

O I 6 / I 0 0

I 2 – 2 0 1 1

von hundert ————— 16

- 3 — Seiichi Furuya / Galerie Thomas Fischer ————— *Barbara Buchmaier*
6 — Paul Laffoley / Hamburger Bahnhof ————— *Gunter Reski*
8 — Kunst und Philosophie / n.b.k. ————— *Volkmar Hilbig*
10 — Manfred Pernice / n.b.k. ————— *Katharina Schlüter*
11 — Sergej Jensen / Galerie Neu ————— *Jana Hyner*
12 — Gerhard Richter Painting / Film ————— *Anne Marie Freybourg*
14 — Gespräch mit Nicolaus Schafhausen ————— *David Ulrichs*
16 — Annika Eriksson / Krome Gallery ————— *April Lamm*
17 — P/act for Art / 7. Berlin Biennale ————— *Ana Teixeira Pinto*
18 — Andrea Winkler / Gerhardsen Gerner ————— *Julia Gwendolyn Schneider*
19 — Ich, ich, ich / Eine Einführung ————— *Andreas Koch*
20 — Ich wichse ————— *Dominik Sittig*
21 — Ich fühl noch was ————— *Peter K. Koch*
22 — Ich bin mein eigenes Haus ————— *Sam Rose*
24 — Ich als Endlosschleife ————— *Thomas Wulffen*
26 — Ich liebe Kunst ————— *Ludwig Seyfarth*
28 — Ich als Star ————— *Stephanie Kloss*
30 — Ich habe Zeit ————— *Andreas Koch*
32 — Ich zwischen gestern und morgen ————— *Christoph Bannat*
33 — Ich lebe und arbeite in Berlin ————— *Martin Conrads*
35 — wo ich war ————— *Esther Ernst*
38 — 3 Interviews mit Neu-Berlinern ————— *Peter K. Koch*
41 — Kai Hoelzner / Galerie Kai Hoelzner ————— *Thomas Wulffen*
42 — Meridian | Urban / HdKdW ————— *Conny Becker*
44 — Produktdesign in Berlin ————— *Jasmin Jouhar*
46 — Tagebuch ————— *Einer von hundert*
48 — Eine Liste von hundert / Alle Autoren ————— *Andreas Koch*
49 — Ein Lied von hundert ————— *Elke Bohn*
50 — Onkomoderne ————— *Christina Zück*
52 — Alle Cover ————— *Fünf Jahre von hundert*

Ich-Spezial

Impressum

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Thomas Wulffen, David Ulrichs, Peter K. Koch, Christiane Weidemann
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 12/2011 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 130 + 60 ap (author proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Bonanza Coffee Heroes, Schädel+Sattler, Lass uns Freunde bleiben,
Hackbarths, Marketta, Café Lois, Joseph Roth Diele
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König an der Museumsinsel, Wien Lukatsch – Galerie und Buchhandlung,
Bücherbogen Savignyplatz, do you read me? Auguststraße und Potsdamer Straße, motto

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

Fotonachweis

- 3 Seiichi Furuya „Izu 1978“, Courtesy Galerie Thomas Fischer
- 4 Seiichi Furuya „Venice 1985“, Courtesy Galerie Thomas Fischer
Seiichi Furuya „Graz 1983“, Courtesy Galerie Thomas Fischer
- 5 Seiichi Furuya „Dresden 1984“, Courtesy Galerie Thomas Fischer
Seiichi Furuya „East Berlin 1985“, Courtesy Galerie Thomas Fischer
- 6 Paul Lafolley „The Kali-Yuga: The End of the Universe at 424826 A.D.“, 1965
© Paul Lafolley & Kent Fine Art LLC, New York
- 7 Paul Lafolley „The Time Machine: The First Phase Design“, 1976 © Paul Lafolley & Kent Fine Art LLC, New York
- 8 Christian Schwarzwald „Metanoia“, 2011, Detail, Courtesy n.b.k., Foto: Volkmar Hilbig
- 10 Manfred Pernice „von der stange“, 2011, Ausstellungsansicht, Courtesy n.b.k., Foto: Jens Ziehe
- 11 Sergej Jensen „Master of Color“, Ausstellungsansicht, Courtesy Galerie Neu, Foto: Jana Hyner
- 12–13 Corinna Belz „Gerhard Richter Painting“, 2011, Filmstills, zero one film GmbH
- 14 Porträt Nicolaus Schafhausen, Foto: Steffen Jagenburg, 2011
- 16 Annika Eriksson „Shop Front Coherence“, 2011, Ausstellungsansicht, Courtesy Krome Gallery, Foto: April Lamm
- 17 Montage: Andreas Koch
- 18 Andrea Winkler „Patricia“, 2011, Ausstellungsansicht, Courtesy Gerhardsen Gerner, Foto: Matthias Kolb (Ausschnitt)
- 19 Montage: Andreas Koch
- 21 Foto: Archiv Peter K. Koch
- 22–23 Thomas Eller „THE – SELBST“ (Berliner Porträt), 2011, Barytpapier auf Dibond und Aluminiumstange, 170 × 60 cm
- 24–25 Thomas Wulffen „Reziprok“, 1993, Abbildungen der drei damals ausgestellten Texte
- 26 Étienne-Louis Boullée „Cénotaphe à Newton“, 1784
- 27 Nikolaus Kopernikus, Seite aus Manuskript von „De Revolutionibus Orbium Coelestium“, 1520–1541
- 28 Porträts Cyprien Gaillard, Fotografen von links nach rechts: Marcus Gaab, Frank Johannes, David von Becker, Ronald Dick
- 30 Fotos und Montage: Andreas Koch
- 32–33 Amelie von Wulffen, aus „This is how it happened“, Distanz-Verlag, 2011 (links) und aus „November“, 2011 (rechts)
- 33 Porträt Martin Conrads (r.), Foto: Julia Vogel, Filmplakat zum Film „Bemisal“, 1982
- 35–37 Alle Fotos: Esther Ernst
- 41 Cartoon: Andreas Koch
- 42–43 Marike Schuurman „InnerScapes“, 2009, Installationsansicht im Rahmen von „Meridian | Urban“, 2011 im HdKdW
- 44 alle Fotos von der Website „www.deutschesdesignmuseum.de“, Fotos: Sandra Kühnapfel
- 45 Entwurf: Ingenieurbüro Horzon & Partner
- 46 Bilder: Einer von hundert
- 49 Noten für „Ich geh mit meiner Laterne“, anonym überliefert 1818
- 50 Albrecht Dürer „Melencolia I“, 1514 (Ausschnitt) mit Foto von Christina Zück
- 51 Fotos: Christina Zück
- 52 Alle bisherigen Cover der „von hundert“ zum fünfjährigen Jubiläum



Auf der Suche nach Christine

/Seiichi Furuya bei Thomas Fischer

Wer ist diese sympathische zierliche junge Frau, die einem da gegenübersteht auf dem Foto „Izu“ von 1978, in schwarzem T-Shirt, blauem Rock und mit Kamera um den Hals – vor einer weiten Wasserfläche? Ihr Name ist Christine Gössler, später Furuya-Gössler, geboren 1953, verstorben 1985, Österreicherin, ehemals Kunstgeschichtsstudentin und Schauspielerschülerin. Hunderte Male wurde sie vom japanischen Fotografen Seiichi Furuya abgelichtet, der 1973 mit 23 Jahren nach Europa übersiedelte und Christine 1978 in Graz kennenlernte, wo er sie kurze Zeit später heiratete.

Wir kennen Christine nur über die Fotos von Seiichi Furuya und möglicherweise aus Erzählungen anderer. Sie selbst bleibt ein Fragezeichen. Auf den 26 mittelgroßen gerahmten Farb- und Schwarzweiß-Fotografien Furuyas und in einer Diaschau mit 81 Motiven, die momentan erstmalig in Berlin präsentiert werden, sehen wir vor allem sie, in unterschiedlichsten Stimmungen und Zuständen, in privaten und öffentlichen Situationen. Wir sehen aber auch ihr Umfeld: ephemere Stillleben aus der Privatwohnung, moderne DDR-Architektur, Parolen des Sozialismus, Szenen aus dem Alltagsleben in Dresden und Ost-Berlin oder auch Aufnahmen von politischen Veranstaltungen. Die Fotos, eine Auswahl aus einem großen Archiv, sind spontane Schnappschüsse, sehen aber nicht immer so aus. Und, was auch noch auffällt: gerade die Farbfotos sehen extrem aktuell aus und so gar nicht wie die typische DDR-Fotografie. Vielleicht liegt das daran, dass Furuya Filmmaterial aus dem Westen benutzte oder daran, dass die Farbfotos weitgehend erst vor kurzem ausgeprintet wurden? Ein genauerer Vergleich mit den Arbeiten des etwas älteren Boris Mikhailov oder des deutlich jüngeren Wolfgang Tillmans böte sich an.

Hinter der Kamera stand immer Christines Mann – sie Österreicherin, er Japaner. Gemeinsam mit dem 1981 geborenen /100/3



Sohn gingen sie 1984 nach Dresden, dort hatte man Furuya eine gut bezahlte Stelle als Dolmetscher angeboten, 1985 zog man nach Ost-Berlin. Aus einem freiberuflichen Fotografen, der in Graz die Zeitschrift *Camera Austria* mitbegründet hatte, wurde ein Angestellter mit festem Einkommen – das Fotografieren und im Speziellen das Fotografieren von Christine gab er jedoch nicht auf. „Das hatte mit Kunst, mit Fotografie nichts zu tun. Das war wie essen, ohne nachdenken“, so Seiichi Furuya kürzlich in einem Interview.

Ein Ortswechsel könnte auch Christine gut tun, sagte ihm damals ihr behandelnder Arzt. Dass Westeuropäern damals nur der berufliche, aber absolut kein privater Kontakt zu den Bürgern der DDR erlaubt war – und die Konsequenz dieses Verbots, nämlich ständige Überwachung und Isolation, war weder Furuya noch seiner Frau damals so genau bewusst.

1978 versuchte sie erstmals, sich umzubringen. Dies erfahren wir aus einem Brief von Christine aus dem Jahr 1985, der in dem Fotobuch „*Mémoires. 1984–1987*“ abgedruckt ist. Dieses im Jahr 2010 erschienene Buch bildet weitgehend die Grundlage für die Bildauswahl der Ausstellung bei Thomas Fischer. Nur wenige Tage vor einem weiteren, dieses Mal „erfolgreichen“ Suizidversuch in Berlin – am 7. Oktober 1985, dem 36. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik, sprang sie aus einem Fenster der gemeinsamen Hohenschönhauser Wohnung im 9. Stock eines Plattenbaus – schrieb sie diesen Brief an einen Schweizer Psychiater, in der Hoffnung auf einen Therapieplatz im Oberwallis. In der DDR hatte man ihr die Diagnose „Endogene Psychose“ gestellt und eine regelmäßige „Depotspritze“ verordnet, die ihr jedoch, laut eigener Aussage, nicht gut bekam. In ihrem allerletzten Tagebucheintrag schreibt sie: „Ich liebe mich nicht. Scheiße.“ Auch das können wir in der aktuellen, chronologisch angelegten Publikation Furuyas lesen. Das Jahr des Selbstmordes, 1985, findet sich im Zentrum dieses Kataloges auf vielen Fotos und den erwähnten Dokumenten festgehalten.

Die Entscheidung, diese sehr intimen Schriftstücke von Christine, eingebettet zwischen seinen eigenen Fotografien zu ver-

öffentlichen – genau so wie einen Kontaktbogen, auf dem einige Positive das noch offen stehende Wohnungsfenster und Christines Leiche auf dem Bürgersteig vor dem Haus abbilden – zeugt von Furuyas Willen, die ganze Dimension seines durch Christines Tod ausgelösten Traumas, den Verlust und sein Schuldgefühl zu bewältigen und daran auch andere teilhaben zu lassen. Er konnte Christine nicht retten. Er war im entscheidenden Moment nicht zu Hause. Der Rettungswagen traf erst zwei Stunden später ein, da er durch eine Demonstration von Regimegegnern aufgehalten wurde. Mit den Worten „Hätte wenn warum“ kommentiert Einar Schleef diesen Umstand in seinem Text „Rot Schwarz Gold“ von 1996/97, den er ursprünglich für Furuya verfasst hatte und der erst jetzt, Jahre später und Jahre nach Schleefs Tod im Jahr 2001, auch im genannten Furuya-Katalog abgedruckt wurde.

Die Bewältigung erfolgt für Christines Mann im Betrachten und immer wieder Neuzusammenstellen der vielen Fotos, die er von ihr und auch von ihrem gemeinsamen Sohn gemacht hat – ein ständiges Arbeiten mit den Bruchstücken der Vergangenheit, das zur Obsession geworden ist. Seit 25 Jahren ist Furuya dabei, hat der Erinnerung und der Aufarbeitung der gemeinsamen Zeit mit Christine – immerhin sieben Jahre – bisher fünf Fotobücher unter dem Titel „*Mémoires*“ gewidmet, von denen sich das hier besprochene speziell auf die Jahre in Ostdeutschland konzentriert. Furuya kehrt erst 1987, also zwei Jahre nach Christines Tod, zusammen mit seinem Sohn nach Österreich (und nicht nach Japan!) zurück.

Warum interessieren wir uns für Christine? Sind es die Aufnahmen, die sie uns durch die Augen ihres japanischen Mannes als schöne, moderne und sensible, mal glücklich, mal traurig-verzweifelt wirkende und gleichzeitig ganz und gar uneitle Frau zeigen?

Ist es ihre tragische Geschichte, mit der wir uns vielleicht irgendwie identifizieren können oder die uns berührt, warum auch immer? Oder ist es vielmehr die ganz besondere Intensität der Beziehung zwischen Christine und ihrem Mann, deren indirekte Zeugen wir werden und die uns zu eigenen Imaginationen anregt?



Bei einem Künstlergespräch in der Galerie Thomas Fischer konnte man Furuya, dessen Fotografien mittlerweile in vielen international bekannten Kunstsammlungen vertreten sind, kürzlich im Gespräch mit Maren Lübbke-Tidow (Chefredakteurin von Camera Austria International, Graz) und Florian Ebner (Leiter des Museum für Photographie, Braunschweig) erleben und so indirekt dem Geheimnis um Christine zumindest etwas näher kommen.

Die Begegnung mit Christine hätte ihn, der sich selbst als „Arbeiter“ und nicht als Künstler sieht, in seiner Entscheidung bestärkt, weiter als Fotograf, als Künstler zu arbeiten, sagt Furuya. Er habe sich verpflichtet gefühlt, dieses Leben festzuhalten und es somit auch zu verlängern.

Doch was eigentlich wusste Seiichi Furuya über seine Frau? Natürlich war ihm ihre psychische Erkrankung bekannt, schließlich gab es mehrere Klinikaufenthalte während ihrer gemeinsamen Zeit. Doch die sprachliche Kommunikation war sehr „oberflächlich“, wie er selbst sagt – er konnte nicht gut deutsch und sie nicht gut japanisch. So waren es vielmehr die Momente des Fotografierens, die er nachträglich als „Gedankenspiel“, als „Rettung“ bezeichnet. Die Fotografie diene als „Verständigungshilfe“ – und zwar genau die Sekunden des Auslösens, in der sich die beiden sozusagen „gegenseitig in die Augen schauten“. Die Ergebnisse oder ein Gespräch über die entstandenen Fotos wären damals nicht wichtig gewesen, es hätte sie kaum gegeben, berichtet Furuya. Oftmals ließ er seine Filme erst viel später entwickeln.

Was Christine über die Fotos und über die Tatsache dachte, dass sie selbst zumeist das zentrale Motiv dieser Fotos war, ist unbekannt. Fühlte sie sich geschmeichelt oder ausgenutzt, oder keines von beidem? In keinem der Porträts jedenfalls vermittelt sie das Gefühl, ihr wäre das Fotografiertwerden unangenehm. Sie wirkt auch nicht verstellt. Bedenkt man, dass sie Schauspielerin werden wollte, könnte es ihr schon gefallen haben, sich auf den Fotos spontan zu inszenieren und mit dem Genre „Porträt“ zu spielen. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass es während der von Christine und Seiichi Furuya gemeinsam erlebten Zeit nur eine einzige

Publikation und nur eine den Fotos von Christine gewidmete Einzelausstellung Furuyas gab, und das schon im Jahr 1980 (Dossier in Camera Austria, Ausgabe 1; Einzelausstellung „Porträts von Christine“, Forum Stadtpark, Graz). In der Öffentlichkeit wurde damals also vermutlich nicht oder nur selten über Christines Rolle als „Foto-Modell“ diskutiert.

„Sie lässt mich nicht frei“, sagt Furuya, der seiner Frau gewissermaßen bis heute treu geblieben ist – weshalb er weiterhin an immer neuen Foto-Büchern arbeitet, wobei die oben erwähnte Publikation eigentlich die letzte unter dem Titel „Mémoires“ sein soll. Das Betrachten der Fotos helfe ihm dabei, „zu prüfen, ob ich ich bin“, und die Fotografie diene ihm dazu, „sich selbst zu retten, vor der Selbstvernichtung“; die Kunstwelt interessiert ihn dabei nicht und auch nicht das Ausstellen der Fotos. Für einen idealen Umgang mit Bild und Erinnerung präferiert er vielmehr das Medium Buch, auch weil es als Präsentationsform unabhängig von physischen Räumen ist.

Während des Gesprächs kam die Frage auf, ob Furuya eine Möglichkeit sehe, sein Oeuvre jenseits des Suizids von Christine zu fassen und somit einen neuen Zugang zu ermöglichen. Dass er selbst kürzlich einen Schlaganfall erlitt, könnte ein Grund sein, „sich zukünftig auch mit der Möglichkeit des eigenen Tods auseinanderzusetzen“, konterte Furuya, doch eine präzise Antwort blieb er den beiden Kunstvermittlern/innen schuldig. So darf man umso gespannter sein, welches Konzept die von Florian Ebner für 2012 geplante Einzelausstellung des Künstlers im Braunschweiger Museum für Photographie haben wird – und ob und wie wir Christine dort begegnen.

Barbara Buchmaier

Seiichi Furuya „Mémoires“, Galerie Thomas Fischer, Potsdamer Straße 77–87, 9.9.–15.12.2011

Publikation: „Seiichi Furuya. Mémoires. 1984–1987“, Hg. Koko Ogano und Christine Frisinghelli, IZU PHOTO MUSEUM, Shizuoka, Japan und CAMERA AUSTRALIA, Graz, Österreich, 2010



Echtes Sendungsbewusstsein mit Letraset und Pinselskalpell

/Paul Laffoley im Hamburger Bahnhof

Die Ausstellungsreihe „Secret Universe“ im Programm des Hamburger Bahnhofs ist mal etwas, das man uneingeschränkt loben kann. Unterstützt wird die monographische Reihe mit unterrepräsentierten Positionen jenseits der Konsenskunst von „About Change, Collection“, einer Kunststiftung von Christiane zu Salm. Die beiden bisherigen Ausstellungen in der Reihe (zuerst Horst Ademeit, jetzt Paul Laffoley) mögen für den normalen Besucher vergleichsweise nerdig bis spleenig wirken. Die anderen Besucher freuen sich trotzdem. Möglicherweise sollen nach Meinung einer Mainstream-Institution wie dem Hamburger Bahnhof hier sogenannte konsensferne Künstler in die nachhaltige Utopie- und Avantgardelücke einspringen, die speziell auch die vermeintlich utopischen Lebensraumwürfe von Saraceno mit einem Buckminster-Fuller-Aufguss in der Haupthalle nicht annähernd füllen kann.

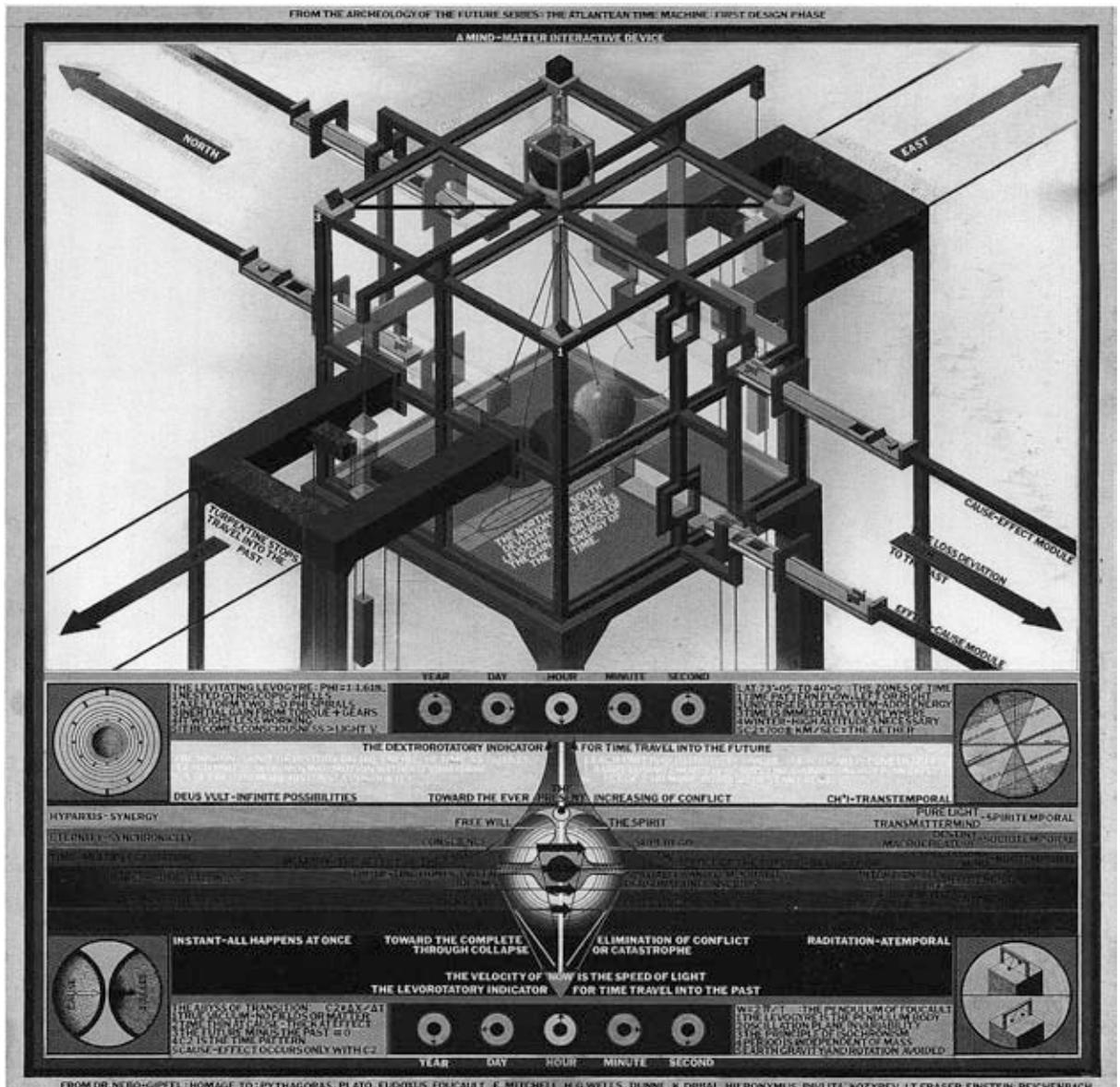
Auch wenn Sascha Lobo so ein mediales Unding ist, muss man Leute unterstützen, die hartnäckig an Wortschöpfungen wie „ikeabel“ arbeiten. Seine Wortkreation meint weniger, ob der eigene Körperbau vom neuen Ikeaschrank rausgeschmissen wird, sondern umschreibt vielmehr einen Ikeabesuch mit dem künftigen Lebenspartner als ultimativen Beziehungs-Stresstest. Angesichts des Hangs zu Eventshows im Hamburger Bahnhof (siehe Carsten Höller, wie erwähnt Saraceno, sowie einer Art gemalten Zooausstellung von Walton Ford) muss man nicht unbedingt zu Ikea für den partnerschaftlichen Lackmustest. Der Hamburger Bahnhof ist immerhin zentraler gelegen.

Nach Horst Ademeit werden nun imposante, visionär angehauchte Diagramm-Tafelbilder von Paul Laffoley gezeigt. Die minutiös gemalten Großformate veranschaulichen komplexe hochgeistige Sachverhalte, untermauert mit Satz Kürzeln und Stichwörtern im schon vergessenen Letraset-Klebebuchsta-

benlayout. „Veranschaulichen“ ist bereits so ein Langstreckenwort, mit dem der beschriebene Sachverhalt selten klarer wird, wenn es zum Einsatz kommt. Absoluter Ordnungssinn und Perfektion stehen eher im unproportionalen Verhältnis zu den teilweise abstrus spirituellen Botschaften aus Laffoleys Universum. Soweit man sie denn überhaupt auf die Schnelle entschlüsseln kann. „Sie könnten das Fundament einer noch namenlosen Religion bilden“, wie Raphael Rubinstein im Katalogtext orakelt. Für die genaueren Hintergründe und Zusammenhänge einzelner Bilder hat der Künstler vorsorglich kurze Erläuterungstexte verfasst. In der Ausstellung werden die sogenannten „Thoughtforms“ nicht gezeigt, im Katalog zumindest auf Englisch abgedruckt.

Die Themenkomplexe, die Laffoleys Tableaus behandeln, geben sich nicht mit Kleinigkeiten zufrieden: Es geht um Schwarze Löcher, Astrologie, Anthroposophie, Kosmologie bis hin zu Fragen der Mathematik der 4. und 5. Dimension. In einzelnen Bildern werden so beispielsweise die Funktionsweise von Wilhelm Reichs Orgon-Maschine oder ein Konstruktionsplan einer von Laffoley erfundenen Zeitreisemaschine (im ersten Entwurfsstadium) visualisiert.

Gemeinsam haben alle Bilder mehr oder weniger eine hohe verschlüsselte Informations- und Symboldichte, woraus sich meist ein rätselndes Betrachtungsvergnügen ergibt. So wie Poesie oder Pointen aus semantischen Abkürzungen resultieren, entsteht hier irrlichternde Neugier auf mehr Einsicht. Beuys dagegen zu verstehen, ist fast ein Kinderspiel. Oder hätte Niklas Luhmann ein größeres Grafikerherz gehabt, wären mögliche Visualisierungen seiner berühmten Zettelkästen vermutlich nachvollziehbarer ausgefallen. Die Kompositionen sind entweder strikt zentriert ausgerichtet – in einer Art zeitlosem New-Age-Ingenieurslook – oder erinnern bei höherer Komplexität an liebevoll ausgemalte Schalt- und Architek-



turpläne. Was nicht weiter verwundert, denn Paul Laffoley hat als ausgebildeter Architekt einige Jahre beim legendären Frederick Kiesler gearbeitet, als dessen Pionierleistung es gilt, weiche und runde Formen in das Bauvokabular der Moderne eingebracht zu haben. Oder flapsig gesagt, hat er die Aerodynamik und auch die Todeskurve in die Architektur eingebracht. Nebenbei war Laffoley auch für Andy Warhol tätig, als Kontrolleur des nächtlichen Fernsehprogramms, was damals im Wesentlichen ja aus Testbildern bestand. Laffoleys weitere Karriere als Architekt nahm bei der Planung des World Trade Centers ein jähes Ende, als er vorschlug, beide Türme mit einer Fußgängerbrücke zu verbinden, woraufhin er fristlos gefeuert wurde. Von da an beschloss Paul Laffoley, sich ausschließlich der Kunst zu widmen.

Hier von Malerei im konventionellen Sinne zu sprechen, ist eher irritierend. Entfernt erinnern die Bilder stellenweise an Tomma Abts kurvige, spitzwinklige Kompositionen. Eine vergleichbare skalpellartige Pinselpräzision findet man bei Joe Coleman. Das Thema „gesteigerte Bildkomplexität“ im formalen Sinne wird auch von Zeitgenossen wie Lari Pittman, Franz Ackermann und Julie Mehretu bearbeitet. Insgesamt geht es hier weniger um klassisch bildnerische Ikonographien

oder suggestive Bildmomente per Farbauftrag. Die Bildbetrachtung muss hier zwangsläufig leseartig erfolgen, wenn auch nicht im linearen Modus. So etwas steht einer singulären Bilderkraft eher im Wege. Vergleichbar mit dem Versuch, anstatt nur einer Person in die Augen zu schauen, Blickkontakt mit einer ganzen Gruppe aufrecht zu erhalten.

Eine genauere Beschäftigung mit Laffoleys umfangreichem interdisziplinären Wissen und Oeuvre lässt einiges weniger krude und obskur erscheinen. Um so mehr, wenn man bedenkt, dass die ominösen Neutrinos möglicherweise tatsächlich schneller als Licht sein könnten, womit mit einem Schlag ein absolutes Grundgesetz der Physik komplett hinfällig wäre und einiges mehr. Dass alles jederzeit komplett anders erklärbar sein könnte, ist insofern als einzige Gewissheit hilfreich wie tröstlich. Dies wird hier nachdrücklich durch vielerlei interdisziplinäre Welterklärungsentwürfe von Laffoley nahegelegt, angenehmerweise ohne jeden sektiererischen Missionarseifer. Ich muss dann mal los zur Séance im Wissenschaftskolleg.

