

OIO / IOO

II-2009

von hundert ————— 10

- 3—Kunstmessen / Berlin ————— *Thomas Wulffen*
5—Tim Neuger / Faked Interview ————— *David Ulrichs*
7—abc / def ————— *Hans-Jürgen Hafner*
8—Eine Liste von hundert / Art-Forum-Teilnehmer ————— *Andreas Koch*
10—Thomas Demand / Neue Nationalgalerie ————— *Maren Lübbke-Tidow*
12—Andreas Slominski / Neu / Jablonka — *Susanne Bürner/Heidi Specker*
14—General Idea / Esther Schipper ————— *Kirsty Bell*
16—kow / Interview ————— *Wayra Schübel*
19—Preis der Nationalgalerie / Hamburger Bahnhof — *Thomas Wulffen*
20—Suhrkamp / Berlinumzug ————— *Barbara Buchmaier*
22—Pamphile Show / Jet ————— *Hans-Jürgen Hafner/Raimar Stange*
24—Alte Hasen / kw ————— *Fiona McGovern*
25—Imi Knoebel / Neue Nationalgalerie ————— *Jasmin Jouhar*
26—Abstraktion / Gespräch ————— *Knut Ebeling/Anne Fäser*
29—John Bock / Haus der Kulturen der Welt ————— *Jennifer Bork*
30—Sammlungen / Hamburger Bahnhof ————— *Anne Marie Freybourg*
32—Thomas Kilpper / MfS ————— *Christoph Bannat*
34—Ming Wong / Portrait ————— *Ludwig Seyfarth*
36—Ceal Floyer / kw ————— *Melanie Franke*
38—Jan-Holger Mauss / Laura Mars ————— *Christoph Bannat*
39—David Levine / Feinkost ————— *Ana Teixeira Pinto*
40—Boris Dornbusch / Internetperformance — *Julia Gwendolyn Schneider*
41—Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
42—Die Kunst der Nuller / Wahnsinn und Gemeinschaft—*Martin Germann*
44—Eine Pleite von hundert ————— *Fotolabor Jacobs + Schulz*

Impressum

Redaktion Melanie Franke und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Raimar Stange, Melanie Franke, Andreas Koch, Barbara Buchmaier,
Ludwig Seyfarth, Hans-Jürgen Hafner, 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 11/2009 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120+60 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?, motto

Index der Nuller Jahre	9/11	Dash Snow	Netzwerkausstellung	Schwarz
	16mm Film	Design	Porno	Shandyismus
	80er Jahre	Eileen Gray	Profiproduzentengalerie	Spiegel
	Archivkunst	Empire	Re-Enactment	Textilkunst
	Bauhaus	Finanzkrise	Referenzkunst	Totenkopf
	Berlin	Gestaltungshermetiker	Rekombination	Vintage
	Bronze	Ich-AG	Rekonservativisierung	Vermittlungskunst
	Bunker	Modestrecke	Remake	Wiederaneignung
	China	Monopol	Retroboom	Wohnungsgalerie
	Collage	Nebenmesse	Romantischer Konzeptualismus	Zacke

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

Fotonachweis

- 3 Galerie Feinkost auf dem Art Forum Berlin, Courtesy Art Forum Berlin
- 4, 5 Preview Berlin, Fotos: Jens Liebchen, Courtesy Preview Berlin
- 5 Pawel Althamer „Stoliczku Narkryi Sie“, 2009, (Ausstellungsansicht), Foto: Jens Ziehe, Courtesy art berlin contemporary
- 6 Eiermann-Gestell
- 7 abc-def Katalog, Ausschnitte vom Cover, Distanz-Verlag, 2009
- 10 Thomas Demand „Lichtung“, 2003, Ausstellungsansicht Neue Nationalgalerie, Foto: Andreas Koch
- 12 Édouard Manet „Olympia“, 1863, Musée d'Orsay, Paris
- 13 Andreas Slominki „Mandy“ (Detail), 2009, Courtesy Galerie Neu, Foto: Gunter Lepkowski
- 13 Andreas Slominski „Asshole's Garage“, 2009, Courtesy Jablonka Galerie, Köln/Berlin
- 14 General Idea „Showcard Series“ (Set of 18), 1977, Courtesy Esther Schipper, Berlin, Fotos: Nick Ash
- 15 General Idea „Club Canasta, FILE's Filathon Telephone Canasta Part“, 1972, Courtesy Esther Schipper
- 16 Ausstellungsansicht „Politics of Redescription“, oberer Ausstellungsraum, mit Arbeiten von Peggy Buth (links) und Ramon Haze (rechts). Foto: Koch Oberhuber Wolff
- 17 Zeichnung: Andreas Koch
- 18 Brunnenstraße 9, Vorderhaus, Architekt: Arno Brandlhuber, Foto: Andreas Koch
- 19 Annette Kelm „Michaela, Coffee Break“, 2009, Courtesy Annette Kelm / Johann König, Berlin
- 20 Suhrkamp-Haus Frankfurt, Foto: Christos Vittoratos
- 21 Ehemaliges Finanzamt Friedrichshain-Prenzlauer Berg, Pappelallee, Foto: Barbara Buchmaier
- 22 Ausstellungsansicht „Pamphile Show“, 2009, Jet, Berlin
- 24 Postkarte „Alte Hasen“, kw
- 25 Imi Knoebel „Postdamer Straße 50“ Neue Nationalgalerie Berlin, 2009
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009/SMB Nationalgalerie, Foto: Ivo Faber
- 26 Kerstin Gottschalk, Ausstellungsansicht „35 Minuten“, Stedefreund 2006, Courtesy Stedefreund, Berlin
- 28 Zeichnung: Andreas Koch
- 29 John Bock „Die abgeschmierte Knicklenkung im Gepäck verheddert sich im weißen Hemd“, HKW, 2009
- 30, 31 Ausstellungsansichten „Kunst ist Super!“, 2009, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin
Fotos: Andreas Koch
- 32 Thomas Kilpper „Willy Brandt und Günter Guillaume“, 2009, Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe
- 33 Thomas Kilpper „State of Control“ Außenfassade ehemaliges Ministerium für Staatssicherheit der DDR,
Foto: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe
- 34 Ming Wong „Angst Essen“ (Still), 2008, Courtesy MK Galerie, Berlin / Rotterdam
- 35 Ming Wong „Angst Essen“, Plakat (Ausschnitt), 2008, Courtesy MK Galerie, Berlin / Rotterdam
- 36 Ceal Floyer „Things“, 2009, Courtesy of Esther Schipper, Berlin, Foto: www.kindregards.nl
- 37 Ceal Floyer „Monochrome Till Receipt (White) German Version“, 1999/2008, Courtesy of Esther Schipper, Berlin
- 38 Jan Holger Mauss „Schicksale“, Ausradiierung aus Pornoheft, 2007, Courtesy Laura Mars Grp.
- 39 David Levine „Hopeful“, 2005–2009, Courtesy FEINKOST, Berlin, Foto: Claire Laude
- 40 Boris Dornbusch „For A Guest Population“ (Still), Courtesy HIRSCHFELD, Berlin
- 41 Monica Bonvicini (Montage)
- 42, 43 Foto: Andreas Koch
- 44 Geschlossener Jacobs+Schulz-Laden, Foto: Andreas Koch

Herbst

/Kunstmessen in Berlin 2009



Kann man Äpfel mit Birnen vergleichen? Sicherlich würde jeder dieser Frage zustimmen. Schließlich handelt es sich bei den genannten Objekten um Obst und damit ist eine vergleichende Gegenüberstellung erlaubt. Diese Frage kommt einem in den Sinn angesichts der Messeveranstaltungen zum Kunstherbst in Berlin. Unterschiedlichste Formate konkurrieren untereinander und mit sich selbst. Letzteres erscheint paradox, aber im Lauf der Zeit klärt sich auch das. Das soll wortwörtlich genommen werden, denn die Kunstmetropole Berlin gäbe es heute nicht, wäre da nicht der Durchbruch der Mauer gewesen vor zwanzig Jahren. Der Epochenwandel danach hat auch die europäische und deutsche Kunstlandschaft verändert. Allerdings muss man schon sehr genau nach den Reflexen auf diesen Wandel suchen und man wird nur wenige finden.

Art Forum Berlin

Geschäfte und Geschichte passen nur selten zusammen und das wird in diesem Kunstherbst deutlicher denn je. Vielleicht liegt es auch daran, dass das Zentralgestirn des Kunstherbsts, das Art Forum im tiefen Westen Berlins unter neuer Leitung einen Schritt in die nahe Zukunft wagt. Eva-Maria Häusler und Peter Vetsch kommen von der Art Basel und wecken in ihrer ersten Vorstellung hier in Berlin Erinnerungen an Basel. Es ist ihnen gelungen, ‚verlorene‘ Galerien wie Neugerriemschneider oder Max Hetzler wieder ins Boot zurück zu holen. Selbst Sprüth/Magers sprangen ein, als eine andere Galerie kurzfristig absagte.

Auf den ersten Blick wirkt das alles sehr gediegen und wäre der Bereich der ‚jungen Galerien‘ unter dem Kennwort „Focus“ nicht vertreten, so wäre diese Gediegenheit in ziemlicher Nähe zur Langeweile zu verorten gewesen. Aber wer das Preisniveau erhöhen will, muss auf gesicherte Werte setzen und somit auf abgesicherte Galerien wie Daniel Templon, Georg Kargl oder Thomas Schulte. Ropac bietet ein buntes Programm aus Art & Language, Gilbert & George und wer hätte es gedacht – Werke aus der Zusammenarbeit von Arnulf Rainer und Dieter Roth.

Neugerriemschneider gehen einen anderen Weg und nutzen ihre Kojen zu einer überzeugenden Präsentation einer klugen Zusammenstellung der komplexen Projektion von Simon Starling mit Lampen von Superflex. Man kann diese Präsentation auch als Referenz auf die Messeausstellung abc in der Akademie der Künste verstehen.

Der Außenraum um das Messegebäude wird für skulpturale Werke von zeitgenössischen Künstlern wie Robert Barry oder Gerwald Rockenschau genutzt. Im Café davor lässt sich danach über die richtige An- und Verkaufsstrategie sprechen. Erste Verkäufe werden gemeldet. Bilanz lässt sich erst später ziehen.

abc

Die alte Akademie der Künste am Hanseatenweg im so genannten Hansaviertel in Berlin ist ein ehrwürdiges Gebäude. Im Jahre 1960 eröffnet, befindet sich das Gebäude heute in einer Art Dornröschenschlaf, aus dem es, aus mehr oder weniger triftigen Gründen, von Zeit zu Zeit erweckt wird. Das geschieht dieses Mal zum Anlass des Kunstherbsts in Berlin mit einer Präsentation, die in vielfältiger Weise beispielhaft

ist. Sie trägt den seltsamen Titel „abc def“ und hinter dem Alphabet verstecken sich zwei Akronyme. Hinter „abc“ verbirgt sich „art berlin contemporary“ und unter dem gleichen Titel präsentierte sich im letzten Jahr eine Interessengemeinschaft Berliner Galerien im Postbahnhof am Gleisdreieck. Das war ein gelungener Auftakt, aber die diesjährige Präsentation ist eine fulminante Fortsetzung.

Das liegt sowohl am Ort als auch an der Tatsache, dass man von Seiten der Organisatoren das zweite Akronym auch ernst genommen hat: hinter def versteckt sich „drafts establishing future“ (Entwürfe erstellen Zukunft). Die Zukunft verheißen Entwürfe für eine Stadt. Das ‚Spielfeld‘ für diese Entwürfe bildet die Inkunabel eines Arbeitstisches, das Gestell Nr.1 von Egon Eiermann, im Jahre 1953 entworfen. Die Ausstellungshalle wird mit 64 Exemplaren dieses Tisches bestückt und das Ergebnis ist eine gelungene Ausstellung, die ihren Messecharakter verloren hat und eine Konkurrenz zu den eingespielten Kunstinstitutionen der Stadt bilden kann. Die sehr unterschiedlichen Entwürfe halten sich an die Vorgabe, aber zuweilen finden sich auch Rückgriffe auf das Utopische. Da gibt es schöne Referenzen wie bei Heimo Zobernig und Yona Friedman. Ersterer hat einfach 90 rote und blaue Holzwürfel auf den Tisch gewürfelt und betitelt die Arbeit mit „Das ist es“. Wer dann vor dem Beitrag von Yona Friedman steht, wird unwillkürlich an Zobernig erinnert. Damit man die Galerie auch findet, die hinter der jeweiligen Künstlerfigur steht, muss man nur auf den Boden blicken. Bei Zobernig trifft man da auf die Galerie Anselm Dreher. Diese Zurückhaltung in der Referenz auf die jeweilige Galerie hat Methode. Das merkantile Momentum wird in den Hintergrund gerückt, selbst im Katalog zur Ausstellung werden die Galerienamen klein gedruckt. Will sich diese ‚Messe‘ als eine Art Institution verstehen? Schließlich bemüht sie sich auch darum, ein paar der ‚drafts‘ Wirklichkeit werden zu lassen. Und im Vorwort wird auf den ‚Skulpturenboulevard‘ in Berlin im Jahre 1987 verwiesen. Werden die Galerien zu einer öffentlich wirksamen Agentur, die in einem Public Private Partnership zu den gewohnten Institutionen wie Museen und Kunsthäusern in Konkurrenz treten? Das mag durchaus Sinn haben, denn die öffentlichen Institutionen werden bekanntermaßen immer mehr ausgehungert. Kann der Staat an der schleichenden Übernahme ein konkretes Interesse haben? Es sieht danach aus. Die Beweispflicht für das Gegenteil liegt bei den staatlichen Institutionen.

Preview

Es ist wohl doch reiner Zufall, dass die Preview dieses Jahres ein wenig anmutet wie eine nicht so gelungene abc. Dafür fehlt ihr auch die Fortsetzung des Alphabets. Dennoch nennt sie sich ‚the emerging art fair‘. Das hat eine direkte Konnotation mit den ‚emerging markets‘, unter denen man die so genannten Schwellenländer rubriziert. So kann man die Preview im doppelten Sinne als Ort der Schwellengalerien verstehen, was eher positiv zu bewerten ist. Denn hier findet man auch noch Galerien aus dem Osten, die man auf dem Art Forum mit der Lupe suchen muss. Die FAZ macht sich wohl auch deswegen Sorgen um deren Internationalität.

Hier in der Abflughalle des Flughafen Tempelhof findet man sich schnell zurecht und das Angebot hält Überras-

schungen bereit, seien es die Gemälde von Hanna Dougherty (Klara Wallner) oder Skulpturen von Vanessa Henn im Zusammenspiel mit Arbeiten von Barbara Wille (Galerie Visite ma tente). Wer sich Übersicht schaffen will, der kann einen ‚Berg‘ aus Schwerlastpaletten von Dieter Lutsch (Jarmuschek&Partner) erklettern oder auf die Empore gehen, um sich in der KPM Lounge auszuruhen. Dort lässt sich dann in Ruhe über „Euro Standard“ von Anne Metzen grübeln, präsentiert von „A trans Pavillon“. Dominic Eicher macht sich im Vorwort des Katalogs darüber Gedanken „ob die Besonderheiten dieses Rahmens nicht eine Metapher für den gegenwärtigen Zustand der zeitgenössischen Kunst darstellen.“ Und plötzlich gerät die Messe in Konflikt mit der anderen ‚Messe‘ abc in der Akademie der Künste, „da die Kultur oft in der Absicht genutzt wird, eine Situation zu verschönern.“ Oder Kultur verkommt zu einem Sedativum mit Anspruch. Dieser Gefahr sehen sich alle Kunstmessen gegenüber. Müssen wir in diesen sauren Apfel beißen?

Berliner Liste und Berliner Kunstsalon

Die Frage erhob sich angesichts der „Berliner Liste“ in ihrem neuen zeitweiligen Domizil, dem Palais am Tiergarten, einem Neubau hinter der Nationalgalerie, dessen Räume noch nicht vermietet sind und so Platz boten für sechzig internationale Galerien unterschiedlichster Bedeutung und Profil. Zuweilen wendet man sich erschreckt ab und ein anderes Mal lassen sich zwei kleine Fotos aus der Hand Robert Mapplethorpes entdecken. Letztendlich handelt es sich bei der Berliner Liste um ein durchaus berechtigtes Reservat des Realismus in unterschiedlichsten Formen.

Der Berliner Kunstsalon schließlich im ehemaligen Vitra Design Museum, heute Humboldt Umspannwerk am Szeenebezirk Prenzlauer Berg ist ein Ort der Begegnung, weil hier das Publikum strömt und die Künstler selbst im Mittelpunkt stehen. Es gibt kein Berührungsverbot und die Frage nach Sinn und Wesen der Kunst stellt sich nicht. Hier ist sie einfach und kann gesehen werden. So soll es sein, muss es aber nicht.

Thomas Wulffen





Faked ...

/... Interview with Tim Neuger

These days we see Tim Neuger swarming about everywhere, busy as a bee. I met him briefly at the recent inauguration of Veneklasen / Werner's new space and asked him if he would mind, if I faked an interview with him. In a great hurry, he said, "Oh that's great. I like the idea. Just send it to me when it's done." I replied, "Sure thing. I will send you a copy once it's printed."

Tim Neuger/ Anything else I can help you with?

David Ulrichs/ Yes. Actually, I was wondering about the concept of this year's abc, or should I say def – Drafts Establishing Future?

Neuger/ I know the title is rather abstract, but it neatly reflects both continuity and development without compromising a certain degree of originality in the concept behind this year's exhibition. Don't you think?

Ulrichs/ I suppose something else, like "Establishing Drafts for the Future" would, apart from being correct English, be too prescriptive.

Neuger/ Well, titles, like newspaper headlines, don't always have to be grammatically correct.

Ulrichs/ Anyhow, 'edf' would be too close to the abbreviation of the French electricity supply board – Électricité de France. Since this year you have successfully managed to attract some big French galleries, I understand that you opted against 'edf'.

Neuger/ I hadn't thought of that ...

Ulrichs/ Maybe next year, when you are looking for sponsors you could use it! But seriously, did you simply shuffle around the words and then in an epiphany discover that the first letters of those three words actually made up the next three letters of the alphabet?

Neuger/ You make it sound as if we were playing Scrabble with three letters!

Ulrichs/ I know you don't want to put anyone in the spotlight, but who came up with the title, or will I have to say it was the Def's directorial board?

Neuger/ It's always better to say 'directorial board'!

Ulrichs/ Last year there seemed to be a lot of confusion of whether Abc was an art fair or a curated exhibition.

Neuger/ Technically speaking, last year's Abc had an art director... It was quite funny how the press didn't know what to do with the event...

Ulrichs/ ... but I'm sure no one thought the economical returns were funny. Some collectors didn't come to the opening since they didn't even know the works on display were for sale. It seemed as if you were desperately trying to create something new and different, without really defining a goal. Were you just being creative?

Neuger/ What I liked about last year was that no one knew exactly whether it was commercial or not...

Ulrichs/ What about this year? I imagine the remit had something to do with the subtitle "public art projects for urban spaces", so I expected maquettes of unrealised architectural projects for Berlin. Instead, many works – perhaps even most of them – made direct reference to the Egon Eiermann table, which each work was forced to integrate into its design.

Neuger/ Each gallery had the space of this table, but the works did not have to make use of it.

Ulrichs/ You mean they could arrange the work on the table?

Neuger/ We learned from the Abc that the size of each entry had to be limited.

Ulrichs/ So there were complaints from certain gallerists last year?

Neuger/ Well, you can't always make everyone happy...

Ulrichs/ Obviously, this had something to do with the dimensions of the works they entered, but some galleries – and this I think is quite normal – got better positions because they were the organisers. Fact of the matter is, this year, although you have uniformed the space, the Def looked like a cross between a kindergarten cake sale and an art fair – definitely not like a curated exhibition.

Neuger/ The table was also a practical solution...

Ulrichs/ For some, surely! In effect, the positioning of the works became more important, which sounds like an almost curatorial problematic, but strangely enough the work you, member of the directorial board, entered happened to find itself in a very prominent position at the entrance.

Neuger/ I had nothing to do with the positioning...

Ulrichs/ I can imagine you were not unhappy about the decision to oblige every gallery to use the Egon Eiermann table as a size-limitation. Didn't you have that Pawel Althamer work in your storage? And didn't you need to 'free up' space for Simon Starling's unsold marble sculptural installation?

Neuger/ No, I assure you the work is new! Didn't you read the date?

Ulrichs/ Well, maybe the half loaf of bread he used as an ashtray is fresh, but he probably used it to be able to label it '2009'. Honestly, the table looked old and the tabletop was definitely not an original Eiermann.

100/6 Neuger/ Initially, Althamer wanted to send an Eiermann

table to Africa for a group of his students to bash it up and then sent back to be exhibited, but for various reasons that didn't happen.

Ulrichs/ How did you persuade Pawel Althamer to do this work?

Neuger/ I didn't have to...

Ulrichs/ Perhaps it's possible to convince a few gallerists to use the Egon Eiermann table as a central element, as a table in an art fair booth or as a support for some random sculptures. I can even believe that some small museums could be persuaded to use the idea of this specific table as a theme for an exhibition. But I can't understand how an artist like Pawel Althamer would be influenced by the remit of an aimless art event organised by a small group of Berlin galleries.

Neuger/ Artistic freedom!

Ulrichs/ Don't you have three of them standing end-to-end in your gallery? For the Def, did you bulk buy the tables at wholesale price, only to sell them to the other galleries and still make a profit?

Neuger/ Many galleries and architects use that table.

„def – drafts establishing future“, abc – art berlin contemporary, Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin, 23.09.–27.09.2009



ar be co
ab

abcdef

Von A nach F und back again...

/ *Messesaison*

Völlig klar, dass man es sich da irgendwie richten muss. Sonst hältst du das ja kaum aus. Weil, als wenn das nicht genug wäre, reicht's ja nicht, dass es da die Messe gibt. Da gibt es ja dann auch noch Nebennesen oder Ausstellungen, wo man nicht weiß, ist das jetzt eine Messe oder ist es das nicht oder will dir da echt irgendwer irgendwas zeigen. Und dann machen alle möglichen Leute noch Eröffnungen. Und zu den Eröffnungen Essen. Und, wenn's blöd kommt, vor dem Essen noch zusätzlich ein Event. (Und dann habe ich noch nicht einmal das Wort Party in den Mund genommen. Weil, die gibt es auch und die muss es geben.) Aber auch klar, dass man es sich dann irgendwie richten muss. Weil, die ganzen Leute, die du am Dienstagabend siehst, die siehst du ja dann auch am Mittwochvormittag und dann wieder am Mittwochabend im Bus, weil die S-Bahn fährt nicht. Und dann triffst du sie Donnerstagmittag zum Essen auf der Messe und später, wenn nicht beim Essen nach einer Eröffnung, garantiert bei irgendeinem Event. Und das ist dann so ein Empfang und der kann noch Freitagnacht sein. Oder es ist etwas anderes aber, wiederum garantiert, mit Getränken. (Von Party, wo ja immer irgendwo eine ist, ganz zu schweigen.) Und weil man sich das unbedingt richten muss, weil, sonst hältst du das ja im Kopf nicht aus, habe ich mir gedacht, zieh' ich so eine ganz harte Nummer durch und sage A-Essen, B-Eröffnung, C-Event. Und zu einer A-Eröffnung geh' ich aber nicht zu einem B-Essen, geschweige denn zu einer C-Party und so weiter. Weil, da schwingen ja immer allerhand professionelle oder total persönliche, richtig echte und komplett projizierte Gründe mit, weshalb man etwas für A-, B- oder C-Klasse hält. Oder womöglich halten will – von D- bis Grottenultimo ganz zu schweigen. Aber da ist es ja fast egal, weil das Leben, nimmst du bloß den ganzen Zinnober von A bis C ernst, viel zu kurz ist.

