

O I 4 / I O O O

03–2011

von hundert ————— 14

- 3—Croy Nielsen, BQ / Rosa-Luxemburg-Platz ————— *Andreas Koch*
6—Interview mit Artur Żmijewski ————— *Martin Conrads*
8—Öyvind Fahlström / Scheibler Mitte ————— *Birgit Effinger*
9—Sigmar Polke / Akademie der Künste ————— *Thomas Wulffen*
10—Bjørn Melhus / Barbara Hammer / Heidi Specker — *Stephanie Kloss*
12—Marcel Duchamp / Neue Nationalgalerie ——— *Anne Marie Freybourg*
14—Absalon / KW ————— *Melanie Franke*
16—Aaron Curry / Schinkel Pavillon ————— *Kolja Reichert*
17—Einführung / Kritik aus Münster ————— *Ludwig Seyfarth*
18—Childish / Neugerriemschneider, Schmid / Frühsorge — *Jan Rischke*
20—Andreas Schmid / Frühsorge ————— *Anna Urspruch*
21—Callum Innes / Loock ————— *Anna Fiegen*
22—Carsten Höller / Hamburger Bahnhof ————— *Sabine Husikiewiz*
24—Carsten Höller / Hamburger Bahnhof ————— *Inga Krüger*
26—Valeska Gert / Hamburger Bahnhof ————— *Patricia Ratzel*
28—Willem de Rooij / Neue Nationalgalerie ————— *Timo Panzer*
30—Nadira Husain / PSM ————— *Melanie Kalb*
32—Zeichnungen ————— *Zeichen Klub Münster*
33—Eine Liste von hundert / Galerienranking ————— *Andreas Koch*
34—wo ich war ————— *Esther Ernst*
36—Areal Heidestraße ————— *Christiane Weidemann*
38—Gong / Micky Schubert, Bell / Lüttgenmeijer ——— *Wayra Schübel*
40—Arno Schmidt / Galerie Parterre ————— *Volkmar Hilbig*
41—Max Raabe, Anton Henning ————— *Hans-Jürgen Hafner*
42—Merlin Carpenter / MD 72 — *Barbara Buchmaier/Christine Woditschka*
44—Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
45—Tagebuch ————— *Einer von hundert*
48—Eine Fake-Einladung von hundert ——— *Anti-Gentrifizierungs-Aktion*

Extrateil
*Kritik aus
Münster*

Impressum

Redaktion Barbara Buchmaier, (Melanie Franke) und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Melanie Franke, Andreas Koch, David Ulrichs, Peter K. Koch
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 03/2011 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 110 + 60 ap (author proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Bonanza Coffee Heroes, Schädel+Sattler, Lass uns Freunde bleiben, Café Bravo, Hackbarths, Marketta,
Café Lois, Joseph Roth Diele, Café Ribo
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

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

Fotonachweis

- 3 Foto: Andreas Koch
- 4–5 Fotos: Andreas Koch
- 6 Foto: Nadine Dinter Photography
- 8 Öyvind Fahlström, Ausstellungsansicht, Courtesy Scheibler Mitte, Foto: Birgit Effinger
- 9 Klaus Staeck mit Sigmar Polkes „Apparat, mit dem eine Kartoffel eine andere umkreisen kann“ von 1969. Foto: Artefact
- 10 Bjørn Melhus, Motiv des Ausstellungsplakats, 2010, Courtesy Haus am Waldsee
Barbara Hammer, Ausstellungsansicht, Courtesy Koch Oberhuber Wolff
- 11 Heidi Specker, „Via Napione 2“, 2010, Courtesy Brancolini Grimaldi
- 12–13 Marcel Duchamp, „Belle Haleine, Eau de Voilette“, 1921. Assisted readymade: Rigaud perfume bottle with label created by
Marcel Duchamp and Man Ray. Private Collection © Succession Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2010
© Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- 14 Absalon, Ausstellungsansicht, Courtesy kw
- 16 Aaron Curry, Ausstellungsansicht, Courtesy Schinkel Pavillon
- 17 Galerie Ben Kaufmann von außen, Foto: Kunststudenten Münster
- 18 Billy Childish, Jorge Pardo auf dem Art-Basel-Stand von Neugerriemschneider, 2010, Courtesy Neugerriemschneider
- 20 Andreas Schmid, Zeichnung, Courtesy fruehsorge contemporary drawing
- 21 Callum Innes, „Untitled No. 110“, 2010, Courtesy Galerie Look
- 22–23 Zeichnung vom zkm (Zeichen Klub Münster)
- 24–25 Foto: AP Photo/Gero Breloer
- 26 Foto zweier Innenseiten aus dem Buch von Wolfgang Müller „Valeska Gert – Ästhetik der Präsenzen“
erschienen 2010 im Martin Schmitz Verlag
- 27 Valeska Gert „Pause“, Foto einer Performance aus den 1920er Jahren, Foto: Käte Ruppel, Courtesy Wolfgang Müller
- 28 Thomas Demand, „Nationalgalerie“, Außenansicht, Foto: Andreas Koch
- 29 Willem de Rooij, „Intolerance“, 2010, Ausstellungsansicht, Courtesy Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jens Ziehe
- 30 Nadira Husain, Ausstellungsansicht, Courtesy PSM Gallery
- 31 Nadira Husain, „Paravent (Triptychon)“, 2010, Courtesy PSM Gallery
- 32 Zeichnungen vom zkm (Zeichen Klub Münster)
- 34–35 Alle Fotos: Esther Ernst
- 36–37 Fotos: Andreas Koch
- 38 The Gong Show, Ausstellungsansicht, Courtesy Galerie Micky Schubert
- 39 The Bell Show, Ausstellungsansicht, Courtesy Lüttgenmeijer, Berlin, Foto: Robert Brecko
- 40 Foto: Volkmar Hilbig
- 41 Max Raabe, Ausschnitt aus dem Cover der CD „Küssen kann man nicht alleine“ mit Annette Humpe, Decca, 2011
Anton Henning, „Blumenstilleben No. 340 (AH 2006-194)“, 2006, Courtesy Galerie Arndt
- 42 Merlin Carpenter „Heroes“, 2011, Kartenspiel, erschienen bei Walther König, Courtesy Galerie Neu, Foto: Barbara Buchmaier
- 43 Merlin Carpenter, Ausstellungsansicht MD 72, Foto: Barbara Buchmaier
- 44 Tropical Islands, Collage, Kopf: Klaus Biesenbach
- 45 Google Street View der Galerie Nagel, Ben Kaufmann (Fotoausschnitt von Seite 17)
- 46 Kreditkartenlesegerät, ACNE Jeans
- 47 Unrealisierter Siegerentwurf zur Architektur für die „Based-in-Berlin“-Ausstellung von raumlabor berlin, 2010
veröffentlicht u.a. unter www.baunetz.de unter Meldungen „Der (un)entschiedene Wettbewerb“
- 48 Dokumentation einer Einladung, die in Mitte verteilt wurde und sich dann als Fälschung erwies...



Zurück nach Mittemitte

/BQ und Croy Nielsen am Rosa-Luxemburg-Platz

Den ersten lautereren Paukenschlag im noch jungen Jahr des Kunstbetriebes setzte die Doppeleröffnung von Croy Nielsen und BQ am Rosa-Luxemburg-Platz. Mit der Wiedereröffnung zweier bekannter Galerien in schon bekannten Räumen Anfang März ergibt sich eine Rückverlagerung hin zur bereits verloren geglaubten guten alten Mitte, genauer gesagt der östlichen Randgebiet. Man könnte die Gegend auch Mitte-East-End nennen, denn unmittelbar dahinter fängt die Berliner Plattenbau-Tristesse an. Die noch östlicheren Kunstvorposten rund um den Strausberger Platz bilden eine Insel für sich und liegen gefühlt schon in Friedrichshain.

Jedenfalls ist es das erste Mal, dass die sonst übliche Bewegung von Galerien hin in weit auseinander liegende Quartiere oder an solitäre Standorte in weniger gemütlichen Nachbarschaften rückläufig ist. Man fragte sich ja immer, was die Galerien fort trieb. Außer den günstigeren Mieten, die durch eine Vervielfachung der Quadratmeterzahl bestimmt wieder teurer wurden, und der scheinbaren Notwendigkeit, dass eine Cutting-Edge-Galerie sich alle fünf Jahre erneuern muss, fiel einem nicht viel dazu ein. Gut, natürlich nervt die Boutiquisierung der Straßen zwischen Hackeschem Markt und Torstraße, natürlich ist „Mitte“ fast ein Schimpfwort, jedenfalls fallen einem da unmittelbar große Sonnenbrillen und Papiertaschen mit Labelaufdrucken ein, getragen von reichen Kreativmenschen mit wenig Kindern und dafür aber umso mehr Geld. Aber man stellte sich doch auch manchmal den Alltag der Galeristen dort weit draußen vor. Wie sie an der Jannowitzbrücke rüber zur Tankstelle liefen, um sich einen Schokoriegel oder eine Bockwurst zu organisieren. Oder wenn in der Ourdenarder Straße nach den Eröffnungen kaum noch jemand kommt, außer den direkten Kaufinteressenten, die sich das kaum gesehene Kunstwerk dann gleich einpacken lassen und – weiß der Kuckuck wohin – mitnehmen.



Jedenfalls geht das Gerücht, dass Guido Baudach viel lieber in seiner Dependance in Charlottenburg weilt. Und Max Hetzler schießt eine Museumsausstellung nach der anderen ins fast ungesehene Nirvana. Oder die Heidestraße? Gehen die alle runter zum Hauptbahnhof zur Mittagspause oder besorgen die Praktikanten Mozarella und Parmaschinken im Mitte-Meer-Großhandel? Man kann doch nicht immer zu Sarah Wiener gehen. Und wer hat eigentlich Lust, das unwirtliche Schöneberger und Tempelhofer Ufer entlang zu marschieren – zum Beispiel von Bortolozzi zu Wentrup?

Also ist die Entscheidung für den Rosa-Luxemburg-Platz zu begrüßen, für Betreiber und Besucher. Die Gegend war denoch kunsttechnisch nicht verwaist, ganz im Gegenteil. Joanna Kamm sitzt schon länger oben an der Ecke und hält die Stellung. Außerdem gibt es in unmittelbarer Nachbarschaft die Galerie Lena Brüning und etwas weiter nördlich, im neuen schwarzen L40, den Verein zur Förderung von Kunst und Kultur am Rosa-Luxemburg-Platz mit kleinen, feinen Ausstellungen und Veranstaltungen, kuratiert von Susanne Prinz. Die Schlechtriem Brothers sind nach Anfängen im Außenministeriumsviertel schon früher zurück gekehrt an den Busen des ehemaligen Scheunenviertels und Kuttner Siebert machen ihr solides Programm rund um einen erweiterten, zeitgenössischen Minimalismus seit mittlerweile acht Jahren in der Rosa-Luxemburg-Straße. Sie bilden die südliche Grenze des nun gestärkten Viertels.

Den Anfang hier aber machte Christian Nagel (wenn man den Projektraum im Pavillon der Volksbühne, von 1997–1999 kuratiert von Rüdiger Lange, nicht als die wahre Pionierarbeit bezeichnen möchte). Als Nagel seine Berliner Dependance eröffnete, wählte er schon 2002 das gleiche Haus gegenüber der Volksbühne, in dem nun BQ und Croy Nielsen aufmachten. Mit immer erleuchteten Räumen ist er die am längsten „geöffnete“ Schaufenstergalerie Berlins und lädt so auch zum Besuch am späten Abend. Er bildet das Schwergewicht und seiner Gravitationskraft ist die Entwicklung hin zum Kunstquartier zu verdanken. Der damals blutjunge Johann

König eröffnete ein paar Monate nach Nagel in den jetzigen Croy-Nielsen-Räumen, nahm sich eine von Nagels damaligen Assistentinnen zur Frau und baute mit ihr wiederum seine Start-up-Firma zur Berliner Großgalerie aus. Deshalb zog er als einer der ersten in Richtung Tiergarten/Schöneberg wieder fort, um seine zu klein gewordenen Räume dem Sammlerehepaar Schürmann zu überlassen.

Auch BQ bezog (jetzt endgültig) gleich nebenan Räume mit Vorgeschichte: Die Galerie Müllerdechiara war sogar noch kurz vor Nagel vor Ort. Nach Trennung von seiner Partnerin Laurie Dechiara machte Sönke Müller alleine weiter und gab schließlich erst kürzlich auf, nachdem er, trotz langjähriger, auch guter Galerienarbeit, nicht in den Kreis der etablierten Galerien vorgelassen wurde.

Um diese Vorgeschichte der Räume vergessen zu machen, bauten die beiden Neuzuzüglinge erstmal um. Und das, nicht ohne Kosten und Mühen zu scheuen. Vor allem BQ sparte nicht am Rigips, um einen gänzlich neuen Grundriss zu setzen. Die Decken wurden abgehängt und die Beleuchtung darin eingelassen. Es entstand eine Vielzahl an kleineren Kabinetten und mittelgroßen Räumen, in denen man fast das Gefühl bekommt, sich zu verlaufen. Diese architektonische Setzung wird die zukünftigen Ausstellungen bestimmen, denn die Künstler brauchen weniger auf Bezüge zwischen den einzelnen Werken zu achten, können Werkgruppen voneinander getrennt zeigen und vom Grundriss geleitete Choreografien für den Ausstellungsbesucher entwickeln. Diese Architektur schränkt andererseits aber auch ein, denn eine Gruppenausstellung in einem größeren Raum könnte komplexere Geflechte unter den einzelnen Ausstellern knüpfen. Was draus wird, wird die Zukunft zeigen. Für die erste Ausstellung von Carina Brandes ergibt sich aus der Architektur noch kein Problem. Ihren ähnlich-formatigen, eher kleineren Schwarzweißfotos ist es egal, ob sie zusammen hängen oder auf mehrere Räume verteilt werden. Sie tun sich nichts. Programmatisch ist diese Eröffnungsausstellung auf jeden Fall zu lesen und BQ setzt weiter auf ihre typische Mischung aus

Neoromantik, Moderneremix und Stylecrossover. Und nun also ein Remake im Stile Francesca Woodmans: halbnackte Selbstportraits mit Tiermasken, unter anderem inszeniert auf den Brachen Berlins oder in getrashten Altbauwohnungen. Auch hier wird sich zeigen, inwieweit sich die Nullerjahre-Kunst in die neue Dekade hinüber retten kann. Das Leben ist vielleicht doch mehr als nur eine Bilderstrecke im Sleek-, Deutsch- oder Achtung-Magazin?

Den oben beschriebenen Schaufenstereffekt bei Nagel wollten die neuen Nachbarn unbedingt verhindern. Irgendwie verständlich, schließlich will man die Besucher ja in der Ausstellung haben und nicht plattgedrückte Nasen an den Fensterscheiben. Also mussten diese blickdicht gemacht werden. BQ wählte die ungewöhnlichere Variante und zimmerte Wände aus Holzlatten, die verschieden breite Schlitzlöcher nach außen offen lassen. Gewagt, vor allem wenn man sich auch hier gleich die zukünftigen Ausstellungen vorstellt. Denn der Eingriff ist so massiv, dass er jeder Ausstellung einen Stempel aufdrücken könnte. Außerdem erinnert die Schaufenstergestaltung an die vielen nachbarschaftlichen Boutiquen und mancher Unkundige fragt sich bestimmt, für was das Kürzel BQ denn eigentlich steht.

Croy Nielsen entschied sich für eine flexiblere Variante und hängten eine klassische Alu-Jalousie ins Fenster. Die kann man hochziehen, auf Durchblick stellen oder ganz schließen. Bei meinem Besuchs-Versuch war dann allerdings auch die Tür verschlossen – „Komme gleich wieder“ samt Handynummer. Da zeigt sich schon der positive Effekt für die Betreiber und die Cafés in der Nachbarschaft. Dem Betrachter blieb nichts anderes übrig als durch die Jalousieschlitzlöcher zu spicken. Hierher kann man jedoch leicht mal wieder kommen.

Andreas Koch

*Carina Brandes, BQ, 8.3.–16.4.2011
Gruppenausstellung, Croy Nielsen, 8.3.–2.4.2011
beide Räume Weydinger Straße 10, 10178 Berlin*

Der 1966 in Warschau geborene polnische Künstler Artur Żmijewski wurde vor allem durch seine soziale und gesellschaftspolitische Themen aufgreifenden Foto- und Videoarbeiten bekannt. Nachdem Żmijewski im September 2010 zum Kurator der 7. Berlin-Biennale (2012) berufen wurde, überraschte er im November 2010 mit einem „Open Call“: Künstler wurden für die Biennale nicht nur aufgerufen, „künstlerisches Material für Recherchezwecke einzureichen“, sondern in diesem Zusammenhang auch „über Ihre politische Neigung zu informieren.“ Martin Conrads sprach mit Żmijewski nach dem Ende der Einreichungsfrist.



Wo stehst du, Kollege?

/Interview mit Artur Żmijewski zum „Open Call“ der 7. Berlin-Biennale

Martin Conrads/ Herr Żmijewski, vor kurzem war Einsendeschluss für den Open Call. Können Sie uns sagen, wie viele Bewerbungen Sie erhalten haben?

Artur Żmijewski/ Bislang ungefähr 7.000. Die meisten über das Internet.

Conrads/ Das sind ziemlich viele. Wie wollen Sie damit umgehen? Gibt es ein Team, das sich um die Einsendungen kümmert?

Żmijewski/ Ja, wir haben ein künstlerisches Büro, dessen Aufgabe es ist, die Berlin-Biennale zu organisieren.

Conrads/ Trotzdem ist es für einen Kurator eine ziemliche Herausforderung, den Überblick über die vom Team zu treffende Auswahl aus den 7.000 Einsendungen zu behalten. Haben Sie eine persönliche Strategie, um diese Anzahl zu bewältigen? Einen Plan?

Żmijewski/ Wir wollen jede Bewerbung prüfen und alphabetisch archivieren. Dieser Plan wird bereits in die Tat umgesetzt.

Conrads/ Werden bei der Biennale auch Arbeiten von Künstlern gezeigt, die keine Materialien eingereicht haben oder orientiert sich die Anzahl der Künstler ausschließlich an denjenigen Einreichungen, die Sie auf den Open Call erhalten haben?

Żmijewski/ Ja. Wir wissen noch nicht, wie viele Künstler teilnehmen werden. Mit dem Open Call wollten wir auch mit Künstlern in Kontakt kommen, die nicht bekannt sind. Der Open Call ist also ein gutes Mittel, mit unbekannteren Künstlern in Kontakt zu treten – indem sie ihre Portfolios schicken, können wir einschätzen, was sie machen und woran sie interessiert sind.

Conrads/ Teil der Ausschreibung war die Frage nach der „politischen Neigung“ der Künstler. Können Sie schon eine Aussage treffen, welche politische Haltung bei den Einsen-

dungen überwiegt? Gibt es eine Tendenz zu einer bestimmten politischen Richtung?

Żmijewski/ Das kann ich im Moment nicht sagen, weil wir noch nicht alle Bewerbungen archiviert haben. Wir haben mit den digitalen Daten angefangen, die uns von der Mehrzahl der Künstler über das Internet übermittelt wurden. Ich schätze, das ist in zwei oder drei Monaten abgeschlossen. Aber es gibt eine bestimmte Tendenz. In der Kunst ist sie meiner Meinung nach ziemlich offensichtlich: Wir verhalten uns wie Linke und denken wie Linke. In der Kunst sind politisch links orientierte Ideen unheimlich erfolgreich.

Conrads/ Glauben Sie, dass die Mehrzahl der linksgerichteten Künstler unter den Bewerbern sich in ihrem Antwortschreiben auch selbst als linksgerichtet bezeichnet haben, oder wird es möglicherweise Strategien geben, die politische Haltung durch abstraktere oder kompliziertere Formulierungen zu verbergen?

Żmijewski/ Gewöhnlich wird die politische Haltung verborgen. Deshalb wurde im Open Call explizit danach gefragt. Sie ist unsichtbar, obwohl man erfahrungsgemäß den politischen Standpunkt der Künstler als linksgerichtet einstufen kann. Gewöhnlich bringt ein Künstler seine politische Haltung nicht direkt zur Sprache. Aber es gibt zum Beispiel Künstler, die sich für Menschen interessieren, die von der Gesellschaft ausgegrenzt werden. Die Suche nach Lösungen zur Integration ausgegrenzter Menschen ist ein Anliegen der Linken.

Conrads/ Woran liegt es Ihrer Meinung nach, dass die meisten Künstler – wie Sie vermuten – politisch links orientiert sind?

Żmijewski/ Das ist eine interessante Frage. Ich glaube, dass man als Künstler irgendwie gezwungen ist, linksgesinnt zu sein, selbst dann, wenn man abstrakt arbeitet. Es ist wirklich

interessant, auch einmal Künstler mit einer anderen politischen Ausrichtung kennenzulernen. Deshalb wurde der Open Call ins Leben gerufen.

Conrads/ Was könnte es bringen, diese Aufschlüsse und damit einen „Beweis“ zu haben, dass die meisten Künstler – wenn Sie Recht haben – linksgerichtet sind? Und was wäre der Vorteil, ganz allgemein Aufschluss über die politische Haltung der Künstler zu erlangen?

Žmijewski/ Generelles Ziel des Open Call ist es, darüber informiert zu werden, was Künstler tun und wie sie arbeiten. Außerdem wollen wir eine Atmosphäre schaffen, in der man offen über seine politische Einstellung und über das, womit man sich identifiziert, reden kann. Ich glaube, dass wir etwas mit und in der Kunst tun müssen, um für eine Atmosphäre zu sorgen, in der politische Überzeugungen offen ausgetauscht werden können.

Conrads/ Werden alle Einsendungen der Öffentlichkeit vorgestellt?

Žmijewski/ Ja, dieses Vorhaben gibt es.

Conrads/ In Ihren eigenen Arbeiten spielen häufig die Themen Ausgrenzung und Integration eine Rolle. Würden Sie sich selbst als politischen Künstler bezeichnen?

Žmijewski/ Gewöhnlich hat ein Künstler, der sich als politischer Künstler bezeichnet, einfach nur politische Ideen. Er geht nicht weiter, so wie es etwa Politiker tun. Von einem politischen oder sozial engagierten Künstler erwarte ich mehr. Auch von mir selbst erwarte ich da übrigens mehr.

Conrads/ In Ihrer Erklärung zum Open Call ist die Rede von einer „geheimen“ und einer „privaten Information“, die allen zugänglich gemacht werden sollte. Wenn Sie sagen, dass ein politischer Künstler etwas anderes oder mehr tun sollte, können Sie uns dann verraten, was das sein könnte, und was Sie davon abhält? Was ist das „andere“, was verbirgt sich hinter Ihrer alltäglichen Arbeit als Künstler?

Žmijewski/ Das „Private“, von dem ich rede, ist selbst politisch. Nur existiert es eben als „private“ Fantasie und nicht als aktive Politik. Politik ist die Art, wie Menschen handeln, wie Menschen eine Realität erschaffen. Ich glaube, dass auch die Kunst Realitäten schaffen kann.

Conrads/ Was wäre das bestmögliche Resultat der Berlin-Biennale, gemessen an der Idee, eine Wirklichkeit jenseits der gängigen künstlerischen Praxis zu schaffen?

Žmijewski/ Derzeit kann ich das noch nicht sagen. Ich glaube, dass die Biennale ein Forschungsvorhaben darstellt, auch insofern, als diese Ausgabe der Biennale ein politisches Experiment ist. Dies ist der Grund, warum wir den Open Call ausgesandt haben. In einem ersten Schritt geht es darum, eine freundliche Atmosphäre herzustellen, in der politische Meinungen vorgebracht werden. Ich hoffe, dass die KW und die Berlin-Biennale ausreichend symbolische Macht haben, um zu vermitteln, dass es dabei erlaubt ist, sich als echte politische Wesen zu artikulieren. Auch, wenn man Künstler ist. Was dann der nächste Schritt ist, möchte ich noch nicht verraten.

Conrads/ Denken Sie, dass Sie am Ende der Biennale-Laufzeit eine Aussage über deren bestmögliches Resultat treffen können, oder möchten Sie das Ergebnis offen lassen? Gibt es ein Ziel, auf das Sie mit der Biennale zustreben?

Žmijewski/ Es ist ein bisschen riskant, nun darüber zu spre-

chen, weil wir das Ziel nicht erreichen könnten. Ich möchte daher keine Versprechungen machen.

Conrads/ Zurück zum Open Call: würden Sie selbst, als Künstler, an einer Biennale teilnehmen, die auf einem Open Call beruht?

Žmijewski/ Natürlich. Für mich ist das eine sehr interessante Sache, wie Sie schon merken konnten.

Conrads/ Im Open Call werden Vorschläge zu politischen Haltungen aufgelistet, wie „links“ oder „maskulinistisch“. Wenn man Sie fragen würde, wie würden Sie Ihre politische Haltung dann definieren?

Žmijewski/ Links und maskulinistisch.

Conrads/ Was bedeutet „maskulinistisch“ für Sie?

Žmijewski/ Das ist jemand, der über die Rechte der Männer nachdenkt. So wie eine Feministin, nur dass die eben über die Rechte der Frauen nachdenkt.

Conrads/ Um Angaben zu privaten Informationen wird man gegenwärtig ja auch in „sozialen Netzwerken“ wie „Facebook“ gebeten – auf welche Schule man ging, mit wem man verheiratet ist; aber man wird auch darum gebeten, seine „politischen Einstellung“ anzugeben. Sehen Sie eine Parallele zwischen „sozialen Netzwerken“ und der Struktur eines Open Call?

Žmijewski/ In der Kunst gilt es weitgehend als verboten, über politische Neigungen zu sprechen. Bei der Berlin-Biennale geht es jedoch genau darum, eine Atmosphäre zu erzeugen, in der ungehindert über politische Neigungen gesprochen werden kann. Ich hoffe, dass der Unterschied zwischen der Berlin-Biennale und Facebook offensichtlich ist. Dennoch kann man sagen, dass wir ähnlich wie es auf Facebook der Fall ist, in einem spezifischen Netzwerk agieren.

Conrads/ Vielen Künstlern, die der Berlin Biennale ihr Material zugesandt haben, dürfte Ihre Positionierung als Künstler des linken Spektrums bewusst sein. Befürchten Sie nicht, dass diese Kenntnis Einfluss auf die Angaben zur „politischen Neigung“ haben könnte? Immerhin kann man davon ausgehen, dass es für viele Künstler als erstrebenswert gilt, an der Berlin-Biennale teilzunehmen. Wäre es dann nicht eine einfache Strategie, als politische Neigung „links“ anzugeben, oder etwas anderes, das Ihre Aufmerksamkeit erweckt? Besteht hier also nicht für Sie die Gefahr, absichtlich verfälschte Angaben zu erhalten?

Žmijewski/ Möglicherweise. Ich bin aber mit den Antworten der Künstler auch dann zufrieden, wenn sie nicht der Wahrheit entsprechen. Wenn man nach Zweifeln Ausschau hält, kann man sicherlich viele davon finden. Ich möchte aber keinesfalls die Antworten der Künstler diskreditieren und werde mit allen Antworten sehr ernsthaft umgehen. Ich bin mir sicher, dass sie freigiebig über ihre politischen Sympathien Auskunft geben.

Martin Conrads

Teile dieses Interviews erschienen erstmalig im Auftrag des Goethe-Instituts e.V. unter www.goethe.de. Übersetzung aus dem Englischen: Christiane Wagler; Martin Conrads



Tiefkühlkost ohne Verfallsdatum?

/ Öyvind Fahlström bei Scheibler Mitte

Öyvind Fahlströms *Ceuvre* will partout keinen Staub ansetzen. Seit den ersten, vereinzelt Retrospektiven in den 90er Jahren treten die spielerischen und auch vor Informationen berstenden Werke immer wieder unter verschiedenen Vorzeichen in Erscheinung. Gewiss bietet die Mehrgliedrigkeit und Vielschichtigkeit der künstlerischen Produktion keine Erklärung für die derzeitige Attraktivität. Fahlström (1928–1976) bediente sich einer imposanten Fülle kreativer Wahlmöglichkeiten: Konkrete Poesie, Malerei, Assemblage, Installation, Zeichnung, Druckgraphik, Texte in Kunstzeitschriften, Fernsehberichte, Filme sowie Theater- und Hörstücke und Performances. Obendrein ist alles von deutlicher, politischer Kritik durchdrungen und geprägt von einem tief greifenden Interesse an Sprache. Die Bedeutung von Sprache als parallelem und gleichwertigem Modus des künstlerischen Schaffens ist jedoch ebenso wenig ausschlaggebend – obgleich nicht unerheblich – für die augenscheinliche Zeitgenossenschaft der Arbeiten.

