chef dazu. Walter Smerling, Initiator des Ausstellungsprojekts „60 Jahre. 60 Werke“, wird das vielleicht ein bisschen anders sehen, aber die Medienbegleitung ist ihm sicherlich willkommen. Was man nun im Martin-Gropius-Bau, einst in unmittelbarer Nähe zur Mauer, zu sehen bekommt, ist ein Sammelsurium höchst unterschiedlicher Gemälde, Skulpturen, Fotos und mehr.

Aus der anfänglichen Idee, ein Kunstwerk für jeweils ein spezifische Jahr auszustellen, wurden dann doch plötzlich viel mehr als nur ein Werk. Als Besucher steht man in einer Koje und sieht sich mehreren Gemälden gegenüber. Wenn er aufmerksam schaut, wird er am unteren Teil der Wand eine Jahreszahl entdecken. Diese Zahl weist dann auch auf das zentrale Werk für das spezifische Jahr hin – auf das man sich doch besser beschieden hätte. Indem man weitere Werke zeigt, vom selben Künstler oder von Zeitgenossen, wird eine Idee verwässert bis zur Unkenntlichkeit. Das liegt auch wohl daran, dass man der simplen Idee, durch ein Beratergremium noch mehr Glaubwürdigkeit zugestehen wollte. So setzt man eine These in die Welt, um sie im gleichen Moment wieder zu relativieren. Zwar wird betont, das Gremium habe um jedes Bild kräftig gestritten, aber den Streit will man nicht glauben.

Und es hilft der Glaubwürdigkeit des Projekts in keiner Weise, dass es noch durch zwei weitere Räume für die Geschichtsschreibung erweitert wird. Hier kann der Besucher an interaktiven Tischen mit Projektionen arbeiten, eingerichtet vom Gestaltungsbüro Art + Com, und sich auf kleinen Bildschirmen die jeweils wichtigen Ereignisse eines jeden Jahres anschauen. Damit aber entfernt man sich noch weiter von der ursprünglichen Idee. Der Katalog wiederum lässt ahnen, was geplant war. Dort wird ein Ereignis, zum Beispiel der Mauerbau 1961, mit einem Werk verknüpft, in diesem Falle einer Raumplastik von Norbert Kricke. Was wäre möglich gewesen, wenn man auch in der Ausstellung konsequent dem anfänglichen Ansatz vertraut hätte? Das hätte bedeutet, die jeweilige Geschichtsbeschreibung mit einem Bild des Jahres zusammenzubringen. Damit hätten die Veranstalter dann auch wohl den heftigsten Vorwurf gegen diese Ausstellung entkräften können, den der Blindheit gegenüber einer Kunst der ehemaligen DDR. Die findet man erst nach der Wiedervereinigung gebührend präsentiert. „Überläufer“ wie Gerhard Richter, A. R. Penck oder Imi Knoebel sind gut vertreten, aber als bundesrepublikanische Künstler. Was hier zu sehen ist, ist die Kunst der Bundesrepublik Deutschland, eines Landes, das es nach der Wiedervereinigung so nicht mehr gibt. Es wäre ehrlicher gewesen, das Projekt mit den Jahreszahlen 1949 bis 1990 zu kennzeichnen. Aber eine Ausstellung unter dem Titel „41 Jahre. 41 Werke“ wären dann dem Jubiläumsjahr kaum gerecht geworden. Die Ausstellung wurde innerhalb sehr kurzer Zeit realisiert – von der in Bonn ansässigen Stiftung für Kunst und Kultur. Da allerdings muss die Frage erlaubt sein, warum ein derartiges Jubiläum erst im Jubiläumsjahr zur Kenntnis genommen wird.

Am Ende steht dann doch die Einsicht, dass es sich bei der Ausstellung um ein Ergebnis eines ‚Old Boys Network‘ handelt, die noch einmal ihre Sicht der Dinge vorstellen wollen. So wundert es dann auch kaum, wenn Bazon Brock aus Anlass dieser Ausstellung seine „Besucherschule“ wieder belebt hat. Und so wie man mit den Ostdeutschen umgegangen ist, so geht man auch mit Frauen in dieser Ausstellung um, sie sind eine vernachlässigte Größe. Aber wie wir aus dem Kreis der Organisatoren erfahren, freuen sich die Künstler über ihre Präsenz in der ‚Bild‘. Und diese Präsenz lässt dann auch die Besucherzahlen in die Höhe schnellen. Und die Bild wird das neue Intellektuellen-Blatt. Warten wir noch ein paar Jahre… dann wird die Geschichtsschreibung endlich die notwendige Klärung herbei bringen. Aber dann wird wohl auch das ‚Old Boys Network‘ nicht mehr seine Stimme erheben können.

*Thomas Wulffen*

*Ausstellungsdaten siehe Seite 25*

# Everything is immer noch Wrong

*Henrik Plenge Jakobsen in der Galerie ZK*

Es ist wahrscheinlich ungerecht. Aber während ich diese Buchstaben in die Tastatur tippe, summen fette Landfliegen um mich herum, aus dem Panoramafenster der Blockhütte sehe ich den Ponys zu, die behäbig auf der Koppel stehen. Obwohl die Sonne scheint, spielen die Kinder oben in ihren Zimmern und flüstern, um ihre schlafende Mutter nicht zu wecken. Noch zwei Stunden bis zum Mittagessen, das die Bauersfrau im Haus nebenan serviert, die auch die Kekse gebacken hat, die vor mir auf dem Tisch stehen, von einem Küchentuch vor den Fliegen geschützt. In einem mit Blumen bemalten Becher dampft schwarzer Tee, nach lokalem Brauch mit Himbeersirup parfümiert. Eigentlich alles in Butter.

Nur ich muss noch etwas arbeiten und diese Gedanken irgendwie ordnen. Während des Gallery Weekends nahm ich nämlich für ein knappes Stündlein eine Auszeit vom glamourösen Trubel, und fuhr nach Moabit. Vorbei am Naturkundemuseum, Hamburger Bahnhof, Hauptbahnhof und der Strafanstalt, um eine neue kleine Galerie zu erreichen: „ZK", für zeitgenössische Kunst. Der Grund meines Besuchs war eine Facebook-Einladung gewesen, überraschend hatte mich der dänische Künstler Henrik Plenge Jakobsen zu seiner Ausstellung „Kapital Melencolia" eingeladen.

Natürlich wollte ich hin, der Künstler ist ein herausragender Künstler der Generation des „Nordic Wonder", und als Professor an der Osloer Akademie mit dafür verantwortlich, dass eine spannende Generation junger Künstler aus Norwegen international reüssiert und vielleicht auch nach Berlin zieht.

Wie angesichts des Trubels zu erwarten war, hatten nicht viele Besucher den Weg in die winzige Galerie in der Emdener Straße gefunden, die sich hier als kleines aber feines Grafik-Kabinett vorstellte. Die vermeintlichen Grafiken entpuppten sich als primärfarbene Gouachen – auf der einen Wand sechs Zielscheiben, jeweils mit dem ausgesparten Schriftzug „Everything is Wrong", ihnen gegenüber drei unterschiedliche Arbeiten.

„Total Institution", ein Raster aus Rechtecken mit abgerundeten Ecken, eine Scheibe mit abwechselnd blauen und schwarzen Segmenten und dem titelgebenden Schriftzug „KAPITAL MELENCOLIA", sowie eine Komposition aus gelben und orangenfarbenen Diamantenformen, die an Firmenlogos erinnern, diesmal ohne Text, aber „Kapital Melankolie Diamonds" betitelt. „Das ist beinahe eine Retrospektive", witzelte der Künstler.

Ganz falsch ist das nicht. Denn obwohl sich eine Lesart der Werke in der Ausstellung als Kommentar zur aktuellen Krise und der damit verbundenen Panik aufdrängt, sind einige der Arbeiten über zehn Jahre alt. Die „Everything is Wrong"-Zielscheiben, eine Hommage gleichermaßen an Cady Noland und Jasper Johns, wurde zum ersten Mal als Wandmalerei bei der ersten Manifesta-Ausstellung gezeigt. Die Feststellung, dass nichts richtig sei, hatte der Künstler damals von dem gleichnamigen Album von Moby übernommen. „Das sehe ich immer noch so!" sagt der Künstler heute, und man sucht vergeblich nach Ironie in seinen Worten.

Fast zehn Jahre alt ist die Auseinandersetzung von Henrik Plenge Jakobsen mit dem Begriff der „Totalen Institution", auch die „gefräßige Institution", die nach Erving Goffman das Leben von Menschen so strukturiert, dass sie sich zu jeder Zeit ihres Lebens in einem Verhältnis zu einer Autorität aufhalten müssen. Die Arbeiten, die der Ausstellung ihren Titel leihen, sind nicht ganz so alt, sie wurden für die Schau „Adorno" im Frankfurter Kunstverein produziert, und stellen den Versuch des Künstlers dar, Werke zu schaffen, die um das „prismatische" Denken des Philosophen, die Radikalität seiner kulturellen Kritik und das „Scheitern der von ihm bis zu seinem Tode vehement vertretenen Zwölftonmusik" kreisen.

In der Moabiter Ausstellung gibt es noch ein Hinterzimmer, dort hängt ein Multiple, die wohl aktuellste Arbeit: ein Poster, das so aussieht wie das Feld auf dem man beim Roulette-Spiel die Einsätze platziert. Aber anstatt Einsätze zu verlieren, verdoppeln oder zu verdreifachen, verweisen die Felder hier auf die Zusammenhänge von Wirtschaft und Kriminalität: Polizei, Gericht, Gefängnis steht auf einer Seite, und auf der anderen: Industrie, Kapital, Produktion.

Was auf den ersten Blick so schön plakativ und einfach wirkt, ist tatsächlich ein Spiegel der Verflechtungen von Spieltrieb, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen, die immer wieder das alltägliche Leben mitbestimmen, nicht nur das der Künstler. Und keiner kann sagen, das habe niemand gewusst, die Zitate bringen es auf den Punkt. Selbst Moby wusste schon vor 13 Jahren Bescheid.

„Schlimme Nachrichten in freundlichen Farben", meinte der Künstler.

Nun ist eine Fliege in meinem Tee gelandet und schwimmt aufgeregt umher. Meine Neigung sie zu retten ist begrenzt. Jemand ruft: „Ah, Mittagessen!" *Andreas Schlaegel*

*Henrik Plenge Jakobsen „KAPITAL MELENCOLIA"*
*Galerie ZK, Emdener Str. 5, 10551 Berlin*
*02.05.–12.06.2009*

# Blurring America

*/„Picturing America" in der Deutschen Guggenheim*

I went to the Guggenheim the other day. I stood in front of a still life depicting a salt & pepper shaker huddled together with a shiny chrome napkin dispenser, creamer, and a bottle of ketchup and cried.