Gunter Reski

Paul Laffoley in der Reihe „Secret Universe“,
Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwart, Berlin, 4.11.2011 – 4.3.2012 /100/7



Das Evangelium nach Marcus

/Kunst und Philosophie im n.b.k.

Der neutestamentarische Evangelist Markus hat sich die Illustratoren seiner biblischen Erzählungen über das Leben Jesu nicht aussuchen können, da der Siegeszug des Christentums und damit das Interesse an der Verbildlichung der biblischen Ereignisse erst nach dem Tod des Markus begann. Wenn der sich wohl bester Gesundheit erfreuende Philosoph Marcus Steinweg eine Ausstellung unter dem Titel „Kunst und Philosophie“ kuratiert, so kann man davon ausgehen, dass er sich die Künstler, die seine Philosophie, nun ja: nicht illustrieren, sondern mit „Kunstleben“ erfüllen sollen, nach seinem Gustus aussucht. Ihn, den neuzeitlichen Denker Marcus Steinweg, verbindet mit dem Evangelisten Markus nicht nur die phonetische Namensgleichheit: die metaphysischen Texte Steinwegs folgen durchaus klerikalen Mustern. Sie beginnen für Laien schwer verständlich voller philosophischer Termini und Adorno-, Heidegger- und Deleuzezitate, bei denen stets Evidenz behauptet, selten nachgewiesen wird, um dann ansatzlos in banale, burschikos sich anbietende Veranschaulichungsbeispiele, ähnlich biblischen Gleichnissen, überzugehen, bei denen man nicht anders kann, als zu sagen: „Recht hat der Mann“. Das hat schon etwas Ökumenisch-Pastorales: erst die katholische Liturgie und dann die evangelische Predigt.

Nun ist es aber durchaus so, dass Steinwegs Thesen viele sympathische Gedanken enthalten, die sich problemlos auf meine Evidenzzone herunterbrechen lassen. So folge ich ihm gern, wenn er behauptet, dass es „in der Kunst wie in der Philosophie nicht primär um Verständlichkeit, sondern um Klarheit“ geht und es beim Betrachten von Kunst entscheidend ist, „dass man weiß, dass diese Arbeit stimmt“. Noch schöner finde ich folgenden Ratschlag von ihm: „Man muss den Mut haben, nicht zu verstehen, zu begreifen, dass Blindheit zum Verstehen gehört.“ Aber, und da gebe ich ihm

auch wieder recht, in der Kunst und in der Philosophie gibt es durchaus „eine ganze Menge zu verstehen“. Kurz gesagt: Steinwegs Form des Zusammendenkens von Kunst und Philosophie prädestiniert ihn ohne weiteres zur Gestaltung einer Ausstellung über die Freundschaft dieser beiden Subjekte. Begeben wir uns also voller Blindheit und mit dem Willen zum Verstehen in den Tatsachenraum n.b.k. und prüfen, ob die dort versammelten Arbeiten „stimmen“.

Swantje Hielschers Arbeit „Für die Wahrheit“ beschäftigt sich nun gleich mit einer der umstrittensten philosophischen Kategorien. Zwei überdimensionale Glasscheiben auf einem Stahlgestell bieten den Durchblick und sind zumindest „stimmig“ im Raum platziert. Wer sich einmal durch die endlose Auswahl an Wahrheitsdefinitionen gekämpft hat, wird sich über diese einfache Antwort freuen, doch das denkende Ich hat sich halt noch nie mit den einfachen Antworten zufrieden gegeben. Immer weiter, immer weiter und so folgt auf das Fahrrad das Automobil, wie uns auch João Maria Gusmão und Pedro Paiva in ihrem Kurzfilm „Wheels“ zeigen. Da rotieren, schön anzusehen, Räder dieser beiden Fortbewegungsmittel vor der Kulisse von São Tomé e Príncipe und allmählich dreht sich auch der Hintergrund. Wollte man sich grade noch wegen billiger Duchampnose abwenden, so kann man sich letztendlich noch bis zu den Ungenauigkeiten des kopernikanischen Weltbildes durchdenken.

Sind diese beiden ersten Arbeiten nun auch nicht hundertprozentig stimmig, so lassen sie sich doch mit Sympathie betrachten. Das kann man, wieder einmal, von der Arbeit des Steinwegspezls Thomas Hirschhorn nicht sagen. Wieder einmal erzeugen Gigantomanie, überbordender Materialeinsatz und pseudophilosophischer Überbau nur ein müdes Gähnen. „Eye to Eye Subjecter“ füllt mit zwei Schaufensterpuppen, die mit einem überdimensionalen Bilderteppich

beleidet sind, der zum einen aus Katastrophenfotos voller Feuer, zum anderen aus Fotos mit paradiesisch-kitschigen Sonnenuntergängen besteht, einen großen Raum aus. Ach ja, die Bilderflut der Medien: so übersimplifiziert kann man es darstellen. Sicher steht Hirschhorn mit seinem Ansatz, Kunst einem „nicht-exklusiven Publikum“ nahe bringen und politisch machen zu wollen, sowie dem Einsatz alltäglicher Massenwaren als Kunstträger den zeitgeistkritischen, links-liberalen oder „antikapitalistischen“ Philosophen nahe und mit denen wiederum legen sich Feuilleton und Kunstkritik ungerne an, aber Hirschhorns Arbeiten sind in jüngster Zeit meist nicht mehr als große Blasen. Er ist nach seinen veritablen poststrukturalistischen Anfängen längst einem Irrweg gefolgt und bietet mittlerweile Kapitalismuskritik mit imperialer Geste: allein die schiere Größe seiner Kunstwerke verdrängt physisch die „kleine“ Kunst; politisch gelesen: er partizipiert am Sieg der Makrostrukturen über die Mikrostrukturen, ohne geistigen Mehrwert zu generieren. Ebenfalls einen eigenen Raum gibt es für die Video- und Soundinstallation „Toga“ von Marcellvs L., bei der man das Einziehen eines Fischernetzes beobachten kann, begleitet von einem lauten, dumpfen Dröhnen. Diese saubere Arbeit an der Grenzlinie von Realität und Abstraktion, die man in ihrer Ästhetik schon fast klassisch nennen kann und die beim geneigten Betrachter eine Assoziationsmaschinerie anzuwerfen imstande ist, stimmt einfach. Bilder und Töne eröffnen, vielleicht nur für einen winzigen Moment, die Möglichkeit für einen imaginären Blick in das sonst so hermetisch abgegrenzte Gefüge aus Raum und Zeit. Mag sein, dass sich dieser Effekt beim zweiten oder dritten Betrachten nicht mehr einstellt, aber es bleibt das schöne Gefühl, kurzzeitig in einer anderen Sinneswelt gewesen zu sein. Diese Arbeit ermöglicht, um eine der einfacheren Formulierungen Marcus Steinwegs zu benutzen, „die Öffnung auf die Inkonsistenz der Tatsachenevidenz“.

Danach möchte man den eh schon schwachen Ausstellungsbeitrag von Christian Schwarzwald gar nicht mehr anschauen. Unzählige Zeichnungen suggerieren Metallgitter mit abstrakten Motiven, Wortkombinationen, Denkerköpfen und Sonnen. Ein Wortgebilde sagt: „Do Nothing“; ich habe zuerst gelesen: „Don't Think“. Ja! Beides!

Langsam gewinnt man den Eindruck, Marcus Steinweg will uns mit seiner Ausstellung die gesamte qualitative Bandbreite philosophisch kontaminierter Kunst vorführen. Auf die simplere Arbeit von Schwarzwald folgt mit „Schnur im Nebel (Introtourismus) – erneut eingeschlossen“ von Haegue Yang eine souveräne Installation. Während die Arbeit von Marcellvs L. ohne Kommentar funktioniert, ist es hier schon gut zu wissen, dass der Kern dieser Hommage an Dominique Gonzales-Foerster kurz gesagt aus unentwickelten Filmen einer Ostseereise, die in einem verschlossenen Tresor liegen, besteht. Zu sehen sind Tisch, Stuhl und Tresor, als dessen Inhalt werden Korrespondenz, Briefumschläge und Fotonegative behauptet. All das ist so erzählerisch wie nötig und minimalistisch wie möglich präsentiert. Ein reizvolles, oder vielleicht auch belangloses Geheimnis überzeugend in ein bleibendes, retinal konsumierbares Bild umgesetzt.

Richard Wright, dessen Kunst ich eigentlich schätze, musste im n.b.k. seine Gouache im unmöglichsten Teil des Ausstel-

lungsraums anbringen. Sicher bevorzugt er stets die etwas verborgeneren Ecken eines Raumes; hier aber erreicht seine Arbeit keinerlei Wirkung, wo doch gerade seine still-schöne Kunst dieser Ausstellung gut tun könnte.

Nicht weit davon hat Kitty Kraus eine Variante ihrer fragilen Glasinstallationen aufgebaut, dazu gibt es noch ein bundesdeutsche Elektroinstallationsvorschriften missachtendes Halogenlicht. Lassen wir mal den aktuellen Hype um Nationalgaleriepreisanwärterschaft beiseite und versuchen Kraus' Arbeiten auf das Wesentliche zu reduzieren, so erscheinen mir ihre symbolischen Botschaften stets verharrend im Sprung zu großer Kunst. Schön ist es, wenn sich ein Kunstwerk mit irgendeinem integrierten Haken selbst ein wenig in Frage stellt; bei Kitty Kraus sind es leider nur Häkchen. Und welches kuratorische Kalkül mag Marcus Steinweg geritten haben, zwei solch formal ähnliche Arbeiten wie die von Swantje Hielscher und Kitty Kraus derart korrespondenzlos nahezu nebeneinander zu stellen?

Auch Bethan Huws' vierteiliges Arrangement hält leider nicht ganz, was man sich versprochen hatte. Diese Miniretrospektive ihres Schaffens bietet in vier Kunstgattungen ihre Markenzeichen: eine Duchampverfremdung dokumentiert Huws' exzessive Beschäftigung mit Duchamp, dazu eines ihrer, zugegeben, schönen Binsenboote, eine Bleistiftzeichnung und ein Video. Klar geht es um Philosophie, klar gehört sie in solch eine Ausstellung, aber die Auswahl wirkt beliebig. Man kann wohl aus dem Schaffen von Bethan Huws auswählen was man will; man wird immer ein Stück des roten Fadens ihrer Philosophie in den Händen halten.

Die Freundschaft zwischen Kunst und Philosophie hat diese Ausstellung mit Arbeiten eh als philosophieaffin bekannter Künstler durchaus ansehenswert illustriert, mehr nicht. Das Kunst-Philosophie-Rhizom wurde dabei mit willkürlich ausgesucht erscheinenden Seitentrieben präsentiert, wobei starke, philosophienahere Kunstpositionen neben Philosophie-nah-sein-wollender-Kunst stehen, ohne dass überhaupt versucht wurde, Verbindungsstränge innerhalb dieses Geflechts offen zu legen.

Ich glaube schon noch, dass Marcus Steinweg in der Lage ist, uns stärkere Ausstellungen zu offerieren. Seine philosophischen Gedanken zur Kunst kann man vielleicht so lesen, dass Kunst etwas anderes als die Realität ist, dass die Kunst diese Differenz bejaht und dass dort, wo die Kunst auf ihrem mäandernden Weg die Wahrheit streift, es ganz besonders spannend werden kann. Das darzustellen wurde im n.b.k. nur bedingt bewältigt.

Volkmar Hilbig

*„Kunst und Philosophie“ kuratiert von Marcus Steinweg
KünstlerInnen: João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Swantje Hielscher, Thomas Hirschhorn, Bethan Huws, Kitty Kraus, Marcellvs L., Christian Schwarzwald, Richard Wright, Haegue Yang*

*PhilosophInnen: Mehdi Belhaj Kacem, Ray Brassier, Simon Critchley, François Jullien, Catherine Malabou, Boyan Manchev, Chantal Mouffe, Nina Power, Marcus Steinweg
n.b.k., Chausseestraße 128/129, 10115 Berlin, 3. 9. – 30. 10. 2011*



Viel Sinn im Unsinn

/ Manfred Pernice im n.b.k.

Mit „Liebe Freunde!“ begrüßt uns Manfred Pernice in einem mehrfach korrigierten und dann vervielfachten Brief zu seiner Ausstellung „von der stange“ im n.b.k. Hier lässt der Künstler verlaublich, er freue sich, uns, den Besuchern, seine neuen Arbeiten aus der „Sommerkollektion“ präsentieren zu dürfen. Ganz herzlich dankt er auch dem Kurator, der für diese Ausstellung kurzfristig einen Lagerraum der Artothek frei räumen und zum „Showroom“ umfunktionieren konnte. Zum Schluss weist Pernice noch vorsorglich darauf hin, dass er einige Skulpturen preislich herabgesetzt hat, um eben jenen, deren Brieftasche nicht so gut gefüllt sei, die Möglichkeit zu geben, auch etwas zu erwerben.

Und in dem wirklich sehr kleinen Showroom, nur beleuchtet von einigen Schreibtischlampen älteren Datums, stehen sie nun: industriellblau, Holz und holzfarben, wilde Konstruktionen aus Kuben und Kreisen, die neuen Skulpturen von Manfred Pernice. Fast scheinen die einzelnen skulpturalen Elemente der Installation „von der stange“ eigene Persönlichkeiten zu haben und sie erinnern in ihrer abstrakten, einfachen geometrischen Formensprache an die Figurinen aus Oskar Schlemmers „Triadischem Ballet“.

In Oskar Schlemmers Ballet tanzten die Figurinen bevorzugt im Dreiklang. Die Kostüme waren im Sinne des Bauhauses und der Moderne aus möglichst geometrischen Formen gebildet. Bei Manfred Pernices skulpturaler Präsentation „von der stange“ stehen die ebenfalls aus geometrischen Formen bestehenden, zehn Skulpturen etwas unsortiert in einem dafür vorgesehenen Raster auf dem Boden. Jeweils fünf auf einer Seite – aufgestellt wie zu einem klassischen Paartanz. Das Raster ist allerdings nur teilweise, fast schon nachlässig, nummeriert: 6, 7, 8 – die restlichen Nummern fehlen. Man fühlt sich an einen zählbaren Tanzrhythmus erinnert.

Für den begehren Werkzyklus hat der Künstler jeweils die

gleichen Elementen wie Archivmaterialien, skulpturale Versatzstücke oder Teile älterer Arbeiten je anders kombiniert verwendet. In den Kombinationen und Ausgestaltungen der Installation aus „Bauklotzkörpern“ zeigt sich nicht nur die Vielseitigkeit des künstlerischen Materials, sondern es werden auch die unterschiedlichen Forschungsinteressen des Künstlers sichtbar. Pappdreiecke mit der Aufschrift „Reduziert“ oder rote Würfel mit „40%“ oder „50%“ tauchen genauso auf wie eine Verpackung für eine Bratpfanne der Marke „Lugano“, Publikationen zum Klassizismus, dem antinationalsozialistischen „Kreisauer Kreis“, oder Ausdrucke mit Informationen zum global agierenden, skandinavischen Industrieunternehmen „Sandvik“. Wir befinden uns mitten in einem Pernice'schen „Unsinnzusammenhang“, voller dadaistischer Widersprüche. Denn was hat eine Bratpfanne mit historischen Widerstandsbewegungen, Globalisierung, Klassizismus oder dem Phänomen des Sommerschlussverkaufs zu tun? An sich nichts, in Pernice Arbeit dann doch Einiges.

Die Methode des „Rezyklierens“ verwendend, zeigt Pernice für ihn „klassische“ Werke: Bauklotz-Skulpturen aus Spanplatte. Jedoch sind die einzelnen Skulpturen hier eben nicht „von der stange“, sondern höchst individuelle, künstlerische Unikate. Alltagsgegenstände wie die Bratpfanne einer nicht sonderlich bekannten Marke hingegen sind Reminiszenzen unserer „verdosten“ Welt des Kommerzes. Und der Kommerz herrscht bekanntermaßen auch im mittlerweile globalisierten Kunstbetrieb: jedes Jahr wieder auf den Kunstmesen von Köln bis Miami und naturgemäß jahresübergreifend international in den Galerien zeitgenössischer Kunst. Hier bemüht man sich, grundsätzlich künstlerisch Wertvolles, sprich Einzigartiges und Relevantes, zu zeigen. Interessant wird es, wenn sich die künstlerische „Position“ durchgesetzt hat. Dann lassen sich auch weniger einzigartige Werke, die das „Typische“, das Mustergültige und damit bei Erfolg auch Klassische der Position repräsentieren, gut verkaufen. Wenn die Nachfrage besonders groß wird, kann es vor allem auf Messen zu Situation kommen, die dem alltäglichen Sommerschlussverkauf ähneln, bis hin zu Tumulten, die man analog auch bei Karstadt am Grabbeltisch beobachten könnte. Manch eine/r wurde in solch einer Phase auch schon mal endgültig „ausverkauft“.

Im Lagerraum – ups, Showroom – des n.b.k. zeigt Manfred Pernice nun mit seinen individuellen Skulpturen eine mit scharfem Auge und Geist entwickelte Präsentation, die wie scheinbar hingeworfen, eine abstrakte, dreidimensionale Persiflage auf den Kunstbetrieb zu skizzieren scheint. Unter dem Titel „von der stange“ wird hier augenfällig, wie viel Sinn zuweilen im Unsinn stecken kann.

Katharina Schlüter

Manfred Pernice „von der stange“, n.b.k., Chausseestraße 128/129, 10115 Berlin, 6.9.–28.10.2011



Neue, alte Armut

/Sergej Jensen in der Galerie Neu

Der Autor ist zwar schon lange tot, aber gerade startet das Kunstwerk mit anonymer Handschrift durch die Wiederaufnahme und Neuinterpretation der Arte Povera in eine weitere Runde. Während der Stern mit den strahlenden Werken der Rehbergers und Pardos sinkt, macht sich eine Reihe von Künstlern an der Auferstehung der armen Materialien zu schaffen. Sergej Jensen ist einer der populärsten Protagonisten der neuen Minimalpuristen, mit Einzelaustellungen in den Berliner KunstWerken 2009 oder Anfang dieses Jahres im PS1 in New York. Auch die Galerie Neu hat dem in Berlin lebenden dänischen Künstler mit „Master of Color“ (erneut) eine Soloshow eingerichtet.

Und das heißt viel Bild auf wenig Raum: vierzehn, zum Teil sehr großformatige Leinwände, die dicht gehängt sind, nicht nur in Linie, sondern auch übereinander. Da ist ein kleines monochromes Rosafarbenes neben zwei Gemälden, bei denen Jensen dem Betrachter die Rückseite der bemalten Leinwand zeigt. Mit ihren durchgesickerten Verwischungen, die von der Farbe der Vorderseite stammen, kommen sie wie Tuschezeichnungen daher. Zu sehen sind außerdem mehrere genähte Bilder mit wulstigen Stoffnarben, feinen Linien aus Nähten und applizierten Stofffetzen. Oder eines mit Farbspuren, das mit seiner spontanen Geste an Cy Twombly erinnert. Das Gemälde mit aufgeklebten Geldscheinen, die, in Stücke geschnitten, einen sehr schmalen, einem Tisch ähnelnden Gegenstand vor dunklem Hintergrund bilden, reiht sich in die bisherigen Bilderfindungen von Jensen ein. Und alle Arbeiten in der Galerie wirken wie Fundstücke, die eben noch an einer Hauswand gelehnt haben, bevor sie vom Künstler nicht nur nach drinnen, sondern direkt hinein in den Kunstkontext getragen wurden, wo sie trotz der Schäßigkeit ihrer Materialien und deren grundsätzlicher Banalität seltsam kostbar wirken.

Sergej Jensen wendet für die Werke bei Neu, die alle 2011

entstanden sind, seine inzwischen standardisierte Methode des Bildermachens an. Dafür nimmt er fast immer kaputte, benutzte Materialien, also diese kunstfremden Dinge, wie sie sind und wie er sie vorfindet, um sie durch einen minimalen künstlerischen Eingriff, der allerdings Monate dauern kann, zu einem Gemälde umzuformen. Die Leinwand wird durch Schneiden, Dehnen, Bleichen, Färben, Waschen oder Nähen von Jensen intensiv bearbeitet, wobei der Zufall und die bewusste Geste ineinandergreifen. Am Ende sind die Flecken, Löcher, Risse und Nähte dann zu Linien und minimalistischer Malerei geworden.

Auch wenn dieser Prozess das Bild stark mitdefiniert, interessiert Jensen weniger das Material an sich, als die Frage, wie Malerei mit diesem Material funktioniert. Und so wie er den künstlerischen Eingriff ganz gering hält, weil er nicht allzu viel von sich selbst einbringen will, arbeitet er an dem ewigen Widerspruch der Moderne, die malerische Geste auszulöschen und doch Malerei zu schaffen. Schließlich verwendet Jensen keine der traditionellen Malmethoden, sondern schiebt die geschundene Leinwand ins Zentrum seiner Arbeit. Alles, was ein Gemälde formal definiert, der Bildträger, der Rahmen, die Farbe, wird bei ihm zum Bild selbst, nur Gemaltes findet nicht statt.

Auf den ersten Blick sehen Jensens Bilder wie die abstrakten Malereien der Moderne aus, und auch bei Neu hängen Werke, die an Ad Reinhardt, Antoni Tàpies oder Robert Ryman erinnern. Zwar nutzt Jensen die vereinbarte Bildsprache und arbeitet mit Stil-Zitaten der Moderne, doch er treibt die Überwindung der tradierten Auffassung der Materialwertigkeit immer weiter und entzieht seinen Interpreten damit den Orientierungsmaßstab. „Seht her, ich bin ein Ryman“, scheint eines seiner Gemälde zu rufen. „Nein“, denkt der Betrachter, „dazu bist du viel zu schäßig.“ Aber war der originale Ryman von Anfang an erhaben, oder sieht man ihn mittlerweile so, weil er längst zum teuren Kunstgeschmack gehört?

Sergej Jensen führt die Auseinandersetzung mit der Moderne auf ironische Weise und liegt mit seinen peripheren Werken auch noch voll im Trend. Auf der documenta 13 im kommenden Jahr wird die Auferweckung von Giuseppe Penone für den Kunstmarkt stattfinden, während jüngere Künstler wie Gedi Sibony, Noam Rappaport oder David Keating mit ihren spröden Werken auf Biennalen und Messen vertreten sind. Das Pure ist gefragt. Nicht mehr die Oberfläche ist interessant, sondern das, was dahinter liegt – anscheinend nur noch, was dahinter liegt. Also Wohlfühlkunst adieu, die Rauhen kommen? Jensens Edition für die September-Ausgabe von *Texte zur Kunst* war jedenfalls an einem Tag vergriffen.

Jana Hyner

Sergej Jensen „Master of Color“, Galerie Neu, Philippstraße 13, 10115 Berlin, 9. 9.–22. 10. 2011



Huldigung des Prozesses

/Über den Film „Gerhard Richter Painting“

Der bundesweit im Kino laufende Film „Gerhard Richter Painting“ tut so, als sei er ein Dokumentarfilm. Aber in Wahrheit ist der Film ein Denkmal. Ein Denkmal für einen ohne Zweifel bedeutenden deutschen Künstler. Gerhard Richter wird im nächsten Jahr achtzig Jahre alt und aus diesem Anlass gibt es eine große Museumsretrospektive, augenblicklich in London, bald in Berlin zu sehen. Dass aus selbigem Anlass ein Film produziert wird, ist auf Grund des exzessiven Verwertungsdrucks, wie er bisher nur aus der Film- und Musikbranche bekannt war, aber mittlerweile auch in die Bildende Kunst eingezogen ist, nicht überraschend. Vielleicht ist auch deshalb der Film kein aufschlussreiches Porträt geworden.

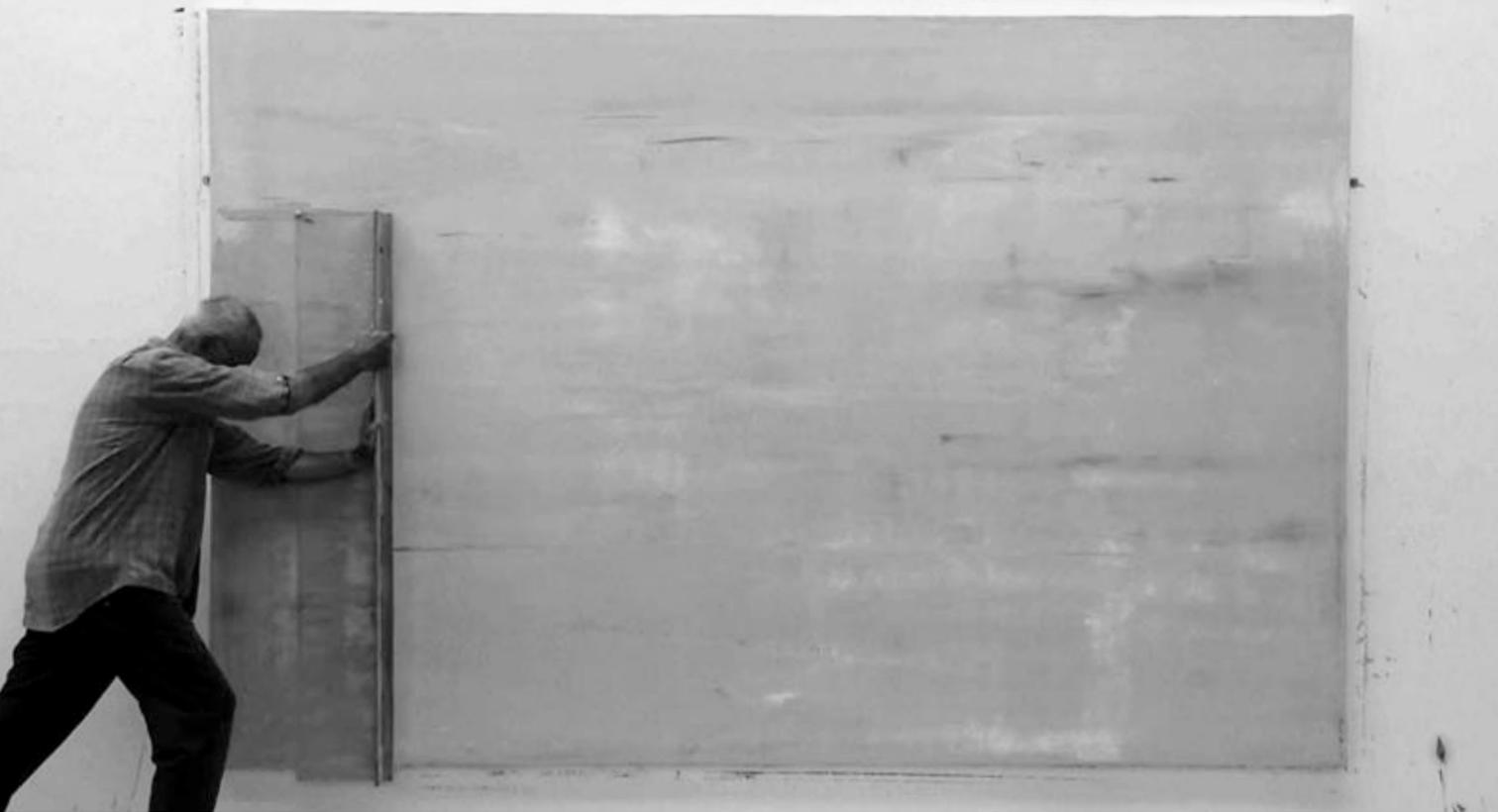
Trotzdem die Frage: Warum geriet der Film zum Denkmal, zur distanzlosen Huldigung? Vor einem klassischen, monumentalen Denkmal stehend, wird man als Betrachter ganz klein. Der hohe Denkmalsockel ist aus zurückhaltendem Sandstein oder Granit, um den Glanz der Marmor- oder Bronzefigur nicht zu schwächen. Im Film wird die Sockelfunktion von der Regie übernommen. Corinna Belz, die Regisseurin, ist offenbar von Gerhard Richter so beeindruckt gewesen, dass es ihr fast die Sprache verschlagen hat und sie in ihrer Dokumentation äußerst zurückhaltend und gelegentlich fast ehrerbietig ist.