Indes offerieren vereinzelte Anhaltspunkte, etwa §9 des Manifests „Kümmere Dich um die Welt“ (1966), erkleckliche Nahrung, um Fahlström beispielshalber in die Sparte der visionären Vorkämpfer des gegenwärtigen Engagements für das bedingungslose Grundeinkommen einzureihen. So heißt es zum Thema Versorgungsleistungen: „Freie Grundnahrungsmittel, Nahverkehr, Wohnungen, die aus Steuermitteln finanziert werden. Risiko: Niemand wird mehr arbeiten wollen. Wert: Wirkliche Gleichheit – jeder zahlt Steuern, entsprechend dem, was er verdient.“ Das hört sich unbestreitbar sehr sympathisch an und riecht gewissermaßen nach aktuellem Gegenwartsbezug. Fahlströms comicitartige Bildwelten und Arrangements sind gleichwohl weit davon entfernt, als didaktische Predigt zu den Konvertierten aufzutreten. So betritt man in der erstaunlich gut erhaltenen und anlässlich des

20-jährigen Jubiläums der Galerie Aurel Scheibler gleichsam wieder aufgeführten Installation „Garden – A World Modell“ von 1973 einen laut dem Gebot des Künstlers eigens in Grün gestalteten opulenten Farbraum. Erst bei näherer Betrachtung lassen sich die unzähligen Daten und Fakten über die ökonomische Ausbeutung und die Unterdrückung der Dritten Welt entziffern, die dort auf den vegetabilen, farbigen Papierformationen aus den Blumentöpfen empor-spießen. Strategisch bezieht diese fragile Installation ihre Ästhetik vornehmlich aus der Trash- und Bastelkultur und verlässt sich dabei doch auf den Bühnenartig inszenierten Austragungsort. Insofern ist es möglicherweise vor allem die schrille und dennoch aufgeräumte Bastelästhetik, die für die Bedeutsamkeit dieses Papierblütenensembles sorgt.

Freilich kommen auch die in der Ausstellung ebenfalls präsentierten Weltkarten in Cartoonmanier wie vermeintliche Zeitgenossen daher. Die kleinteiligen Kartographien sind detailreiche Wimmelbilder, in denen piktogrammatisch und farblich eingefasst die Lieblingsfeinde der sechziger und siebziger Jahre – neben dem Logo von Esso, Verweisen auf Umweltverschmutzung und Kriege – weitere historische Fakten zu politischen Sauereien wuchern. Dabei wohnt den reichen, überbordenden Weltkarten eine fast schon selbstverständliche, harmlose Leichtigkeit inne. Es ist, als sähe man den ebenso belehrenden wie unterhaltsamen ökonomiekritischen Universalismus zum ersten Mal, als könne man sich noch einmal an die Startlinie der Aufbruchsstimmung zurückversetzen und kenne die Aneignungswut des Kunstsystems noch nicht. Die gegenwartsdiagnostischen Ambitionen von gestern und die dichte, buntfarbige Komposition ihrer Darstellung schlagen dialektische Volten ohne sich gegenseitig im Weg zu stehen oder gar von dem fragwürdigen Zwang zur gesellschaftskritischen Wirkkraft vereinnahmen zu lassen. Mit anderen Worten bieten Fahlströms Arbeiten sowohl ein Reservoir an gegenkultureller Energie als auch die Kapazität zu umfangreichem ästhetischen Vergnügen. Wenn sie auch laut Entstehungsdatum bereits Geschichte sind, wirken sie frisch und alt zugleich, eben wie ein Tiefkühlprodukt. Dies macht es offensichtlich auch so kommod, Fahlström augenfälliger ins derzeitige Kunstgeschehen zu integrieren, als dies mit einer intensiveren Beschäftigung des historischen Entstehungskontextes und des eben von jener Zeit geprägten moralischen Engagements möglich gewesen wäre. Fahlström gab sich nicht der Illusion hin, dass seine künstlerische Praxis eine Veränderung der Politik herbeiführen könne, meinte dazu aber: „Künstler können (können). Organisieren. Veröffentlichlichen. Sprechen. Demonstrieren. Streiken. In Gemeinschaft arbeiten“. Es ist einerseits zwar wünschenswert, andererseits aber mehr als fraglich, ob dieses Anliegen unter derzeitigen Umständen noch uneingeschränkt up-to-date ist.

Birgit Effinger

Öyvind Fahlström, Scheibler Mitte, Charlottenstraße 2, 10969 Berlin, 19. 2.–21. 4. 2011



Männerfreundschaft

/ *Sigmar Polke und Klaus Staeck in der Akademie der Künste*

So ganz will der Betrachter dem Frieden nicht trauen. Und es mutet doch eher merkwürdig an, wenn Klaus Staeck in unzähligen Faxmitteilungen den Kollegen Sigmar Polke um ein Treffen bittet. Wer ist hier Knecht und wer ist König? Zumindest hat Klaus Staeck zahlreiche Multiples mit Sigmar Polke produziert. Er war für Polke Verleger, Galerist und eben auch Künstlerkollege, zu einer Zeit, die den Nachgeborenen heute sehr weit weg erscheint. Polke ist der Meister aller Klassen. Als würde Wum nicht „Thoelke“ rufen, sondern „Polke“. Der aber war damals zu wenig angepasst, obwohl er schon 1972 in der Galerie Toni Gerber in Bern eine Ausstellung unter dem Titel „Der Dürer Hase und anderes“ zeigte. Das liegt im doppelten Sinne des Wortes nun in tiefer Vergangenheit, obwohl einer seiner letzten Ausstellungen unter dem Titel „Albrecht Dürer, Sigmar Polke“ 2010 in der Münchner Pinakothek der Moderne zu sehen war. Die Ausstellung in der Akademie ist die erste nach dem Tode Polkes.

Aktualität kann heute höchstens noch das erste Multiple beanspruchen, das Polke im Jahre 1969 für und mit Staeck realisierte, nämlich der „Apparat, mit dem eine Kartoffel eine andere umkreisen kann“. Die Besucher wurden von der Aufsicht auch animiert, diesen Apparat in Bewegung zu bringen und wenn er sich bewegte, dann erschien er auch tatsächlich als ein Kommentar zur Zeit und sei es diese. Der Gleichmut, der diese Arbeit auszeichnet, ist in spezifischer Weise auch Element jeden Werkes von Polke. Wenn er mal aus der Rolle fiel, dann mit Unterstützung.

Beispielhaft für den Umgang mit politischen Gegebenheiten ist die Kunstzeitung mit dem wilden Titel „Day by Day ... They take some brain away“, erstellt zusammen mit Achim Duchow, Astrid Heibach und Katharina Steffen aus Anlass der Teilnahme Sigmar Polkes an der Biennale 1975 in São Paulo. Hier wird eine Wut sichtbar, die man dem Künst-

ler nicht zugetraut hätte. Schon der nächste Raum mit dem umfangreichen Bildzyklus „Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen“ aus den Jahren 1974 bis 1976 zeigte den klassischen Polke, so wie wir ihn kennen. Und dennoch spiegelt sich in diesen großformatigen Gouachen schon die kritische Betrachtung des gesellschaftlichen Umbruchs von 1968. Zu sehen sind Menschenmassen, Splittergruppen und der Terror dieser Jahre. Für die Ausstellung wurde die Arbeit „Schlangenhaut“ in den Zyklus wieder integriert und ist damit in aller Vollständigkeit zu sehen.

In einem Künstlerbuch von Polke aus dem Jahre 1972 mit Photos von übermalten Wahlplakaten taucht da dann plötzlich das berühmte Plakat von Klaus Staeck auf, mit der fast sprichwörtlich gewordenen Textzeile „Deutsche Arbeiter! Die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen“.

Die Ausstellung trug den Untertitel „Eine Hommage“ und rettete sich damit vor einer Blamage. Denn der Untertitel „Bilanz einer Künstlerfreundschaft“ ist eher eine Notlösung und so sah dann auch die Ausstellung aus. Vor diesem Hintergrund werden dann die schon genannten Faxe ein Beleg für diese Freundschaft. Aber eigentlich suchte der Besucher in der Ausstellung den Staeck in Polke und den Polke in Staeck. Dafür aber stellte sich der Akademiepräsident Staeck dann doch zu sehr in den Hintergrund. Das gereicht ihm zur Ehre, aber mindert den Wert der Ausstellung. Denn tatsächlich wäre der Vergleich zwischen den Werken von Staeck mit den Arbeiten von Polke ein interessantes Unternehmen gewesen, weil eine derartige Gegenüberstellung auch etwas über den künstlerischen Umgang mit politischen Phänomenen ausgesagt hätte. Die Frage „Wer wird Millionär?“ stellt sich heute allwöchentlich nur in einer Quizsendung als Sedativum für alle, die es noch nicht sind und wohl auch nie werden. Die Villen im Tessin sind in festen Händen. Nur wissen wir nicht in wessen und mit wieviel schwarzen Kassen. Und diese Regierung tut ein übriges, die Armen ärmer zu machen und die Reichen reicher. Darin sind die Deutschen im europäischen Vergleich Spitze. Und keiner will es wahr haben.

Tatsächlich fehlen die Werke von Klaus Staeck in der Ausstellung, weil erst über diesen Zugang sich der eigentliche Zugriff von Sigmar Polke auf politische Gegebenheiten hätte klären können. Polke war immer Künstler-Künstler, während Klaus Staeck immer auch Politiker als Künstler war und umgekehrt. Wer heute Recht hat, lässt sich nach dem Tod von Sigmar Polkes nicht mehr entscheiden. Was „politische Kunst“ ist, steht immer noch und immer mehr zur Diskussion. Diese Bilanz ist nur vorläufig. Politische Kunst ist da ein unscharfer Begriff, kann er doch ebenso die Kunst der Politik betreffen, wie die Politik der Kunst. Die spielt mit offenen Karten, während es sich bei der Kunst der Politik doch mehr um Machterhalt handelt, zum eigenen Nutzen, und eben nicht für das sogenannten „Volk“. Das bekommt „panem et circenses“. Kunst mag da durchaus ein Teil des Vergnügens sein, wenn sie sich nicht eines Besseren befehlen lassen will. Fragt sich nur von wem.

Thomas Wulffen

Sigmar Polke „Eine Hommage – Bilanz einer Künstlerfreundschaft Polke/Staeck“, Akademie der Künste, Pariser Platz, Berlin, 14.1.–13.3. 2011



Drei Häuser

/ Bjørn Melhus im Haus am Waldsee, Barbara Hammer bei KOW und Heidi Specker im Martin-Gropius-Bau

Das Haus am Waldsee ist einer meiner Lieblingsausstellungsorte in Berlin, schön weit draußen. Wenn man aus der U-Bahn steigt, ist die Luft um einiges besser, das ist aber auch kein Wunder, wenn man auf der Brunnenstraße nahe Rosenthaler Platz wohnt. Der Berliner Architekt Max Werner baute das Wohnhaus am künstlich angelegten Waldsee 1922. Im Jahr 1945 wurde dort eine Erfassungsstelle für die in Zehlendorf ansässigen Künstler eingerichtet, die hier mit Lebensmittelkarten versorgt wurden.

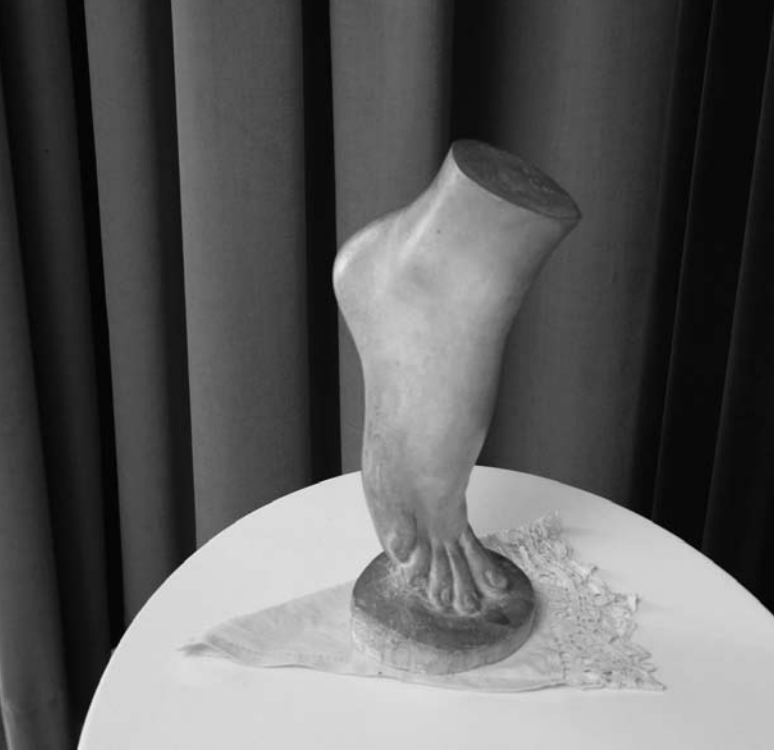
Es ist Donnerstagabend, Februar 2011, draußen leuchtet ein Neon von Daniel Pflumm, es ist wahrscheinlich das reduzierte Esso-Logo der schräg gegenüberliegenden Tankstelle. Das Haus ist nicht erleuchtet, es wird Videokunst gezeigt. Drinnen läuft eine Übersichtsausstellung des Videokünstlers Bjørn Melhus. „Live Action Hero“ zeigt Arbeiten von den frühen 90er Jahren bis heute. Der norwegische Künstler lebt seit 1987 in Berlin und beschäftigt sich mit den Stereotypen des Films, den täglichen Absurditäten im Fernsehen, mit der Rolle der Filmmedien als Traumfabrik und Kommunikationsersatz. Sozusagen ziemlich 90er. Dem Kino und dem Fernsehen geht es angeblich um die Teilhabe des Publikums an der „Welt da draußen“, aber eigentlich geht es immer nur um uns selbst. Insofern ist es konsequent, wenn Bjørn Melhus in seinen Videofilmen fast alle Rollen durch die Jahre in immer neuen Masken, Outfits und Synchronisationen selbst spielt. Dies soll Authentizität herstellen, ein Wort, das auch dem befragten Kunsthistoriker schwer über die Lippen kommt. Melhus Arbeiten haben manchmal etwas ziemlich Parodistisches, heutzutage aber auch nur wenig mehr.

In der jüngsten Serie von Arbeiten, die im Haus am Waldsee gezeigt werden, geht es um die filmische Verarbeitung von an Kriegstraumata leidenden Soldaten. Die psychische Gebrochenheit, der sich in ihrer Heimat nicht mehr einfinden

könnenden Kriegsheimkehrer, wird thematisiert. Nicht selten werden sie zu Selbstmördern oder Amokläufern. So hält sich der Künstler im Tarnanzug auf dem Ausstellungsplakat ein Maschinengewehr an den Kopf. Es soll ein Zitat des vorangegangenen Plakats von Marcel van Eeden sein, auf dem sich ein Comichund eine Pistole an die Schläfe setzt. Melhus' starre Soldatenaugen sehen ins Nichts. Soll das Provokation sein oder Wachrütteln? Ich verstehe es nicht und finde es abstoßend. Marcel van Eeden war subtiler. Aber egal, auch das Haus als solches, nämlich als ehemaliges Wohnhaus, wird von Melhus thematisiert. Möbel wie vom Flohmarkt stehen zusammengewürfelt herum, Lämpchen in den Ecken, Nippes auf den Fenstersimsen. Als würde der traumatisierte Soldat auf der Rückkehr nach Hause im Haus am Waldsee ankommen und keine Ruhe mehr finden. Wenn er nachts nicht schlafen kann, rät ihm ein Ratgeber: „This is my home, this is my desk, those are my clothes...“ aufzusagen, um Zugehörigkeit herzustellen – Grimms Märchen im Waldsee-Setting.

Melhus sagt, dass ihn heute mehr die Realität als die elektronischen Bildräume interessieren. Er möchte lieber mit einem mexikanischen Pferd durch einen echten Wald reiten, als vor Pappmaché oder animierten Bildräumen zu agieren. So wirken seine neuen Arbeiten ziemlich pc, seine alten trotz technischer Raffinessen extrem antiquiert, genau wie das Mobiliar, das das Haus bevölkert.

Für Barbara Hammer ist „a horse not a metaphor“. Ihre Arbeiten werden bei kow in der Brunnenstraße in einem ganz anderen Haus gezeigt. Manchmal ist ein Leerraum bededter als seine Umhüllung und zeugt eine bauliche von einer systemischen Lücke. Im Umkreis weniger hundert Meter rings um das Gebäude in der Brunnenstraße registrierte der



Architekt Arno Brandlhuber jüngerst 58 Hohlräume zwischen Gebäuden, 7.635 m³ Volumen auf zusammen 404 m² Grundfläche. 58 schmale, oft keilförmig zulaufenden Stücke unbebautes Land mit durchschnittlichen Längen um die zehn und Breiten zwischen 0,4 und 2,5 Metern, nicht unähnlich den „Fake Estates“ von Gordon Matta-Clark. Brandlhuber ist der Architekt des Galerienhauses kow, über das schon viel Lobendes geschrieben wurde.

Dort werden frühe Arbeiten aus dem Werk der amerikanischen Dokumentar- und Experimentalfilmerin Barbara Hammer gezeigt. Die meist sehr persönlichen Filme handeln von lesbischer Emanzipation, ihrem eigenen Leben oder marginalisierten Frauenbiografien. Die Einzelausstellung würdigt Hammers künstlerischen Beitrag zum Avantgardekino und der Performance-Bewegung. Gerade hat sie den Teddy Award für den besten Kurzfilm „Maya Deren's Sink“ auf der Berlinale gewonnen.

Anfang der siebziger Jahre begann Hammer in San Francisco das neue lesbische Selbstbewusstseins experimentell zu verfilmen. Lange Zeit wusste sie wohl überhaupt nicht, dass es körperliche Liebe zwischen Frauen gibt. Erst das Studium der Psychologie und ihre Arbeit als Pädagogin erweiterte ihren Horizont. Auch beruflich ging sie neue Wege, 1968 griff sie das erste Mal zur Kamera. Ihr vierminütiger Kurzfilm „Dyketactics“ (1974) enthält die ersten lesbischen Sexszenen, die auch von einer Lesbe gedreht worden sind. Das war eine Pionierleistung, der sie den Spitznamen „Großmutter des lesbischen Films“ verdankt.

Hammer drehte damals mit der Handkamera auf Super8 und verwarf klassische Erzählstrukturen. In kollektiven Aktionen machten sie und ihre Freundinnen das Intime öffentlich und brachen mit Tabus. Oft kreiste Hammer dabei um ihr eigenes Leben, von der sexuellen Befreiung („X“, 1973) bis zu ihrer

Krebserkrankung („A Horse is Not A Metaphor“, 2008). Aber sie experimentierte auch mit found footage. Für ihre Arbeit „Blue Film No 6: Love Is Where You Find It“ (1998) schnitt sie beispielsweise den männlichen Protagonisten aus einem Pornostreifen und beließ nur die beiden weiblichen Parts. In „Maya Deren's Sink“ (2010) reflektiert die Künstlerin das Vermächtnis der 1961 verstorbenen Filmemacherin und Theoretikerin Maya Deren auf ihre eigenen Räume. Ihre Arbeiten, so karg wie sie sich bei kow in dem Sichtbetonambiente präsentieren – wo jeder Kopfhörer im Gegenlicht von der Decke hängend, zum ästhetischen Element wird – sind lustig und erstaunlich zugleich und gefallen mir um einiges besser als Melhus' Arbeiten. Vielleicht tut die spröde, reduzierte und unwohnliche Architektur ihr eigenes dazu.

Aber weg aus Berlin nach Rom: das Wohnhaus des Malers Giorgio de Chirico wurde nach dessen Tod unverändert belassen und man kann ihm heute sozusagen immer noch einen Besuch abstatten. Die Fotografin Heidi Specker tat dies und hat surrealistische „Portraits“ der Wohnräume fotografiert. Im Rahmen ihres Villa-Massimo-Stipendiums entstanden seltsame Raumdetails, die so gar nichts mehr mit ihren formalistischen Architekturbildern zu tun haben, außer vielleicht den grafischen Blick. Sie erzählen eine Geschichte, sind nicht mehr nur Linie oder Struktur oder Licht und Schatten.

Heidi Specker stürzte sich kopfüber ins römische Chaos. Sie hatte ein konkretes Romprojekt im Koffer und durchstreifte die Stadt für einen Jahres- oder Endzeiten-Zyklus, für ein „Projekt Termini“. Das gelang ihr im Kontext eines wieder-auferstandenen Surrealismus.

Zum fünften Mal feierte die Villa Massimo am 24. Februar ihre „Große Nacht“ im Berliner Martin-Gropius-Bau. Dort wurden Speckers Bilder für einen Abend gezeigt. Ganz Berlin war angeblich versammelt, über vier Stunden verteilten sich annähernd zweitausend Gäste. Klaus, ein Gast, meinte, dass mindestens die Hälfte Hartz-4-Empfänger wären. Ehrengast des Abends war Finanzminister Schäuble, der in seiner Rede wörtlich formulierte: „Wir sind ein reiches Land, wir können uns unsere Kunst leisten. Wir müssen sie uns leisten, ohne die Kunst werden wir irre.“ Schön gesagt.

Stephanie Kloss

Björn Melhus „Live Action Hero“, Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, 14163 Berlin, 11.02.–10.04.2011
Barbara Hammer, Koch Oberhuber Wolff, Brunnenstraße 9, 10119 Berlin, 12.02.–17.04.2011
Heidi Specker u.a., Stipendiaten der Villa Massimo im Martin-Gropius-Bau, 24.2.2011



Duchamp-Dramaturgie

/ *Marcel Duchamp in der Neuen Nationalgalerie*

Welch' unfassbares Glück: Das Museum ist wieder Tempel, das Heilige der Kunst zu feiern. Udo Kittelmann hatte uns eine „Ikone der Moderne“ versprochen. Wir durften von Marcel Duchamp das einzige noch existierende echte „assisted Readymade“ bestaunen. Und da stand es nun im Obergeschoss der Neuen Nationalgalerie zu Berlin. In der leer geräumten, ringsum abgedunkelten Museumshalle erstrahlte, mythisch erleuchtet, das Readymade „Belle Haleine, Eau de Voilette“ (1921). Eine Erscheinung mit unübertrefflich enigmatischer Aura in einer metallisch schimmernden, sehr hohen Sockelvitrine. Deshalb konnte man es nur dann gut sehen, wenn man den Kopf leicht in den Nacken beugte. Es war so klein, so zierlich, kleiner als man erwartet hatte.

Die Kostbarkeit dieses Readymades ist belegt: Kürzlich wurde das Stück für 7,9 Millionen Euro auktioniert. Nur für 72 Stunden und nur in Berlin war das Readymade zu sehen. Dann kehrte es zu seinem unbekanntem Besitzer zurück. Das Museum hatte extra Tag und Nacht geöffnet und selbstverständlich zog die kleine „Belle Haleine“ viele Besucher an. Manche jedoch blickten nur kurz auf das rätselhafte Objekt und gingen wieder. Die meisten aber gaben sich Mühe. Sie wollten möglichst dicht an die Vitrine heran, sie schauten genau, studierten das Ausstellungsstück von allen Seiten, suchten die Bedeutung zu erhaschen. Verständnissvoll nickend, blieben sie noch mit Bekannten im Gespräch eine Weile stehen.

Grandioses Theater, fulminante Akteure und eine fantastische Atmosphäre. Was wie die Beschreibung einer Performance klingt, war aber als Ausstellung angekündigt. Was wurde da eigentlich ausgestellt und war es nicht doch eher eine Aufführung? Die meisten Besucher werden gar nicht bemerkt haben, dass sie Teil einer besonderen Inszenierung geworden waren. Der Schein der Veranstaltung war so ver-

wirrend, so undurchschaubar, eben wie gut gemachter Schein zu sein hat. Was aber war faktisch gewesen? Die Anbetung eines Readymades als Fetisch und Ikone der Moderne? Oder diente die aufwendige Veranstaltung der Aufpreisung des kürzlich auktionierten Werkes?

Der Vorhang ist gefallen und viele Fragen sind offen. Es lohnt deshalb, sich die Dramaturgie des Ereignisses genauer anzuschauen.

Plot-point 1

Marcel Duchamp war fasziniert vom Widerspruch, vom logischen Widerspruch. Noch mehr als der konträre aussagenlogische Widerspruch begeisterte ihn der kontradiktorische aussagenlogische Widerspruch. Es ist der stärkere Widerspruchsbegriff. „Die Sonne ist aufgegangen“ und „Die Sonne ist nicht aufgegangen“. Diese Aussagen stehen im Widerspruch zueinander, denn die eine Aussage ist die Negation der anderen. Octavio Paz erzählt, dass Marcel Duchamp gerne Widersprüche aufspürte und sich in Gedankenexperimenten damit beschäftigte, wie man einen Widerspruch gezielt konstruieren kann.

Mit der Erfindung des Readymades hat Duchamp die Konstruktion eines Widerspruchs vergegenständlicht, im wortwörtlichen Sinne in einen Gegenstand gepackt. Es beginnt ganz einfach. Das Konzept Readymade beinhaltet zwei sich widersprechende Aussagen: „Es ist ein Flaschentrockner“ und „Es ist kein Flaschentrockner“ (sondern ein Kunstwerk – aber das kommt erst später). Das Pfiffige des Readymade-Konzeptes ist: Im Readymade erlischt keine der beiden Aussagen, sie bleiben beide erhalten, denn der Gegenstand ist unverändert und evidenterweise ein Flaschentrockner. Gleichzeitig wird durch die Verschiebung des Gegenstandes in den Ausstellungskontext seine Gebrauchsfunktion negi-

ert. Dann geht es weiter: In einem zweiten Schritt wird der Gegenstand zum „Kunstwerk“ nominiert und zuerst von Duchamp als „sculpture toute fait“, fertig vorgefundene Skulptur und später dann als „ready made“ bezeichnet. Weil Duchamp das Komplizierte liebte, erhielt ein Readymade zudem vielfach noch ein Wortspiel als Titel zugeschrieben. Die Negation des Gebrauchswertes des Gegenstandes durch die Neudefinition als Kunstwerk lässt den Gegenstand an sich unberührt. Dadurch entsteht die Spannung des Widerspruchs im Readymade: Man weiß nicht, was ist es denn nun? Wahrnehmung und Verstehen prallen gegeneinander. Das Verstehen wechselt hin und her zwischen den sich widersprechenden Aussagen „... ist ein Flaschentrockner“ und „... ist kein Flaschentrockner, aber ein Kunstwerk“ und gerät aufs Glatteis.

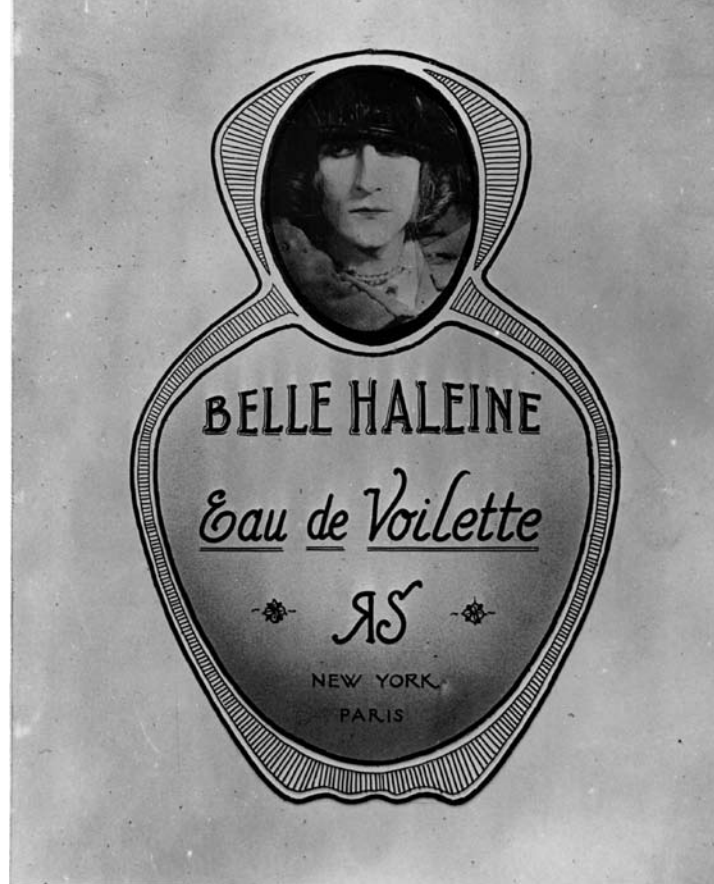
Genau diesen Prozess können wir als die avantgardistische Intention des Künstlers werten: Das Glatteis, auf dem es für unser gewohnheitsmäßiges Verstehen keinen Halt gibt. Diese Verunsicherung meinte Duchamp, als er von der wiederholten Destillation, der Rektifizierung der Dinge und der Wahrnehmung sprach, die er beabsichtigte. Verstärkt wird dies noch durch die Titel-Wortspiele, die eine klare Bezeichnung des Gegenstandes prismatisch auflösen und in endlos viele Bezüge stellen.

Plot-point 2

Duchamp war sich bewusst, dass die Manifestation des Widerspruchs im Readymade wahrscheinlich nur einmal gelingen konnte. Hatte man das Readymade einmal im Kunstkontext gesehen, wurde es nie wieder zum einfachen Flaschentrockner. „For the spectator art is a habit-forming drug“ und „I was aware of that and I wanted to protect my ready made against such contamination.“ Konsequenterweise zerstörte Duchamp seine Readymades nach der Ausstellung.