It must have been an instance of nostalgia. Or perhaps what the Germans call "home pain," Heimweh. As always, I turn to writing when overcome by a feeling that remains muddled in my mind. Writing helps me tickle out the inarticulable, which is usually a one-liner: I left the Guggenheim feeling "nostalgic."

Art critics dare not use nostalgia as a point of departure. It even seems to have become a bit of a dirty word these days as many artists are accused of making nothing new under the sun. Instead their work is "nostalgic," hence, lacking in originality, often harking back to the 60s and 70s, on the one hand, or the 20s and 30s, on the other. Indeed, in the critic's vernacular, "nostalgic" is almost on par with "decorative"; that is, the anti-thesis of "critical" or "conceptual."

So why did this "nostalgia" leave me with a feeling that these artworks were surprisingly good? Yet another simple feeling, this "good," but it was the complex emotions stirred up by this good that made me go home to ferret out the reason I might have unwillingly become a fan of the much-maligned Photorealists.

In the 1970s in America, High Art was far from Photorealism. Abstract Expressionism, Pop, Minimal, you name it, that was High. Photorealism was low. It was so low, it wasn't even Camp. But photorealism leaned towards an appropriation of the aesthetic adopted by Harley Davidson drivers or people in Chevy pick-ups, tits and ass and sunsets galore spray-gunned or airbrushed in glittery gloss along the side of the Slushy Shack. "Neon in daylight," said Frank O'Hara. And that's just it. The photorealists borrowed from a "real" aesthetic but their subject matter was poetic, and perhaps even politically real. When Robert Bechtle depicts a family eating soft ice cream at an outdoor roadside hamburger and frankfurter joint, you see a lot more than just that. In Foster's Freeze, Escalon (1975), the mother sits somewhat distanced from her children, as if buying them ice cream buys her the time to look through the booklet she's just bought explaining the historical site just visited. The ice cream is the kids' compensation, in turn, for having suffered through the historical site. It's the father (or the stepfather, or the boyfriend – with the rampant rate of divorce-on-demand in the 70s) who takes the snapshot. His aviator sunglasses have been left behind on the table. He's caught them by surprise. No pleads for a smile, look this way, "Say cheese," no: instead he's captured the moment, this in-between moment of a summer holiday road trip, before the map gets pulled out again, and "Mom, how much longer do we have to drive?"

We slurped blue-ice with abandon. We didn't have to nibble at dainty pink, green or lilac macarons from Ladurée. We gorged on black-and-white cookies by the bundle, ripping them apart to eat the creamy stuff in the middle first and had competitions as to who could stuff the most Ritz crackers in their mouth and still sing, "Mary had a little lamb." The world was … fun. These are the remembered emotions unearthed by a picture of a woman and two children eating ice cream.

And as for that diner shot? The diner was the democratic eatery, par excellence. It catered to the late-night shift, the to-go crowd, truck drivers and men in blue overalls. I was neither, but I was a part of the hedonist late-night Manhattan transfers, that is, a disco dancer, and the diner provided a hangout spot to recap and refuel. Our "last drink" at 4 a.m. was a water and a cup of borsch before hitting the sack. I miss that. I really do. *April Elizabeth Lamm*

*„Picturing America", Deutsche Guggenheim,*
*Unter den Linden 13/15, 10117 Berlin, 07.03.2009–10.05.2009*

# Take it or leave it

*/ fake or feint*

Das Ausstellungsformat „exhibition as school" scheint Schule zu machen. Nach „United Nations Plaza" und dem „Glaspavillon" ist die von dem freien Kurator Jörg Franzbecker und dem Theoretiker Martin Beck organisierte Ausstellungsreihe „fake or feint – sechs Szenarien zur taktischen Markierung" in zwei Ladenlokalen des Berlin Carrés am Alexanderplatz ein weiterer Anlauf, jenseits institutioneller Einrichtungen, den Raum für zeitgenössische Kunst mit einem hohen theoretischen Anspruch und aus unterschiedlichen Perspektiven zu öffnen. Performances, Vorträge und Seminare erweitern das sechsteilige Ausstellungsprogramm.

Bereits zuvor suchten Franzbecker und Beck im Rahmen von Ausstellungen oder Publikationen die Zusammenarbeit, ohne dabei explizit als Duo aufzutreten. Mit „fake or feint" rücken sie das Verhältnis von Theorie und kuratorischer Praxis selbst in den Fokus und stellen es auf verschiedenen Ebenen zur Diskussion. So werden in dem Projekt kuratorische Verfahrensweisen nicht nur auf Kunst, sondern eben auch auf damit zusammenhängende oder assoziierte Theorien bezogen.

Ausgehend von der These, dass Markierungen ein physischer, Oberflächen verändernder Akt sind, der Differenzen erzeugt bzw. sichtbar macht, ist „fake or feint" bestrebt, anhand von einer auf den ersten Blick durchaus heterogenen Bandbreite künstlerischer Positionen, Markierung als bewusste Eröffnung von Handlungsräumen zu interpretieren. Arbeiten wie Eran Schaerfs raumgreifende Installation „Scenario Data #42 (Cevos Ceniakos' Wardrobe), 89/97/09", Amy Granats „The W. Lee Prints", Tim Stüttgens „PPP TAUSCHGAME – Performance on Economies of Pleasure, with Special Guest Liz Rosenfeld" oder Kaucyila Brookes 5-Kanal-Filminstallation „Alma Mater" werden unter Bereichen wie Stadtraum, Geschlechterpolitik, Mode, Körperinszenierung, Clubkultur und Entertainment als ‚taktische Markierung' analysiert und lose zueinander in Beziehung gesetzt.

Mit der Wahl des Begriffs „Szenario" für die einzelnen Ausstellungen wird dabei die Unverbindlichkeit, der Versuchscharakter dieser einzelnen Herangehensweisen zum Thema betont und erinnert darüber hinaus an selbstreflexive kuratorische Ansätze, vergleichbar denen der letzten Berlin Biennale, die für ihr offenes Konzept einerseits gefeiert und andererseits abgelehnt wurde. Bei „fake or feint" bilden ein Vortragsraum und eine Bibliothek, mit je nach Ausstellung variierenden Informationen zu den KünstlerInnen und ihrer theoretischen Kontextualisierung, eine symbolische „zweite Ebene", die über diese Benennung aber indirekt für den Vorrang der künstlerischen Arbeiten vor ihrer Diskursivierung plädiert. Statt begleitenden Ausstellungstexten liegen Abreißblöcke mit Zitaten zum Mitnehmen aus. Doch so einfach das Abreißen ist, umso komplexer sind die gebotenen Denkanstöße.

„Fake or feint" ist als Untersuchung einer grob umrissenen Fragestellung angelegt, bei der die einzelnen Szenarios jeweils nur als mögliche Antworten erscheinen, mehr ein Andenken als ein Durch-dachtsein darstellen und durch ihr Begleitprogramm und Textmaterial zur Partizipation einladen. Der übergreifende Zusammenhang der einzelnen Szenarios – einschließlich eines Filmprogramms im Arsenal – wird durch eine von dem Grafiker Flo Gaertner entworfene Corporate Identity des Ausstellungsprojekts und Katrin Mayers je nach Szenario variierende Raumgestaltung der „Zweiten Ebene" verstärkt, wenn nicht erst hergestellt. Mit einfachen Materialien wie Styropor und bedrucktem Papier greift sie Fragen des Displays auf und wird selbst zur räumlichen Markierung der „Zweiten Ebene". Corporate Design wie Raumgestaltung rufen immer wieder das dahinter liegende Konzept in Erinnerung, ja visualisieren,als stets präsente Selbstdarstellung des Konzepts der Organisatoren, das Zusammentreffen von künstlerischem und kuratorischem Arbeiten. So entsteht ein kontinuierliches Pingpongspiel von Kunst, ihrer diskursiven Rahmung und ihren Präsentationsbedingungen – letzteres auch verstärkt durch die Glastüren, die unvermeidlich zu einer Gegenüberstellung von Kunst und Shoppingkultur führen, die mal bereichernd, mal bitter und mal selbstironisch erscheint.

„Fake or feint" verzichtet bewusst auf klare Aussagen und eindeutige Theoretisierungen, vielmehr eröffnet sie eine mit jedem Szenario komplexer werdende Verweisstruktur zwischen Kunst und begleitenden Texten. So besteht durchaus die Gefahr, dass das Herstellen von Zusammenhängen vor der Betrachtung der einzelnen Werke dominiert. Die offene Struktur des Projekts überlässt aber auch gerade dem Publikum die Wahl, über verschiedene Wege und Medien in das Thema einzusteigen – als ein Angebot, das ebenso angenommen wie abgelehnt werden kann. In diesem Sinne gilt für die Abreißzettel wie für das gesamte Ausstellungsprojekt: Take it or leave it.

*Fiona McGovern*

*„fake or feint"*
*Einkaufszentrum Berlin Carré am Alexanderplatz,*
*Karl-Liebknecht-Straße 13, 10178 Berlin*
*10.01.–25.07.2009*

# Strausberger Platz 2

*/ 7×2 Messe, Kippenberger bei Capitain Petzel und anderes*

Schon vor anderthalb Jahren schrieb ich an dieser Stelle ein Portrait zum Strausberger Platz: über die gerade eröffnete Sammlung Haubrok, über Adamski, der die Räume der kurz zuvor geschlossenen Galerie Jesco von Puttkamer übernommen hatte und über Ausblicke auf abgefackelte Allianz-Smarts hinter einem zentralen Brunnen. Der war damals abgestellt, umso mehr sprudelte er jetzt im Frühjahr des Krisenjahrs und versprühte eine angenehme Frische an diesem klaren, warmen Sonntag. Auch die Smarts waren längst, dank bestimmt optimalen Versicherungsschutzes, ersetzt und parkten an gleicher Stelle wie damals die Plastikhäuflein. Der Grund für den „Reload" in diesem Heft ist sicher die kleine Nebenmesse zum Gallery Weekend 7×2, zu der sich die sogenannte nächste oder junge Generation an Galerien zusammengetan hatte und jeweils eine Galerie aus dem Ausland einlud, zusammen im Treppenhaus des Henselmann-Towers (dem ehemaligen Haus des Kindes) auszustellen. Allesamt Hoffnungsträger des hiesigen Kunstmarkts, mit guten Kontakten zu den großen Galerien, allesamt mit einem Bonus in den unsicheren Markt gestartet – einem Starterbonus, ohne den es mittlerweile kaum möglich ist, aufzusteigen, geschweige denn zu bestehen.