(Sowieso auf einem anderen Blatt steht, ob du für das, was du für A hältst, im Endeffekt auch A kriegst. Das ist bei einem Essen, wo du, sagen wir beispielshalber, neben Klaus Biesenbach sitzt aber ein versalzenes Schnitzel bekommst, immerhin schwerer zu entscheiden als bei der Party, wo außer dir keiner ist, weil, da kannst du's wenigstens noch auf den Türsteher schieben und, dass der halt dann wenigstens weiß, was er da tut.) Jetzt, sage ich dir, wollte ich mir's diesmal ganz besonders schlaue richten. Aber – der Mensch denkt und Gott lenkt, wie es bei uns daheim heißt. Weil prompt, und da hätte ich von mir aus aber wirklich nicht hinwollen, musste ich, noch bevor überhaupt Art Forum ist, zur ABC-Eröffnung gehen, weil, Schreibauftrag. Und das war letztes Jahr schon nicht besonders und dieses Jahr, kannst du dir denken, Sparmaßnahme, groß geschrieben. Braucht man auch nicht viel reden. Gestern ABC, heute DEF. Klassenerhalt ausgeschlossen. Sowas reißt dann die Akademie der Künste auch nicht mehr raus, weil, das schaut dann wirklich so aus wie der Tag der offenen Tür, damals an der Schule, inklusive Eiermann-Tisch. Plus, dass die Jörg Heiser Band im Foyer die gymnasiale Unterhaltung macht. (Unter uns, all die elendigen Stunden, die alle möglichen Kunstkritiker im Proberaum verbringen müssen, warum auch immer, die müsste man sich mal aufnotieren.) Diese Geschichte erzähle ich jetzt aber bloß, weil, das muss klar sein, wenn's schon mit DEF losgeht, der ganze A-Klassenplan offensichtlich unter den allerschlechtesten Vorzeichen steht. Das zu merken, musst du echt kein Genie sein. Deshalb bin ich sofort umgeschwenkt. Nicht gerade Totalaffirmation. Aber die guten Seiten suchen. Weil, auf der ABC hab' ich als allererstes den Guillaume getroffen, jahrelang nicht mehr gesehen. Gleich darauf den Gunnar und die Petra und die Astrid. Chic. Und die Pumps von der Alexandra waren sowieso sensationell. Und dann ist das irgendwie richtig nett geworden, auch, weil wir, Stefan, Hansjörg und ich, ziemlich zügig den Abflug hingekriegt haben. Zum Türken. Nur den Gunnar hab' ich nicht mehr gefunden. Und da war dann ganz schnell keine Rede mehr von, welche Party und der eröffnet und dort gibt's Essen, sondern Loup de Mer, vom Grill. Eins-A, wie man so sagt. Im kleinen Kreis. Und, weil das so schön war, haben wir das, anstelle von Karriere, am nächsten Tag gleich noch mal fast genauso gemacht: Mini-Runde, gutes Essen, beste Gesellschaft. Da war dann endlich auch die echte Messe losgegangen. Aber, du glaubst es nicht, immer noch erst Mittwochabend. So kann das nicht weitergehen.

Hans-Jürgen Hafner /100/7

2003/10

100/7

1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
neugerriemschneider Max Hetzler Christian Nagel Klosterfelde Barbara Weiss						
Hammerlehle und A. Zwinger	Hammerlehle und A. Zwinger	Hammerlehle und A. Zwinger	Hammerlehle und A. Zwinger	Zwinger	Zwinger	Zwinger
			Kamm	Kamm	Kamm	Kamm
Kicken						
	Arndt & Partner					
Gebauer und Thumm	Carlier Gebauer					
	Barbara Thumm					
	Mehdi Chouakri					
	CFA	CFA	CFA	CFA	CFA	CFA
		Crone			Crone	
Volker Diehl						
Anselm Dreher		Anselm Dreher				
	Eigen + Art					
Fahnemann		Fahnemann	Fahnemann	Fahnemann	Fahnemann	Fahnemann
	Atle Gerhardsen					
Bärbel Grässlin						
Haas & Fuchs		Haas & Fuchs				
Johnen & Schöttle	Johnen & Schöttle					Johnen & Schöttle
			Leo König	Leo König	Leo König	Leo König
						Johann König
Krinzinger						
			Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei
					Magnus Müller	Magnus Müller
Mai 36						
		Meyer Riegger				
Mark Müller	Mark Müller	Mark Müller			Mark Müller	Mark Müller
Neu						
			Alexander Ochs	Alexander Ochs	Alexander Ochs	Alexander Ochs
Schipper & Krome						
Thomas Schulte						
		Senda	Senda	Senda	Senda	Senda
				Sies + Höke	Sies + Höke	Sies + Höke
Springer & Winckler						
	Vous Etes Ici	Vous Etes Ici		Vous Etes Ici	Vous Etes Ici	Vous Etes Ici
	Barbara Wien					
			Wohnmaschine	Wohnmaschine	Wohnmaschine	Wohnmaschine
			Giti Nourbakhsch	Giti Nourbakhsch	Giti Nourbakhsch	Giti Nourbakhsch

Ein Liste von hundert

/ausgewählte Art-Forum-Teilnehmer 1996–2009

Statistiken und Tabellen sind so eine Sache – man kann viel und nichts daran erkennen – je nachdem. Bei dieser Liste handelt es sich um eine subjektive Auswahl an Galerien die zwischen der Gründung des Art Forums in Berlin 1996 bis heute daran teilnahmen – oder eben nicht. Die Jahre, wo manche Galerien der Messe fernblieben, hinterlassen in der Liste Lücken. So werden augenscheinlich die Jahre 2003 und die Jahre 2006–2008 zu Krisenjahren in denen vor al-

lem wichtige Berliner Galerien die Messe boykottierten. Ein gewisses Herdenverhalten dieser Galerien ist abzulesen. Die Galerien, die 2003 (auch wegen der neuen frieze-Messe in London) und 2008 fernblieben und nach Auswechslung der Messeleitung jetzt wieder auftauchten, konnten sich dann über ihre scheinbar aufgegangene Taktik freuen. Manche Galerien, die der Messe die Treue und sie so auch am überleben hielten, verschwanden dann plötzlich 2009. Zwinger ist

2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
						neugerriemschneider Max Hetzler
Christian Nagel	Christian Nagel Klosterfelde	Christian Nagel Klosterfelde Barbara Weiss	Christian Nagel Barbara Weiss	Christian Nagel	Christian Nagel	Klosterfelde Barbara Weiss
Zwinger	Zwinger	Hammerlehle und A. Zwinger	Hammerlehle und A. Zwinger	Hammerlehle und A. Zwinger	Hammerlehle und A. Zwinger	Hammerlehle und A.
Guido W. Baudach	Guido W. Baudach Kamm	Guido W. Baudach Kamm	Guido W. Baudach Kamm	Guido W. Baudach Kamm		Guido W. Baudach Kamm
Kicken	Kicken	Kicken	Kicken	Kicken	Kicken	Kicken
Arndt & Partner	Arndt & Partner Carlier Gebauer	Arndt & Partner	Arndt & Partner			Carlier Gebauer
Barbara Thumm	Barbara Thumm Mehdi Chouakri CFA Crone	Barbara Thumm Mehdi Chouakri CFA Crone	Barbara Thumm Mehdi Chouakri Crone	Barbara Thumm Mehdi Chouakri Crone	Mehdi Chouakri CFA Crone	Barbara Thumm Mehdi Chouakri CFA Crone
Volker Diehl	Volker Diehl	Volker Diehl	Volker Diehl	Volker Diehl		
Anselm Dreher		Anselm Dreher	Anselm Dreher	Anselm Dreher		Anselm Dreher
Eigen + Art	Eigen + Art Fahnemann Atle Gerhardsen	Eigen + Art	Eigen + Art	Eigen + Art	Eigen + Art Fahnemann Projects	Eigen + Art
	Haas & Fuchs Johnen & Schöttle	Johnen	Johnen	Johnen	Johnen	Bärbel Grässlin Haas & Fuchs Johnen
Georg Kargl	Georg Kargl	Georg Kargl	Georg Kargl Leo König		Georg Kargl Leo König	Georg Kargl
	Johann König			Krinzinger Projekte		Johann König Krinzinger
Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei	Kuckei + Kuckei
Magnus Müller	Magnus Müller	Magnus Müller	Magnus Müller	Magnus Müller Mai 36	Magnus Müller Mai 36	Mai 36 Meyer Riegger Mark Müller
	Neu	Neu	Mark Müller			
Alexander Ochs	Alexander Ochs Esther Schipper	Alexander Ochs	Alexander Ochs	Alexander Ochs	Alexander Ochs	Alexander Ochs Esther Schipper
Thomas Schulte	Thomas Schulte	Thomas Schulte		Thomas Schulte		Thomas Schulte
Senda	Senda	Senda	Senda	Senda	Senda	Senda
Sies + Höke	Sies + Höke	Sies + Höke	Sies + Höke	Sies + Höke	Sies + Höke	Sies + Höke
Springer & Winckler	Springer & Winckler	Springer & Winckler	Springer & Winckler		Springer & Winckler	
Vous Etes Ici	Vous Etes Ici Jan Wentrup	Vous Etes Ici Jan Wentrup	Vous Etes Ici Jan Wentrup	Vous Etes Ici Jan Wentrup	Vous Etes Ici Jan Wentrup	Jan Wentrup
Wohnmaschine	Wohnmaschine Giti Nourbakhsh	Wohnmaschine Giti Nourbakhsh	Wohnmaschine	Wohnmaschine	Wohnmaschine	Loock

da der bedauerlichste Abgang, war er doch seit 1996 ununterbrochen dabei. Die Hauptboykotteure 2003/2008 wären nach der Liste zu schließen: neugerriemschneider, Klosterfelde, Barbara Weiss, Carlier Gebauer, Esther Schipper sowie Joanna Kamm und Johann König. Bärbel Grässlin (aus Frankfurt) und Max Hetzler machten schon 2001 gemeinsam den Abgang, um dann 2009 den neuen Ex-Baslern Messeleitern den Rücken zu stärken. Die, die 2003 fernblieben aber

auch 2009 nicht zurückkamen sind Atle Gerhardsen, Neu, Barbara Wien und Giti Nourbakhsh. „Ost-Galeristen“ wie Judy Lybke oder Friedrich Loock zeigen sich von etwaigen Gruppenverhalten scheinbar ziemlich unbeeindruckt. Die einzige Galerie, die alle 14 Jahre durchhielt ist übrigens Kicken.
Andreas Koch



Kartenhaus Deutschland

/ Thomas Demand in der Neuen Nationalgalerie

Obwohl oder gerade weil allein mit der Titelgebung „Nationalgalerie“ schon etwas Größenwahnsinniges mitschwingt, ist dies die erste Ausstellung von Thomas Demand, in der es mir möglich war, mich auf seine Bilder einzulassen und mich im Zusammenspiel mit ihrer aufwändigen Inszenierung im Raum, von ihnen auch verführen zu lassen. Das ist einigermassen verblüffend und irritierend, denn seine papiernen Modelle von massenmedialen Verbildlichungen des politischen und gesellschaftlichen Tagesgeschehens, die er fotografiert und in stets überdimensionierten Formaten ausarbeitet, strahlen immer etwas sehr Braves, Konventionelles, Biedereres, deutsch-Gründliches aus – das einem verführerischen Moment im Wege stehen könnte. An keiner Stelle wurde für mich in der Vergangenheit erkennbar, dass sein methodischer Zugriff über eine in der zeitgenössischen fotografischen Praxis durchaus gängige (und zwischenzeitlich auch etwas abgenutzte) Strategie hinausweist: Denn das Arbeiten mit Modellen und deren fotografische Reproduktion eignet sich sehr anschaulich, den Repräsentationscharakter des fotografischen Bildes kritisch zu bearbeiten. So hat Thomas Demand mit seinen zumeist großformatigen Modellbildern geradezu idealtypisch und überdeutlich auf die Problematik hingewiesen, wie sehr die Wahrnehmung unserer Geschichte und unserer politisch-sozialen Gegenwart von (visuellen) Medialisierungen beherrscht wird. Damit wurde er – und der gegenwärtige Presseauftrieb anlässlich seiner aktuellen Ausstellung bekräftigt dies noch einmal – zu einem der wichtigsten deutschen (und internationalen) Fotokünstler der Gegenwart gemacht. Der über Jahre gleich gebliebene methodische Zugriff des Künstlers auf sein Material und sein unermüdliches Durcharbeiten der mediatisierten Alltagswelt durch sein geduldiges und aufwändiges Nachbilden in Papiermodellen hatte aber auch immer etwas

beklemmend Didaktisches; ein Merkmal, das das Werk vor meinen Augen stets erstarren und irgendwie tot erscheinen ließ.

Zu diesen erstarrten Bildern passt die monumentalisierende Geste, mit der Demand durch die Titelgebung in seine Ausstellung einlädt: „Nationalgalerie“ verspricht pünktlich zum 20. Jahrestag der Wiedervereinigung und zum 60. Jahrestag der Gründung der BRD und nicht zuletzt zum 40-jährigen Jubiläum des Mies-Baus einen panoramatischen Blick auf Deutschland und trägt den Anspruch auf Repräsentation der Nation vor sich her. Dass nun mit seinem Werk „Lichtung“ (2003) ausgerechnet eines der historisch am meisten ideologisch vereinnahmten Symbole in der deutschen Identitätsbildung den Auftakt zur Ausstellung bildet – der deutsche Wald – ist auf der ganzen Bildbreite von nicht weniger als fünf Metern einigermassen verstörend und auch nervtötend. Man fragt sich, ob es ausreicht sich zu vergegenwärtigen, dass die vielen tausend (Laub-)Blätter in Fleißarbeit aus Papier geschnitten, gefaltet und geklebt wurden und also keineswegs das repräsentieren, was sie zu suggerieren scheinen. Vor dem Hintergrund der prominenten Platzierung dieses symbolpolitisch vielfach verwerteten Sehnsuchtsmotivs „Wald“ erscheint aber die Entscheidung, mit dem Bild „Copyshop“ (1999) anzuschließen, schon fast genial. Denn in diesem auf einer aufgerissenen Wand angebrachten Bild eines Kopierladens steckt nicht nur explizit der Hinweis auf Demands Unglauben an die Versprechen der Fotografie, sondern auch der sich aus ihr ableitende Hinweis, dass es dem Künstler mit „Nationalgalerie“ und in seiner Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte vor allem um die vielfachen Brechungen, Unschärfen, Überlagerungen und Abnutzungen wirkmächtiger (Deutschland-)Bilder geht. Und so ist im sich anschließenden Parcours durch diese Ausstellung interessant

zu erleben, dass die Medienbilder, die Demand ausgewählt, räumlich nachgebildet und dann wiederum abfotografiert hat, nicht tot, sondern vielmehr leer sind. Sie vermitteln an sich erstmal keine Informationen, erst durch ihre narrativierenden Kontexte erhalten die Bilder Signifikanz: Durch die Geschichten, die sich um vorangegangene Ereignisse ranken und für die medial verwertbare Bilder gefunden werden mussten, nicht nur um das Geschehene zu visualisieren, sondern vor allem um es zu verifizieren. Es sind gleichsam Bilder, die sich abgelagert haben im kollektiven Bildergedächtnis, die wir diffus-verschwommen abrufen und die ein Anlass sein können, bestimmte (vielleicht deutsche) Erfahrungen abzugleichen. In der Zusammenstellung von insgesamt 40 Bildern zeigt sich auch, dass es Thomas Demand gelingt, jedes Bild gleich wichtig oder unwichtig erscheinen zu lassen. Unabhängig davon, ob er Ereignisse von politischer Brisanz oder gesellschaftliche Randnotizen bearbeitet – das ist eine Qualität seiner Arbeit: Die Haltestelle, in der sich eine Teenie-Band formierte („Haltestelle“, 2009), das Parlament der Bonner Republik („Parlament“, 2009), die Saarbrücker Tosa-Klausur, in der ein Kind gewaltsam zu Tode kam („Klausur 1–5“, 2006), die gestürzte Stasizentrale („Büro“, 1995), das Kinderzimmer des Künstlers („Kinderzimmer“, 2009), die Baracke der Wolfsschanze, in der das Attentat auf Hitler verübt werden sollte („Raum“, 1994) – alle Arbeiten gleich gewichtet und damit in der historischen Bedeutung egalisiert. Demand zeigt die Geschichte und Gegenwart Deutschlands weder als eine große Erzählung, die allen Bürgern bekannt und ihnen gemein ist, noch zeigt er sie als Ansammlung von Geschichtssplittern, die Rekonstruktionsarbeit notwendig machen würde. „(...) vielmehr kann sie immer nur so dargestellt werden, wie sich die Wirkung ihrer Szenen und Objekte auf Individuen wie Demand entfaltet – zufällig, persönlich, subjektiv.“ (Mark Godfrey im begleitenden Katalog zur Ausstellung). Das erscheint im Ansatz sympathisch, auch weil es ein Ansatz ist, der sich ganz explizit gegen eine normative Auslegung von Geschichte wendet. Er macht aber auch deutlich, dass das Werk nichts mit politischer Wortmeldung zu tun hat.

Statt dessen setzt Demand auf die Kraft der Suggestion. In seinen Bildern arbeitet er dabei mit einem in der Fotografie gängigen Verfahren: Durch einen minimalen Hinweis wird ein Maximum an Fantasie freigesetzt. Gemeinhin wird damit so etwas wie kulturelle Repräsentation erzeugt. Um ein anschauliches Beispiel zu geben: Das Bild der schwarzrotgoldenen Fahne ruft sofort die Begriffe Deutschland, Volk, Nation, Hymne, vielleicht auch Fußball etc. auf. So einfach aber macht es sich Demand natürlich – zum Glück! – nicht: Durch präzise Steuerung und Kontrolle seiner sparsamen und oftmals vordergründig unspezifischen Bildelemente (als Paradebeispiel kann hier die von der Rezeption gern aufgegriffene nachgebildete Badewanne gelten, in der Uwe Barschel starb („Badezimmer“, 1997)) entfalten sich die Szenen nur schemenhaft, allegorisch. Man kann nur darüber spekulieren, inwieweit dass, was Demand hier an Gefühlen, Erinnerungen oder auch an Wissen abrufen, repräsentativ für alle Deutschen sein mag.

Unterstrichen wird diese Strategie durch die Art und Weise, wie er seine Bilder in der Neuen Nationalgalerie arran-

giert: Die mehrfache Teilung des Raumes durch wallende Vorhänge, mit denen Demand die Sicht nach Außen zum Teil verdeckt und durch neu entstandene Räume lenkt sowie die ungewöhnliche (schwebende) Platzierung seiner Bilder vor Stoffbahnen, all das unterstreicht den kulissenhaften Charakter, den auch seine Bilder begleiten. Verschiedene Stellwände erweisen sich als nicht so gediegen-hölzern, wie ihre polierten Oberflächen suggerieren, sondern offenbaren mit ihren aufgerissenen Kanten ihre Brüchigkeit: Sie sind genauso Simulakren wie Demands Modelle, deren Bilder er auf ihnen anbringt. Die präzise und perfektionistische sowie aufwändige und kostenintensiv wirkende Inszenierung lässt die gewaltige Halle Mies van der Rohe selbst zum Modell schrumpfen. Man nimmt ihr den Repräsentationsanspruch für einen Moment gar nicht mehr ab. Und so oszilliert die ganze Ausstellung durch die sich überlagernden Inszenierungen zwischen einem abstoßend monumentalem Gestus einerseits und der verführerischen Zerbrechlichkeit eines Kartenhauses andererseits.

Der Zaubertrick, den Thomas Demand anwendet, um dieses Wackelbild zwischen Opulenz und Leere, zwischen Monument und Fragment in der Ausstellung entstehen zu lassen, heißt einerseits: thematische Rahmung! Die Arbeiten brauchen offenbar diesen starken thematischen Zusammenhalt, der mit „Nationalgalerie“ nicht dicker hätte aufgetragen werden können, um jenes suggestive Moment freizusetzen, das in den entleerten Bildern steckt. Die wichtige Inszenierung, die den Betrachter in eine atmosphärisch verdichtete Situation führt, tut andererseits das Ihrige dazu. Hätte es Demand geschafft, es hierbei zu belassen, käme man vielleicht zu dem Schluss, dass wir es hier mit einer wahrhaft antiideologischen Arbeit zu tun haben – oder zumindest mit dem Versuch, ein ideologisch besetztes und gegenwärtig in unzähligen Jubiläums- und Erinnerungsausstellungen breit gewalztes Thema mit den Mitteln der Kunst antiideologisch zu bearbeiten. Dazu aber konnte sich Thomas Demand nicht durchringen, er hat sich im Gegenteil dazu veranlasst gesehen, seinem Werk zusätzlichen „Sinn“ zu geben, indem er Botho Strauss einlud, mit literarischen Randnotizen zu jedem Bild zu assoziieren und durch die Ausstellung zu führen. Damit erfährt das Werk nicht nur eine überflüssige Nobilitierung, sondern wird vor allem in eine an die Romantik anknüpfende Tradition gesetzt, in der mit den zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln Geschichte und Gegenwart nicht durchgearbeitet, sondern verzaubert werden – eine Tradition, in der auch Strauss selbst steht.

Auch das umfangreiche Rahmenprogramm, in welchem die Ausstellung dafür erhalten muss, die unsinnige Frage zu durchleuchten „How German is it?“, schwächt eine Radikalität, die man in „Nationalgalerie“ zu erkennen glaubt. Und so sehnt man sich statt „Lichtung“ unbedingt „die bepissste Jogginghose aus Rostock-Lichtenhagen“ herbei, die selbst dem Künstler als erstes einfällt, wenn er an Deutschland denkt.

Maren Lübbke-Tidow

*Thomas Demand „Nationalgalerie“, Neue Nationalgalerie
Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin, 18.9.2009–17.01.2010*



Mandy 2009

/ Gespräch zwischen Susanne Bürner und Heidi Specker über Andreas Slominski bei Neu und Jablonka

Heidi Specker/ Susanne, bei Neu steht nur eine Badewanne in der Galerie – ganz minimal, sonst nichts.

Susanne Bürner/ Wie nur eine Badewanne, das ist alles?

Specker/ Nein, natürlich nicht, kennst ja den Slominski.

Bürner/ Das heißt, es gibt sonst noch einiges an technischem Gerät?