Der Film zeigt kein Zwiegespräch zwischen dem Porträtierten und der Porträtierenden. Dafür sind die Fragen, wenn überhaupt welche gestellt werden, zu sehr in kindlichem Ton und mit banalem Inhalt. Diese Herangehensweise kann man nicht als vornehme Zurückhaltung verstehen. Denn die Regisseurin kann es wiederum nicht lassen, als Fragerin doch präsent zu sein; statt sich konsequent im Film als Fragende zu löschen, ganz herauszunehmen, wie es minimalistische Dokumentarfilmer, Hartmut Bitomski oder Harun Farocki, tun. Corinna Belz agiert, wie es heute im Fernsehjournalismus Mode

geworden ist. Claus Kleber zum Beispiel setzt sich in seinen Reisereportagen durch seine Zwischenfragen immer gerne als der entscheidende Mann vor Ort in Szene. Aber das sind fast schon dokumentarfilm-immanente Aspekte, die allein nicht für die Kritik dieses Films ausschlaggebend sind.

Ärgerlich ist, dass durch das Gefälle zwischen dem Gestus der Fragenden und der Interessantheit des Befragten, durch das Fehlen zupackender Nachfragen eine Chance vertan wurde. Wie viel wäre doch von und über Richter zu erfahren, wenn jemand wie der Kunstkritiker Benjamin Buchloh fragen würde. Seine Interviews mit Gerhard Richter sind kenntnisreich und auf gleicher Augenhöhe mit dem Künstler. Hier, in diesem Film aber scheint sich Richter nicht äußern zu wollen über Malerei, über Kunst und Gesellschaft, nicht darüber sprechen zu wollen, wie er die Kunstgeschichte und die gegenwärtige Kunst einschätzt. Aber eigentlich ist Richter kein rätselhafter, verschlossener Künstler. Aus den zahlreichen Veröffentlichungen, die es über Richter gibt, und aus Richters eigenen Texten weiß man zudem, dass er ein analytischer und meist scharfer Kritiker der Kunst und seines Berufsumfeldes ist. Und dass er für ein breites Publikum verständlich und anregend seine eigene Kunst reflektiert.

In diesem Film erscheint Richter in einem Licht, als sei er vornehmlich ein freundlicher, kaum sprechender, sich auf seine Arbeit, das Malen konzentrierender älterer Herr. Man sieht über lange Strecken, wie im Atelier ein Zyklus von großformatigen Bildern entsteht. Entweder steht die Kamera weit entfernt hinten im Atelier und nimmt starr die Bewegungen des Künstlers auf. Oder die Kamera hält in Nahaufnahme auf das Gesicht, auf die Augen des Künstlers und zeigt im Wechsel dazu in Großaufnahme das Leuchten des Farbmaterials. Diese Magie suggerierenden Formate des Close-up tragen gleichfalls zum Denkmalcharakter des Films bei.



Die eigentliche Zielsetzung einer dokumentarischen Hommage gerät dem Film schließlich aus dem Visier und der Film wird zur Plattform für die Selbstinszenierung des Künstlers. Dass der eigentliche Regisseur Gerhard Richter selbst ist, dieser Gedanke entsteht nicht allein durch die im Laufe des Films zunehmend enervierende Unterwürfigkeit der Dokumentaristin. Auch die immer wieder eingeflochtenen Szenen mit Richters beiden Ateliermitarbeitern vermitteln diesen Eindruck. Die Mitarbeiter betonen, dass die neu entstehenden Bilder keineswegs kommentiert werden dürfen, weil sonst der Schaffensprozess gestört würde. Gerhard Richter setzt ganz klar die Bedingungen, denen sich alles in seinem unmittelbaren Umfeld unterzuordnen hat. Verständlich für einen Künstler, da das künstlerische Arbeiten ein fragiler Prozess ist. Corinna Belz hätte jedoch mit Gerhard Richter vermehrt noch andere Räume, andere Situationen aufsuchen können, in denen sie sich freier hätte bewegen können. Stattdessen versucht die Regisseurin immer beim Malen möglichst dicht dran und dabei zu sein. Das ist ihr zum methodischen Verhängnis geworden.

Überraschend ist, dass Gerhard Richter für seine öffentliche Selbstdarstellung das Bild eines zurückhaltenden, älteren Herrn wählt. Es ist zwar bekannt, dass Richter für sein künstlerisches Selbstverständnis es nicht als erforderlich ansieht, in theatralische Rollen zu schlüpfen. Richter trat nie in so ausgesuchten Rollen auf, wie beispielweise Georg Baselitz, der gerne den markigen und ruppigen Landmann gibt, oder Markus Lüpertz, der als Attrappen-Künstlerfürst auftritt. Dass aber Richter nur ein aufrechter Kerl mit guten Manieren sei, ist für diesen Künstler doch ungewöhnlich. Geschickt werden dabei die Kritik und der Sprengstoff, die in seiner Kunst stecken, verdeckt. In Richters Selbstinszenierung werden die interessantesten Aspekte seines künstlerischen Selbstverständnisses,

sein Anspruch, dem Selbstzweifel nicht auszuweichen, oder seine kontinuierliche, fast systematisch zu nennende Auseinandersetzung mit der Frage ‚Was ist ein Bild‘ ausgeblendet. So ist mit diesem Film ein mit dem Weichzeichner gezeichnetes Monument entstanden. Ohne Kanten und ohne Schärfe wird Richter zu einem netten, niemand verstörenden, allen gefallenden Kunstonkel. *Anne Marie Freybourg*

*Corinna Belz, „Gerhard Richter Painting“,
Deutschland 2011, 97 Minuten*



Nicolaus Schafhausen began his career as an artist and started curating at Galerie Lukas & Hoffmann, which he opened in the early 1990s in Berlin together with the artist Markus Schneider. He was the curator of the German Pavilion for the 52nd and the 53rd Venice Biennials. Melanchotopia is one of Schafhausen's last exhibitions as the director of the Rotterdam's Witte de With. I met him in a café in Berlin.

“Market is something else”

/David Ulrichs im Gespräch mit Nicolaus Schafhausen

David Ulrichs/ Near the end of your term at the Witte de With. You must be thinking of your future. You have held numerous positions in Germany, curated the German pavilion in Venice. What's next? The u.s.?

Nicolaus Schafhausen/ There are many challenges. But I have not made any decision yet. The world is much bigger than the u.s.

Ulrichs/ You have collaborated with some private collections?

Schafhausen/ Yes. For example, quite recently I reorganized Mark Vanmoerkerke's collection in Oostende. But generally speaking I see my future in the public sphere. At the moment I am looking into the various types of museums that exist, so not only museums that show art. I feel there are other museums, like ethnological, historical or design museums that are doing often more interesting work than most of the art museums, but of course they are not so topical and timely. They seldom get media coverage to the same extent as an art museum and so are not popular.

Ulrichs/ So your future is unclear? Do you still want to organize exhibitions and manage people?

Schafhausen/ In a certain sense, the past explains the future. It's precisely this past that I am thinking about at the moment. I managed about 20 people at Witte de With and was lucky that on my arrival I could compose my own team. I chose a very cosmopolitan and unique mix of people to work with me. I didn't want to introduce total top-down management, I wanted the others to participate, give their input and bring new ideas.

Ulrichs/ Are you ever scared that one day you won't have any new ideas?

Schafhausen/ Good question. Curating is more about having a vision of how to make an idea work, than about always

having new ideas. It's just as important to be able to find the money, the support, sponsoring etc. I am not scared, but I expect my colleagues to come up with ideas too. I'm not new in the game and I have lots of practical and network knowledge. I am like my own archive! A 25-year-old curator with a different cultural background will have a different outlook on the art world.

Ulrichs/ How did you start curating?

Schafhausen/ I studied art history and originally wanted to become an artist. But then I started a small exhibition space in Berlin on a grant I received and I invited my friends to exhibit their work. Olafur Eliasson, Carsten Hoeller, Kai Althof all had their first exhibitions in my small space.

Ulrichs/ In what way has the Berlin scene changed in the last years? Has it lost its edge or just grown up? Since recently you have a “pied-a-terre” here again. There must be something attracting you here.

Schafhausen/ First of all, it is not relevant to separate the Berlin art scene with the rest of the world. Its development is symptomatic to the global art scene. Berlin – besides from Brussels where I also live – is the city where I have lived the most during the span of my career. I don't have to live in the city where I work because the art scene is global and Berlin is an example of this. I would appreciate if Berliners would be less self-centered and think in a more international frame of mind. The emerging art scene is starting to think more in this perspective and so, in a way this is how the art scene in Berlin is changing.

Ulrichs/ Berlin seems to be a testing ground for young curators, but very few curators from Berlin actually ‘make it’ on an international level. Have you made any discoveries recently? Any young innovative curators ‘based in Berlin’?

Schafhausen/ This question is already assuming that curators based in Berlin are not part of the international art scene, which is not the case. I wouldn't want to name drop because the scene is dynamic and constantly evolving outside of the institutional hemisphere, which might give the impression that they are not ‘making it’ on an international level. I could however say that institutions could aim for more diversity in their programming and given the responsible curators a face. The problem is that international acclaim is apparent outside of Berlin and needs to be brought back to its roots. Curators are also represented by the artists they have worked with in a way, and so they gain international acclaim through the ‘success’ of these artists.

Ulrichs/ You belong to a generation of type of curators that learned curating by mounting exhibitions, a kind of ‘curating by doing’ approach. You got to know the right people. Names such as Hans-Ulrich Obrist, Klaus Biesenach and Nicolas Bourriaud come to mind. But the next generation is well-trained and close on your heels. Nowadays, generally younger is often thought of as better. Do you fear they will replace you?

Schafhausen/ No. I teach them. It's true, they are well-trained. They study curatorial studies at de Appel in Amsterdam, at Goldsmith University in London or somewhere like that, but they learn our examples. One of the main differences between my generation and the upcoming one is that they start by evaluating everything. This method is quiet alien to me. You can't learn curating, but maybe organizing.

Ulrichs/ Surely Obrist makes one phone call and the exhibition is organized, but the younger generation is also very competent. Practical skills, such as sponsoring, budget planning, event management, marketing, statistical analysis etc. are all things that are being taught to the next generation. Scared?

Schafhausen/ No. For me, curating has nothing to do with making phone calls.

Ulrichs/ Do you have any idols?

Schafhausen/ Sure! Artists like Isa Genzken, for example. Of course there are some curators that I respect more than others. I mean Harald Szeemann or Kasper Koenig and of course Catherine David have hugely shaped what it means to be a curator overall. Curating is a job in which it is impossible, unlike being an artist, to repeat yourself or repeat others.

Ulrichs/ There is no 'history of curating' with different trends in which you might fit, like George Condo is still a Surrealist. But some free curators seem to have a bag of artists that they work with regularly in exhibitions.

Schafhausen/ Well, at some stage these lists are exhausted and need to be changed, some artists are dropped others added...

Ulrichs/ You have been at the Witte de With for six years. I think you mounted fifteen large-scale exhibitions. Sad to leave?

Schafhausen/ I am happy to leave The Netherlands. I think it's good to have a rotation in the direction of art institutions. Making space for perhaps younger curators. I am not really scared of the young upcoming curators because I find myself more often taking up a different role – a little bit like a mentor. Like here at Witte de With, I curate the team, the people, which I find this interesting. I think the ideas don't get less, but the times and the surroundings call for something different every time. What interests me now is not the same as what interested me ten years ago.

Ulrichs/ While you are very keen on making statements with your exhibitions, younger curators may choose to look at the financeability of an exhibition or the pragmatics of it before embarking on such a project.

Schafhausen/ If I had always firstly thought about the financial aspect of an exhibition, I think I would have been jobless for most of my life! Concretely, "Melanchotopia" – the current exhibition at Witte de With in Rotterdam – is made up of some already made works combined with about 20 new commissions. Of course asking artists to make new works is very costly. Nevertheless, first I look at the concepts and then how I can get the funding for them. For me, it's all about what can I get for what purpose under which conditions. It's a whole lot easier for collecting institutions that have their own works, which they can let circulate and lend out or swap. If you are not directing such an institutions then it's all about your contacts, your popularity, the trust you can build up, your own importance etc.

Ulrichs/ What future do you see in biennials?

Schafhausen/ Well, I think a lot of them will disappear. New formats will replace old ones.

Ulrichs/ Apart from location what, if anything, do you think the Berlin Biennale has offered in its young history? Another artist is trying himself as curator like the recently retired Cattelan? Or do you think that Berlin Biennale jury-member Joannę Mytkowską just did some effective string-pulling like much of the Fundacja Foksal crew?

Schafhausen/ The symbolical appointment of an artist as curator is representative of the fact that discussions between curators and artists are not as segregated as they used to be. The importance lies in the discourses created and that is emerging from these new structures. It's actually a natural process to see artists adopting the frameworks of curators in thinking about their own artistic practice, as they are not alienating themselves from a social context but think about their practice in terms of mediation and authority.

Ulrichs/ So you don't see yourself as another biennial-hopper-curator, who like some artists 'hop' from one artist-in-residence programme to the next?

Schafhausen/ I have curated a few biennials myself and indeed there are some curators that hop from one biennial to the next, but I am not so convinced by this approach. Many of these curators just show a quite boring agglomeration of works, because there is no real curatorial concept. It's so often I hear, "I didn't really like the exhibition, but certain works, I liked." I mean this you can say about every exhibition or biennial.

Ulrichs/ That's why you hear it so often!

Schafhausen/ Well yes. But curating for me is about producing a surplus value. Something that is bigger than the sum of the works of art on display. I think the Lyon Biennial and also the Istanbul Biennial or Gwangju have a very high standard. I am not so sure about the Berlin Biennial. But I also saw some good alternative ones in Bucharest or in Dakar, which are great for what they aim at. I like to see when the authorship of the curator is strong, but I guess those are the kind exhibitions I like.

Ulrichs/ In five years, where will you be?

Schafhausen/ I simply don't know. I know just about what I want for next year. I will read and write for the next year. Do some more sports, practice my French, teach a little bit and curate some smaller exhibitions.

Ulrichs/ What will your topics of research be?

Schafhausen/ Cultural politics. The individual as being responsible for his own cultural education; the privatization of concepts and ideas and 'mediocrity.' I hope to write a book about this. Propaganda, advertisement etc. is all about finding a middle way, of speaking and reaching out to a large audience. It's always about the question: what is common sense? Trying to motivate the most possible people, to convince as many people. But this does not bring evolution into the cultural landscape. This is not innovative at all. Institutions that address a large public maybe are successful, but they are not the most interesting!

Ulrichs/ Observing recent auction results at de Pury and Sotheby's, it looks like the contemporary art market is recovering. Apart from the lavishness on parties at Art Basel Miami Beach this year, what effect do you think this will have on the art world, especially from a curatorial point of view?

Schafhausen/ Recovering from what? Economic crisis are not to be related to art and culture which has no temporality. To make it very clear, market is something else. Leaving aside matters of ownership, you cannot put a price on art and culture as it is an integral part of our history, our society and our visions for the future. It's probably important to understand that the market does not necessarily represent our contemporaneity and vice versa.



When Berlin becomes too canny

/Annika Eriksson bei Krome

For the moment, Potsdamer Straße still has a curious charm, the charm of the Berliner Bratwunder (Fried Wonder), the Ave Maria religious knickknack shop, the Surprise Club & Disco, the Pushel's Pub. Tatau Obscur neighbors Harb Import-Export and the Turkish outdoor supermarket with its oversized cabbage heads across the street from LSD (Love, Sex, Dreams). It's the kind of charm that sucked us all into the vortex of Berlin-Mitte many years ago (minus the cabbage heads), the very same vortex that now incomprehensibly sucks flocks of Italians and wheelchair tourists through the bottleneck of the Hackescher Markt, so full of passersby one cannot pass by. Next thing you know they'll be holding audio guides to their ear with images of the area displayed on their smart phones. But why is that area so beloved by strangers to Berlin? Because it offers them the familiar: the skinny peppermint mocha. Potsdamer Straße, on the other hand, is the garden-variety of delight. Potsdamer Straße is uncanny.

I would argue that it is the uncanny that yoked us into this city in the first place, Freud's uncanny, familiar things made strange, Berlin's uncanny horizons for the most part, things seen from the level of the street.

To explain: Berlin is a horizontal city. Rather than piling high changes – i.e., the verticality of New York City, Sao Paulo, Hong Kong – changes in Berlin take place along the horizon. Changes are not stacked (1, 2, 3) but rather lined up in a row (A, B, C), without the row being a row. This is what makes these changes so noticeable, no arching of the neck required, nor elevators to scratch the sky.

Recently, I stood in front one of Berlin's new horizons, Annika Eriksson's "Shop Front Coherence" (2011) in the window of the newly relocated Krome Gallery on Potsdamer Straße. It's a shopfront window that looks like an objet trouvé, perhaps a window Eriksson found somewhere down the street

and transplanted to the gallery. It certainly looks "coherent" with the neighborhood, it jibes with it. But it's neither an objet trouvé, nor a re-make (appropriation), nor a transplant (readymade). It's the doubling of the "idea" of an art gallery storefront, and, in specific, the "idea" of a storefront on Potsdamer Straße. It's so uncanny, it begs the question: for whom is this window uncanny? You see, Eriksson hired decorators, a window-display firm, to do all the work, and curator Katharina Krawczyk had a heavy hand in helping out. The result is the brilliant conception of what the storefront of an art gallery should look like, created by people in the business of window displays. It is the manufactured simulacra of a non-existent original. It is coherent yet incomprehensible as its function is reduced to a mere signifier of the thing-in-itself. (The exhibition behind the storefront has nothing to do with Annika Eriksson's allotted project space).

So what does this "idea" of an art gallery storefront look like? Eye candy. Popping colors. Bright lights. But then one has to consider more closely: the objects on view indicate a workshop, not the finished product. Here is where art is being made, quite literally, with bottles of paints and brushes and easels, to be sure. And a canvas, oddly quaint, with paint brushes nailed to the edges created a variety-show effect, akin to putting light bulbs around a marquee. Scattered playfully across colorful tables stacked on top of one another were the letters spelling out K-U-N-S-T and A-R-T, animated as if dancing across the screen of "Sesame Street." Naked light bulbs dangling from red cords added the finishing touch; the kind of lighting that screams "This is so contemporary." Nothing seemed out of place: and that is what is so uncanny about it. But looking back on it, one has to ask what the red-polka-dotted valise (the perfect case for Crayolas to-go), oversized clothes pins, a small filing cabinet, and a rabbit figurine under a glass cake dish had to do with indicating an art gallery. I absolutely refuse to believe that the valise hints at Duchamp or the rabbit to Dürer or Beuys, no. No excessive associative activity is allowed here. These objects indicated a "coherence" with the neighborhood, the kind of things you'd expect to find in a display window on Potsdamer Straße. And that has nothing to do with nostalgia for a Potsdamer Straße soon-to-disappear behind gallery fronts, or for that matter, the disappearance of sex shops, casinos, and the coming of Tofu Bonanza. Rather, in their own odd Potsdamer Straße logic, they offered up a subtle moment of a coherence with the uncanny, Freud's uncanny, the diminishing foggy logic which makes Berlin Berlin.

April Lamm

Annika Eriksson „Shop Front Coherence“, Krome Gallery, Potsdamer Straße 98, 10785 Berlin, 10.9.–21.10.2011



... beim besten Willen ...

/Über die Publikation der Berlin Biennale „P/act for Art“

Against the background of the sovereign debt crisis and ensuing austerity measures that are ravaging Europe, the Berlin Biennale composed a publication called “P/act for Art” (<http://www.berlinbiennale.de/blog/en/7th-biennale/pact-for-art>). A forerunner to the next biennial edition, the journal revels in copious amounts of fascist imagery – e.g. title, evoking a pre-modern form of alliance; logo, reminiscent of the Italian fasces; blackletter typeface, mimicking Fraktur Gothic; black background/white font contrast, etc. In jest, surely, one would say, as no one imagines the staff having secretly joined the NPD under the orders of the new curatorial head. Yet many a truth is spoken in jest, though I am afraid the joke was lost on the art audience.

The publication has the objective of joining in the debate that the “Haben und Brauchen” (a response to the city sponsored “Leistungsschau junger Kunst aus Berlin”, which later became “Based in Berlin”) initiative inaugurated and, additionally, “proposing a pact to be negotiated anew with commitments for all those involved as a productive solution”. Hence it summons all agents involved in art-production to give their opinion and advice on how to manage the future of their field of expertise, by replying to the P/act’s questionnaire. From here on things get tricky. If the imagery is a matter of style, the content is rather a symptom. The format the P/act chooses to undertake addresses all interviewees as members of a corporate class that should close ranks to defend their common interests. “And what’s wrong with that?” one may ask. To put it plainly, corporatism was Fascism’s answer to the Marxist claim of a universal class: the working class. To break down the working class into crafts, métiers or professional groups was a neat way to bypass the issue of class exploitation, whilst handing over policy decisions to non-elected lobbies. “Fascism recognizes the real needs which

gave rise to socialism and trade unionism, giving them due weight in the guild or corporative system in which divergent interests are coordinated and *harmonized* in the unity of the State” (Mussolini dixit, emphasis mine).

Apparently unaware of the irony, while urging artists to challenge the conditions of production they are subjected to, the Biennial website announces a call for interns, earning a monthly sum of 300 Euros for a full time job; and for volunteers, earning...err...the privilege of working in such a creative environment?

Its not enough to toss the word neo-liberalism around as a signifier for every thing that went awry, one needs to be clear about what neo-liberalism is, if one is not to unwillingly reproduce its structures. Neoliberalism effected a transferal of all social tension from the political to the psychological, reframing the question of exploitation as a problem of motivation. The abundance of cheap labour the biennial is able to bask in is the result of the “economy of exceptionalism”, which emerged under neoliberal policies, for it is neoliberalism that encourages individuals to always work an – extra mile to be flexible, to be motivated, to put in extra hours – in order to gain a competitive edge, which will allow them to raise from their class rather than with it. Hence, either artist’s rights are conceptualized within a broader social frame, which means that the real issues are the existence of a support network, like the Künstlersozialkasse, a pension fund and access to welfare when in need, or we are entertaining a monetarist discussion about artistic exception and how to turn symbolic value into added value. Notwithstanding, the curator’s statement employs “social contract” and “pact” as if the two were synonymous and touts the word “trust” around when he ought to be talking of tension. Antagonistic interests define the field of politics, not well-meaning collaboration, and if one claims to be politically engaged one should at least identify the relevant political issues. The financial crash of 2008 has unleashed an unprecedented economic and political crisis. In its aftermath, the fundamental question is how should this crisis be conceptualized? At present, what in reality is a class conflict between tax-payers and rentiers is being played out as an international conflict, between the “industrious Germans” and the “profligate Greeks”. In Greece, democracy was effectively suspended in order to re-financialize the markets and Mussolini’s views came to fruition in the new “national unity” governments. That should be a clear indicator that if we choose to see current events as a mere problem of shortage or allocation of artistic funding we might be failing to grasp the historical significance of things to come.

Ana Teixeira Pinto



Ausgefeilte Improvisationen

/Andrea Winkler bei Gerhardsen Gerner

Aus der raumgreifenden Installation von Andrea Winkler sticht eine Arbeit hervor: eine traditionell gerahmte Fotografie. Sie bildet einen Fixpunkt innerhalb der unkonventionellen Elemente der Assemblage. Ihr Titel „Miniature Reproduction after Mike Kelley’s ‘Framed and Frame (Miniature Reproduction ‘Chinatown Wishing Well’ Built by Mike Kelley after Miniature Reproduction ‘Seven Star Tavern’ Built by Prof. H. K. Lu)“, 1999“, 2011 deutet auf eine verschachtelte Situation hin und verdrängt die Klarheit der äußeren Form bereits wieder ein Stück. Die Arbeit bezieht sich auf ein monumentales Werk von Mike Kelley, der sich wiederum an einem real existierenden Wunschbrunnen in Los Angeles orientierte.

Als Remake eines Remakes spürt die Miniatur nach, was Kelley im Großen gebaut hat. Beide benutzen Pappmaché, Kelleys Wasserbecken bestehen aber aus Kochtöpfen, ihre sind Plastikbecher. Auch hat er seinen Brunnen bunt besprüht und neben kleinen Buddhafiguren christliche Elemente eingefügt. Trotzdem ist er weniger heilig, denn trashig. Ein Eindruck, den auch die Winklersche Nachahmung prägt. Beide verführen mit eingebauten Assoziationen, nur ufern diese bei Winkler weiter aus. Da steht z. B. ein Plastikpferdchen, liegt leicht deplatziert ein Strohstern und eine pinkfarbene Bluse bedeckt, wie beiläufig hingeworfen, einen Teil des Brunnens. Das bewunderte Vorbild wird nicht nur kopiert, sondern auch angeeignet. Mehr noch, Winklers Skulptur dekonstruiert sich nahezu selbst. Sie steht zwar in der Bildmitte, ist aber Teil eines Gesamtbildes. Pappbecher, Magazine, Pistazienschalen, Turnschuhe, Plastikfolie und Lametta verbreiten um den Altar eine Unordnung, von der er sich nur schwer abhebt. Weit entfernt von Kelleys imposantem Objekt inszeniert sich diese Skulptur bruchstückhaft; letztlich ist sie Teil einer zwischen Dokumentation und Inszenierung schwankenden Fotografie.

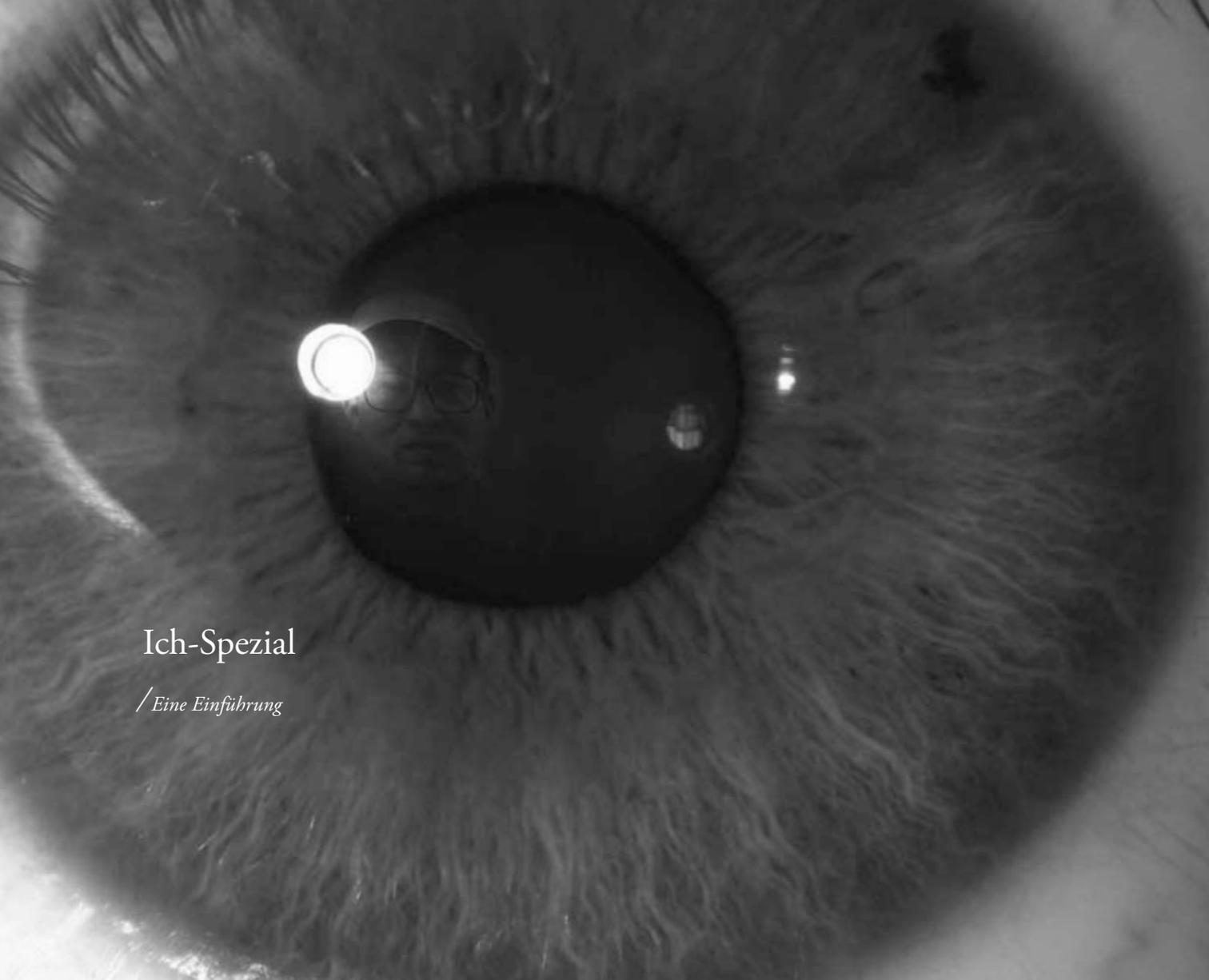
Bezeichnenderweise war Winkler, als sie im Jahr 2000 Kelleys „Chinatown Wishing Well“ im Migros Museum sah, so beeindruckt, dass sie entschied, von der Zweidimensionalität ihrer Papier- und Fotoarbeiten in die Dreidimensionalität überzugehen. Das Arbeiten im und mit dem Raum bildet inzwischen eine feste Konstante in ihrem Oeuvre. Oft bewegt sie sich zwischen Körpern und Oberfläche, ähnlich wie ihr Remake die Skulptur an der Grenze zur Fläche ansiedelt und beide Ebenen verwischt. Die geschickte Verknüpfung von unvollkommener Skulptur und chaotischer Studiosituation lässt die Objekthaftigkeit in den Hintergrund rutschen, zumal so die Fotografie und nicht nur der Altar das Werk bildet.