Aber zunächst zum Platz und seiner näheren Umgebung, denn es hat sich einiges getan die letzten Monate. Der spektakulärste Neuzugang war sicher Capitain Petzel, die in dem ost-modernistischen Ambiente eines Großpavillons schon ihre 4. und 5. Ausstellung zeigten. Alles wirkte bisher recht trocken und spröde, was auch der Architektur zu Lasten gelegt werden könnte, auch die diesmaligen Shows von Kippenberger und seiner Witwe Elfie Semotan konnten noch nicht überzeugen. Man könnte denken, da wurde vielleicht zu sehr im Nachlass gekramt und einige belanglose Pappkistenbildobjekte gefunden, die Kippenberger am Strand von Brasilien unter ständigem Schaffensdrang und Caipirinhazufluss irgendwie machen musste. Auch wenn die Benennung einer Tankstelle (Gas Station) nach Martin Bormann, einer unter vielen in Südamerika untergetauchten Nazis, eine wichtige Sichtbarmachung eben dieses Umstandes war, war der Rest doch eher Resteproduktion. Man stellt sich vor wie damals der Kunsttransporteur, von Capitain geschickt, die Pappschnitte mit Handschuhen rettete – es war das Ende der goldenen Achtziger, der Beginn der letzten Krise und vielleicht ist deshalb alles noch da und immer noch verkäuflich.

Da passt es einigermaßen gut, dass die Redaktion in den neuen Räumen von „Texte zur Kunst" im 4. Stock des schon beschriebenen Henselmanngebäudes direkten Blickkontakt zum Capitain-Kippenberger-Ensemble hat, hat man doch die gleichen Wurzeln. Kippenberger steuerte die erste Edition zum ersten TZK-Heft bei und war der Grundstock für den Aufstieg in gediegene Räume, samt Parkett, matten Glastüren und einem atemberaubenden Ausblick auch über die Reststadt. Das ändert natürlich die Perspektive, auch auf das Heft. Schon der letzte Titel wurde vom Grafikbüro Double Standards von unten schräg gegenüber gestaltet. Einer der Betreiber ist der Bruder von Tobias Rehberger. Er sitzt allerdings schon länger mit seinen Mitarbeitern vor Ort in einem holzgetäfelten Ladenraum und hätte auch schon in meinem letzten Strausberger-Platz-Text erwähnt werden können. Auf das Konto von Double Standards gehen unter anderem das neue Kästchendesign des HdKdW, das Erscheinungsbild von Sprüth Magers Berlin samt deren neuem Filmshop oder das des Bureau Muellers, betrieben vom Expressesprecher der KW und Isabelle-Graw-Mann Markus Müller.

Überhaupt siedelten sich einige Gestalter rund um die Karl-Marx-Allee an: Gleich gegenüber von Double Standards

eröffneten Lambl/Homburger ihre Räume am besagten Sonntag mit einem aufwändig gestalteten Relaunch eines Warhol-nahen New York Underground Films aus den Siebzigern. Weiter östlich dann, gleich neben der neu eröffneten Galerie Kroïe (wie spricht man das eigentlich aus) hat die Frankfurter Agentur Surface eine Filiale, im gleichen Haus wie der Verlag Sternberg Press. Sie ist übrigens auch für die drei Punkte über dem Krome verantwortlich.

Eine vernetzte Gestaltungs- und Publikationskraft für den bildenden Kunstsektor konzentriert sich demnach in der ehemaligen Stalinallee. Deren merkwürdigen Melange aus 1920er-Jahre-Modernismus, Klassizismaus, Bürgerbombast und Ostblockmuff, oft als Zuckerbäckerstil verkürzt zusammengefasst, fasziniert immer mehr, vor allem westdeutsche Kulturschaffende. Vielleicht gerade weil diese Mischung stilistisch die architektonische Entsprechung zu den zitatfreudigen nuller Jahren bildet. Man kann sich z.B. schickloungig mit Ledersesseln und Post-Expressionismus-Bildern auf Holzwänden präsentieren, wie es seit einiger Zeit auch die am Platz ansässige Galerie Ben Kaufmann tut. Sie ist ebenfalls Teilnehmer bei der „7×2"-Messe und genauso wie Croy Nielsen zudem Teilnehmer des Gallery Weekends.

Also hoch ins Treppenhaus des Eckhochhauses, wo die Aussteller in den tageslichtlosen Zugangsbereichen der Wohnungen die Arbeiten drapiert hatten; aus denkmalschützerischen Gründen durfte nicht gebohrt oder gehämmert werden. Schon bei meiner ersten Recherche damals beeindruckten mich die großen stumpfen Räume von denen je sechs Wohnungen abgehen. Das hat etwas Newyorkhaftes und ist so in Berlin selten zu finden. Und so fühlte man sich auch wie beim Besuch eines New Yorker Galerienhauses und stapfte die schmalen Treppenaufgänge hoch, um die Ausstellungen übereinander anzuschauen. Genauer werde ich an dieser Stelle nicht auf Einzelnes eingehen, zu vage blieb der Gesamteindruck. Es war heiß und stickig, die Galeristen standen neben den Werken, aber eben auch zwischen den Wohnungen. Irgendwie passte alles stilistisch ganz gut zueinander. Die Galerien der Künstler der Retromoderne fanden sich an einem Ort wieder, der programmatisch zu gut zu ihrem Programm passte. Beides, Architekur und Kunst, nahmen sich in dieser Nähe an Kraft. Das Newyorkeske schrumpfte auf Normalmaß und die Kunst fügte sich so gut ein, dass man sie im nächsten Stockwerk schon wieder vergessen hatte. Natürlich war das auch ein normaler Messe-Effekt. Schön für alle hingegen war die Tatsache, dass es sich um eine Einnachmittagsveranstaltung handelte. Außer Lüttgen, der auf der gleichen Etage wohnt, in der er seine Galerie präsentierte, genossen alle Aussteller die frische Luft auf dem Nachhauseweg.

Unten blies der Wind feine Wassertröpfchen vom Brunnen herüber. Es gab freies Bier und leckere Limonaden des umtriebigen Modekunsteventveranstalters „Nowadays" (der am Platz den temporären Ausstellungsraum „Contributed" betreibt) und man genoss den frühen Abend im weitläufigen Areal.

Eine weitere Masche im Strausberger-Platz-Kunstnetz bleibt zuletzt noch zu erwähnen: Drei Wochen später gingen diese Zeilen im Copyshop auf der anderen Seite des Platzes, gleich bei Ben Kaufmann um die Ecke, wie bisher jede „von hundert" in die Vervielfältigung. *Andreas Koch*

*>von hundert 12/2006 „Der Köln-Effekt"*
*>von hundert 11/2007 „Der Standort Strausberger Platz"*
*>von hundert 07/2008 „Kippenberger in Mitte"*

# Dissonanz in der Schleuse

*/ Christine Würmell in der Temporären Kunsthalle*

Der Titel zum Ausstellungsprojekt von Christine Würmell im Foyer der Temporären Kunsthalle Berlin nimmt gleichermaßen Bezug auf die räumliche Gegebenheit, wie er die Absicht der Künstlerin im Umgang mit der vorgefundenen Situation beschreibt. So könnte mit „Dissonanzproduktion" einerseits die Unverhältnismäßgkeit innerhalb der räumlichen Struktur der Kunsthalle angesprochen sein, die gleichsam von symbolischer Bedeutung ist: In der großen Halle offenbart sich eine Ausstellungspolitik, mit der das Starsystem der Kunst mit Candice Breitz, Simon Starling oder aktuell Katharina Grosse bedient wird, in der ehemaligen Garderobe des Foyers der Versuch, mit einem Programm der schnellen Wechsel auch die kulturell-künstlerische Szene Berlins abzubilden. Mit „Dissonanzproduktion" kommentiert Würmell zunächst kritisch die Politik der definitionsmächtigen Akteure. Subtil weist sie darauf hin, dass die den KünstlerInnen jeweils zugesprochenen Räume immer auch Gewichtungen statuieren, die in Frage zu stellen sind – nicht im Hinblick auf Fragen nach der künstlerischen Qualität einer Arbeit oder Ausstellung, sondern im Hinblick auf das spezifische institutionelle Selbstverständnis, das sich mit der Politik der parallel laufenden und verschieden gewichteten Programme verbindet.

„Dissonanzproduktion" spricht aber auch explizit das aktivistisch-politische Potenzial an, das die Arbeit insgesamt begleitet, und das Würmell ganz generell für die zeitgenössische Kunstproduktion auch einfordert. Insofern erweist sich die Einladung an die Künstlerin mit ihrer Intervention, als Auftakt zu einer Ausstellungsreihe, als äußerst geglückte Entscheidung, und man kann im Sinne Würmells hoffen, dass diesem ersten Aufschlag weitere Interventionen folgen, die diesen kleinen Raum programmatisch und politisch besetzen.

„Dissonanzproduktion" führt direkt in den der Künstlerin zugewiesen Raum: Mit weißen Farbbeuteln bombardiert sie die Wände der ehemals Grau gestrichenen Garderobe. Nicht alle Stellen werden von der Farbe zugedeckt, die Rückwand des zum Foyer offenen Raumes zeigt deutlich Spuren der starken gestischen Intervention. Würmell verweigert so eine ungebrochene Übertünchung dieses ehemals funktionalen Zwecken dienenden, nun der Kunst gewidmeten Baukörpers: Der Raum wird hier gewissermaßen verunreinigt. Die weiße Farbe ist dabei als ein Hinweis auf den White Cube, als den traditionell idealen Ort zur Präsentation von Kunst, zu verstehen. Würmell aber tut gar nicht erst so, als ließe sich so etwas wie ein White Cube in dieser halböffentlichen Zone implementieren. Sondern sie spielt ganz bewusst und offensiv mit dieser Situation der Schleuse zwischen der Halle der Kunst und ihrem Umgebungsraum. In diesem Sinne ignoriert Würmell den vom Kunsthallenteam als „Projektraum" bezeichneten Ort, etwa als eine neu errichtete und abgeschlossene Zone innerhalb des Foyers. Sondern sie attackiert ihn mit ihren künstlerischen Mitteln, etwa durch den Einsatz vom Farbbomben oder im Weiteren durch (Über-) Sprayen. Das sind auch Mittel des (politischen) Aktivismus (und zuweilen Vandalismus) im öffentlichen Raum. In diesem Sinne dissoniert Würmell nicht nur ganz bewusst mit der vorgefundenen räumlichen Situation, sie disloziert auch, indem sie mit ihrer Arbeit die Räume der Kunst neu aufteilt und den „Projektraum" so sprichwörtlich als halböffentliche Zone zur aktivistisch-politischen Intervention auffasst und ihn so im übertragenen Sinne an die Öffentlichkeit weitergibt.