Aber in den 60er Jahren legte Arturo Schwarz mit Duchamps Genehmigung Repliken der Readymades auf. Wenn wir heute eine Readymade-Replik ausgestellt sehen, können wir die ursprüngliche Sprengkraft des Konzeptes, die gegenständliche Verkörperung der logischen Figur „Widerspruch“, so wie die Aufhebung des fetischistischen Warencharakters des Gegenstandes, die damit ausgelöst wird, nur noch erahnen. Wenn heute trotzdem ein bisschen von diesem Schock noch verfängt, dann ist dies eher unserer eigenen Imagination und Projektion zuzuschreiben. Weshalb ein Readymade, stellt man es aus, heute leicht zum Fetisch gerät. Den Fachleuten ist daher die Schwierigkeit bewusst, ein Readymade konzeptionell angemessen zu präsentieren. Vor einigen Jahren wurde dies auf einem Symposium im Hamburger Bahnhof ausführlich diskutiert.

Museumschef Udo Kittelmann ist da hemdsärmeliger. Mit allen Mitteln der Inszenierungskunst wurde jetzt das Readymade „Belle Haleine“ re-auratisiert. Die Einladungskarte, die Öffnungszeiten, der Sockel, der der gleiche ist wie der, der eigens für die neue Präsentation der Nofretete gefertigt wurde, das Spiel mit Licht und Dunkelheit und auch die nicht ganz korrekte Behauptung, „Belle Haleine“ sei das einzig erhalten gebliebene Readymade – allerlei Tricks und Kniffe wurden aufgeboten, um das Readymade zu re-auratisieren. Das Publikum hat es gelohnt, der Event war in aller Munde und wurde willfährig in allen Zeitungen beklatscht.



Das Museum wurde im wahrsten Sinne des Wortes als großes Schaufenster benutzt. Weil, wie Marx schon wusste, Waren ausgestellt werden müssen. Das Event „72-Stunden mit Belle Haleine“ ließ das Readymade permanent changieren, von Kunst und Ikone zu Fetisch und Ware. Welchen Zweck verfolgte dieses Event darüberhinaus? Ein erneuter Erkenntnisgewinn über die Radikalität des Readymade-Konzeptes war durch die übermäßige Inszenierung von Magie und Aura ausgeschlossen. Eine materielle Werterhöhung durch die museale Öffentlichkeit hatte das Ausstellungsstück nach dem sensationellen Auktionsergebnis nicht mehr nötig. Ohnehin kann ein Museum in diesem Preissegment nicht mehr zur Erhöhung oder Stabilisierung des Preises beitragen. Wenn die Ausstellung ein spektakulärer „sozial meeting point“ während der „Langen Nacht der Museum“ werden sollte, ist das Event aufgegangen.

Happy end

Was in diesem besonderen Falle einer Ausstellung die Institution selbst, die Stiftung des Staatlichen Preußischen Kulturbesitzes leisten konnte, ist, die Begehrlichkeit zu steigern. Denn man kann vermuten, dass die Ausstellung dazu diene, das Readymade erneut im Kreislauf von Angebot und Nachfrage zu platzieren. Der angebliche private Besitzer existiert nämlich vielleicht gar nicht. Als Leihgeber zeichnet vermutlich der Kunsthandel, eine Galerie. Die wird sich über die aufwendige öffentliche Inszenierung des Readymades besonders gefreut haben. Für uns Besucher war zum Glück der Eintritt frei.

Anne Marie Freybourg

Marcel Duchamp „Belle Haleine: Eau de Voilette, 1921“, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin, 27.–30.1. 2011



Psycho minimal

/Absalon in den KW

Die Arbeiten des israelischen Künstlers Absalon waren vom 28. November 2010 bis 6. März diesen Jahres in den Berliner KW im Rahmen einer ersten Retrospektive zu sehen. Von Seiten der Kritik wird das Schaffen dieses bereits im Alter von 28 Jahren (1993) verstorbenen Künstlers hoch geschätzt. Niklas Maak zählt ihn zu den wichtigsten Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts. Im Monopol stellt man ihn auf eine Stufe mit Bruce Nauman und Marina Abramovic. Philip Ursprung spricht in seinem Vortrag von einem ungelösten Problem, welches die Aktualität des Œuvres von Absalon über Jahrzehnte halte. Warum lösen die schlichten weißen, aus geometrischen Formen zusammengefügte Objekte solche Lobpreisungen aus? Was ist das faszinierende und ungelöste an dieser künstlerischen Position?

Zunächst ist es die Widerspenstigkeit der Arbeiten, die sich den gängigen Interpretationsmustern entzieht, gleichwohl sie den Anschein wecken, als könne man sie in der Tradition moderner Architektur wie Bauhaus und de Stijl oder aktueller alternativer Wohnmodelle einreihen.

Insgesamt sechs „Cellules (Prototypes)“ (1992) sind in der unteren Halle der KW zu einem Ensemble gruppiert, das vom Künstler so nicht intendiert war. Er hatte die Objekte als Zellen zum Wohnen für verschiedene Städte vorgesehen, doch keine Zelle befindet sich heute an dem für sie vorgesehenen Ort: „Cellule No. 1“ (Paris) befindet sich nun in London, „Cellule No. 2“ (Zürich) ist in Berlin, „Cellule No. 3“ (New York) in Saint-Etienne (Frankreich), „Cellule No. 4“ (Tel Aviv) steht in Marseille, „Cellule No. 5“ (Frankfurt/Main) ist in Liechtenstein, „Cellule No. 6“ (Tokyo) in Stockholm – sie sind allesamt in wichtigen öffentlichen Kunstsammlungen untergebracht. Für Absalon sollten sie im Leben, im urbanen Raum sein. „Die sechs Häuser müssen in Konfrontation mit einem urbanen Raum in Städten, die mit meiner Aktivität

verbunden sind, gebaut werden.“ Sie sollten an zentralen Plätzen – öffentlich – aufgestellt werden und dem Künstler als Rückzugsort dienen. Absalon wollte in allen Zellen, einem zirkulierenden Lebensstil folgend, wohnen. Sein früher Tod hat dies verhindert und so wanderten die Zellen in die verschiedenen Sammlungen und können ihre Wirkung nur laborartig und nicht im eigentlichen Sinne entfalten. Ein weiterer, jedoch für ortsspezifische Arbeiten am unspezifischen Ort nicht ungewöhnlicher Widerspruch.

Inmitten des öffentlichen Lebens wollte nur Absalon selbst darin leben. Im Innern sind sie räumlich auf das absolute Minimum an Einrichtung konzentriert, alles ist zudem nur modellhaft angedeutet: eine Schlafpritsche, eine Kochnische, eine Nasszelle, Toilette, Stauräume, ein Regal, eine Leiter, die aufs Dach führt – alles weiß und mit sterilem Neonlicht beleuchtet auf nur 4–8 qm, erdrückend eng. Absalon hatte die Zellen zwar für sich vorgesehen, doch mit dem feinen Unterschied, dass er nicht seine Körpergröße als Maßstab für die Häuser nahm, sondern 20 Zentimeter weniger, also 1,70 m zugrunde legte. Damit ist die Zelle auf ihn ausgerichtet und doch nicht auf ihn ausgerichtet, was paradox erscheint. Obwohl die Wohn-Zellen den Anschein von Funktionalität und Purismus wecken, sind sie das Gegenteil: dysfunktional.

Durch die Verknappung wird der Raum in Konfrontation mit dem Körper noch stärker spürbar. Die Formen weisen keinerlei persönliche Spuren auf, sind im schlichten Weiß gehalten und wirken nahezu anonym, so dass sich die Aufmerksamkeit auf die Geometrie konzentriert. Kein Raum für Konsum oder viele Dinge, die das Persönliche zum Ausdruck bringen. Über einen längeren Zeitraum darin zu leben, würde bedeuten, sehr mit sich konfrontiert zu sein, oder: eingesperrt zu sein. Kann man doch in einer Zelle nicht mehr als drei Schritte in eine Richtung machen. Man muss sich ständig bücken, kann sich kaum bewegen. Ob man diese Dichte des Raumes als klaustrophobisch eng oder frei von jeder Ablenkung, einem asketischen Ideal entsprechend, bezeichnen mag, liegt wohl an der eigenen Konstitution. Nach

Absalon sind sie „(...) keine Lösungen für Isolierung. Sie sind gemacht, um das Soziale zu leben“. Inmitten belebter Städte, an Orten mit vielen Menschen, bieten sie dem Individuum einen unmittelbaren Schutzraum, für die Konfrontation mit sich selbst in der Gesellschaft. Wie Hochstände oder Trutzburgen erscheinen einige der Zellen und zeigen das Bedürfnis nach Sicherheit eines verletzlichen Individuums.

Die Architektur der „Cellules“ ist in erster Linie psychisch konstituiert. Sie provoziert zum einen Fragen nach den elementaren Bedürfnissen des Menschen sowie nach den Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft und Individuum. Wie können wir leben? Wie konditioniert der Raum die Lebensformen einzelner Menschen und wie die Gesellschaft? Es sind in diesem Sinne heterotopische Räume (Foucault). Umgekehrt reflektieren sie auch die Variabilität von Raum an sich, wie sie durch Migrationsprozesse ausgelöst wird. Weil das Individuum in einer Gesellschaft lebt, in der Migration aus politischen, kulturellen, sozialen oder ökonomischen Gründen aktuell ist, wird der Raum zur variablen Größe. Die Frage nach Heimat und Exil betrifft nicht nur politische Brennpunkte, auch für die Kunstszene der 1990er Jahre charakterisiert Nicolas Bourriaud das Prinzip der Relationalität. Es beschreibt einen Lebenszustand der Vernetzung, einen sozialen Raum, der sich global erstreckt und die Verbindung zwischen Orten und Menschen lockert und bisweilen austauschbar werden lässt.

Relational sind auch die Zellen von Absalon ausgerichtet, sie schaffen Verbindungen zwischen den Städten und ermöglichen ein Zuhause sein an vielen Orten. Wie die Werke von relationalen Künstlern, waren auch die Zellen von Absalon nicht zur Integration vorgesehen, weder in das lokale Leben, noch in die städtebauliche Struktur. Im Gegenteil: sie sollten wie Fremdkörper an zentralen Plätzen aufgestellt werden. Auf diese Weise, in Distanz zum sozialen Raum, lässt sich der mentale Raum des Einzelnen und der normative Raum der Gesellschaft reflektieren. Wie steuert der Raum das Individuum? Welche Bewegungen werden von der Architektur und dem sozialen Gefüge beeinflusst? „Die Zelle ist ein Mechanismus, der meine Bewegungen konditioniert. Mit der Zeit und Gewohnheit wird dieser Mechanismus zu meinem Komfort werden ...“ (Absalon). In der Arbeit „Solutions“ (1992) führt Absalon die Möglichkeiten alltäglicher Bewegungen wie sitzen, stehen, liegen in einer Zelle auf. Die Bewegungen entstehen in Relation zu den Formen, die sie umgeben, der Körper passt sich in die Formen ein, ohne zu assimilieren. Dieses Spiel mit Körper und geometrischer Form erinnert an die „L-Beams“, die Robert Morris 1966 entwarf. Es sind flexible Körper, die man wie überdimensional große Ls im Raum setzen, stellen und legen kann. Morris entwickelte sie aus den elementaren Erfahrungen, die er mit seinem eigenen Körper in performativen Aktionen gewonnen hatte. Die geometrische Form wird zum abstrakten Körper. Anders als bei Absalon, wo die Formen wie Hüllen auf einen Körper warten, den sie konditionieren und in gewisser Weise formen können. Sie verdeutlichen bestimmte Wechselwirkungen, denen der Mensch im alltäglichen Leben ausgesetzt ist. Zeigen, wie sehr sich die Bewegungen im Modus der Nützlichkeit abspielen und dabei ihren konkreten Sinn zu verlieren drohen. Handlungen, die sich im normalen

Leben über einen Tag erstrecken, erfolgen bei Absalon ohne Unterbrechung hintereinander, zwanghaft.

Vor allem in den Videoarbeiten „Bataille“ und „Bruits“ (beide 1993) wiederholt sich eine Bewegung oder ein Schrei, so in „Bruits“, monoton, in gleichbleibender Tonlage und Rhythmus. Frontal dem Betrachter zugewandt, schreit Absalon und diese Schreie hallen durch die Räume der KW und verleihen den neutralen Formen eben jenen beklemmenden Zug, den die „Cellules“ durch Enge körperlich erzeugen. Der Modus unmittelbarer Abfolge lässt die Bewegungen zwanghaft erscheinen. So erstaunt es nicht, dass die Gestalt des Sisyphos in der Ausstellung unpräzise als Modell aus Lehm auftaucht. Mit dieser Referenz stellt Absalon Fragen nach der grundlegenden Sinnhaftigkeit des Lebens: Wie müssten die Handlungen eines Lebens beschaffen sein, die nicht in den Kategorien von Alltäglichkeit und Nützlichkeit ihren Sinn verlieren, die gegen Langeweile und Überdruß immun sind? In der Videoarbeit, die nach dem französischen Philosophen Georges Bataille benannt ist, zeigt sich das psychische Gefangensein im körperlichen Ausdruck, wie in keiner anderen Arbeit. Absalon läuft, einem eingesperrten Tier gleich, in einem Viereck vor und zurück, der Körper ist leicht nach vorne gebeugt und die Arme schlagen und rudern wie von Sinnen, als würde er gegen einen unsichtbaren Gegner kämpfen. Für Georges Bataille können Formen von Gewalt und deren Ausübung im hohen Maße schöpferisch sein. Seiner Auffassung zufolge lebt der Mensch in „Diskontinuität“ zur Welt. Er erlebt seine Subjektivität als „Getrennt-Sein“ und differenziert sich vom „Kontinuierlichen“ vom „Ungetrennt-Sein“ des Lebens. Weil dieser Zustand als Mangel erlebt wird, ist das Individuum bestrebt, den elementaren Zustand des Einsseins („Kontinuität“) zu erreichen. Im Ritus des Opfers sieht Bataille eine Möglichkeit, die Differenz zu überwinden und der Zerrissenheit von Trennung und Auflösung, von Tod und Leben zu entkommen. Die gleichnamige Arbeit von Absalon zeigt den Kampf des Menschen gegen den Zwiespalt, gegen das Getrenntsein, letztlich gegen sich selbst. In diesen Arbeiten „Bataille“ und „Bruits“, beide aus dem Todesjahr des Künstlers, sind die geometrischen Formen verschwunden und Absalon zeigt den Schmerz über sein eigenes Verschwinden. Es scheint unausweichlich und wiederholt sich im Motiv des Kampfes wie im Schrei. Der Körper wird selbst zum Modell für das elementare Problem des Menschseins schlechthin.

Mit einfachen Mitteln ging Absalon den Fragen nach, was wir brauchen, was wir zu ertragen imstande sind, wie Raum die Handlungen des Lebens konditioniert und wie das Unzureichende uns einrichtet. Dabei richtet sich Absalon nicht an die Gesellschaft als gesamtes und entwirft kein utopisches Konzept, sondern geht eher von seiner individuellen psychischen Verfasstheit aus. Mentaler und sozialer Raum treffen in den Zellen aufeinander und reflektieren die Sinnwidrigkeit der Welt auf elementare und alltägliche Weise. Das Absurde ist nicht zu fassen, entzieht sich in seiner allgegenwärtigen Präsenz.

Melanie Franke

Absalon, KW, Auguststraße 69, 10117 Berlin
28.11.2010–06.03.2011



Alles muss kaputt sein

/ Aaron Curry im Schinkel Pavillon

Es begann mit zerkratzten Sammelstickern am Haus seiner Großmutter in San Antonio, Texas. Mit Folk-Art-Skulpturen aus Viehschädeln und -hörnern in den Nachbargärten. Aaron Curry sog jedes Bild auf, das ihn faszinierte, Graffiti und Science-Fiction-Motive, Picassos und Rauschenbergs, Popstar-Poster und Bierreklame. Es entstanden Collagen und Skulpturen, die wirken, als habe der Angehörige eines fremden Stammes das Formenvokabular unserer Kultur neu interpretiert, ohne zu verstehen, was er da zusammenschummelt. Dieser umgekehrte Primitivismus ist so hintergründig wie unterhaltsam und machte Aaron Curry zu einem der interessantesten Vertreter junger amerikanischer Skulptur. Den letzten Herbst verbrachte der 38-jährige in Berlin, als Stipendiat der American Academy. Seine neuesten Arbeiten sind zur Zeit im Schinkel Pavillon zu sehen. Sie sind etwas enttäuschend, deshalb erstmal zum Vergleich: Was bisher geschah.

Currys Skulpturen gleichen Modellbausätzen für Kunstnerds. Rechtwinklig ineinander gesteckte Platten aus Holz oder Aluminium, mal beklebt mit Fotoprints, mal bemalt mit Schachbrettmustern, die gleichermaßen von Harlekin-kostümen, Turnschuhen oder Bildschirmpixeln stammen könnten. Die anthropomorphen Figuren trumpfen selbstironisch auf, wie comichafte Wiedergänger der Skulpturen Isamu Noguchis oder Constantin Brancusis. Dazu lehnen besprühte Platten an der Wand, wie noch nicht verbaute Reste.

Es ist verblüffend, wie Curry sich Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Pop Art, Street Art und Computerspielästhetik anverwandeln kann, ohne dass das in schnöden Referenzialismus mündet. Das gelingt, weil er das Bezugsspiel so weit treibt, dass es kippt. Für jede Geste, die sich zu verfestigen droht, lässt sich bei Curry die Brechung finden. Alle Effekte

liegen offen, die Zutaten sind klar unterschieden, und der Prozess von Her- und Ausstellung ist immer mit reflektiert. So gelingt eine aufgeklärt-totemistische Bildbewältigung, die Gegensätze wie Raum versus Fläche oder Realität versus Virtualität einschmelzt. Während der letzten Frieze schuf Aaron Curry im Londoner Kunstraum „20 Hoxton Square“ ein regelrechtes Op-Art-Kabinett, als er Boden, Wände und Skulpturen mit illusionistischen Tropfenmotiven beklebte. Galeriebesucher wirkten wie hineinmontiert in eine virtuelle Architektur. Ein großer Schritt weg vom Objekt, hin zur Untersuchung von Raum und Wahrnehmung.

Der Schinkel Pavillon mit seinen großen Fenstern auf sieben Seiten könnte der komplizierteste Raum sein, den Curry bislang bespielt hat. Hier fehlen die klaren Begrenzungen, die das Kippspiel erst erlauben. Curry löst die Situation, indem er sich der Architektur unterwirft und setzt seine filigrane Figurengruppe in die Mitte. Sechs Aluminiumrohre winden sich vielfach umeinander wie mutierte Hängemattenständer, lila und grün oxidiert. An ihnen baumeln an schwarzem Seil Mobiles aus zusammengesteckten Kartonscheiben: Eins gleicht einem am Kopf aufgehängten Schwan; ein anderes einem Galgenmännchen mit Eierrumpf, verkorksten Gliedmaßen und Bullenhörnern. Wo ein Auge Platz hätte, prangt ein Kreuz aus lilanem Gaffer-Tape. Ein Rohr schlängelt sich einmal um sich selbst, um zuletzt die an ihr hängende Pappscheibe in einem Loch zu durchdringen, in zärtlich-beiläufiger Penetration.

Blau und lila sind die dominanten Farben, selten gesehen bei Curry. Knochen und Tropfen bilden die Grundformen, auf Folk Art anspielend, wie auf Skulpturen Hans Arps und Mobiles von Alexander Calder. Tropfen finden sich auch auf in Streifen geschnittenen billigen Schwarzweißdrucken wieder, die sich über die Figuren verteilen.

Das beschwipste Durcheinander lässt sich als Zeichnung im Raum lesen. Die Umständlichkeit ihrer Wege ist durch die billigen Materialien gebrochen, das Pathos von Skulptur löst sich im scheinbar Unbeholfen-Propädeutischen auf. Die Installation wirkt, als hätte sie ihre besten Zeiten hinter sich und bemühe sich trotzdem redlich um Haltung. Klebeband hält die gebrechlichen Geschöpfe zusammen wie Pflasterstreifen. So könnte die kritische Rekonstruktion der Ergebnisse eines Bastelworkshops für AD S-Kinder aussehen.

Die Ausstellung wirkt noch beiläufiger als frühere Arbeiten Currys, ein Schritt näher an der Selbstauflösung. Leider gelingt ihr dabei nicht, was Currys Stärke ist: Den Raum zu verändern und Repräsentationsroutinen zu brechen. Die Chance, sich nach Galerieauftritten bei Daniel Buchholz effektiv in Berlins Mitte zu präsentieren, hat er verspielt.

Warum hat er nicht einfach die Fenster abgeklebt? Das wäre unredlich, aber wenn es jemand darf, dann Aaron Curry. Damit hätte mal jemand diesen stolzen Raum verwandelt, statt vor ihm, wie es leider in den meisten Ausstellungen passiert, in die Knie zu gehen.

Kolja Reichert

Aaron Curry, Schinkel Pavillon, Oberwallstraße 1,
15. 1–27. 2. 2011

Kritik aus Münster

/Kunststudenten aus Münster über Berliner Ausstellungen



Im Wintersemester 2010/11 fand an der Kunstakademie Münster das Seminar „Kommentar, Kritik, Beschreibung – die Praxis des Schreibens statt“. Im Rahmen meiner Gastprofessur zum Thema Kunstkritik stand dieses Seminar neben einer Veranstaltung, die sich anhand von Texten ausgewählter wichtiger Autoren mit der Geschichte der Kunstkritik befasste. Im „Praxisseminar“ sollte das Bewusstsein für unterschiedliche Möglichkeiten des Schreibens über Kunst geschärft und praktisch erprobt werden. Die Ermutigung von Studenten der freien Kunst zum eigenen Schreiben kann nicht zuletzt auch der Außendarstellung der eigenen künstlerischen Arbeit zugute kommen. Ausgehend von einer Exkursion nach Berlin im November 2010, haben die Kunststudenten Texte zu verschiedenen der gemeinsam besuchten Ausstellungen verfasst. Es entstanden zum Teil sehr kritische Analysen, auch Polemiken, jedoch immer auf Basis einer gründlichen Auseinandersetzung mit den gezeigten Werken. Eine Auswahl der Beiträge ist hier abgedruckt. Auf folgende Ausstellungen wird eingegangen: Billy Childish – neugeriemschneider, Carsten Höller – Hamburger Bahnhof, Nadira Husein – PSM Galerie, Willem de Rooij (unter Rekurs auf Demand, Stingel, Knoebel) – Neue Nationalgalerie, Valeska Gert – Hamburger Bahnhof, Callum Innes – Looock Galerie und Andreas Schmid – Frühsorge Contemporary Drawing. Die Redaktion der Texte erfolgte gemeinsam mit der Tutorin des Seminars, Ines Spenthof. Das Schlusslektorat hat die Redaktion von von hundert (Barbara Buchmaier, Andreas Koch) übernommen. Die Veröffentlichung versteht sich auch als Plädoyer für eine stärkere Verankerung des Themas Kunstkritik und des eigenen (nicht nur wissenschaftlichen) Schreibens der Studenten an den Akademien.

Ludwig Seyfarth



Die Aporie der gemütlichen Wohnmaschine

/ *Billy Childish bei Neugerriemschneider und Andreas Schmid bei fruehsorge contemporary drawing*

Auf die Frage, was ein Bild von Billy Childish und eine Rolex gemeinsam haben, könnte man spontan antworten: Dass man beides nicht kauft, obwohl es viel Geld kostet, sondern gerade weil es viel Geld kostet. In beiden Fällen geht es nicht um praktischen Nutzen oder materielle Werte, sondern um Teilhabe an einem Mythos. Diese Analogie wirft eine konkrete Frage auf. Angenommen, dass Kunst und Luxusprodukte beide zunächst fundamental defizitär sind, insofern sich ihr Wert erst in der Vermittlung konstituiert: Haben dann eine Werbeagentur und ein Galerist die gleiche Aufgabe?

„1947. Die Schallmauer wird durchbrochen. Rolex. Für die großen Momente im Leben.“ So zu lesen auf einer aktuellen Printwerbung für die omnipräsente Schweizer Uhrenmarke. Das Motiv dazu: Eine junge Frau mit wehendem Schal vor einem Sonnenuntergang, ihre Lippen halb geöffnet, die Hände herausfordernd auf die Hüfte gestützt. So erschreckend verblüffend banal dieses Motiv auch scheint: Man darf davon ausgehen, dass die wirkungsvoll und souverän inszenierten Schlüsselreize durchaus ihre Wirkung tun – und damit wäre eben die Aufgabe der Werbung schon erschöpfend beschrieben: Sie muss funktionieren.

Wer unter Berufung auf das Wahre, Gute und Schöne von außen Ansprüche an die Kunst heranträgt und in diesem Sinne fordert, dass für ihre Vermarktung andere Gesetze gelten sollten, findet im (post-)postmodernen „Anything goes“ wohl kaum Gehör. Ein anderes wäre es allerdings, wenn sich unhintergehbare kunstimmanente Paradigmen fänden, in deren Licht eine verkaufstechnisch effiziente Vermarktung von Kunst plötzlich problematisch erschiene.

Nach solchen Paradigmen muss man nicht im Mittelalter suchen. Solange der Wert von Kunst für jedermann evident ist, sprich: wenn es einen gesellschaftlichen Konsens gibt, der mittels ästhetischer, religiöser oder gesellschaftlicher

Normen Wesen und Wert der Kunst festlegt, legitimiert sich das Kunstwerk selbst durch seine materielle Beschaffenheit. Und solange die Qualitäten eines Kunstwerks an einem fest umrissenen Wertekanon gemessen werden können, ist auch dessen Platz im Leben genau bestimmt.

Der Versuch der Avantgarde der Moderne, diese Grenzen zwischen Kunst und Leben einzureißen, ist längst zu einer der großen Erzählungen des 20. Jahrhunderts geworden, die Stoff für Generationen von nachgeborenen Kritikern und Künstlern geliefert hat und immer noch den Diskurs bestimmt. Und das hat seine Gründe, denn hier formiert sich eine Paradoxie der Kunst, die bis heute nicht an Brisanz verloren hat. Die Kunst beginnt, sich ihre Gesetze selbst zu geben und somit auch einen neuen Betrachter zu fordern, der diese Autonomie verstehen kann. Was mit Dada, Futurismus und Surrealismus anfängt, findet seinen Höhepunkt in der russischen Avantgarde. War es bisher am Menschen, die Kunst zu beurteilen, so ist es nach dieser Umwertung der Werte auf einmal die Kunst, die die Menschen beurteilt: Es geht nicht mehr darum, das heimische Wohnzimmer mit einem Bild zu schmücken, nein, das Wohnzimmer selbst muss ganz und gar Bild werden.

Nun ließe sich natürlich einwenden, diese Visionen der Moderne seien längst ausgeträumt. Nicht nur ideengeschichtlich, auch praktisch: War es nicht ein überdeutliches Fanal des Scheiterns, als 1972 die amerikanische Wohnsiedlung „Pruitt-Igoe“, Aushängeschild des sozialen Wohnungsbaus und Ikone der Nachkriegsmoderne, nur 18 Jahre nach ihrem Aufbau wieder abgerissen wurde? Ja, in der Tat: Diejenigen, die damals modern wohnen mussten, reagierten auf das strenge utopische Raster mit Vandalismus – oder indem sie wegzogen, sofern sie es sich leisten konnten. Wie aber steht es mit denen, die heute utopisch wohnen wollen?

Denn die Sehnsucht ist geblieben. Das Verlangen nach einer Transzendenz, die sich in Architektur und Kunst verkörpern soll, lebt weiter und aktualisiert immer wieder die heikle Frage nach dem Verschmelzen von Kunst und Leben. Exemplarisch festmachen lässt sich das Dilemma am zwiespältigen Verhältnis des zeitgenössischen Star-Architekten zu den Bewohnern seiner Kreation: Was er baut, soll radikal und anders sein – die Villa als Wohnmaschine gewissermaßen. Doch dann fordern Gewohnheit und Gemütlichkeit ihren Tribut, das profane Leben bricht ein in die utopische Idylle, und auf einmal werden Glas und Beton mit Vorhängen kaschiert – worauf der Architekt vor Gericht für die Einhaltung des Reinheitsgebots respektive die Entfernung der Vorhänge einklagt.

Das Kunstwerk kann nicht klagen. Dabei ist es genau diesem Dilemma unterworfen: Was der anspruchsvolle Kunstkäufer in sein Wohnzimmer hängt, darf nach allen möglichen Prinzipien entstanden sein, nur nach einem nicht, nämlich das bürgerliche Heim schmücken zu wollen. Gefragt ist also diejenige Kunst, die fordert: Du musst dein Leben ändern! – um dann nur allzu oft gerade den Lebensstil zu repräsentieren und konsolidieren, dem Veränderung von jeher suspekt war. Um es etwas überspitzt zu formulieren: Die künstlerische Transzendenz muss scheitern an der bürgerlichen Immanenz.