Specker/ Nicht wirklich, außer ein paar Schläuchen, die an der Wanne hängen und kleinen Böcken auf denen sie steht. Und einem Zettel an der Wand im Eingangsbereich auf dem sich Mandy, Timmi Dee, Destiny, Scott der Sechste oder Sechsscott, Robbee, Porn Fighter longjohn.com, Wixitrixi oder Jerry Steel handschriftlich verewigt haben.

Bürner/ Hört sich ja aufregend an.

Specker/ Im Büro hängt noch ein kleiner Abzug auf dem man sehen kann, was passiert ist. Vier Frauen hocken nackt auf dem Rand der Badewanne und beugen sich über vier Männer.

Bürner/ Und weiter?

Specker/ Ehrlich gesagt, hab ich mir das Bild nicht länger angesehen, war mir unangenehm. Blaue Flecken und so.

Bürner/ Der Slominski hat also eine Badewanne bei Neu stehen, in der Gruppensex betrieben wurde. Passt gar nicht zu ihm – obwohl – das würde zur Ästhetik des Grill Royals passen.

Specker/ Wie meinst Du das?

Bürner/ Naja, im hinteren Clubraum, in dem geraucht wird, hängen doch diese 70er Pin-Ups von Uschi Obermaier, Jane Birkin und Jane Fonda.

Specker/ Stimmt, die kenne ich, sind so im Hamilton-Weichzeichner-Stil. Aber viel viel softer als die Fotografie in der Galerie und viel viel größer, Plakate halt. Eher Stimmungsmacher und Sex-Deko-Elemente und dann doch im Backstage-Bereich angesiedelt, genauso wie das Bild im

Büro bei Neu. Ich kann mir vorstellen, dass die kleine Fotografie nach Ende der Ausstellung im Büro hängen bleiben könnte.

Bürner/ In der Ausstellung bei Jablonka – Neue Arbeiten – gestaltet Slominski den Bezug zur Gastronomie ganz offensichtlich und zwar über die Einladungskarte. Er nimmt dafür das bereits appropriierte Erscheinungsbild vom Sale e Tabacchi, das italienische Lizenzschild, erneut auf.

Specker/ Und was zeigt er?

Bürner/ Garagentore.

Specker/ Wie nur Garagentore, das ist alles?

Bürner/ Nein, natürlich nicht, kennst ja den Slominski.

Specker/ Das heißt, es gibt noch einiges an technischem Gerät.

Bürner/ Ja, stimmt. Die Fertiggaragentore hängen in verschiedenen gedeckten Farben an den Wänden verteilt mit der Innenseite zum Betrachter, darauf hat Slominski verschiedene Schilder und Utensilien arrangiert. KFZ-Schilder mit Namen wie Asshole's Garage, Catwalk, Africa... Hinweisschilder, Warnschilder und Utensilien wie Schlüssel, Benzinkanister und Schläuche. Der Kleinbürger, der in seiner Garage festsetzt und den Wald vor Schildern nicht sieht.

Specker/ Slominski kommt ja aus Meppen, tiefste Provinz also, an der man wahrscheinlich sein Leben lang zu knabbern hat. Der gecastete Gruppensex alias Swingerclub bei Neu spiegelt die gleiche Kleinbürgerlichkeit wider.

Bürner/ Verstehe. Das Garagentor gehört zum Einfamilienhaus von dem Paar das in den Swingerclub geht. Außerdem geben die Garagentore vor, Tafelbilder zu sein, aber Fallen sind. Genauso wie die Styroporböcke, die vorgeben etwas tragen zu können, aber nicht wirklich dazu taugen. Schilder, die vorgeben etwas zu sagen, aber unverständlich bleiben.



Specker/ Badewannen die Sauberkeit vermitteln, aber Dreck beinhalten. Kleinbürgerlichkeit hin oder her, warum komme ich mir bei Neu blöd vor, wenn ich auf einem 9 × 12 Abzug acht Leute um eine Badewanne herum swingen sehe? Weil das Bild so klein ist, dass ich sehr nah rangehen muss, um etwas zu erkennen und dabei ohne Absicht zum Voyeur werde und etwas betrachte, das ich eigentlich gar nicht sehen wollte.

Bürner/ Dabei kann man sich nicht mal sicher sein, ob sich alles überhaupt so zugetragen hat. Slominski gibt vor, dass die Fotografie nicht nur ein Sex-Deko-Element ist, sondern auch die Aufzeichnung eines Geschehens, der Beweis sozusagen und die Ausstellungsobjekte Relikte davon. Das ist eine Strategie von ihm, die wir schon kennen. Neu ist aber, dass er das Thema Sex pornografisch in sein Repertoire aufnimmt.

Specker/ Um ehrlich zu sein, finde ich das Thema Sex ist in dieser Form und vor allem in dieser Präsentationsform irgendwie überholt, postmodern.

Bürner/ Postmodern? Die Heimerotik wurde zum Beispiel schon bei Manet 1863 mit der Olympia thematisiert. Sie ist sich bewusst, dass sie nackt abgebildet wird und ist dabei doch die Frau von nebenan und keine Göttin.

Specker/ Meinst Du Slominiskis Mandy ist die Olympia 2009?

Bürner/ Könnte sein. Mandy ist ja auch unsere Nachbarin.

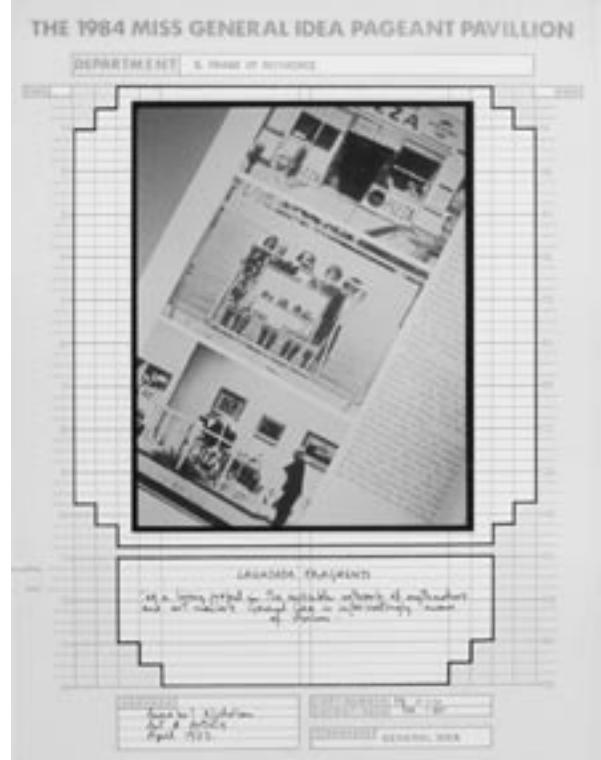
Andreas Slominski, Jablonka Galerie,

Rudi-Dutschke-Straße 26, 10969 Berlin, 18.09.–14.11.09

Andreas Slominski, Galerie Neu, Philippstraße 13,

10115 Berlin 18.09.–07.11.09





Club Canasta and Canadada

/General Idea bei Esther Schipper

General Idea's thematisation of the mythology of the artist can only be described as a successful project, given the general air of myth and mystery that surrounds their surviving works, documents and artifacts. The laborious process of archiving all these materials which began in 1995, uncovered a cartload of documentary discrepancies along the way, not least the fact that they did not actually meet until 1969, a troublesome fact given the official date of their formation as a group in 1968. Choosing viral strategies of infiltration rather than direct demonstration, the lines of truth and parody are hard to distinguish, as their history intertwines fiction and fact to such complex effect that the beginnings, ends and events in between are barely distinguishable from the myths and rumours surrounding them.

General Idea was formed, then, in 1969 by Jorge Zontal, Felix Partz and AA Bronson, variously artists, performers, architect-dropouts and activists (and all, incidentally, pseudonyms.) They met in Toronto and began to share a house together with Felix's then girlfriend, Mimi Paige, and actor Daniel Freedman. Parodying the structures of the art world and its networking activities, their work was a grand improvisational feat, setting up an alternative art scene that took glamour, fame and wealth as its central goals, deliberately flaunting the more poe-faced artistic ideals of the early 1970s. In their own words 'what we wanted to do was both bratty and surreal.' Their activities came to center around the creation of a Miss General Idea Pageant, an event which took place twice, in 1970 and again, on a far larger scale in 1971, although official 'Miss General Idea's for 1968 and 1969 were crowned retroactively. Post 1971, their activities were framed around the next version of the pageant, which they declared would be held in 1984, so were framed as rehearsals for the great event. In the 80s, however, their work took

on a different slant as their viral strategies were adapted to address the deadly virus affecting large swathes of the gay community, and they began to make work about AIDS. General Idea worked together until 1994, when Zontal and Partz both died of AIDS related illnesses.

This exhibition shows a selection of early works drawn from their archive, some of which show General Idea in their most formative stages. The silent 16mm film, "God is my Gigolo" (1969), here in a newly restored version, was the first and only film they ever made, and according to the definitive catalogue of their early works, 'was never completed.' A vitrine of archival documents shows a scribbled story board, sketches for the set, notes and still photographs. The film itself, shot in the General Idea house and surrounding downtown Toronto, written and directed by Zontal and featuring all the house's inhabitants, as well as other frequent collaborators, is a sloppy slapstick parody about sexual awakening, filled with exaggeratedly mimed innuendo, phallic props and tropical beach scenes. Though it is a interesting prelude to the role playing, dressing-up and overturning of conventions that occurred in the pageants, and an entertaining insight into the comic theatrical goings-on of the group at this time, any more than 5 or 10 minutes is hard to take. It's clear why this was their first and last film.

More significant are the assembled documents and photographs in the vitrines and on the walls here. A selection of index cards with type-written instructions document ideas for performances or events, some fluxus-like in their encouragement of a new perception of everyday reality ('air series: 1. writing "air" once in each place you go during the day. Continuing for a month. 2. Printing stickers saying "air". 3. Thinking airy thoughts. 4. while others describe the subversive spirit and audience manipulation at the heart of the



General Idea enterprise (“restaurant event. A restaurant is opened. When the people come to eat, the door is slammed in their faces.”) Their Chain Letters elaborate these events in mail-art form, concurrent with the mail-art undertakings of Ray Johnson, who visited them in Toronto and began sending them mail (in a great episode, however, they even co-opted his practice, kidnapping examples of mail art he sent to them to distribute, and instead forwarding their own letters to the intended recipients.) Most elaborate of all here is documentation of the “Club Canasta, FILE’s Filathon Telephone Canasta Party” (1972), which involved a group card-playing party and simultaneous telephone conference with a list of pre-contacted telephone partners from around the world, from Ray Johnson and Gilbert and George, to Mr. Peanut and Helicopter Art Ploy whoever they may be. The original letters sent out to participants are included here, as well as documents listing which calls had been successfully completed, which were unsuccessful and which should be repeated. These documents, as well as recordings of the conversations, are wonderfully literal of the networking at the heart of the art world, a process which General Idea literally demonstrated in action.

Perhaps the most intriguing materials here, and the most crucial to the central project of General Idea, are taken from “The Showcard Series” (1975–79). Uniform printed graphic forms, with various sections to be filled in, they organize the activities of General Idea into what they call “Framing Devices”, documenting works in progress and ideas to be realized in the future, most of which were conceived as rehearsals for the mythical forthcoming event of the 1984 Miss General Idea Pageant, and the 1984 Miss General Idea Pavilion that was to be constructed to stage it. These elaborate activities together with the future date (itself loaded with literary allusion) are

almost dizzying in the suspension of reality and mirroring situation they set up, creating an alternative, enclosed realm of operation. The plan and its documentation usurp the events themselves while external elements such as media coverage (positive or negative), found materials, or props (the Miss General Idea Shoe, and the plexiglass hand on a stick: “Hand of the Spirit of Miss General Idea”) are incorporated, swallowed whole and re-calibrated by the General Idea project. The archive of show cards, with their standardized sections, titles, date stamps and photographic documentation (130 of which were showed in the original exhibition, “Goin thru the Notions” in 1975, added to until 1979) applies a rigorous taxonomy to events whose actuality is questionable.

Such convincing blurring of reality and fact has its echoes in recent projects such as that of Walid Raad and the Atlas Group, or Tirdad Zolghadr’s restaging of a previous press conference for the United Arab Emirates Pavilion at the Venice Biennale, complete with lip-synching actors and pre-planted audience questions, or Seth Price and Kelley Walker’s exercise in instant archiving: “Freelance Stenographer”. Their performative output, meanwhile, has echoes in John Bock’s catwalk shows, or Mark Leckey’s tongue-in-cheek adoption of the public lecture format. General Idea’s spotlighting the theatrical processes that underscore our cultural appreciation of art and its archiving of unfinished ideas was as conceptually subversive as it was entertaining. This show acts as a taster of General Idea’s various strategies and complex output, but to fill in the blanks, take a look at the great catalogue of their early works: “The search for the Spirit: General Idea 1968–1975”, Art Gallery of Ontario, 1997.

Kirsty Bell

General Idea „Works 1968–75“, Esther Schipper, Linienstraße 85, 10119 Berlin, 25.09.–07.11.2009



New Representations in Brunnenstraße

/Interview mit Alexander Koch und Nikolaus Oberhuber von KOW

Am Abend des 4.9.2009 brach eine Flut von Schaulustigen über die Brunnenstraße herein. Ein Kunstherbstauftakt, der für viele noch im Hamburger Bahnhof enden sollte. Kunst ist super. Die Strahlkraft des an diesem Abend eröffneten Gebäudes der drei Galeristen von KOW (Koch Oberhuber Wolff) war jedoch schwer zu überbieten. Der durchgestaltete Bau Arno Brandlhubers sowie die ausgestellte Künstlergruppe um Ramon Haze, die ich noch aus Leipzig kannte, drängten mich zu diesem Interview mit den Machern.

Bereits seit diesem Februar zeigten sie in ihrem jetzigen Lager, einem Keller im Hinterhaus der Nummer 9, die ersten programmatischen Ausstellungsprojekte, die ‚KOW-Issues‘. Den Auftakt bildete Issue 1 mit Franz Erhard Walther (Jg. 1939), die Eröffnung am 04.09.2009 ging mit Issue 6 einher.

Wayra Schübel/ Was stelle ich mir unter dem thematischen Arbeiten mit den ‚Issues‘ genau vor?

Nikolaus Oberhuber/ Es geht nicht mehr nur um das Aufgreifen eines Themas, sondern darum dieses anhand einer künstlerischen Position zu diskutieren. Das Interesse an dieser Ausstellungsserie ist die Verbindung von Fragen der Kunst mit realgesellschaftlichen Fragen.

Alexander Koch/ Das Format der KOW-Issues ist eines, das Nikolaus und ich entwickelt haben, um ein sehr schnelles Projektformat zu haben. Seien es Künstler oder andere: Mit uns gemeinsam eine gesellschaftliche Problematik, die sie selber in ihrem künstlerischen Werk interessiert, einmal explizit zu machen.

Schübel/ Beispiel?

Koch/ Zum Beispiel werden wir künftig eng mit Franz Erhard Walther zusammenarbeiten, dessen skulpturaler Ansatz

die Handlung des Publikums sehr stark betrifft. Die Frage nach dem Handeln ist auch eine nach dem gemeinsam Handeln, der Partizipation. Was ist eigentlich das Partizipationsangebot, das Walther in den 1960er Jahren gemacht hat und inwiefern ist es noch heute gültig

Oberhuber/ Oder was ist davon noch übrig geblieben

Schübel/ Ihr seid hier umgeben von noch aktiven Hausbesetzer-Projekten. Daneben weist die Brunnenstraße eine hohe Dichte von ehemaligen Projektgalerien auf, teilweise mit starken Leipziger Schwerpunkt

Oberhuber/ Wir sind auch und vor allem hierher gekommen, weil wir in die glückliche Lage geraten sind, in dieses neue Gebäude einzuziehen zu können.

Koch/ Das lag tatsächlich zufällig in der Brunnenstraße. Dass wir hier sind, gefällt uns sehr gut: Der sozial sehr durchmischte Park, die besetzten Häuser, die ersten schicken Läden, die beginnende Gentrifizierung.

Schübel/ Das Gebäude ist in der Tat beeindruckend.

Koch/ Brandlhuber ist Bauherr und Architekt. Das Gebäude steht auf einer Investitionsruine der frühen 1990er Jahre, die das Untergeschoss des Gebäudes ausmacht. Er hat den alten Grundriss nach oben ‚weitergebaut‘. Als das Gebäude in Planung war, hat er uns eingeladen in dieses künftige Gebäude einzuziehen.

Oberhuber/ Sowie uns hier auch einzumieten.

Koch/ Die Galerieräume sind so entstanden, dass auch die Künstler mit denen wir arbeiten werden, eingeladen wurden, daran mitzudenken und verschiedene, programmatische Gesten, wie die Öffnung der Fassade, mit zu entwickeln. Oben gibt es einen Empfangsbereich mit einer kleinen Bibliothek, einer kleinen Leseinsel, so dass man sich auch noch mal in der Lektüre mit den Themen, den einzelnen Positionen beschäftigen kann. Und die Idee, sich an eine



frühen 1990er gab, nun auch viele Momente von Entsolidarisierung gibt. Unser dritter Ausstellungsteil, der „Issues of Empathy“ heißt, versucht genau diese Frage zu Solidarisierung und Entsolidarisierung zu stellen.

Schübel/ Teil 1 „Politics of Redescription“, Teil 2 „Trouble with Realism“, Teil 3 „Issues of Empathy“.

Koch/ Genau. Der zweite „Trouble With Realism“ möchte die Frage stellen, wie das eigentlich geht: Realistisch sein. Es geht also unter der großen Überschrift des „Antirepresentationalismus“ um unsere Möglichkeiten, uns mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Welche sind das? Das zeigt der erste Ausstellungsteil. Der zweite möchte das ganze Realismuskonzept kritisch hinterfragen: Wenn wir meinen zu wissen, welche die richtige und welche die falsche Auffassung von gesellschaftlicher Wirklichkeit ist, doch wir nur unterschiedliche Perspektiven dieser Darstellung haben, was heißt dann eigentlich, sich realistisch auf die Wirklichkeit zu beziehen? Was ist denn dann Realismus? Oder ist nicht das ganze Realismuskonzept hinfällig, und wir haben dann nur unterschiedliche Blickwinkel, die wir dann gegeneinander verhandeln. Deshalb heißt der zweite Teil auch „Trouble With Realism“. Und weist darauf hin, dass diese ganze kritische Bezugnahme von Künstlerinnen und Künstlern gegenüber einer gesellschaftlichen Wirklichkeit oft auch ordentlich ins Schleudern gerät. Und aufgrund dieses Ins-Schleudern-Geraten von Kritikmodellen sagt dann der dritte Ausstellungsteil, „Issues of Empathy“, das was auf jeden Fall immer auch noch als Notwendigkeit und Möglichkeit bleibt: Dass wir unser gemeinschaftliches Zusammenleben organisieren müssen.

Schübel/ These, Antithese – Polonaise?

Koch/ Auf jeden Fall am Schluss – Perspektive. Ein Plädoyer dafür, dass man in jedem Fall was tun kann, dass auch durchaus Kunst was tun kann: Unter der Überschrift der Empathie ihren Beitrag dazu leisten, dass sich Menschen für die Perspektiven anderer Menschen interessieren.

Schübel/ Die Galerie als Bildungsbeauftragter?

Oberhuber/ Wir sind der Überzeugung, dass es eben genau diese Leute gibt, die diese Projekte unterstützen möchten. Dass man ihnen ein Podium schaffen muss. Wir gehen da quasi einen Beweis ein. Wir sind der Meinung, dass es solche Förderer gibt, mehr als bislang angenommen. Es werden ihnen einfach noch nicht genügend Möglichkeiten geboten. Der Zwang einer Ökonomie bedeutet zugleich auch eine Freiheit. Natürlich müssen wir eine Ökonomie bauen, aber wir entscheiden dadurch auch, was wir bauen möchten. Das ist natürlich ein Abhängigkeitsverhältnis, gegenüber den Leuten, die das Kapital dazu bereitstellen. Das kann man auch aus verschiedenen Perspektiven sehen.

Koch/ Man darf nicht außer Acht lassen, in welchen Abhängigkeitsverhältnissen große Institutionen stehen. Man kann heute nicht mehr ohne weiteres sagen, dass öffentliche Kulturinstitutionen unabhängiger arbeiten als private Galerien das können. Wenn das aber stimmt, dann würden wir von der Hypothese ausgehen, der Kern unseres Projektes, dass man sehr wohl ein gesellschaftlich orientiertes Programm machen kann, vielleicht gerade von einer Galerie aus. In diesem Sinne begreifen wir das, was wir als Galerie tun, sehr stark als Vermittlungsengagement, um auf die gesellschaftliche Implikationen der Kunst stärker hinzuweisen und einer breiteren Öffentlichkeit die Chance zu geben, diese Implikationen auch zu sehen.

Schübel/ Warum Berlin?

Oberhuber/ Die Galerietätigkeit ist sowieso international. Natürlich hat man einen Standort, aber von dem aus bewegt man sich nach außen. Die hohe Attraktivität Berlins liegt in der Heterogenität. Auch die Nähe zu Künstlern – was ein großes Interesse unseres Projektes ist, so Nahe an der Produktion zu sein.

Koch/ Berlin ist ein sehr gut funktionierendes, sehr nützliches Drehkreuz für internationale zeitgenössische Kunst. Nikolaus meinte als er hierher kam: Hier kann man nichts abholen, sondern hier muss man was hinbringen. Hier kann man gar nichts abschöpfen. Es ist eine Stadt, in der man ganz gut was aufbauen kann. Das ist vielleicht eine ganz dankbare Situation

Schübel/ Besten Dank Euch. Fürs Gespräch!

KOW Galerie – Alexander Koch, Nikolaus Oberhuber und Jocelyn Wolff. Der dritte Mann ist zum Zeitpunkt der Gesprächsaufzeichnung als Aussteller seiner in Paris ansässigen Galerie Jocelyn Wolff gemeinsam mit der Galerie Nächst St. Stephan auf dem Artforum beschäftigt. Wo er zudem eine beratende Funktion im Auswahlgremium des Sektors ‚fokus‘ erfüllt. Außerdem ist noch ein Stand auf der abc aufzubauen. Nikolaus Oberhuber ist ehemaliger Direktor der Wiener Traditionsgalerie Nächst St. Stephan (2004–2007), die von Rosemarie Schwarzwälder, seiner Mutter, seit Ende der 1970er Jahren geleitet wird – als Nachfolgerin ihres Gatten, Oswald Oberhuber.



Junge Kunst? Mädchen Kunst?

/Preis der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof

Das Diktum ‚Junge Kunst‘ in dem Titel „Preis der Nationalgalerie für junge Kunst“ bezieht sich auf den jeweiligen Geburtsjahrgang der Künstler. Denn die Kunst, die in diesem Rahmen zu sehen ist, ist professionell. Wäre sie das nicht, wäre es ein Kunstgriff der beteiligten Künstler. Tatsächlich aber kann man den Begriff auch anwenden auf die Spezifika einer Öffentlichkeit, die kaum mehr als homogen zu bezeichnen ist. Als Kunstkritiker ist man Teil einer sehr spezifischen Öffentlichkeit und übersieht dabei, dass es auch ein ‚unprofessionelles‘ Publikum gibt, das die Künstler im Rahmen des Preises der Nationalgalerie für junge Kunst tatsächlich als solche sieht. So kann man, wenn man will, die Präsentation dieser jungen Kunst auch als Einübung in die zeitgenössische Kunst verstehen. Die kennt heute ganz andere Medien und Vermittlungsformen und diese Formen werden sich 2011, bei der nächsten Preisverleihung, schon wieder geändert haben. Je nach Publikum bekommt der Begriff der ‚Jungen Kunst‘ eine andere Bedeutung. Und wenige werden nach ‚Mädchen Kunst‘ fragen.