Man würde Würmells Intervention jedoch missverstehen, wenn man glaubte, dass sie ausschließlich Strategien des politischen Aktivismus in einen künstlerischen Vermittlungs-

kontext schleuste, dies käme einer Verkürzung ihres künstlerischen Ansatzes gleich. Die Qualität ihrer Arbeit liegt gerade darin, dass sie traditionelle Bildsprachen der Kunst mit Formen der Mediatisierung des politischen Tagesgeschehens zu verknüpfen weiß. In der Arbeit von Christine Würmell verschränken sich so verschiedene Zitate aus dem Feld der zeitgenössischen Kunst sowie dem der alltagskulturellen, gesellschaftlichen und politischen Gegenwart zu einem dichten Tableau von Erzählungen, mit denen sie neue Situationen konstruiert und Denkräume öffnet. Durch das komplexe Zusammendenken und Zusammenführen unterschiedlicher Referenzsystemen aus Kunst und mediatisiertem Alltag bildet sich eine Folie, vor der sich ein Raum für neue Narrationen des Politischen bzw. einer Re-Politisierung ästhetischer Diskurse eröffnet. Dabei bedient sich Würmell methodisch einer vermeintlich sachlichen, auch fotografischen Dokumentation sowie einer jeweils thematisch gebundenen, aber nach vielen Seiten hin offenen, Materialsammlung, die im Zuge von Recherchen entstanden ist und die Grundlage für die Bearbeitung der unterschiedlicher Informationen bildet. In der kritischen und reflexiven Überarbeitung und Verknüpfung von unterschiedlichem Datenmaterial werden diesem Bedeutungen eingeschrieben, die von einer Fixierung ihres jeweiligen Inhalts wegführen, und im Gegenteil unkonventionelle, komplexe Erzählzusammenhänge eröffnen. Auf den verschiedenen Ebenen der Rezeption spielen sie u. a. ganz gezielt mit dem Moment der Verunsicherung von vermeintlich abgesichertem Wissen. Die Technik der „Farbbomben-Malerei" z. B. zitiert deutlich die Strategien des Abstrakten Expressionismus. Die Ergebnisse ihrer „malerischen Anschläge" verknüpft Würmell dann mit nach assoziativen und semantischen Bezügen geordneten Themenfeldern aus den Bereichen Kunst, Wirtschaft, Politik und Öffentlichkeit, so dass sich ein Ensemble kunstimmanenter und (dezidiert) politischer Fragestellungen/Konnotationen entfächert. In „Dissonanzproduktion" etwa bearbeitet und kommentiert sie in drei fotografischen Arbeiten die aktuelle Klimapolitik. Der zweiteiligen Arbeit „Futures" (2008) sowie „2005–2050" (2009) liegen Gemälde der Künstlerin zugrunde, die sie für die Präsentation in der Ausstellung wiederum abfotografiert hat. In beiden Fällen verwandelte sie prognostische Kurvendiagramme zur Erderwärmung in abstrakte Malerei. Bei der Produktion der Vorlage von „Futures" verwendete Würmell Sprühfarbe, die außerhalb der Leinwand ein ‚Rest-Bild' auf dem Untergrund hinterließ, dem sie im fotografischen Abbild die Indexangaben des ursprünglichen Diagramms wieder hinzufügt. Im Nebeneinanderstellen macht sie die Prozesse der Aneignung und Umwidmung sichtbar und nachvollziehbar. Bei „2005–2050" sprüht Würmell zum Teil auf die Wand, zum Teil direkt auf das fotografische Abbild des Gemäldes. Die Angaben „mit Klimapolitik" und „ohne Klimapolitik" beziehen sich auf die verheerenden Prognosen des für 2050 maximalen und minimalen Verbrauchswert an CO2. Ihre Geste des direkten auf die Wand Sprayens (in der für den Kunstbetrieb unmöglichen Farbe Neongrün) unterstreicht dabei den Charakter des Aufrufs zu verantwortungsvollem Handeln und Aufbegehren gegen eine ignorante und rückwärtsgewandte Politik. In der dritten Fotoarbeit „California Leadership Ending Global Warming" (2009) stellt Würmell die Glaubwürdigkeit politischer Routinen und Rituale in Frage. Eine Fotografie, die zeigt, wie der kalifornische Gouverneur Arnold Schwarzenegger den Global Warming Solutions Act (2006) unterzeichnet, übersprüht sie mit „Alle Autos in die Antarktis". Dieser Umgang mit Fotografie zeigt das machtvolle Spiel unausgesprochener Bedeutung und formaler Konventionen, die die Fotografien begleiten und in die Würmell mit ihrem Graffiti interveniert, um eine andere narrative Struktur, etwa Dissonanz, zu erzeugen.

*Maren Lübbke-Tidow*

*Christine Würmell „Dissonanzproduktion",*
*Projektraum der Temporären Kunsthalle Berlin,*
*Schlossplatz, 10178 Berlin, 21.02.–15.03.2009*

# Spannung zwischen Voll und Soll

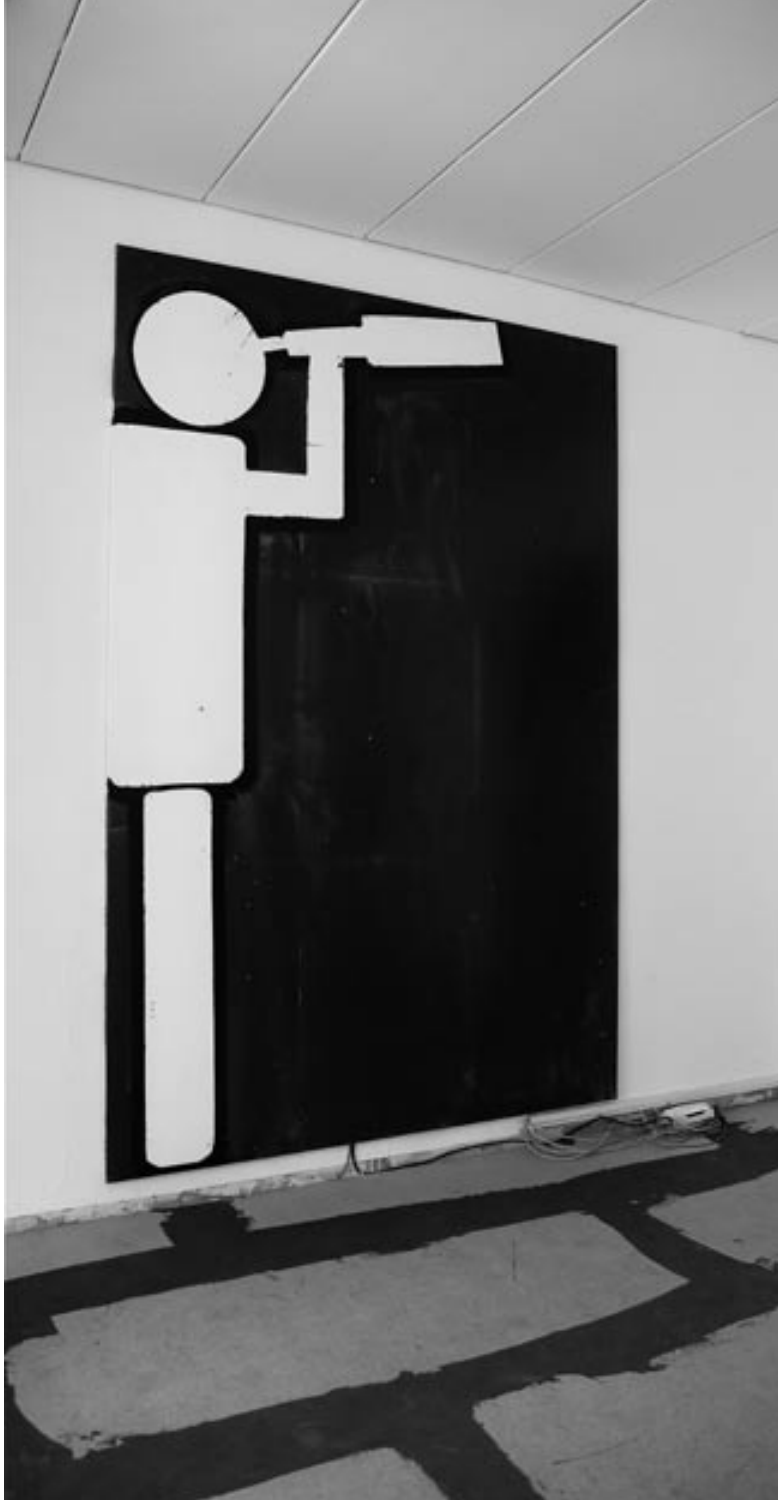
*/ Full of Emptiness in der Rosa-Luxemburg-Straße*

„Die Kultur schrumpft in den Zeitungen wie die Polkappen unter dem Treibhauseffekt. Trotzdem erwartet niemand, dass das Urteil über Kunst in die Hände von Boulevardredakteuren gehört. (…) Medien fantasieren gern über Katastrophen und Pandemien. Die größte Pandemie ist aber die der stetigen Komplexitätsreduktion." (Gerrit Gohlke, 2009).

Eine Aussage mit der ich vollkommen einverstanden bin. Daher ärgert es mich, dass ich über eine sehr gelungene Ausstellung nur eine einzige und zudem schnodderige Meldung zu lesen bekam. Der Autor mokiert sich darin über einen weiblichen „Curator of Emptiness". Diese bat einem französischen Ausstellungsbesucher, der weit nach Ausstellungsende an einer Installation von Robert Kusmirowski von Plattenspieler- auf Radiofunktion umstellen wollte, diesen Eingriff doch zu unterlassen. Dabei beging sie den angeblichen Fehler „Die Kunst ist doch nicht logisch" als Begründung zu nennen. „Dieser Hammerschlag schmiedete den Franzosen und mich zu einer eisernen aufklärerischen Front wider den Kunstmystizismus. Wir ließen der Armen keine Ruhe mehr. Bis die zornige Hausherrin den scharfsinnigen Franzosen der Ausstellung verwies. Ich ging mit, nackt und zufrieden." (taz, 02.05.2009)

Ich sehe keinen Fehler darin, Transzendenz der Transparenz, dem Spielraum bekleideter Sinnlichkeit der nackten Unmittelbarkeit den Vorzug zu geben. Ebenso den Blick lieber auf die Komplexität einer gelungenen Ausstellung zu lenken, als nach einem Sensatiönchen zu gieren. Was das Werk des ‚Fälschers von Lublin' (Robert Kusmirowski) angeht: Spätestens Anfang September wird seine Präsentation im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Stoff für eine fundierte Besprechung dieses bemerkenswerten Künstlers liefern.