Dieses Zusammenfallen zweier unvereinbarer Ansprüche konstituiert den entscheidenden Unterschied von Kunstwerk und Rolex. Zwar brauchen beide den Mythos, um ihren Wert zu behaupten. Doch die Rolex ist eine Projektionsfläche, die beliebig mit Inhalten aufgeladen werden kann. Wenn diese Wertschöpfung gelingt und entsprechend kommuniziert wird, dann kann man den Mythos durchaus am Handgelenk tragen. Oder in die Garage stellen. Oder anziehen. Nur übers Sofa hängen lässt er sich eben nicht. Das gekaufte Kunstwerk muss im Hinblick auf das „Andere“, auf das es verweist, zum bloßen Schatten werden.

Dem Kunstmarkt tut das indes keinen Abbruch. Allerdings stellt es den Galeristen vor die Frage, wie er mit dieser Aporie umgeht: Schöpft er das Potential der Differenz aus, thematisiert er die Problematik – oder überspielt er sie, indem er des Käufers Illusion nährt, teilzuhaben an fremder Transzendenz?

Den affirmativen Weg geht momentan die Galerie Neugerriemschneider mit dem Maler, Musiker und Autor Billy Childish. Der britische Exot im Kunstmarkt stilisiert sich zum genialischen Outsider und aktualisiert van-gogh'sche Topoi für das 21. Jahrhundert. Seinen schwungvoll-expressiv gemalten Bildern haftet der anachronistische Hauch des unvermittelt-authentischen an, eine Spur von existenziellem Drama – eben jenem „Anderen“, das selbst hinter dem Chefessel im klimatisierten Bürogebäude noch für Wildheit bürgt. Billy Childish hat mit Neugerriemschneider, die ihm mit „The soft ashes of Berlin snowing on Hans Fallada's nose“ einen ernsthaft-monolithischen Auftritt gewidmet haben, die passenden Galeristen gefunden, denn dort wird sein privater Mythos in allen Ehren gehalten. Nur zu gern lässt etwa Tim Neuger den Besucher an der Heldensage seines Künstlers teilhaben, und erzählt Anekdoten aus Childishs bewegtem Leben: Ablehnung an der Kunstakademie, Malocherjobs in den Londoner Docks, Alkoholismus... Die große Erzählung wird gepflegt, als gewinnbringender Mehrwert eingesetzt.

Das muss man nicht moralisch verurteilen, und gewiss lassen sich hinter der orthodoxen Fassade auch postmoderne Ironie und komplexere Diskurse finden, nur: dem Dilemma der Differenz entkommt man so nicht. Allzu augenfällig wurde dies auf der Art Basel 2010, wo Neugerriemschneider Childishs Bilder in einer Koje präsentierten, deren Boden von Jorge Pardo entworfen war, ausgestattet mit Stühlen von Ai Weiwei. Optisch war das super. Schließlich kommt auch Arte Povera am besten zur Geltung in möglichst unpoverten Milieus... Insofern dürfte die eigenwillige Inszenierung durchaus verkaufsfördernd gewirkt haben: konnte man so doch schon ahnen, welch reizvollen Akzent diese expressionistischen Werke in einem exquisit-artifiziellen Wohnraum bieten.

Eine gänzliche andere Strategie scheint Jan-Philipp Frühsorge mit der Ausstellung „...sondern dass sie ist“ von Andreas Schmid zu verfolgen. Beim Eintritt empfängt der Ausstellungsraum von frühsorge contemporary drawings den Besucher mit einer gewissen musealen Erhabenheit: Strenge Neon-Installationen, die mit dem Pathos der minimalistischen Abstraktion spielen und die fundamentalen Diskurse der Moderne wachrufen. Dann die Überleitung in den größeren Teil des Raumes durch farbige Linien an den Wänden: ein entspanntes, aber doch präzise gesetztes Spiel der Geraden. Sieht man genauer hin, zeigen sie sich mal als Farbstriche, mal als Klebeband. Man sucht Bezüge zum Raum, spürt dem Zusammenklang der Farben und Formen nach, und wundert sich nicht, dass sich der Künstler auf Zen beruft, oder was man in Europa so dafür hält.

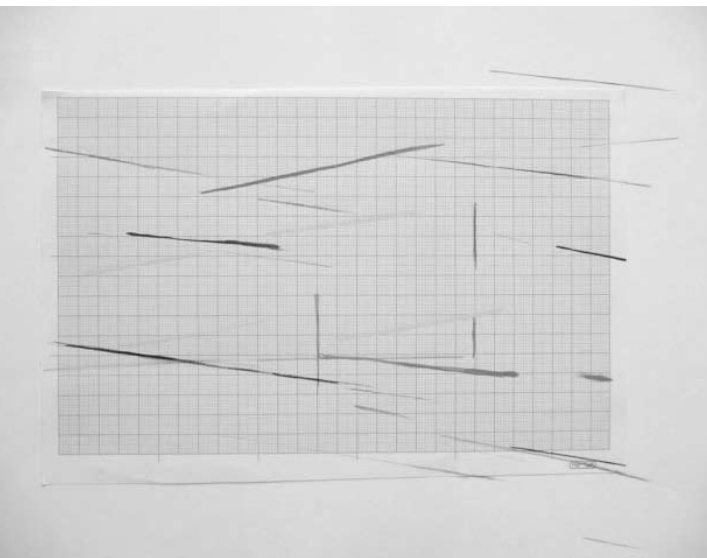
Was hängt nun aber an den Wänden? Zeichnungen. Im Rahmen. Und zwar in gefälligen, repräsentativen Rahmen. Was auf der Wand mit großer Geste auftritt, die lineare Komposition zwischen Autonomie und Raumbezug, verliert in den Zeichnungen schnell an Aura. Beiläufig und skizzenhaft kommen sie daher. Und, nicht zuletzt: wohnzimmergerecht. Auf die Frage, wie das zusammengehe, antwortet Herr Frühsorge ganz unbefangen: Der Käufer müsse ja auch sehen, wie das Produkt gerahmt aussehe. Mythos Ade! Fast schade drum – denn kann die kleine Zeichnung zu Hause halten, was das wirkungsvoll auskomponierte Setting der Galerie verspricht? „Wirkt“ sie dann noch, reduziert auf ihre im Rahmen doch recht zahme Materialität? Ist das überhaupt Kunst, so ein paar schiefe Linien auf ein Papier zu setzen? Gewiss, wer sich der Versuchung widersetzt, den Traum vom großen Anderen in Szene zu setzen, geht ein Risiko ein.

Doch es lohnt sich – denn diese Inszenierung, die so labil zwischen Anspruch und Kommerz, Erhabenheit und Dekoration schwankt, fordert den Käufer heraus. Die Wertschöpfung kann ihm weder der Künstler noch der Galerist abnehmen, er muss sie selbst leisten. Und wo die Kunst nicht mehr Teilhabe an der Transzendenz verspricht, sondern zur Auseinandersetzung mit der Immanenz einlädt, kann sie vielleicht sogar den Schritt vom Atelier ins Wohnzimmer überstehen.

Jan Rischke

Billy Childish „The Soft Ashes Of Berlin Snowing On Falladas Nose“ Neugerriemschneider, Linienstraße 155, 10115 Berlin 6.10.–13.11. 2010

Andreas Schmid „...sondern dass sie ist“ frühsorge contemporary drawings, Heidestraße 46–52, 10557 Berlin, 29.10.–4.12. /100/ 19



Zwischen den Dimensionen

/Andreas Schmid bei fruehsorge contemporary drawing

Die Zeichnung und ihre Ausdehnung im Raum sind das zentrale Thema der Arbeit von Andreas Schmid. In der Galerie Frühsorge in Berlin, die sich ausschließlich dem Medium Zeichnung widmet, zeigte er vom 29. 10. bis zum 4. 12. 2010 unter dem Titel „...sondern dass sie ist“ ein Ensemble aus Wandzeichnung, Papierarbeiten und Lichtobjekten. Die Originalität dieser medienübergreifenden Raumarbeit lag nicht nur in der Variation der Materialien oder Medien, sondern war vielmehr Ausdruck eines neuen „zeichnerischen Denkens“.

Mit der Linie als thematischem Verbindungsstück, platzierte Schmid die drei Elemente seiner künstlerischen Tätigkeit im Galerieraum, der durch eine freistehende Wand in einen kleinen vorderen Teil und einen großen hinteren Teil strukturiert war. Der vordere Bereich war mit an der Wand angebrachten Leuchtstoffröhren in Weiß-, Grün- und Gelbtönen ausgestattet, die zum einen durch ihre physische Gestalt selbst zur Linie wurden und zum anderen durch das ausstrahlende Licht Spuren auf Wand, Decke und Boden hinterließen. Im größeren hinteren Teil des Ausstellungsraumes fanden sich eine Verbindung von Linienführungen, die aus Tape oder mit Pigmentfarben direkt auf die Wand gebracht wurden, und diverse kleinere gerahmte Arbeiten. Auf verschiedenen Papierträgern in neutralem Weiß oder millimetergerastertem Rosa griff Schmid das Klebeband wieder auf und kombinierte es mit gestrichelten Linien in Buntstift oder Tempera.

Schmid's Vorgehensweise ist immer raumbezogen, er erfasst die Charakteristika des Raumes und verändert ihn durch die Setzung der Linie in ihrer zeichnerischen Funktion. Die Eingriffe, die dabei vorgenommen werden, sind schlicht und schnörkellos, haben aber durch ihr rhythmisches und gezieltes Auftauchen großen Einfluss auf den Gesamteindruck. Im Gespräch mit dem Galeristen erfahren wir, dass Schmid's

Arbeitsweise stark von den Methoden der Kalligraphie geprägt ist, welche er von 1983–1986 in China studierte. Die bewusste Setzung von „Zeichen“, der Einsatz von Leerräumen als Material, sowie die Wiederholung von bestimmten Linienfolgen lassen eine starke Verbindung zur Arbeitsweise der Kalligraphen erkennen. Schmid übertrug diese Grundlagen in die dritte Dimension der Räumlichkeiten der Galerie. Der Raum selbst wurde zum Bildträger, die verschiedenen Materialien an den Wänden zur grafischen Komponente, so als ob uns der Künstler eine begehbare Zeichnung anfertigt. Durch die gerahmten Papierarbeiten wird das Spiel mit der Räumlichkeit an der Wand auf zweidimensionaler Ebene fortgeführt, weil sie den eigentlichen Galerieraum zu imitieren scheinen. Die Symbiose dieser präzisen Eingriffe lassen den Raum zu einer künstlerischen Arbeit zwischen den Dimensionen werden, die weitere räumliche Vorstellungen und Möglichkeiten entwirft. Die Überlegung, durch eine graphische Setzung die Gegebenheiten des Raums neu zu strukturieren und zu hinterfragen, macht die reduzierten Lineaturen zum Instrument von Schmid's Raumuntersuchung und sollte damit eigentlich eine rein dekorative Funktion ausschließen. Soweit verständlich, es geht ja schließlich um Raum – um den Raum, um die Veränderung des Raumes durch „zeichnerisch“ gedachte Eingriffe und die räumliche Übertragung von etwas eigentlich Nicht-Räumlichem. Was dann allerdings schnell störend auffällt, sind die Papierarbeiten, akkurat und ästhetisch gerahmt ins Gesamtkonzept integriert. Die drei zeichnerischen Elemente, mit denen Schmid die Eigenschaften des Raums hervorheben oder verändern möchte, scheinen irgendwie nicht ganz gleichwertig zu sein, nicht auf formell-gestalterischer Ebene, sondern im Hinblick auf ihre Beständigkeit.

Ein potentieller kunstinteressierter Käufer wird sich aufmerksam dem innovativen Raumkonzept hingeben, die Leuchtstoffröhren und die Klebebänder an der Wand positiv überrascht zur Kenntnis nehmen, und schließlich doch an der reduzierten Ästhetik der Zeichnungen hängenbleiben, die durch ihre Präsentation geradezu zum Kauf verführen. „Der Kunde muss ja auch sehen, wie die Arbeiten gerahmt aussehen“, erklärte uns der Galerist.

Der Titel der Ausstellung „...sondern dass sie ist“ ist Teil eines Wittgensteinzitates, das vollständig „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.“ lautet. Es ist als Hinweis auf die Existenz von Schmid's konkreten Setzungen und die daraus entstehenden Möglichkeiten ihrer Auffassung zu deuten. Wahrscheinlich hat der Künstler hier aber etwas zu tief in die philosophische Trickkiste gegriffen, da er so sein analytisches Konzept nur unnötig mystifiziert, zumal die Unvollständigkeit dieses Zitates unnötig abgelenkt. Das gekonnte Spiel zwischen den Linien, ihre formale Konstruktion und das innovativ neue Verständnis von der Zeichnung im Raum wäre gut ohne Wittgenstein ausgefallen.

Anna Urspruch

*Andreas Schmid „...sondern dass sie ist“
fruehsorge contemporary drawings, Heidestraße 46–52,
10557 Berlin, 29.10.–4.12.2010*



Abdecken und abwaschen

/ Callum Innes bei Looock

Der schottische Maler Callum Innes (*1962) stand 1995 im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit, als er auf die Shortlist des renommierten Turner-Prize gesetzt wurde – neben Mark Wallinger, Mona Hatoum und Damien Hirst, der letztendlich den Preis gewann. Trotz zahlreicher internationaler Ausstellungen ist es seither aber erstaunlich still geworden um den Schotten, der sich so systematisch an der Ungegenständlichkeit abarbeitet.

Die Verteilung der Werke von Callum Innes an den Wänden der Looock-Galerie war sehr großzügig. Auf den ersten Blick, so schien es, hatte man die Situation schnell erfasst: Die 2010 entstandenen Bilder der Serie „exposed paintings“ sind allesamt in der Mitte durch eine senkrechte schwarze Linie getrennt, ansonsten sind beide Hälften weiß. Dieses Weiß ist jedoch nicht monochrom, sondern auf jedem Bild sehr fein nuanciert. Immer gibt es eine warme und eine kalte Hälfte. Dass Callum Innes seine Farben selber herstellt, wird hier für Materialkundige offensichtlich; die feine Abstimmung der Töne erinnert an keine bekannte industrielle Zusammensetzung. Aus der Nahperspektive wird dann klar, dass die schwarze Linie, die das Bild teilt, nicht auf die weißen Flächen aufgesetzt ist, sondern vielmehr unter den pastosen weißen Farbschichten liegt, also zeitlich davor entstanden ist. Die Struktur des Pinsels zeichnet sich auf der einen Hälfte des Bildes reliefartig auf den dicken weißen Farbschichten ab und ergibt durch die Reflektion des Lichtes ein ganz eigenes Farbenspiel und zugleich eine nahezu haptische Präsenz der Oberfläche. Auf der anderen Hälfte ist das Weiß nicht durch Auftragen der Farbe entstanden, sondern Resultat des Abwaschens schwarzer Farbe. Die Gemachtheit lässt sich, wie oft in Innes' Bildern, daran deutlich ablesen; sie ist somit ein wesentlicher Teil des Werkes selbst.

Besonders deutlich wurde dies an der großformatigen Lein-

wand im links angrenzenden, separierten Raum, in dem wie eine kurze Erinnerung an früher eines der „monologue paintings“ von 2007 hing, bei denen besonders deutlich wird, wie der Künstler seine „exposed paintings“ freilegt. Schwarze Farbe wird an einem bestimmten Zeitpunkt der Trocknung mit viel Terpentin wieder von der Leinwand herunter gewaschen. Dabei entstehen Verlaufsspuren durch die Farbpigmente, die teilweise stehen bleiben und an Ort und Stelle trocknen. Gerade in der Serie der „monologue paintings“ entsteht ein Effekt, als sei die Zeit eingefroren.

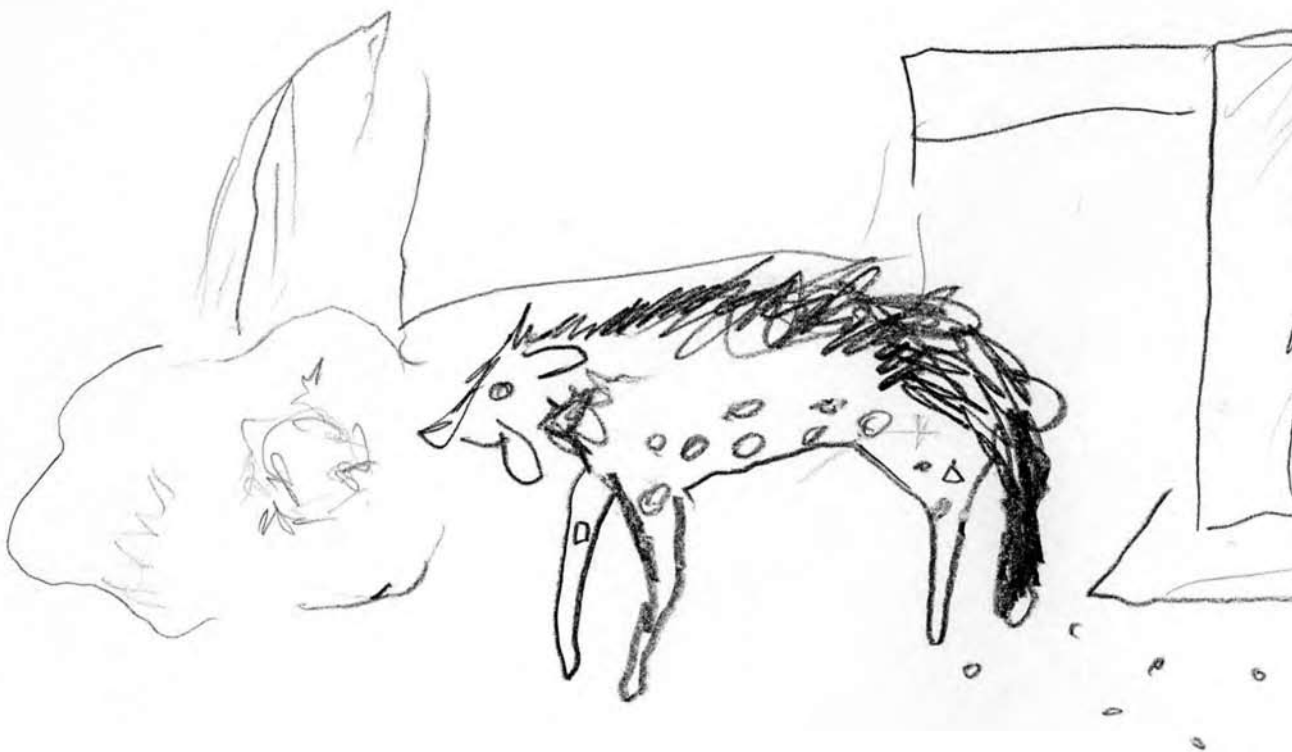
Nach diesem Exkurs in die Entwicklung von Innes' Malerei, gewann man bei der Rückkehr in den Hauptraum einen neuen Blick auf die dort präsentierten weißen Bilder. An den Seiten der Leinwände sah man noch die Verlaufsspuren der herunter gewaschenen schwarzen Farbe, die ansonsten nur noch in der Mitte als die schwarze Linie präsent war. Im Gegensatz zu den „monologue paintings“ von 2007 gewinnt der Maler über das fließende Terpentin durch genau diese Linie die Kontrolle: Sie leitet die Flüssigkeit an sich entlang, so dass das Auswaschen kontrolliert und systematisch zu beiden Seiten der Leinwand vorgenommen werden kann. Die – im Gegensatz zu den waagrecht aufgetragenen Weißschichten – so frei fließend wirkende Linie ist also eigentlich ein Instrument der Regulierung. In dem Bewusstsein, dass unter den weißen Farbschichten eines der exposed paintings liegt, eröffnet nun das erneute Zudecken dieser Freilegung eine andere Fragestellung, eine neue Perspektive. Ist das vielleicht ein Rückschritt? Die Enthüllung, das Freilegen, wieder rückgängig zu machen? Das Bild, das so schonungslos aufgedeckt wurde, wieder einzuhüllen, fast schamhaft zu verstecken? Oder ist es die folgerichtige Weiterentwicklung von Innes' Vorgehen, das Wechselspiel von Freilegen und Verhüllen noch einmal zusätzlich zu betonen?

Im hinteren Teil der Galerie, in einem weiteren Raum, fanden sich dann noch zwei Arbeiten mit je einer weißen und einer stark farbigen Hälfte, wieder getrennt durch die schwarze Linie, die das darunter liegende Bild verrät. Nach den feinen Weißnuancen im Hauptraum traf einen die Wucht des Rot und Blau wie ein Schlag. Man wollte sich intuitiv diesen Farbexplosionen entziehen, die den leisen, schleichenden Prozess, mit dem die weißen Leinwände die Wahrnehmung unterlaufen, nun völlig überdecken. Die farbgewaltigeren Gegenstücke verlieren das fragile Gleichgewicht, das in den übrigen Werken aufgebaut wird.

Es ist überraschend, wie aktuell und zeitgemäß im Licht dieser Ausstellung wieder Fragestellungen erscheinen, die man im Kopf vielleicht schon als längst obsolet abgehakt hatte. Dass die Reflexion der Malerei über ihre eigene Gemachtheit kein alter Hut ist, vergisst man in der zeitgenössischen Flut der figurativen und narrativen Tafelbilder leicht. Umso schöner ist es, wenn eine so leise, reduzierte Ausstellung daran erinnert, dass Malerei nicht mit großen Gesten und starker Farbigkeit daherkommen muss, um spannend und fordernd zu sein.

Anna Fiegen

*Callum Innes, Looock Galerie, Invalidenstrasse 50/51
30.10.–19.12.2010*



„Unklarheit ist ganz besonders wichtig.“

/ Carsten Höller im Hamburger Bahnhof

Monumental, tendenziell protzig und sperrig: Beim Betreten des Hamburger Bahnhofs verwehrt ein großes Gerüst die Sicht aus dem Eingangsbereich auf die Architektur der Halle. Einer der ersten Eindrücke bestand darin, dass es nach Zoo roch. Bereits an der Kasse waren Gerüche und Klänge wahrnehmbar, die das ganze Gebäude einnahmen. Das Museum gab sich tier- und familienfreundlich. Eine Kunstausstellung wurde zu einer Besucherattraktion, weil die beiden Freizeitangebote Museums- und Zoobesuch miteinander verknüpft werden konnten. Dies wurde zwar nicht in der Ausstellung thematisiert, aber dafür verschiedenste andere Aspekte.

Wenn man an dem zunächst nur von hinten sichtbaren Gerüst, das nun als Tribüne erkennbar wurde, vorbei schritt, konnte man den Aufbau der Ausstellung erahnen, der die gesamte Länge des Gebäudes einnahm. Bestieg man die Tribüne, konnte man ihn auch von oben überblicken. Ein interessanterer Aspekt war die Aufteilung des Raumes: Der mittig zu einer Plattform mit einem Doppelbett führende Gang spiegelte einerseits einen Teil der Dachkonstruktion, andererseits teilte er die Bahnhofshalle in zwei symmetrische Hälften. Ein weißer Absperrzaun rahmte die sich ergebenden rechteckigen Flächen. Die Plattform und die zu ihr hinauf führende Treppe waren weiß. Das kreisförmige „Hotelzimmer“ sowie die Tribüne und zwei Waagen standen als in die Höhe weisende Elemente in und neben den übrigen Objekten. Es gab eine zweite schwarzweiße Plattform, die „Doppelpilzruhr“, auf der eine Ansammlung überdimensionaler nachgebauter Pilze stand.

Es fiel jedoch schwer, sich auf den Umgang mit dem Raum oder auf Details zu konzentrieren, denn der Gesamteindruck wirkte überfrachtet und die Aufmerksamkeit sprang unruhig von Objekt zu Objekt. Dadurch wurde man als Betrachter aber auch explizit zu einer über formale Lösungen hinaus-

gehenden Auseinandersetzung mit der Arbeit geführt. Ein Text, der im Begleitheft veröffentlicht wurde und als unübersichtliches Banner an beiden Eingangswänden zur Installation hing, klärte über den Titel „Soma“ auf, indem es den entsprechenden Vers aus dem „Rigveda“ zitierte. Man las auch über die Annahme des Ethnologen Wasson, Rentiere hätten das Soma produzieren können, und schließlich über Höllers Anknüpfen an die vorangegangenen wissenschaftlichen Überlegungen mit einem „hypothetischen Experiment“. Tatsächlich konnte eine Gruppe der Rentiere, die „Testgruppe“, die Fliegenpilze essen, während die andere, die „Kontrollgruppe“, darauf verzichten musste. Die anderen Tiere, Vögel oder Mäuse, konnten den Urin der Rentiere trinken. Aber verhielten sich die Tiere daraufhin anders? Welche Schlussfolgerung hätte man dann daraus ziehen können? Solche Fragen spielten aber offenbar keine Rolle, ebenso wenig wie der Aufbau des sogenannten Doppelblindversuchs. Das Gedankenspiel „Soma“ tangierte außerdem die historische und die religiös-rituelle Ebene. Doch was hatte dieser pseudowissenschaftliche Versuch mit einem schamanistischen Trank aus religiösem Kontext gemeinsam? Steht die Suche nach Erkenntnis und Gegenwart hinduistischer Götter in Zusammenhang mit dem Thema „Glück“? Höller stellt in seinen Arbeiten immer wieder Fragen nach Glück und Glücksversprechen. Im Rahmen seiner Ausstellung „Glück“, die 1996 im Kunstverein Hamburg sowie im Kölnischen Kunstverein und 1997 im Centraal Museum Utrecht zu sehen war, fand jeweils ein Symposium zum Thema statt.

Eigentlich wirft die Installation im Hamburger Bahnhof, je länger man über sie nachdenkt, immer mehr Fragen auf. Dabei wird ein völlig logischer Zusammenhang suggeriert und zudem die Erwartung geweckt, dass uns ein echtes Erlebnis geboten werde: Echte Kameras, echte Tiere im Gehege und



in den Käfigen, echte Pilze in Kühlschränken. Echter Urin? Echtes Soma? Echtes Glück? Vielleicht. Was dem Rezipienten aber gezeigt wurde, sind gleichsam lebende und vor allem auch erstarrte Bilder, die versuchen, ein reales, aber realitätsfernes Gedankenspiel zu illustrieren.

Höllers Inszenierungen sind in den letzten Jahren immer gigantischer geworden, z.B. wie 2006/07 seine fünf Rutschen in der Tate Modern oder 2008 seine Installation „Carroussel“ im Kunsthaus Bregenz. Hier tauchte – nicht zum ersten Mal – ein Bett auf, in einem sich drehenden Hotelzimmer. Das ist nur ein Beispiel dafür, wie „Soma“ viele Elemente älterer Arbeiten vereint und wiederholt.

Der Künstler erhebt den Anspruch, jedem Besucher zugängliche Angebote zu machen, wie er auf der Pressekonferenz formulierte: „Die persönliche Erfahrung nimmt jeder zu sich mit nach Hause und je nach dem, wie man das Ganze erlebt hat, kann man damit was selber anfangen.“ Aktive Teilhabe des Zuschauers sei eine wichtige Eigenschaft der Arbeit im Hamburger Bahnhof. Diese hatte in Höllers bereits erwähnter Ausstellung „Glück“, im Kontext der partizipatorischen Kunst der neunziger Jahre, einen plausiblen Stellenwert, da die Besucher die Objekte und Installationen tatsächlich benutzen konnten. Doch bei „Soma“ wurde dieser Anspruch nicht eingelöst. Es besteht hier eine große Distanz zwischen Betrachter und Ausstellungsobjekten, obwohl das Gegenteil proklamiert wurde. Der Katalogtext zu „Glück“, verfasst von mehreren Autoren, beschreibt, was teilweise auch bei „Soma“ zu bemerken ist, jedoch nicht erfüllt wird: „Neben den scheinbaren Objektivierungstendenzen dominieren im Werk von Höller vor allem genau gegenteilige Erfahrungen. So ist die emotionale Involvierung der Rezipienten nicht selten der Auslöser für die Auseinandersetzung.“

Der Rezipient des Spektakels „Soma“ blieb jedoch ein pas-

siver und illustrativer Teil des Ganzen, weit entfernt von einer unmittelbaren Erfahrung. Der Höhepunkt – wörtlich und im übertragenen Sinn – offenbarte sich ihm nur wenn er den abgesperrten Mittelgang betreten und zum Bett gelangen durfte. Exklusivität und Exklusion gingen miteinander einher, denn bei entsprechender Bezahlung oder nach erfolgreicher Teilnahme an einem Gewinnspiel, gewährte das Museum gar nachts Zugang zum echten Erlebnis des Bettes, zum inneren Kern der „Welt des Soma“ und zu den übrigen Ausstellungsräumen.