Diesmal findet das Ereignis zum fünften Mal statt und in einem spezifischen Sinne ist es keine Überraschung mehr: Alle zwei Jahre verleiht die Nationalgalerie den Preis für junge Kunst. Und alle zwei Jahre geht ein wenig der Aufregung um diesen Preis verloren. Das kann man als ein Zeichen der Professionalisierung sehen. Oder man hat sich einfach an das Procedere gewöhnt und Überraschungen sind nach zehn Jahren auch nicht mehr zu erwarten. Rechtzeitig hatte man schon die Kandidaten benannt und auch der Öffentlichkeit zu Kenntnis gegeben. Diese breite Öffentlichkeit wird mit den Namen kaum etwas anfangen können, während der Inner-Circle beinahe mit abwinkender Geste antwortet. Eine derartige Reaktion lässt sich konkret auch bei den diesjährigen ‚Mitstreitern‘ darlegen. Danh Vo hatte einen Artikel im

Kulturspiegel und fand sich auf dem Cover der Beilage abgebildet. Annette Kelm war vor der Präsentation im Hamburger Bahnhof schon großzügig in einer Gruppenausstellung in den KunstWerken vertreten, wo jetzt gerade das Werk von Ceal Floyer zu sehen ist. Ceal Floyer war im Jahre 2007 die Preisträgerin. Keren Cytter wird mit ihren Arbeiten überall herumgereicht.

Klassisches Format nimmt dabei vor allem das fotografische Werk von Annette Kelm an, das man genau studieren muss, um es goutieren zu können. Sogenannte Live-Speaker in der Ausstellung helfen dem Publikum, in die Materie einzutauchen. In der Bilderfolge „Michaela, Coffee Break“ von 2009 wird Michaela abgebildet, vor einem Raster. Ist es das Raster, das einen die Fotografie so seltsam erscheinen lässt. Warum hängt das eine Foto etwas aus der Reihe?

Danh Vo ist das Scharnier zwischen Annette Kelm und Keren Cytter sowie Omer Fast. Danh Vo lebt und arbeitet in Berlin, was im Übrigen auch für die anderen beteiligten Künstler gilt. Er lässt den Kronleuchter aus dem Pariser Hotel Majestic nach Berlin verfrachten und zeigt ihn als eine Art unvollendete Skulptur. Bei der Besetzung von Paris diente das Hotel als Unterkunft für die Nazis. Im Jahre 1973 wurde unter dem Licht des Leuchters der Pariser Friedensvertrag zum Friedensschluss zwischen Nord- und Südvietnam unterzeichnet. Auf dem Dach lässt sich ein vom Künstler angelegter Garten mit verschiedenen Rhododendren erblicken, deren Samen Missionare aus Vietnam mitbrachten, der Heimat des Künstlers. Das ist zuweilen etwas dick aufgetragen und Omer Fast ist eine gelungene Korrektur.

Sein Filmwerk „Nostalgie“ ist wohl die beste Arbeit in der Ausstellung, sowohl in der professionellen Machart als auch vom Inhalt her: Er zeigt Medien im Medium selbst, ohne diese Selbstreflexion in den Vordergrund zu stellen. Omer Fast ist ein würdiger Preisträger für das Preisgeld von 50.000 Euro, das mit einem Ankauf einer Arbeit verbunden ist.

Keren Cytter arbeitet ebenfalls im Medium Film, wobei bei ihr das zu einer Art von (Schüler-)Theater wird. Ausgangspunkt für die Filme in der Ausstellung waren drei unterschiedliche Kriminalfälle, die alle auch etwas Absurdes beinhalten. Präsentiert werden die Filme nicht nur im eigentlichen Ausstellungsraum, sondern auch im sonst unzugänglichen Nebenraum und Treppenhaus, was die Klausrophobie im Film durch Realität ergänzt. Die Schauspieler entstammen Cytters eigener Tanztruppe mit dem Namen D.I.E. Now (Dance International Europe Now).

Diesmal wurde der Publikumspreis vom Kunstmagazin „art“ ausgelobt und es erhebt sich natürlich die bange Frage, wer wen wählt und ob es zwischen Volkes und Experten Stimme noch eine Differenz gibt. Schön wär's. *Thomas Wulffen*

„Preis der Nationalgalerie für junge Kunst“, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Invalidenstraße 50–51, 10557 Berlin, 11.09.09–3.01.10



Connection Regenbogen

von F

/ Suhrkamps Umzug nach Berlin

Wer hätte sie nicht gerne vollständig in seinem Besitz, die seit 1963 erscheinenden Taschenbücher der „edition suhrkamp“ („es“), die bis 2004 im Design von Willy Fleckhaus in einer von 48 Farben des Sonnenspektrums gestaltet wurden, um das heimische Bücherregal optisch in einen Regenbogen zu verwandeln? Nicht zu Unrecht gelten die inzwischen über 2000 Bände der „es“, mit ihren literarischen wie theoretisch-essayistischen Texten u. a. von Adorno, Beckett, Enzensberger, Barthes und Foucault als wichtigste avantgardistische Buchreihe der Republik.

Als ich im Frühling aus der Zeitung erfuhr, dass der Frankfurter „Suhrkamp Verlag“ Anfang 2010 zusammen mit seinen Co-Verlagen „Insel Verlag“, „Jüdischer Verlag“, „Deutscher Klassiker Verlag“ und „Verlag der Weltreligionen“ komplett nach Berlin umziehen wird, löste das bei mir eine gewisse Irritation aus. Unklar ist mir bis heute, warum meine Meinung zu diesem Thema – finde ich das jetzt gut oder schlecht? – so unentschieden ist. Zunächst ist da ja die ganz grundsätzliche Frage nach dem „Warum?“. Dann folgt die Überlegung, was die Entscheidung für den Verlag bedeuten könnte und was sie mit sich bringt, für die alte und die neue Heimat des traditionell stark mit dem Standort Frankfurt/Main (Frankfurter Schule) verwachsenen, 1950 in der Mainmetropole gegründeten Verlagshauses, das im Übrigen bereits seit 2006 eine Dependence in der noblen Berliner Fasanenstraße, gleich neben dem Literaturhaus, unterhält. Wie soll man die Entscheidung der rebellischen, geistige wie physische Mobilität proklamierenden Verlagsleiterin und Unsel-Witwe Ulla Unsel-Berkéwicz bewerten, die ‚ihren‘ Verlag, samt den etwa 130 von den Umzugsplänen großteils wenig begeisterten MitarbeiterInnen in die deutsche Hauptstadt verlegen will? Ist man konservativ, wenn man Berkéwicz’ Entscheidung in Frage stellt?

„Wenn wir nicht dahin gehen, wo Krise und Chance aufeinander treffen, verlieren wir das Recht, Bücher, Stücke, Musik oder Kunst zu machen und zu verkaufen, die sich mit Krisen und Chancen, also mit dem Leben auseinandersetzen. (...) In den digitalen Werkstätten der Metropolen von New York bis Moskau entstehen Arbeitsweisen und in deren Gefolge Kämpfe über die Art, wie die Dramaturgie und das Theater, das Lektorat und das Buch, die Orchesterprobe und die Aufführung der Zukunft beschaffen sein werden“, argumentierte Berkéwicz im Spiegel (Ausgabe 12/2009).

Lebt man schon länger in Berlin – und vermutlich nicht nur dann – kommen einem derartige Argumentationsklischees um die Ansiedelung und Nutzbarmachung von Kunst, Kreativität und Ökonomie nur allzu bekannt vor. Gar kann man hier eine gewisse Parallele zur Umzugs- und Zentralisierungswelle der internationalen Großgalerien sehen, die inzwischen ja fast vollzählig in Berlin präsent sind, unter anderem auch, um ihrer internationalen Künstlerschar eigene Ausstellungsflächen in der ach so hippen Kunstmetropole zu bieten. Aber geht es hier nicht vielmehr um die schiere Demonstration von Macht.

Doch, Berlin ist momentan weder Verlags- noch Bücherstadt! Diese Rolle, die sie noch bis vor dem Zweiten Weltkrieg zusammen mit Leipzig spielte, konnte die Stadt bisher nicht wieder aufnehmen. „Fischer“ sitzt in Frankfurt, „Hanser“, „dtv“ und „C.H. Beck“ arbeiten von München aus, „Rowohlt“ in Reinbek (wobei es auch den Unterverlag Rowohlt Berlin gibt) und „Dumont“ wie KWI in Köln. Schon in Berlin sind bisher auf der interessanteren Belletristik-Schiene neben dem (ewig insolventen?) „Aufbau Verlag“ und „Matthes & Seitz“ nur einige kleinere Gegenwarts-Verlage wie „blumenbar“ (seit diesem Sommer) und „kookbooks“.



nach B

Hier kommt Bürgermeister Klaus Wowereit ins Spiel, seines Zeichens auch Kultursenator und überzeugter Regenbogenfahnenhissler. Laut Presse, die zum Thema „Suhrkamp-Umzug“ (vermutlich auch wegen der unklaren Informationspolitik des Verlags) ein eher diffuses Bild vermittelt, bemühte er sich spätestens seit der Eröffnung der Berliner Suhrkamp-Dependance im edlen Charlottenburg um den Zuzug des gesamten Unternehmens. Und dies ist ihm nun auch gelungen, vermutlich auch aufgrund seines großzügigen Angebots, dem Verlag, dessen Frankfurter Zentrale in der Lindenstraße angeblich sanierungsbedürftig ist, den Umzug zu zahlen. Wie kolportiert wird, soll das Geld dafür aus den Mitteln des europäischen Strukturfonds kommen. Zudem bot Wowi dem Verlag diverse Gebäude aus den Liegenschaften des Landes zum Kauf an. Als „Solidaritätszeichen Berlins“ interpretierte dies Ulla Unseld-Berkéwicz, die an einem Orts- und Imagewechsel des Verlages auch aus persönlichen Gründen nicht uninteressiert sein könnte, gab es doch seit dem Tod des langjährigen Verlagsleiters Siegfried Unseld im Jahr 2002, nachdem sie die Verlagsleitung übernahm, nicht nur positive Meldungen aus Frankfurt.

Dass sich der „Suhrkamp Verlag“, laut Presse, für das noch wenig sanierte, denkmalgeschützte Nicolai-Haus in der heute noch recht unwirtlichen Brüderstraße nahe U-Bahnhof Spittelmarkt entschieden hat, liegt möglicherweise an der Tradition des Gebäudes, das zur Stiftung Stadtmuseum Berlin gehört. Im 18. und 19. Jahrhundert war das barocke Gebäude eines der zentralen Begegnungsorte der Berliner Aufklärung und der Romantik, in dem sich Johann Gottfried Schadow, Karl Friedrich Schinkel, Daniel Chodowiecki und Theodor Körner trafen. Ebenfalls in dem Haus untergebracht war die 1713 gegründete Nicolaische Verlagsbuchhandlung (heute: „nicolai-Verlag“). Die Lage hinter dem Außenministerium

verspricht natürlich auch noch einiges an Entwicklungspotential, wie Wowereit sicherlich betont hat.

Doch noch mal zurück zur grundlegenden Frage des „Warum“ – diesmal an Wowi gerichtet. Könnte es funktionieren, mit der Eroberung des „Suhrkamp Verlages“ ein Signal in Richtung deutsche Verlagslandschaft und Buchindustrie zu setzen? Träumt er nun schon davon, mehr oder weniger im Alleingang, aus der deutschen Hauptstadt (wieder) eine zentrale Bücherstadt zu machen? Bemüht man hier nochmals den Vergleich mit der aktuellen Entwicklung Berlins zum Kunstmarktzentrum, ist zu bedenken, dass es hier vor allem die Künstler waren, die – Schritt-für-Schritt – die Galerien nach sich gezogen haben.

Nichts ist unvorstellbar. Doch soll man sich das wünschen? Die Information, dass „Suhrkamp“ nun vorübergehend erstmal für zwei Jahre in das seit kurzem leer stehende Finanzamt Friedrichshain-Prenzlauer Berg in der Pappelallee einzuziehen wird, ist keine Zeitungssente. Denn das Nicolaihaus steht vom Frankfurter Verlag noch gänzlich unberührt in der tristen Brüderstraße. Noch finden sich an seiner Fassade die roten Schilder des „Museum Nicolaihaus“. Man wird sehen, wann der erhoffte Regenbogen über dem tristen Spittelmarkt-Kiez aufziehen wird. Bis es soweit ist, kann man vermutlich noch einige Bücher lesen. *Barbara Buchmaier*



Kreiseln im Karussell

/ Gespräch über die Pamphile-Show bei Jet

Hans-Jürgen Hafner/ Ich habe ja den Eindruck, dass man bei der „Pamphile Show“ erst mal das, was man darin so sieht, also jede Menge irgendwie gemalter Bilder, und den sozusagen institutionellen bzw. thematischen Überbau, wie ihn Lena Ziese mit ihrer „Spezifisches“-Reihe jetzt mit einem Malerei-Schwerpunkt nahelegt, wegstreichen muss.

Also erst einmal müssten wir über den kuratorischen Ansatz von Gunter Reski und Marcus Weber sprechen. Und da würde mir das Stichwort Kommissionieren einfallen und dann das Stichwort Illustration.

Raimar Stange/ Zunächst ist für mich das, „was man darin so sieht, also jede Menge irgendwie gemalter Bilder“, selbstverständlich das Wichtigste, denn das ist schließlich die dort gezeigte Kunst. Aber um mich zunächst ein Stück weit auf deine argumentatorische Strategie einzulassen: Was verstehst du unter „Kommissionieren“?

Hafner/ Naja gut, es gibt immer die in Ausstellungen zu sehende/gezeigte Kunst. Es gibt aber eben auch die Ausstellung, die, speziell wenn das Kuratorische oder die Art und Weise des Ausstellens in den Vordergrund geschoben ist, ein Format für sich darstellt. „Kommissionieren“ meine in dem Sinne, dass, von Seiten der Kuratoren/Initiatoren, ein Thema reingeschoben wurde, was die Teilnehmer dann bearbeitet haben. Wir sprechen somit in gewisser Weise von Auftragsarbeiten.

Stange/ Stimmt, es handelt sich um Auftragsarbeiten, aber ist das schon ein interessantes Konzept? Auch wenn ich die Vorstellung eines ‚autonomen‘ Kunstwerkes nicht sonderlich spannend finde, so reicht es mir dennoch nicht, kommissionieren und in Folge dann illustrieren als kuratorisches bzw. künstlerisches Konzept zu behaupten. Zumal diese Strategie inzwischen in die Jahre gekommen ist: Man nimmt ein mehr oder weniger originelles (Sind wir eigentlich in der Mode-

branche?) Konzept und zeigt dann eine künstlerische Gattung, die längst obsolet geworden ist, nämlich „jede Menge irgendwie gemalter Bilder“. Strafvverschärfend kommt hinzu, dass dieses auch noch in monomedialer Beschränkung geschieht. Und so ist eben auch hier: Die meisten der gezeigten Bilder sind es einfach nicht wert, betrachtet zu werden.

Hafner/ Das würde ich, wie gesagt, diskutieren wollen und zwar nach zwei Seiten. Einerseits erscheint mir das als kuratorisches Konzept tatsächlich erst mal nicht unproblematisch, zumal mit dem Kommissionieren der Bilder deren Inhalt bestimmt wird: KünstlerInnen also kollektiv einen kuratorischen Auftrag/ein Ausstellungsthema, genauso wie einen spezifischen Inhalt, aus dem Roman „Kapitän Pamphile“ von Alexandre Dumas, vorgeben, diesen aber dann eben individuell, illustrativ behandeln. Das sind schon zwei Ebenen, die wir differenziert anschauen müssen, denke ich. Denn gleichzeitig ist klar: Es geht nicht wirklich um den „Pamphile“-Roman und auch nicht wirklich um ‚Malerei‘ aber im shortcut dazwischen um das erzählerische Potential von mit den diversen Mitteln der Malerei hergestellten Bildern.

Übrigens denke ich ja nicht, dass es in der Kunst – egal, ob auf Produzenten-, Vermittler- oder Rezipientenseite – noch um ‚Themen‘ oder ‚Gattungen‘ geht. Da ist eins so obsolet wie das andere. Sehr wohl geht es aber ums ‚(irgend-)wie‘ und damit kommen wir langsam in die Richtung, wo wir berechtigt nach dem Wert fragen könnten.

Stange/ Du widersprichst dir doch: Einerseits sagst du es geht „nicht wirklich um Malerei“, andererseits betonst du die Relevanz des „erzählerischen Potentials von mit den diversen Mitteln der Malerei hergestellten Bildern“. Dass Malerei – was ist diese sonst, wenn nicht die Bilder, die mit ihren Mitteln hergestellt werden?! – erzählt, dies aber ist ein uralter

Hut und genau eines ihrer Probleme, denn Malerei tut dies, indem sie sich meist, gerade in dieser Ausstellung, abbildend auf Wirklichkeit bezieht und das mit einer Handwerklichkeit von vorgestern. Das Resultat sind dann mehr oder weniger marktfähige ‚Meisterleistungen‘. Genau all dieses wurde doch aber schon von der guten alten Avantgarde in die Mottenkiste der Geschichte geworfen. Von Duchamp etwa, der eine „nicht-retinale“ Kunst forderte, von André Breton, der sich weigerte noch „Sklave seiner Hand zu sein“ und von den Dadaisten die das bourgeoise Kunsthelden und -Warengedöns lächerlich machten.

Ist all dies vergessen? In kollektiver Amnesie, die in willfähriger Verbeugung vor dem Kunstbetrieb all zu gerne zu gelassen wird?

Hafner/ Nun – ich wäre gewillt, zwischen ‚Malerei‘, ‚Bildern‘ und ‚gemalten Bildern‘ bzw. ‚gemalten Erzählungen‘ zu unterscheiden. Das hat meines Erachtens mit Ideologien á la Markt und Meisterschaft weit weniger zu tun, als mit einer bestimmten Pragmatik im Umgang mit visuellen Phänomenen, technischen oder medialen Anordnungen, historischen und zeitgenössischen Codes, was eine mögliche Rezeption betrifft. Den Background hätte ich schon gern mit an Bord, bevor ich anfangs über einzelne Bilder zu sprechen.

Aber wie meinst du das: Welche Wirklichkeit bilden diese Werke denn eigentlich ab? Heißt denn ‚gegenständlich‘ oder ‚figurativ‘ automatisch ‚Wirklichkeitsbezug‘ und ‚Dreieck‘ oder ‚Farbschliere‘ nicht? Da machst du es dir, fürchte ich, zu einfach. Das wäre, ohne in die alte Kurzschlussfalle der linken Funktionsästhetiker zu tappen, doch auf demselben Auge blind, im selben Hirnlappen verblendet zu sein. Der gute alte ‚Schein‘ ist doch spätestens seit Adorno wieder im Rennen und seien wir froh drum. Ich sehe ja auch gern mal einen Film.

Interessant übrigens, dass es bei Duchamp letztlich doch immer massiv ums Schauen geht, dass Breton trotzdem die Hand braucht für die Magnetischen Felder und dass Dada entweder Kunst oder, im selteneren Fall, Politik geworden ist. Das sind aber eigentlich andere Fragen.

Stange/ Ich heul gleich: Gemalte Bilder sind keine Malerei, diese hat nichts mit dem Kunstmarkt zu tun, Duchamp ist nicht einer der Väter der Concept Art... Und was Wirklichkeit ist, wissen wir angeblich auch nicht.

Das ist nicht differenziert gedacht, sondern möchtegernclever und zur Wirklichkeit: Es ist doch klar, dass, gerade in unserer Postmoderne, mediale Geschehnisse auch Wirklichkeit besitzen, so ist auch die Fiktion des in der Ausstellung illustrierten Buches Wirklichkeit und wird abgebildet etwa in Form einer kitschigen Landschaftsdarstellung. Was bitte schön ist daran in irgendeiner Weise spannend? Genau deswegen wirkst du ja möchtegernclever: Um Mist doch noch diskutieren zu können, um so deine eigene Intelligenz und Originalität zu beweisen. Das hat mit Kunstkritik rein gar nichts zu tun!

Hafner/ Das habe ich, wie du weißt, nicht gesagt. Aber nochmals anders. Das kuratorische Konzept der Ausstellung baut meines Erachtens mit Kommissionieren und Illustration zwei Messlatten rein, die uns dazu befähigen, diese Bilder ganz objektiv zu diskutieren. Sonst müssten wir so etwas, da gebe ich dir recht, wahrscheinlich in Bausch und Bogen

verwerfen. Aber mit dem Generalargument, dass das alles subjektivistische/genialistische Malerei-Selbstgefälligkeiten, was Erfindung und Stil und Handschrift betrifft, wären, für die es zwar ein einschlägiges Publikum (und womöglich Käufer) gibt, was aber für einen Diskurs über derzeitige Fragen der Kunst (nicht ihres Betriebes) eher unergiebig wäre. Das aber halte ich sehr wohl für einen konzeptionellen Kniff der Schau und darüber würde ich reden wollen. Ebenso wie über womöglich Miss-, womöglich Gelingen in einzelnen Arbeiten.

Mit den Voraussetzungen, mit denen du da reingehst, scheint mir, können wir nur Aussagen über einen bestimmten Aspekt des Kunstbetriebs treffen, über die traditionelle Vorliebe einer bestimmten Audience für das expressive, gegenständliche Bild und für entsprechende Künstlerposen. Aber da würde ich eigentlich lieber zu CFA gehen und Daniel Richter bashen. Oder, wenn's schon um Konzepte gehen soll, das Retinale bei Olafur Eliasson zur Disposition stellen.

Stange/ Das hast du, obwohl ich überspitzt habe, alles sehr wohl so gesagt. Und: Das Konzept ist doch so dünn, dass es nicht mehr als die Entschuldigung dafür ist, dass man so viele „irgendwie gemalte Bilder“ zeigt, trotz aller Argumente, die es seit Jahrzehnten gegen sie gibt. Ich weiß, ich dreh mich im Kreise, aber ...

Hafner/ Stimmt. Karussell ist'n Dreck dagegen. Aber wenn's dir Spaß macht, bleiben wir halt probenhalber mal dabei, Konzept mit Malerei zu verrechnen. Oder retinale mit Ideenkunst. Ich hab' nämlich keine Lust die generelle Möglichkeit für Malerei, und so, wie du deinen Gaul zäumst, Visualität und Narration gleich mit dazu, quasi als Kind mit dem Bade auszuschütten, bloß, weil's – wie ich dir ja recht gebe – viele Gegenargumente gibt und nicht eben viele Kunst zurzeit, die als Kunst aber auch in anderer Hinsicht diskursiv produktiv sein möchte, als Malerei daherkommt. (Ebenso wenig wie viel neo-konzeptueller Kram allerdings, oder Fotografie oder oder oder ... Das sind eben keine Gattungs- oder medialen Probleme mehr.)