Hier geht es jedoch um die Ende April gezeigte Ausstellung „Full of Emptiness". Mag sein, dass mich der Dualismus der



Begriffe Fülle und Leere als Sinologin besonders fasziniert. Beide Begriffe werden in China nicht absolut, sondern als voneinander abhängig verstanden, gleichsam als Bipolarität einer Einheit. In diesem Sinne waren meine im Vorfeld gestellten Erwartungen bei weitem übertroffen worden, die Konzeption war bis ins letzte Detail stimmig ohne auch nur ansatzweise zu verkrampfen. Wenn man die großzügigen Räumlichkeiten der 240 m² großen ehemaligen Zahnarztpraxis betrat, dann tönte aus einer Klappe über der Eingangtür der titelstiftende Klang von Donna Summer's Song „Full of Emptiness" (1992). Anstelle von Pressetexten oder Künstlerkatalogen konnte man sich einen Grundriss der Wohnung nehmen, der über die Positionierung der Werke Auskunft gab.

Auch wenn die ausstellenden Künstler: Dirk Bell, Michael Beutler, Agnieszka Brzezanska, Tatjana Doll, Markus Draper, Eberhard Havekost, Andreas Hofer, Renata Kaminska, Robert Kusmirowski, Joep van Liefland, Alexej Meschtschanow, Frank Nitsche, Daniel Pflumm, Józef Robakowski, David Shrigley, Suse Weber an diesem Wochenende zum Teil in anderen Zusammenhängen des Berliner Gallery Weekends zu sehen waren: Hier haben sie alle unter dem Engagement der Kuratoren Renata Kaminska und Markus Draper ein luzides Statement gesetzt, zur allseits besprochenen sinnstiftenden Rolle, die Kunst in einer Zeit bröckelnder gesellschaftlicher Strukturen zu geben vermag. Bei jeder der 20 Arbeiten lag der Bezug zum Titel nahe, selten waren so heterogene künstlerische Ansätze so homogen umgesetzt worden. Ebenso unterlag scheinbar jede der sieben ‚Ausstellungskabinen' einem eigenen inneren Konzept, von denen hier nur zwei besprochen werden.

In einer dieser sieben Ausstellungssituationen ist eine überdimensionierte Arbeit von Tatjana Doll zu sehen – das Piktogramm einer als „Sterngucker" (2009) betitelten Figur, die den Umriss einer fernrohrschauenden Gestalt darstellt. Ohne auf den Werktitel zu schauen, hätte das Motiv statt eines Fernrohrs auch als auf dem Kopf stehende Flasche gedeutet werden können, statt eines Sternguckers hätte die Figur auch ein Trinker sein können. Der Arbeit gegenüber läuft eine Videoarbeit von Agniezka Brzezanska (‚Artemisia', 2002/2007), ein skandinavischer Softporno, aus denen sie die Sexszenen entfernt hat. An sich nicht spektakulär. Pikant daran ist vielmehr, dass sie eine biografische Szene der titelgebenden Figur – Artemisia Gentileschi – aus dem 17. Jahrhundert aufgreift und verändert nachstellt. Was bei Gentileschi, die als erste Kunstmalerin anerkannte Frau, die Verurteilung des Lehrmeisters Agostino Tassi, der sie sexuell missbraucht haben soll, ist, wird bei Brzezanskas Zusammenschnitt ein knapp 14minütiges Schaustück über eine naive Schönheit, die sich von ihrem Lehrmeister in die Notwendigkeit von Leidenschaft unterweisen lässt. Brzezanska hat dabei den Mono-Originalsound gelassen, die polnische Simultanübersetzung ist um Sekunden zeitversetzt und über die englischen Originaldialoge gelegt. Die Schlüsselszene bildet die Zeichenstunde eines Flaschenstilllebens, dessen braves Ergebnis Artemisias Lehrer so erbost, dass er vor ihren Augen den Zeichengegenstand auf den Boden schmettert, um die junge Schönheit in die Heftigkeit explodierender Gefühle zu unterweisen. In den Uffizien hängt ein Bildnis „Judith enthauptet Holofernes", das keinen Zweifel daran lässt, dass sich die damals noch nicht mal 20jährige Gentileschi die extremen Abgründe menschlicher Gefühle bereits auf sehr intensive Weise vorstellen konnte.

Nahe dem Fenster ist die Skulptur von Alexey Meschtschanow platziert – „Flasche"(2006), ein 1,40 m hoher gegossener, glänzender, grafitdunkler Stahl. Auf mich hat es die Wirkung, als hätte sich der Bestandteil eines komplexen Röhrensystems verselbständigt und sei zum Individuum transformiert. Seine schlanke Form mit den hängenden Schultern und dem gekrümmten Flaschenhals, der wie ein Insektenrüssel anmutet, hinterlassen jedoch eine Ahnung, als sei er dieser Rolle der eigenständigen Gestalt nicht gewachsen, trotz der Schwere und des Glanzes seiner Beschaffenheit. Die Höhe des Körpers lädt geradezu ein, sich zum Flaschenhals hinabzubeugen, um durch die tiefschwarze Innenlackierung der schmalen Halskrümmung festzustellen, dass er im Inneren noch geheimnisvoller als an seiner Oberfläche ist.

Der direkte Dialog mit der Arbeit Tatjana Dolls ist hergestellt, beide Arbeiten benutzen ein Gefäß als begrenzende Umrisshülle, durch die Erkenntnis kanalisierbar scheint. In beiden Arbeiten wird durch das rohrförmige Behältnis ein Durchblick Nahe gelegt, ob dieser mehr dem Firmament oder dem Abgrund zugeneigt ist, bleibt offen. Während die barocke Üppigkeit des Filmes von Brzezanska diesen Dialog wörtlich zerschmettert, ist die Koexistenz der drei Positionen friedlich und voller Spannung.

Zwei Zimmer weiter: Das einzige Fenster ist mit unterschiedlichen Fragmenten schwarzer Folie beklebt („Stress Fenster", 2009), was bei Tageslicht ein abstrahiertes Schwarzweißszenario splitternder Dynamik, dessen Strahlkraft abhängig von den äußeren Lichtverhältnissen ist. Das ungestüm zerstörerische Element wird intensiviert durch die am Boden der Fensterarbeit laufende Videoarbeit, ebenfalls von Markus Draper („Bodenlos", 2008), die jedoch unabhängig voneinander konzipiert sind. Die Videoarbeit zeigt ein blasses Ensemble krachender Bretter und Balken, die um eine dunkle Öffnung herum ausgelegt sind, mal beschleunigt, mal verlangsamt abgespielt.

Dennoch überwiegt die gedämpft sakrale Atmosphäre, die von der Fensterarbeit ausgeht. Durch das kontrollierte, durch Sichtbarrieren verursachte Ausklammern der Außenwelt ausgelöst. Es verleitet mich zu einer kircheneigenen Bereitschaft zur Einkehr.

Andreas Hofer hat sein Werk direkt auf die Wand geschaffen: „Small riddler room for art assholes" (2009). Zu sehen ist eine mit Bleistift gezogene rahmende Wellenlinie um eine Legion von acht unterschiedlich großen, fliegenden schwarzen Fragezeichen herum, die vertikal umklammert werden von mit Bleistift schraffierten Wörtern, darunter der Werktitel.

Demgegenüber eine einfache DIN A3 Seite, leicht vergilbt mit dünnen Farbstiften ein Gitter aus den Buchstaben für „FREE" arrangiert – eine Arbeit von Dirk Bell („Cage", 2007).

Ich bin die Karikatur eines „art assholes", überfällt es mich jäh. Es gibt hier in der Tat nichts, was mein reiner Verstand aufdröseln möchte, nur eine rätselhafte Empfindung von Unvollkommenheit, die sich wie eine erhabene Befreiung aus der logischen Abfolge von Deutungsoptionen anfühlt.

Diese anregende, stringente, empathische und eindringliche Zusammenarbeit der Künstler miteinander und mit dem Raum ragt vor allem durch eine unaufgeregte Konzentration auf ihre künstlerischen Aussagen fokussiertenten Arbeiten heraus. Ich wünschte mir schon allein deswegen, sie hätte eine weitläufigere Besprechung erfahren. *Wayra Schübel*

*„Full of Emptiness",*
*Rosa-Luxemburg-Straße 16, 10178 Berlin,*
*30.04.-03.05.2009*

# shortsharpshocks

*/ PReviews-Magazin von artnet*

In 2008, on the eve of the gallery openings of the Gallery Weekend Berlin, in a veritable tour de force artnet published a little booklet of reviews: one review of each participating gallery show. It was apparently a pro bono effort meant as an advertisement teaser aimed at Berlin's commercial galleries. This year, due to lack of funding, it was rumoured that the pamphlet would not be published. However, shortly before the openings, phone calls were made to arrange for previews of the works and exhibitions to make the little publication possible. In what seemed a last-minute effort, artnet contributors were dispersed across the city to view what in the coming month would fill the gallery spaces of Europe's contemporary art capital. Punctually, on the morning of the openings, a pack of folded broadsheets in artnet orange entitled "PReviews" was left like an abandoned baby on the doorstep of each of the participating galleries.

While last year's pamphlet for the Gallery Weekend Berlin contained more kudos than critiques, this year, with headlines reading "Standardised Navel-gazing", "Heros of Failure", "Laboured Abstraction" or "Geometric No Man's Land", it surely woke some of the gallerists from their dogmatic slumbers. Thankfully artnet has made a continuous effort to offer real art criticism of commercial and non-commercial exhibitions. It has not even shirked in its heavy criticism of the programme of the Temporäre Kunsthalle Berlin, no less, at whose helm stands the former director of artnet Germany, Thomas Eller. Thus, it comes as no surprise to have found the broadsheet filled with honest opinions, simply spoken.

Miraculously, the pamphlet manages the precarious balancing act of simultaneously addressing the art flaneur and the art collector by focusing on their common denominator: a short attention span. Thus, it is made up of 100-word blurbs about each exhibition with a couple of perforated black-and-white images to break up the layout. With a sense of humour – not usually a German forte – it addresses the real concerns of the target audience on this long weekend in May: the weather and the performance of Sotheby's shares. Preferring the writer's unmediated opinion, it keeps art-historical information to a minimum, and apart from the name of the artist, the gallery and a few sparse dates, it relates no hard facts. It contains both short slating reviews and ditties of praise.