Als Tagesbesucher jedoch kam man am Ende der langen Halle bei einem Raum mit verspiegelten Scheiben an, durch die man die Szenerie geschützt und im Sitzen weiter verfolgen konnte. Dort angelangt, befand man sich im Zustand völliger Überforderung, in gedanklichem Chaos oder grenzenloser Euphorie oder allem zugleich. Dies ist, was offenbar der Intention gemäß war, denn, so Höller: „Unklarheit ist ganz besonders wichtig. Unklarheit ist überhaupt ein wichtiger Punkt in dieser Ausstellung, denn darin steckt ein sehr großes Potenzial.“ Ein klarer Gedanke stellte sich spätestens jetzt ein, nämlich der, dass diese Aussage jeglichem Anspruch widerspricht, ernsthaft auf Wissenschaftlichkeit zu verweisen.

„Die Gefahr einer Fehlinterpretation liegt nicht selten in dem Umstand, in den künstlerischen Praktiken Höllers die unmodifizierte Fortsetzung seiner nichtkünstlerischen, agrarwissenschaftlichen Ausbildung zu sehen“, heißt es in der Publikation zur Ausstellung „Glück“. Obwohl sich das Nebeneinander der Elemente mit folgendem Satz legitimieren werden zu lassen“, bleibt trotzdem der Eindruck, dass sich die formalen und inhaltlichen Aspekte, die angerissen und unzusammenhängend aneinandergereiht wurden, gegenseitig ausbremsen. Nicht aus der Form oder aus künstlerischen Entscheidungen geht ein Impuls für Umsetzung und Anordnung der Objekte hervor, sondern die Elemente dienen allein dem Zweck der Illustration. Der illustrative Charakter äußert sich darin, dass die Bestandteile der Arbeit bloße Stellvertreter sind. Die modernistisch anmutenden Kästen sind eigentlich Kleintierkäfige, die mit Pilzen bestückten Kühlschränke verweisen auf ein Laboratorium. Kunst genügt nicht sich selbst, sondern steht in einem Verweiszusammenhang, ohne dass die Elemente der Installation einen wirklichen ästhetischen Eigenwert bekämen. Vielleicht entstehen die inhaltliche Relevanz und der künstlerische Wert von „Soma“ erst dadurch, dass die Betrachter sie rezipieren, beobachten und dass darüber berichtet wird.

Sabine Husikiewiz

Carsten Höller „Soma“, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Invalidenstraße 50-51, 10557 Berlin
5.11.2010–6.2.2011



Intercontinental Berlin inkl. SOMA

/Carsten Höller im Hamburger Bahnhof II

„Direkt im Zentrum der Stadt zwischen Potsdamer Platz und Kurfürstendamm inkl. Eintritt in Carsten Höllers SOMA und inkl. Currywurst mit Pommes!“

„Intercontinental Berlin inkl. SOMA“, die mit Unterstützung des Hamburger Bahnhofs angestoßene „Air-Berlin“-Kampagne, lockte begleitend zu der aktuellen Ausstellung des Museums der Gegenwart: „Soma“ von Carsten Höller, gierige Vorweihnachtstouristen zu einem Kurztrip in die Hauptstadt. Die propagierten zentralen Erleuchtungsaspekte, welche der Künstler durch den Verzehr seines „Somas“ zu erproben suchte, lasen sich wahrhaftig phänomenal, verblüffend wie das PR-Konzept eines Pilger-Tourismusunternehmens: „Soma verhilft zu Erkenntnis und Zugang zur göttlichen Sphäre, zu Glück und Siegeskraft.“

Der Anreiz war groß und die Deckungsgleichheit mit der Weihnachtswunschliste vieler gestresster Deutscher frappant. Reichten die unbezahlbaren Effekte auch rational nicht aus, so konnte der kleine Besucher trotzdem schon vor dem 24. Dezember in Kontakt mit den tierischen Gehilfen des Weihnachtsmann treten. Carsten Höller rutschte gewissermaßen wortwörtlich ins Licht der Öffentlichkeit und holte in der Tate Modern mit seinen Riesenrutschen auch international noch einmal ordentlich Schwung, um im Hamburger Bahnhof eine weitere „test side“ zu errichten. Der 1961 geborene Belgier halbierte die historische Ausstellungshalle, um sie in ein lebendiges Labor zu verwandeln.

Sein „tableau vivant“, den Maßstäben einer autonomen empirischen Untersuchung nicht annähernd gerecht werdend, knüpft an die 40 Jahre alte Hypothese des US-Ethnologen R. Gordon Wasson an, „Soma“ sei eine Fliegenpilz-Zubereitung.

Die experimentelle Verlängerung der langjährigen Suche nach der Identität und Verarbeitung des zentralen Inhaltsstoffes, nun in einer künstlerischen Mixed-Media-Installation, spiegelt das gebrochene naturwissenschaftliche Interesse des promovierten Agrarwissenschaftlers wider, der in seinen Installationen das Experiment und die unmittelbare Erfahrung immer wieder euphemistisch anpreist.

Schenkt man dem als Referenz angegebenen, auf die Zeit um 1500 v. Chr. zurückgehenden Mythos Glauben, so kann die Produktion des Zaubermittels, direkt aus den Hallen der Kunst hinaus, ewiges Leben generieren. „Wir haben das Soma getrunken, wir sind unsterblich geworden“ so heißt es.

Das zauberhafte Environment verbindet die absurden Einzelteile zu einem noch groteskeren Ganzen; die gradlinig den Raum in zwei identische Hälften dividierende Spiegelachse konstruiert eine Gegenüberstellung zweier identischer Versuchsaufbauten. In einer Zaunstruktur eingepfercht, tummeln sich zwölf Rentiere. Am Rand des Geheges befanden sich Kühlschränke mit der geheimen Inkredentie dem Fliegenpilz (lat. Amanita muscaria), in der Luft zwei Vogelvolieren, drapiert an einer überdimensionalen Waage. Dazu weitere Klischeeaccessoires der naturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung: Petrischale, ein Mausekäfig, eine Fliege.

Der Rentierurin ist das Zauberelixier, die Probanden sind Vögel und Mäuse, Seite eins ist Testgruppe, um allem Anschein nach mit Seite zwei der Kontrollgruppe verglichen zu werden und im Sinne empirischer Tradition repräsentative Ergebnisse zu erhalten. „Soma“ ist ein Naturprodukt und entsteht ebenso natürlich wie die Tatsache, dass lebende geflügelte und vierbeinige Ausstellungsstücke den Hamburger Bahnhof zieren. Während 2005 in der Londoner „Turbinenhalle“ noch die wahre und direkte Konfrontation des Betrachters mit dem Experiment und der unmittelbaren Erfahrung zu belobigen



war, ist Carsten Höllers neueste Installation „Soma“, hinter der Maskerade lebendiger Rentiere, eher das mühsame, textlastige Illustratum einer mythologischen Überlieferung, unter dem Deckmantel der Naturwissenschaften.

Was Carsten Höller wirklich betreibt, ist Bildproduktion in kleinschrittiger Form und Weise, samt einem skulptural monumentalen Überbau. Sechzehn bis zu achtundfünfzig Meter lange, hochglänzende „Stainless-Steel“-Windungen fordern den Freiwillenden zum eigenen Testlauf heraus. Das Museum als Laboratorium hingegen scheint angetrieben, die kleine Idee, theatral in größter Dimension annehmbar zu machen. So entpuppt sich auch die immense Tribüne als Schnittstelle zwischen Plagiat und strategischem Genialismus: Das roh aus Bänken zusammengesetzte Baugerüst weckt Erinnerungen an Martin Kippenbergers formal so ähnlich bestuhlten Sitzrang in „The Happy End of Franz Kafka's Amerika“ (1994). Während Kippenbergers Bretterboden ein integraler, unverzichtbarer Bestandteil der Installation war, scheint es sich im Fall Höllers lediglich um eine kontemplative Raststelle zu handeln.

Ein Rondell war gespickt mit gemischten Pilzen, die, wie im Biologiebuch der Länge nach halbiert, überdimensioniert und als Trennmarke „Rentierbereich eins“ von „Rentierbereich zwei“ zu separieren schienen. Sahnehäubchen auf dem Rentierücken, ein rundes Plateau mit dem Blick über die gesamte Herde und der Möglichkeit, noch nicht einmal in der Nacht das Szenario aus den Augen zu lassen.

Das Highlight: „Bed and Breakfast“ direkt in der Ausstellung. Ein exquisites Spektakel für diejenigen, welche von dem günstigen Angebot der Fluggesellschaft keinen Gebrauch machen mussten; und viel exklusiver, als es eine Currywurst vermag. Wer hätte vermutet, dass Wildhüter Kittelmann seinen Tierschwerpunkt, durch Walton Ford in zweidimensionaler

Vorstufe initiiert, um nun dank des Zirkus Höllers, seine wohlverdiente Profession als Zoodirektor einzunehmen. Die Masse der neugierigen Beobachter nutzte den Hamburger Bahnhof gerne, um hinter der Panzerglasscheibe dem Treiben zuzuschauen und hinkende Vergleiche über die Stadien des Experiments heranzuziehen.

Der Publikumsmagnetismus als naturwissenschaftliches Phänomen betrachtet, hätte sich unter diesen räumlichen Gegebenheiten mit aufrichtigerem Interesse und unter angemesseneren Gesichtspunkten durchaus objektiver erforschen lassen, als es Carsten Höllers ideale Bedingungen über „Soma“ zuließen. Denn wer eigentlich in den Fokus der Beobachtung gerückt wurde, war der die trabende Masse umschleichende Zuschauer. Es ging weniger um die Illustration eines Versuchsaufbaus zur Herleitung eines okkulten Verfahrens, als vielmehr um das emergente Verhalten der pilgernden Massen. Somit determinierte nicht einmal der Elektrozaun die groß angelegte Wissenschaftsvergewaltigung – die eigentliche Glocke über dem Experiment war das Dach des Hamburger Bahnhofs.

Es war wohlweislich eine animalische Leistung, wie sich durch den Brunftruf von Direktor und Dompteur, die Ausstellungshalle mit naiver Schwärmerei anfüllte: Stolz, stauend, amüsiert und kaum zu bändigen scheinen Mensch und Museumsdirektor im Anblick der anderen Spezies. So arbeitet Carsten Höller tatsächlich an der Unsterblichkeit, denn Lachen verlängert ja bekanntlich das Leben. Nun, wenn die ewige Vitalität nicht durch „soma“ herbeizuführen ist, dann sollte man vielleicht doch auf die verheißungsvolle Offerte zurückgreifen, inklusive Currywurst und Pommes.

Inga Krüger

Ausstellungsdaten siehe Seite 23

... in variationsreiches Spektrum der Sexualität...
 ... die Ordnung der...
 ... Spielarten kreiert hat, indem sie...
 ... und Pathologien in ein System der...
 ... er Identität und Luste überführt. Vom...
 ... Menschen fordern sie – Frauen sind...
 ... geschlossen – den Orgasmus. Dieser...
 ... Krampf beschrieben, „Kontraktionen...
 ... lösen hormonelle Mechanismen aus, wie...
 ... kehrt. Der Orgasmus wird zum Moment...
 ... ung, Triumph des Lebens und einziger...
 ... Zeitgleich verstärkt sich die Forderung...
 ... tung und Geburtenkontrolle: Die neuen...
 ... sollen zufriedene, befriedigte Herrscher...
 ... Luste, aber niemals Unterworfenen des...
 ... Schicksals werden.¹ So entsteht durch...
 ... von Sexualität und Fortpflanzung ein...
 ... daneben ein Fortpflanzungskörper.²
 ... Valeska Gert beschäftigt sich mit der...
 ... menologie des von ihr so genannten...
 ... interessiert sich weniger für Gene und Hormone, die



Das Chaos im Kosmos

/Valeska Gert im Hamburger Bahnhof

Valeska Gert (1892–1978) schuf ihren eigenen Kosmos. Ihre Arbeiten umfassen Tanz- und Theaterstücke, Filme sowie musikalische und poetische Hinterlassenschaften, die sich keinem bestehenden Genre zuordnen lassen. Sie sind angenehm unbequem. Thematisch beschäftigt sich Gert mit der Dekonstruktion von gesellschaftlich etablierten Rollenvorstellungen und Wahrnehmungsmustern. Die Künstlerin konzipiert sozialkritische Parodien, in denen sie ihre eigene Rolle von einem zum anderen Moment wechselt – sie ist unberechenbar, sie „explodiert“ und erstarrt gleichzeitig, ist absolut präsent und verschwindet wieder im nächsten Augenblick.

Das Phänomen Valeska Gert fasziniert und irritiert zugleich. Ihre Konzeptionen von Tanz und Schauspiel waren wegbereitend für die Entwicklung des Ausdruckstanzes und des Theaters der Avantgarde. Und trotzdem ist sie heutzutage weitgehend unbekannt.

Das war allerdings nicht immer so. In den 1920er und 1930er Jahren war sie einem breiten Publikum durchaus geläufig. Von den einen abgelehnt als „Bürgerschreck“, wurde sie von den anderen bewundert und gefeiert. Sie verkehrte in Künstlerkreisen mit Bertolt Brecht und Sergej Eisenstein.

Wie kann es sein, dass sie dennoch nahezu aus unserem kulturellen Gedächtnis verdrängt wurde?

Der Begriff der „Neuen Frau“ der 1920er Jahre – ein emanzipatorischer Entwurf, der sich in der Realität hauptsächlich in äußerlichen Merkmalen niederschlug, zum Beispiel einem Kurzhaarschnitt als Ausdruck von Selbstbestimmung und Negierung tradierter Rollenbilder – sollte beispielsweise die sexuelle, finanzielle, rechtliche und persönliche Unabhängigkeit der Frau der Nachkriegszeit aufzeigen. Während dieses Konzept für den Großteil der weiblichen Bevölkerung ein Ideal blieb, lebte Gert in den zwanziger Jahren diesen expressiven, skurrilen und eigenständigen „Typus Frau“.

Sie unterschied sich von ihren zeitgenössischen Kolleginnen wie Mary Wigman, die durch fließende Bewegungen und mystische Thematiken das Bindeglied zwischen Innovation und Tradition darstellte. Mit ihrer „absoluten“ Darstellungsweise, die weder Tanz noch Schauspiel noch Performance allein war, ging Gert an die Grenzen des Darstellbaren. In einer Mischung aus scharfer Beobachtung, besonderem Einfühlungsvermögen und situationsabhängiger Intuition, beschäftigten sich ihre Arbeiten vor ihrer Emigration in die USA 1939 insbesondere mit Thematiken, die die zwanziger Jahre versinnbildlichen: Sie stellte den „Anti-Bürger“ in Form der Darbietungen „Canaille“ oder „Kupplerin“ dar, „tanzspiele“ das Tempo der Großstadt bzw. die Hast der Zeit in „(Berliner) Verkehr“ oder in „Nervosität“ – um uns darauf in „Tod“ mit dem Thema der Vergänglichkeit zu konfrontieren.

Gert agierte gleichsam als personifizierte Übertreibung und Zuspitzung der Diskrepanzen und Zerrissenheiten zwischen Tradition und Zeitgeist, zwischen Anonymität und Geborgenheit, zwischen Vorwärtsdrängen und Verharren, was Gerts Arbeiten heute immer noch aktuell erscheinen lässt.

Es liegt auf der Hand, dass das Nazi-Regime Gerts, mit keinen Konventionen zu vereinbarendes Auftreten, nicht akzeptierte. Nach 1933 wurde ihr als jüdischer, „entarteter“ Künstlerin die Auftrittsberechtigung entzogen, woraufhin sie sich ab den dreißiger Jahren in Frankreich, England und den USA aufhielt.

Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland zu Beginn der 50er Jahre sah man sie in unterschiedlichen Filmen wie beispielsweise in „Julia und die Geister“ von Federico Fellini oder in „Der Fangschuss“ von Volker Schlöndorff, in dem Gert sich in die Rolle der verrückten Tante Praskovia begab. Außerdem machte sie sich als Kabarettistin in Berlin und als Lokalbesitzerin auf Sylt einen Namen.



Eben diese Valeska Gert wird bis zum 10. April in der Ausstellung „Pause. Valeska Gert: Bewegte Momente“ im Hamburger Bahnhof in Berlin für die Öffentlichkeit wiederentdeckt. Die Ausstellung findet anlässlich der Buchveröffentlichung „Valeska Gert: Ästhetik der Präsenzen“ von Wolfgang Müller statt, welcher unter anderem als Mitglied der Musikband und Performancegruppe „Die tödliche Doris“ aus den 1980er Jahren bekannt ist.

Im Obergeschoss des Hamburger Bahnhofs werden einige der wenigen verbliebenen Werke Valeska Gerts in Verbindung mit Arbeiten von Valie Export oder Marcel Duchamp präsentiert. Der Titel der Ausstellung bezieht sich auf eine Performance von Gert in den zwanziger Jahren, in der sie in der Pause einer Kinovorstellung anstatt einer kurzweiligen Unterhaltungsaufführung vielmehr selbst eine Pause darstellte – starr und stumm ausharrend, konfrontierte sie so den Betrachter mit dem Moment des Innehaltens. Für eine kurze Dauer veränderte Gert im Kinosaal die Geschwindigkeit der Zeit. Diese direkte Konfrontation mit ihren eigenen Erwartungshaltungen stellte für die Mehrheit der Zuschauer eine Herausforderung, wenn nicht sogar Überforderung dar. In der Ausstellung selbst wird die „Pause“ in einem zurückliegenden hinteren Raum aufgegriffen. In einer Videoarbeit sieht man Müller zum Buchschrank gehen, ein Buch bei der Abbildung einer Fotografie von „Pause“ aufschlagen und mit der Kamera darauf verharren. Eine kurze Erläuterung der „Pause“ würde den Besucher wohl weit mehr aufklären, als eine Performance über eine Performance es zu tun vermag. Ein weiterer Raum der Ausstellung ist zudem ausschließlich mit Arbeiten von Künstlerinnen bestückt, was wahrscheinlich nur der wachsame Betrachter auszumachen weiß. Steht dahinter die Idee, dass Gert als „Neue Frau“ die etablierte Rolle der Frau dekonstruierte, oder dass „weibliche“ Kunst

generell die gleiche Anerkennung verdient wie „männliche“ Kunst? Da es weder zeitliche Übereinstimmungen der Arbeiten zu Gerts Schaffen, noch thematische Assoziationen gibt, scheint dieser Ansatz angesichts der Bandbreite der Gertschen Arbeitsweise und ihrer Person an sich sehr beliebig. Die Ausstellungssituation selbst ist ebenso wenig in ihrer Konzeption vollständig durchdacht, wie auch bestimmte Ansichten, die Müller in seinem Buch postuliert. Pamphletartig kritisiert er hierin die konforme Entwicklung der Gesellschaft im Gegensatz zu der Authentizität und Einmaligkeit einer Valeska Gert. Die Tatsache, dass ihr Schaffen weitestgehend in Vergessenheit geraten konnte, schreibt er ihrem Geschlecht und dem auch heute noch schweren Stand weiblicher Künstlerinnen im Kunstgeschehen zu.

Dass sie im heutigen Kanon kaum zu finden ist, bedingte neben ihrem Geschlecht sicherlich auch ihre extreme Arbeitsweise sowie ihre Haltung zum Erfolg und zum Kunstmarkt, die sie folgendermaßen formulierte:

„Ich hab immer die Dinge abgeschmissen in demselben Moment, wo die Dinge Erfolg gehabt haben. [...] im selben Moment, wo's plötzlich ganz hoch ging, da bin ich abgezogen. Ich hab ein Bedürfnis immer wieder von vorne anzufangen.“

Das eben ist Valeska Gert – sie lässt sich nicht „festhalten“ oder zuordnen. Insgesamt vermisst man Hintergründe und Zusammenhänge des Gertschen Œvres in der Ausstellung. Vielmehr werden dem Besucher Kontexte und Ideen geboten, die weit mehr auf den Kurator Müller zurückzuführen sind und mit denen die Ansprüche einer Künstlerin wie Valeska Gert, die sich stets der Kategorisierung oder Kontextualisierung entzog, wohl kaum vereinbar sind.

Dem in der Ausstellung spärlich zusammengetragenen Material hätten keine weiteren Künstler/innen zur Seite gestellt werden sollen. Stattdessen hätten zum Verständnis der Künstlerin weitere Sequenzen ihres Schaffens in den zwanziger Jahren genützt. Denn Valeska Gerts Werk spricht für sich und käme weit besser ohne weitere persönliche Interpretationen von Kuratoren aus.

Die in der Ausstellung präsentierte Videoarbeit „Baby“, die Gert als Doppelakteurin sowohl eines Säuglings als auch seiner Amme zeigt, ist eine Kostbarkeit. Da Gerts Hinterlassenschaften dem Einzelnen schwer zugänglich sind, lohnt ein Besuch der Ausstellung also schon allein für diesen und andere filmische Auftritte wie beispielsweise als „KZ-Kommandeuse Ilse Koch“.

Zusammenfassend ist der Ausstellung im Hamburger Bahnhof zwar die Passion des Initiators Wolfgang Müller anzumerken. Sie bietet jedoch nur einen winzigen, von gut gemeinten Ansprüchen verstellten Blick auf die Vielfalt des Gertschen Œvres. Beim neugierigen Betrachter kann sie dennoch ein Interesse an dieser schillernden und bedeutsamen Künstlerin wecken und als Anstoß zur weiteren Auseinandersetzung mit Valeska Gert dienen, die eine tiefere, persönliche Recherche unbedingt wert ist.

Patricia Ratzel

Valeska Gert, „Pause. Valeska Gert: Bewegte Momente“, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Invalidenstraße 50-51, 10557 Berlin, 17.9.2010–10.4.2011



Willem de Rooij „Intolerance“, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin, 18. 09. 2010–02. 01. 2011

Siehe auch von hundert 10 (11/2009) die Artikel von Maren Lübke-Tidow zu Thomas Demands Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie und in der gleichen Ausgabe von Jasmin Jouhar über Imi Knoebel an gleichem Ort. Die Willem-de-Rooij-Ausstellung wurde von Melanie Franke in der von hundert 13 (11/2010) besprochen. Alles online unter www.vonhundert.de

Innenarchitektonische Intoleranzen

/Willem de Rooij in der Neuen Nationalgalerie (verglichen mit Imi Knoebel, Thomas Demand und Rudolf Stingel)

„Intolerance“ lautete der Titel der Ausstellung, einer temporären Installation des niederländischen Künstlers Willem de Rooij, die in der Neuen Nationalgalerie Berlin gezeigt wurde. Ihr Direktor Udo Kittelmann formulierte zu seinem Amtsantritt das Ziel, in der oberen Halle der Neuen Nationalgalerie ausschließlich Ausstellungen zu organisieren, die an einem anderen Ort nicht denkbar wären. So setzten sich die Ausstellungen von Imi Knoebel, Thomas Demand, Rudolf Stingel und zuletzt Wilhelm de Rooij auf unterschiedlichste Art mit der Architektur Mies van der Rohes auseinander.

Bei De Rooij gewährten die Glaswände keinen Einblick in den oberen Teil der Neuen Nationalgalerie. Spiegelnd führten sie dem Ausstellungsbesucher Stadtraum und Passanten vor Augen. Eine auf das Glas aufgetragene Klebefolie und innenliegende, raumhohe Gardinen tauchten das Innere in ein leichtes Halbdunkel. Eine graue Wand mit der Aufschrift „Willem de Rooij Intolerance“ verband die sich gegenüberliegenden Garderobenkuben, bis auf einen Durchgang, miteinander und trennte so Eingangsbereich und Ausstellungsraum voneinander. In der Mitte der Halle wurde, parallel zu der bereits erwähnten, eine weiße, 36 Meter lange, 5,2 Meter hohe und 2,4 Meter tiefe Wand gesetzt, also in vertikaler Ausrichtung zu den beiden bestehenden raumhohen Scheiben aus Marmor.

Wilhelm de Rooij verklebte für seine „speziell für die Neue Nationalgalerie“ (Begleittext zur Ausstellung) entwickelte, temporäre Installation die sonst so transparente Glasfassade und ließ die Architektur so als einen monumentalen, in sich geschlossenen Fremdkörper erscheinen. Von Außen wirkte die dunkle, spiegelnde Fassade abweisend und ließ so im Inneren eine private Sphäre vermuten. Der Blick durch die Ausstellungs- in die Stadtlandschaft wurde ersetzt durch eine graue Reflektion. Kittelmann beschreibt im Vorwort der

zum Werk gehörigen dreibändigen Publikation „den transparenten offenen Ort als eine Einladung an alle und alles: als ein Zentrum der Toleranz“.

Das „Zentrum der Toleranz“, vom Raumkontinuum zum „grey cube“ transformiert, ließ den Besucher jedoch im Halbdunkel stehen und setzte ihm Grenzen entgegen. Zugleich bildete die weiße Ausstellungswand, hell erleuchtet, den zentralen, als Objekt erfahrbaren Anhaltspunkt und die sonst begrenzende Wirkung der Marmorwände trat zurück, um nun den Blick optisch zu kanalisieren. Laut Katalog ist „das Halbdunkel (...) Programm“ und die Präsentationsbedingungen werden „mit denen kunsthistorischer oder ethnologischer Museen verglichen“.

Imi Knoebel setzte mit seiner Ausstellung „Zu Hilfe, zu Hilfe ...“ vom 23. Mai bis 9. August 2009 am gleichen Punkt an. Alle Fensterscheiben wurden weiß gestrichen und so eindeutig ihrer Transparenz beraubt. Während Knoebel der Architektur mit dem Medium Malerei begegnete, arbeitete De Rooij durch seinen Eingriff mit dem Licht, womit er Ludwig Mies van der Rohes Gedanken der Entmaterialisierung aufgriff. Knoebel brach, wie De Rooij, mit der Offenheit der modernen Architektur, mit der Konzentration auf das Innere, aber ohne auf Tageslicht zu verzichten. De Rooij erzeugte einen Gegensatz von Innen und Außen und setzte dabei das Innere in ein, das Außen nicht ganz ausblendendes Halbdunkel. Die umlaufende Silhouette der Stadt blieb also Teil des Ganzen. Die Konzentration auf das Innen wurde dabei nicht über die Auseinandersetzung mit dem Bauwerk erzeugt, sondern durch die leuchtende Präsentation der mit Bildern und Objekten dekorierten Wand. Knoebel griff hingegen die Idee der Architektur auf und nutzte die Wirkung der Innenhalle, die durch seine Malerei eine Verwandlung erfuhr.

Thomas Demand hängte in der Ausstellung „Nationalgalerie“ vom 18. September 2009 bis 17. Januar 2010 in Zusammen-



arbeit mit Caruso St. John Architects, dicke Theatervorhänge aus Wollstoff auf und schuf dadurch eine Vielzahl neuer, ineinander greifender Räume. Ähnlich wie De Rooij, der eine Trennwand als Verbindung der beiden Garderobenboxen aufstellte, also architektonische Elemente punktuell zu der bestehenden Architektur hinzufügte, schuf Demand ein neues Raumgefüge und nutzte dabei den gegebenen Freiraum. Die Vorhänge wirkten wie Wandscheiben und es gelang, die zwei Marmorscheiben als raumbildende Elemente in die Komposition einzubinden. Bei „Intolerance“ standen diese kontextlos im Raum und teilten den Blick (des Besuchers) bei dem Versuch, die Ausstellungswand in ihrer ganzen Länge und Wirkung wahrzunehmen.

In den Bereichen, wo die Glasfassade von Demand nicht aufgehängt wurde, entstand über die Spiegelung der Architektur in den großformatigen Fotografien und dem Schattenwurf der Fassadenstützen ein Wechselspiel zwischen Innen und Außen. Im Kontrast zu den dominanten Theatervorhängen, entstanden so definierte, gerahmte Ausblickssituationen, die den Umräum neu inszenierten. Das Gebäude blieb schützende Hülle und Demand bediente sich einer praktischen Möglichkeit, Räume zu schaffen, die er mit der Hängung der Fotografien thematisch abstimmte.

Für die daran anschließende Ausstellung „LIVE“ (10. Februar bis 24. Mai 2010) dekorierte Rudolf Stingel die Halle mit einem prunkvollen Kronleuchter und einem auf Graustufen reduzierten ornamentalen Teppich. Die Marmorscheiben und die zwei Garderobenkuben erhielten somit neue Präsenz und wirkten wie überdimensionale Möbel in einem Wohnzimmer. Dabei traten die dezenten ornamentalen Texturen von Marmor und Holz verstärkt hervor. Irritation entstand bezüglich des Maßstabs, weil das Muster des Teppichs vergrößert und verpixelt war.

Stingel inszenierte und präsentierte die sonst so strenge Ausstellungshalle in neuem Licht. Er arbeitete sehr klar und direkt mit dem Raum und schuf durch die Addition von zwei Elementen tatsächlich ein ortsspezifisches und temporäres Werk. Demands Gliederung der Ausstellungshalle erfolgte in Anlehnung an die dort 1969 gezeigte Paul-Klee-Ausstellung. Ein freier Grundriss bildete die Basis für unterschiedliche Konstellationen einzelner Räume.