Gleichsam von der anderen Richtung her kommend, bewegen sich ihre Arbeiten aus herausgerissenen Magazinseiten am Rand der Fläche, wie auch der Oberflächlichkeit. Aus dem Zusammenhang der Modewelt entfernt, werden die Hochglanzblätter als *Objet trouvé* behandelt. Eine solche Seite mag eine Abbildung wie z. B. einen Soldaten mit „Gucci-Kappe“ zeigen, einzeln an die Wand gepinnt tritt aber auch ihre Beschaffenheit zum Vorschein – die dünne Fläche. Diese wird z. B. mit Einschnitten versehen, oder teilweise gefaltet und zusammengeknautscht. Die locker ausgeführten Eingriffe deuten auf eine Materialität und Plastizität, die im Kontrast zum makellosen Hochglanz steht. Als dekontextualisierte Bilder werden sie zu eigenständigen Objekten, die zugleich zu Winklers gesamtträumlicher Collage gehören.

In dieser durchziehen feingliedrige, goldene und silberne Metallketten den Galerieraum. Glitzernde Personenleitsysteme, die aus Hotellobbys bekannt sind, teilen Segmente ab und bilden skulpturale Einschübe mit deutlich bildhaftem Charakter. Es entsteht ein lineares System von dessen Vorgaben man sich leiten und verleiten lassen kann. Mal geht eine Kette um die Wand und erweckt den Eindruck einer glänzenden Umwicklung, bevor ihr ein Pfeiler das Ende erklärt. Eine andere schwingt hingegen Richtung Decke empor, bis sie in der weißen Wand wie in einer Sackgasse mündet. Gelegentlich ergänzt Winkler diese Ausläufe mit zeichenhaften Fahrten, die sie wie Graffiti auf die Wand spricht.

Ein Gegengewicht zu den filigranen Elementen bilden bunte Sockel, deren Form an Podeste von Zirkuselefanten erinnert. Ihre Außenseiten sind mit großflächigen Digitaldrucken aus mehr oder weniger verfremdeten Fotografien oder Farbverläufen beklebt. Wieder geht es nicht um perfekt gefertigte Körper; Produktionsspuren werden extra offen gelegt, oder oben auf eine Silberfolie so beiläufig platziert, dass die Grenze zur Beliebigkeit fast überschritten ist. Aber darin liegt das Besondere an Winklers Vorgehen. Alles zusammen besitzt eine eigentümliche Eleganz, eigentümlich daher, weil die einzelnen Elemente eher unfertig, voller intendierter Fehler und teils etwas abgeschmackt sind. Winkler ordnet sie aber so präzise im Raum an, dass eine ausgefeilte Beiläufigkeit entsteht, die äußerst elegant ist. *Julia Gwendolyn Schneider*

Andrea Winkler „Patricia“, Gerhardsen Gerner, Holzmarktstraße 15–18, 10179 Berlin, 15.10.–5.11.2011



Ich-Spezial

/Eine Einführung

Die Idee kam während des Redaktionstreffens. „Lasst uns doch ein Ich-Spezial machen.“ Betretenes Schweigen in der Runde. Dann ein verhaltenes „Warum nicht? Lasst uns alle Selbstporträts schreiben!“ Einerseits das peinlichste Format, das man sich vorstellen kann, andererseits ein mittlerweile weit verbreitetes. Wir sind die Generation Ich. Wir sind auf Dauersendung. Alles wird gebloggt, gepostet, getwittert, gefacebookt, geweißderkuckuckt. „Von hundert“ ist auch nur eine Meinungsplattform von hunderttausend anderen, ein Sender unter unzähligen. Als Künstler, Kritiker, Künstlerkritiker sind wir sozusagen an vorderster Front der Subjektblogger. Bei dem letzten „Haben und Brauchen“-Treffen im Salon Populaire fiel auf, dass fast jeder Diskutant zu Beginn seines Beitrags einen Tuck zu lange sich und sein Projekt vorstellte. „Since twothousandandfour we’re running the independent project space ... trying to connect ... freelanced, non-profit ...“ Klar, auch bei einem Treffen, bei dem es eigentlich darum geht, sich zu vernetzen und ein Wir zu konstituieren, kann man schauen, dass man sich gut verkauft. Sind ja alle wichtigen Leute da und als Künstler ist man von Beginn an Einzelkämpfer, der sich irgendwie durchlutschen muss. Ich, ich, ich ...

Dieses Dauersendenmüssen hat viele Gründe. Natürlich gibt es erst jetzt die technischen Möglichkeiten. Dann zerbröseln auch noch das Außen in eine Vielzahl von Krisen und übermittelten Zuständen, so dass die Selbstäußerung immer stärker als Selbstvergewisserung nötig scheint. Mit der Verkrustung der eigenen Synapsen geht die der gesellschaftlichen einher. Es wird mehr wahrgenommen, aber weniger intensiv. Also lauter schreien, aus Angst eines Morgens aufzuwachen und im immer dichteren Subjektnebel das Gegenüber im Spiegel nicht mehr zu erkennen? „Kenn ich nicht, wasch ich nicht.“ Ist aber ziemlich sicher der falsche Weg. Deswegen gibt es in der nächsten „von hundert“ ein Netzwerk-Spezial, um danach endlich die wichtigen Themen anzugehen, Kollege Stange wartet da schon seit Jahren drauf. Übrigens wurde die „von hundert“ vor genau fünf Jahren gegründet. Ich war dabei.

Andreas Koch

Am Mauerpark. Ein Zwischenspiel

/ aus dem Buch „Die Gesänge des Gedärms“ von Dominik Sittig

— Glaubt Ihr, diesen Gebeinen wird je jene Segnung zuteil, die ihnen gebührt?

— Bitte?! Was für Gebeine?!

— Herrn Illies' gilbend Gebein!

— Illies?

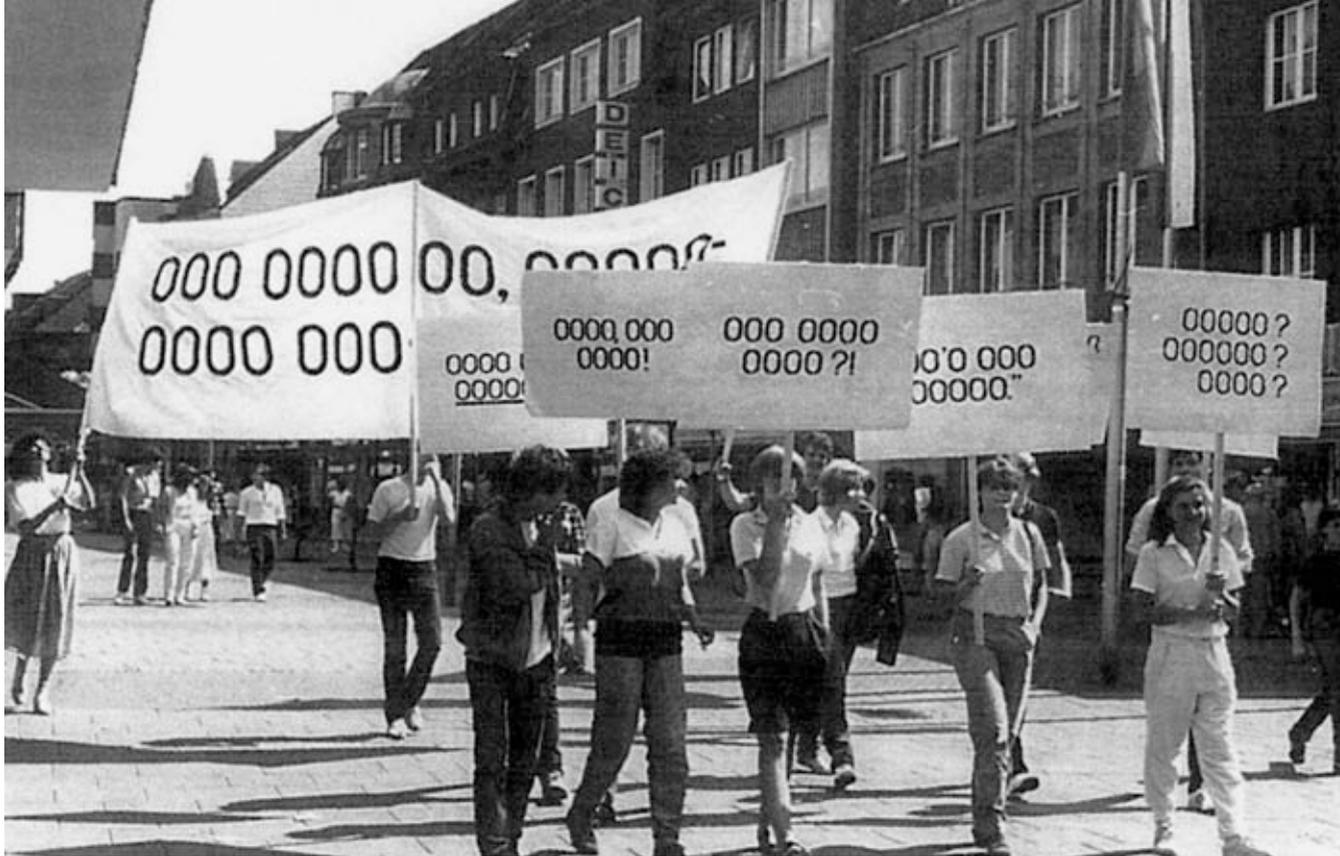
— Ja, ja, eben der! Florian Illies! Dieser leider längst vergessene Inspekteur einer, nämlich unserer und absolut seiner Generation, dieser bislang nie so frei und offenherzig wie genau jetzt benannten: Generation Illies! Dieser seiner Zeit große Sich-Abfinder und -Einfüger, der auf der Schwelle sang, als totale Null und bestes Medium demnach, auf der Schwelle und über die Schwelle hinaus sogar der kommenden Dekade, der damals bevorstehenden, der drohenden zehn Jahre, die man heute gemeinhin, abfällig und dunkel, nur Die Nuller nennt ...

— Ach, armer Florian! Ich hatt' ihn, glaub' ich, einst stehen sehen, mit Kinderwagen vorm Kaiser's, in der Marienburger ... ein Bursche von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten ...

— Verzeiht, wenn ich kurz unterbreche, ist es paranoid, da einen Zusammenhang zu sehen, dass eben dieser erinnerungsmanische, vollkommen in die Vergangenheit eines Wir delirierende, wobei, genau genommen, dieses Wir ein vor allem durch und durch produkt-definiertes, an der Außen-Fixierung nämlich auf das in der damaligen Konsumlandschaft Gegebene rekonstruiertes, ja ein ganz eigentlich davor, vor dieser Kulisse fingiertes Wir ist, das aber gerade deswegen jeder aus diesen eben darin, in dieser Illieschen Inspektion nun andererseits doch auch wieder aufs Schärfste erfassten Jahrgängen, dieser 70er Jahrgänge, dieser Auserwählten, gern adoptiert und dann immerzu liebevoll zudringlich abtätscheln möchte, bei sich, dieses Wir, das im Grunde immer nur Ich und noch mal Ich genüsslich sich unter den Fingern in die Tastatur hineinreibt, und nicht einmal das, ein bloßes, gar nicht echtes, völlig unichiges Onanie-Ich ist nur, nichts gegen Onanie — im Gegenteil: ganze Haufen bitte von Schwänzen! Haufen hirnerbrannter, echt ich-zerriebener Schwänze! da in die Jugend rein bitte, diese nässenden Scheiterhaufen einer Pubertät und die Endorphine dazu, wie sie sich warm ausbreiten, in dir, deinem Hirn drin, durch den Bauch und die Brust, bis in die Spitzen der Zähne rein, wie zum lindernden Ausgleich dieses deines rot geschuerten und wunden, beschissenen verkappten Teenagerdaseins, wo du erkennst, dass das, was dich eigentlich, und in dem Glauben da lebstest du, eine ganze Kindheit lang, ausgemacht hatte, dass es das schlichtweg nicht gibt, nicht nur nicht mehr, sondern nie, und dass es, es gab da Gardinen, mit dem Blick raus auf die Straße, die Kreuzung, vom Erker aus, im Wohnzimmer, und die Schule ein paar hundert Meter weiter, die Straße rauf, der Gymnasialbau, in Beton und Orange, und dieser Geruch in den Gängen, dieser Geruch, der Kunststoffauslegeware, der beschichteten Tische, der Taschen und Mappen, Mitschüler und Mitschülerinnen da im Raum, dass, wenn du den Blick da gegen dich richten gekonnt hättest, du hättest gestarrt nur in dein zuckendes Nichts — —, seins aber die ganze Zeit Wir spritzt nur, wenns überhaupt spritzt, diese hohle Wir-Soße, die sich da selbstgenüsslich zum Symptom aufschäumt, dieses läppische Ein-Für-Alle-Ich, diese absolut sterile Kinderkindheitsjungenranwachswixvorlage Generation Golf ... — Ihr seht! Ich kotze ... — — der Zusammenhang aber, dass also dieser chronische Onanist aus genau dem Jahr 2000, oder ja eigentlich: Pseudo-, Möchtegern-Onanist, der da so ein bisschen linkisch an seiner Hirneichel herumfummelt, als wenn ers nicht genau wüsste, dass man am besten die Vorhaut schön zerebralrhythmisch vor und zurück, dass der, vier Jahre später, und jetzt kommts: Vater einer Zeitschrift wurde, eines Magazins zumal für Kunst & Leben zugleich ...

— Was?! Und der liegt jetzt hier? Seine Reste?!

*Dominik Sittig „Die Gesänge des Gedärms. Moral & Malerei“
Textem Verlag, Hamburg 2011*



Woraus mein Leben besteht

1.

Der doofe Teil: Da bin ich doof.
 Der Arbeits-Teil: Da arbeite ich.
 Der philosophische Teil: Da denke ich.
 Der Wander-Teil: Da gehe ich.

2.

..., denn da war nur ein taubes Nichts, das erst mit einem in wütender Verzweiflung auf ein weißes Blatt gekratztem Strich endete, der mir, obwohl vollkommen schwarz, wie das hellste Licht erschien, durch das bis heute alles getragen wird, in dem sich alles Dunkle auflöst.

3.

Ich sprieße aus verdorbener Ehe. Ich bin die Dunkelheit. Ich bin der Dieb. Ich bin nass. Ich heul. Ich Schwein. Ich tot. Ich am Schalter der letzten Rettung. Ich muss weiter. Ich als unwirkliche Situation. Ich katapultiere mich ins Vakuum. Ich nutze keine Netze. Ich sabotiere alles. Ich bin die Autorarität. Ich lache nur mit dem Keller. Ich bin ein Allemüsser. Ich koche nicht mit Wasser. Ich säge alles kurz und klar. Ich bin die Struktur. Ich bin die kalte Lust. Ich voll straight forward im Zickzack. Ich suche immer geradeaus. Ich handle implosiv. Ich kröne mich zur Not auch selbst. Ich brenn ein Loch in jedes Hirngespinst. Ich schau im Spiegel

durch mich hindurch. Ich bin der Ernstfall kleinster Größe. Ich ohne Hilfe. Ich bau den Katalysalator aus. Ich latsche auf euch rum. Ich will noch Nichts.

4.

Ich bin jetzt Teil der Alltagskultur. Ich bin über vierzig. Ich kann mich selber waschen. Ich werde abends zeitig müde. Ich schaue oft nach innen. Ich kann trotzdem noch ein Arschloch sein. Ich bin die Wand. Ich trete. Ich bin an Deutlichkeit kaum zu überbieten. Ich habe Konjunktur. Ich kenne Schulen nur von außen. Ich halt mich an die Regeln. Ich weiß nicht ob das stimmt. Ich habe immer Recht. Ich bin die Vergangenheit. Ich bin die Zukunft. Ich würde gerne größer sein. Ich zerfalle. Ich verfaule. Ich zermaule. Ich hör doch was. Ich fühl noch was.

5.

Das war's schon ihr Nullen!

Peter K. Koch

SELBST als Ort

Nicht erst seitdem deutsche Finanzdienstleister intensive Werbekampagnen geschaltet haben, die zu „gesundem“ Egoismus aufriefen („Mein Haus, mein Auto, mein Boot“, oder: „Unterm Strich zähl ich“), stellt sich die Frage nach dem Erlebniskern von Personen und ihrem Weltzugang neu. Vergessen scheinen die poststrukturalistischen Theorien, die die Einheit unserer Selbst in Frage stellten, und es wird uns suggeriert, dass wir zum Ego geronnene Images erzeugen müssten, um erfolgreich zu sein.

Vergessen auch sind intellektuelle Lieblingstheorien, wie der Tod des Autors, die spätromantischen Ideen des Ichs als Anderen, die polymorphen, dekonstruierten Körper oder die zum Sprachspiel erklärten „Ego-Dispositive“ etc. Der Einzelne im neoliberalen Geschäfts- und Kulturklima ist der Agent seines eigenen Fortkommens in der Immanenz und reklamiert einen Materialismus, der sofort wieder zusammenbricht, wenn das Subjekt selbst Gegenstand materialer Untersuchung wird. Denn gerade versucht einem die Hirnforschung diese Konzepte von „Agency“ auszutreiben und stellt die, unsere Rechtsstaatlichkeit verbürgende, Idee des freien Willens soweit in Frage, dass diese darunter zusammenzuklappen droht, sollte sich diese Form von Menschenbild und Weltsicht durchsetzen.

Das eben schon angesprochene Konzept der Freiheit, das untrennbar mit dem, des es ausübenden Subjekts verbunden ist, gerät in der Folge unter Druck. Und zwar in zweifacher Hinsicht: Zum einen systemisch, denn die Kontrolle über alle Weltprozesse (und damit auch individuelle Entscheidungen) wird zunehmend von virtuellen Systemen formatiert, die alleine die Handlungsoptionen vorgeben. Mit anderen Worten: Die Räume, in denen wir uns bewegen, sind durch Systeme prädefiniert, die stärkeren Zugriff auf uns haben als jedes gesellschaftliche Modell bisher. Mit noch anderen Worten: der Service ist die absolute Grenze der Freiheit im Alltag. Zum zweiten auch individuell, denn die Art und Weise, wie Freiheit im Kontext westlicher Gesellschaften wahrgenommen wird, ist die Entlassung aus vormals normativen Regelsystemen religiösen oder gesellschaftlichen Ursprungs. Die metaphysische Krise, in einem anderen Jahrhundert wurde das auch mal als Unbehaustheit bezeichnet, ist nach wie vor eklatant, auch wenn man alles tut, sich (in der Immanenz) fortwährend (neue) Strukturen zu schaffen, die eine gewisse Verhaftung des Einzelnen erlauben. Zugehörigkeit zu subkulturellen Strömungen wirkt genauso stabilisierend, wie religiöse Refundamentalisierungen – freiwillig gibt man Handlungsoptionen an „soziale“ Netzwerke ab und bekommt im Gegenzug post-metaphysische Existenzabsicherung (inklusive Wertesystem und Orientierungshilfen). Man sieht also, dass der Ort, an dem wir Individuen uns täglich tummeln, äußerst umkämpft ist. Das „Ich“ oder „Ego“, oder wie man das auch immer mal genannt hat, bleibt weiterhin der Ort, an dem Entscheidungen getroffen werden – wie bewusst oder unbewusst auch immer. Es ist ein entscheidender Ort, den wir uns kulturell erkämpft haben



und der heute in Frage steht, wie seit langem nicht mehr. Es ist ein Ort, den wir verteidigen müssen, um „Agency“, also die Möglichkeit, Prozesse zu beeinflussen, zu behalten. Man kann so weit gehen und den Ort des Einzelnen, den ideosynkratischen Ort, den Ort, der nicht identisch sein muss, dass man diesen Ort als einen der Resistance verstehen kann. Der Ort an dem die Rechnung meist nicht aufgeht, kann aber auch als einer verstanden werden, von dem aus neue Perspektiven entwickelt werden können. Wie dem auch sei – dieser Ort ist der einzige, den wir als Einzelne wirklich haben. Jede weitere Zugehörigkeit ist nachgeordnet und kommt als Entscheidung aus diesem Ort, der ICH bin.

Wo aber wird das verhandelt? Wer kümmert sich um dieses Thema? – Man sollte denken, dass die Kunst ein Raum ist, in dem das stattfinden könnte. Denn immer noch ist Kunst etwas, das normalerweise von einzelnen Personen ausgeübt wird. Man kann Kunst also als Vorschlag eines Einzelnen an eine Kommunikationsgemeinschaft verstehen, zum Zwecke der symbolischen Überkodierung genau der Konstitution dessen, was man Kultur nennen kann. Der einzelne Protagonist in der Kunstwelt hat ja im Vergleich mit anderen Welten einen wesentlich höheren Stellenwert (was übrigens ein Grund ist, warum Big Ego aus der Finanzwelt sich so angezogen fühlt). Dass das nicht thematisch wird, hat wahrscheinlich den Grund, dass die zugrunde liegende Fragilität nicht benannt werden soll und damit die eigene finanzielle Basis problematisch wird. Die notwendigen diffizilen Vermittlungen, die dort vorgenommen werden müssen, werden jedenfalls ausgeblendet und es wird entweder auf kollektive (oder je nach Couleur auch kollektivistische) Problemstellungen fokussiert. Es gibt genug Beispiele aus den 90er Jahren, als dass hier noch ein Zitatbeweis angetreten werden müsste. Oder es wird die Position eines Künstlers, einer Künstlerin in einem vorvereinbarten Konflikt, der außerhalb der Kunstwelt stattfindet, so verortet, dass er/sie in der Manier alter Sozialfolklore den Freiheitskämpfer geben kann, wie gegenwärtig Ai Weiwei.

Wie es auch immer ist, ist man auf der richtigen Seite und hat kein Risiko eingegangen. Aber noch mal: Der Kulturkampf, der am Ort, an dem man als Mensch Entscheidungen treffen kann, der Ort an dem man selber ist, geführt wird, ist eine der spannendsten Situationen heute überhaupt. Wenn man diesen Ort als Künstler anders versteht, als einen Ort an dem hauptsächlich Kulturmarken wertsteigernd geschaffen werden können, sondern als einen Ort durch den die verschiedenen gesellschaftlichen, politischen, religiösen, weltanschaulichen, ökonomischen, ökologischen, psychologischen etc. Energien fließen. Wenn man diesen Ort als einen medialen Ort versteht und das Selbst im besten Sinne als Medium all dieser Energien, dann kann man anfangen miteinander zu reden.

Zuweilen aber steht man auch mal unrasiert und ohne Hose da.

Sam Rose

Die Ausstellung kann als Modellversuch verstanden werden. Sie treibt dabei Überlegungen zum Verhältnis von Vermittlung und Darstellung auf die Spitze, in dem sie sie in Eins setzt. Drei Textarbeiten im Holzrahmen bestimmen den Ausstellungsraum. Die Texte beschreiben, wie dieser, die Ausstellung und die Arbeit, wobei Arbeit bzw. Werk und Ausstellung ebenfalls einen kaum unterscheidbaren Komplex bilden. Unterscheidungskriterien für die Darstellung auf der Textebene sind unterschiedliche Sprachstile, einesteils feuilletonistisch, anderenteils konkret beschreibend.

Als weiteres Differenzmoment der Arbeit mit dem Titel 'Reziprok' erscheinen die unterschiedlichen Layouts drei verschiedener Kunstmagazine. Erst auf dieser Darstellungsebene beginnt die Ausstellung Wirkung zu zeigen. Angenommen, die Ausstellungsbesprechung als bloßer Text erschiene als Arbeit auf der Wand. Die Gleichzeitigkeit von Besprechung und Ausstellung stände ohne das Medium der Vermittlung da. Erst über die konkrete Vermittlung via Kunstmagazin als Fachzeitschrift gewinnt 'Reziprok' jene Dimension, die es nicht zu einem bloßen MacGuffin (in Worten Alfred Hitchcocks, der mit dieser Technik arbeitete: "Das ist eine Finte, ein Trick.") werden läßt. Jede einzelne Arbeit von 'Reziprok' hat als Titel die jeweilige Kunstzeitschrift, in dessen Layout die Kritik erscheint. Damit wird direkt verwiesen auf die unterschiedlichen Leserschichten und Erwartungen, die das jeweilige Magazin mit sich trägt. Wesentliches Kriterium der Darstellung in 'Reziprok' war, daß die Besprechung nicht publiziert wird, um den Prozeß der Vermittlung an einem konkreten Ort, im wahrsten Sinne des Wortes, enden zu lassen. Dennoch läßt jede Arbeit in dem Ausstellungsprojekt, für den nur ein Kurator verantwortlich zeigt, aber nicht ein Autor, einen Subtext aufscheinen, der die Reflexion weiterführt.

Konstruktion als Rekonstruktion als

Der Titel ist unvollendet. Handelt es sich dabei um eine Leerstelle, die bewusst offen gelassen wird? Oder steht das offene Ende für eine endlose Repetition, die auf sich selbst verweist? Dem selbstrefentiellen Modus widerspricht der Begriff der Konstruktion, bei dem am Ende ein Objekt steht. Dieses Objekt aber wird gleichzeitig als eine Rekonstruktion begriffen, wobei nicht eindeutig geklärt ist, welcher Prozess an erster Stelle steht. Ist die Konstruktion gleich zu setzen mit der Rekonstruktion? Wir sind geneigt, das zu verneinen. Denn die Rekonstruktion bezieht sich schon auf einen Plan, ein Objekt, einen Gegenstand, der rekonstruiert wird. Es gibt schon einen Plan, einen Grundriss oder eine Ansicht, die es ermöglicht, das Objekt einer Rekonstruktion zu unterwerfen. Ranulph Glanville schreibt dazu: „Die Schwierigkeit liegt darin, zu entscheiden, ob die Einsichten, zu denen wir gelangen können, davon abhängig gemacht werden sollten, ob sie mit den Instrumenten behandelt werden können, über die wir bereits verfügen.“

In medias res oder ab ovo? Wenn wir mit Sprache auf ein Kunstwerk reagieren, dann ist Sprache der Versuch einer Re-Konstruktion. Was wir in Sprache ausdrücken, ist eine spezifische Art der Wahrnehmung, in diesem Falle eines Kunstwerks. Was die Sprache erzeugt, ist eine Rekonstruktion einer Konstruktion. Die ursprüngliche Konstruktion ist im „Bild“ der Sprache nur als Rekonstruktion zu erfassen. Dieses „Defizit“ der Sprache ist konstitutiv für die Kunstkritik: Wir verfehlen das Objekt des Werks bei jeder Annäherung. „Etwas, das beobachtet werden kann, wird ein Objekt genannt. Behauptet wird, ihm eigne das Attribut der Beobachtbarkeit, weil es, indem es sich selbst beobachtet, beginnt, das Universum der Beobachtung seiner selbst zu bewohnen.“ so Glanville. Das Ergebnis kann nur die Rekonstruktion der sprachlichen Konstruktion sein, mit einer großen Portion Skepsis.

Wenn die Vermittlung, das Reden über Kunst, zur Kunst selber wird, scheint sich die Kunst selber in der Krise zu befinden. Manch einer sieht darin ein Endzeitphänomen, andere eine Übergangsstation zu einer wie immer gearteten anderen Kunst, in den sich Rollen und Funktionen vertauschen oder ihren Wert verlieren. Anlass zu solchen Überlegungen bietet das Ausstellungsprojekt 'Reziprok' in der Tucholskystr. 35 in Ost-Berlin. Der Ausstellungsraum zeigt drei verschiedene Textarbeiten, abgesetzt in drei unterschiedlichen Layouts verschiedener Kunstzeitschriften; die dort nicht publiziert wurden. Die Texte beinhalten die Besprechung der Ausstellung und sind gleichfalls die Ausstellung selber. (Dieser Text ist Teil der Ausstellung). Unter der Annahme, die Vermittlung via Besprechung sei die Metaebene des Kunstwerks, während das Werk selber der Objektebene angehört, fallen Objekt und Metaebene zusammen. Für einen analytischen Diskurs bildet diese Gleichzeitigkeit (die allerdings nicht diachron zu verstehen ist, sondern zeitlich bezogen ein reziprokes Verhältnis herstellt, in dem die Kritik vor der Ausstellung geschrieben wurde), einen Schadensfall. Auf was bezieht sich die Kritik, wenn sie selbst das Werk ist? Gemäss der Typentheorie von Rüssel, der damit das Antinomie-Problem der Mengenlehre lösen wollte, müsste zur Darstellung eine weitere Ebene oberhalb des Zirkels, den 'Reziprok' darstellt, angenommen werden. In dem Einschluss der Vermittlungsebene und des Rollentausches, der Kurator wird zum Künstler, lassen sich Momente finden, die aussagekräftig sind, ohne in einen circularis virtuosus zu fallen. Anhand der unterschiedlichen Layouts, die unterschiedlichen Kunstmagazine und deren Sprachmodi und Ideologemen entsprechen, lassen sich Unterscheidungen treffen. Beispielfaß belegt das die Arbeit, die den Titel trägt 'Forum International!'. In dieser Textarbeit stossen eine große Sprache (Englisch) auf eine kleine Sprache im Sinne von Deleuze/Guattari¹ (Erlämsch). Wie verhält sich die deutsche Sprache zu diesen Sprachdiskursen? Darüberhinaus wird über die Beteiligung der Werke im Betrachter eine spezifische Erwartungserhaltung geschaffen, die der Text enttäuscht oder erfüllt, wobei die Texte selber wiederum auf diese Erwartungserhaltung rekurrieren.