The broadsheet proceeds in an alphabetical order, leaving the content of the front page to happenstance – at least regarding galleries. Yet, rather undemocratically the marriage of certain authors with certain galleries de facto influences which author gets the front page. Undoubtedly, the decision-making process is as rigorous as it is confidential. Nevertheless, it is no surprise that the abbreviations 'hjh' and 'gg' appear numerous times on the front page. Despite these minor glitches, PRviews deserves a lot of credit and with its looser editing procedure, it really works for its contributors. Written in haste, these shortsharpshocks are the elevator speeches of art critics!

The Berlin gallery scene is a complicated web of old boy/girl networks. Thus, every larger art event – whether the annual art fair Artforum or the Gallery Weekend Berlin – is a chance to renew old vows and strengthen affiliations. One of last year's gallery weekend participants explained his absence this year by commenting, "The Gallery Weekend Berlin presents itself as one big happy family, but we all know about the internal animosities. The friendliness is forced, like at any family reunion….I guess I'm just not into family reunions."

*David Ulrichs*

# Blasses graues Rosa über rostigen Zedern

*/ Sergej Jensen in den KW*

There is something I must tell you and I must tell you quickly.
He painted the walls a pale grey pink.
He put down swaths of carpet, in rusty cedar, or maybe burnt sienna. Unevenly.
Or did he find the space "as is" and just take up the hammer to hang his paintings, here, here, and here, no, 62 centimeters to the right, there? Did he walk into the Kunst-Werke and find the white cube already painted and carpeted in this wicked way?
Don't believe it for a second. Sergej Jensen (pause), the painter (pause), is known for the spaces he creates around the paintings he creates, which look more like found paintings (or oversized placemats), taken under his wing to repair. At first glance, the third floor of the KW bears a slight resemblance to a big bad painting show in... Darmstadt. His paintings are fragile, feeble flops, and painfully shy. They've had their hair cut in Mitte. They lisp. But when you come closer to listen to them, you become more obsessed by the lipstick they are wearing than the missing s's and z's coming out in-between. Or rather: they don't lisp but they listen. Crumpled and wrinkly, they hear you, and in the silence of their hearing, you hear depth.
Forgive this perverse reverse paean, but I have had to defend his work several times of late, to colleagues who just got off the boat, so to speak, who arrived in Berlin yesterday. You must remember that it was the tail-end of the Leipzig School era, with all of the disappointment that brought to our general belief in what painting could be. Sergej Jensen, the painter, yes, stood out from that flashy crowd whose pockets were stuffed with the riches of dummies. Jensen soared above them while remaining right here on the ground. He wriggled a complicated psyche into the tamed forms of Abstract Expressionism without having to look backwards or even make the notions of a bow. He made us feel the feeling of a Louise Lawler photograph, a photograph of a collector's home, you know the one I mean, the soup tureen in front of a Pollock.
His painting shows were never just painting shows, displaying work accomplished in the atelier.
In 2004, he built a fireplace into a white cube.
(Later, he added a divan covered in furs and invited friends over for music and films. It was gemütlich.)
In 2006, he lined the room with cheap plastic chairs.
(It was not a room for painting, but a room where you awaited your root canal. Read: Darmstadt.)
His paintings are lopsided and snagged. They've trampled through the garden, a pale grey pink claustrophobic kindergarten, that is, where wellness meets with thorns.

*April Elizabeth Lamm*

*Sergej Jensen, KW, Auguststraße 69, 10117 Berlin*
*03.05– 19.07.2009*

# Doppelvertretungen

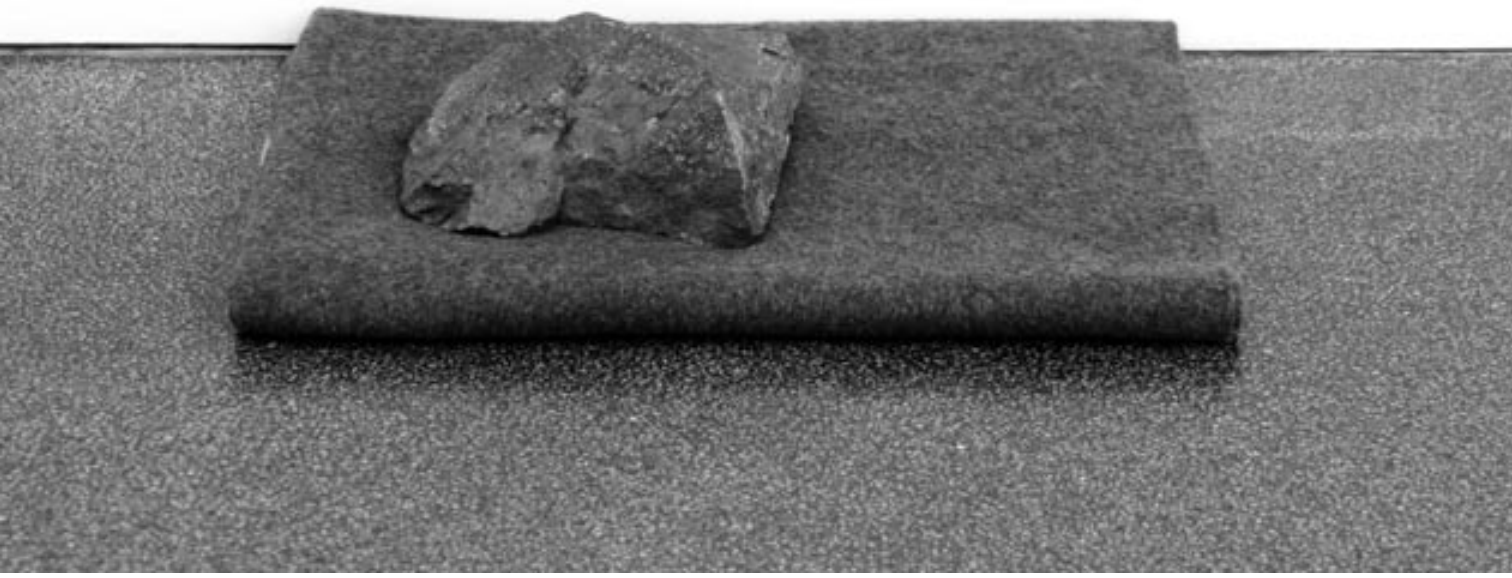
*/Liste aller Künstler in Berlin mit zwei oder mehr Galerien*

Durch die Zuzüge vieler Galerien nach Berlin gerät eine Regel ins Wanken: die gebietsbezogene Aufteilung der Künstlervertretung, sei es nun Stadt, Land oder Kontinent. Bisher war die Aufteilung nach Städten meist üblich. Wenn ein Künstler in Berlin eine Galerie hatte, konnte er auch in Köln eine haben, sowie in London, Mailand oder New York, natürlich nur wenn er begehrt genug war. Durch die zunehmende Konzentration auf Berlin, wo nun fast jede ernstzunehmende deutsche Galerie zumindest eine Filiale betreibt, kommt es zwangsläufig zu Überschneidungen im Programm. Manchmal ist die Doppelvertetung auch Resultat einer Übernahme eines Künstlers in das Programm einer ‚besseren' Galerie, wobei der Künstler aus Loyalität seiner alten Galerie gegenüber noch in dessen Programm bleibt – und das ist auch gut so.

Jedenfalls müssen sich die Galerien nun auf neue Abgrenzungsstrategien einigen: Mein Sammler, dein Sammler, meine Arbeit, deine Arbeit, ich Skulptur, du Fotos usw. Die Position des Künstlers wird in jedem Fall gestärkt, denn er kann nun noch stärker entscheiden, wer welche Arbeiten verkaufen darf. Auch wenn er das schon früher musste, denn die Welt und noch stärker die Kunstwelt wurde bekanntlich zum globalen Dorf. Auf den Messeplätzen steht man schon seit Jahren Seite an Seite mit dem Kollegen aus New York, der vielleicht den gleichen Künstler im Gepäck hat. Durch gezielte Absprachen und Doppeleröffnungen könnten die Galerien für ihre doppelvertretenen Künstler durchaus Synergieeffekte erzielen, wenn schon keine kommerziellen, dann eben in der Rezeptionsvermittlung, und darum soll es ja in Krisenzeiten verstärkt gehen. „von hundert" veröffentlicht zur Orientierung eine Liste von Künstlern, die von zwei oder mehr Galerien in Berlin vertreten werden. Die Informationen beruhen auf einer Internetrecherche und der auf den jeweiligen Galerieseiten gelisteten Künstler und sind ohne Gewähr. Galeriefilialen, die in neuen Konstellation in Berlin auftreten und keine Künstlervertretungen auf ihren Internetseiten angeben, sind mit ihren ursprünglichen Galeriennennungen angegeben (z.B. Gisela Capitain und Friedrich Petzel statt Capitain Petzel) *Andreas Koch*

Tomma Abts/ *Daniel Buchholz, Giti Nourbakhsch*
Franz Ackermann/ *neugerriemschneider, Meyer Riegger*
Bettina Allamoda/ *Barbara Thumm, Zwinger, Laura Mars*
Kai Althoff / *Christian Nagel, Neu*
Monika Baer/ *Barbara Weiss, Luis Campana*
Bernd&Hilla Becher/ *Kicken, Konrad Fischer*
Anna&Berhard Blume/ *Kicken, Buchmann*
Cosima von Bonin/ *Friedrich Petzel, Daniel Buchholz, Neu*
André Butzer/ *Guido W. Baudach, Max Hetzler*
Tony Cragg/ *Konrad Fischer, Buchmann, Haunch of Venison*
Björn Dahlem/ *Guido W. Baudach, Luis Campana*