Imi Knoebel erzeugte, ähnlich wie Stingel, mit geringem Aufwand eine neue Atmosphäre und nutzte die Hinterseiten der Garderobenkuben für die Ausstellung seiner Objekte. Willem de Rooij hingegen setzte an unterschiedlichsten Punkten an. Er blendete die Glasfassade aus, fügte der bestehenden Architektur ein Element hinzu und schuf eine neue Architektur/Skulptur/Ausstellungswand im Zentrum des Baus. Die Gegenüberstellung von Bild und Objekt, das Zusammentreffen von Werken Melchior d'Hondecoeters mit hawaiianischen Federobjekten, schaffte aber den Sprung von der Ausstellungswand als Collage hin zum raumgreifenden Gesamtkunstwerk nicht, auch weil die punktuellen Veränderungen nicht miteinander harmonierten. Sowohl Demand als auch De Rooij nutzten den Raum in erster Linie für die Ausstellung von Werken. Während Demand über die Thematisierung der Nachkriegsgeschichte einen klaren Bezug zum Ort und der Institution „Nationalgalerie“ geschaffen hat, schwebte „Intolerance“ im Raum und Kittelmanns „Zentrum der Toleranz“ wurde durch die intolerante Geste, den Einblick von Außen in die Nationalgalerie zu verwehren, in Frage gestellt. Und der Bezug auf die Architektur Mies van der Rohe war nicht so zwingend, als dass nicht auch andere Orte für diese Ausstellung genauso denkbar gewesen wären.

Timo Panzer



Klischeefrauenbilder, dreigeteilt

/Nadira Husain in der PSM-Gallery

„The Assassination of G. Hearst“ lautete der Titel der Ausstellung von Nadira Husain in der PSM Gallery an der Straßburger Straße in Berlin. Beim Betreten der Galerie mit diesmal ausschließlich schwarz gestrichenen Ausstellungswänden, fiel die Farbigkeit der Arbeiten ins Auge, die auf dem Boden, an der Wand und in Schaukästen gezeigt wurden. Für eine „Ermordung“ ziemlich farbenfroh.

Die Protagonisten der Ausstellung sind Frauenfiguren, dargestellt in diversen Medien, sprich: neben Collagen, Zeichnungen und Plastiken fanden sich auch Keramikobjekte, eine Vitrine und ein Paravent als Objektträger von Dekoration. Schön ästhetisch arrangierte Objekte und harmonisch abgestimmte Farben wollten dem Betrachter gefallen. Dabei ließ sich das Wollen erweitern mit dem Zusatz: Um jeden Preis und bar jedweder Grundlage. Denn:

Beim Herantreten an das Triptychon „Trixie“ (2010), fiel einem neben dem bunten Reigen von Form, Farbe und Material vor allem die perspektivische Verzerrung der selbst gezeichneten Hände der Frau auf, die hier innerhalb der comicartigen Darstellung eine Waffe auf den Betrachter richtete. Wenn ästhetisch, dann doch bitte keine Hand, bei der mangelndes zeichnerisches Talent sichtbar wird. Denn die ausgeschnittenen Formen der Frauen und die Hintergrundkonturen zeigen eine gewisse Detailverliebtheit und Akribie, die schön sein will. Also könnte es nicht ein eigenwilliger Duktus sein, den die Künstlerin hier zeigt, sondern vielleicht schlichtweg mangelndes Talent?

Schon das Format Triptychon präsentiert den Comic und seinen Inhalt, die Erschießung, weitaus dramatischer und aufgeladener, als die einzelnen Teile dies inhaltlich und gestalterisch einlösen. Die Leiche und die Flucht sind formal so komponiert, dass sie den Klischees der Kameraeinstellungen eines B- oder C-Movies entsprechen. Sie eröffnen

also selbst inhaltlich (wenn schon formal zeichnerisch kein Genuss) keine neue oder andere Sicht auf die Genre Krimi und Thriller.

Das Triptychon wurde hier als Präsentationsform verwendet, die den klischeebeladenen Inhalt und die vermeintlich ästhetische Umsetzung aufwerten soll. Im Sinne seiner klassischen Verwendung, zum Beispiel für Nebenfiguren auf den Seitenflügeln wurde es hier nicht genutzt.

Es spricht ja heutzutage auch nichts mehr dagegen, ist ja alles erlaubt. Allerdings steht dem ein dann nicht konsequent eingehaltener Bruch dagegen.

Im Gegensatz dazu: Eine Graphic Novel, Thema Rache, Thriller, wie sie von den Marvel-Zeichnern und Stephen King umgesetzt worden ist: „Der dunkle Turm“-Zyklus setzt hier Maßstäbe, um Kunst und Comic zu vereinen.

Dagegen wirkt das Zusammensetzen von Bildgut bei Husain lapidar und beliebig. Farbige Akzente sind bloß gesetzt worden, um ein oberflächliches Komplettarrangement zu erhalten. Geschichten erzählen oder keine Geschichten erzählen, das ist hier die Frage, und für Nadira Husain lautet die Antwort: Dann besser nicht. Zudem ist das Triptychon auch das einzige Exponat, das sich mit dem Titel der Ausstellung verbinden lässt.

Da aber der Fokus offenbar nicht auf der „Assassination“ lag, betrachtete man die übrigen Arbeiten unter anderen Gesichtspunkten. Frauenfiguren, Frauenfiguren und – Frauenfiguren, dies würde das Thema der Arbeiten in Gänze umfassen. Stattdessen bot der Text zur Ausstellung eine esoterisch-mystische Einleitung, die einen konkreten Bezug zur Ausstellung vermissen ließ. Griechische Mythologie und Sagen müssen für Zeichenversuche und Collagen erhalten.

Gut, Frauenfiguren können ja spannend sein.

Wenden wir unserem Blick dem „Paravent“ (2010) zu. Hier



werden einzelne Frauenfiguren gemischt mit Mustern, die einen Retrogeschmack verraten, in unterschiedlichen, dennoch irgendwie passenden Farben und mit Kugelschreiber gezeichneten Portraits von einer lachenden Frau und einer Frau mit Turban gezeigt.

So weit, so oberflächlich. Viel mehr lassen die zweidimensionalen Fragmente nicht zu. Stehen die Frauen miteinander in Beziehung? Ist hier ebenfalls eine Geschichte vorhanden? Werden innerhalb der Materialsprache andere Deutungen oder Betrachtungsweisen ermöglicht oder gar fokussiert?

Schnell stellte man fest: Etwaige Fragen, ob die Frauenfiguren eine einzige Frau darstellen sollen, die tanzt, oder ob unabhängig voneinander mehrere Frauen tanzen, ob die Materialien weitere Ebenen enthalten, schienen nicht relevant. Denn Tatsache ist, dass der Paravent ein Gebrauchsgegenstand ist und historisch den klassischen japanischen Windschutz ablöste, so wie er dort auch heute noch als Sicht- oder Windschutz genutzt wird.

Ebenso ist es üblich, den selbigen mit Schmuckdekor zu verzieren – ob als Hochzeitsschirm, als Langlebigkeits-Gedicht-Träger mit kalligrafischen Strichen oder als Trennwand für Räume. Außer ihrer Verwendung als moderne Trennwand, wurden Paravents häufig auch als Symbole oder als Schutz gegen etwas verwendet. Da sich Husains Kunst einer inhaltlichen Aussage verweigert, scheint – hier die These – Kunst vor allem Dekoration zu sein.

Aus jedem Genre bedient sich Husain, um dann ihre Collagen zu formen. Comic, Mythologie, Paravent, Triptychon, unterschiedlichste Materialien... Aber es scheint, um mit einer Plattitüde zu antworten, dass weniger mehr gewesen wäre

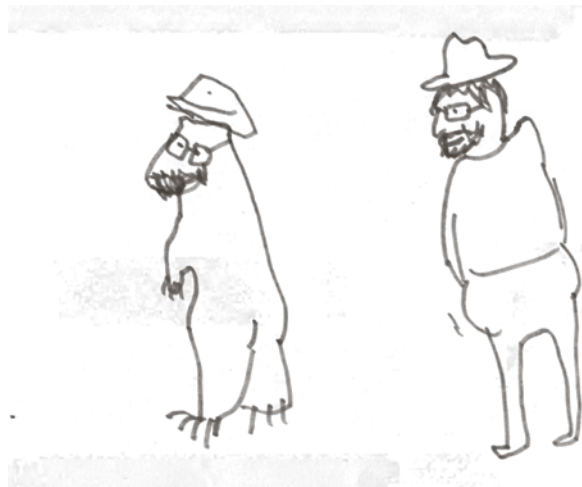
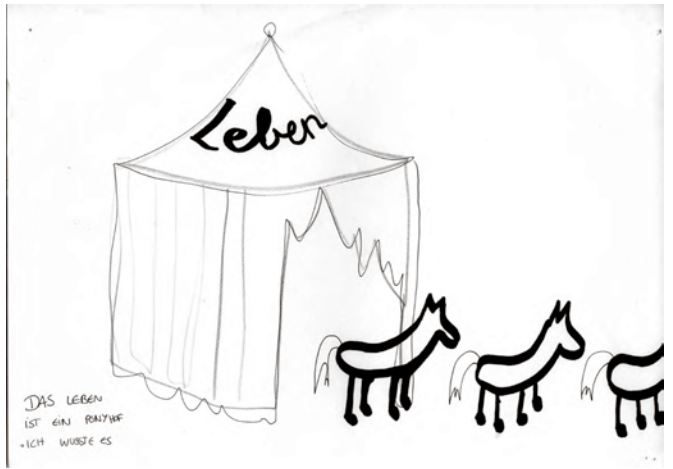
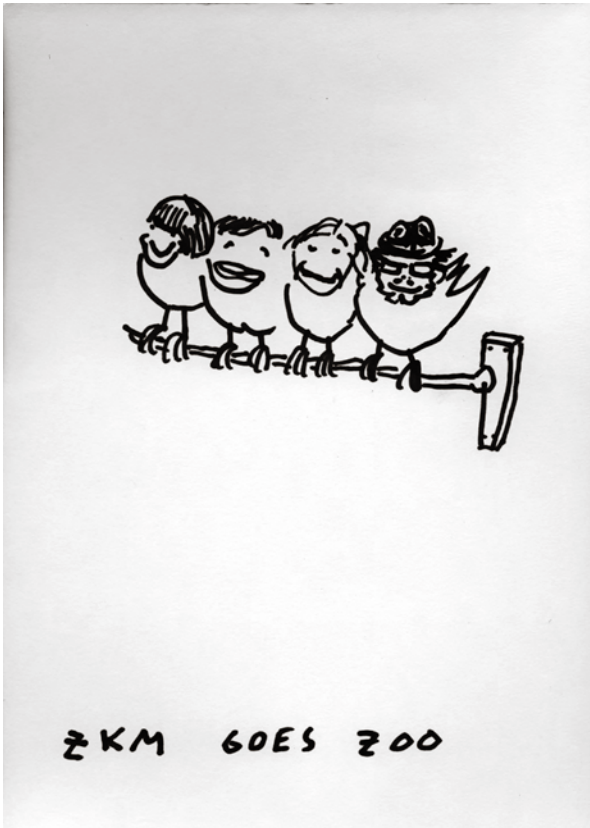
Die klassischen Formen Paravent und Triptychon als dreigeteilte Elemente, eine sich immer wieder wiederholende

Geste des Collagierens, sich permanent wiederholende Themen: Das alles könnten interessantere Aspekte sein, wenn sie explizit thematisiert worden wären. Es könnte aber auch interessant sein, würde Nadira Husein in erkennbarer Weise das Frauenbild in der Kunst hinterfragen oder Frauenbilder in der Gesellschaft jenseits von Klischees vorstellen. Als bewusster Trash der durch absurdeste Kombinationen eine unfreiwillige Komik erzielt und in einer gewissen Subgruppe Kultstatus genießt, lässt sich Nadira Huseins Kunst auch kaum lesen.

Wer zukünftig also selbst gestaltete Objekte für Wohnraum und Interieur braucht, kann sich an Nadira Husain wenden. Am besten jedoch nicht gezeichnete, sondern ausgeschnittene und beklebte. Mit dem Zeichnen, da war ja was.

Melanie Kalb

Nadira Husain „The Assassination of G. Hearst“, PSM Gallery, Straßburger Straße 6–8, 10405 Berlin, 5. 11.–18. 12. 2011



	Umfrage 2004	Einflussreichste Galerien 2011	Interessanteste Galerien 2011	Unterschätzteste Galerien 2011
1.	carlier gebauer	neugerriemschneider	Isabella Bortolozzi	Zwinger Galerie
2.	neugerriemschneider	Neu	Daniel Buchholz	Gregor Podnar
3.	Neu	Contemporary Fine Arts	Barbara Weiss	Cinzia Friedlaender
4.	Arndt & Partner	Sprüth Magers	Neu	Wien Lukatsch
5.	Contemporary Fine Arts	Max Hetzler	Giti Nourbakhsh	Tanya Leighton
6.	Schipper & Krome	Daniel Buchholz	Johann König	Laura Mars
7.	Klosterfelde	Esther Schipper	Koch Oberhuber Wolff	Ben Kaufmann
8.	Barbara Thumm	Capitain Petzel	September	Arratia Beer
9.	Eigen & Art	Johann König	Gregor Podnar	Reception
10.	Thomas Schulte	Eigen & Art	Tanya Leighton	September
11.	Johann König	Nordenhake	Sprüth Magers	Isabella Bortolozzi
12.	Barbara Weiss	Christian Nagel	Petzel Capitain	Micky Schubert
13.	Chouakri Brahms	meyerriegger	Wien Lukatsch	Sassa Trültzsch
14.	Koch und Kesslau	Klosterfelde	BQ	Koch Oberhuber Wolff
15.	Nordenhake	Barbara Weiss	Lüttgenmeijer	Anselm Dreher

Ein Liste von hundert

/Berliner Galerienranking

Die Idee einer Rangliste von Berliner Galerien kam uns beim Redaktionstreffen. Natürlich ist das eine naheliegende Idee und diese Kolumne ist normalerweise nicht das Format für solch banale „Wer hat den Größten“-Wettbewerbe. Trotzdem gehen wir alle mal zu McDonalds und trotzdem lesen wir alle gerade diese Rankings (wenn auch mit moralischen Bedenken, klar) besonders gerne, oder?

Die Zeitschrift Monopol scheint in den Köpfen der Kunstmagazinleser (und auch in unseren) dafür prädestiniert, genau so eine Liste wie hier zu bringen, führten sie dort schon öfter die Top 100 der ihrer Meinung nach wichtigsten Leute im Kunstbetrieb zusammen. Holger Liebs antwortete auf unsere Anfrage erstaunlicherweise, dass er bei so etwas nicht mitmache. Galerienrankings kämen für ihn nicht in Frage. Ok, dann machen wir das eben. Von hundert ist die neue Monopol, zumindest auf dieser Seite.

Das letzte Mal, dass so etwas gemacht wurde, war 2004. Markus Wirthmann, Künstler und Exbetreiber des Internetblogs „Kunst-Blog“ fragte damals etwa 50 kunstnahe Bekannte und fertigte aus den Ergebnissen eine Liste, die er dann per Mail mit folgenden einleitenden Worten verschickte. „Hier ist sie also, die erste und einzige Berliner Galerien-Hitparade. Wahrscheinlich die überhaupt erste Galerien-Hitparade weltweit.“ Als Referenz und historisches Zeugnis drucken wir seine Ergebnisse auch ab.

Wir stellten jedoch etwas differenzierter drei Fragen, einmal nach der „Ihrer Meinung nach einflussreichsten Galerie“, dann nach „der interessantesten“ und eben nach der „unterschätztesten Galerie Berlins“. Jeder Teilnehmer durfte nach dem Grand-Prix-System jeweils 10 Plätze in einem persönlichen Ranking platzieren. Platz eins bekam dann 10 Punkte, abwärts bis dann zu einem Punkt für den letzten. Bei weniger Nennungen fielen die unteren Punkte weg.

Von ungefähr einhundert Angefragten, nahmen schließlich 26 Leute an der Umfrage teil. Damit die Ergebnisse in ihrer Qualität eingeschätzt werden können, drucken wir auch die Namen der Teilnehmer ab.

Die beiden Sieger in den Kategorien „einflussreich“ und „interessant“ waren eindeutig und mit Abstand vor dem jeweiligen zweiten Platz. Interessant ist aber auch die Kombination aus beiden Wertungen. Hier liegt dann Neu vor Buchholz und Johann König, wohingegen neugerriemschneider durch die verhaene Kür (ein mit Esther Schipper geteilter 50. Platz bei „interessant“) gar nicht mehr auftauchen würden. Das sind dann vermutlich die Nachteile eines sehr stabilen Programms.

Andreas Koch

Barbara Buchmaier, Susanne Prinz, Jasmin Jouhar, Esther Ernst, Lena Ziese, Heidi Specker, Jens Asthoff, Andreas Schlaegel, Andreas Koch, Richard Rabensath, Iris Mickein, Ludwig Seyfarth, Kirsty Bell, Peter K. Koch, Sebastian Preuss, Katrin Wittneven, Katharina Schlüter, Boris Dornbusch, Florian Rehn, Eva Scharrer, Hannah Kruse, Noemi Smolik, David Ubrichs, Albrecht Kastein, Wayra Schübel, Peer Golo Willi



HÖLLER CARSTEN
Soma
Hamburger Bahnhof, Berlin

03. Dez. 2010

+ also, was haben wir da: Soma, ein mystisches Getränk mit Zugang zu göttlichen Sphären! Da ist Carsten Höller, Künstler und habilitierter Agrarwissenschaftler, der sich auf die Suche nach dem omnipotenten Stoff macht. Und die Versuchsanordnung, bestehend aus zwei symmetrisch aufgebauten Tierweiden mit jeweils 12 Rentieren, vier sich in der Waage haltenden Vogelkäfigen mit 24 Kanarienvögeln und zwei Fliegen in Glaskuben.

Den linken Tieren wird das eigens hergestellte (?) Somagetränk verabreicht, die rechten bleiben normal käfiggebil. Und nun beginnt die Beobachtung, nur wer beobachtet denn jetzt (bitte nicht die Besucher), wer wertet aus? Und spätestens an diesem Punkt bleibt für mich unklar, ob das Kunstprojekt ein ernst gemeintes Unterfangen oder eben nur Eliasson-Spektakelbluff ist. Und inmitten von all dem kann man für 1000€ auf einem Hochbett eine nachtlang Soma trinken und gepflegt bumsen.

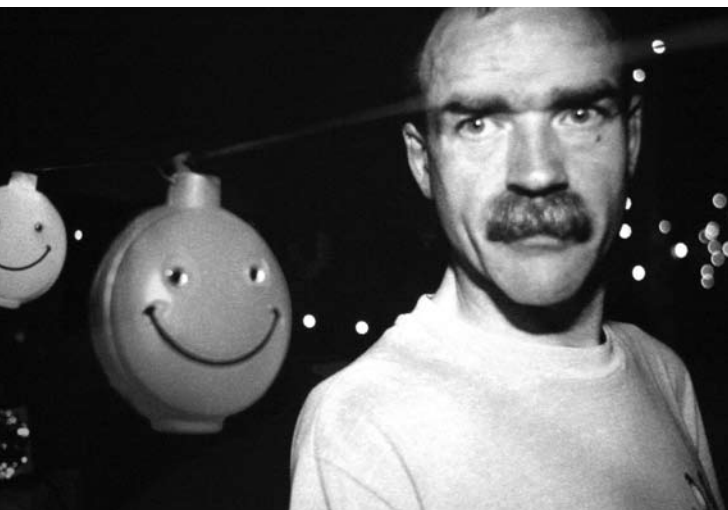
wo ich war / Esther Ernst



SUSSMAN RACHEL
the oldest living things in the world
Botanisches Museum, Berlin Dahlem

11. Jan. 2011

+ das klingt erstmal super toll: Rachel Sussman dokumentiert in ihrer Photographieausstellung die ältesten Lebewesen dieser Welt – meist irgendwelche Landschaftsgeschwürre, Krüppelbäume, Wucherungen oder seltsame Zellansammlungen, die bereits zwischen drei und achtzigtausend Jahren vor sich hin vegetieren. Ist doch abgeknallt. Macht so viel Vorfreude und war dann echt eine Enttäuschung. Da hängen bloss traurig gerahmte und fürchterlich deplatzierte Fotos, auf denen die wundersamen Gebilde kaum herauszulesen und die Infos jeweils zu knapp und lediglich mit Namen und Lebensdauer gekennzeichnet sind. Puh, da wurde mir die Begeisterung in nullkommanix wieder genommen. Da kann gar kein Staunen aufkommen, weil der Zugang und die Sorgfalt auf allen Ebenen fehlt. Jedes Geohäft würde daraus einen besseren Beitrag machen. Ein Stock tiefer entdeckte ich einen Baumwürger und in dem Baumwürger eine verwachsene Luftwurzel. Da war meine Welt wieder in Ordnung...



GOLDIN NAN
Berlin Work
Berlinische Galerie, Berlin

15. Jan. 2011

+ ich finde die Berlinische Galerie innenarchitektonisch einfach eine Katastrophe. Dieses verwinkelte und verhuschelte Räumchenineinadergeschacher ist komplett ausstellungsunvorteilhaft.

Davon abgesehen macht es trotzdem Freude durch Goldins Berliner-Portraits zu schlendern. Sie sind nicht ganz so abgründig wie gewohnt, eigentlich ganz hübsch, farbig, fröhlich, thematisch gruppiert, regelmässig auf gestrichene Wänden gehängt, so wie's ordentlicher nicht geht. Und aha, die hat tatsächlich in der Hornstrasse gewohnt. Diese Geschichten zu den Fotos machen aber alles kaputt, die klingen immer so nach Künstlerextravagant-verruucht-fertiges-Dramaleben. Da hab ich gleich keine Lust mehr hinzuschauen, während den Fotos nämlich eher auch was Zärtliches und Liebevollnes innewohnt und gerade diese Doppeldeutigkeit doch anziehend ist.

Ob die Goldin eigentlich so ne Art Rainald Goetz ist, und ob das nicht auch fürchterlich anstrengt, für das soziale Umfeld oder so als Freund.



POLKE SIGMAR
Eine Hommage
Akademie der Künste, Pariser Platz, Berlin

28. Jan. 2011

+ Raster über Raster. Und ganz schön viele Drucke, deren Auswahl und Hängung sich mir nicht wirklich erschliessen. Aber der mittlere Raum mit der zehnteiligen Werkgruppe „Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen 1974 – 1976“ ist fantastisch und eine helle Freude mittendrin stehen zu können. Da guck ich erst von weitem, raumhälftenweise, dann Bild für Bild, die sind eng gehängt, das ist toll, da wird man voll zugehörnt, dann beim Dicht-davor-stehen, seh ich erst die einzelnen Blätter, wie sie meist unabhängig voneinander mit soner Farbtherapieschmiererei grundiert wurden, dann hat Polke Schicht für Schicht über die ganze Fläche weiter gearbeitet, einzelne Motive wieder abgebrochen oder unterteilt – wie verhalten sich denn die jeweiligen Ebenen zueinander(?), eher assoziativ(?), und sind die diversen Maltechniken und Stile inhaltlich zu lesen(?), und überhaupt ist mir seine thematische Werkgruppe inhaltlich angenehm unnachvollziehbar. Man, ist das toll!



DUCHAMP MARCEL
Bell Haleine, Eau de Voilette, 1921
Neue Nationalgalerie, Berlin

28. Jan. 2011

+ Jörg und ich haben uns kurz vor Mitternacht vor der Vitrine verabredet und fanden eine leere Nationalgalerie mit drei Aufpassern und einem gläsernen Parfümflakon samt Schachtel vor und fühlten uns wie im Film. Und klar, die Veranstaltung ist natürlich auch ein Spektakel, in unserem Falle ein sehr stilles, aber vielleicht ist gerade diese Art des zur Schau stellens dem Werk total angemessen, denn die Flasche allein kann nicht wirklich eine Attraktion sein, die gibt's ja auch als Abbildung nicht schlechter zu sehen, also wird hier mit der Aura und dem ganzen Rezeptionsschwanz gearbeitet und so der Versuch unternommen, Belle Haleine in einen passenden und zeitgemässen Ausstellungskontext zu stellen. Unter dem Pseudonym Rose Sélavy hat sich Duchamp von Man Ray in Frauenkleidern fotografieren lassen und das Flacon-Etikett neu gestaltet, den Parfümnamen „Un air embaumé“ (Duftende Luft) in „Belle Haleine“ (schöner Atem) umbenannt. Toll-toll, und ja-ja, der hat alles schon erledigt, der Marcel...



SNOW AGATHE
All Access World
Deutsche Guggenheim, Berlin

12. Feb. 2011

+ also, da gibt's bunte, grelle raumhohe Papierbahnen-collagen an allen Wandflächen herunter hängend, da stehen mehrere quietschende Pop-Trash-Skulpturen im Raum verteilt, und all dies ist von mittendrin aber auch von einer Aussichtsplattform aus zu betrachten. Frau Snow hat sämtliche Wahrzeichen und Monumente von touristisch berühmten Städten abgegrast und untersucht, verwurschtet und verschnippselt. Es sind Motive, Formen oder Silhouetten, die jeder bereits millionenfach gesehen hat, ohne je dort gewesen zu sein. Da stehe ich mitten in einem dreidimensionalen Reiseprospekt und merke, mir ist überhaupt nicht klar, was die nun an ihrer eigenen Ansammlung interessiert und denke: ja wat denn nu mit das ganze Geschnippel und Gebastel? Oder geht mir das so, weil ich keine Ahnung hab, was die sonst so macht? Kann ja keinen Bezug zu früheren Arbeiten herstellen, nicht wirklich was herauslesen... Macht nix, ich nehms einfach mit und ordne diesen Besuch in die mir-nichts-dir-nichts-Schublade ein.



„Man muss jetzt durchhalten“

/ Über das Areal rund um die Heidestraße

Gibt man bei Google Maps „Heidestraße, Berlin“ ein, erscheint östlich der Heidestraße ein vom üblichen Grau der Karte abgesetzter dunkelgrauer Streifen, der an das Ufer des Spandauer Schifffahrtskanals grenzt. Da Google Maps den Nutzern eine Legende vorenthält („Mensch Google Maps macht mal ne Legende kann doch nid so schwer sein“ – www.google.de/support/forum – „Oder sind wir nur zu blöd, sie zu finden?“), kann man über die Farbgebung nur spekulieren. Dunkelgrau gleich Pampa?

Durch das dunkelgrau gefärbte Gebiet ziehen sich mehrere Gebäudestreifen: am südlichen Ende das Landessozialgericht, daneben das Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof. Dahinter die Lagerhallen des ehemaligen Containerbahnhofs.

Nach Aufgabe des Bahnhofsbetriebs, der Eröffnung des B-96-Tunnels 2003 und des nahe gelegenen Hauptbahnhofs 2006 wurde der Druck größer, die brach liegenden Flächen gedanklich einer neuen Nutzung zuzuführen. Ein städtebaulicher Wettbewerb wurde ausgelobt und ein Masterplan erarbeitet. Der sieht ein Stadtquartier mit berlintypischer Nutzungsstruktur vor: eine Mischung aus Arbeiten und Wohnen, Einkaufen, Kultur und Freizeit. Einer der sechs entworfenen Teilbereiche ist der Kunstcampus, gedacht als Impulsgeber und besonderer identitätsstiftender Faktor mit internationaler Ausstrahlungskraft.

Die ersten Entwicklungshelfer für das geplante, 40 Hektar umfassende Stadtgebiet waren 2006/2007 die Galerien Haunch of Venison, Hamish Morrison (damals noch Spielhaus Morrison) und fruehsorge – Galerie für Zeichnung, die sich an der Heidestraße zwischen Elektrohandel und Kfz-Werkstätten ansiedelten.

Kristian Jarmuschek hatte inzwischen ein Auge auf die Lagerhalle hinter dem Hamburger Bahnhof geworfen. Gemein-

sam mit Friedrich Look von der Wohnmaschine und dem Sammler Harald Frisch wurde geplant, verhandelt und endlich auch ein Mietvertrag unterschrieben. Nachdem Pott Architects der Halle am Wasser, finanziert vom Immobilienunternehmen Vivico, dem Eigner der Grundstücksfläche, eine Textilhaut übergestülpt hatte, konnten die drei Galeristen ihren neuen Palast beziehen. So fühlte sich das Residieren in den großzügigen Räumlichkeiten jedenfalls an, denn mit im Paket waren neue Ausstellungsmöglichkeiten, Inspiration für die Künstler und das Eindruckmachen auf den einen oder anderen Sammler.

Andersen S. Contemporary aus Kopenhagen, Arndt und Partner und die indische Galerie BodhiBerlin übernahmen die weiteren Räume. Nach der Eröffnung am 2. Mai 2008 war in nahezu jeder Zeitung von dem neuen Kunstareal zu lesen. Man zog Parallelen zu dem Galerienboom, der in den 1990er-Jahren rund um die Auguststraße seinen Anfang genommen hatte, von wo auch einige der Heidestraße-Galerien herkamen.