Im Jahre 1973 hat Cheryl Bernstein (alias Gregory Battcock) in einem Text für die Anthology 'Idea Art' den Künstler Hank Herron vorgestellt und dessen Replikation der Arbeiten von Frank Stella als 'circularis art' vorgestellt, "neither either or but both and". In der Einleitung zu den betriebsystematischen Voraussetzungen zeitgenössischer Kunst, wie sie beispielsweise durch Künstler wie Christian Philipp Müller oder Fareed Amalys² betrieben wird, ist 'Reziprok' eine Wiederaufnahme des Verfahrens. Daß der Künstler Hank Herron nur als Textfigur existierte, bindet beide Verfahren noch enger zusammen. In diesem Falle aber konstituiert der Text das Werk tatsächlich. Oder all das ist Kontextualisierung an einem toten Punkt, PN (politically neglectable).

1 Jede der drei Werke in der Ausstellung trägt als Titel den Namen der Zeitschrift und dessen Fachterminus.
2 siehe Gilles Deleuze, Félix Guattari: Kafka – Für eine kleine Literatur, Frankfurt 1976, S. 24 ff.
3 siehe Gregory Battcock (Ed.): Idea Art, New York 1973, S. 41 – 45
4 Christian Philipp Müller und Fareed Amalys Arbeit für die Vorstellung der Galerie Christian Nagel im Münchener Ausstellungsprojekt 'Für die Galerie' ist ein Beispiel dafür, ebenso wie die Ausstellung 'Vergessene Zukunft' im Münchener Kunstverein (Kurator und Künstler: Christian Philipp Müller).

Gegenüber der Dimensionalität des Kunstwerks ist die Sprache nur ein Behelf. Aber es gibt Fluchtwege und Notausgänge, zum Beispiel in der vorgegebenen Länge einer Kunstkritik: Raum ist in der kleinsten Hütte. Zum Beispiel in der Selbstdarstellung der spezifischen Kritik. So hat der Autor im Jahre 1992 eine Ausstellung im Rahmen der 37-Räume-Ausstellung in der Auguststraße arrangiert, die in der Präsentation von drei verschiedenen Kunstkritiken aus drei unterschiedlichen Kunstmagazinen bestand: Die Ausstellung zeigte diese Kunstkritiken, hochgezogen auf das Format 80 x 60 cm im Rahmen. Die jeweiligen Kritiken wurden in den Kunstmagazinen „Texte zur Kunst“ (damals Köln), „Forum international“ (Brüssel, nicht mehr existent) und „Zyma“ (Stuttgart, nicht mehr existent) nicht veröffentlicht. Der selbstreferentielle Gestus aber ist kein Weg aus dem Dilemma.

Tatsächlich geht es darum, die Buchstaben beim Wort zu nehmen: es gibt eine unüberbrückbare Distanz zwischen Kunst-Werk und Wort. Eine angemessene Antwort auf diese Diskrepanz wäre das „Kunst-Wort“. Das „Kunst-Wort“ aber ist kein Wort des Journalismus. Es ist der kränkelnde Bastard aus der Vereinigung von Literatur und Reportage. Zwischen diesen Extremen muss sich die Kunstkritik behaupten, im Feuilleton auf der vorletzten Seite. Leider hat diese Seite den unüberbrückbaren Nachteil, dass sie tatsächlich zumeist aus einer Seite besteht, im besten Falle, und dann nur an einem bestimmten Wochentag. Diese Seite soll im Falle der Stadt Berlin ein konkretes Abbild der zeitgenössischen Kunst bieten. Keine Chance! Also muss sich der Kunstfreund bzw. die Kunstfreundin sowohl alle Tageszeitungen besorgen und wenn möglich noch die unterschiedlichen Kunstmagazine. Das gilt für den Rezipienten, für den Autor und Textproduzenten ebenso. Und er wird schnell feststellen müssen, dass es auch für ihn Hürden gibt: da fehlt der Platz, da missfällt

REZIPROK I

TUCHOLSKYSTR. 35, BERLIN
14.6 - 21.6.1992

Reflection on conditions and possibilities of different forms of utterance has become a fundamental instrument of expression in contemporary art in recent years. The reasons for this are not immediately obvious. All the same, this self-imposed curb may justifiably be seen as the expression of a crisis whose resolution is as yet unknown. No light can be glimpsed at the end of the tunnel yet. In the meantime we shall just have to go on watching artistic acrobatics without any idea of when the artists will stop being baffled.

Such musings are prompted by a show in a new exhibition space at 35 Tucholskystrasse in Berlin. Three large works dominate the presentation. They are displaced under glass and in wooden frames. The exhibition, entitled *Reziprok*, provides plenty of reading matter – a different text in each of the three frames. These texts have a bearing on the exhibition, and what they present is themselves. In an instantaneous switch, they are both the exhibition and its review. This also results in the texts' different layouts, which adhere to those of various art journals. They reverse the customary time-sequence of exhibition and review in that the review was written before the exhibition and the exhibition operates with its own review. What is more, each of the three texts was sent to three different art magazines, which set them up in their usual layout, without however publishing them. The reproduced reviews were serigraphically enlarged and framed. Different layouts correspond to different linguistic styles. The viewer is faced by a paradox which is hard to fathom. In the first place no artist assumes responsibility for the project, just the curator. Nor is the review signed by its author. Secondly, the work seems to repeat one another, but they also comment, in their mutual relationship, on each other. Does the criticism constitute the work or the work the criticism? That is the question; the answer will come later.

Translated from the German by Ruth Koenig

De reflectie op condities en mogelijkheden van menselijke taalmidelen is in de laatste jaren het een wezenlijk instrument geworden voor het uitdrukken van hedendaagse kunst. De oorzaken hiervan liggen niet voor de hand. Niettemin kan met recht worden beweerd dat deze zelf-beperking de uitdrukking van een crisis is, waarvan wij de afloop nog niet kennen. Licht aan het einde van de tunnel is nog niet in zicht. Zo zullen we wel verdere rare sproongen van kunstenaars moeten aanschouwen zonder dat we weten wanneer de artiesten hun radeloosheid kwij zullen raken.

Aanleiding tot zulke overpeinzingen geeft een tentoonstelling in een nieuwe expositieruimte in de Tucholskystrasse 35 te Berlijn. Drie grote werken bepalen de tentoonstelling. Ze worden onder glas en in een houten lijst gepresenteerd. Maar wie een dimovoreenkomschap werk verwacht wordt teleurgesteld. Er valt veel te lezen in deze tentoonstelling die de titel *Reziprok* draagt. In de drie lijsten worden drie verschillende teksten getoond. Deze teksten houden zich met de tentoonstelling bezig en exposeren zichzelf. In een 'instantaneous switch' zijn zij de tentoonstelling en tegelijk de bespreking van de tentoonstelling. Hieruit resulteren ook de verschillende lay-outs van de afzonderlijke teksten, die met verschillende kunst-tijdschriften overeenkomen. Zij draaien de gebruikelijke chronologie van tentoonstelling en bespreking om doordat de bespreking voor de tentoonstelling werd geschreven en de tentoonstelling met de

eigen recensie werkt. Hierover werden de drie teksten aan drie verschillende kunstmagazines verzonden die ze in hun gebruikelijke lay-out afdrukten, maar niet publiceerden. De aldus gereproduceerde recensies werden met zoefduink vergroot en in de lijsten getoond. Verschillende lay-outs komen overeen met verschillende stijlen en taalgebruik. De bezoeker van de expositie ziet zich tegenovereen paradox geplaatst die slechts moeilijk oplosbaar is. Aan de ene kant is er geen kunstenaar die verantwoordelijk is voor het project, maar alleen de curator. Bovendien draagt de recensie niet de naam van een schrijver. Aan de andere kant lijkt het alsof niet-aanzienlijk werk het andere herhaalt, terwijl ze onderling toch telkens een commentaar vormen met betrekking tot de andere teksten. Vormt de kritiek het werk of het werk de kritiek? De vraag is gesteld, het antwoord volgt later.

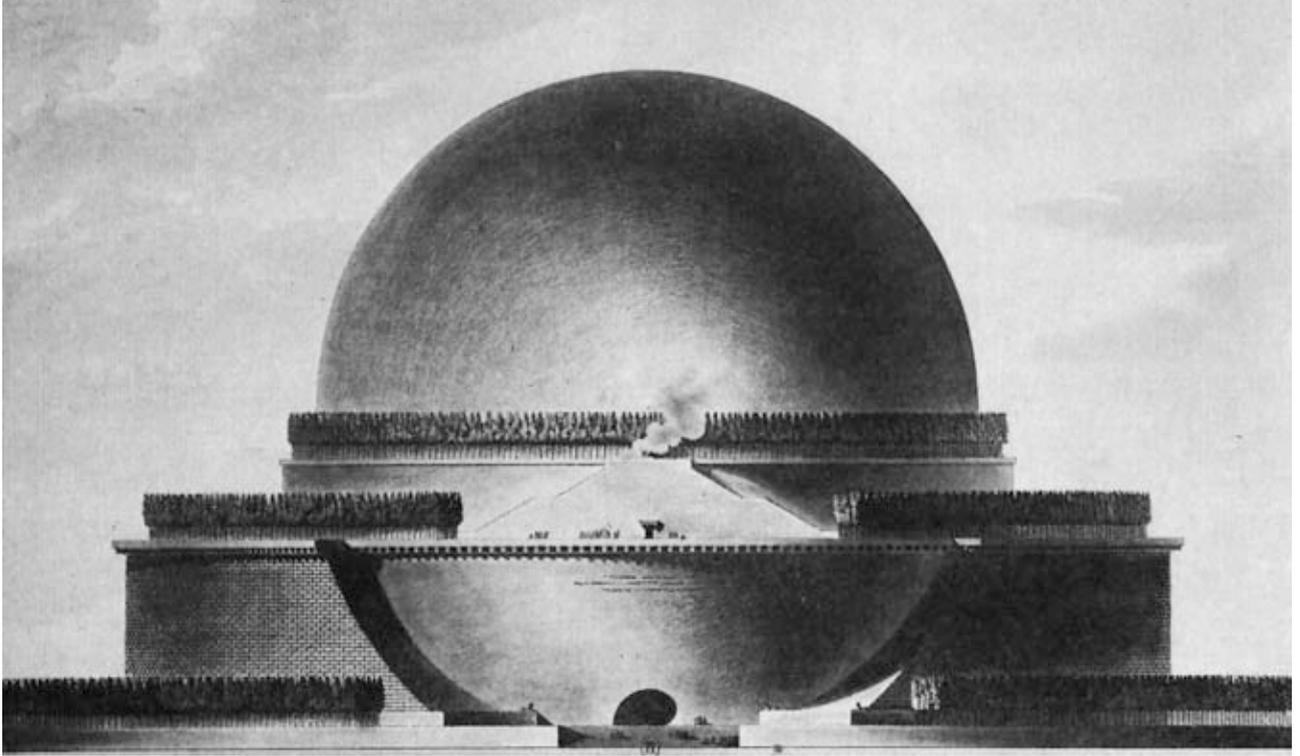
Vertaald uit het Duits door TAC Viane.

der Text, da findet das konkrete Angebot, diese Ausstellung, keine Antwort, keinen Ort. Breite und Vielfalt sollen vermittelt werden, aber das bleibt eine Chimäre.

Wünschenswert wären Urteile, die ihre Begründung in der Person des Autors finden, ohne persönlich zu werden. Je klarer die Urteile, um so besser die Widerworte und die Abwehrmechanismen. Und umgekehrt, sei hier hinzugefügt. An den Urteilen sollen Vorprägungen und Traditionen aufscheinen, ebenso wie Prägungen oder Einflüsterungen: objektivierbare Meinungen einer spezifischen Person. Am Ende sollte der Leser entweder genauso klug sein wie der Autor oder noch ein bisschen klüger. Aber Urteile, positiv oder negativ, finden kaum Raum im Feuilleton, weil die Hymne dann doch zu spät kommt oder der Verriss keinen Platz mehr finden will. Wer will der Veröffentlichung seiner Texte hinterherrennen, wenn die Aussicht auf Publikation von vornherein in Frage gestellt ist.

Ein Ausweg bleibt: die Veröffentlichung in einem Blog. Das hat den schönen Vorteil, dass man zum Teil Herr im eigenen Haus ist und die Ansprache schön direkt sein kann. Die Publikation erscheint nicht am nächsten Tag auf schnödem Papier, sondern am späten Nachmittag digital nebst Einblicken in die jeweilige Ausstellung. Im Falle eines Falles kann auf kritische Einwürfe gleich geantwortet werden. Bei einem eigenen Blog ist die gewählte Form schon der Entwurf eines Inhaltes. Der Betreiber ist verantwortlicher Herausgeber, Redakteur und Autor in einer Person. Für einen fremden Blog zu schreiben, kann von Bedeutung sein, weil hier Form, Inhalt und Zugänglichkeit der Kunstkritik neue Wege öffnen können, die das Feuilleton noch nicht kennt oder kennen will: Rekonstruktion als Konstruktion als ...

Thomas Wulffen



Die Kunst lieben

Viele der Menschen, die Kunstausstellungen kuratieren, über Kunst schreiben, mit Kunst handeln oder andere Tätigkeiten im so genannten Kunstbetrieb ausüben, vermitteln nicht unbedingt das Gefühl, die Kunst zu lieben. Sie lassen ein Interesse an bestimmten Themen, an gesellschaftlichen oder politischen Fragen erkennen, aber keine affektive Beziehung zur Kunst selbst. Oft entsteht sogar der Eindruck, dass unmittelbar geweckte Empfindungen gar nicht erwünscht sind, ja dass sie den diskursiv gesteuerten Umgang mit der Kunst eher stören.

Auf die Frage „Lieben Sie Brahms?“ wird jeder, der die Musik dieses Komponisten gerne hört, mit „Ja“ antworten, ebenso wie sich ein Liebhaber der Werke Claude Monets sich mit Sicherheit keine Ausstellung des Malers entgehen lassen wird. Sich als Liebhaber oder Liebhaberin der Kunst zu outen, ist ebenso aus der Mode gekommen wie die einst hochgeschätzte *Connaissance*. Sie wird von den institutionellen Akteuren des Kunstbetriebs nicht, zumindest nicht nach außen, ausgelebt. Das tun stattdessen die Sammler, die mit ihrer Leidenschaft, Kunst zu besitzen, heutzutage für die affektive Beziehung zu ihr stehen. Kann sich diese etwa nur noch durch die Bereitschaft ausdrücken, viel Geld für Kunst auszugeben?

Ich gebe fast nie Geld für Kunst aus, aber könnte viele Beispiele nennen, von denen ich unumwunden zugeben würde, dass ich sie liebe und dass sie intensive Empfindungen bei mir auslösen. Konkret zu werden, wäre ungerecht gegenüber anderen, nicht erwähnten Künstlern und ihren Werken. Ich kann aber problemlos einige Eigenschaften aufzählen, die Kunst aufweisen muss, damit sie mein Interesse und meine Leidenschaft wecken kann: Ein gutes Kunstwerk sollte anregend, sinnlich und intellektuell vielschichtig sein, verschiedene Betrachtungs- und Lesarten anbieten und auch immer wieder von neuem interessant sein.

Das sind eigentlich die Dinge, die ich fast ebenso in eine Kontaktanzeige hineinschreiben könnte, wenn ich auf Partnersuche wäre. Auf die Frage, ob er Deutschland liebe, antwortete der frühere Bundespräsident Gustav Heinemann, er liebe seine Frau.

Wer in manchen Kreisen zugibt, die Kunst zu lieben, wird sich vorhalten lassen müssen, eine Beziehung emotional zu fetischisieren, die eigentlich eine intellektuelle, aufgeklärte sein soll. Aber warum nicht beides? Die Erwartung „sinnlicher Erkenntnis“ scheint doch viele Menschen zur Kunst hinzuzuziehen. Wenn Hunderttausende auf die *documenta* oder zur Biennale in Venedig pilgern, tun sie das bestimmt nicht nur deshalb, weil die Berichte in den Medien diese als „wichtige“ Ereignisse propagieren. Es gibt schließlich unzählige andere Events, die man stattdessen besuchen könnte. Offenbar verspricht Kunst immer noch etwas, das man im „Leben“ nicht bekommt. Aber ihr wird auch, wie schon oft im Laufe der Geschichte, gern vorgehalten, hinter dem Leben zurückzubleiben.

„Was sind tote Bildsäulen und Gemälde, rührten sie auch von den ersten Meistern der Welt her, zu einer Zeit, da man das große Schauspiel eines ganzen der Sklaverei entronnenen Volkes in den Momenten seiner politischen und moralischen Wiedergeburt beobachten kann?“, schrieb der deutsche Schriftsteller und Pädagoge Johann Heinrich Campe am 9. August 1789 nieder, als er die Aufstände der Französischen Revolution als Augenzeuge in Paris miterlebte. Gegenüber der unmittelbaren Gewalt der lebendigen Ereignisse schien ihm die künstlerische Fiktion nicht mehr konkurrenzfähig. Die Denkfigur, die Campes enthusiastische Worte leitet, finden wir schon einige Jahrzehnte früher bei einem britischen Denker, der die Französische Revolution abgrundtief verdammten sollte: bei Edmund Burke, der in seinen Überle-



gungen zu einer Philosophie des Erhabenen 1757 schrieb: „Man lasse an irgendeinem Tage die erhabenste und eindrucksvollste unserer Tragödien aufführen; man wähle dazu die beliebtesten Schauspieler; man spare keine Ausstattung und Dekoration; man vereinige die höchsten Anstrengungen von Dichtkunst, Malerei und Musik; und dann, wenn alle Zuschauer versammelt sind, gerade in dem Augenblicke, in dem die Gemüter vor Erwartung aufs höchste gespannt sind, lasse man bekannt werden, dass auf dem benachbarten Platz ein Staatsverbrecher von hohem Stande sogleich enthauptet würde: augenblicklich wird die Leere des Theaters die relative Schwäche der nachahmenden Künste beweisen und den Sieg der wirklichen Sympathie verkünden.“ Auch heute gibt es zahlreiche Versuche, diese vermeintliche „relative Schwäche“ zu kompensieren. Anstatt sich mit der Fiktion zu begnügen, operiert man mit dem „Realen“. Santiago Sierra lässt echte Menschen in Kisten hocken, ihnen Linien auf den Rücken tätowieren oder simuliert das Erlebnis einer Gaskammer. Teresa Margolles setzt Blut von Leichen oder Wasser, mit dem sie gewaschen wurden, als Material ihrer Kunst ein. Viele andere Künstler folgen dem „unmittelbar Realen“ auf weniger spektakuläre Weise. Sie stellen umfangreiche Archive und Dokumentationen her, die Lebens- und politische Geschichten oder einfach nur den Alltag vor uns ausbreiten und kein Interesse an der Bündelung durch eine „Form“ erkennen lassen. Es bleibt uns überlassen, ob wir die Geduld aufbringen, das dargebotene Material sinnlich und gedanklich erfassen zu wollen. Die seit den documenta-Schauen von Catherine David 1997 und Okwui Enwezor 2002 vor allem auf Biennalen stark präsenten dokumentarischen Formate sind die Rückkehr und gleichzeitig der Zusammenbruch der in der Moderne immer wieder unterdrückten Mimesis. Geliefert werden „Informa-

tionen“ über die Welt, auch aus Kulturen und Regionen, die bisher vom Kunstbetrieb weitgehend unerfasst blieben. Unterdrückt wird allerdings die Lust, die traditionell die Nachahmung begleitet: nämlich die Freude am illusionistischen Spiel mit Realität und Abbild, mit der ästhetischen Grenze. Stattdessen wird ein „Engagement“ der Kunst politischen und gesellschaftlichen Fragen gegenüber erwartet, das sich aber häufig darin erschöpft, dass in raumgreifenden Installationen Materialien ausgebreitet werden, die in Büchern oder in Dokumentarfilmen, die keine Kunst sein wollen, besser vermittelt werden könnten. Ein Gegenbeispiel war die in Madrid, Karlsruhe und zuletzt in der Sammlung Falckenberg gezeigte, von Georges Didi-Huberman kuratierte „Atlas“-Ausstellung, die eine Fülle von Material vorführte, es aber in eine von Aby Warburgs Bilderatlas „Mnemosyne“ inspirierte Themenstruktur einband. So wurde man auch als Besucher dazu inspiriert, den einzelnen Ausstellungsbereichen mit fast kriminologischer Neugier zu folgen. Zurück zur ästhetischen Grenze. Schon in der französischen Revolution wurde sie anders als durch Nachahmung durchbrochen, nämlich durch abstrakte Systeme, die aufs Leben übertragen wurden. Die neuen Maß- und Zeiteinheiten der Revolutionszeit haben ihre ästhetische, aber meist auf dem Papier gebliebene Entsprechung in den geometrischen Grundformen der „Revolutionsarchitekten“ Boullée und Ledoux gefunden (siehe Abbildung und Seite 45). Diese nahmen, wenn man Werner Hofmann folgt, die Ästhetik des Fallbeils, der Guillotine, vorweg. Ihre Gewaltsamkeit und Tödlichkeit sieht man der Guillotine nicht an. Man muß etwas über sie wissen, um sie zu erkennen. Insofern paßt sie in das neuzeitliche Weltbild, das Peter Sloterdijk 1987 in seinem Essay „Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung“ beschrieben hat: „Durch den kopernikanischen Schock wird uns demonstriert, dass wir die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern dass wir ihre ‚Wirklichkeit‘ gegen den Eindruck der Sinne denkend vorstellen müssen, um zu ‚begreifen‘, was mit ihr der Fall ist. Da liegt das Dilemma: wenn die Sonne aufgeht, geht nicht die Sonne auf. Was die Augen sehen und was der astrophysisch informierte Verstand vorstellt, kann nicht miteinander in Deckung kommen.“ „Gegen“ Kopernikus „sehen“ wir bis heute jeden Morgen, sofern der Himmel nicht zu bedeckt ist, die Sonne aufgehen. Der Augenschein steht der wissenschaftlichen „Wahrheit“ gegenüber, und in diesem Sinne kämpfen auch Künstler für ihre dem „Leben“ angemessene Sicht der Dinge. Genau das macht die Kunst lebendig. Wenn ihr aber der Wahrheitsbegriff des unmittelbar Gelebten und der ungefilterten Realität wie ein falscher Schuh angezogen wird, unterschlägt man die wichtigste Kraft, über welche die Kunst verfügt, nämlich die der Fiktion. Denn wenn auf der Bühne jemand stirbt, ist er nicht wirklich tot. Und wer Terroranschläge, denen viele Menschen zum Opfer fallen, als große Kunstwerke preist, hat sich emotional wirklich verirrt – auch wenn Edmund Burke ihm vielleicht sogar Recht geben würde.

Ludwig Seyfarth



Ich-Maschine, der Star und sein System

„Krieg ich ein Interview, wenn ich dem Künstler meine Boops zeige??“, fragt die aufgeregt unattraktive Reporterin eines Net-TV-Formats, das sich „Artstars“ nennt.

Wir sind mit ihr am Rande eines Events, auf dem es darum geht, ein „Monument“ aus 72.000 Bierflaschen in blauen Kartons, bezahlt vom Hauptstadtkulturfonds, wegzusaußen. Das nennt sich soziale Plastik in guter deutscher Tradition, inszeniert von einem sehr selbstbewussten, smarten Franzosen mit türkischem Bier, gestapelt in Form einer Pyramide, eigentlich hinweisend auf den geraubten Pergamonaltar. Alles also irgendwie UNESCO-Weltkulturerbe, Ikonoklasmus, Culture clash, Come together. Gaillard zählt zu den vielen Künstlern, die sich an der gescheiterten Utopie der Moderne abarbeiten.

Der „sexy Artist“ spricht aufgekratzt und schon ordentlich angetrunken in die Kamera der Frau.

Es ist seine erste Installation in einer Institution. Bisher hat er immer draußen in der Landschaft gearbeitet: „Das Museum ist ein toter Raum“, sagt er, er wolle ihn neu beleben. Schon mal ein ordentliches Statement. „Das Bier ist vom deutschen Steuerzahler bezahlt worden, ich möchte es den Leuten zurückgeben.“ Das plastische Potenzial von Zerstörungen interessiert ihn ebenso wie deren „entropischer Zustand“ – ein Begriff, den Gaillard ähnlich oft benutzt wie sein künstlerisches Vorbild Robert Smithson.

Es funktioniert auch und sieht gut aus: Stardom, 15-Minuten-Teilhabe, Vandalismus und Flaschenbier. Nichts Neues. Für den Künstler ist es hier: „an intersection between architecture and alcohol.“

Alkopole sozusagen. Die Reporterin fühlt sich an die Uni erinnert, das sei die Berliner Kunstszene, abhängen auf Hartz IV und Bier trinken. Sie hält dann noch ihr Dekolleté in die Kamera.

In seiner Heimat wird Gaillard von dem trendigen Kulturmagazin „Les Inrockuptibles“ zum Erneuerer mit Rockstarqualitäten, als „une bombe explosive“ bezeichnet.

Weiter geht es nach Venedig. „Der Künstler ist am liebsten draußen im Freien“, kommentiert die weibliche Offstimme. Ihr Busen ist zum Glück nicht zu sehen. Diesmal ist es eine Kultursendung des Öffentlich-Rechtlichen.

Zeitgleich sieht man ihn im Vaporetto: Offenes Holzfällerhemd, der Wind im Haar, ja er zeigt uns die Toteninsel, seinen Lieblingsort, den Friedhof: „Verfall ist unglaublich attraktiv“, sagt er. Er ist noch sehr jung.

„Ich habe das Verlangen, hinaus zu gehen an die frische Luft, unterwegs zu sein, Orte tatsächlich aufzusuchen. Ich habe kein Atelier und werde hoffentlich auch niemals eines benötigen. Alle meine Ideen entstehen an den Orten, an denen meine Arbeiten realisiert werden. In meiner Wohnung in Berlin gibt es lediglich eine Wand, an der ich meine Inspirationen sammle: Poster, Bilder, Polaroids, Zettel, Notizen.“

Im Arsenal zeigt uns der Sender seine Arbeit „New Picturesque/Angkor Series“. Internationale Bieretiketten, aufgeklebt auf Postkarten mit Häusermotiven. Dazu das Statement des Künstlers in die Kamera: „Städteplanung ist wie Party, wie Saufen, zuerst finden es alle ganz toll, dann kommt der Kater, der Abriss.“ Gibt es überhaupt zeitgenössische Architektur, die er schätzt? „Am Anfang gefiel mir Rem Koolhaas, aber heute muss ich sagen, seine Bauwerke sehen nach ein paar Jahren nicht mehr gut aus. Ehrlich gesagt hasse ich Architekten wegen ihrer Arroganz. Wie können sie behaupten, ausgerechnet ihre Objekte würden besser altern als die, die es bereits gibt?“

Ist er jetzt nicht auch ein kleines bisschen arrogant?

„Unabhängig von konkreten Projekten liebe ich Sprengungen. Ich habe bislang ungefähr zwanzig bis dreißig Gebäudespreng-

gungen erlebt und buche mir oft einen Flug nach irgendwo, nur um mir eine solche Detonation anzuschauen.“

Einer von den Miles-and-more-Künstlern, sagt A.

Der Beitrag endet mit einer Einstellung von hinten am Canale Grande, er tippt etwas in sein iPhone.

Die nächste Station vor der Kamera ist Berlin, die Basis des Nomaden. Hans-Ulrich Obrist ist zum Talk mit dem Künstler geladen oder umgekehrt. Der Veranstalter introduced ihn als „The legendary CG“.