Dann gab's und gibt's da aber Leute von Art & Language bis Zobernig und von Zaugg bis meinerwegen Ahriman, die haben genau zu dem Problem, Konzept und Malerei, Visualität und Theorie, Medienkritik und Repräsentationsmöglichkeit durchaus nennenswerte Beiträge reingestellt. Und der Reski z.B. macht das in seiner eigenen Arbeit eben auch sehr bewusst und in diesem „Pamphile“-Paket, mit einer zugegebenermaßen nicht eben sensationell-subtilen konzeptuellen Cleverness, dennoch was ziemlich Effektives/Diskutables. Da ist eben mal ein Maßstab drin (was nicht eben viele Ausstellungen von sich behaupten könnten): Wenn wir ein einzelnes Bild diskutieren wollen, na, dann müssen wir halt über die Hürde „Pamphile“-Illustration und kuratorisches Anliegen erst mal drüber, weil das halt das Angebot ist. Und dann kannst du meinerwegen sagen: Lutz Braun genial, weil... und Reski doof, wegen...

Stange/ Mir wird immer schwindeliger ...

Hafner/ Da siehste mal.

„Spezifisches # 3 – Zum Malerischen: Pamphile Show
Ein Bildroman in Stücken“, *Jet, Memhardstraße 1,
10178 Berlin, 20.06.–18.07.2009*



Hört auf die alten Eulen

/ Gesprächsreihe in den KW

Unter dem Motto „Alte Hasen“ starteten die Kunst-Werke im Juni eine fortlaufende Gesprächsreihe mit Kuratoren, Sammlern und Kunstkritikern der letzten Dekaden. Während die Sammlerin Ingvild Goetz zwischen den fünf geladenen Gästen als einzige Frau die Ehre hatte, waren es auf der Seite der Fragenden immerhin drei: die Leiterin der Daimler Kunst Sammlung Renate Wiehager, sowie die Kunstkriterinnen Amine Haase und Isabelle Graw. Nur bei letzterer wurde dieser Umstand dann auch zum Thema; ein Umstand, den die veranstaltende Kuratorin, Susanne Pfeffer, neben ihrer tatsächlichen Unterpräsenz in dieser Generation auch mit der Scheu der angefragten Frauen vor dem Rampenlicht begründete. Jenseits der Genderfrage verliefen die öffentlichen Gespräche meist im ruhigen Plauderton, oftmals war das jeweilige Duo bereits im Vorfeld miteinander vertraut und zu kritischen Nachfragen seitens des Publikums kam es selten. Schon der Flyer machte deutlich, dass die „alten Hasen“ hier grundsätzlich als „weise Eulen“ gehandelt wurden, denen man mit Respekt vor ihrem Erfahrungsschatz begegnete. Das Früher-war-alles-besser wurde zwar nicht ausgesprochen, lag teilweise aber doch in der Luft – und das ganz ohne den spießbürgerlichen Beigeschmack. Die Anekdoten, das gemeinsame sich Erinnern an frühere Zeiten, an erste Atelierbesuche im New York der 1970er Jahre, an zufällige Begegnungen im Flieger und das Entstehen von Ausstellungsideen gaben ein vielfältiges Bild unserer Vorgängergeneration, die wenig gemein zu haben scheint mit dem heutigen Alltag der hiesigen Kunstwelt. Von dem wiederholt geschilderten Engagement für die Kunst, dem sich ständigen Behaupten gegen Lokalpolitik, Zoll und Polizei sowie den geschmacklichen Mainstream, ist nicht zuletzt bedingt durch eine stetige Professionalisierung, Überangebot und leere Kassen nur noch wenig zu spüren. So traten die ge-

ladenen Gäste eben nicht nur als prägende Persönlichkeiten, sondern vor allem als Zeitzeugen auf. Meist allerdings fehlte bei aller Plauderei die Überleitung zur Frage nach dem heutigen Stand der Dinge, die laut Ankündigung als ein Grundanliegen der Reihe gedacht war. Dabei zeigte sich an den gut besuchten Veranstaltungen durchaus ein nicht zu leugnender Bedarf nach einem klareren Blick auf die gegenwärtige Lage der Kunstwelt, nach Erfahrungswerten, dem Blick hinter die Kulissen und somit Zugang zu überwiegend ungeschriebenen Geschichten des Galerie- und Ausstellungswesen, der Kunstkritik und des Sammelns. Das Wissen, das hier in Form von Dialogen als eine Art Oral History vermittelt wurde, bleibt bestenfalls als Transkription nach den Gesprächen bestehen, wird aber selten weiter aufgearbeitet. So werfen die Gespräche auch ein Licht auf die Problematiken solcher Historisierungsversuche: Meist sehr erhellend und pointiert bleibt das Anekdotische aus wissenschaftlicher Sicht ein Zwitterwesen, kaum brauchbar als verlässliche Quelle. Mangelndes Dokumentationsmaterial macht die Rekonstruktion von Ausstellungen zunehmend schwieriger, die persönliche Erinnerung gewinnt demgegenüber an Gewicht. Für Hans Ulrich Obrist Grund genug, die Aktion „Join the Protest Against Forgetting“ ins Leben zu rufen, die Ende August auch Anlass zum Gespräch mit Elena Filipovic in „The Building“ bot. Seine jüngst publizierte Anthologie „[A]brief History of Curating“ führt auf ähnliche Weise den Mangel einer Geschichte des Kuratierens vor. Auch hier kein Fließtext, sondern elf Interviews die er mit einer Riege internationaler Museumsdirektoren und Kuratoren führte. Selbst in der Rolle des Befragten, befragt von jemandem, die bei ihm in die Lehre ging, wurde im Gespräch mit Filipovic deutlich, dass auch in der kuratorischen Praxis eine Art Ahnengalerie existiert, die Aufschlüsse über methodische Grundsätze heutiger Kuratoren bietet. Natürlich formt eine Auswahl immer auch einen bestimmten Kanon. Die Gespräche sind bestimmt von subjektiven Eindrücken, ihre Verläufe abhängig vom jeweiligen Gegenüber und der Gesamtsituation. Diesen Materialfundus unkommentiert als „kurze Geschichte“ des Kuratierens zu verkaufen, wirkt daher etwas irritierend, hat Obrist selbst als Interviewer nicht unwesentlich Anteil an der Produktion eben dieser Quellen. Die Fragen, die sich daraus, bezogen auf einen adäquaten wissenschaftlichen Umgang mit diesem Tätigkeitsfeld und seinen bisher existierenden Quellen, ergeben, rücken gerade in Hinblick auf die nun auch hierzulande entstehenden Kuratoren-Studiengänge verstärkt in den Fokus. So laut Obrist die Alarmglocken gegen das Vergessen auch schlagen mag, an methodischem Handwerkszeug zum Schreiben einer Geschichte des Kuratierens, scheint es überwiegend noch zu fehlen.

Fiona McGovern

„Alte Hasen“, Gesprächsreihe, KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, 10117 Berlin



Hinterglasmalerei als Hilferuf

/ Imi Knoebel in der Neuen Nationalgalerie

Schlossplatz, Humboldthafen, Blumengroßmarkthalle – das diesjährige Art Forum war die Gelegenheit, das Thema Kunsthalle wieder einmal aufzuwärmen. Mit dem bekannten Ergebnis: Ein neuer Ausstellungsort wird in Berlin anscheinend dringend gebraucht. Dabei hatte Imi Knoebel mit seiner Ausstellung „Zu Hilfe, zu Hilfe...“ in diesem Sommer bewiesen, dass die Stadt seit einundvierzig Jahren bereits über die beste aller Hallen verfügt: die Miessche Nationalgalerie. Es brauchte lediglich eine Menge weißer Farbe, und das Glashaus verwandelte sich für zweieinhalb Monate in einen White Cube, wie ihn sich die Szene nicht schöner hätte ausmalen können.

Imi Knoebel fand mit seinem simplen Eingriff die Antwort auf die seit der Eröffnung 1969 nicht verstummende Klage, dass der Tempel zwar große Architektur, aber als Ausstellungshaus praktisch unbespielbar sei. Denn der Halle (nicht dem Souterrain) fehle alles, was Kunstorte haben sollten: Sie ist nicht abgeschlossen und introvertiert, sondern ein nach allen Seiten offener Raum, in den die Stadt hineinströmt. Es gibt auch keine Raumfolgen, in denen sich eine Ausstellung inszenieren ließe, von Wandflächen zum Hängen und Projizieren ganz zu schweigen – allesamt Eigenschaften, die sich etwa Rem Koolhaas, Jenny Holzer oder Ulrich Rückriem bei ihren Auftritten in der Nationalgalerie zu nutze machten.

Zumindest das Problem des Ineinanderfließens von Innen- und Außenraum hat Knoebel mit der „Potsdamer Straße 50“ betitelten Hinterglasmalerei gelöst: Er ließ weiße Farbe mit einem Quast von innen auf die Fenster auftragen und schuf so die schmerzlich vermisste Raumbegrenzung. Von außen war die Halle damit uneinsehbar. Der Blick blieb an der malerischen Struktur des Farbauftrags hängen. Wie blind wirkte das Glashaus, die Spiegelungen von Innen und Außen (vor allem am Abend reizvoll) blieben aus. Im Innern sah man

dann eine leere Halle, die dank der blinden Scheiben in ihrer tatsächlichen Dimension erfahrbar schien. Von der Welt da draußen waren nur die schemenhaften Gestalten zu sehen, die direkt vor den Fenstern herumgeisterten.

Der Beuys-Schüler Knoebel hatte einen Assoziationsraum geöffnet: Natürlich fielen einem die japanischen Wandschirme aus Papier ein – ein sinnfälliger Bezug, schließlich pflegten Mies und andere Architekten der Moderne eine Affinität zur Baukultur Japans. Fenster aus Alabaster erzeugen ein ähnlich gleichmäßig gedämpftes Licht, das nur eine Ahnung des Außen erlaubt. Wer wollte, mochte wegen des irrealen Lichts auch an spirituelle Räume denken. Die Staatlichen Museen sprachen im Erläuterungstext von einem „Energiefeld“, das sich nach Innen kehre. Vergleichbar sind vielleicht Arbeiten von Künstlern wie Yves Klein oder Robert Barry, die auf ihre Weise leere weiße Kunsträume zum Thema gemacht haben.

Aber ganz leer war die Halle gar nicht: Gleich am Eingang begrüßte eine freistehende weiße Wand die Besucher, ursprünglich eine Arbeit für die documenta 8, die nun ihren Titel „Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren“ der Ausstellung lieh. Drei unterschiedlich große Öffnungen waren in die Wand hineingeschnitten, laut Erläuterungstext eine Aufforderung an die Ausstellungsbesucher, „sich für einen bestimmten Weg zu entscheiden“. Bei der Schlüsselarbeit „Raum 19“ (1968), entstanden während Knoebels Zeit an der Düsseldorfer Akademie, gelang die Übertragung in den neuen Kontext besser: Knoebel lehnte die Elemente der Arbeit: Keilrahmen, Leinwände und verschiedene geometrische Körper, an die Garderobeneinbauten der Nationalgalerie an. Sowohl die Proportionen als auch das Material Hartfaserplatte passten so perfekt zu den mit Eiche furnierten Wandscheiben, dass es wirkte, als sei die Arbeit eigens dafür entwickelt worden. Es entstand ein Moment der Unsicherheit, ob die gestapelten Kisten und Platten nicht von der vorherigen Ausstellung übrig geblieben waren.

Der unerwartete Verdienst der Ausstellung war, ihrem Titel gemäß, dem Hilferuf des Gebäudes selbst eine Stimme zu verleihen: Bekanntlich ist die Nationalgalerie in schlechtem Zustand. Mies-Liebhaber beklagen beispielsweise die neuen Fenster, die sich von den Originalen unterscheiden. Knoebel hat diesen Unterschied sichtbar gemacht, denn die geweißten Scheiben wiesen, obwohl überall dieselbe Farbe verwendet worden war, unterschiedliche Tönungen auf. Einmal ein gelblicher Ton, wenn es sich um die alten Fenster handelte, einmal ein kühles Blau bei den neuen. Auch die Fugen zwischen den neuen, nur halb so großen Scheiben traten deutlich hervor. Und weil die Aufmerksamkeit sich auf die Halle konzentrierte, fielen auch andere Schäden auf: gebrochene Steinplatten, rostige Stahlprofile oder die verblichenen Lederbezüge der Barcelona-Sessel. Jetzt muss der Hilferuf des Hauses nur noch erhört werden. Das Geld für eine neue Kunsthalle wäre hier auf jeden Fall besser angelegt.

Jasmin Jouhar

Imi Knoebel „Zu Hilfe, zu Hilfe...“, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin, 23.05.–09.08.2009



Update Abstraction: Über die Aktualität der Abstraktion

/ Gespräch zwischen Anne Fäser und Knut Ebeling

Knut Ebeling/ Mich überrascht die neue Abstraktionsdebatte – wenn es überhaupt eine ist –, denn für mich macht der Begriff Abstraktion nur als historischer Sinn. Man fällt wieder auf diesen kulturkämpferischen und dinosaurierhaften Begriff der Abstraktion zurück, anstatt den Begriff in seiner Zeit zu historisieren – z.B. mit Wilhelm Worringer. Genau diese unhistorische Verwendung war beispielsweise in der Podiumsdiskussion bei Stedefreund („update abstraction“) der Fall, wo über die Abstraktion als eine zeitlose und überhistorische Konstante verhandelt wurde.

Anne Fäser/ Das lag auch daran, dass wir viel über den Abstraktionsprozess, über das Abstrahieren gesprochen haben.

Ebeling/ Dennoch wurde der historische Begriff der Abstraktion als Label eingesetzt, was eine Tendenz ist, die sich beispielsweise auch in der aktuellen Guggenheim-Ausstellung „Abstraktion und Einfühlung“ beobachten lässt, die sich völlig klischeehaft auf Worringers gleichnamige Schrift bezieht. Vor diesem Hintergrund erscheint es mir enorm schwierig, den Begriff sinnvoll für zeitgenössische Tendenzen einzusetzen, ohne ihn zu enthistorisieren. Zumal man nicht vergessen darf, dass auch die Geschichte der Abstraktion selbst eine ideologische Angelegenheit ist.

Fäser/ Auch für mich ist das Verständnis des Begriffs der Abstraktion in seine Historie eingebettet. Aber ebenso beobachte ich, dass historische Bezüge zur Abstraktion allzu schnell als Bezugspunkte gesetzt werden, ohne die Veränderungen in der theoretischen Verwendung des Begriffs zu spezifizieren. Für mich wäre daher interessant zu untersuchen, wie sich das Verständnis von Abstraktion heute aufgrund neuer gesellschaftlicher Bedingungen geändert hat. Auffällig finde ich, dass Abstraktion heute eben nicht nur in komplexer Abgrenzung zur Repräsentation, sondern auch auf diese bezogen zu verstehen ist.

Ebeling/ Und was glaubst Du, wie sich die Verwendung des Abstraktionsbegriffs heute geändert hat? Man müsste ja die beiden angesprochenen Ebenen im Blick haben, die Geschichte der Abstraktion in der Bildenden Kunst sowie Abstraktion als Begriff oder als theoretisches Verfahren – plus die Art und Weise, wie die Philosophie die Kunstgeschichte der Abstraktion theoretisiert hat.

Fäser/ Abstraktion hat sich in meinen Augen sowohl in der Praxis wie in der Theorie von dem Gegensatz zwischen abstrakt/konkret gelöst und ist insofern auch weniger ideologisch besetzt. Das hat sich ja in der Geschichte der Abstraktion bereits abgezeichnet.

Ebeling/ Ja, da stimme ich Dir zu. Künstlerische und theoretische Entwicklungen verlaufen da durchaus parallel: Auf der Seite der Malerei haben die maßgeblichen Veränderungen spätestens seit dem abstrakten Expressionismus in der Grenzüberschreitung zwischen Abstraktion und Figuration stattgefunden, indem Veränderungen, Spielereien, Dekonstruktionen jene harte Opposition ins Leere laufen ließen, auf die sich der Begriff der Abstraktion notwendig stützt. Die Rückkehr zu diesem Begriff muss also entweder historisieren oder sie bedeutet eine Rückkehr in den kalten Krieg zwischen Abstraktion und Figuration. Dasselbe vollzieht sich auf der Seite der Theorie: Hier haben seit den 1960er Jahren ebenfalls Verflüssigungen und Dekonstruktionen der harten Oppositionen eingesetzt, die man mit dem Kulturkampf Abstraktion/Figuration nicht einfach ungeschehen machen kann. Oder um es mit Hannes Böhringer zu sagen: Der kulturkämpferische Begriff der Abstraktion ist heute in so weite Ferne gerückt, dass man nur noch fragen kann: „Was zum Teufel war Abstraktion?“

Fäser/ Letztendlich hat schon Wilhelm Worringer Thesen über Abstraktion formuliert, die man auf die heutige Zeit

beziehen kann. Worringer behauptete, dass Abstraktion am Anfang steht, unsere Sinneswahrnehmungen demnach nicht direkte psychische Abbildungen dessen sind, was in der Außenwelt zu finden ist. Welche Referenz kann man noch simulieren? Das wäre eine Möglichkeit, Abstraktion sehr allgemein als Konstruktion von Welt zu lesen, als eine den Dingen vorgängige Abstraktion, als einen Prozess, der weder eine Art Abziehen von etwas Konkretem und somit der Verweis auf etwas Spezifisches ist, noch ausschließlich die konstitutiven Formen des Mediums selbst reflektiert. Wohin führt dieser Gedanke?

Ebeling/ Es ist für mich überhaupt die Frage, ob der Verweis auf den philosophischen Begriff der Abstraktion zu irgendetwas führt. Die Ablösung von der starren Opposition Abstraktion/Figuration hat vielleicht in der Kunsttheorie oder an den Rändern der ästhetischen Theorie stattgefunden (ich denke da zum Beispiel an Lyotards Begriff des „Figuralen“) – jedoch nicht in der eigentlichen Philosophie. Deshalb sollte man die visuelle und die begriffliche Problematik einfach trennen: Entweder man spricht explizit davon, was in Kunst und Ästhetik passiert ist (wie Lyotard) oder der Weg in die philosophische Problematik führt in die Irre.

Fäser/ Als ich über Worringer nachdachte, sah ich meine Gedanken parallel zu meinen Überlegungen, die ich damals in der Podiumsdiskussion entwickelt habe, indem ich die Abstraktion bzw. vielmehr das Abstrahieren als das Hinzufügen einer weiteren Ebene gelesen habe (egal ob abstrakt oder konkret), was insofern als das Reduzieren einer Möglichkeit aus einem Möglichkeitsraum in eine Form beschrieben werden kann, ohne aber verallgemeinert oder gar als DIE Abstraktion gelesen zu werden.

Ebeling/ Du versuchst mit Worringer zu klären, was Abstraktion eigentlich ist. Genau das ist die Falle der Philosophie, in die auch die Podiumsdiskussion tappte: Man kann nicht sagen, was Abstraktion „eigentlich“ ist, man kann nur klären, in welcher Zeit der Begriff Abstraktion wie gedacht wurde. Bei Worringer müsste man also beispielsweise fragen, warum er in jener Zeit den Abstraktionsbegriff so und nicht anders entwickelte. Parallel in der Bildenden Kunst: Warum hat der Suprematismus die Abstraktion so gedacht und der abstrakte Expressionismus wieder anders? Und warum wird der Begriff heute wieder aufgegriffen? Welches Bedürfnis erfüllt die Verwendung von „Abstraktion“ heute? Wie ist die erwähnte Debatte heute aufgehängt?

Fäser/ In der Podiumsdiskussion bei Stedefreund haben wir vor allem den Abstraktionsprozess thematisiert, der nicht allein auf die Bildende Kunst und den künstlerischen Prozess bezogen ist. Jede Reflexionsleistung, jede ästhetische Entscheidung, jedes ästhetische Objekt ist gewissermaßen abstrakt. Es lag also die Vermutung nahe, dass die Überlegungen zu einem „update“ von Abstraktion ins Leere laufen, weil die Verwendung des Begriffs beliebig geworden ist. Die Zeit des Pluralismus förderte eine Indifferenz ästhetischer und theoretischer Diskurse. Neue Ismen scheinen verpönt zu sein. Wir sind ja schon im Simulakrum dritter Ordnung angekommen, weil alles zum reinen Signifikanten ohne Referenz geworden ist und nur noch Simulationen erreichbar sind. Die Auseinandersetzung mit Abstraktion ist möglicherweise daher wieder aktuell, weil es einer theoretischen

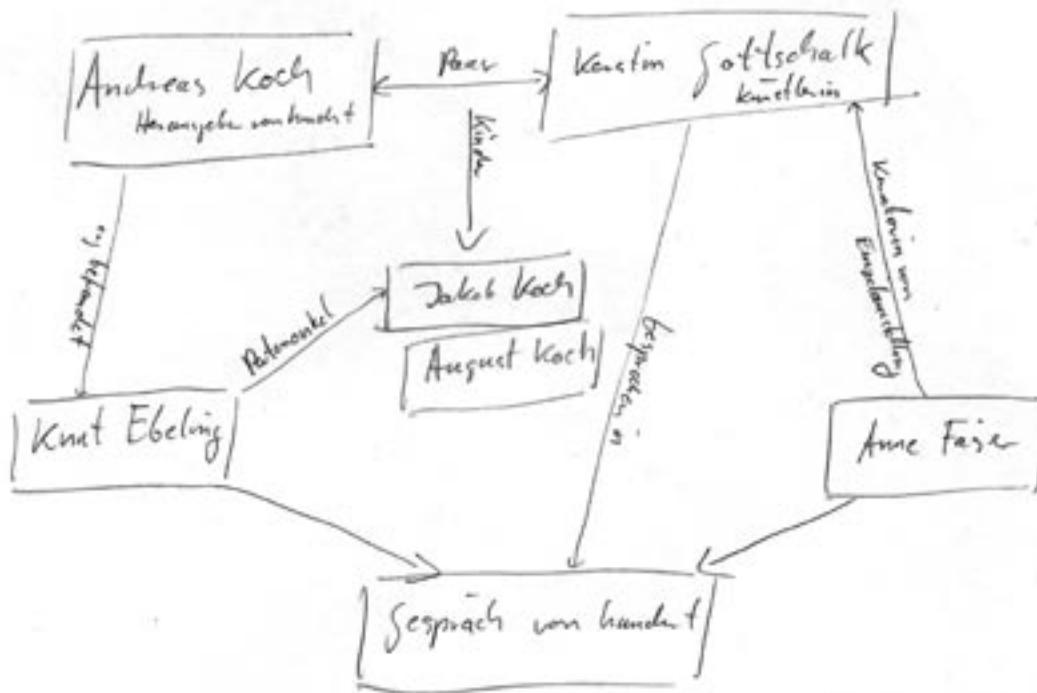
Bewältigung mit der Historie und einer Irritation der gängigen Vorstellungen von Abstraktion bedarf, die eine ästhetische und gesellschaftliche Neuverortung in der Jetztzeit ermöglichen. Wir sollten daher weiter fragen, welche Kontext- und Zeitgebundenheit wir heute im Hinblick auf den Begriff „Abstraktion“ erleben und – wie du schon gefragt hast – welches Bedürfnis die Verwendung von Abstraktion heute erfüllt.