Hanne Darboven/ *Crone, Konrad Fischer*
Thomas Demand/ *Sprüth Magers, Esther Schipper*
Thea Djordjadze/ *Micky Schubert, Sprüth Magers*
Keith Edmier/ *Friedrich Petzel, neugerriemschneider*
Olafur Eliasson/ *Niels Borch Jensen, neugerriemschneider, Andersen_s*
Slawomir Elsner/ *Gebr. Lehmann, Johnen*
Hans-Peter Feldmann/ *Mehdi Chouakri, Barbara Wien, Konrad Fischer, Johnen*
Fischli und Weiss/ *Barbara Wien, Sprüth Magers*
Sylvie Fleury/ *Sprüth Magers, Mehdi Chouakri*
Günther Förg/ *Max Hetzler, Gisela Capitain*
Andrea Fraser/ *Friedrich Petzel, Christian Nagel*
Isa Genzken / *neugerriemschneider, Daniel Buchholz*
Isabell Heimerdinger/ *Meyer Riegger, Mehdi Chouakri*
Thilo Heinzmann/ *Guido W. Baudach, Andersen_s*
Uwe Henneken/ *Gisela Capitain, CFA, Meyer Riegger*
Anton Henning/ *Wohnmaschine, Arndt und Partner, Haunch of Venison*
Olaf Holzapfel/ *Gebr. Lehmann, Johnen*
Alex Katz/ *Jablonka, Barbara Thumm*
Karsten Konrad/ *loop – raum für aktuelle Kunst, Arndt und Partner*
Jim Lambie/ *c/o Gerhardsen Gerner, Konrad Fischer*
Uwe Lausen/ *Contemporary Fine Arts, Haas&Fuchs*
Kalin Lindena/ *Meyer Riegger, Christian Nagel*
Richard Long/ *Konrad Fischer, Haunch of Venison*
Hans-Jörg Mayer/ *Giti Nourbakhsch, Christian Nagel*
Isa Melsheimer/ *Barbara Wien, Jocelyn Wolff*
Mario Merz/ *Buchmann, Konrad Fischer*
Meuser/ *Gisela Capitain, Nordenhake, Meyer Riegger*
John Miller/ *Christian Nagel, Meyer Riegger, Barbara Weiss*
Sarah Morris/ *Max Hetzler, Friedrich Petzel, Aurel Scheibler*
Wilhelm Mundt/ *Buchmann, Luis Campana*
Frank Nitsche/ *Max Hetzler, Gebr. Lehmann*
Albert Oehlen/ *Max Hetzler, Gisela Capitain*
Henrik Oleson/ *Daniel Buchholz, Andersen_s*
Jorge Pardo/ *Friedrich Petzel, Gisela Capitain, neugerriemschneider, Haunch of Venison*
Philippe Parreno/ *Esther Schipper, Friedrich Petzel, Haunch of Venison*
Manfred Pernice/ *Neu, Konrad Fischer*
Tobias Rehberger/ *Friedrich Petzel, neugerriemschneider, Haunch of Venison*
Bernd Ribbeck/ *Kamm, Ben Kaufmann*
Robert Ryman/ *Konrad Fischer, Haunch of Venison*
Gregor Schneider/ *Konrad Fischer, Luis Campana*
Frances Scholz/ *Fahnemann Projects, Sprüth Magers*
Thomas Schütte/ *Carlier Gebauer, Konrad Fischer*
Katharina Sieverding/ *Wilma Tolksdorf, Thomas Schulte*
Dirk Skreber/ *Friedrich Petzel, Luis Campana*
Michael Snow/ *Klosterfelde, Barbara Wien*
Dash Snow/ *Contemporary Fine Arts, Peres Projects*
Peter Stauss/ *Aurel Scheibler, Crone*
Katja Strunz/ *Contemporary Fine Arts, Andersen_s*
Vibeke Tandberg/ *c/o Gerhardsen Gerner, Klosterfelde*
Rosemarie Trockel/ *Sprüth Magers, Crone*
Keith Tyson/ *Haunch of Venison, Arndt und Partner*
Danh Vo/ *Isabella Bortolozzi, Daniel Buchholz*
Corinne Wasmuth/ *Friedrich Petzel, Giti Nourbakhsch, Meyer Riegger*
Suse Weber/ *Gebr. Lehmann, Barbara Weiss*
Lawrence Weiner/ *Buchmann, Konrad Fischer*
Johannes Wohnseifer/ *Capitain, Johann König*
Christopher Wool/ *Max Hetzler, Gisela Capitain*
Katharina Wulff/ *Neu, Daniel Buchholz*



# Stoned

*/ Helen Mirra bei Meyer Riegger*

Überragend: Die junge US-amerikanische Künstlerin Helen Mirra zeigt in der Berliner Dependence der Galerie Meyer Riegger ihre Installation „33 Bergwanderwege". Das Konzept der Ausstellung ist schnell erzählt: In den Schweizer Alpen hat Helen Mirra im Rahmen eines mehrmonatigen Stipendiums während ausgedehnter Wanderungen Gebirgssteine (auf)gesammelt. Einen Tag später dann hat sie deren Fundstelle erneut aufgesucht – Erinnerung und Ortskenntnis ist gefragt! – und dort ein Foto gemacht. Beides, Stein und Foto, sind jetzt in der Galerie installiert, und zwar so, dass es unmöglich ist, auf einen Blick beides zu sehen, stattdessen muss man sich dafür umdrehen und einige Schritte gehen, ‚wandern' von den auf Schweizer Militärdecken sorgsam abgelegten Steinen hin zu den Schnappschüssen ihrer angestammten Umgebung. Dazu gibt es eine Wandmalerei zu sehen, die einen programmatischen Text vorstellt: „Rock, Ground, Blood, Mind, Blanket".

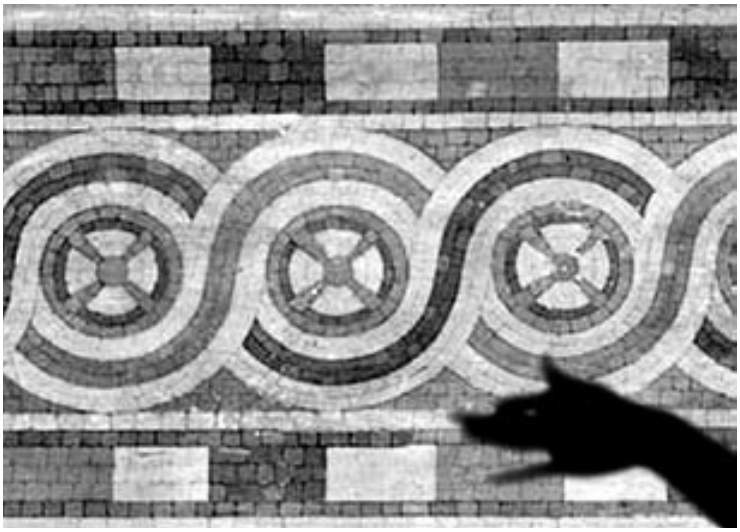
Spannender und wichtiger als das Konzept, das sich selbstverständlich und ganz ungezwungen verschiedener ästhetischer Strategien, wie etwa der von Roni Horn, Joseph Beuys oder von Hamish Fulton, bedient, ist die Haltung, die die Künstlerin hier so bestimmt wie bescheiden einnimmt. Helen Mirras „33 Berwanderwege" begeben sich nämlich mit einem gleichsam poetischen Konzeptualismus auf die Suche nach einem „pan-psychism" (Mirra), der den Steinen Bewusstsein, genauer: einen „stream of consciousness" zuspricht und die Natur so als beseelten Partner akzeptiert.

Sicherlich ist es einfach, eine solche Beseelung von Umwelt kurzerhand als esoterisch zu verlachen. Dennoch: Spätestens mit der „theoretischen Biologie" des legendären Naturwissenschaftler Jakob Johann von Uexküll aber lässt sich Helen Mirras „pan-psychism" durchaus ernst nehmen. Von Uexküll nämlich entwickelte einen Begriff von Umwelt, der diese als Geflecht von Bedeutungen und Zeichen definiert. Diese Bedeutungen und Zeichen, so der Spätkantianer, werden generiert von Subjekten, von Subjekten wohlgemerkt, die sowohl menschlicher wie nicht menschlicher Natur sein können. (Interessant ist übrigens, dass sich auch der dänische Künstler Tue Greenfort in mehreren seiner Arbeiten auf Jakob Johann von Uexküll bezieht.)

Und auch in der „Actor Network Theory" der Soziologin Julia Maintz z.B. wird das Verhältnis von Natur und Gesellschaft, von Mensch und Umwelt als eines der „mobilen (!) Elementkonstellationen" gedacht, in der das Element Natur zum möglichst gleichberechtigten „Aktant", also zum Mithandelnden wird.

Genau solchen Umwertungen unseres Verhältnisses zur Umwelt gelingt es Helen Mirra, in ihren „33 Bergwanderwegen'" ein ästhetisches Narrativ zu geben. Dieses ist angesichts der bereits eingetretenen Klimakatastrophe überaus notwendig, ist doch unser egoistisches und rücksichtsloses Ausbeuten der vermeintlich seelenlosen Umwelt eine der wesentlichen Ursachen für die Klimakatastrophe. Wie gesagt: eine überragende Ausstellung! *Raimar Stange*

*Helen Mirra „33 Bergwanderwege", Galerie Meyer Riegger, Friedrichstraße 235, 10969 Berlin, 29.04.–20.06. 2009*