Tags zuvor wurde sein riesiger Neon-Indianerkopf, eigentlich ein Maskottchen einer US-Footballmannschaft, auf ein schrottiges Hochhaus am Alexanderplatz gestellt. Dort leuchtet er außerhalb des Gruppenevents „based in berlin“ für sich allein. Der Federschmuck auf dem Kopf wirkt beim Vorbeifahren irgendwie obszön.

Das Scheitern interessiere ihn am meisten, erklärt der Künstler und macht es sich auf dem Podium bequem. „Erst wenn man begreift, dass der eigene Vater kein Held und auch die Mutter angreifbar ist, kann man doch anfangen, seine Eltern zu lieben. Mit Bauwerken verhält es sich genauso: Sobald man ihre Unzulänglichkeiten versteht und das Ganze sieht, beginnt man, sie wirklich zu mögen.“ Im Interview mit Obrist führt er fort, dass er nicht gern mit anderen Kollegen unterwegs ist und auch generell nicht mit ihnen zusammenarbeitet: „Künstler sind wie Schwämme, sie saugen dich aus.“ „Super Schlusswort“, sagt Obrist. Das Publikum klatscht.

Das ist interessant und ziemlich arrogant. Der Einzelkämpfer, der sich so gar nicht um die Gruppe schert, wo Gruppen oder Gruppenevents, Teilhabe, Verweigerung, Lohn und Wert momentan so eine immens aufgeladene Rolle spielen. „Na, der kann es sich ja leisten ...“, meint P. Ein Journalist hingegen sagt zu mir: „Der sieht jetzt aber schon gut aus, oder was meinst du?“ „Erfolg macht halt sexy“, sag' ich.

Danach oder davor fährt der Künstler in den Irak. Begleitet von einer zehnköpfigen, bewaffneten Schutztruppe. Draußen auf dem Konvoi-Wagen, Fahrtwind im Gesicht, filmt er lässig mit dem Handy das, was zusammengesetzt und clippig mit Musik unterlegt, sein Beitrag für den Preis der Nationalgalerie werden wird.

In dem iPhone-Mov geht es um die Erosion von Artefakten. Das auf 35-mm-Film gefazte Material soll sich auch langsam abnutzen in der Endlosschleife des Projektors.

Erosion, Auflösung und Vergänglichkeit überall: Die Idee der Bewahrung des Kunstwerks scheint obsolet, stattdessen rücken der Moment des Erlebens und die bleibende Erinnerung ins Zentrum. Schön zerkratzt kommen die Bilder daher, das digitale Master ist sicher noch vorhanden.

„Babylon“ singt David Gray darüber, immer wieder und wieder.

Hart, sich jemand Mainstreamigen wie David Gray zu nehmen, dessen Number-1-Hit eigentlich um ein durchzechtes Wochenende mit allen Möglichkeiten geht: „Saturday I'm running wild, and all the lights are changing red to green, moving through the crowd I'm pushing. Chemicals all rushing through my bloodstream (...) feel it now Babylon, Babylon, Babylon.“

Ok, das Wort Babylon taucht auf: alles Versatzstücke zu einem großen Ganzen.

Ja, es geht aber auch um den Palast von Saddam Hussein,

der auf Babylon errichtet wurde und nunmehr zerstört ist. „Verfall ist unglaublich attraktiv.“ Oder bin ich es selbst noch mehr? „Ich fühle mich magisch von der Kaputtheit angezogen und versuche nicht, Landschaft in Schönheit zu verwandeln.“ Es ist so unverschämt, nur mit dem Handy Bilder zu machen, bewacht und gefördert, dreist und doch eben schön anzuschauen, in Schönheit verwandelt: In voyeuristischer Perspektive laben sich die Aufnahmen gleichermaßen minimalistisch wie pathetisch am Untergang der Utopien.

Während die anderen Arbeiten im Hamburger Bahnhof nicht annähernd so eindringlich sind, zieht Gaillards Film einen auch nach der x-ten Wiederholung in seinen Bann. Gerade wenn man Alkohol getrunken hat, und das nicht zu knapp. Es ist ein harmloser Trip.

Aber auch hier funktioniert das Spiel mit anachronistischen Begegnungen wie geschmiert und lullt ein: die Soldaten bewegen sich durch die Ruinen und kargen Landschaften wie ferngesteuert. Ihre Mission ist gescheitert. Die Mission des Künstlers ist eine melancholische Momentaufnahme; der Film, ein einfaches Dokument eines wortwörtlichen Auflösungsprozesses: eine „Archäologie der Gegenwart“.

Bilder von Kultstätten in der Wüste werden abgelöst von städtischen Neubauten, gefolgt von Aufnahmen von verstreuten Relikten, wie dem Ishtar-Tor in Berlin – bei Gaillard allesamt gleichwertige filmische Fundstücke: ‚Artefakte‘.

„Eine eindrückliche Reflexion über den Mythos Babylon, der durch den Bezug zum Krieg im Irak eine besondere Aktualisierung erfährt.“ Das ist die Begründung der Jury. Er ist der Sieger des Preises der Nationalgalerie.

Der Krieg im Irak, wie aktuell ist der eigentlich?

Minimale Ästhetik und eine romantische Ader, Vandalismus und ein junger anarchistischer Geist, gepaart mit Model-Qualitäten, das zieht. Und es ist auch noch politisch.

Irgendwie wusste jeder schon zuvor: Cyprien Gaillard wird gewinnen, wieder mal, wie so oft in letzter Zeit. Auf facebook regen sich die verschmähten Kollegen auf: „So CG wins the big prize – what a surprise! I feel sorry for the other artists who were shortlisted (...) because they don't deserve a system like this. It's the responsibility of one man, dear old Udo, who knows how to cheat (...)“ Man findet seine Arbeit so arm, er sei der „Feind“, man will ihn ignorieren, das Spiel nicht spielen, eine eigene Szene kreieren. Es wird noch lang über Neid und Strategie diskutiert.

David Gray singt in Babylon: „If you want it, come and get it.“ Der ist einfach nur die Touristenreiseroute abgefahren, sagt S., die Experte für irakische Kultur: „Ich seh da null Kontent, nur Sperma!“ „Super Schlusswort“, find' ich.

Stephanie Kloss



„Bin ich faul?“

/ Ein Selbstgespräch

von hundert/ Zuerst vorweg, warum wählst du für dein Selbstporträt das Format des Interviews?

Andreas Koch/ Wahrscheinlich weil's am Einfachsten ist. Man kann recht einfach Schnitte durch Fragen setzen, muss sich keine Übergänge überlegen. Außerdem lese ich Interviews gerne, man zappt sich einfach in ein Gespräch und unterhält sich für ein paar Minuten ohne sich zu unterhalten. Zurzeit lese ich unheimlich viele Lars-von-Trier-Interviews. Der geht oft recht weit und offenbart sich dem jeweiligen Interviewer scheinbar komplett. Die sind dann auch immer total glücklich am Schluss. Im letzten Tip war das sogar als Psychoanalyse-Stunde konzipiert.

von hundert/ Also willst du hier auch die Hosen runterlassen?

Andreas Koch/ Mal schauen. Interviews sehen ja nur so aus, sind am Ende aber doch extrem kontrolliert. Meist wird das Beste wieder rausgestrichen. Wenn ich es mit mir selber führe, kann ich das natürlich noch besser steuern.

von hundert/ Ok, dann steigen wir mal wieder runter von der Metaebene. Glaubst du, du bist faul?

Andreas Koch/ Wegen meiner ersten Antwort oder warum? Aber du hast recht, etwas faul bin ich schon manchmal. Das klingt aber so gemütlich nach langem Ausschlafen und den Tag am liebsten verbummeln. Nee, eigentlich mache ich ja extrem viel, um meine zeitweilige Antriebsarmut zu überwinden. Ich brauche Dichte um auf Betriebstemperatur zu kommen. Wenn ich ein paar Tage nichts tue oder zu wenig, falle ich in tiefere Löcher. Das war schon während meinem Kunststudium so, ich hatte einfach zu viel Zeit...

von hundert/ Und jetzt, hast du immer noch zu viel Zeit? Deinen Abschluss an der Kunstschule machtest du ja schon vor über 13 Jahren.

Andreas Koch/ Na ja, die Zeitfrage hat ja auch viel mit

Inspiration und Langeweile zu tun, und manchmal ist mir wirklich etwas langweilig. Das kann jetzt arrogant klingen, meint aber das Gegenteil, denn es liegt hauptsächlich an mir und meinem Interesse, eben meiner Inspiration. Ich wohne jetzt seit fast zwanzig Jahren in der gleichen Stadt, im gleichen Viertel, der zwanzigste Berliner Winter naht...

von hundert/ Jetzt kommt gleich das Prenzlauer-Berg-Bashing, oder?

Andreas Koch/ Nicht wirklich, es ist wirklich die einzige Stadt, in der ich mir vorstellen kann zu leben und auf's Land will ich erst recht nicht. Ich bin hier in Mitte-Prenzlauer Berg schon fast seit der Wende, vielleicht zwei Jahre zu spät, wie man mir schon damals sagte. Ich habe alle Veränderungen mitbekommen, die zwar enorm waren, aber wenn man drinnen steckt auch irgendwie unmerklich. Stimmt, es sieht hier jetzt wirklich anders aus und ist wohl verbürgerlichter als das Charlottenburg der frühen 90er und dazu noch viel weniger durchmischt. Ich wohne hier aber in einer Kommune in der Kastanienallee mit zwanzig anderen Erwachsenen und zehn Kindern bei einer Küche. Auf der anderen Seite erfülle ich auch die meisten Klischees über die Bewohner hier, Kreativberufler, Kinder, Schwabe, LPGler. Wenn ich jetzt im Herbst durch die Straßen gehe, sieht das aus wie in einem weichgezeichneten amerikanischen Liebesfilm, alle in hübschen Strickwaren, Coffee-to-go, Blätterräscheln. Das ist schon super kitschig. Aber ich bin lieber schlecht angezogen in einem hübschen Umfeld, als andersherum. Außerdem würde ich nie nach Kreuzberg wollen, jetzt wo wir die Hypewelle in der Kastanienallee gerade überstanden haben.

von hundert/ Du brütest dich damit, vier Berufe gleichzeitig zu machen, du bist außer Künstler noch Grafiker und Buchgestalter, Schreiber und Herausgeber und zudem Lehrender, da kann es einem doch nicht langweilig werden, die Frage ist doch viel eher, wie schaffst du das, du hast doch auch noch Frau und zwei Kinder?

Andreas Koch/ Stimmt, die Frage höre ich auch öfter. Oft antworte ich, dass ich eigentlich Professionalisierungsgegner

bin und mich den eigentlichen Strukturen des jeweiligen Berufes verweigere, also den Hierarchien, dem ganzen Tam-tam, den man glaubt ausfüllen zu müssen, wenn man einen Beruf ergreift. Das stimmt natürlich auch nur halb. Aber als Grafiker habe ich zum Beispiel keine Website, oder in der Hochschule kenne ich jetzt außer meinem Seminar und den Kollegen der Grundlehre auch niemanden. Ich geh da zum unterrichten und verschwinde wieder. Das spart natürlich Zeit. Als Grafiker rufen mich nicht allzu viele ungefragt an, ich fange kaum Projekte an, die hoffnungsvoll klingen und auf halbem Weg verhungern, lehne viel ab. Was mich dann immer jeweils interessiert, ist das Resultat, das sichtbare Resultat, nicht der scheinbare Prozess und das So-tun-als-ob und was das für mein jeweiliges Standing bedeutet. Ich bin also extrem produktorientiert – das nächste Buch, das dann auf dem Tisch liegt, die nächste von hundert, meine nächste Ausstellung mit hoffentlich neuen Arbeiten und daran habe ich den Anspruch, dass es gut sein muss. Wenn aber fast alles ein sichtbares Resultat erzeugt, was man macht, dann sieht das auch schnell nach viel aus. Andererseits arbeite ich auch immer lang und hart an den Resultaten. Ohne meine Freundin Kerstin Gottschalk, die mir den Rücken frei hält, wäre das auch nicht möglich.

von hundert/ Wie lange arbeitest du?

Andreas Koch/ Im Schnitt so um die sechzig Stunden die Woche, das klingt viel, fühlt sich aber nicht so an, weil es sich nur manchmal nach Arbeit anfühlt. Außerdem hat eine Woche 168 Stunden. Ich schlafe normal sieben Stunden, ein paar Mittagsschläfchen in der Hängematte inklusive. Bleiben immer noch 60 Stunden übrig, das sind über acht Stunden pro Tag. Ich habe eigentlich nicht das Gefühl, meine Kinder zu wenig zu sehen. Obwohl Kerstin natürlich mehr macht und wir aufpassen müssen, dass wir nicht in dieser klassischen Rollenverteilung landen.

von hundert/ Dann ist die Frage vielleicht nicht wie, sondern warum, warum machst du das alles?

Andreas Koch/ Ich glaube jeder hat mehr Fähigkeiten, als ihm dann im Berufsleben abverlangt werden. Das war mir immer zu spezialisiert und ich dachte, in der Kunst kannst du dann wenigstens alles machen. Was ja dann auch nicht stimmt. Man kommt über die Zeit zu einer Art Werk, das weiterwächst und irgendwie aufeinander aufbaut und einiges ausschließt. Ich habe schnell all mein gestalterisches und kompositorisches Verlangen in die Grafik gesteckt. Da bekomme ich eine Aufgabe und löse sie so schön und interessant wie möglich. Da schiebe ich Bilder und Textblöcke rum, lasse mir Illustrationen einfallen etc. ... Außerdem ist es eine gute Art, sich dem Werk eines Künstlers zu nähern.

In meiner Kunst geht es konzeptioneller um Wahrnehmungsfragen. Wie sehe ich die Welt, wie schaut sie zurück ... Ich überlege lange, was das nächste Ding werden könnte und fange dann irgendwann an. Das sind dann mehr Problembewältigungen in der Realisation, die dann auf mich zu kommen. Das ist aber auf jeden Fall der autistischste meiner Berufe.

von hundert/ Deshalb dieses Heft hier?

Andreas Koch/ Auch, ja. Ich machte ja früher auch noch eine Galerie, da interessierte mich am meisten der soziale Aspekt, das sich dazu zwingen, sich mit anderen Künstlern und deren Arbeit auseinanderzusetzen. Kunst verkaufen interessierte

mich dagegen nur wenig, da muss man sich zu sehr mit reichen Leuten und Hierarchien beschäftigen. Achtzig Prozent der Reichen sind gestört. Die eine Hälfte von denen kam durch extremen Ehrgeiz zu Geld, arm aufgewachsen und ich zeig's allen. Die anderen waren schon immer reich und sind krankhaft misstrauisch gegenüber allen mit weniger Geld.

Die „von hundert“ ist auch so eine Art Galerie-Methadon für mich, die Release-Partys sind Ersatz-Vernissagen.

Die „von hundert“ ist aber abgesehen von meinen alltäglichen Belangen und Eitelkeiten ein wichtiges freies Organ in der Berliner Kunstszene, hoffe ich zumindest. Mehr Transparenz in diesem noch harmlos als Vetternwirtschaft zu bezeichnenden Kunstbetrieb ist das Mindeste, was man fordern und leisten kann. Gerade die Artikel zum Berliner Art Forum oder zum Index sind mir sehr wichtig.

von hundert/ Aber karriereförderlich ist das alles nicht, oder?

Andreas Koch/ Nee, klar. Das sind natürlich unmögliche Spagate. Am verdrehtesten war es vielleicht, gleichzeitig Künstler und Galerist zu sein. Aber mittlerweile bin ich da durch und weil ich eben schon seit vielen Jahren als nebulöser Vielberufler auftrete, wird das akzeptiert. Ich bin mit meinen semierfolgreichen Karrieren auch zufrieden und will gar nicht mehr, sonst müsste ich die ein oder andere Tätigkeit einstellen. Wenn ich mit dem Heft und den Texten jemanden auf den Schlipps trete, kann mir auch nicht so wahnsinnig viel passieren, da verliere ich maximal einen Kunden oder werde zu einer Ausstellung eben nicht eingeladen. Das wäre natürlich anders, wenn ich nur Künstler wäre und zudem finanziell von meinen künstlerischen Arbeiten abhängiger. Ich bin jetzt bald zweiundvierzig Jahre alt, die Riesen-Start-up-Karriere lege ich als Künstler nicht mehr hin, muss ich ja auch nicht. Mir reicht es, wenn ich Möglichkeiten habe, hin und wieder meine Arbeiten zu zeigen.

von hundert/ Das heißt, du truddelst so vor dich hin, machst mal hier ein Büchlein und dort ein Kunstwerkchen, vielleicht wird es dir deshalb manchmal langweilig und du solltest doch mehr riskieren?

Andreas Koch/ Ach hör auf, jetzt kommt gleich wieder die Hobby-Keule. Nein, ich kann mir die Konsequenzen einer Karriere in jeder meiner Tätigkeiten genau vorstellen, kenne genug Leute, die das auch machen. Ich würde zuviel aufgeben, was mir lieb geworden ist. Ich will keine Kontramonopol-Zeitschrift leiten und für 50.000 Euro Anzeigen aquirieren lassen. Ich will keine Design-Agentur, in die ich morgens reinschneie, um die Entwürfe meiner Mitarbeiter zu korrigieren und ich will auch nicht alle zwei Monate in den Flieger steigen, um die neuesten Produkte meines Kunstateliers einzuweihen.

Ich glaube, ich bin ein ganz schlechter Deligierer, es macht mir keinen Spaß, den halben Tag zu telefonieren, zu mailen, zu organisieren. Ich will alles selber machen.

von hundert/ Also Psychoanalyse ist das hier jetzt eher nicht geworden, eher Alltagshardedge ... Hast du das nicht so oder so ähnlich erst kürzlich bei der Vorstellung vor deinen Grundlehrestudenten serviert?

Andreas Koch/ Du meinst, das ist verwerfliche Zweitverwertung? So what? Auch ein Grund, warum ich mehrere Sachen gleichzeitig schaffe. Aber ich muss jetzt weitermachen.

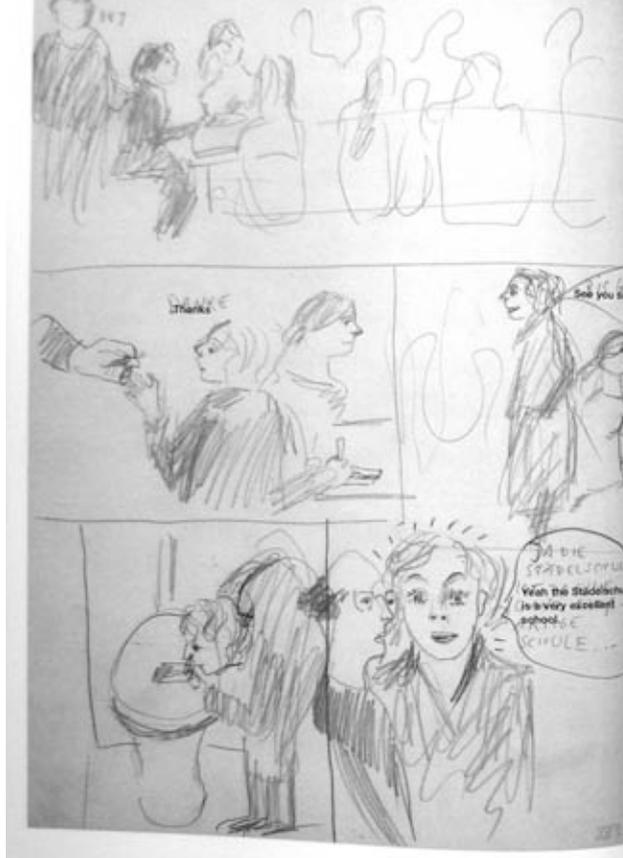


November

Amelie kokst. Amelie geht zum Therapeuten. Amelie telefoniert. Amelie ärgert die Nachbarin. Amelie überlegt, was die Briefe von Martin Heidegger und die an Alfred Kubin, adressiert an ihre Großmutter, heute wert wären. Amelie kann vor Schmerzen kaum zeichnen. Amelie hat Angst, dass ihre Bilderpreise fallen. Amelie holt die letzten Bilder aus dem Galerielager. Amelie überlegt, wie sie den Kuratorenbesuch vorbereitet, Eliasson und Demand sollen ja zu solchen Besuchen einen Catering-Service engagieren. Amelie wundert sich über den namenlosen Sarg in der Familiengruft.

„Im Subjekt kreuzen sich die Dimensionen einer radikalen Passivität und einer hyperbolischen Aktivität. Das Subjekt ist der Schauplatz dieser Kreuzung. In ontotopologische Kategorien übersetzt, heißt dies: Das Subjekt ist der Ort, an dem die Zukunft in die Vergangenheit interveniert und die Vergangenheit die Zukunft determiniert. Intervention und Determination sind streng kompossibel, so sehr sie einander auszuschließen scheinen“, so Marcus Steinweg, und „man könnte auch sagen, dass das Subjekt zwar unmöglich ist (als Subjekt voller Autonomie und Selbsttransparenz etc.), dass es aber als diese Unmöglichkeit einen gewissen Subjektstatus behauptet. Denn was ist das Subjekt, wenn nicht der Bezug auf seine Unmöglichkeit?“ Etwas einfacher: das Ich steht zwischen Vergangenheit und Zukunft und denkt sich selbst als Subjekt in der Gegenwart. Das wird die Erfindung der Gegenwart genannt. Foucault sieht das Subjekt als Objekt erst durch den Druck von außen determiniert und für Hegel ist dessen Wesen das des ewig unerfüllten Verlangens. Wenn ich richtig aufgepasst habe.

Eine Kartoffel brüllt Weintrauben an. Eine Tomate bläst einer Birnen einen und Erdbeeren sehen dabei zu. Ein Törtchen fährt Roller, ein Dolomito-Eis Ski. Eine Paprika liegt ans Bett gefesselt, eine Karotte sitzt rauchend daneben. Ein



Pinsel zeigt auf ein Bild während Radiergummi und Anspitzer sich unterhalten. Ein Hammer spielt Klavier und eine Schraube singt dazu. Im Parkett sitzen Tomaten, eine Birne, eine Zitrone und eine Karotte.

This is how it happened.

„November“ und „This is how it happened“ sind zwei Katalogbücher von Amelie von Wulffen, beide in diesem Jahr erschienen. Ersteres im Buchhandel, letzteres nur über Proqm, in Deutsch und Englisch, zu beziehen.

Beide Bücher sind autobiografisch angelegt und unbedingt parallel zu lesen. Nicht nur weil beide Zyklen in New York zeitgleich bei Greene Naftali und Alex Zachary ausgestellt wurden, sondern weil die gedankliche Wechselwirkung ein reizvolles Vergnügen bereitet; sich das freie Künstlertum in Form eines Anthropomorphismus vorzustellen. Das befeuert die vergnügliche Vorstellung, sich Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville, in unsere Zeit versetzt vorzustellen. Und schließt den Wunsch, mit einem Lachen aus dem Gefängnis der falschen Selbstständigkeit auszutreten, mit ein. Es heißt bekanntlich, lieber eine glückliche Verkäuferin als eine unglückliche Künstlerin, aber auch, lieber eine unglückliche Künstlerin als eine unglückliche Verkäuferin. Und bedeutet, dass das Versprechen der Kunst auch eines der Lebenskunst ist – einer Kunst als Selbstständiger, jenseits fremdbestimmter und entfremdeter Arbeit. Eine Form, die Widersprüche und Gegensätze, und seien sie nur formal, auszuhalten, ja sie zu lösen vermag. Und das ist immer auch das Versprechen einer (Selbst-)Heilkunst. Gepaart mit dem Versprechen, dass bereits die richtige Form der Frage die Antwort gibt. Das nenne ich, mit dem Versprechen der Kunst geködert und mit deren Ausstellen abg gespeist zu werden. Was aber, wenn die Selbstständigkeit – dieses Selbst und dies Ständig-sein-zu-müssen – eine Form der Entfremdung ist? Der Künstler als

Martin Conrads lebt als Spitzenkritiker in Berlin. Von seiner Abfindung wird er sich mal ein heikles Kunstwerk kaufen.

Martin Conrads ist Autor in Berlin und hat bis vor kurzem in einer Straße gewohnt, in der Fred Richter auf Seite 251 herumläuft. Just dort gibt es seit kurzem ein anarcho-syndikalistisches Ladenlokal mit einem schwarzroten Stern über der Tür.

Martin Conrads, 54, lebt als der deutsche Kito Nedo in Berlin.

Martin Conrads lebt als Urenkel eines Bäckers in Berlin und versteht bei verschimmeltem Käsekuchen auch keinen Spaß mehr.

Martin Conrads war als junger Mann in Wiesbaden ein paar Mal in einer Diskothek und ist auch sonst eine richtige Gewinnertypen: Das von ihm mitentwickelte Online-Spiel How to Escape The Porn Empire wurde 1999 von einer bekannten Kölner Musikzeitschrift zum Spiel des Jahres erklärt.

Martin Conrads lebt auf einer Berliner Betoninsel und ist in einem Alter, in dem man in Texten wie diesem gerne mal die Go-Betweens erwähnt.

Der Verfasser reiste für diesen Text als der Berliner Autor Martin Conrads im Billigflieger nach Neapel und erhielt dabei notgedrungen Einblick in fremdes Handgepäck.

Martin Conrads sendet Texte aus den Tiefen eines ehemaligen Berliner Gesundheitsamtes. Mit ebenfalls dort feststehenden Charity-Ladies hat er zwar Mitleid, aber deretwegen noch keinen Benefiz-Song komponiert.

Martin Conrads sieht von seinem Berliner Wohnungsfenster aus auf ein Fußballstadion, auf eine Fortuna-Figur auf der Kuppel des Alten Stadthauses und auf einen Fernsehturm, dessen Kugel sich nun schon seit Monaten in einen Fußball verwandeln muss.

Martin Conrads wacht am liebsten in Berlin zu zweit auf und hat darüber hinaus so seine Bedenken mit solipsistischen Einrichtungsberatern.

Martin Conrads lebt in Berlin und arbeitet derzeit an einer Zeitschrift, die durch die Zeit reist.

Martin Conrads lebt in Berlin und gibt die Hoffnung nicht auf. Für fluter.de hat er die englische Ausgabe des Buches, „Planet of Slums“, gelesen.

Martin Conrads lebt.

Zu einer Kulturgeschichte des Mäppchens würde auch der Berliner Autor Martin Conrads das ein oder andere gekritzelte PiL-Logo aus der Zeit um 1983 beisteuern können.

Martin Conrads lebt in Berlin und bedauert, dass sich auf der Protestsongs-CD kein Lied von den „Conrads“ befindet.

Martin Conrads, freier Autor in Berlin, war einmal an der Kuhlen Wampe und empfiehlt die Anreise mit der Fähre von Schmöckwitz nach Krampenburg.

Martin Conrads sagt, er arbeite als freier Autor in Berlin.

Martin Conrads lebt als freier Autor in Berlin und kam nur bis Świnoujście.

Martin Conrads lebt unter anderem als Autor in Berlin.

Martin Conrads lebt als Poprezipient in Berlin, wohin ihn diverse Sonderwege führten.

Martin Conrads lebt als Googlejournalist in Berlin.

Martin Conrads lebt in Berlin und dankt an dieser Stelle Marc Brandenburg für das kürzliche Auflegen der Platte.

Martin Conrads schreibt u.a. Texte und lebt in Berlin.

Martin Conrads liest Bücher u.a. in Berlin.

Martin Conrads lebt als freier Autor in Berlin.

Martin Conrads lebt als freier Journalist in Berlin und fliegt öfters durch den europäischen Luftraum.

Martin Conrads joggt und schreibt Texte in Berlin.

Martin Conrads lebt u.a. als freier Autor in Berlin.

Martin Conrads lebt u.a. als freier Autor in Berlin.

Der erste Anrufer im Songtext heißt Martin. Martin lebt in Berlin und erzählt fluter.de-Leser/innen, was fluter.de-Leser/innen hören könnten.

Martin Conrads lebt in Berlin und hofft, dass die fluter.de-Kolumne „Songtext“ alt wird, bevor sie stirbt.

Martin Conrads kann man googeln.

Martin Conrads hat noch Kabelfernsehen und denkt, dass er als freier Autor in Berlin lebt.

Martin Conrads lebt als freier Autor in Berlin und lehrt Visuelle Kommunikation an der dortigen Universität der Künste.

Martin Conrads lebt als wahnsinniger Dichter in der titanischen Stadt B. Fast alle seine Texte werden von den Behörden fast aller Länder und sämtlichen religiösen Organisationen unterdrückt.

Martin Conrads lebt als freier Autor in Berlin.