Galerien auf Tuchfühlung. Einmütig scheint das Konzept für die Galeristen aufzugehen, die sich bei den Eröffnungen um zeitliche Koordination bemühen und den gemeinsamen Flyer „Kunst am Hamburger Bahnhof“ herausgeben. Fünfzehn Kunsträume präsentieren sich in fußläufiger Nähe, bequem auch für das Vernissagenpublikum, das von einer Ausstellung in die nächste fallen kann. Und, anders als in Mitte, sind es keine zufällig vorbeisclendernden Touristen, die sich neugierig unter die Mensentrauben mischen. („Obwohl man gegen die natürlich auch nichts hat...“). Es herrscht eine Art Sommerfeststimmung, die viele zum Bleiben einlädt. Und zwischendrin ist vielleicht ein Abstecher ins Rodeo Ressort am Wasser drin, das trotz der Insolvenz des Rodeo im Postfuhramt („jetzt ist erst mal Schluss mit lustig“, [/100/36](http://www.</p></div><div data-bbox=)



rodeo-berlin.de/Club.html) mit Frühlingsbeginn wiederzukommen verspricht, oder in das demnächst eröffnende Restaurant Bebe Rebozo neben Wendt + Friedmann.

„Vergleichbar mit der Heidestraße ist allenfalls die Situation in Chelsea“, meint Helmut Schuster von der gleichnamigen Galerie, „East London ist zu weitläufig und zum Beispiel in Wynwood gibt es zwar auch etwa 50 Kunstorte auf engem Raum, Besucher kommen allerdings nur zu den gemeinsamen Eröffnungen. Das Kunsthopping, das Besuchen mehrerer Galerien an einem Ort, findet in der Heidestraße konsequent statt und macht den Standort auch aus.“

Während Schuster die „extrem bodenständige Atmosphäre“ lobt und sich freut, „dass es hier nichts gibt – nur Kunst; man kann hier nicht nett im Cafe sitzen und Shopping in der Edelboutique ist auch nicht möglich“, träumen andere von einem Kunstcampus nach Vorbild des Museumsquartiers Wien, das nicht nur einen Kunst- und Schaffensraum, sondern vielfältig genutzten Lebensraum darstellt. Gemeint ist auch eine offenere Szene, die neben professionellen Galerien schaffende Künstler mit einbezieht, wie Tacita Dean und Thomas Demand, die bereits seit längerem vor Ort arbeiten. Olafur Eliasson ist inzwischen weiter zum Pfefferberg gezogen.

„Dieser Standort wird international tonangebend werden“, zitierte die Berliner Zeitung vor der Eröffnung der Halle am Wasser Kristian Jarmuschek. Inzwischen hat Claus Andersen seine Galerie ebenso wieder abgezogen wie Amit Judge Bodhi, ein Spekulant, der auch seine Standorte in Bombay, Delhi, New York und Singapur schließen musste. Und durch den Ausverkauf seiner Lagerware mal eben den gesamten indischen Kunstmarkt ruinierte. Mit dem Weggang von Haunch of Venison schließt sich ein weiteres Fenster zur internationalen Kunstwelt. Nach der letzten Ausstellung mit Yoko Ono Ende 2010 spart man sich die Galerie in Berlin, um lieber in

die Dependance in London und New York zu investieren, wo „auf einer Straße mehr Sammler sitzen als in ganz Berlin“ (Rafael Jablonka, Galerie Jablonka). In der Hauptstadt gute Geschäfte zu machen, ist ein zähes Unterfangen.

Da können die Besucherzahlen am Wochenende laut der Galeristen vor Ort noch so erfreulich sein und „die Kollegen in Köln und anderswo vor Neid erblassen lassen“. Ob potenzielle Käufer darunter sind, steht auf einem anderen Blatt. Wenn Friedrich Look seine Rechnungen durchblättert, kommen die Käufer von überall her – manche davon waren nicht einmal in seiner Galerie.

Natürlich hängt die Zukunft der Heidestraße auch davon ab, welche Galerien folgen. Die derzeitige Marktlage sieht wohl eher Büro mit Ausstellungswand vor, als das Beziehen von repräsentativen Räumen mit Hunderten von Quadratmetern. Für die drei Hauptmieter der Halle am Wasser wird der Leerstand unterdessen teuer. Über die Bewerber herrscht Stillschweigen, zumindest so lange, bis sich jemand zum Überweisen der Kautions auf das Mietkonto entschließen kann.

Für Nolan Judin scheint die Marktflautenbeschreibung weniger zuzutreffen. Juerg Judin, ehemaliger Geschäftsführer von Haunch of Venison, und David Nolan tauschen den Standort Heidestraße im Juni 2011 gegen noch größere Räumlichkeiten in der Potsdamer Straße ein, eine Druckhalle mit neun Meter hohen Decken auf dem ehemaligen Areal des Tagesspiegels.

Zieht die Kunstkarawane weiter? Auch Arndt hat sich bereits in der Potsdamer Straße eingerichtet. Laut der Contemporary Arts Alliance Berlin entwickelt sich hier gerade „ein für tot gehaltener Kiez zum Pflichtprogramm für Kunstinteressierte. Mit neuen Galerien, einem Freien Museum und ein paar alten Bekannten wird ausgerechnet die Potsdamer Straße zum Gegenpol der Galerienszene in der Heidestraße“ (http://caa-berlin.org/caaz/category/academy_de).

Zwei, drei Jahre Potsdamer Straße, dann Wiederbelebung der Auguststraße mit dem geplanten „Multiplexkunst kino“, der künftigen kommerziell-kulturellen Nutzung der ehemaligen Mädchenschule in der Auguststraße 11–13, für die der Galerist Michael Fuchs im Dezember einen Mietvertrag für zwanzig Jahre abgeschlossen hat. Danach wieder Heidestraße – das sind die Prognosen und Hoffnungen von Andreas Wendt. Wie sich die „dunkelgraue Pampa“ und das Kunstareal in den nächsten Jahren entwickeln werden, bleibt abzuwarten – wenn alte Gebäude wie das Tape oder Mitte Meer abgerissen werden, neue Gebäude hinzukommen und riesige Freiflächen zu bespielen sind. Wenn das Thema Kunsthalle am nahe gelegenen Humboldthafen begraben wird und die erste Shoppingmall à la Alexa aus dem Boden schießt. „Man muss jetzt durchhalten.“

Christiane Weidemann



Stereo Total

/Gong Show bei Micky Schubert, Bell Show bei Lüttgenmeijer

Die Frage, die mich lange beschäftigte, ist, wie aus der Hand eines einzigen Kurators derart grundverschiedene Ausstellungen gelingen konnten. Er hat natürlich zwei Hände. Sicher – sie ergänzen sich thematisch, die „Gong Show“ in der Micky Schubert Galerie und die „Bell Show“ in der Galerie Lüttgenmeijer.

Bereits Friedrich Schiller hat innerhalb des deutschsprachigen gutbürgerlichen Bildungskansons mit dem „Lied von der Glocke“ dem Herstellungsprozess des Glockengusses und der darin gespiegelten menschlichen Schicksalhaftigkeit ein Denkmal gesetzt. Global und kulturgeschichtlich ist mit dem Klang von Glocken oder eines Gongs meist ein zeremonieller Hinweis verbunden. Er erinnert an besondere Uhrzeiten, alarmiert, mahnt, gedenkt. Selbst eine eigene Wissenschaft, die Kampanologie, befasst sich neben der technischen Ebene der Herstellung und Akustik auch mit kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Aspekten von Glocken.

Eine von vielen wichtigen Inspirationsquellen des belgischen Kurators Dieter Roelstraete jedoch ist der Film „Andrej Rublev“ (1966) von Andrej Tarkovskis. Darin markiert die Szene des Glockengusses einen Wendepunkt. Sie steht für die Umsetzung von Visionen, die dabei frei gesetzten übermenschlichen Mächte im Entschluss zur künstlerischen Schaffenskraft sowie die Zerbrechlichkeit, an dem scheinbar Unmöglichen vielleicht doch scheitern zu müssen. Doch zu den Ausstellungen selbst.

Die Künstler der „Gong Show“: Pierre Bismuth, Marco Bruzzone, Karl Holmqvist, Annika Larsson, Mark Soo, Zin Taylor und Wolfgang Tillmans, scheinen sich auf investigativ künstlerische Recherchereise begeben zu haben.

Der Raum ist lautmalerisch eingenommen von der Videoinstallation Pierre Bismuths („A Brief Historical Survey of Continuity in the J. Arthur Rank Organization“, 2011), in

der sich die Eröffnungssequenz der Filme der „Arthur Rank Productions“ offenbart. Das Charakteristikum im Vorspann ihrer Filme ist stets der sogenannte „Gongman“, dargestellt von Kenneth Richmond, einem Schwergewichtssportler, der in den 1950ern als Symbol des Unternehmens sicher der meist gesehene Schauspieler war, ohne je zu eigenem Ruhm gekommen zu sein. Der Künstler Bismuth hat auf vier Bildschirmen eine Art Simultaneität erzeugt, in der er die einzelnen Phasen: der Gong alleine, der Auftritt des Gongmans, der Schlag und die Einblendung der Produktionsfirma, auf vier Bildschirmen ablaufen lässt. Der Klang füllt, wie gesagt, bereits den Raum, noch bevor die Vier-Kanal-Installation in den hinteren Bereichen des Galerieraums zu sehen ist. Auch seien die Papierarbeiten von Annika Larsson erwähnt („Owl Saying Gong, Adorno Saying Gong, Stork Saying Gong“, 2011, „Piece for Two Gongs (Score)“, 2010), die zu ganz reduzierten Strichen zusammenfassen, dass ein Gongschlag zwar ein neues Thema einläutet, dass dabei aber, wie bei jedem Neuanfang, ein vielschichtiges Spektrum an Entwicklungsmöglichkeiten noch bevor steht. Sucht der Ausstellungsbesucher nach einer Fotoarbeit, weil Wolfgang Tillmans mit ausstellt, sucht er vergeblich, wie der Alchimist seine Goldformel. Nachträglich gefällt mir die verspielte Ebene der Ausstellung. Doch vor Ort erdrückte mich förmlich das Versteckte, das Winken des Wissenden herab zu mir, einer unwissenden Besucherin, die in der Hinter- und Untergründigkeit der Exponate zunächst sehr verloren war.

Anders nebenan in der Galerie Lüttgenmeijer. Stand ich eben noch vor den eisernen Toren Micky Schuberts, so bin ich diesmal vor einer gläsernen Schiebetür, durch die ich bereits einen Eindruck von dem bekomme, was mich drinnen erwarten könnte. Beide Male betätige ich eine Klingel, um Einlass zu bekommen und freue mich insgeheim sehr über



dieses Detail. Hier hat Dieter Roelstraete mit den Textarbeiten von Karl Holmqvist eine poetische Schnittstelle beider Shows geschaffen, die in der „Bell Show“ mit Carsten Höller, Lothar Hempel, Hadley + Maxwell, Jason Dodge und Ruth Ewan zwar ebenso verspielt, dafür aber unmittelbarer, direkter ausgerichtet scheint. Und drückten mir eben noch virtuelle Informationswolken aufs Gemüt, so verziehen sie sich hier. Meine Wahrnehmung kann sich ganz emotional der Ausstellungssituation öffnen. Und die erste Emotion ist tatsächlich: Angst. Keine Jahrmarktspanik, keine Gefühle auf Daily-Soap-Niveau. Zwischen Boden und Decke steht die Arbeit von Carsten Höller, „Vertigo-Glocken“ von 1997. Ein schwerer Stahlpfeiler, von dem kreuzförmig an einer horizontalen Stange zwei fein gegossene Glocken hängen. Ein Motor dreht den Pfeiler, so dass enorme Zentrifugalkräfte aus zwei kindskopfgroßen baumelnden Glocken im Ruhezustand eine rasende zirkulierende Scheibe machen. Inständige Hoffnung, dass die Konstruktion diesen Kräften standhält. Ein externer Klöppel – parallel zum Stahlpfeiler – berührt sie zu Beginn und zum Ende der Rotation an einer einzigen Position, um ihnen ihren Klang zu entlocken. Der erste laute Ton überrascht, löst alle Hemmungen, das Rotationsspektakel in gefasster Contenance durchstehen zu können. Doch um so größer ist die Freude über die Schönheit des Klanges bei der zweiten Berührung, die das Ende der Rotation einläutet. Die eigentlich sensationelle Information, dass diese Arbeit nach ihrer ersten Ausstellung in einem Kunstraum in Eckernförde 1997 im dortigen Lager für 14 Jahre verschwand und fast in Vergessenheit geraten wäre, kommt dabei fast einer Nebensächlichkeit gleich. Wie eine Randerscheinung scheint zunächst auch eine Arbeit des Künstlerduos Hadley + Maxwell mit dem Titel „The Step When I Forget What I Thought My Calling Was“, 2011. Eine ausgestopfte Spiel-

zeugkatze, liegt neben einer kleinen Glocke, die aus ihr raus operiert wurde. Die darin spürbare Flüchtigkeit von Bewusstheit, auch von organischer Körperlichkeit, von Lebendigkeit geht zwar anders, aber auch, von der Arbeit Lothar Hempels aus: Ein überlebensgroßer C-Print eines Tänzers im Sprung, umrahmt von Draht, an dem zwei kleine Glöckchen hängen – „Plakat (Spartacus)“, 2011. Tief in die Kulturgeschichte von Glocken und in die eigene Werkgeschichte taucht die dreiteilige Arbeit Ruth Ewans ein („Post Anti-Bell Study II (Rosie)“, 2011). Auf jedem der drei Teile eines Vintage-Posters stehen die Wörter Vanity, Utility, Equality – in Anlehnung an die während der Französischen Revolution zur Kanonenkugel verschmolzenen Glocke der Kathedrale von Rouen. Auf dem Weg hinaus kann im Augenwinkel mit etwas Aufmerksamkeit eine Unebenheit der Wand erkannt werden: Zwar ist sie gleichmäßig weiß gestrichen, doch scheint sie an einer Stelle neu verspachtelt zu sein. Diese Stelle hat Jason Dodge gewählt, um einem Bauopfer gleich, eine Glocke einzumauern, „Bell In A Wall“, 2011.

Noch bis 16. 04. 2011 sind beide Ausstellungen zu sehen. Gegenüber der Galerieräume befindet sich ein gemeinsam genutzter Glaskasten, genannt Projektraum „Taut and Tame“, in dem über den Ausstellungszeitraum Performances sowie auch ein Glockenkonzert stattfinden sollen. Ein guter Anlass, vielleicht noch vor dem Gallery Weekend durch das Hansaviertel zu schlendern.

Wayra Schübel

„The Gong Show“ Pierre Bismuth, Marco Bruzzone, Karl Holmqvist, Annika Larsson, Mark Soo, Zin Taylor, Wolfgang Tillmans, Galerie Micky Schubert, Bartningallee 2–4, 10557 Berlin, 26.2.–23.4.2011

„The Bell Show“ Jason Dodge, Ruth Ewan, Lothar Hempel, Carsten Höller, Karl Holmqvist, Hadley + Maxwell, Bartningallee 2–4, 10557 Berlin, 25.2.–16.4.2011



Aber Fliegen

/ Arno Schmidt in der Galerie Parterre

In meinem Bücher-Regal steht -- nein lehnt -- eine einzige dieser angegrauten Schallplatten > eines dieser wieder modischen Dreiunddreißigumdrehungenprominuteprodukte und verdeckt da nen Teil der nun schon verblässenden Bücherrücken mit den AutorenAnfangsbuchstaben „S“ (eben: Schickele, Scott, Scholochow, Schneider <ja der Rolf>, Schlesinger, Schreiter, Seyppel, Schnitzler & Schmidt) – alles soo 8ziger-jahreerwerbungen. Der olle Schiller steht woanders – sss der geneigte Leser merkt – : s'iss nich mein einzigstes Bücher-Regal.

Diese Platte – je nun – hat mir vor nicht allzu langer Zeit meine Liebste (!) geschenkt, obwohl wir ja gar kein, nix kein Abspießerat haben (der Flohmarkt bietet unsichres zeugs / der Weltmarkt : auf alt getunte sWare aus Fernost). Wir besitzen noch mehr dieser alten schwarzen Rundlinge – dieser Einschub muß jetzt sein : der Altbesitz ist Gemeinsambesitz = die obben genannte unn später näher zu besprechende Schallplatte gehört nur mir – diese Alten nun liegen versorgt (nee, nee – ho, ho – och wieder falsch::: sie stehen = wie schnell doch die Sargformulierung einen <Zweien/Vielen ??> das Liegen suggeriert (hach s'soll ja auch Völker geben, die ihre Toten senkrecht/hä,hä hochkant bestatten)) hinter mausgrauen Türen innem Schrank. Eeh manneh, der Sarg lässt mich nu nich los : Flohmarkt kucken : Schneewittchensarg von Braun !!! – ach da gehen mir widder mal die Assoziationspferdchen durch > hatten die Zwerge eigentlich Pferde ? gloob nich – aber bei Arno Schmidt hat der Held : Sex mit Zentauren > tolle Vorstellung !!!!???

Ich komm mal wieder auf diese eine Platte zu sprechen – iss doch okay, oder ?

Diese feinen Tonkunsterzeugnisse haben ja nun oft exzellente Hüllen/Cover/Futterale unn ich weeiß nich: -gibt's det Malewitsch-Quadrat da schon > sicher! Auf meiner (hat

jeder die sorgsam geordneten Besitzverhältnisse noch im Kopf?) Plattenhülle steht in Schwarz-Weißer-mit-Rotem-Kleinkram-ScherenschnittOptik nn dürrer Mann rechts, mit weit geöffnetem Mund, aus dem, so scheint's, rote (hier hamwer die eenzige Farbe) Papierflieger (drei Stück) entfleuchen (warum fällt mir jetzt keen bessres Wort ein ...?). Eener dieser Flieger verlässt grade den Mund, eener fällt zu Boden, aber EINER trifft auf nen Denkmalskopf und stößt den um > den Kopf. Aus der Scherenschnittkopffisiognomie lässt sich kein Kopfbesitzer deuten – einzig die Massige Nase ist uffällig - (Die Platte ist - das wollte ich eigentlich erst später hineinfabulieren - aus den späten ddr-jahren > da warn die Kämpfe mit dem Kulturfunktionär Becher passé – also die Assoziation Große Nase-Johannes iss nix wert). ABER FLIEGEN heißt die Platte, in die Welt geworfen von # Arno Schmidt & Band #. Nu hat mir meine Liebste (!) eine Freude machen wolln (und das will sie eigentlich immer! = And a gift will always make me smile) und geglaubt, s hätte was mit einem meiner literarischen Groß-Lieblinge zu tun > DEM ARNO SCHMIDT !!!

Nun s'ist egal mit den beiden Arnos: ins geschenkte Gaul-Maul geschaut > wow !!! : gestaltet also auch gescherenschnittet ist die Plattenhülle von Manfred Bofinger, der hat's mit bieder-frechen Karikaturen zu großer Beliebtheit und zum Kunstpreis der DDR gebracht, die Texte des Aber-Fliegen-Arno-Schmidts sind von Ed Stuhler ersponnen, der hat ooch die Honeckers gebiografiert (ach herrje >: die Margot un der Biermannwolf), musikalisch friemelts oldschoolBarden-unlike egitarrisch, die Fotos sind vom groß-un-artigen Harald Hauswald (der * by the way * n guter Freund von Peter Wawerzinek iss – jaja der Bachmannpreisrabenliebewawerzinek) und aufgenommen ist die Platte im Jugendklub „Konrad Wolf“ in Hoyerswerda (Hoywoy > dir sind wir treu --- da ham wer ooch den Baggerfahrer g.g.) > Was fürn Panorama, was fürn Kleinod hab ich mit der Platte !!!

Ne richtige win-win-situation – nur kennt keener die Platte = die myspacekwote (jaja : die gibt's) kann jedermann/frau selber googeln.

Wenn nu das berliner kabinett, die galerie parterre und die arno schmidt stiftung (die echte aus Bargfeld) jemeinsam eine Kunstaussstellung um Arno Schmidt organisieren, so iss das ? : ja richtig – potzblitz > ne win-win-win-situation ! Aber isse gut – die Ausstellung ? funktioniert se ? Ich will all die schönen Teilnehmersnamen gar nich nennen, det jute Begleitprogramm; ne Menge guter Kunst gibt's zu sehen, hach welche Mühe ham se sich gegeben – nee ehrlich jetzt !!! --- The artists all mit mehr oder weniger eng durchlittner hommage an Schmidt -- Standbein – Spielbein – und so schrieb sich auch dieser Neumondtext.

at midnight or high noon – punkt zwölwe : Im Schädel brummt der Galauer voller gallig-gurrender G : gut gemeint ist das gegenteil von gut.

Volkmar Hilbig

*Arno Schmidt „Und was heißt schon New York?
Großstadt ist Großstadt; ich war oft genug in Hannover.“
Galerie Parterre, Danziger Straße 101, 10405 Berlin
19.01.–20.03. 2011*



„Mein kleiner grüner Kaktus“

/ Max Raabe und Anton Henning

Wenn Chansonnier Max Raabe in der Fernsehwerbung zu seinem neuen und neben der obligatorisch um Multimedia-Schnickschnack aufgepeppten CD immerhin auch, minus Schickschnack, auf echtem Vinyl erhältlichen Longplayer „Küssen kann man nicht alleine“ in der ihm eigenen, sozusagen bis aufs Messer prononcierten Diktion von „Popzauber“ spricht – ich gebe zu, das jagt mir jedes Mal eine Gänsehaut über den Rücken – doppel-p, kurz-o, doppel-p, abgerundet von einem geradezu delirios gesäuselten „dsauberr.“ So grausam deutsch kann Deutsch sein und so unglaublich gegenwartsvergessen Gegenwart. Wenn ich den Raabe dann ab und an festgekeilt in die türnächste Samtkoje im schönen Restaurant Diener, auch unter dem Namen Tattersall geläufig, sehe, dann hasse ich mich beinahe für jene Seite in mir, die mir besagtes Diener lieber sein lässt als jedes Kreuzköllner Jungspundetablisement – auch wenn der Sentimentfaktor da wie dort in etwa gleich unerträglich ist; im Diener allerdings von einer diesem Problem gegenüber wenigstens statistisch adäquateren Menge von älteren Menschen mitproduziert wird. Am Sentiment, das sollte einem in Berlin Ansässigen freilich klar sein, muss ziemlich gezielt herumoperiert werden. Das Sentimentale und die Hauptstadt, das mixt nicht erst seit gestern mehr als nur gut – was uns, die wir von der Welt noch besseres erwarten, als sie derzeit politisch und – ich muss es aussprechen – ökonomisch zu bieten hat bei aller Duldsamkeit unserem inneren Schweinehund gegenüber unbedingt bewusst bleiben muss. Sentiment, das ist, was es zu jedem Schultheissbier gratis obendrein gibt. Das ist, was immer noch in der Luft liegt in dieser Stadt – selbst, wenn der letzte Hausbesitzer gentrifiziert ist und noch der dünnste Braunkohlehauch das Flair von Latte Macchiato angenommen hat.

Dieses patentierte Berliner Sentiment, das die westdeutschen

Alt-Wehrflüchtlinge mit den qua Stipendien hoch geposhten Kreativaussteigern, die Wendevertierler mit den Neokonservativen on a budget auf der Suche nach ein bisschen Bürgerlichkeit vereint, ich ertappe mich immer wieder dabei, ein bisschen wie die Katze auf Baldrian drauf abzufahren. Sentiment macht, wie Baldrian, müde. Müde, wie Raabes Vor-während- und-nachkriegsdeutsch. Müde wie diese, ach, heiteren, pointierten, und schuldlosen Couplets mit ihrem altersschwachen Popzauber für was weiß ich für eine Generation.

Worauf ich allerdings hinaus will, ist nicht, dass diese von Schwester Humpe gefällig mitverantwortete Volksunterhaltung äußerst furchtbar, in Musik genauso wie in Text und Gestus geradezu oberredundante Scheiße ist. Irgendwie versteht sich das dann doch noch von selbst. Ich will darauf hinaus, dass es extrem viele Kunst gibt, die mit identischen Mustern verfährt bzw. geradezu galerieweise auf die Marktplätze und ins Publikum hinausposaunt wird – und, was bei Max Raabe vollkommen klar ist, ist bei der Kunst so klar eben nicht.

Nach der Suada hätten Sie völlig recht, wenn Sie sagen würden: Und jetzt aber noch auf den Anton Henning einzuhaufen bei seiner gefühlt viertausenddreihundertsten Ausstellung, natürlich wieder bei dem bekannten Neocon-Verklapper Arndt, so derart einfach braucht er sich's nicht zu machen. Dass das nicht erst seit Jahr und Tag der schlechterdings allerfurchtbarste, allerredundanteste Kunstfolklorekitsch für den Neu-Berliner Bürgerdarsteller ist, das wissen wir selber.

Worauf ich entgegenen müsste, dass Raabe, Henning, Arndt und Konsorten allerdings höchstwahrscheinlich wissen, was sie anrichten. Was ich für unsere Youngsters aber nicht ohne weiteres unterschreiben würde. Die etwa für den Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst nominierte Kitty Kraus eröffnet erst Ende April; und wie es der Teufel so will, bei Neu-Zauberei?

Hans-Jürgen Hafner /100/41



Im Bann des falschen Zauberers

/Merlin Carpenter bei MD 72

Wir spielen Karten mit Merlin, mit seinen Karten, einem Gadget zur Einzelausstellung „Heroes“ bei MD 72. Mau-Mau? Nein, wir spielen Krieg. Wer die höhere Zahl legt, bekommt beide Karten. Dann Schafkopf, Poker. Eiskalte Kalkulation ist hier die Basis, nicht scharfsinniges Kombinieren. Wir wissen, nur einer wird das Spiel gewinnen. 52er Blatt, 2 Joker. Der Hofnarr und Held für einen Tag – hier ist es odd-eyed David Bowie. Sein Song „Heroes“ (1977) lief auch während der Performance Carpenters am Rosa-Luxemburg-Denkmal im Tiergarten. Ach ja, Rosa Luxemburg... die ist ebenso im Spiel. Und mit ihr war es ihr Text „Die proletarische Frau“ (1914). Er kam vom Band während der Performance, die so zur Lesung wurde.

*

„I am the giggling nobgoblin, with one eye brown, one eye blue“, schreibt Merlin Carpenter in seinem schalkhaft ulkigen Rätselgedicht, in dem in der Ausstellung und online bereitstehenden Presstext. Der kichernde Kobold der besseren Leute mit Iris-Heterochromie? „I’m a laughing gnome and you can’t catch me.“ (David Bowie, 1967)

*

Mit dieser Frage fängt alles an: „WHO AM I?“. Charles Manson, Jolyon, der Zimmermann, Sohn, der fette Loser, der Mann ohne Gurke? Wer ist diese Person? Nestbeschmutzer? „An utter swine“? „PiG“ (Susan Atkins, 08. Aug. 1968)? Ich tötete und beschrieb Bilder mit Blut.

*

„You’re only as weird as the person you feel, or the banana you peel. Or both.“ (Merlin Carpenter, ebd.): Eine Readymade-Persönlichkeit, eine Style-Identität, auf die alles projizierbar ist und die alles projiziert. Ein aufgeladener Fetisch. Erzen- gel, glamouröser Satan, Luke Skywalker... Als Hiob teilte

Berlin-London-York, the gallery blocks Reena Spaulings/Greene Nafiali and Nagel/Buchholz, and the complementary inflight magazines Artforum and Texte zur Kunst that this new power system is delineated. We are the Clement Greenbergs of our own meta-management operations, our secret political groupings become sinister and paranoid strategy planning meetings to exclude anyone younger than ourselves. (Merlin Carpenter: „The Tail that Wags the Dog“, 2008, <http://www.merlincarpenter.com/tail.htm>)

*

Die mythische Existenz und das Powersystem speisen ihren Glamour aus der Unzugänglichkeit. Ganz nach dem Motto: Kryptisierung gegen Banalisierung. Die Angst gilt dabei wohl weniger der enthüllenden und erhellenden Entschlüsselung, als der Leichenflederei, der Ausplünderung auf dem Schlachtfeld. Kannibalismus – Zombies brauchen Frischfleisch.

*

Fast illustrativ scheint sich der Künstler bei MD 72 an dieses Rätselspiel-Prinzip zu halten. In assoziativer Manier, die Genialität behauptet, wirft er das Kartenspiel, auf dem die Porträts der Helden gedruckt sind, und den inhaltlich korrespondierenden Gedichttext in die Runde. Pro Strophe ein Hero.

*

Ein virtuosos Spiel mit oberflächlichen Referenzen entspinnt sich. Ein „Must“ oder einfach Mist? Frauen, die als Mann auftreten (George Sand), der schwarze Schwermetaller (Katon W. de Pena), Randy Newman und die zu kleine Kate Moss, Fat Loser (Craig Scanlon), Widerstandskämpfer (Auguste Blanqui), glamourös gescheitert? Stefano Pilati mag ausnahmsweise auch Frauen in Männerklamotten, Paul Drapers Ruhm steigt auf wie eine dem zerplatzenden Untergang geweihte Seifenblase, die Kriegerin Boadicea verlor

die Schlacht. FAIL FOREVER. Figuren, die sich einsetzen, die durch Verweigerung Kraft evozieren. Ja – das Leben einsetzen – dieses Spiel hieße Risiko, wären die Helden nicht zwischen deutsche Anführungszeichen gesetzt („Heroes“).