Ebeling/ Zweifellos ist das der Grund für die Aktualität der Abstraktion: Wenn die Moderne unsere Antike ist, dann ist die Abstraktion deren Klassik. Doch lautet der Name des Referenten hier „Geschichte“: Es gibt tatsächlich diesen Rekurs auf eine „eigentliche“ oder „authentische“ Geschichte (namens „Abstraktion“), weswegen man die Simulationstheorie, glaube ich, heute bei Seite legen kann. Selbst wenn sich die Geschichte als Simulation großen Stils herausstellt, darf sie die Rolle des codebreakers spielen, der das Reale wieder einführt. Ist es vor diesem Hintergrund – der Geschichte als Sicherheit – nicht also so, dass die Verwendung der Begriffe und Formen der Abstraktion ein fundamentales Sicherheitsbedürfnis erfüllt?

Fäser/ Denkst du da an „Sicherheit“, die in einem pluralen System einen neuen Maßstab zur Unterscheidung und Differenzierung bietet? Muss da die antike Moderne erhalten? Wo und wie spielt die Geschichte da den Codebrecher?

Ebeling/ Ich meine die Sicherheit der Referenz, die auf ein Reales verweist, das es also geben muss: Es versichert ungemein zu sagen: Es gibt eine Geschichte, es gibt eine Geschichte der Abstraktion, auf die wir uns also beziehen können! Das ist doch großartig, dass wir für diese Selbstvergewisserung heute auch noch belohnt werden. Was mich noch interessieren würde, ist die Frage, wie diese Selbstvergewisserung konkret in den neuen Ausstellungen zur Abstraktion aussieht?

Fäser/ Ich muss immer wieder und auch jetzt während unseres Gesprächs über die Arbeiten von Kerstin Gottschalk in der Ausstellung „35 Minuten“ (2007) bei Stedefreund nachdenken. Gerade die Arbeit, bei der Wachs über die Stufen im Eingangsbereich der Produzentengalerie geschüttet war und wie eine glitschige, rutschige Masse noch zu fließen schien, löste in mir eine Verunsicherung aus, die meine an Sicherheit orientierte Wahrnehmung auf die Probe stellte. Was ist da passiert? Was ist da wohl aus der Form geraten? Will ich das betreten? Ekel überkam mich, weil mir die Materialität erst einmal unklar war. Gerade aber diese Verunsicherung, regelrecht ein Schock, der mich dabei begleitete, ermöglichte mir einen Zugang zu einem anderen Verständnis von Abstraktion, mit dem die Künstlerin in meinen Augen operiert. Die Unsicherheit mit der ich mich über den Boden, also über die künstlerische Arbeit hinweg bewegen sollte, wurde stellvertretend für die Verunsicherung in Bezug auf die Frage, wie ich diese Arbeit als abstrakt interpretieren soll, ohne diese Frage allein damit zu beantworten, dass die Arbeit eben nicht gegenständlich ist. Es findet sich eine Referenz in der Geschichte der Abstraktion, wenn wir die Paraffinschüttung auf Werke von Robert Morris und die „Anti-Form“ beziehen. Doch geht Kerstin Gottschalk in meinen Augen über die Methode der Selbstorganisation von Material hinaus, indem die physische Erfahrung ein Lesen sozialer Ge-



Netzwerkgrafik II

gebenheiten und Brüche ermöglicht, wie beispielsweise die Verunsicherung, wie man sich in einem Raum überhaupt bewegen kann und im übertragenen Sinn, wie man mit dem Abstraktionsbegriff weiterarbeiten kann.

Ebeling/ Sehr schöne und sehr richtige Lesart von Gottschalks Arbeit – die ich ehrlich gesagt nie mit dem Begriff der Abstraktion, über die „eccentric abstraction“ hinaus, zusammengedacht hätte.

Fäser/ Was beobachtest Du in neuen Ausstellungen über Abstraktion? Wieso hättest Du die Arbeit von Kerstin Gottschalk nicht mit dem Begriff der Abstraktion gelesen? Für mich geht sie von realen (auch politisch-gesellschaftlichen) Verhältnissen aus und überführt diese in die Abstraktion. Dabei arbeitet sie ebenso an einem neuen Verständnis von Bildfläche bzw. Bildraum, in dem der Betrachter mit seinen Wahrnehmungsmustern befragt wird. Eine ähnliche Herangehensweise verfolgen viele andere KünstlerInnen, wenn sie auf soziale Realitäten oder ein städtisches Umfeld reagieren. Wir haben schon darüber gesprochen, dass die meisten KünstlerInnen nicht interessiert daran sind, Abstraktion in eine ideologische Theorie zu packen. Es gibt additive Konstruktionsprinzipien aber auch klar definierte Zustände; es gibt Amorphes neben Geometrischem, es gibt Abstraktes neben Figürlichem. Dieser Schwebezustand entspricht in meinen Augen ja gerade einer Suche nach Selbstvergewisserung, aber auch danach, Verhältnisse an ihren Grenzen möglichst genau zu erforschen. Es gibt meiner Meinung nach dabei auch eine Verschiebung von Wahrnehmungsobjekten zur Wahrnehmung selbst, auf die sich der Begriff Abstraktion heute bezieht. Die Frage, die mich dabei interessiert ist, ob uns dies ermöglicht, den prozesshaften und dynamischen Charakter von Wahrnehmung zu thematisieren, der eben auch die Verankerung und Zuweisung eindeutiger Inhalte von Repräsentationen in Frage stellt? Diese Vorstellung entspricht für mich auch dem Bild von Gesellschaft, das ich mir heute gemacht habe.

Ebeling/ Ich beobachte, dass der Begriff unkritisch und völlig enthistorisiert verwendet wird, wie zuletzt in der Worringer-Ausstellung „Abstraktion und Einfühlung“, wo der Abstraktionsbegriff zum leeren Label wurde. Ich finde Deine Lesart diverser zeitgenössischer Künstler (z.B. Kerstin Gottschalk) ja verlockend – sehe aber nicht die „politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse“, die Deiner Meinung nach in die Abstraktion geführt werden. Für mich setzt Kerstins Arbeit bei formalen, also relativ abstrakten Fragen an und verarbeitet sie dann weiter, so dass ich Ihre Arbeit zwar als formal-abstrakt, aber nicht im Sinne der Geschichte der Abstraktion verstehen würde. Gottschalk knüpft ja klar an die „eccentric abstraction“-Bewegung an (Morris, Hesse, Ryman), die nun mal ein historisches Faktum ist.

Fäser/ Ich kann Dir bezüglich der formal-ästhetischen Lesweise der Werke von Kerstin Gottschalk folgen, denke aber nicht, dass sich das mit meiner erweiterten Sichtweise ausschließt. Denn schließlich sind es ja gerade die formal-abstrakten, konzeptuellen Entscheidungen, die auf bestimmte andere, eben auch gesellschaftsrelevante Kontexte aufmerksam machen. Aber das ist alles weniger illustrativ und direkt umgesetzt, sondern bleibt offen und verhandelbar. Es wird vielleicht zu einem formal-abstrakten Argument, das im Werk ästhetisch und politisch bewertet werden kann. Auch aufgrund der gesellschaftlichen Instabilität funktioniert Abstraktion als Zugang zu einem sich entziehenden, aber existierenden offenen Raum.

„update Abstraktion“, Podiumsgespräch bei Stedefreund mit Barbara Buchmaier, Anne Fäser, Thomas Keller und Jens Nordmann, moderiert von Wolf von Kries, Dorotheenstraße 30, 10117 Berlin, 18.06.2009

„Abstraktion und Einfühlung“, Deutsche Guggenheim Berlin, Unter den Linden 13/15, 10117 Berlin, 15.08.–16.10.2009



Gestalttherapie

/John Bock im Haus der Kulturen der Welt

Als ich die Damentoilette betrete, pralle ich fast mit einer weiß gepuderten Dame zusammen, deren wild toupierte Haare in sämtliche Richtungen vom Kopf abstehen. Überrascht blicke ich in zwei schwarz bemalte Augen, die sie aussehen lassen, als hätte sie gerade bei einer Kneipenschlägerei verloren. Drinnen herrscht ein reges Treiben, Tür auf – Tür zu, aufgeregtes Stimmengewirr in diversen Sprachen. Beim Verlassen des nicht mehr ganz so ‚stillen Örtchens‘ fällt mir schräg gegenüber ein Zettel ins Auge: „Team John Bock“ hat jemand mit Filzstift auf einen Zettel geschrieben, der an einem kleinen Seiteneingang klebt. Hinter dem davor befindlichen Vorhang kommen noch andere morbide aussehende Gestalten mit halbfertigem Make-up hervor und huschen durch den Gang. Ich setze mich in der Eingangshalle auf einen der raren leeren Plätze und warte ... und warte ... und warte.

Immer mehr Menschen versammeln sich vor zwei großen Glastüren, hinter denen sich ein großer schwarzer Vorhang nicht den kleinsten Blick auf das Geschehen dahinter abringen lässt. Ich stelle mich dazu und wir warten weiter ...

Endlich kommt Bewegung in die Menge und sie strömt durch die geöffneten Eingänge in einen großen Vortragsaal in dessen Mitte nun ein riesiger Laufsteg steht, der von einigen Stuhlreihen umgeben ist. Am Kopfende haben eine Menge Fotografen ihre Objektive in Position gebracht. Einen kleinen Teil des Raumes nimmt eine Vorrichtung ein, auf die eine Kameraschiene montiert ist. Leider gibt es viel zu wenige Stühle, was bei einigen Leuten offensichtlich Urinstinkte des Verteilungskampfes aktiviert. Dann geht es endlich los: laute Rockmusik verkündet den Beginn des ‚GlidderModderlaufs der Quasi-Me’s‘. Die präsentierten ‚Kleidungsstücke‘ lassen die Modelle zum Teil aussehen, als wären sie die zum Leben erwachten, fantastischen Requi-

siten aus John Bocks absurden Filmwelten. Bunte Plastikschläuche, wollene Würste und Wülste und riesige stoffbezogene Kopfaufbauten wandeln auf dem Laufsteg. Die Models bewegen sich dabei stets in den Parametern des autoritären Modediktats. Selbstbewusst und mit leicht arrogantem Blick posieren selbst die skurrilsten Gestalten noch ausgiebig vor den Fotografen. Ihre groteske Verkleidung lässt die Körper zum Teil mutieren, ihre Bewegungsfreiheit wird auf ein Minimum beschränkt und macht so den einen oder anderen Gang über den Laufsteg zum quälend langen Spießbrutenlauf für Zuschauer und Akteur. John Bocks karikierende Übertreibung des Modepathos bis hin zum Slapstick funktioniert. Vor allem, wenn die darunterliegenden Körper tatsächlich dem Laufstegideal entsprechen; so humpelt ein dunkelhäutiger Adonis mit schweren Prothesen aus riesigen, schwarzen Quadern an Kopf, Arm und Bein monströs dem Publikum entgegen. Fast blind und mit Mühe das Gleichgewicht haltend, gelingt es ihm dennoch, routiniert das Fashionshow-Programm abzuspielen. Andere Kostüme werden während des Laufs umfunktioniert, verschmelzen mit anderen zu neuen Formen oder bleiben als Maschine auf der Kreuzung aus Bühne und Laufsteg zurück. Der theatrale Brei aus ästhetischen, wissenschaftlichen und technischen Versatzstücken, der John Bocks fantastischen Kosmos prägt, bestimmt auch die dargebotenen Bühnengestalten. Das macht einen Redeanteil nur minimal notwendig. Nur eines der Models hat eine Stimme und verkündet, einer Dame im Publikum eine Art überdimensionierten Rettungsring mit stofflichen Auswüchsen überstülpend, das erfolgreiche „Andocken der (...) Muffe an den Rezipienten“. Bei ihrem zweiten Auftritt läuft die Akteurin über den Rand des Laufstegs hinweg und verschwindet, um kurze Zeit später auf einer über dem Laufsteg angebrachten Leinwand aufzutauchen. Die Zuschauer sehen sie mit verängstigtem Gesicht durch einen niedrigen Gang kriechen. Wird hier das Innenleben des Laufstegs offenbart? In dem Zwischenraum trifft sie auf allerlei ‚bocktypische‘, eklige und absonderliche Gerätschaften, die ihr immer wieder als Hindernisse den Weg versperren. John Bock hielt mit seinem ungewöhnlichen Mix aus Modenschau, Theaterinszenierung, Zirkus, Film und Rockkonzert einen selbsterklärenden Vortrag über seine Kunst, ohne direkt in Erscheinung zu treten (abgesehen von einer Abschlussverbeugung). Gegen Ende wurde der Laufsteg dann buchstäblich zur ‚Laufkoppel‘ und beherbergte neben einem hysterischen Pony und einer Ziege auch ein Lama mit extremem Unterbiss im Brautkleid. Der unfreiwillig ernste, kommentierend wirkende Blick des Tieres, das den Eindruck machte, es würde denken, nur von Irren umgeben zu sein, war definitiv der Höhepunkt der Veranstaltung. Das muss er gewesen sein, einer jener (von John Bock beschriebenen) ‚Momente der Wahrhaftigkeit im spielerischen Ernst gleichsam versteckt‘.

Jennifer Bork

„Die abgeschmierte Knicklenkung im Gepäck verbeddert sich im weißen Hemd“, Vortrag von John Bock, Haus der Kulturen der Welt, 26. 09. 2009



Neuordnungen eines Neuberliners

/Sammlungen im Hamburger Bahnhof

Super! Es ist aufgeräumt worden im Hamburger Bahnhof – dem Museum für Gegenwartskunst in Berlin und die Kunst sieht ganz frisch aus. Während sich im Luxuskaufhaus KaDeWe die Verzweiflung der Mitarbeiter ob der Insolvenz und der völlig unklaren Perspektiven wie eine trübe und lähmende Stimmung ausbreitet und sich als Grauschleier auf die Waren und Präsentationstische niederzuschlagen scheint, herrscht im Hamburger Bahnhof eine Stimmung der Frische, wie nach einem kurzen Sommerregen. Was ist passiert? Der neue Direktor Udo Kittelmann schlägt auf der Pressekonferenz einen betont forschenden Ton an, gibt den fröhlichen Diktator – „Sie folgen mir jetzt und verlassen nicht die Gruppe“ – und macht witzige Bemerkungen über die Kunst und die neue Sammlungspräsentation. Er scheint uns sagen zu wollen, dass wir lernen sollen zu begreifen, dass Spaß sein muss und dass Spiel und Witz nun wieder als Kernbereiche zur zeitgenössischen Kunst gehören.

Die Beschwörung des Spielerischen, die Udo Kittelmann bei seiner Führung der Presse durch den Hamburger Bahnhof aufführt, wird durch unangenehme Zwischentöne irritiert. Auf Grund ihrer hohen Redundanz kippt sie häufig ins Marktschreierische und gelegentlich dringt eine Aversion darin durch, die so ähnlich klingt, wie damals als Peter Sloterdijk verkündete, dass es jetzt mit der lästigen und anstrengenden Dialektik ein Ende habe. Auch in der Neuinszenierung der Museumsbestände vermittelt Kittelmann sehr deutlich, dass Kunst mit einer lustigen und frischen Hand präsentiert werden soll. Es geht ihm offenkundig nicht um tiefgründelnde Konzepte und philosophische Verklausulierungen, sondern es geht ihm um das direkt Sichtbare. Aber die Bildende Kunst hat sich davon weitgehend entfernt und verabschiedet. Denn die Ansicht, also das, was wir unmittelbar sehen, gibt nicht den „Kausalnexus“ der komplexen

modernen Wirklichkeit wieder. Berthold Brecht hatte das schon in den 1920er Jahren festgestellt.

Kittelmann möchte mit der Ausstellung darüber hinaus zeigen, dass die Sammlungen des Hamburger Bahnhofs sehenswert sind. Die meisten der jetzt in der Ausstellung präsentierten Werke sind zwar schon seit längerem zu sehen, aber anscheinend ist es bisher nicht richtig aufgefallen, welche bedeutenden Werte die Sammlungen bergen. Der Neu-präsentation wird von der Kritik fast einstimmig attestiert, den Durchbruch geschafft zu haben. Die Präsentation wird gelobt, weil sie „jenseits kunsthistorischer Pfade“ die Sammlung mit „frischem Blick“ aufbereitet habe. War es wirklich das, was die Kritik wollte?

Kittelmann greift die bisherige Pressekritik an der Ausstellungspolitik des Museums scheinbar auf. Mit seiner Behauptung, die Schätze der Sammlungen seien bisher nicht richtig sichtbar und bemerkbar gewesen, versucht er jedoch die Stoßrichtung der Kritik, das Museum sei kein Trendsetter und verschleife wichtige Dinge des Kunstbetriebs, umzubiegen zu einer Frage der richtigen Präsentation. Was also veranstaltet die Neuinszenierung mit den vertrauten Werken der Sammlung des Hamburger Bahnhofs? An manchen Stellen schäumt es mächtig, wird viel Bedeutung aufgewirbelt. Wenn beispielsweise Werke von Cy Twombly aus dem Bestand der Sammlung Marx mit Gipsabgüssen von Michelangelo kombiniert werden, wird eine historische Kontextualisierung ausformuliert und ausprobiert, die Twombly selbst gerne für seine Arbeiten in Anspruch nimmt. Solche Bezüge zu kunsthistorischen Vorbildern oder auf thematische Konstellationen geraten an manchen Stellen zu einem harten, aber nachvollziehbaren Test für das Einzelwerk. Aber in den meisten Abschnitten der Ausstellung wird pur assoziativ inszeniert.

Als Auftakt in den Rieck-Hallen steht „Un jardin d’hiver“ von Marcel Broodthaers aus dem Bestand der Flick Collection. Eine wunderbare Arbeit, die das museale Sammeln, seine Konventionen, Regeln und besonders die Lust des Bürgertums am Kulturbesitz spöttisch seziert und in der deshalb viele Palmen als Beispiel für das bürgerliche Dekorationsbedürfnis stehen. Diese Arbeit interpretiert Kittelmann überraschenderweise vom Begriff aus. Er geht vom Titel „Wintergarten“ und von den Palmen aus und ordnet deshalb das Werk den Begriffen „Pflanzen“ und „Garten“ zu. Von hier aus schlägt er wohlgenut die Brücke zu einer Installation von Dieter Roth. Roth hat seine das Wachsen, Leben und Sterben umfassende große, gleichsam existentialistische Installation mit fluxuriöser Lust „Gartenskulptur“ genannt. Das ist für Kittelmann Grund genug für die Verknüpfung. Um die Atmosphäre des Gartens als einen leitmotivischen Strang durch die Rieck-Hallen zu ziehen, hat er eine Wand der Lagerhalle herausnehmen, eine Glasscheibe einsetzen lassen und den Blick hinaus auf den hinter den Hallen seit Auszug der Speditionsfirmen wuchernden Wildwuchs der Stadtvegetation geöffnet. Man kann denken: Das ist witzig, mit dem frischen Blick des Neu-Berliners, diese Brache zu entdecken und gleich mal in die Kunst einzubeziehen. Das kuratorische Selbstverständnis des neuen Direktors scheint jedenfalls so zu funktionieren.

Natürlich will er beweisen, dass die Sammlungsbestände des Hamburger Bahnhofs nicht so schlecht und so langweilig sind, wie ihr angeblicher Ruf. Dass die Presse die bisherige Ausstellungspolitik des Hamburger Bahnhofs ständig madig gemacht hat, hat wahrscheinlich dazu geführt, dass die Berufungskommission bei ihrer Suche nach einem neuen Direktor in Nachfolge für Peter-Klaus Schuster aus bisher noch unerfindlichen Gründen es gewagt hat, den ersten Nicht-Kunsthistoriker in der Geschichte der „Staatlichen Museen zu Berlin/ Stiftung Preussischer Kulturbesitz“ auf diesen Posten zu berufen und einen Macher zu küren, der durch Aufmerksamkeit heischende, spektakuläre Ausstellungsideen aufgefallen war. So steht Udo Kittelmann nun unter dem hohen Druck zu beweisen, dass die Kunst „super“ ist.

Die von Feuilleton und Kommission gelegte Messlatte liegt hoch: Er soll der Retter aus der Not sein. Aber welcher Not eigentlich? Immerhin war der Hamburger Bahnhof in den letzten Jahren besser und besser besucht worden. Die Not liegt vielleicht eher darin, dass die Übersicht über die zeitgenössische Kunst jedem, dem Fachmann, dem Connaisseur und dem Laien schwerfällt, und dass Kunst vielfach als unverständlich erscheint. Udo Kittelmann geht hier forsch ans Werk. Er versucht zu vermitteln, dass die Kunst viel leichter zu verstehen ist, wenn die Werke anders, schicker und schlagkräftiger aufgereiht, kombiniert und präsentiert werden. Eine „Super“-Inszenierung mit Spiel und Witz ist schon mal die halbe Miete. Denn inszeniert man das Werk, interpretiert man auch irgendwie das Werk.

Kittelmann bedient sich auch der Methodik, nach Ähnlichkeiten Ausschau zu halten und danach zu sortieren. So wird zum Beispiel ein großes Werkensemble von Richard Artschwager zusammengestellt mit Arbeiten von Donald Judd. Diese Inszenierung von Arbeiten basiert auf äußere Ähnlichkeit. Die Werke, die in ihren skulpturalen Ansätzen

jedoch höchst verschieden sind, werden in eine einfache Sichtbarkeit von Kisten und Kästen eingerührt. Obendrein wird eine Paraphrase von Rodney Graham auf Judd’sche Wandarbeiten als witzige Pointe dazu gegeben. In der als „Modellversuch“ betitelten Abteilung der Ausstellung wird Gerd Rohlings großes Werkensemble „Die Kollektion“, das dem Alltagsmüll halbverrotteter Plastikbehältnisse die überraschende Illusion und den Zauber antiker Anmutung entlockt, in Zusammenhang gebracht mit den naturkundlichen Modellen, die Alfred Keller Anfang der 1930er Jahre für das Museum für Naturkunde in Berlin entwickelte. Hier werden quasi Birnen mit Äpfeln verglichen. So inszeniert Kittelmann in vielen Kombinationen und Konstellationen. Spielerisch und vielleicht neu-museal gedacht, aber meist bedenkenlos über das Werk hinweggehend. Die Inszenierung mag die gewünschte Interpretation dem Betrachter mit dem Holzhammer verabreichen oder mit einem Silberlöffel einflößen. Eine Fütterung der Kunsthungrigen mag damit gelingen, aber offen bleibt, ob sich dabei geistige Sättigung und Erkenntnisgewinn einstellen. *Anne Marie Freybourg*

Die Kunst ist super!, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Invalidenstraße 50–51, 10557 Berlin, 05.09.09–14.02.10





Im Dunkel staatlicher Apparate

/ Thomas Kilpper im ehemaligen Ministerium für Staatssicherheit

Eine gute Nachricht: Thomas Kilpper hat das Ministerium für Staatssicherheit geknackt. Er hat den Linoleumboden im Speisesaal des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit in einem begehbaren 800 m² großen Druckstock verwandelt. Und zwei Stockwerke höher, im Multifunktionsaal, ebenfalls auf 800 m², sind über 60 seiner, bis zu acht Meter langen, auf Fahnenstoffe gedruckte Motive, zu einem luftigen 3D-Labyrinth zusammengestellt. Wer beide Räume im MfS, sowie den Gesamtabzug des Speisesaalsbodens als Vorhang an der Außenfassade des MfS gesehen hat, ist zunächst von diesem logistischen Kraftakt beeindruckt. Ein Kraftakt, der dem komplexen Thema der inneren und äußeren Staatssicherheit des BND, des antifaschistischen Widerstands, der RAF, der Stasi und der CIA – auf seine Weise gerecht wird. Gleichzeitig, und auch das ist Thomas Kilpper hoch anzurechnen, enttäuscht er. Er enttäuschte jene, die das MfS-Gebäude mit einem wohligen Schauer der Bedrohung betraten, in Erwartung hier, im Lichte der Kultur, die dunkle Macht des Staatssicherheitsapparats in Augenschein nehmen zu können. Dieses exotische Erlebnis blieb aus. Zurück blieb jene heilsame Enttäuschung. Der Besucher wurde mit allseits bekannten, bereits verinnerlichteten Fotomotiven des kollektiven Bildgedächtnis konfrontiert. Die Drucke zeigen Portraits und dokumentierte Tatorte aus aller Welt, die im Zusammenhang mit Geheimdiensten standen: Von Patrice Lumumba über Rosa Luxemburg, zu Horst Herold, Erich Mielke, Wolfgang Schäuble oder Wolfgang Grams. Die Personen sind auf der Außenfassade, auf einer Bildebene mit Waterboarding-Szenen, MfS-Geruchsproben und WK2 Massenerschießungen in Polen zu sehen.