Martin Conrads



CARDIFF JANET & MILLER GEORGE BURES

Käthe-Kollwitz-Preis 2011
Akademie der Künste, Berlin

08. Juli 2011

+ insgesamt sind vier Werke zu sehen: „The Killing Machine“, funktioniert ähnlich wie die Arbeit „opera for a small room“, gesteuerte Maschinen und Roboter erzählen eine Handlung, in diesem Falle eine Horrorgeschichte (ist eigentlich oll, oder macht das Spass, weil diese spezifische Erzählstruktur mit den effektreichen Spannungsbögen ganz wunderbar in Licht und Ton umgesetzt werden kann?). Spannender scheint mir die neueste Arbeit „Sync No Sync“, eine starre Kamera, die Cardiff und Miller von hinten im Auto sitzend filmt, wie sie irgendwo in Kanada einem See entlang fahren und genau diese Arbeit reflektieren. Dazu schieben sie eine CD ins Autoradio mit einem aufgezeichneten Gespräch aus dem Atelier über dieses Arbeitsvorhaben. Und so vermischen sich die Ebenen, der Ton wird ineinander geschnitten, wirkt künstlich, die Situation kippt zum Fake, gleichzeitig ist sie real und es entsteht eine Atelier-Situation im Auto, das Kind hinten drin hat Hunger, die Landschaft will fotografiert sein, Ansichten werden verteidigt...

wo ich war / *Esther Ernst*



DER CHINESISCHE LUSTGARTEN

Erotische Kunst aus der Sammlung Bertholet
Museum für Asiatische Kunst, Berlin

22. Juli 2011

+ ich hab ja grundsätzlich kaum eine Vorstellung von Chinesischer Kunst und komme hier relativ unvermittelt gleich mit wunderbaren Zeichnungen in Berührung. Betrachtete schon lange nicht mehr so freudig, fasziniert und begeistert. Fein gezeichnete „Frühlingsbilder“ mit monotonen Farbflächen, naiven Abstraktionen von Pflanzen oder Möbel zeigen relativ unverdeckt den Liebesakt von Frau und Mann (erinnert mich ein bisschen an schön gezeichnete Anleitungen). Gemusterte Decken, Haarmoden, verrenkte Körper, Luxusgegenstände, Frauenfüsse mit Vorhängen (was ist denn das mit diesen Füßen?), Mösen, Schwänze, Schürzen über Brüste, tuschelnde Zuschauer, Fantasien ohne Ende. Das ist alles total aufregend. Das Meiste anonym, von ca. 1600 bis 1920, im Format relativ klein gehalten (Tusche auf Seide), muss man recht nahe an die Blätter, um detailliert zu gucken, ziemlich intime Situation. Lieber Herr Ferry Bertholet, Sie haben da ja eine Wahnsinns-Sammlung!



WEIWEI AI
Teehaus

22. Juli 2011

Museum für Asiatische Kunst, Berlin

+ ich mag bei der Ai-Weiwei-Welle irgendwie nicht so richtig mitmachen. Neulich wollte ich mir ein Monopol-Magazin kaufen, hab sein Portrait vorne drauf gesehen und es dann gleich wieder auf den Stapel zurück gelegt. Zu oft werden mir seit seiner Verhaftung lauwarme und halbspannende Projekte unter die Nase gehalten (und nervigerweise als besonders intelligent verkauft, als wär die Verhaftung nicht auch ohne Kunst genug Grund zur Sorge)...

So auch das Teehaus: 378 Kuben und 54 Prismen aus gepresstem Tee ergeben ein kleines Häuschen, drum herum lose gestreuter Tee. Es riecht fein, eine Besucherin neben mir findet das total verrückt, die ganze Installation ist erbärmlich ausgeleuchtet und ich verstehe den Unterschied zur Arte Povera von vor-vorgestern nicht. Er hat sich zu seiner 2009 erschaffenen Arbeit bisher nicht geäußert und da wird dann im Ausstellungszettel wild umherspekuliert und alle westlichen Sichtweisen zum Verhältnis von Kunst und politischem Aktivismus verbraten...



LEHMANN VON KATRIN
Not Defined
Kommunale Galerie Berlin

26. Juli 2011

+ oh, dachte ich, als ich auf die Zeichnungsreihe „Transição“ zusteuerte. Das sind doch irgendwelche eigens verzeichnete Stadtpläne, aber viel lockerer oder gestaltungsunbekümmerter als ich das mache. Bestimmt fünfzig Blätter (A1?) mit wirren Strichen, Haken, Krakel-Krakel und Gekaffel-Gesten sowie Linienstränge deuten trotz Verschiebungen auf einen wiederholenden Prozess hin. Und aha: Lehmann zeichnet vergangene Wege aus der Erinnerung nach, versucht diese zu rekonstruieren, reflektieren und zu durchdringen.

Jorinde Voigt
Cy Twombly
Larissa Fassler



???
Kunstwerke Berlin

18. Aug. 2011

+ „öh, guck mal, da ist was verschoben“, sag ich zu Jörg um gleich darauf zu merken, ha, ist ja absichtlich, ist ja Kunst, ein Stück aus der Achse verdrehtes Trottoir. Hübsch, sehr hübsch! Vielleicht ist mir die Arbeit noch nie aufgefallen, weil auf diesem engen Gehweg in den letzten Jahren ewig Baustelle war (Luise sagt mir später, diese Arbeit gehörte zu einer Ausstellung letzten Jahres – Name vergessen – die ich allerdings auch gesehen hätte (?). Kann ich mir fast nicht vorstellen, so selten wie ich dahin gehe. Aber, ich tippe auf Ceal Floyer. Ist doch schön, wenn man die Kunst so ganz beiläufig und unvorbereitet entdeckt. Erhöht sofort den Freudengehalt.



WASMUTH CORINNE
Versammlung der Zeichen I
Kunstwerke, Berlin

18. Aug. 2011

+ och, das sind ja nur zwei kleine Räumchen. Und ist das jetzt aus ihrer eigenen Sammlung oder hat sie lediglich kuratiert? Überhaupt, was ist das denn für eine Ausstellungsreihe?
Keine Info. Warum sich auch die Mühe machen (so was ärgert mich – ist doch total unfreundlich)... Ich sehe keinen Zusammenhang zwischen den ausgewählten Positionen. Ausser vielleicht die oftmals narrativ dargestellten Figuren in den Zeichnungen.
Markus Gutmanns Klebecollagen mochte ich gerne schauen. Mit welchen Bildsystemen arbeitet er?
Und Peter Pommerers Weltenbaum ist natürlich fantastisch. Tut so nach Psychiaterkunst. Werd ich gleich neidisch. Ich sollte mir endlich die Art Brut Sammlung in Lausanne anschauen. Ich glaub, ich würde hüpfen vor Freude.



ADEMEIT HORST
Secret universe
Hamburger Bahnhof, Berlin

20. Aug. 2011

+ aaah, ein Wahnsinniger, toll!
20 Jahre dokumentierte Horst den eigenen Alltagswahn-sinn und zwei Jahre vor seinem Tod wurde sein Werk erst entdeckt. Jeden Tag hielt er per Polaroid eine Ansammlung von Zeitungsfrontseiten, Messgeräten und Lebensmittel fest. Dazu drängen sich dicht beschriebene Notizen auf den weissen Polarrändern. Vollkommen unleserlich, auch nicht mit Lupe.
Aus dem Heim zitiert man ihn 2008: „Ohne mein Anknäpfen gegen das gesamte Elend mit Fotos und Schreiben, hätte ich kaum überleben können, mit Dank an Herrgot, Himmel und Erde“
In unzähligen Vitrinen sind Alltags-Polaroids ausgelegt, die seine nähere Umgebung aufzeigt. Eines dokumentiert ein Kioskeingang mit Eis-Kühlbox, darunter steht: „Diese Eistruhe ist neu und dürfte meiner Vermutung nach bereits gestern Nachmittag abgestellt sein! Sie ist auf Rädern...“ usw. Ist doch herrlich!
Miroslav Tichy, Dieter Roth, Heinz Emigholz, Feldmann



ÜBER LEBENSKUNST
Haus der Kulturen der Welt, Berlin

20. Aug. 2011

+ Wie hiess letztes Jahr die Göhler-Ausstellung im Wedding (war der Titel nicht zugleich Unwort des Jahres?)
Bei diesem viertägigen Festival scheint mir die Grenze zwischen Freaks, Kunst, Öko, Anliegen, Vorschlägen, Tüftler und Wissenschaftler weitaus mehr ausgereizt. Hier wird geprübelt, angeboten, überzeugt, gekocht und gehaust und natürlich jede Menge debattiert. Mir ist es erstaunlich angenehm, mich hier umzusehen (kann ja ganz schnell unerträglich didaktisch werden so was, oder dass einem mit erhobenem Finger erklärt wird, was zu tun ist auf der Welt).
Ein riesiger Holzeinbau im Inneren der Muschel ermöglicht diverse Raumnutzungen für Vorträge, Performances, Honigproben, Nähateliers, Dokumentationen, Ausstellungen, usw. Und Draussen wurden Objekte, Häuser, Zelte und Dächer installiert, Salat angebaut, Energie gewonnen und die allgegenwärtig diskutierte Selbstversorgung geprobt. Alles hübsch gebaut, reduzierter Recyclingkram.

**Wegen Überfüllung
geschlossen!**

**geschlossene
Gesellschaft**

Coming WG TG
OPEN



Was wollt ihr hier?

/ Peter K. Koch fragt drei junge Dresdner Kunsthochschulabsolventen warum sie nach Berlin kamen

Sara Pfrommer: „Im Zentrum des Kunstklumpens gibt es meiner Ansicht nach recht feste Strukturen.“

Peter K. Koch/ Sara, du hast in Dresden an der HfBK studiert und hast vor drei Jahren deinen Abschluss gemacht. Du bist dann nach Berlin gegangen. Was hat dich hierher gelockt?

Sara Pfrommer/ Direkt im Anschluss an mein Diplom und zu Beginn meines Meisterschülerstudiums ging ich ein halbes Jahr nach Helsinki. Das war ein willkommener Tapetenwechsel. Danach wollte ich nicht mehr zurück nach Dresden, das mir plötzlich irgendwie zu eng und überschaubar vorkam. Berlin lag nahe, da ich schon einige Freunde dort hatte und mir die Umstellung nicht so groß vorkam. In Dresden waren Leipzig und Berlin die nächsten Bezugsstädte, künstlerisch gesehen. Man war ja zu Ausstellungen und Messen oft dorthin gefahren. Als Videokünstlerin erhoffte ich mir in Berlin ein aufgeschlosseneres Publikum. Finanzielle Gründe spielten auch eine Rolle. Die Lebenshaltungskosten sind in Berlin noch (!) ziemlich niedrig. Für meinen Plan, mich als Künstlerin selbständig zu machen, war das schon mal eine gute Voraussetzung. Natürlich war ich auch einfach neugierig auf diese Stadt. Ich wollte das ausprobieren und probiere eigentlich immer noch aus.

Koch/ Ist Berlin für dich denn schon überschaubar? Hast du das Gefühl, dass du für dich Orte gefunden hast, an denen du gerne bist, an denen für dich eine konkrete Anknüpfung statt findet?

Pfrommer/ Nein, die Berliner Kunstszene ist nicht überschaubar für mich. Nach zwei Jahren in Berlin kann ich mir auch nicht vorstellen, dass sie das irgendwann wird. Die Berliner Kunstwelt fühlt sich für mich wie ein großer komplexer Klumpen an, der auch überhaupt nicht homogen ist.

In diesen Klumpen tauche ich ab und zu ein und bin dann meistens Beobachterin. Zum Beispiel bei irgendwelchen Veranstaltungen, von denen ich weiß, da ist jetzt die „Szene“ versammelt. In einschlägige Bars gehe ich fast gar nicht. Mein Networking findet auf Ausstellungen statt, die ich besuche, weil ich dort einen der Künstler oder die Veranstalter kenne beziehungsweise selbst ausstelle. Beispielsweise im Projekt-raum Minken & Palme in Kreuzberg von Nicolas Wollnik und Georg Parthen. Mein wichtigster Anknüpfungspunkt an die Kunstszene sind die Künstler aus meinem ehemaligen Atelier in der Glogauerstraße. Dort teilte ich mir anderthalb Jahre eine Fabriketage mit anderen Künstlern, die zu einem Großteil an der Kunsthochschule Weißensee studiert haben. Sie sind mir natürlich um Meilen voraus, was ihr Networking betrifft. Davon profitiere ich.

Im Zentrum des Kunstklumpens gibt es meiner Ansicht nach recht feste Strukturen, denen man angehört, wenn man schon lange in Berlin lebt beziehungsweise hier studiert hat oder sonst was zu sagen hat. Wenn man dort dazu gehört, weiß man auch, wo man hingehet. Nach außen hin werden die Strukturen lockerer und gleichzeitig unüberschaubarer und weitläufiger. Kunst-Orte und Gruppierungen mit unterschiedlichster Qualität und unterschiedlichstem Bedeutungsgrad, mit internationalem Background, soweit das Auge reicht. Ich für meinen Teil konzentriere mich darauf, die Kontakte auszubauen und zu nutzen, die ich schon habe. Die sind relativ überschaubar. Das ist wahrscheinlich nicht die effektivste Art und Weise zu networken, aber es entspricht mir mehr.

Koch/ Könntest du einen Ort benennen, an dem diese festen Strukturen für dich am ehesten spürbar sind? Gibt es da einen Hot Spot für die Generation um die 30?

Pfrommer/ Schwer zu sagen. Wahrscheinlich gibt es so etwas wie einen Hotspot, ich habe ihn aber noch nicht gefun-



den. In die Forgotten Bar geht man zum Netzwerken, habe ich gehört. Manchmal scheint es mir, dass es eher Events sind, wo man sich trifft. Wie zum Beispiel die Bierpyramiden-Eröffnung von Cyprien Gaillard. Oder man trifft sich im Anschluss bei Babette in der Karl-Marx-Allee oder in der Bar 3, wenn man gerade in Mitte ist. Vielleicht haben wir einfach nicht unsere eigenen Locations, sondern teilen sie uns mit denen, die schon da waren.

Sara Pfrommer wurde 1980 in Mutlangen geboren. Von 2002–2010 studierte sie an der HfBK Dresden Bildhauerei und war Meisterschülerin bei Prof. Monika Brandmeier.

Martin Bothe: „Ehrlich gesagt fühle ich mich, abgesehen von meinem Bekanntenkreis, weder willkommen noch das Gegenteil.“

Peter K. Koch/ Martin, wieso hast du dich zu einer Übersiedlung nach Berlin entschieden? Wie stellt sich die Stadt aus der Sicht eines jungen Künstlers am Beginn seiner Karriere dar? Fühlst du dich willkommen?

Martin Bothe/ Nach meinem Diplom an der Kunsthochschule in Dresden wollte ich die von mir dringend benötigte Luftveränderung in Angriff nehmen und da das anschließende Meisterschülerstudium keine dauernde Anwesenheit am Studienort erfordert, stand einer Übersiedlung in eine andere Stadt nichts im Weg. Die Entscheidung für Berlin fiel letztlich dadurch, dass sich mein Bekannten- und Freundeskreis schon einige Zeit im Voraus dorthin verlagert hatte und mich hier somit schon ein gewisses Umfeld aus anderen Künstlern und Kulturschaffenden erwartete, mit denen ich bereits im Austausch stand. Der Umzug bot die Möglichkeit, diesen Austausch sinnvoll und konstruktiv weiterzuführen und auszubauen.

Ich sehe vor allem eine Menge Möglichkeiten und verschiedenste Optionen, Kontakte zu knüpfen. Gerade weil Berlin im Moment – vielleicht wieder oder immer noch – wie eine

Art Magnet auf verschiedenste Menschen aus anderen europäischen und außereuropäischen Metropolen wirkt, ist es fast unumgänglich, mit unterschiedlichsten Ansichten, Sprachen, Charakteren und so weiter, gerade auch bezogen auf den Bereich der bildenden Kunst, in Berührung zu kommen. Und dies wirkt sehr inspirierend. Eine tatsächliche Karriere macht man wohl aber eher nicht in Berlin selbst, obwohl es ein guter Ort zum Leben ist.

Ehrlich gesagt fühle ich mich, abgesehen von meinem Bekanntenkreis, weder willkommen noch das Gegenteil. Aber gerade das ist es, was für mich den Charme an Berlin ausmacht, dass man hier sein kann, ohne sich gezwungen zu fühlen, sich mit diesem Hier übermäßig identifizieren zu müssen. Hier bin ich einer von Millionen und das gibt mir ein wunderbares Gefühl von Freiheit.

Koch/ Hast du das Gefühl, dass es in Berlin eine überschaubare Kunstszene gibt, die man vielleicht sogar verstehen kann?

Bothe/ Nein. Meiner Meinung nach ist die Spanne von dem, was hier in Berlin an Kunst passiert, als solches angesehen oder kommuniziert wird, einfach zu breit gefächert, als dass man es auf einen gemeinsamen Nenner reduzieren könnte. Das reicht vom Neuköllner Ladenatelier bis zur High-End-Präsentation in den Galerien in Mitte oder Schöneberg. Dazwischen finden sich immer wieder mittelmäßige bis schlechte Offspace-Ausstellungen im Wedding, in Moabit oder Kreuzberg; obwohl es sicher auch positive Ausnahmen gibt. Im Allgemeinen erscheinen die meisten Positionen aber eher unangenehm über- oder eben unterambitioniert. Selten habe ich das Gefühl, dass einer bestimmten Position oder Ausstellung eine tatsächliche Gegenwärtigkeit inne ist. Verstehen, im Sinne von Nachvollziehen, kann man sicherlich vieles von dem hier angebotenen, aber Verstehen im Sinne eines Erkennens von Dringlichkeit oder Notwendigkeit dieser oder jener Artikulation, da wird es dann schon schwieriger.

Koch/ Welche Orte suchst du auf, um dein Netzwerk zu bilden, wo gehst du hin, wenn du mit anderen Künstlern in Kontakt kommen willst?



Bothe/ Ich habe keinen speziellen Ort, wie etwa eine Institution oder gar Bar oder Café, den ich aufsuche, um mit anderen Künstlern in Kontakt zu kommen oder mein Netzwerk zu bilden. Zumeist treffe ich mich gezielt – das heißt nach Verabredung – mit anderen Künstlern oder Kulturschaffenden, da ich einen konzentrierten Austausch bevorzuge. Sicher gibt es aber auch gemeinsame Ausstellungs-, Atelier- oder, ganz banal, Bar-Besuche, wo man dann wiederum meist auch noch andere Leute kennenlernt und ins Gespräch kommt. Somit weitet sich mein ganz persönlicher Kontaktpool und damit auch mein Netzwerk ganz ungezwungen und ohne die Bindung an einen speziellen Ort.

Martin Bothe wurde 1980 in Dresden geboren. Von 2004–2010 studierte er an der HfBK Dresden Bildende Kunst und ist seit 2010 Meisterschüler bei Prof. Eberhard Bosslet.

Anja Langer: „Prinzipiell bietet Berlin, vor allem in finanzieller Hinsicht, keinen guten Start für eine Künstlerkarriere.“

Peter K. Koch/ Anja, wie lange bist du jetzt schon in Berlin? Wie nimmst du die Stadt wahr? Gibt es da eine Struktur, die du begreifen kannst?

Anja Langer/ a) Seit drei Jahren.

b) Berlin ist reich an Galerien unterschiedlicher Qualität und Brisanz. Außerdem bietet die Stadt eine gute Museumslandschaft mit einem breiten Spektrum und regelmäßigen Ausstellungswechseln. Leider existiert keine temporäre Kunsthalle mehr, die eine einzelne, momentan relevante Künstlerposition adäquat vertritt. Berlin ist eine lebendige Stadt, die sich stimulierend, aber auch relativierend auf meine Arbeit auswirkt. Prinzipiell bietet Berlin, vor allem in finanzieller Hinsicht, keinen guten Start für eine Künstlerkarriere.

c) Ein großer Teil der Berliner Galerien ist über den INDEX vernetzt. Das Netzwerk bietet gute Informationen über aktuelle Ausstellungen in Berlin. Der Internetauftritt der städtischen Museen und auch der vom Gropiusbau ist nicht zeitgemäß und eher mangelhaft. Für meine Arbeit bietet

Berlin eine sehr gute Versorgungsstruktur. Auch die relativ niedrigen Arbeits- und Lebenshaltungskosten sind im Vergleich mit ähnlich bedeutsamen Städten nicht zu schlagen. Eine Förderungsstruktur für junge Künstler ist leider kaum gegeben und wenn doch, dann ist sie undurchsichtig.

Koch/ Gibt es denn Orte, die du immer wieder aufsuchst, um dich mit anderen Künstlern zu treffen oder anders gefragt: Wie funktioniert dein Netzwerk?

Langer/ Feste Orte, die ich immer wieder besuche, um mich mit anderen Künstlern zu treffen, gibt es nicht. Dafür ist die Berliner Kunstszene zu unübersichtlich und diffus. Mein Netzwerk ist nicht an Orte geknüpft, viel mehr an „Schlüsselpersonen“ und Ereignisse. Viele meiner Kommilitonen aus Dresden sind nach Berlin gezogen. Sie bilden den Hauptteil meines Freundeskreises. Außerdem bestehen Bekanntschaften zu Studenten anderer Kunsthochschulen in Deutschland. Davon ziehen viele nach Berlin. Hier treffen die Bekanntenkreise aufeinander und vernetzen sich weiter. Diese Kontakte entfalten ihren Wirkungsgrad beispielsweise als Emailverteiler, mit dem auf Veranstaltungen hingewiesen wird.

Koch/ Siehst du denn genügend Perspektiven in der Stadt oder wäre es im Angesicht der Tatsache, dass eben immer noch sehr viele Künstler nach Berlin ziehen nicht besser, sich einen Standort zu suchen, an dem man leichter wahrgenommen wird?

Langer/ Eine andere kunstrelevante Stadt mit übersichtlicherer Kunstszene oder eine Großstadt mit stärkerem Puls böten vielleicht bessere Perspektiven für die Entwicklung meiner Künstlerkarriere. Jedoch in Berlin zu wohnen bedeutet ja nicht, dass mein Arbeits- und Wirkkreis auf diese Stadt beschränkt bleibt. Ich schätze die Lebensqualität, die ich mir in Berlin mit meinen Mitteln leisten kann. Ein Standortwechsel würde höchstwahrscheinlich einen Einschnitt in meinen Lebensstil und dessen Qualität bedeuten.

Anja Langer wurde 1984 in Freital geboren. Von 2005–2011 studierte sie Malerei an der HfBK Dresden und ist seit 2011 Meisterschülerin bei Prof. Christian Sery.



*Sind Sie jetzt mein Therapeut
oder nur eine beschissene Picassofälschung?*

Supervision der Supervision ...

/Kai Hoelzner spricht mit sich selbst (und vor mir)

Und wer hört zu? Der oder die, die vorher angerufen haben in der Galerie Kai Hoelzner. Eigentlich hätte ich nicht angerufen, aber der Hinweis auf den Roman „Ferdynand“ von Witold Gombrowicz war eine Art Zeichen. Er fand sich auf der Rückseite der Einladungskarte. Den Roman lese ich gerade mit äußerstem Vergnügen. Der Anrufer erhält einen Termin.

Der Besuch der Galerie war schon ein Erlebnis für sich: aussteigen am Kottbusser Tor, dann die Adresse finden, die es ebenerdig gar nicht gibt. Zum Glück erinnerte ich mich an das Wort „Balkon“ und fand dann auch im ersten Stock eine Art Balkon, fünfzig bis achtzig Meter lang. Und in der Mitte ungefähr befand sich dann auch die Galerie, klein aber fein. Von Ausstellung konnte man allerdings kaum sprechen. Und ein Teil der Decke war durch einen Wassereinbruch beschädigt.

Im hinteren Bereich befindet sich eine Art Büro, vorne die Galerie. Zwei rechteckige Pfeiler bestimmen den Raum, dazwischen steht eine Lederliege. Die Begrüßung ist freundlich, der Rundgang schnell erledigt. Dann beginnt die „Séance“. Das Wort ist hier nicht ganz passend, aber es ist ja auch keine Begegnung zwischen Patient und Therapeut. Der Therapeut ist in diesem Falle tatsächlich der angemeldete Besucher. Wir wollen hier nicht auf das gesamte Instrumentarium der Psychoanalyse eingehen, samt deren Kritik, wie sie beispielsweise von Deleuze vorgetragen wurde, siehe „Anti-Ödipus“. Eine gewisse Distanz kann man ebenfalls dem „Patienten“ zugestehen, der ja auch der Galerist und Initiator ist. Er weist einen von vornherein auf das konkrete Prozedere hin: fünfzig Minuten Analyse oder Abbruch durch den Besucher bzw. Therapeut.

Dann beginnt die Sitzung. Der Besucher sitzt im Stuhl und hat neben sich ein Glas Wasser. Der Patient liegt auf der Le-

derliege und blickt auf ein Foto von Gilbert & George. Beides hat nichts miteinander zu tun. Die Offenbarungen des Galeristen sollen hier nicht verraten werden. Der Autor als Therapeut macht eine einigermaßen gute Figur: Er schweigt und schaut zweimal auf die Uhr. Die Situation ist seltsam, aber nicht prekär. Die Bekenntnisse sind einerseits trivial und andererseits überraschend. Ein Urteil lässt sich kaum konkret festlegen. Zum einen befindet sich der Besucher in einer Art Vorführung, von der er ein Teil ist und andererseits auch Beobachter. Diese Situation entspricht einem „double bind“, in der die Informationen zweideutig sind. Das erinnert einen dann doch auch an die Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter. Wer konstituiert das Werk und was ist das Werk? Sollten wir die Begegnung mit dem Kunstwerk als therapeutische Sitzung verstehen?

Wir hoffen nicht ...

Thomas Wulffen

*„Supervision“, Galerie Kai Hoelzner, Adalbertstraße 96,
10999 Berlin, 1.10.–12.11.2011*



Zum Lachen in den Bahnhof gehen

/Das Haus der Kulturen sorgt für Entschleunigung

Kunstherrbst. Auch wenn diesmal das fehlende Art Forum die To-do-Liste etwas entschlackte, überbekam mich schon Anfang der Woche eine schlechte Laune angesichts des bevorstehenden Kunstmarkthorrors. Mittwoch: abc, Donnerstag: Preview und Preis, dann vielleicht noch Liste und Kunstsalon und Freitag: Galerieeröffnungsoverkill. Also begann ich meinen Kunstherbst schon am Dienstag – und fand bei „Meridian | Urban“ die Antithese zu Kunst und Kommerz und dem ewigen Sehen und Gesehenwerden.

Zur Eröffnung der vom Haus der Kulturen der Welt initiierten „curatorial projects on health“ (so der Untertitel) fand sich um 15 Uhr eine (leider allzu) kleine Gruppe Interessierter an der M2-Endhaltestelle Dircksenstraße/Alexanderplatz ein. Alle Projekte, die fünf Nachwuchskuratoren im Rahmen der Asien-Pazifik-Wochen realisierten, wurden nämlich im öffentlichen Raum präsentiert, das heißt Meridiane auf beiden Sinnebenen – sowohl als Energielinien im Körper, gemäß der traditionellen chinesischen Medizin, als auch als geografische Linien der Kartografie verstanden. Und auch wenn eine in ein Biotop verwandelte Straßenbahn dem versierten Kunstpublikum zu kurz gegriffen erscheinen mag, so kann die Idee im Kontext einer Galeria-Kaufhof- oder gar Alexa-Welt sicherlich zum Nachdenken über Urbanität, das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, Konsum und nachhaltigem Handeln sowie Schnellebigkeit und Entschleunigung anregen.

Letztere vermochte „Meridian|Urban“ geradezu idealiter zu generieren beziehungsweise forderte sie schlichtweg ein. Denn um zur nächsten Installation zu gelangen, musste man ganze 40 Minuten S- und U-Bahn fahren, lernte dabei die an den Projekten Beteiligten ebenso kennen wie schließlich das (sonnige) Ufer „Am Spreebord“ nebst der Charlottenburger Caprivibrücke und hatte – einmal auf die Tour eingelassen –

der Hektik des Alltags abgesagt. Ebenso wie das ver-rückte Zeitempfinden mutete auch das von Manuela Lietti kuratierte Projekt „InnerScapes“ auf dem grünen Uferstreifen surreal-verfremdet an: An dieser Stelle überdimensioniert beziehungsweise fehlplaziert wirkende, freistehende Plakawände trugen nicht die übliche Werbung, sondern waren mit Fotografien von Marike Schuurman plakatiert, die ältere Chinesen bei ihrer Gymnastik in Pekinger Parks zeigen. Die in Berlin lebende Künstlerin hat sich schon vor Jahren mit dem (hier plötzlich sehr prominenten) Thema der großformatigen Plakate beschäftigt, die im besten Fall – und das interessierte Schuurman – auch einen Illusionscharakter aufwiesen (Fassadenplakat an der Schinkelschen Bau-Akademie etc.).