*

Am Ende der Performance am Rosa-Luxemburg-Denkmal: Helden im Kanal versenkt, nur unser Matador macht weiter und lädt in die Beletage der oben genannten, angesagten Kunstinstitution: Glamour und Kunst, das alte Paar. Der lange Flur wird zum Laufsteg, zur Bühne – man drängt sich, wird Statist neben bezahltem Fake-Sicherheitspersonal. „Traditional sites of display such as galleries and kunsthallen are treated as sites of primary production – theatrical stages with players, props, and gestures wherein rehearsal begins only once the curtain has risen.“ (Caroline Busta in: Artforum, Dezember 2007, über Carpenter und seine Ausstellung bei Reena Spaulings).

Die echten Ölbilder, die ausgewählten Journalisten in der ersten Presseankündigung und daraufhin auch in der BZ versprochen wurden, sind für die Besucher der Eröffnung nicht zu sehen. Angeblich hängen sie weggeschlossen hinter den drei bewachten Türen, dort, wo sonst die Ausstellungen sind. Auf Anschlägen an den Türen steht: „Eintritt € 5,000“ [sic]. Im Büro gibt es ein Kreditkartenlesegerät.

*

Abspeisung? Spott? Ottonormalverbraucher sehen die Bilder nur über Werbematerial. Und das gilt bis zum Ende der Schau. Allein die zahlungsfähigen Kunden bekommen die Originale zu Gesicht, sogar in persönlicher Begleitung Carpenters. Die 5.000,00 Euro werden bei Nichtgefallen nicht zurückgezahlt, funktionieren also als Anzahlung. Angeheizter Liebesreflex generiert Kauflust. Auf ordinärste und zynische Weise wird uns dieser Wertschöpfungsritus vorgeführt. „Pantomime der Unmöglichkeit von Protest“, nannte Mike Sperlinger diese Art der Inszenierung treffend in seinem Text „Holy Terror“ über Carpenters Ausstellung „The Opening“ in London (siehe: Texte zur Kunst, Heft 74, Juni 2009).

*

Und war denn jemand jetzt schon drin? Alles, was wir wissen, sind Gerüchte: EUR 20.000,00 Verkaufspreis pro Bild; die Motive der Ölbilder stimmen mit denen der Spielkarten überein. Ist MD 72 jetzt also doch eine Galerie? Virtuoses Turnen am Gerüchtegerüst. Clapping Hands.

*

Zynisch oder Ausweg?

Aber war da nicht noch was, Herr Carpenter? *[Psychoanalysis] is not about uncovering key events and thereby understanding yourself in order to perform better. Its contribution is to speak what is currently actively repressed in order to inaugurate a struggle, through a specific transference with the analyst. And not make you happy, prepare you for work or make you better. The result would be a non-result, a non-market discourse. Not transparency of content, but system transparency? Not networks but what I tentatively would call „affinity networks“, against co-opted collectives or friendships. How to speak the unwritten: „shatter discourse in order to bring forth speech“ (Lacan).* (Merlin Carpenter: „The Tail that Wags the Dog“, 2008, <http://www.merlincarpenter.com/tail.htm>)

*



Hier wackelt nicht der Schwanz mit dem Hund, hier beißt sich der Hund in den Schwanz. „Affinity networks“, verstanden als auf Anziehung und Wesensverwandschaft basierende Beziehungen, und „co-opted collectives or friendships“ als strategische Allianzen, sind und bleiben ununterscheidbar. Was da eben noch für unsere Ohren euphorisch und wie eine reale Alternative klang, verliert sich in der Praxis. Denn der Diskurs auf dem Markt ist die Sprache der Strategen, und die sind auch in „echten“ Freundschaften omnipräsent. Es bleibt also die Frage nach demjenigen, der den Diskurs zerstören kann. Als einziger Autor bleibt Merlin, der den Trumpf nie aus der Hand gegeben hat. Er ist der Gewinner. Als kühner Ikarus ist er auf dem Weg zur Sonne.

*

„Some conspirators dance closer than others.“ (Julian Assange in: „State and Terrorist Conspiracies“, 2006)

Barbara Buchmaier und Christine Woditschka

Merlin Carpenter „Heroes“, MD 72, Mehringdamm 72, 13. 2.–26. 03. 2011



VANITY FAIRYTALES

/ „Ich bin {(ein)} (K-){(-unst)}- ein Star, holt mich hier raus!“

Unser aller Freund, Samuel – oder, wie wir, als seine Freunde, ihn nennen dürfen – „Sam“ Keller, tat sich bislang nicht gerade als Connaisseur derber Späße hervor. Das ist nun anders, warum jedoch weiß keiner – aber, und zum Glück, ist das ja auch egal. Ich nehme an, er hat auf einen ganz fuchsigen und derbe nachgefragten Berater gehört; wie andere Leute mit den Ohren sammeln, Kunst oder alte Spider-Man-Comics zum Beispiel, geht es hier um 'nen gleißenden Stern am Coolnessfirmament. Aber, das ist ja alles nur nichts als Speculation.

Also zurück zu Thema und Sache, und dieses Mal etwas über den Teller-, äh, Stadtrand von Berlin hinaus. So begab es sich, dass Samuel „Sam“ Keller groß einlud, und zwar ins Tropical Islands. Ehrlich wahr, in diesen Inbegriff von Feistigkeit, von gebäudegewordenem Großindustriellenwunschtraum, in diesen Münchhausen von einem Hangar, aber eben echt, wie ein Unikat, ohne Signatur, dafür mit Grundstein.

Kollege Keller lud ein zum Spektakel, zum Dschungelcamp der Kunstszene und deren Stars und Sternchen. So mussten sich, ganz nach privatwirtschaftlichmedialsendendem Vorbild diese KuratorInnen, GaleristInnen, KritikerInnen, SammlerInnen und, hey, KünstlerInnen dort für 48 Stunden einsperren und eklig behandeln lassen, während Florian Mayer Eichen (be-)ständig den Sonnenauf- und wieder -untergang photographisch festzuhalten bemüht war. Natürlich analog. Natürlich.

Die wahren Highlights sind schnell erzählt: Klaus Biesenbach musste die ganze Zeit eine riesen Brille aufhaben, in die Videos von Katharina Sieverding projiziert wurden, mit den Händen abwechselnd Leinwände für Albert Oehlen und Julian Schnabel grundieren und schleifen, die er beide eigentlich gar nicht leiden kann – nur als Künstler, versteht sich – und hernach Steinplatten für den Cragg Tony abziehen.

Mit den Füßen rührte er, um nicht zu schnell zu ermatten, in den Pausen Farben aus Pigmenten aus dem Piemont. Für wen, das wurde ihm fieser Weise nicht verraten. Obrist H.U. musste im Dunst zweier Fritteusen ackern, die das ganze reale Eckelzeug produzierten, das bei so was dazugehört, Spinnen im Speckmantel, Kakerlaken im Bierteig, Hammelhoden am Erdbeerschaum und so weiter. Dennoch wurde er danach verdonnert, unangefochten stinkend, Champagner an all die Zuschauer zu verteilen. Giti Nourbaksch, Mehdi Chouakri und Gerd Harry „Judy“ (Ohoh, die Sache mit den Freunden!) Lybke durften die gar bösen Vertreter der Galeristenfront mit Stromschlägen, Schüssen aus der Matscheschleimkanone und den Fischkadaverschwallduschen traktieren und drangsalieren, erfuhren dann jedoch, im Gegenzug, nie, warum sie „dieses Mal“ nicht bei der Art Basel mitspielen dürfen. So möchte keiner der Außenvorstehenden in einer dieser Häute stecken. Clever gemacht, Herr Keller. In einem noch verruchteren Teil der Halle ringen eingölt Holger Liebs mit Niklas Maak, Swantje Karich mit Laura Weißmüller und Michael Kimmelman mit dem Nachwuchstalente Antje Stahl. Wer auch immer als Erste(r) zu Boden geht, würde und wird mit Hühner-, Enten-, Straußen-, Gockel- und/oder Pfauenfedern bestreut werden. Noch nie, schwärmt das Publikum, das hochverehrte, sah man derlei viele KritikerInnen auf einem Haufen – und das im wahrsten möglichen Wortsinne, und keiner wollte der, respektive die, Erste sein. Ein Wahnsinnsbrüller!

Schwergewichtig geht es weiter in der Sammlerecke. Ihre königliche Hoheit, Francesca von Habsburg und so weiter, sowie Ihre Durchlaucht, die Fürstin Gloria von Thurn und Taxis spielen Memory; europäischer – um die Sache machbar zu halten – Hochadel des 17. Jahrhunderts und Kunststars des 20. Easy eigentlich. Nur blöd, dass die Karten auf einem Teich schwammen, in dem das selbe gelbe Piranhas taten. Die Adelsdamen haben daher Kettenhandschuhe angehabt, und alle diejenigen, welche sich an selbiges herantrauten ganz nah, berichteten, dass das wohl auch besser oder gut so war. Schiedsgericht der Party war Patrizia Sandretto Re Rebaudengo.

Last, but not least – und wie immer ein Schelm, der sich das Böse herbei dabei denkt – die KünstlerInnen. Die müssen dafür auch gar nix machen. Nur dasitzen, 48 Stunden, oder zwei Tage und die Nächte, was als schlimmste und schrecklichste Prüfung, wie die Eingeweihten und alten Hasen dazu sagen, gilt. Nur dahocken und begafft werden, schlimmer als im Zoo. Nur zum kacken und/oder pissen aufstehen.

Der eigentliche Sieger der Partie jedoch ist Marc Spiegler, der ein richtiges Vermögen draußen am Parkplatz an den Reisebussen verdient. Er vertickt dort nämlich T-Shirts mit dem Aufdruck „Spielen wir's nochmal, Sam!“.

Elke Bohn



Einer von hundert

/Tagebuch aus dem Berliner Winter

7. Januar, Galerie Christian Nagel

Läuft man am Eröffnungsabend der Ausstellung „die gesänge des gedärms. moral & malerei 1“ von Dominik Sittig auf die Galerie zu, leuchten die Galeriefenster greller als sonst. Das Kalkweiß der Wände blendet heute regelrecht, der Bodenbelag ist kühler als in vergangenen Ausstellungen. Die Bilder erzeugen eine Überblendung des Raums. Aus ihrem Dunkel tönt ein leiser Singsang, der sich durch das Neonlicht hindurch in meine Richtung schiebt. Die Glocken, sie läuten, sie klingen. Klimbim klimbim, das himmlische Kind. In Sümpfe gefallen, erhoben das Haupt, die Würst noch im Mund gibt's Donner und Wetter. Rette sich wer kann! Die Eingeweide winden sich, krampfen, und die süßen fauligen Reste eines viel zu lange schon währenden Genusses pressen sich behäbig Richtung Körperaußen. Sie enthüllen, was sonst so oft verborgen bleibt. Ein Geschmack von Seetang, ein algenölicher Film, ein Flirren und Zirpen, eine Gemengelage aus sumpfschlingigen, amöbenhaften Geistfäden. Meine brennenden Augen erholen sich auf den reliefartigen Bildoberflächen. Der Farbauftrag wurde in oft jahrelanger Arbeit Schicht um Schicht übereinander gelagert. Schicht um Schicht wurde er dicker, ölicher, gesättigter. Hier und da scheint ein helles Gelb, Rosa und zartes Grün zwischen Farbwulst und Leinwand auf. Ich suche feste Formen und unter der Farbschicht aufgeklebte Gegenstände. Vergebens. Es ist als würde jeder Auftrag eigentlich Abtragen. Staffage abtragen, Schmuck und Maskerade. Noch nie war ein Getöse so beruhigend. So freundlich und zugewandt. Klamauk und Schabernack ist mit im Spiel. Als wär's zum Lachen, wenn sich die Gedärme winden. Für einen Moment bin ich froh. Daseinsgewissheit im schmerzhaften Grell der Galerieräume.

8. Februar, zuhause

Ob es zum Problem wird, wenn der beste Künstler einer Galerie höchstgelegentlich ihr Galerist ist? Wie die Zeitschrift *Monopol* in einem Bericht zur kürzlichen *New Yorker Armory Show* zu kolportieren wusste (und was vorher schon Anlass zu so manchem Berliner Kneipengespräch gab), will Ben Kaufmann seinen, zugegeben waghalsigen, Job als bester Künstler seiner Galerie bis Jahresende an den Nagel gehängt haben. Mancherorts sicher kein Grund, aufzuatmen.

10. Februar, wieder Galerie Christian Nagel

Wahnsinn. Dominik Sittig in seiner Performance, besser in seinem performten Vortrag bei Nagel. Erst so kapiert man seine monochrom braunen, langweilig-expressiven Leinwände als reine Klischeeprodukte. Als ein Abbild der Generation der In-den-Siebzigern-Geborenen, der Generation Golf, als der Essenz all unserer Anstrengungen – kackbraun zugemalte, dicke Farbschlieren. Sein Vortrag ist ein Rundumschlag angefangen beim regressiv-pubertären Treiben eines John Bock, über gebärmutterähnliche Baugemeinschaftsrückzugsträume, inklusive Florian-Illies-Bashings bis hin zu sämtlichen in der *FAZ*-am-Sonntag ausgebreiteten Prenzlauer-Berg-Klischees. Vorgetragen mit Extrem-Pathos, Extrem-Gestik, stechende Augen, spritzender Mund, schreiend und wieder innehaltend, strampelnd und selbst gefangen im Sumpf der vorsichhinwabernden, sich-selbst-befriedigenden Künstler-etc.-Kaste, wie wir alle...

12. Februar, am Mehringdamm

Ganz großes Kino schon die Einladungen: Ein eigenes Kartenspiel hatte man drucken lassen, die exklusivste Presseagentur der Stadt angeheuert und überhaupt, der ausstellende Künstler – eine Sahneschnitte unter den Zeitgenossen



und dennoch irgendwie total kunstmarktkritisch: Bilder mit Aufschriften wie DIE COLLECTOR SCUM hatte er bereits ausgestellt und auch damit Erfolg gehabt. Nun also irgendwo am Mehringdamm, ungefähr Hausnummer 72, mit „Heroes“ der absolute Knaller – der sich bei genauerer Betrachtung dann doch irgendwie als das ganz große Luftknallereignis erwies. Wer sich nämlich allen ernstes in jener kalten Winternacht an einem Sonntagabend in die heiligen Hallen mit Fischgrätparkett aufgemacht hatte, fand dort ungefähr folgende Situation vor: Halb Brooklyn bzw. Leute, die so aussehen wollten wie die auch als „Peres People“ bekannte Neubevölkerung Kreuzköllns rauchend und gestapelt im Flur, ganz am Ende des Ganges ein Zimmer, an dem allein ein Kreditkartenlesegerät, ein freundlich lächelnder Galerist mit Seemannsbart und ein Zettel zu entdecken sind, auf dem EINTRITT 5000 EURO stand. Bilder – außer auf Spielkarten – keine zu entdecken, sie würden nur bei Zahlung gezeigt, aber später wäre dann ja noch Party in der Sanderstraße. Könnte man für einen einmaligen und einzigartigen Ausfall halten, diese „Haltung“, die der Künstler damit beweisen wollte – doch nur ein paar Wochen später im „Variété“ der Kunst-Werke wurde zwischen der peinlichen Werbe-Performance für American Apparel und der peinlichen Werbe-Performance für ACNE Jeans deutlich, dass sich hier ein neuer Standard im Umgang mit dem in Lebenszeit zahlenden Publikum andeutet. Wenn's so weitergeht – irgendwann vielleicht doch lieber gleich ins Kino, da sieht man wenigstens ordentlich Leinwand.

25. Februar, im Hansaviertel

Sie fragen, wie man sich in Heidelberg die Avantgarde vorstellt? Dieter Roelstraete dürfte mit seinem kuratorischen Doppel-Coup „The Bell Show/The Gong Show“ bei den notorisch um Szene bemühten Junggalerien Lüttgenmeijer und Micky Schubert jede dahingehende Neugier mehr als befriedigen. Hat man nicht mal mehr im Westen seine Ruhe?

11. März, in der Stresemannstraße

HAU 1, die Zitty hatte geladen zur Podiumsdiskussion „Was braucht die Kunst“. Es ging um die langjährig durchgenuddelte Kunsthallendiskussion und die daraus resultierende topaktuelle „Based in Berlin“-Ausstellung, ehemals „Wowis Leistungsschau“.

Schon der begrüßende Lilienthal kündigte einen eher informativen, denn streitlustigen Abend an und so war es dann auch. Claudia Wahjudi und Michael Sontheimer führten ihre Gäste (darunter Gabi Horn von den KW, Florian Wüst als Verfasser des offenen Briefs „Haben und Brauchen“, und als einzigen Vertreter der „Macher“, den Bürgermeistersprecher Torsten Wöhlert) flockig-verständnisvoll durch den Abend. Heraus kam, dass die Kunsthallenidee sukzessive an die Wand gefahren wurde, sie eigentlich keiner so recht haben will, geschweige denn die laufenden Kosten aufbringen möchte. Soweit ok, aber dass jetzt von der Idee 1,6 Millionen Euro irgendwie übrig blieben, die in nur einer Ausstellung verbraucht werden müssen, kapiert ich nicht. Was machen die damit? Wenn auf der anderen Seite nur 100.000 in direkte Projektförderung und nochmal 180.000 in Form von Arbeitsstipendien jährlich an Künstler verteilt werden, ist das ein Schlag ins Gesicht der ortsansässigen „based in Berlin“-Künstler. Nach der Verlegung weg vom Humboldthafen kommt das Ding zudem noch ohne kostspielige temporäre Architektur aus und findet in den ehemaligen Atelierräumen der Kunsthochschule Weissensee im Monbijoupark statt. Ableger landen wahrscheinlich im KW, der Berlinischen Galerie, im nbk und im Hamburger Bahnhof, die so indirekt gefördert werden sollen. Die, die mal wieder leer ausgehen, sind die Künstler und Projekträume. Die wuppen ihren Alltag ja eh irgendwie...

11. März, immer noch im HAU 1

Auf die Frage an Torsten Wöhlert, ob man das Geld nicht wirklich vielen, kleineren Projekten zukommen lassen könnte, antwortete dieser, dass uns alle hier im Raum ja nur die nach-



haltige Finanzierung interessieren würde. Alle anderen vielleicht schon, Herrn Wöhlert aber offensichtlich nicht, denn die Ausstellung ist ja gerade das Gegenteil von Nachhaltigkeit, nämlich sinnloses Verpulvern. Bitte nehmt der Ausstellung eine Million weg und verdoppelt die direkte Künstlerförderung für die nächsten vier Jahre. Das ist das, was die Kunst braucht, mindestens ... und es ist nachhaltig genug ... in der nächsten Legislaturperiode wird eh wieder gekürzt.

12. März, im Büro

Eben bekam ich eine grobe Aufstellung der Verteilung der 1,6 Millionen Euro für die „Based in Berlin“-Ausstellung in die Hände, eine „kleine Anfrage“ der grünen Abgeordneten Alice Ströver unter dem Titel „Klaus Wille geschehe ... künstlerische Leistungsschau am Humboldthafen zu Ehren Klaus Wowereits“:

Bestandsaufnahme: 200.000 Euro brutto (wie bitte? 200.000 zum Mappenanschauen und in Ateliers dackeln. Beim Berliner Arbeitsstipendium landen genauso viele Portfolios und die kommen wahrscheinlich mit unter 5000 Euro Aufwandsentschädigung aus..., aber hier gibt es wahrscheinlich fünf Vollzeitkuratorstellen über ein dreiviertel Jahr. Biesi und Obrist fliegen dann auch noch zusätzlich zehn mal mehr ein, als sie es eh machen würden oder kriegen die Flüge, die sie eh machen würden, Businessclass bezahlt...)

Architektur/Ausstellungsdesign inkl. Wettbewerb: 360.000 Euro (Humboldthafen fällt jetzt flach, Raumlabor sind raus, die kriegen wahrscheinlich eine Entschädigung, genau wie die 22 Büros, die zum Ideenwettbewerb eingeladen waren ihre 500 Euro bekommen, sagen wir also minus 30–40.000 Euro (immerhin tagte die Jury ja in Miami Beach, das kostet auch), bleiben noch 320.000. Dafür kann man die Monbijouschuppen noch mal bauen.... Bitte mindestens 280.000 überweisen an den Senat, Abteilung Projektförderung!)

Realisierung der Präsentation (Produktion u. Einrichtung, Betrieb, Begleit- u. Veranstaltungsprogramme): 710.000 Euro (Ok, das ist wohl die Ausstellung, für die teilnehmenden Künstler

bleiben wohl geschätzte 400.000 oder 5000 Euro pro Kopf im Schnitt, großzügig, aber ok, hatte ich so auch noch nie.

... dann haben wir noch 310.000 Euro für Aufbau und Betrieb, lass es 60.000 für die Aufsicht sein, denn hier haben wir ja die Künstlerförderung in Form von 8-Euro-Jobs für 20 Künstler. Eines der Aufbauunternehmen macht dann das Rennen, Matzat, van den Berg/Abrell, was weiß ich, diesmal 15-Euro-Jobs für 10 Künstler, Videotechnik von Eidotech, klar, wenn sie das von den 5000 Euro Künstlerbudget nicht wieder abziehen, insgesamt nochmal 60–100.000, aber bitte keine Party für die restlichen 150.000, ich bin auch mit drei Bier zufrieden... rücküberweisen!)

Kuratorische Arbeit und Koordination: 130.000 Euro brutto (äh, die fünf Vollzeitkuratorstellen hatten wir ja schon oben, aber jemand muss ja noch die Flüge von Obrist und Biesenbach buchen, trotzdem zurückzahlen)

Gesamtsteuerung, Kommunikation und Werbung: 300.000 Euro brutto (bitte nicht die ganze Stadt zu plakatieren, bitte nicht die landeseigene Kulturprojekte GmbH mit Geld zuschießen, die stecken das dann in 125 Jahre Ku'damm, 250.000 abgeben...)

27. März, abends wieder mal zuhause

1. lese ich in einer Kunstzeitung folgende Bildunterschrift: „Die Topkuratoren mit der hübschen Preisträgerin“ und frage mich, ob es denen noch gut geht. 2. überlege ich mir, wie man die Melancholie zurück ins Leben holt, wenn man plötzlich so ausgeglichen ist. 3. lese ich im Presstext: „Seine Arbeiten begreifen die Malerei als spannungsgeladenes Feld, welches zum einen die Auseinandersetzung mit der Historie des Mediums und den damit verbundenen Diskursen evoziert, zugleich aber Möglichkeiten der (Selbst-)behauptung und Verortung bereithalten kann“ und denke, dass das schon ein schlimmer Allgemeinplatz ist. 4. fällt mit wieder die Senatsstipendiaten-Ausstellung im NBGK ein und ich denke noch immer mit Schaudern an die Arbeit von Ulf Aminde, der die Abdrücke von 12000 Ein-Euro-Münzen (Höhe des Preisgeldes!) auf ein Papier gedruckt hat und das dann auch noch „Mach doch was du willst“ nennt.

28. März, morgens dann im Büro

Nochmal ein Nachtrag zur Leistungsschau, sorry... Der Pitch zum Ideenwettbewerb fand standesgemäß in Miami Beach statt, die Entscheidung war wahrscheinlich belastet durch zuviel Sonne auf den Köpfen und zuviel Partynebel in denselben. Nicht dass der Entwurf von raumlabor schlecht ist, im Gegenteil, ihre Clusterarchitektur aus »Stadtmobiliaren« wie Containern, Partyzelten, Robben&Wientjes-Lastern und Weihnachtsmarktständen wirkt, als hätte man die früheren Art-Basel-Miami-Beach-Positions mit deren Containerarchitektur einfach konsequent weitergesponnen. Als wäre der Humboldthafen ein großer Sandkasten, der von großen Jungs mit Realspielzeug vollgestapelt wird. Kann man machen, nur dass den Kuratoren wahrscheinlich zu spät aufging, dass darin die auszustellende Kunst wenig Chancen hat. Das machten ihnen dann wohl erst die ansiierten Künstler klar... War das der Grund für den Rückzug aus dem Humboldthafen? So konnte man sich einer Fehlentscheidung scheinbar elegant entledigen.

Sehr geehrte Anwohnerinnen und Anwohner,

Jetzt wird es bereits zur Tradition. Anlässlich der bevorstehenden Fertigstellung der Choriner Höfe möchte Diamona & Harnisch gemeinsam mit der Eigentümerversammlung Choriner Höfe, Sie und ihre Familien einladen, mit uns gemeinsam den Frühling zu begrüßen. Nach der bereits erfolgreichen Einladung zu Glühwein im Dezember 2009 und den verteilten Frühlingsgrüßen im Frühjahr 2010 möchten wir erneut mit ihnen gemeinsam einen weiteren Schritt unseres hochklassigen Bauprojektes mit Champagner und kleinen Überraschungen feierlich begehen.

Planmäßig sind im Dezember 2010 die ersten elf Käufer aus dem In- und Ausland in unser gehobenes Wohnobjekt Choriner Höfe eingezogen. Die Bauarbeiten an den restlichen 89 Wohnungen, den zwei Einfamilienhäusern und acht Gewerbeflächen werden bis Ende des 2. Quartals dieses Jahres fertig gestellt. Diamona und Harnisch und die Eigentümerversammlung/Choriner Höfe möchten sich nochmals bei Ihnen für ihr Verständnis für die Baumaßnahmen bedanken. Natürlich versuchen wir Staub- und Lärmbelastigungen weiterhin so gering wie möglich zu halten.

Ich bin mir dennoch sicher, dass Sie sich mit uns freuen, da die außergewöhnliche Architektur und die hochqualifizierten und kaufkräftigen Eigentümer und Eigentümerinnen aus dem In- und Ausland ihr Viertel aufwerten. So schaffen wir ästhetisch anspruchsvollen Wohnraum in Ihrer direkten Nachbarschaft.

The Fine Art Of Living

Die Aufwertung hat aber mit dem Abschluss der Bauarbeiten und dem Einzug ihrer neuen Nachbarn kein Ende. Hochwertiges Wohnen braucht eine erstklassige Umgebung. Edelboutiquen und hochklassige Restaurants werden schon in Kürze das Leben in Ihrer Nachbarschaft bereichern. Diamona & Harnisch und die Eigentümerversammlung/Choriner Höfe möchten daran gerne mit Ihnen zusammen aktiv arbeiten und das Ansehen des Quartiers weiter verbessern. Einige nicht sanierte Häuser in unserer gemeinsamen Nachbarschaft, passen jetzt nicht mehr in das neue, gehobene Erscheinungsbild unserer Straße. Deshalb haben wir uns im Sinne der guten Nachbarschaft bereit erklärt, die unansehnlichen Gebäude zu erwerben und stilgerecht zu sanieren. Ein Beispiel ist das Haus Ecke Zehdenicker / Choriner Str., bei dem wir schon mit dem Eigentümer erste Verhandlungen über eine moderne Sanierung und ein ansprechendes äußeres Erscheinungsbild geführt haben. 21 Jahre nach der politischen Wende wird es jetzt Zeit auch die letzten nicht sanierten Häuser einer baulichen Wende zuzuführen, die dem gehobenen Ansprüchen in unserem Quartier entsprechen.

Soziale Verantwortung

Dabei wollen wir natürlich nicht die jetzigen Mieter mit dem zwangsläufig höheren Mietzins alleine lassen. Wir stehen zu unserer sozialen Verantwortung. Uns ist es wichtig, dass auch weiterhin sozial schwächer gestellte Menschen, in unserer Nachbarschaft leben können. Daher investieren Ihre neuen Nachbarn in den Choriner Höfen nicht nur in Berlin, sondern auch in Ihr direktes Wohnumfeld. In naher Zukunft entstehen neue qualifizierte Arbeitsplätze für Servicekräfte in den Bereichen Security, Facility Management, Gastronomie, Grünanlagenpflege und Housekeeping.

Diamona & Harnisch sorgen auch für die Menschen aus der Nachbarschaft, die den durch die Aufwertung des Quartiers zwangsläufig entstehenden höheren Mietzins nicht mehr tragen können. Durch die langjährigen Investitionen von Diamona & Harnisch in Nachbarbezirken wie Lichtenberg und Hohenschönhausen können wir adäquate Wohnalternativen anbieten.

In die Zukunft investieren

Zudem möchte die Eigentümerversammlung/Choriner Höfe Ihnen noch ein Herzensanliegen unterbreiten. Die Familien der Käufer haben zum 01. Feb 2011 eine Kinderspielplatz-Initiative gegründet und freuen sich über eine rege Teilnahme aus der neuen Nachbarschaft. Die Zukunftsvision ist ein sicherer und abgeschirmter Spielplatz auf dem Areal des Teutoburger Platzes, exklusiv für die Mitglieder der Initiative. Ziel ist es, die Kontakte unserer Kleinsten untereinander zu stärken und Sicherheit vor unkontrollierten Einflüssen zu gewährleisten. Pädagogisch geschultes, mehrsprachiges Personal wird für die Betreuung unseres Nachwuchses sorgen. In unsere Kinder investieren, heißt in unsere Zukunft investieren.