Dabei gelingt Thomas Kilpper jedoch nicht der ganz große Wurf. Das was Martin Kippenberger u.a. mit „Bekannt durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeirufsäulen“ in ei-

nem Akt „zynischen Vernunft“ gelang; oder Sigmar Polke mit der Verbildlichung von Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, indem er die zuvor projizierten Rasterpunkte nachmalte; oder Gerhard Richter, der die Poesie der Aufklärung anhand unscharfer Bilder thematisierte; oder Luc Tuymans, indem er malerisch Fotografien, im Prozess des Entstehens oder Verschwindens, fixierte. Solch eine künstlerische Intelligenz entwickeln die Linoleumschnitten von Thomas Kilpper nicht. Seine Arbeiten vermitteln sich eher über die Geste, die hier zur Metapher wird, anstatt über das Endprodukt. Monate lang bearbeitete Thomas Kilpper mit wechselnden Helfern den Boden des Speisesaals im leerstehenden MfS. Den heroischen Guinness-Buch-verdächtigen Akt der Selbstaufopferung verteilte er im MfS auf mehrere Körper, die sich den Licht- und Schattenwürfen der Overheadprojektion unterwarfen. Man kann es als eine Unterwerfung unter die mimetische Geste der Reproduktion gedruckter Fotos und als eine Möglichkeit der Aneignung von Welt sehen. Hinzu kommen die Gesten der Hängung im Multifunktionsaal und an der Außenfassade des MfS.

Summiert man diese Setzungen zu einem Handlungsstrang, erscheint sie als eine einzige Metapher. Eine Metapher mit hohem symbolischen Gehalt. Das heißt: Kilpper greift den Boden des belasteten Gebäudes an. Er sticht in die Fundamente, auf denen der Besucher sich bewegt. Er hinterlässt bildhafte Spuren und legt Schichten frei. Er schwärzt den Boden im Positiv- und Negativ- und macht diese Schichten sichtbar im Schwarz-Weiß-Verfahren. Er hängt den Abdruck des Bodens an die Wand, so dass der Besucher Abstand vom Boden nehmen und sich einen Überblick verschaffen kann. Er führt den Betrachter ins labyrinthische Bildarchiv seiner Erinnerung. Er legt Schichten geschichteter Geschichte of-



fen. Er veröffentlicht das (Druck-) Geschehen im Inneren (des Apparats der Staatssicherheit), indem er es an der Außenfassade, der Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum, erscheinen lässt. Er legt die Druckverhältnisse offen, indem er den fest eingebundenen Druckstock zum Werkbestandteil erklärt und mit beweglichen Bildern auf Fahnenstoff kontrastiert. Er thematisiert die Halbwertszeit massenmedialer Bilder, indem er sie in Kunstbilder übersetzt, denen traditionell eine längere Halbwertszeit zugeschrieben wird. Das sind für mich gestische Setzungen. Die Geste erscheint hier als Metapher, die das Wesen der MfS- Aktion ausmacht und die zum feuilletonistischen Assoziieren einlädt.

Das „Was“ und das „Wie“ gehen in der Kunst, wenn's gut läuft, eine komplexe Komplizenschaft ein. Wenn man die Linoldrucke als Sachatbestände unter stilistischen Gesichtspunkten betrachtet und das ihnen angehangene Anekdotenwerk abzieht, dann bleibt es ein handwerkliches, nach fotografischer Vorlage, vergrößertes, insgesamt naives Druckprodukt. Ein Produkt, bei dem die fotogestützte Zentralperspektive mit der handwerklichen Übersetzung auf unproduktive, halbgare und unterentwickelte Weise miteinander konkurrieren. Ein Produkt aus dem sich keine formalen Versprechen ableiten lassen. Formale Versprechen sind in der Kunst aber auch immer inhaltliche Versprechen. Das Versprechen, dass man etwas nicht nur machen, sondern nur exakt so machen kann.

Gleichzeitig zeigt die Kilpper'schen Geste aber auch, dass man eine solche (vielleicht) nur im Milieu der Kunst machen kann, was wiederum von deren Notwendigkeit zeugt. Einmal davon abgesehen, dass es notwendig ist das Licht der Aufklärung (auch so eine Metapher) ins Dunkel der staatlichen Apparate, scheinen zu lassen. Eine Aufforderung in der ich einen weiteren Verdienst Thomas Kilppers sehe. Schade, dass die Macher der aktuellen Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg, 1945–1989“ im Deutschen Historischen Museum nicht den Mut zur künstlerischen Freiheit hatten. Dass sie es nicht wagten, die Ost/West-Dualität und die vermeintliche sichere Folgerichtigkeit einer chronologisch organisierten Ausstellung zu verlassen um Thomas Kilppers MfS-Arbeit einzubeziehen.

Christoph Bannat

Thomas Kilpper „State of Control“, Ehemaliges Ministerium für Staatssicherheit der DDR (MfS) Normannenstraße 19 10365 Berlin ausgerichtet vom n.b.k., Chausseestraße 128/129, 10115 Berlin, 20.06.–26.07.09



Klischees essen Seele auf

/Portrait Ming Wong

Für die diesjährigen Biennale d'Arte in Venedig hat sich der Kurator des Deutschen Pavillons bekanntlich für einen britischen Künstler entschieden. Liam Gillick lebt allerdings nicht in Deutschland, anders als viele Künstler/innen aus aller Welt, die es vor allem nach Berlin zieht. Zu ihnen gehört der 1971 in Singapur geborene Ming Wong, der auch in Venedig dabei ist, denn er wurde für den Länderpavillon seines Heimatlandes ausgewählt. Ming Wongs Schau „Life of Imitation“ war sogar für den Preis für den besten Pavillon im Gespräch und wurde von der Jury schließlich mit einer lobenden Erwähnung bedacht.

Ming Wong, der an der Slade School in London studierte und seit 2007, als er ein einjähriges Stipendium im Künstlerhaus Bethanien erhielt, in Berlin lebt, kennt die Erfahrung, als ‚Fremder‘ in einen neuen Kulturkreis zu kommen, neue Sprachen und andere kulturelle Codes erlernen zu müssen. Und diese Erfahrung reflektiert er immer wieder in seiner Kunst. Ebenso facettenreich wie ironisch nutzt er die Mittel der Nachinszenierung und der absichtlichen Verfälschung, um wie im Reagenzglas die Klischees vorzuführen, welche die Vorstellungen von kultureller Identität und die Idee der Multikulturalität beherrschen. Ein dabei immer wieder eingesetztes Mittel ist das humorvolle Reenactment von Kinofilmen.

Die Präsentation in Venedig konzentriert sich auf seine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kinos in Singapur. In „Four Malay Stories“ hat Ming Wong Szenen aus Filmen nachgestellt, die in der frühen Blütezeit der dortigen Filmindustrie Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre gedreht worden sind. Die Produzenten waren in der Regel Chinesen, die mit indischen Regisseuren zusammenarbeiteten. Für die melodramatischen Stories wurden Stereotypen des Bollywood- und Hollywoodkinos ebenso aufgegriffen wie

Elemente des europäischen, japanischen und chinesischen Films. Die Schauspieler waren jedoch keineswegs international, sondern fast alle Muslime malayischer Abstammung. Dass diese Streifen heute weitgehend in Vergessenheit geraten sind, liegt auch daran, dass in der mittlerweile streng muslimischen Gesellschaft Malaysias vieles der Zensur unterliegt, was damals ohne Probleme in den Filmen vorkommen konnte – etwa Küsse, Ehebruch, Nacktheit, Alkoholkonsum oder Glücksspiel. Die 16 sowohl männlichen wie weiblichen Rollen in den auf vier Monitore verteilten gezeigten Szenen spielt Ming Wong selbst. Dabei werden die einzelnen Takes loopartig bis zu fünf Mal wiederholt, denn die Originalsprache Malayisch, in der auch die Remakes stattfinden, beherrscht der Künstler nicht und so spricht er die Texte wie in einem Sprachlernkurs mehrere Male hintereinander, bis die Aussprache halbwegs stimmt.

Eine weitere Reminiszenz an die große Zeit des Kinos in Singapur und Malaysia ist eine Polaroidfoto-Serie von damals errichteten Kinogebäuden, die architektonisch oft reizvoll sind und auch Einflüsse aus Bauhaus und Art Déco zeigen. Viele von ihnen sind inzwischen abgerissen worden, andere werden als Supermarkt, Restaurant, Nachtclub oder Kirche genutzt. Ming Wong reiste herum und suchte die noch existierenden Kinobauten. Er setzte die digitalen Fotos am Computer neu zusammen, so dass die heute meist zugebauten Filmpaläste freistehend und nicht ganz originalgetreu ihre Pracht entfalten können. Danach fotografierte er die ausgedruckten Fotos mit einer Mittelformat-Handkamera als Polaroids ab, so dass der Eindruck historischer Aufnahmen entsteht. Die Erfindung der Polaroid-Technik fällt historisch mit der Errichtung der Kinogebäude zusammen.

Als Ming Wong nach Berlin kam, sprach er noch kein Deutsch. Das dokumentierte er anhand einer Szene aus

Rainer Werner Fassbinders Film „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“ (1972). Er spielte die große Soloszene der Hauptdarstellerin Margit Carstensen nach und sprach, ohne zu verstehen, den mit Schimpfworten und obszönen Ausdrücken gespickten Monolog. Seine zweite, umfangreichere Auseinandersetzung mit einem Fassbinder-Film ist „Angst Essen / Eat Fear“, eine Nachinszenierung zentraler Szenen aus „Angst essen Seele auf“ von 1973. Fassbinder schilderte die ungewöhnliche, sozial nicht akzeptierte und tragisch scheiternde Liebesgeschichte zwischen der über 60-jährigen Putzfrau Emma (gespielt von Brigitte Mira) und dem über zwanzig Jahre jüngeren marokkanischen Gastarbeiter Ali. Ming Wong spricht alle Dialogtexte in gebrochenem Deutsch und spielt auch alle Rollen selbst, was er durch den virtuosen Einsatz digitaler Postproduktion möglich macht. Nur bei direkter körperlicher Interaktion, beispielsweise wenn Emma und Ali zusammen tanzen, lässt der Künstler eine der beiden Personen von anderen Darstellern doublen. Auf subtile Weise reflektiert Ming Wong dabei auch die eigene Rolle des Künstlers und ihre Verstrickung in politisch korrekte Diskurse. So sieht er den von ihm schauspielerisch verkörperten „Gastarbeiter“ Ali in einer Parallele zu der Rolle, die er selbst im Leben spielt. Ming Wong bezeichnet sich als „guestartworker“ und spielt damit subtil darauf an, dass die Präsenz ausländischer Künstler in Berlin zum Stadtmarketing-Faktor geworden ist.

Offizielle Erhebungen britischer Behörden während Ming Wongs Studienzeit in London dürften seine Sensibilität für solche Vorgänge geschärft haben. Nach der großen Volkszählung 2001 gab es verstärkte Bestrebungen, die ethnische Vielfalt der dortigen Bevölkerung genauer unter die Lupe zu nehmen. Das Art Council entwickelte gar einen „cultural diversity“-Fragebogen, den seither alle Künstlerinnen und Künstler, die Fördermittel beantragen wollen, ausfüllen müssen. Dabei gilt es nicht nur anzugeben, ob man afrikanischer, karibischer, indischer, chinesischer, lateinamerikanischer, süd- oder osteuropäischer oder aber irischer Abstammung ist. Man soll auch ankreuzen, welche Ethnien in dem eingereichten künstlerischen Projekt inhaltlich angesprochen werden. Der aus Singapur stammende Ming Wong lebte damals in London, wo er gerade an der Slade School sein Studium beendet hatte. Er machte auf dem Formular bereitwillig bei sämtlichen Gruppen sein Kreuzchen und wurde dafür belohnt: Er konnte 2003/04 sein Filmprojekt „Whodunnit“ realisieren und zwar mit Mitteln des Art Council, dem die eigentlichen Intentionen des Künstlers womöglich nicht einmal aufgefallen waren.

Der Film basiert auf den Stereotypen eines in England eingespielten Genres, des in der Mittelschicht spielenden Fernsehkrimis. Anders als bei üblichen Krimis gibt es jedoch keinen Mord. Die alte Genre-Frage des „Whodunnit?“, das spannungssteigernde Rätsel, wer der Täter sei, wird bei Wong zur Frage nach der kulturellen Identität und den damit verbundenen Klischees. Die Besetzung nahm der Künstler in Übererfüllung der politischen Korrektheit des Fragebogens vor, den er durchaus als politisches Kontrollinstrument und Gängelung der künstlerischen Freiheit empfand, auch wenn es der Administration nur um die strenge Berücksichtigung der „ethnischen Vielfalt“ ging. Alle Darstellerinnen und



Darsteller beginnen bei ihm zunächst, einen bewusst übertriebenen, ihrer ethnischen Herkunft entsprechenden ausländischen Akzent zu sprechen, bis sich die Dialoge immer mehr einem Standardenglisch annähern, wie es traditionell von BBC-Sprechern gepflegt wird.

Als ich vor einigen Jahren in Singapur war, kam es mir so vor, als befände ich mich in einem multikulturellen Disneyland. Vielleicht lässt sich Ming Wongs Kunst auch als eine humorvoll vorgetragene Warnung davor verstehen, dass die Welt bald überall so aussehen könnte wie in seiner ‚Heimat‘, in der er aus guten Gründen nicht mehr lebt.

Ludwig Seyfarth

Ming Wong im Singapur-Pavillon, „Life of Imitation“ auf der 53. Venedig Biennale, 7.06.–22.11.2009



Fadenscheinig

/ Ceal Floyer in den KW

Als fadenscheinig bezeichnete man ursprünglich ein Gewebe, das so schlecht verwebt war, dass man den Faden durchscheinen sah. Dieser buchstäblichen Bedeutung des Wortes kamen im Laufe der Sprachentwicklung weitere semantische Ebenen hinzu; es wurde mehrdeutig. Fadenscheinig werden nunmehr meist Aussagen genannt, die auf leicht durchschaubaren Argumenten fußen.

Die Arbeiten von Ceal Floyer bewegen sich in diesem Spektrum einer inszenierten Doppelbödigkeit, indem sie Motive und Töne aus dem Alltag sowie in der Kunstgeschichte findet und auf eigentümlich wörtliche Art miteinander konfrontiert. Dabei kommt dem Titel, also der Werkbezeichnung, zumeist eine tragende Rolle zu.

„Show“ heißt die monographische Ausstellung in den KunstWerken, gezeigt werden große raumgreifende, neben kleinen versteckten Arbeiten der Künstlerin. Der Titel ist eine wörtliche Bezeichnung dessen, was stattfindet, eine Ausstellung, nichts weiter. Weder werden die ausgestellten Arbeiten einem Motiv noch einem strukturellen Phänomen untergeordnet. Und dieses Spiel mit Verweisen, seien es selbstreferentielle oder solche, die sich auf etwas anderes beziehen, zieht sich in unterschiedlichen Arten durch die gesamte Ausstellung, was wiederum ein Verweis ist.

Gleich zu Beginn wird der Illusionismus als Phänomen auf die Schippe genommen. Man sieht sich einem schweren roten Samtvorhang, hinter dem man eine Bühne vermutet, gegenüber. Der Spot eines Scheinwerfers schürt die Anmutung einer Bühne, auf der gleich ein Auftritt stattfinden könnte. Nur ist es kein realer sondern nur ein projizierte Vorhang, der Spot hingegen ist mit einem realen Spot als Lichtprojektion kongruent. Die ganze Situation ist Fiktion. Allein diese in ihrer Anlage durchaus simple Arbeit steckt schon voller Anspielungen, von denen ich die für Ceal Floyer immer wie-

der ins Feld geführte Referenz zur Minimal Art aufgreifen will.

Nicht an die Objekte der Minimal Art selbst lässt sich an dieser Stelle denken, wohl aber an deren Kritik durch Michael Fried (1967). „Bühnenpräsenz“ und „theatralischer Effekt“ waren die vernichtenden Worte, mit denen Fried den Werken sogar ihren Kunststatus abzusprechen glaubte. („Das Eintreten der Literalisten für die Objektivität bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst.“) Die Kritik von Fried ist weitaus komplexer, als diese Fragmente vermuten lassen. Im Kern richtet sie sich gegen die phänomenologische Betrachtungsweise der Minimal Objekte, die insbesondere von Robert Morris in seinen „Notes on Sculpture“ (1966–67) mit variablen Parametern beschrieben wurden. Raum, Licht und Betrachter sind demnach die sogenannten Variablen eines Werkes, denn sie lassen es je nach Situation, je nach Lichtverhältnissen im Raum, je nach Betrachterstandpunkt anders erscheinen. Genau darin glaubte Fried theatralische Züge zu erkennen, schließlich sei man wie im Theater mit einer temporären Situation konfrontiert, die den Betrachter umfasst. Was hier den Objekten der Minimal Art zum Vorwurf gemacht wurde, wird von Ceal Floyer als Fiktion in buchstäblicher Form inszeniert, beinahe konterkariert. Sie schafft die Illusion einer Bühne, ohne Objekt.

Und die Referenz zur Minimal Art trägt sie noch weiter. In der großen unteren Halle der KunstWerke breitet sich ein Feld aus insgesamt 50 weißen rechteckigen Säulen aus, die allesamt in gleichmäßigen Abständen zueinander positioniert sind. Bewegt man sich durch dieses Feld hindurch, ertönt, einem Intervall folgend, immer wieder das Wort „Thing“. Das verschiedenen Popsongs entnommene Wort trifft sich



mit dem Ding, aus dem es in den Raum hineinklingt. Was man sieht scheint identisch mit dem, was man hört, jedenfalls auf einer oberflächlichen semantischen Ebene. Vom Prinzip ist diese Arbeit vergleichbar mit der visuell-akustischen Installation „Scale“ für die Ceal Floyer 2007 den Preis der Nationalgalerie bekam. Aus einer Treppe, deren Stufen aus Lautsprechern bestanden, erklangen Töne, die denen des Treppensteigens ähnlich waren.

Zum einen greifen Arbeiten dieser Art formal das Vokabular der Minimal Art auf, doch wird durch die akustische Dimension eine weitere Ebene hinzugefügt, welche in der wörtlichen Bezugnahme auf das Objekt, dieses gleichsam durch Verstärkung konterkariert.

In der Referenz auf die Minimal Art viel eindeutiger hat dies Rodney Graham mit seinen Bücherregalen, die zweifellos an einzelne Objekte von Donald Judd erinnern, gelöst: Indem er diese scheinbar referenzlosen Objekte Donald Judds rekonstruierte und mit der naheliegendsten Funktion ausstattete, als Bücherregal herzuhalten. Nicht zufällig stand darin eine Ausgabe von Sigmund Freud „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“. Doch so eindeutig sind die Anspielungen von Ceal Floyer nicht, sie geht subtiler vor und hat auch nicht nur die Minimal Art im Visier, gleichwohl ihr eigenes Vokabular durchweg von der formalen Sprödigkeit lebt.

Eine weitere Arbeit, in der man eine deutliche Anspielung auf die „Measurement Rooms“ (erstmalig 1968) von Mel Bochner sehen kann, ist „Title Variable: 5 m 29“. Wie Bochner misst sie einen Raum in der Ausstellungshalle ab und überträgt die Maße direkt auf die Wand, mit dem markanten Unterschied allerdings, dass sie kein Metermaß zum Abmessen nimmt, sondern ein Gummiband. Die Variabilität der Maßangaben (als gängige Bezeichnung von Werken: Maße variabel) ist

bis zur Extremform gespannt, und dies wortwörtlich. Ähnliches geschieht auch mit dem Kassenbon, der ausschließlich weiße Produkte aufführt, die im Titel als „Monochrome Till Receipt (White)“ bezeichnet werden. Natürlich sind die Materialien (Pilze, Mozzarella, weiße Bohnen, Eier usw.) allesamt einfarbig und erfüllen damit das Kriterium der Monochromie, einerseits. Andererseits sind die Kaskaden von Worten buchstäblich nicht monochrom, erst das Wissen um die gleiche Farbigkeit der aufgelisteten Dinge, verbindet diese. In der Anspielung auf die Tradition der monochromen Malerei wirkt der Transfer dieser Bezeichnung auf die alltägliche Ebene des Einkaufswagens wie ein kleiner Schock. Konfrontiert Ceal Floyer hier doch das Sublime (monochrome Malerei) als Bezeichnung mit dem profanen Kassenbon und generiert damit frei nach Freud eine komisch-humorvolle Situation.

Sentimental wird es dann beim Ständer für Postkarten. Dieses handelsübliche Objekt enthält leider keine Postkarten mehr und visualisiert damit eine der Postkarte an sich eingeschriebene Absenz. Schließlich diente dieses historische Andenken nicht selten als Träger für Sätze wie „Wish you were here“ (so der Titel der Arbeit). Die semantisch artikulierte Absenz trifft sich mit der formalen des Werkes und verstärkt sich dadurch selbst.

„Romantischer Konzeptualismus“ war als Ausstellungsidee darauf ausgerichtet, die Dialektik romantischer Motive von Sehnsucht und Melancholie auf der einen Seite und konzeptueller Rationalität und Formalismus auf der anderen Seite zusammenzudenken. Insbesondere diese Arbeit Ceal Floyers hätte sich in das Konzept sicherlich gut integriert.