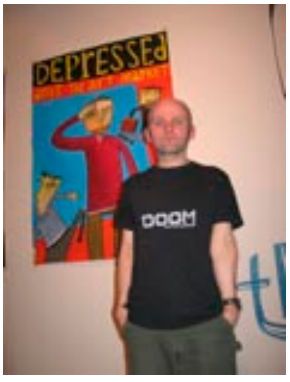


## VANITY FAIRYTALES

*/„Kunst ist schön, macht aber viel Pressearbeit.“*

„Das Licht hier drin macht uns etwas komisch, waage- und wankelmütig.“ sollen Mona Hatoum und Tacita Dean zitiert worden sein, als die Künstler-Kolleginnen für ihr gemeinsames Projekt „projected/detected/expected“ das noch leere Neue Museum inspizieren. „Deshalb werden wir mit scheinbar alten Mitteln arbeiten, die in ihrer Zeit die absolute Technologie waren, auch wir werden alt und neu auf ihre Scheinbarkeit hin überprüfen.“ berichtet man weiter.
Sie werden, so verraten uns undichte Stellen der Staatlichen Museen, Overhead-Projektoren nutzen, um diejenigen Wände, an denen Spuren der Geschichte deutlich sind, mit leicht changierenden Projektionsflächen zu bespielen. Nicht etwa angelehnt an das jüngst realiter an gleicher Stelle gastierende Spiel von und mit Sasha Waltz, werden junge Tänzerinnen und Tänzer, gehüllt in Anzüge aus lichtschluckendem Molton mit ihren Händen, die sich ebenfalls nur umhüllt zeigen werden, alle der Wissenschaft heute bekannten Arten der Mimikry vorführen. Nur mit den Händen, als Schattenspiel.
Auf der eigens anberaumten Pressekonferenz hat Heiner Bastian zum Thema referiert, wie man hört ohne Projektor, vielmehr in freier Rede, und sich elegisch zum Themenkomplex von angedrohter Gewalt durch visualisierte Wehrhaftigkeit ausgelassen. Bastian argumentierte, dass die Mimikry, bei der harmlose Tiere ihre Feinde dahingehend täuschen, sie seien ungenießbare und/oder gar wehrhafte Zeitgenossen, durch die potentielle Androhung von Gewalt und auch Macht eine unweigerliche Gegengewalt auslösen würden. Niklas Maak, Zeilenzauberer der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, entgegnete keck, dass die Intelligenz der Fauna doch per se ohne derartiges Geplänkel auskäme und somit die Mimikry allemal eine gewaltfreie(re) Welt würde ausrufen können.
Mit dem Hinweis auf die Mittagspause, die durch Bastians fehlende Zeitdramaturgie bereits weit nach hinten gerutscht war, merkte Maak beinahe bissig an, dass die Mimikry lediglich die Nahrungsaufnahme durch eine notwendig werdende Ausdehnung der Suche nach derselben verzögern würde. Frenetisch wurde er für diesen Seitenhieb mit teilweise stehenden Ovationen gefeiert und die versammelte Presse ließ Heiner Bastian auf dem Podium zurück und drängte geschlossen in Richtung Kantine. Dass die Pressekonferenz in der gerade wegen Renovierung geschlossenen Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz stattfand, tat dem Appetit keinen Abbruch. Es reichte auch für alle, da einige der Einladung gar nicht gefolgt waren, zu sehr dachte man an einen Scherz und ward der Renovierungsarbeiten hörig.
Beim Essen, es gibt Risotto mit Auberginenmuß und einen Steckrübensalat, sowie leichte Schorle vom Grauburgunder, wird angeheitert über das Verhältnis von Gewalt und Macht im Kunstzirkus spekuliert. Einhellig ist man der Meinung, dass es Berlin und gar der Kunst im Besonderen nur gut tun kann, für ein Ausstellungsprojekt an historischem Ort einmal keine Farbe aus ihren Pinseln spritzenden Malerfürsten zu beauftragen, sondern zwei Künstlerinnen und ihren Euvres „freies Feld und Geleit“ zu gewähren. Auf diese Formulierung ist Georg Diez besonders stolz, reflektiere sie doch Visualisierungen der Gewaltbereitschaft an einem Ort, der reelle Gewalt erfahren habe und diese noch immer im Stande sei zu reflektieren in ebenfalls strategischem Chargon. Bravo Georg.
Holger Liebs hält sich nicht mit offensichtlichen Deutungsspielchen auf und versucht sich sogleich an einer feministischen Interpretation. Für ihn ist es ein Attest, dass die Kunst schlichtweg ein Schwanzproblem habe, dass es Künstlerinnen sind, die mit einer Arbeit über Mimikry Gewalt und Macht als Problem in der Kunstwelt offen legen. Als ihm Gerhard Matzig zuflüstert, dass so oder so ähnlich die Interpretation von Heiner Bastian bei dessen ellenlangem Vortrag gelautet habe, wird Liebs ziemlich rot und flüchtet sich und sein Gesicht in den ‚Death by chocolate’, der zum Abschluss des Essens gereicht wird. Das Essen, als auch das austeilende Personal, stammen aus den Küchen und Beständen von Cathay Pacific, die jüngst zur besten Fluglinie dieser Welt gekürt worden sind. Das Essen war zwar der Hammer, aber dieser zirkusreife Einsatz der Stewards und Stewardessen sei der Gipfel der Geschmacklosigkeit, raunt man einstimmig.
Da hat Herr Bastian nicht nur tief in die Tasche gegriffen.
Das Mimikry-Projekt wird auf der After-Conference-Party in der Bar Barbette von den Autorinnen selbst derart treffend wie sympathisch beschrieben, dass sie ganz wunde Hälse kriegen, so oft wie sich die geladenen Gäste ihnen da dran schmeißen.
Sie woll(t)en einfach nur gute Kunst machen.

*Elke Bohn*




# Die Kunst der Nuller

*/ Teil 4: Interview mit André C. Hercher, Fotograf*

*von hundert/* Wie viele Fotos hast du während des Gallery-Weekends gemacht?

*André C. Hercher/* Fünf- bis sechshundert würde ich schätzen. Ich zähle ja nicht.

*von hundert/* Und wieviele schätzt Du, hast du während der letzten zehn Jahre gemacht, den kolumnentitelgebenden nuller Jahren? Dann würde uns der ungefähre Anteil der Bilder, die Du im bildenden Kunstbetrieb aufnimmst, interessieren?

*Hercher/* Der Anteil dürfte etwa zehn Prozent betragen... wobei man die zehn Prozent nicht mit der Zahl aus der ersten Antwort in Bezug setzen darf, weil es eben ein Kunstwochende war, wo der Anteil bei über siebzig Prozent lag. Eine absolute Zahl für die letzten neun Jahre (das 3. Jahrtausend) habe ich nicht.

*von hundert/* Aber du könntest die ungefähre Zahl hochrechnen und schätzen? Hast du ein digitales Archiv?

*Hercher/* Meine Archivierung hilft mir erstmal nicht bei der Ermittlung der Gesamtzahl. 200 000 sind es jedefalls sicher.

*von hundert/* Hat sich der Anteil der kunstspezifischen Fotos zu den anderen in den letzten Jahren verändert, oder waren das immer zehn Prozent? Die Kunstszene sieht sich ja oft als Nabel der Kultur in Berlin, was ist dein Eindruck, Du kommst ja weiter rum?

*Hercher/* Da ist die Kunstszene auch nicht anders als die Film- oder Theaterszene. Die „Berliner Welt der Kunst" ist aber wirklich global eingebunden und unterscheidet sich so vorteilhaft von den anderen. Dieser qualitative Unterschied wird nun leider nicht hinreichend durch Fotoanteile wiedergegeben. Vermutlich ist der Anteil aber über die Jahre konstant geblieben.

*von hundert/* Wie kamst du eigentlich zum Fotografieren? Wir hörten öfter eine Art Spitznamen für dich – „der Physiker", hast du mal was mit Naturwissenschaften zu tun gehabt?

*Hercher/* Das ist kein Spitzname, das ist eine Berufsbezeichnung. Doch da der Arbeitsmarkt der Wissenschaft auch so seine Zyklen hat, bot es sich zwischendurch an, ein Hobby zu monetarisieren.

*von hundert/* Und arbeitest du manchmal noch in deinem alten Beruf?

*Hercher/* Nein. Dafür ist die Physik zu anspruchsvoll, als dass man sie ernsthaft nebenbei oder saisonal betreiben könnte.

*von hundert/* Wie sieht es in deinem neuen Beruf mit den Verdienstmöglichkeiten aus? Ist es so, dass das Verhältnis Deiner Bildproduktion sich auch in Deinem Verdienst wiederspiegelt, sprich, verdienst Du an den Bildenden-Kunst-Fotos auch ungefähr zehn Prozent oder ist das mehr?

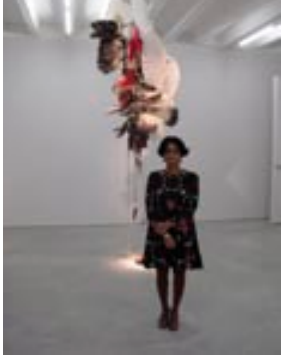
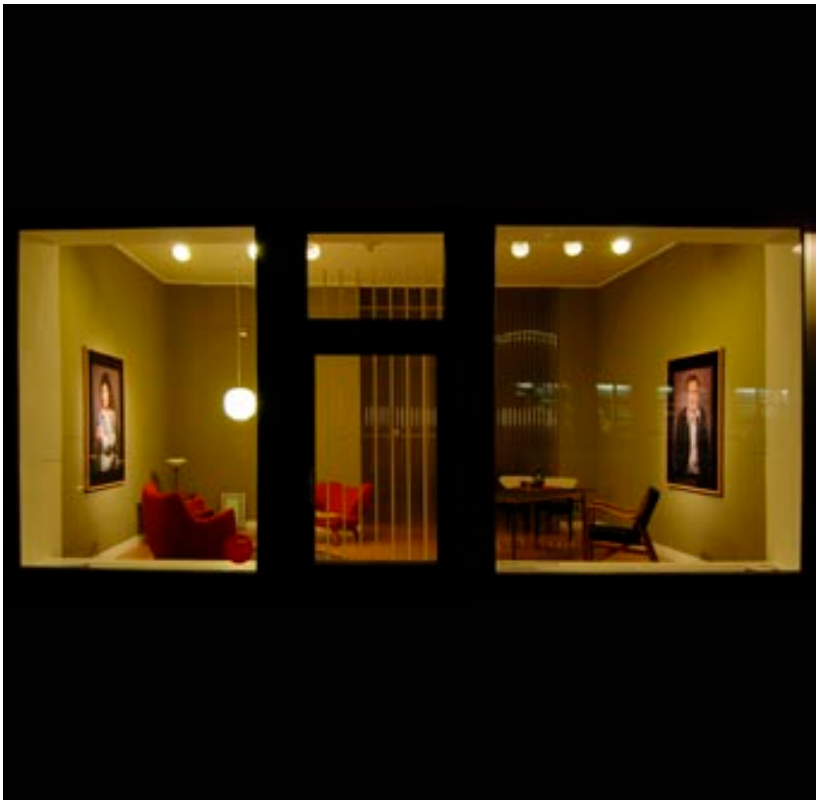
*Hercher/* Schön wärs, wenn es zehn Prozent wären. Bei der Kunst ist es aber eher beim Hobby geblieben.

*von hundert/* Ist dir in den letzten Jahren eine Veränderung der Kunstszene aufgefallen, haben sich die Leute verändert oder die Kunst?

*Hercher/* Besonders bemerkenswert finde ich die Kommerzialsierung der Kunststudenten. Wurden früher einfach Abrisshäuser besetzt und für spontane Kunstaktionen genutzt, dann werden jetzt Produzentengalerien gegündet.

*von hundert/* Diese Professionalisierung ist ja nicht nur bei den Kunststudenten zu spüren sondern auch im direkten Umfeld bzw. in der Produktion dieses Umfeldes – und im Prinzip trägst Du ja durch Deine Arbeit gewissermaßen dazu bei, würdest Du das auch so sehen?

*Hercher/* Nein. Ob ich vorbei schaue und ein paar Fotos mache hängt ja nicht davon ab, ob ich nachts einen kopierten Flyer zugesteckt bekomme oder ob mich die PR-Dame anruft.

*von hundert/* Aus was für einer persönlichen Motivation heraus machst Du denn dann Deine Bilder?

*Hercher/* Fotografieren ist eigentlich nur 'ne Gedächtnisstütze.