Insgesamt ist das produktionsästhetische Verfahren, das hinter der Arbeit von Ceal Floyer steckt, heuristisch (von „heurika“ – ich hab’s). Sie findet Situationen im Alltag, kleine Banalitäten, seien es Töne, Objekte oder Worte und denkt diese subtil mit dem bestehenden Vokabular der Kunst (Wort oder Objekt) zusammen, konfrontiert nicht selten und schafft so mehrdeutige humorvoll-komische Interaktionen, von denen man sich gerne überraschen lässt.

Melanie Franke

Ceal Floyer „Show“, KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, 10117 Berlin, 23.08.–08.11.2009



Rubbeln

/Jan-Holger Mauss bei Laura Mars

Alle Künstler sind neidisch auf Pornos, genauer: auf deren physische Wirkung. Es gibt kaum einen Affekt von Bildern, der so direkt auf die Blutzirkulation wirkt. Eine Wirkung, die uns die Macht von Bildern fühlbar werden lässt. Wenn Kritik heißt, so nicht regiert werden zu wollen, was heißt das dann in Bezug auf die Macht dieser Bilder? Eine Macht, die das vegetative Nervensystem anspricht?

Ob Jan-Holger Mauss sich dieser Fragestellung bewusst ist, ist nicht bekannt, doch er behandelt sie mit seinen Bildern. Seit einigen Jahren rubbelt er auf Pornoheften der 50er-70er Jahre herum. Er entfernt mit einem Radiergummi die Männer aus schwulen, meist schwarz-weißen Pornos. Die Zeitschriften heißen: eos, Him, Mandate, COQ, Euros, Don und Torso, ADONIS, ADAM, amigo, Badi, CRISC-OH, DU & ICH, HONCHO, HUNG UP, IN TOUCH, JOCK, SchlagZeilen, TOY oder z & o. Sobald er die Bilder berührt, ist immer auch etwas Voodoo mit im Spiel. Seine Form diese Bilderwelt zu erfassen, ist es sie rubbelnd anzugreifen. Er unterzieht die Vorbilder der Erektion einer Metamorphose und hinterlässt uns Nachbilder. Bilder, die den strengen Vorgaben der Pornofotografie zuwiderlaufen. Menschenleere Nebelwälder, verwaiste Flächen, ziellose Momentaufnahmen.

Wie kommt jemand auf die Idee, Offset- und Hochdruckbilder durch Handanlegen zum Verschwinden zu bringen? Eine Tätigkeit, die an sich schon eine erstaunlich komplexe Kulturleistung ist. Gebrauchsgrafik und visuelle Kommunikation bekommen bei Jan-Holgers Arbeiten eine ganz neue Bedeutung. Und sie provozieren die Frage, in welchem Verhältnis, die vor dem inneren Auge herauf beschworenen Bilder beim Onanieren, zu jenen in Pornomagazinen stehen. Im Internetzeitalter, in dem der Zugang zu Pornos leichter geworden ist, hat diese Frage bereits eine politische Konnotation. Es geht eben um Sex, diesem Klebstoff, an dem alles

hängen bleibt. Jan Holger Mauss macht ihn etwas weniger klebrig. Er verstrickt den Betrachter in ein detektivisches Spiel, schickt ihn in kunstvoll radierte Nebellandschaften, oder auf Tatfleckensuche in zerdrückte Bettlaken. Doch es bleibt nicht bei dieser Ideenfindung. In selbstvergessener Hingabe hat Mauss darüber hinaus, manisch rubbelnd, Hunderte von Pornos, in etwas Kunstvolles verwandelt. Wobei es ihm nicht nur um die Geste des Rubbelns geht, denn er folgt immer auch den Linien der vorgefundenen Fotografie, mit dem Radiergummi.

Mit dieser Werkphase hat Jan-Holger Mauss seinen dritten wichtigen Werkzyklus begonnen. In seinem Netzbikini-Projekt, einer der wenigen echten interaktiven Performances im Kunstbetrieb, stellt er sich, nur mit einem Häkel-Bikini bekleidet, bedingungslos Künstlern zur Verfügung. Nur die daraus entstandenen, oft wunderschönen Kunstwerke, zeugen von dieser Privat-Performance. Dann folgte eine Fotoserie von öffentlichen Parklandschaften in denen schwuler Sex stattfand. Diese drei Werkzyklen thematisieren das Verschwinden der Vorbilder und deren Wiederkehren in den Nachbildern der Imagination; der Blick auf die leere Naturbühne, eine verpasste Performance und ehemalige Männer.

Christoph Bannat

*Jan-Holger Mauss „Rock Hard“, Laura Mars Grp.,
Sorauer Straße 3, 10997 Berlin, 22.08.–9.10.09*



Susan Boyle, c'est moi!

/David Levine bei Feinkost

Do you remember “The Birds” final scene? Melanie and Mitch’s family leave the house clutching each other, while a sea of landed birds tweets and quivers by. Though the birds remain uncannily idle, the family cringes in fear of a further attack, as they sneak their way into the car. Yet, but for the occasional chirp, the birds are oblivious of their human fellows, and as they drive away, we are left wondering, whether the birds – the unspeakable Other – are nonetheless observing them. When we enter Feinkost gallery we do not see birds. We see headshots. Headshots are close-up photos of aspiring actors, a bastard branch of portrait photography, which is not meant to depict a person, but a personal drive. Oddly enough the drive to become a person, i.e. an individual: Someone standing out of the stashes of headshots, which the artist David Levine has been gathering in his archive. The archive has now made its way into a gallery where the headshots, thousands of headshots, are covering all of the walls, from floor to ceiling. That was what made me recall “The birds”, that same eerie feeling of being stared at from all sides. For they are surely staring. All of them. Behind their plucked eyebrows and perfectly coiffed hairdos, they all sustain our gaze in one suspended, soliciting, stare.

It is an uncomfortable experience, sustaining a stranger’s stare, so I approach them with caution. Each headshot comes together with a cover letter, where the person depicted presents him or herself as the perfect one for you. Just this You is of course not you, as in you or me, standing in a gallery staring at pictures, which stare back at you. The You the cover letters addresses is the You of an acting agent qua embodiment of the promise of professional bliss. And if only You would oblige, such bliss could be attained.

If ‘all love letters are addressed to the self’, these definitely fall under such a category.

They are also something else though. They are an allegory for sovereign power and bare life, insofar as they represent individuality when caught up in a paradox. For individuality is what the law, here the law of social interaction, allows for, and all of the above depicted are its outcasts, which is why their pictures will be discarded ‘en masse’ by the agencies they are sent to. ‘Their individuality’, because unwarranted, is also what strikes ‘us’ as obscene while staring at their headshots. We feel these cover letters to be awkward, embarrassing. You see, there is nothing more obscene than individuality, when not bestowed upon you by the bureaucratic apparatus which rules over the laws of life. That is why we tend to avoid eye contact with the homeless to whom we give our spare chance. No matter if with emigrants who flock to Calais or with actors who flock to New York City, there is always an inside and an outside of the system. And one needs to access the inside in order to be able to be, to exist, to lead a life in the full sense of the word life: a life of political fulfilment as a social being. Yet the system is in place precisely to assure exclusion. And exclusion always generates a black market, an industry of exploitation, which preys on the hope that you might be the exception and not the rule, the one who makes it through the crevices of ‘the proper channels’ and lands an audition, or lands in Dover. As David Levine makes plain in his “Cabinet” article about the archive from which he culled the show there is an “entire industry ancillary to entertainment” industry, implied in the production of these headshots: “ninety-nine percent of these submissions (however) are perfunctorily thrown out; the remaining one percent are put on file and occasionally get the actors an audition and, in very rare cases, a job.”

So “Hopeful” speaks from a crux in experience where the fantasy of self-governance is at odds with a reality of bureaucratic authority. What remains haunting about the show is, how the awareness of the mechanisms of exclusion and exploitation are not enough to prevent exclusion and exploitation, since what we know does not inform what we feel, and what we feel is not solidarity but commiseration. Or maybe for the most daring amongst us, a bit of ‘Schadenfreude’, a certain glee upon the sighting of someone else’s humiliation, which is, after all, nothing but the attempt to dispel that pervasive unconscious fear of also, like these people, one day, falling through the cracks of the system to find ourselves in someone else’s wall of shame. Notwithstanding all our propriety, both birds, headshots, sardine cans, and the unspeakable Other are always already staring at us.

Ana Teixeira Pinto

David Levine is an artist and writer living in between New York and Berlin, his article complimentary to the show can be found on Cabinet magazine number 31 under the, quite fitting, topic ‘Shame’. Hopeful is also currently on display at Cabinet’s art space, New York.

David Levine „Hopeful“, Feinkost, Bernauer Straße 71–72, 13355 Berlin, 27.06.–23.08.2009



Niemand da?

/ Boris Dornbusch im Internet

Es heißt zwar Sofortbild, anders aber als das digitale Bild, tritt das analoge Polaroidbild nie ohne einen Moment des gespannten Wartens zum Vorschein. In „Performance for a Guest Population“ von Boris Dornbusch liefen am 23. September um 20 Uhr eine Reihe solcher Schnellentwicklungsverfahren über den Internetservice Ustream, live vor den Augen der zugeschalteten Gäste ab. War das Polaroid ursprünglich dazu konzipiert, Echtzeit zu erfassen und so unmittelbar wie möglich wieder zu geben, ist diese Idee mit der Abbildungstechnologie der Webcam tatsächlich möglich geworden. Dornbuschs Arbeit bedient sich beider Verfahren gleichermaßen.

„Performance for a Guest Population“ begann mit dem Erörtern einer Nachrichtensendung über die Entwicklung der Milchpreise in Deutschland. Dazu passend zeigte das erste Polaroid zwei Nachrichtensprecher, im weiteren Verlauf brach die Beziehung zwischen Bild und Ton stetig ab. Zwar wurde auch ohne Bild weiterhin unbeirrt über die Milchpreisentwicklung diskutiert, es ließ sich aber nicht mehr eindeutig ausmachen, ob der Nachrichtentext live übertragen oder im Nachhinein als ein Mitschnitt abgespielt wurde. Zugleich versammelten sich auf dem Polaroidstapel vor unseren Augen Dokumentationen unspektakulärer häuslicher Aktivitäten. Während auf einer Fotografie noch die Schreibtischlampe leuchtete, erklang bereits das Rauschen eines Föhns, der aber erst auf dem nächsten Polaroid eine rote Socke trocken blies. Der Ton des Fernsehprogramms verkam derweil zu einem Soundteppich, der sich wie eine sinnlose Begleiterscheinung anhörte – ähnlich wie bei Joseph Beuys „Filz-TV“ (Aktion von 1970), bei der eine mit Filz beklebte Mattscheibe die neuesten Nachrichten über die damals aktuellen Milch- und Fleischpreise verkündete.

Gegen Ende der Performance trat die Sofortbildkamera plötzlich selbst ins Bild und knipste in Richtung des Publikums. Oder wurde sie etwa auf den bislang unsichtbaren Künstler gerichtet, der sich nun, indem er sich in einem Selbstbild verewigte, doch noch zu erkennen gegeben wollte? Nein, wir bekamen kein Bild von ihm und auch keins von uns selbst zu sehen, sondern eine Aufnahme des Laptopbildschirms und der Webcam, vor der sich das gesamte vorherige Schauspiel ereignet hatte. Ähnlich wie „Filz-TV“ ist „Performance for a Guest Population“ vor allem eine Performance für die Kamera.

Während Beuys Aktion 1966 in Kopenhagen vor Publikum im Rahmen eines Happening-Festivals zum ersten mal stattfand und für Gerry Schums TV-Sendung „Identifications“ noch einmal für die Kamera inszeniert wurde, war Dornbuschs Performance von Anfang an ein einmaliger Online-Live-Auftritt. Die dazugehörige Dokumentation ist wie der Mitschnitt einer Fernsehsendung immer noch aus demselben Blickwinkel wie das ursprüngliche Ereignis anzusehen und unterscheidet sich damit wesentlich von den nur ausschnitthaften Aufzeichnungsmöglichkeiten anderer Performances. Sie existiert genauso wie sie stattgefunden hat, allerdings nicht mehr live.

Wir konnten live dabei sein, aber was war das für ein Dabei-Sein? Dornbusch hatte dazu eingeladen, sich weltweit zuzuschalten, während er von zu Hause aus seine Inszenierung präsentierte. Er konnte die Zuschauer zwar zahlenmäßig über das von ihm verwendete Livestreaming-Programm ausmachen; sehen wer ihm tatsächlich zusah, konnte er aber nicht. Was sich als eine globale Zusammenkunft im gemeinschaftlichen Netz präsentierte, wurde letztlich zu einer einsamen, wenn auch intimen Begegnung mit einem Kunstevent vor einer Echtzeitkamera. Eine Vorführung bei der theoretisch alle dasselbe gesehen haben, aber zugleich keiner sicher weiß, wer außer ihr oder ihm noch dabei gewesen ist. Zugleich hat Dornbusch eine Live-Performance geschaffen, in der die Körperlichkeit in den Hintergrund gedrängt wird. So wie er sein Publikum nicht sieht, sehen wir vom Künstler nur eine Hand, die ein neues Polaroid auf den Stapel vor unseren Augen legt. Ist das Miteinander folglich nur eine Illusion, der wir mal mehr oder weniger auf den Leim gehen? Dornbusch hat nicht nur das Live-Moment des Verbundenseins der neuesten Technologie genutzt, er stellt es zugleich auch in Frage.

Julia Gwendolyn Schneider

„Performance for a Guest Population“ wurde am 23.11.2009 um 20 Uhr aus Berlin live über das Internet gesendet und ist Teil des Ausstellungsprogramms von HIRSCHFELD, Prenzlauer Promenade 151, 13189 Berlin, www.hirschfeld.byethost31.com



VANITY FAIRYTALES

/ „Eine Ausstellung ist Ausstellung ist eine Ausstellung“

„Nein, so sah die nicht aus!“ quillt es sehr bestimmt aus dem Mund von Monica Bonvicini, die sich in der Maske des Berliner Schauspielhauses zur Audrey Hepburn machen lassen möchte. „So muss man die Perücke machen!“ wird sie energisch und greift selbst zur Bürste, um das Werk des Lockenwicklers zu vollenden und die Tolle am Oberkopf mit einer Spange zu befestigen.

Die Bonvicini hat vor, die Ausstellung „60 Jahre 60 Werke“ im Martin-Gropius-Bau zu besuchen. Doch da ist ja viel los, und die Ausstellung ist ja auch nicht unumstritten, weshalb sie mit einem Besuch als Privatperson zuwenig Möglichkeit hätte, sich ausreichend zu äußern. Und einen Brief schreiben, wie sie die Schau fand, das möchte sie nicht. Nun macht sie aus ihrem Besuch nicht etwa eine Arbeit, sondern hat viel Arbeit, sich unkenntlich und dennoch als Ikone zu staffieren.

Vor dem Bau angekommen, mit einfachem Taxi, Mercedes immerhin, schwingt sich die Künstlerin, elegant und des kürzeren Rockes geschuldet, ganz pragmatisch aus dem Fond des tuckernden Wagens, um die Sonnenbrille zunächst gerade zu rücken, um sie sogleich abzunehmen.

Am Eingang wird ihr erklärt, dass sie ihre Tasche, und sei sie auch gar so klein, nicht mit hinein nehmen dürfe. Sie fragt mich, heimelig tuschelnd, ob der echten Bonvicini und /oder der echten Hepburn das gleiche widerfahren wäre. Sicherlich, einigen wir uns, es wäre weder die eine erkannt, noch hätte man die andere hier und heute als lebend gewöhnt.

In der Ausstellung, ich gehe nicht mit ihr hindurch, zuwenig könnte ich dabei beobachten, wird sie dann doch öfter angeguckt. Sicher, weil die Hepburn berühmt ist und die Leute sich fragen, warum sie hier dargestellt wird. Monica wird hin und wieder aber ein bisschen nervös. Vielleicht, weil sie denkt, jemand hätte sie erkannt – vielleicht aber auch, weil

sie nicht erkannt wird. Genau kann ich das von meiner Warte aus nicht sagen.

Sie wandelt und schreitet durch die Räume und Stockwerke dieses per se ja recht gut geeigneten Baus, und gibt beinahe jeder Arbeit die gleiche Zeit, die gleiche Muse und die gleiche Haltung. Nicht etwa, weil die Initiatorienriege sich so etwas wünschen würde, sondern scheinbar aus einer Notwendigkeit heraus, sich alles in diesem Arrangement wenigstens kurz anzusehen, obgleich man es schon oft und auch szenographisch besser gesehen hat. Bonvicini und / oder Hepburn gibt sich statisch, ist es sicher auch, und damit hat sie Recht. Mir, die hier mit dabei ist, weil sie eingeladen wurde diesen Besuch zu dokumentieren, ginge es sicher ebenso. Aber ich habe ja etwas zu beobachten, ich bin hier die absolut einzige, die mehr weiß als alle anderen, und sich das nicht nur einbildet.

Als wir in den Neunzigern ankommen, treffen wir auf Marius Babias. Monica läuft, die Arme lässig neben sich schwenkend, auf ihn zu. Gleich passiert es, gleich enttarnt sie sich und macht die ganze schöne Idee kaputt. Gleich gibt sie sich Preis, und nur für ein kurzes Gespräch, dass sie jeden Abend in jeder Bar in jeder Stadt führen kann. Ich weiß mir und uns nicht anders zu helfen und löse Alarm aus. Ich lehne mich auf einen Sockel und sofort prasseln die Trompeten von Jericho auf mich herunter. Ein Wärter eilt herbei und droht bereits von weitem mit erhobenem Zeigefinger. Ich täusche ein Taumeln vor, den Handrücken an der Stirn und atme flach und schwer. Aus dem Augenwinkel sehe ich, dass mein Hüftschuss ins Ziel ging. Bonvicini / Hepburn ist aufgeschreckt, in einen anderen Raum gelaufen und Babias schaut in meine Richtung. Ob er mir zu Hilfe kommen wollte? Das ist nun nicht mehr nötig, da der Herr Wärter sich meiner annimmt und sich zwar nach meinem Befinden erkundigt, jedoch sehr deutlich macht, dass auf solchen Sockeln sich nicht ausgeruht wird.

Ich denke, nein, ich weiß genug gesehen zu haben und begeben mich zu Kaffee und Kuchen. Ich sitze bei akzeptablem Kirschkuchen und mittelmäßigem Cappuccino, beobachte andere und denke, als mein Telefon piepst. Es ist die Hepburn. Sie ist in der Zwischenzeit auch hier erschienen und schlägt vor, sich per sms über die Ausstellun zu unterhalten. Ich entgegne, das könne man doch gleich draußen oder später sonst wo machen – oder eben hier. Sie äußert Sorge über meinen letzten Vorschlag und bringt ihr akutes Bedürfnis der Mitteilung zum Ausdruck – ersteres nicht vehement genug und zweites doch erkennbar, so dass ich ihrem einen Wunsch widerspreche, meinen Platz mitsamt meiner Verpflegung und Kommunikation verlasse und neben ihr einen Neuen finde.

Historisch, autistisch, machoid geschmäckerlich und brüllend langweilig habe sie die Ausstellung erlebt. Ich hatte meinen Spaß, kann ich ihr entgegenen. Ich war in der glücklichen Lage, hier etwas gesehen zu haben.

Die Kunst der Nuller

/ Teil 5: Wahnsinn und Gemeinschaft

Die „Kunst der Nuller“ ist das Thema dieser Glossenreihe, die in ihrer letzten Version genauso gut mit „Die Kunst derer, die aus den 90ern gelernt haben“ tituiert sein könnte. Dies allerdings hieße, eine andere Sichtweise einzunehmen – die der grundsätzlichen Anerkennung von Erfolgen anderer. Dazu sollte zunächst festgehalten werden, dass die Sehnsüchte nach Aufbruch, Gemeinschaft, Partizipation und Teilhabe, von denen die 90er Jahre hinter einem nostalgischen Schleier geprägt waren, offensichtlich eine aktive Neuauflage erfahren.

Wie sonst lassen sich die zahlreichen Ausstellungen, Publikationen und weiteren Formate zum Thema erklären, die die kommenden zwei Jahre bestimmen werden. Ist es nur eine Folge der „Krise“?

Oder ist es eine Folge der These: Je schneller sich das Karussell der (Kunst-)Geschichtsschreibung dreht, desto weniger Halbwertszeit haben die spiralförmig wiederkehrenden kuratorischen Themen und Trends? So werden Bourriauds „Relational Aesthetics“ mythisch verklärt und gesampelt, als ob weltgemeinschaftliche Ideen zwischen bunten Balken oder am Wok jemals länger nüchtern gelebt worden wären und nicht nur behauptet – und trotzdem sehnt man sich stets nach etwas Ähnlichem aber dennoch Neuem. Heute steht Chantal Mouffe in den KW, umlagert von hunderten nach Erlösung qua künstlerischer Revolution hungernden Geistern, ähnlich wie auf den patinierten Bildern aus Dahlem oder Frankfurt. Ist das nun endlich die realistische Chance zur pro-aktiv, aus und in der Kunst vorgelebten Gemeinschaft? Können wir sie endlich finden, wenn wir im „negative space“ schürfen und diesen zusammen bespielen? Vielleicht – prognostisch eher nicht. Eine Schule wird es immer und wieder sein, gut, dass es sie gibt.

Der Mensch neigt jedoch allzu gerne dazu, seine eigene Verfasstheit auszublenden. Schnell vergisst er: Die vielen Märkte im Kunstsystem, vom Themen- zum Kuratoren- über den Institutionen- und Künstler- zum Geldmarkt, die, von den jeweiligen Währungen zwischen voller Tasche und praller Glaubwürdigkeit abgesehen, nach der gleichen darwinistischen Struktur funktionieren wie eh und je. Sie werden größtenteils immer noch von denselben Leuten genährt, gemolken und bejammert wie vor zehn Jahren. Häufig zeichnen sich die Biographien der Protagonisten auch durch Perspektivwechsel je nach persönlicher Marktsituation aus: Entweder in der scheinbar mehr materiellen Erfolg versprechenden Variante der spektakulär bruchlosen Saulus/Paulus-Transmutation von Off nach On – oder der ebenso narzisstischen Version eines janusköpfigen Ego-Jobsharing zwischen larmoyanter Befriedung einer betroffenen Lokalkritik sowie kalkulierter und tendenziell unsichtbarer Bespielung des bösen anderen Marktes mit Galerie-, Grafikjobs usw. Man kennt sich noch aus den Neunzigern, für irgendwas muss das auch gut sein.

Laut psychiatrischer Literatur ist jedwedes Tun im Bereich der Künste tatsächlich ein latenter Hinweis auf eine Persönlichkeitsstörung. Moment mal, alles Lüge, Wahnsinn und Gesellschaft, Foucault hier, Foucault da, etwa nicht gelesen? Trotzdem: Wer will sich denn da ausnehmen? Anerkennung und junge Altersmilde waren schon immer die bessere Haltung als schizophrene ideologisches Siechen, gegenüber sich selbst und auch den Anderen. Und schafft auch Raum für die Zwanzigzehner-Jahre, sollten sie wirklich kommen.

Martin Germann