Ähnliche Wirklichkeitsbrüche oder Überlagerungen verschiedener Realitäten bewirken auch Schuurmans eigene „Plakate“. Doch schon ihre Motive erscheinen merkwürdig entrückt. Denn an den Bäumen hängen verlassene Handtaschen und Kleidungsstücke gleich Blättern oder Früchten und die geradezu schlafwandlerisch anmutenden Alten (die Künstlerin nennt sie auch „Gespenster“) benutzen Stämme und Äste als ihre Trainingspartner. Genau diese in den Arbeiten sichtbar werdende Symbiose aus Mensch und Natur ist das Ziel der Alten, entsprechend der chinesischen Überzeugung, dass eine intime Verbindung zwischen der äußeren Welt der Natur und der inneren Welt des Individuums besteht.

Diese Rückbesinnung, die eine innere Ruhe, ein Zufriedensein mit sich selbst bedeutet – worauf offenbar der Titel „InnerScapes“ anspielt –, wird auch in China zunehmend seltener, vor allem in den boomenden Citys. Ein Symptom dafür mag auch das Auftreten von Massagegeräten in chinesischen Städten sein, Geräte, die überlieferte Übungen mit modernen technischen Werkzeugen möglich, gleichzeitig aber auch einen entsprechenden Masseur überflüssig machen.



Diese wie eine Mischung aus Industriekultur-Relikt, futuristischem Fantasiegebilde und einer Ästhetik der typischen Skulptur im öffentlichen Raum wirkenden Stahlgeräte haben auch Manuela Lietti und Marike Schuurman in China fasziniert, sodass sie diese in ihr Projekt integrierten. Allerdings nicht die chinesischen Originalartikel, da sie in kleiner Stückzahl nur schwer zu importieren waren, sondern Kopien einer Hamburger Firma, die die Geräte an die Körpergröße und den vermeintlichen Farbgeschmack der Deutschen angepasst hat und als Fitnessgeräte für Bewegungsparks vertreibt, womit das Projekt noch eine zusätzliche ironische Volte erhielt – denn dass die Chinesen deutsche Ingenieursleistungen kopieren, ist ja hinlänglich bekannt, allerspätestens seit Oliver Larics Beitrag zu „Based in Berlin“.

An der Spree bildeten die TÜV-geprüften (!) Geräte als zunächst undefinierbare Fremdkörper eine weitere, dreidimensionale Ebene der Verfremdung. Nach der anfänglichen Irritation erwiesen sie sich jedoch als wohltuendes Rücken-Massagegerät oder als ein Schultertrainer, der mittels Drehscheiben nicht nur die Beweglichkeit der Schultern fördert, sondern aufgrund einer genoppten Oberfläche auch die Hände massiert und letztlich gestaute Energien freisetzen können soll. Die Teilnehmer des Eröffnungsrundgangs waren jedenfalls von den vier Geräten sehr angetan, probierten alles aus und genossen ferner eine Ruhe vermittelnde Tai-Chi-Performance. Nach Ende des nur zehn Tage dauernden Projekts bedauerten nach Auskunft Schuurmans offenbar auch die Anwohner des sogenannten „Vattenfall-Ufers“ den Wegfall des lieb gewonnenen Kunstprojekts. Es wäre wirklich zu wünschen, dass diese intelligente Installation, die ästhetisch, intellektuell und zudem noch partizipatorisch funktionierte, künftig von Uferanrainer Vattenfall angekauft würde und damit der Stadt erhalten bliebe.

Die angenehme Entspanntheit beim nachmittäglichen Eröffnungsparcours hatte zur Folge, letztlich nicht alle Projekte

gesehen haben zu können. Hatten wir uns zu viel Zeit genommen? Nein, nur gerade genug. Denn genau dies forderten die Arbeiten schließlich: Sich die nötige Ruhe zu nehmen, um den Dingen (sei es die Kunst oder der eigene Körper) bewusst zu begegnen, sie zu erfahren und schätzen zu können – anstatt wie auf der Messe 1000 Objekte nur mit einem halben Blick zu scannen, ständig im Multitasking Aufgaben parallel und somit oberflächlicher zu erledigen, vom Leben verschluckt zu werden, ohne es zu merken. Denn ist es nicht so, dass wir uns die Zeit für uns und unseren Körper – sei es bei Yoga, Pilates oder im Fitnesszentrum – nur gönnen und nur vor uns rechtfertigen können, wenn wir dafür zahlen? Klar definierte Entspannungszeit in der Leistungsgesellschaft gegen 5 bis 15 Euro die Stunde und Sonderpreis beim Zehnerabo.

Diese Frage warf auch das letzte Projekt auf dem Rückweg zum Haus der Kulturen auf – das „Berlin Laughter Project“, das täglich zu einem anderen Knotenpunkt Berlins wechselte und seinen Anfang am Hauptbahnhof nahm. Ebenfalls ein Projekt, auf das man sich – vermutlich gerade als Kunstinteressierte/r – zunächst einlassen musste. Denn die Performance vor Ort vollzogen keine Künstler, sondern Laien, genauer Lachyoga-Lehrer und Freiwillige aus Berlin, die zunächst sich selbst, dann Passanten anlachten und nach kurzer Zeit tatsächlich jeden ansteckten. Ein heiterer Abschluss eines angenehm unaufgeregten Nachmittags, aber doch ein erschreckendes Symptom unserer Zeit: dass es Lachyoga-Kurse braucht und wissenschaftliche Studien, die uns den positiven Effekt von Lachen auf Körper und Geist belegen.

Conny Becker

„Meridian | Urban“ Curatorial Projects on Health, Haus der Kulturen der Welt und verschiedene Orte, John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557 Berlin, 6.9.2011–17.9.2011



Bedeutende Männer, gute Stimmung

/Das Design kommt diesen Herbst ganz groß raus in Berlin

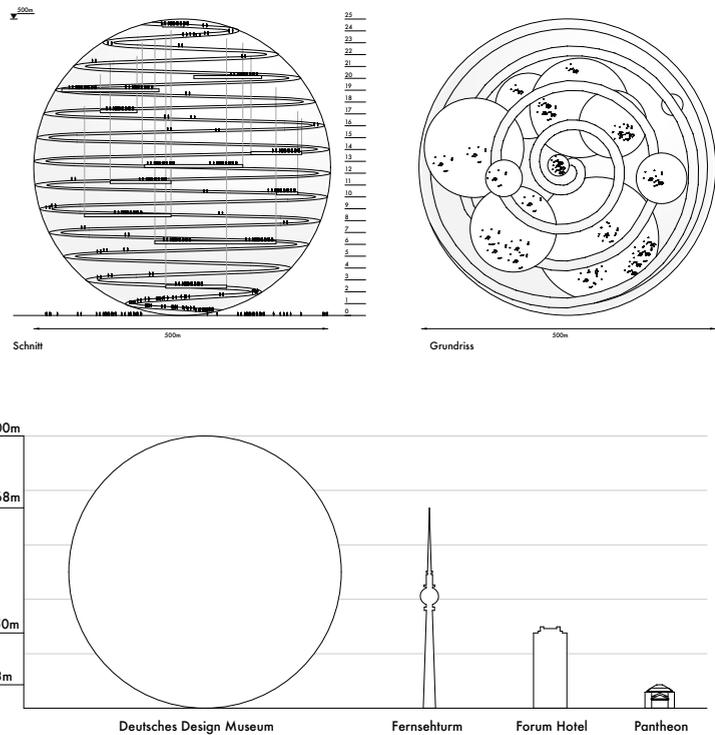
Erinnert sich noch jemand? Vor ein paar Jahren verkündete der Senat stolz, Berlin sei von der UNESCO als erste Stadt in Europa zur „City of Design“ erklärt worden. Als Anerkennung der wirtschaftlichen Bedeutung, die das Design für die Stadt hätte. Und dann passierte: nichts. Wie das so ist mit politischen Initiativen: Die oben wollen was, die unten machen einfach weiter wie bisher. Auch die UNESCO konnte nicht ändern, dass Produkt- und Möbeldesigner in dieser Stadt meist auf provinziellem Niveau vor sich hin basteln. Kaum interessante Designer, keine erfolgreichen Hersteller, kaum internationale Ausstrahlung. Berlin, eine Kunst-Stadt: klar. Eine Musik-Stadt, eine Party-Stadt, eine Stadt des Films, der Mode und der Architektur – meinetwegen. Aber auch noch Design? Können wir gernegroßen Hauptstädter nicht irgendetwas Nettes, Schönes, Kreatives den anderen überlassen?

Können wir nicht. In diesem Herbst stieg das Design in Berlin gleich ganz groß ein: mit einer neuen Messe und einem neuen Museum. Die Möbelmesse namens „Qubique“, Untertitel: „Next Generation Tradeshow“, ist eine Ausgründung aus der Modemesse „Bread & Butter“ und konnte als Kulisse die spektakulären Hangars des Tempelhofer Flughafens bieten. Das Museum ist zwar wieder mal nur eine Initiative, dieses Mal allerdings vertreten von etlichen Großkopften aus Gestaltung und Kunst, die in Berlin irgendwie irgendwo irgendwann ein „Deutsches Design Museum“ eröffnen wollen. Aber nur, weil Messe und Museum jetzt in der Welt sind, heißt das ja nicht, dass die Welt darauf gewartet hätte. Oder, um die Gretchenfrage des Designs „Brauchen wir noch einen weiteren Stuhl?“ zu variieren: Brauchen wir noch eine Messe und noch ein Museum?

Eine Messe wohl kaum, denn der Messekalender im Möbel- und Produktdesign ist voll: Von Köln, Paris, Stockholm über Mailand nach Frankfurt und London reist die Szene übers

Jahr und macht vielleicht noch Zwischenstopps bei einem der vielen Designfestivals von Istanbul bis Helsinki. Kein Wunder, dass die Aussteller für die „Qubique“ keine Neuheiten mehr übrig hatten. Dabei sind Produktpremieren die Währung, nach der die Branche die Bedeutung einer Messe bemisst. Die Mailänder Schau liegt seit Jahren unangefochten vorn. Unwahrscheinlich, dass sich die Berliner Messe da auf Dauer behaupten kann, zumal in der Stadt die Basis fehlt: Zwar konnte die „Qubique“ gleich beim ersten Mal zahlreiche innovative und etablierte Aussteller aus dem In- und Ausland vorweisen, aber Berliner waren kaum darunter. Wieder einmal gilt: Das Geld wird woanders verdient. Im Übrigen gibt es bereits ein Designfestival in Berlin: Es heißt DMY und ist ebenfalls in Tempelhof zu Hause. Doch diese Konkurrenz müssen die Macher der „Qubique“ am wenigstens fürchten: Obwohl seit Jahren propagiert, ist es dem DMY bislang nicht gelungen, die Industrie für das Festival zu begeistern. Und als Nachwuchsplattform ist es auch nur leidlich erfolgreich.

Andererseits: warum eigentlich keine neue Messe? Schließlich sind große Messen wie die in Mailand oder Köln eigentlich unattraktive Veranstaltungen: architektonisch belanglose Hallen, zugestellt mit Wänden, zwischen den introvertierten Ständen: Niemandsland. Quantität geht vor Qualität. Die „Qubique“ dagegen überzeugte mit ungewohntem Erscheinungsbild. Statt abgeschotteter Messestände dominierten offene Präsentationen in den drei hohen Hangars, manche Firmen stellten ihre Stühle, Sofas und Tische einfach auf den blanken Boden. Dazwischen ansprechende Gastronomie. Auch dank dem rauen Charme der Tempelhofer Hallen herrschte eine lockere, sympathischere Atmosphäre als auf anderen Messen. Und die Mischung der Aussteller bot trotz einiger Fehlgriffe viel Qualität und ein gutes Bild dessen, was



im Design gerade wichtig ist, auch ohne Neuheiten. Die mag das vielreisende Fachpublikum vermissen, für alle anderen wohl kein Problem. Über die Zukunft der Messe wird aber vor allem die Geduld der Geldgeber entscheiden. Denn Geld verdient wurde dieses Mal sicher nicht in Berlin. Mancher namhafte Hersteller konnte in allerletzter Minute gewonnen werden – es darf bezweifelt werden, dass sie viel für ihren Stand bezahlt haben. Nach vier Tagen zeigten sich viele Aussteller zufrieden, manche sogar enthusiastisch, die Stimmung war positiv, es hätten sich gute Kontakte ergeben. Aber ob das reicht, um nächstes Jahr wieder zu kommen, darauf wollte sich noch keiner festlegen.

Und wie sieht es aus mit einem neuen Museum? Das müsste zumindest kein Geld verdienen. Der „Rat für Formgebung“ aus Frankfurt, der Designförderung bislang vor allem als Wirtschaftsförderung begriffen hat, will jetzt auch kulturelles Kapital schlagen und hat öffentlichkeitswirksam die Gründung eines „Deutschen Design Museum“ angeregt. Dass der Rat dafür Berlin statt Frankfurt auswählte, passt perfekt zu den Städte-Klischees – da Geld verdienen, hier ausgeben. Um den Ernst des Anliegens zu demonstrieren, wurde eine Stiftung gegründet und ein „Roundtable“ mit lauter bedeutenden Männern und Isabelle Graw einberufen. Frau Graw und die Herren Grcic, Boros, Brock, Poschardt, Liebs, Albus, Rehberger, Horzon, Murkudis usw. usf. ließen sich nett fotografieren und gaben ein paar nette Statements ab (nachlesen und mitreden unter www.deutschesdesignmuseum.de). Auch hier offensichtlich allseits gute Stimmung. Ansonsten aber: alles offen. Mit wessen Geld, wann und wo ein Museum eingerichtet und was dort gezeigt werden soll, das wusste auch der Runde Tisch nicht. Vielleicht hätte sich die versammelte Kunstkompetenz mal kurz an die Berliner Kunsthallen-Debatte erinnern sollen. Denn auch in Sachen

Designmuseum läge es nahe, die vorhandenen, zugegebenermaßen etwas blassen Institutionen wie das Museum der Dinge/Werkbundarchiv in Kreuzberg, das Bauhaus-Archiv oder das Kunstgewerbemuseum in ihrer Arbeit zu stärken, anstatt in ein neues Haus zu investieren. Immerhin saß mit Andreas Murkudis auch der langjährige Geschäftsführer des Museums der Dinge am Runden Tisch.

Rafael Horzon, der Nicht-Künstler aus Mitte, hat die Sache bereits präzisiert: Kurz nachdem das „Deutsche Design Museum“ in der Welt war, schickte er seine Vision des Museumsbaus an die Presse: eine riesige Glaskugel auf dem Schlossplatz, anstelle des Schlosses, das „niemand wirklich will“. Die Kugel soll einen Durchmesser von 500 Metern haben. Étienne-Louis Boullées Entwurf für eine 150 Meter große, nie realisierte Grabmalkugel für Isaac Newton von 1784 sähe dagegen mickrig aus. Und zu den Ausstellungsthemen hat sich der Unternehmer und Bauingenieur Horzon auch schon Gedanken gemacht: „Ich persönlich würde der Kulturgeschichte des Regals in Deutschland großen Platz einräumen, mit einem Schwerpunkt auf Berlin-Mitte von 1999 bis 2012.“ Sicher ein ergiebiges Thema, könnte man doch seine mittlerweile aus dem Programm genommenen Regalmodelle „Attraktiv“ und „Interessant“ mit seinem Klassiker „Modern“ in vier Varianten vergleichen. Aber Vorsicht! Schließlich verhält es sich mit Regalen auch nicht anders als mit Stühlen, Messen oder Museen. Wir haben schon ziemlich viele davon und dürfen erwarten, dass jedes neue Modell auch wirklich etwas Neues mitbringt. Nicht, dass nachher im gut sortierten Designmuseum plötzlich das ein oder andere Regal auffällt, weil es doch nicht so neu und anders ist als bislang gedacht.

Jasmin Jouhar



Einer von hundert

/Tagebuch aus dem Berliner Herbst

8. September, morgens, abc-Messe am Gleisdreieck

Jetzt habe ich diesen Job auf der abc angenommen und weiß nicht wohin. Ich steh rum wie ein Depp. Meine Tasche mit dem Laptop habe ich in einer Kiste, die steht aber zehn Meter weg von dem Bild, das ich betreuen soll. Ja, betreuen, so hat mir das mein temporärer Chef gesagt. Wenn jemand fragt, soll ich ihm die Karte geben und den Text. Ich soll aber ja nicht aussehen wie so ein Kneipenflyerverteiler auf der Oranienburger. Deswegen ist der Text jetzt in der Tasche in der Kiste. Jetzt wurde ich schon zum zehnten Mal wegen dem Bild neben unserem gefragt, da steht auch niemand dazu daneben. Soll ich das jetzt mitbetreuen? Verdammte. Nach unserem haben erst zwei gefragt. Klar, die wissen ja auch nicht, dass ich zu dem Bild gehöre. Die haben mich eher als normalen Besucher gefragt und als sie auf dem Rückweg nach zwei Stunden wiederkamen, wunderten sie sich, dass ich immer noch da stehe. Als ob mir das besonders gut gefallen würde, ich bin kein Depp, ich will nach Hause ...

8. September, abends, Autocenter, Eldenaer Straße

„Netter Text, den du da neulich geschrieben hast“, begrüßte mich der von mir an dieser Stelle gründlich verrissene ehemalige Weddinger Feinkosthändler auf der Charity-Auktion des Autocenters, „nur hättest du auch deinen Namen drunter setzen sollen“. Mal abgesehen davon, dass das an dieser Stelle sowieso nicht annähernd angedacht ist, wäre das auch ansonsten eine eher blöde Idee: Schließlich will man weiterhin wenigstens da eingeladen werden, wo man noch eingeladen wird. Aber was heißt eigentlich heute noch „Einladung“?

einen Tag davor, 7. September, wieder abc-Messe

Nehmen wir mal das meiner komplett unmaßgeblichen Meinung nach durchaus gelungene Format der „abc“, die ihre

wirklichen Kunden zwischen 14 und 18 Uhr unter sich sein ließ und den Rest des Betriebs zu einer „Eröffnung“ zwischen 18 und 21 Uhr einlud. Die Pressekonferenz ging – abgesehen von der stringenten Sprachregelungspolitik und einer gewissen Humorlosigkeit auf beiden Seiten – gerade noch in Ordnung: Immerhin hatte Sammler, Gastronom und Rahmer Stephan Landwehr freundlicherweise daran gedacht, dass auch wir Schreiber wach bleiben und nicht durch zu lautes Magenknurren auffallen sollten und sowohl einige Tablettts mit großartigen, Burger-ähnlichen Brötchen hingestellt als auch das Tresenpersonal angewiesen, einen Cappuccino nach dem anderen auszuschenken – und zwar solchen mit gefühlten drei Espressos drin.

Doch nur sechs Stunden später sah die Wirklichkeit irgendwie unfreundlicher aus: Fünf Euro das Getränk am Stand (Bionade war aus, danke auch!), acht Euro das Essen zum Selberholen – „Einladungen“ implizieren anderes, und da wo ich lebe, kann man für solche Summen schon Originale kaufen.

wieder 8. September, abends, Autocenter, Eldenaer Straße

Acht Euro übrigens auch einen Tag später im Autocenter das Glas Champus, dazu wurden auf dem ansonsten ganz charmannten Balkon die traurigsten Bratwürste der Welt offeriert – ob es wohl auch an solchen kleinen Dingen liegen könnte, dass sich der Überschwang, den große Preise brauchen, einigermassen in Grenzen hielt und es diesmal zuzug wie im Discounter eine Etage tiefer? Schnäppchen hier, Schnäppchen da – und besäße ich Meese oder Grosse, würde ich mir langsam Sorgen machen.

11. September, Christian Ehrentraut, Friedrichstraße

Zum Glück gibt es sie noch, Euro-Krise hin oder her, die guten Gastgeber: Wenigstens Galerist Christian Ehrentraut hatte die Größe, den Menschen, die seinen Laden auf die eine oder andere Weise am Laufen halten, am Sonntag sein jährliches Frühstück hinzustellen, das wieder einmal durch großen Schinken (Spanien), großen Käse (Italien), leckere Oliven (Griechenland) und ein mit Haselnüssen, Karotten und ähnlichem gespicktes Vollkornbrot (wahrscheinlich Bio-Laden) beeindruckte. Und alleine deswegen werde ich da eines schönen Tages ein Bild kaufen.

18. September, neugerriemschneider, Liniestraße

Hat man schon mal so eine schlimme Ausstellung wie die von Jorge Pardo bei neugerriemschneider gesehen? Nein, denn das ist ja wohl die Höhe der Geschmacksverirrung. Da ist alles schlimm. Bunte über die Wand laufende Ameisen, bunte an der Decke hängende Lampions, bunte auf einem Podest stehende Möbel. Ein buntes Allerlei, das durch nichts zu entschuldigen ist. Sechs! Setzen!

28. September, im Atelier

Lese das Interview mit Daniel Richter in der ZEIT. Dachte vorher immer, dass der ein halbstarker Schleimer wäre. Aber nein, die Hälfte der Sätze hätte ich genau so sagen können. Wenn ich mehr Wissen hätte. Ich mag den jetzt. Wenn nur diese bunten Bilder nicht wären.

18. Oktober, Sprüth Magers

Auf der Suche nach dem, was als Berliner Kunstherbst benannt werden sollte, der Suche nach dem Ei des Kolumbus oder dessen Dotter, sind diese Arbeiten sehr sinnbildlich: Gesichtsfeld leer und austauschbar, kein Ausweg in Sicht. Danke, John Baldessari.

2. November, auf der Straße, mit dem Hund, vor dem Atelier

Weiß auch nicht, was soll man noch machen. Den Kopf müsste man mal frei kriegen. Man müsste sich mal konzentrieren. Ich hör's auf. Ich geb's bald auf. Jetzt muss ich wieder da hin und dann muss ich dort hin. Der Dax auch wieder so scheiße. Wie soll das denn jetzt gehen? Da geht doch nichts mehr. In Paris, in Miami, in Madrid, in Köln. Im Herbst nichts verdient. Im Sommer nichts verdient. Keiner war da. Keiner hat's gesehen.

4. November, nachmittags, ziellos

Diese messefreie Leere zwischen Sommer und Jahresende zu fassen, das fällt mir schwer. Keine paar Wochen her ist die Frieze in London, war die Fiac in Paris, gestern fing in Turin die Artissima an, und da streife ich hier in Berlin durch die Gassen, ohne dass es sich mehr weltmännisch und kosmopolitisch anfühlt. War es früher schöner, bunter, umtriebiger, unverkrampfter? Zumindest gab es eine Messeleitung, der man Vorwürfe machen konnte, wenn es anfang, piefig zu werden.

4. November, abends, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Samstag- oder Freitagabend im Kunstraum Kreuzberg. „Let the Rhythm Hit'Em“. Eine Show, die man so schnell nicht vergessen wird, denn hier ist bunter Jahrmarkt. Internationaler Medienkäse auf Kosten des Hauses (Haus=Institut Français Berlin, Office for Contemporary Art Norway (OCA), Thomann, cine-plus, boesner, PAM/events Veranstaltungstechnik, Theaterhaus Mitte). Man mäandert aus einem Sound-, Licht- und Flickerkegel in den nächsten. Es flimmert, es wummert, es rotiert, es rattert, es zappelt. Ich muss unwillkürlich an einen Ausspruch meines lieben Professors, Gott hab ihn selig, denken: Eins kann man ja wohl mindestens von einer guten Skulptur erwarten, nämlich dass sie stillhält. Schnell raus hier.

4. November, immer noch zu Hause, schon spät

Pressebüros geben sich alle Mühe, noch was rauszuholen, ob es die Gesichter der Renaissance, Pawel Althamer oder die verlängerte Hokusai-Retrospektive sind. Besonders skurrile Wellen schlug die Berichterstattung bei Taryn Simon, wober ich, Allmächtiger sei Dank, mich, erst nachdem ich die Ausstellung gesehen hatte, wundern durfte. Vermutlich wird sie das Genre Porträt nicht von Grund auf revolutionieren, aber mit etwas Glück daran erinnern, dass wir uns inmitten sehr starker gesellschaftlicher Umwälzungen befinden. Gesellschafts-politisch betrachtet, und auch mental-biologisch: Die Akzeptanz des Fremden und die Neugierde zur Erkundung eigener Vorurteile ist sicher breiter gefächert als noch, sagen wir eine beliebige Jahreszahl: zum Beispiel 1996. Das Geburtsjahr von Klonschaf Dolly. Ich merkte bei mir, dass ich großen Respekt hatte vor dieser brillanten Forschungs- und Dokumentationsarbeit. Und dass ich sehr dankbar war über einen anderen Blickwinkel auf weltweit stattfindende Episoden. Am dankbarsten aber dafür, dass diese extensive Chronisten-Arbeit eine sehr attraktive Künstlerin davon abgehalten hat, in die Fußstapfen von, hm, zum Beispiel: Cindy Sherman, zu treten.

15. November, im Café Marketta

Kürzlich kam es mir in den Sinn: Es ist alles ganz einfach, man muss sich nur nehmen, was man braucht. Das Leben hält es für jeden bereit. Der allergrößte Fehler ist, alles viel zu ernst nehmen. Der Winter hat doch auch seine schönen Seiten. Man kann sich doch auch bei minus zwanzig Grad einen Sonnenbrand holen. Man muss es nur wollen. Der Wille und die Zielsterblichkeit geben doch die Richtung vor. Über jede Brücke führt ein Fluss.

17. November, Schlesische Straße, Café Mysliwska

Ich frage mich die ganze Zeit, wie die jungen Leute das machen, die dieser Tage nach Berlin ziehen. Was wollen die hier? Wonach suchen die? Ist doch so voll hier und auch irgendwie unglaublich langweilig. Tausend austauschbare Orte. Wie schafft man das? Wie wird man entdeckt? Von wem? Wie macht ihr das?

Eine Liste von hundert

/Alle Autoren der von hundert

Zum fünfjährigen Jubiläum veröffentlichen wir die für uns wichtigste Liste, die all unserer Autoren. Jeder der je für die von hundert geschrieben hat, ist hier aufgeführt, die Klammer gibt an wie oft. Es sind nicht exakt hundert Autoren, sondern genau 112, die um die 350 Beiträge für das Heft verfassten – und das ohne Honorar. Aber nicht umsonst, denn ohne sie würde das Heft nicht existieren. Es gäbe keinen kleinen Stachel im Berliner Kunstbetrieb, kein Experimentierfeld für Textformate, die manchmal etwas anders sind, oft persönlicher, es gäbe weniger Kritik, weniger Mut, weniger Freiheit, weniger Information, weniger Ärger, weniger Vermittlung und vorallem etwas weniger Spaß in dieser Stadt. Deshalb ein riesengroßes Danke an alle und auf die nächsten fünf Jahre „von hundert“ ...

Andreas Koch

Genevieve Allison	Rodney LaTourelle
Matthew Antezzo	Maren Lübbke-Tidow (2)
Florian Balze	Florian Lüdde
Christoph Bannat (8)	Gunnar Lützwow
Sandra Bartoli	Doris Mampe
Conny Becker	Astrid Mania (2)
Kirsty Bell (6)	Fiona McGovern (6)
Estelle Blaschke (3)	Doreen Mende (4)
Elke Bohn (9)	Iris Mickein (2)
Jennifer Bork (2)	Dominikus Müller (3)
Christian von Borries	Kito Nedo (6)
Barbara Buchmaier (16)	Catherine Nichols
Susanne Bürner	Henrikke Nielsen (3)
Emilie Bujes (3)	Timo Panzer
Kathrin Busch	Stefanie Peter (4)
Martin Conrads (3)	Ana Teixeira Pinto (7)
Melinda Deitch	Sebastian Preuss
Heinrich Dubel	Patricia Ratzel
Knut Ebeling (4)	Florian Rehn (5)
Birgit Effinger (6)	Petra Reichensperger
Thomas Eller (2)	Kolja Reichert (2)
Esther Ernst (4)	Gunter Reski
Anne Fäser (2)	Jan Rischke
Timo Feldhaus (2)	André Rottmann
Anna Fiegen	Magnus Schäfer
Luisa Fink	Jörn Schafaff (2)
Micz Flor (3)	Andreas Schlaegel (5)
Melanie Franke (14)	Laura Schleussner
Nikolai Franke (2)	Birgit Schlieps
Anne Marie Freybourg (5)	Katharina Schlüter (2)
Geoffrey Garrison	Julia Gwendolyn Schneider (8)
Ingo Gerken	Wayra Schübel (9)
Martin Germann (4)	Jaime Schwartz
Fanny Gonella (2)	Konstanze Seifert
Eiko Grimberg	Philipp Selzer
Andreas Enrico Grunert	Ludwig Seyfarth (6)
Ulrich Gutmair	Dominik Sittig
Hans-Jürgen Hafner (8)	Matthias Sohr
Isabella Hammer	Heidi Specker (4)
Rosemary Heather	Raimar Stange (19)
Stefan Heidenreich (2)	Stefan Stefanescu
Volkmar Hilbig (5)	Sandra Teitge
Beata Hock	Mirjam Thomann
Sabine Husikiewiz	Vera Tollmann
Jana Hyner	David Ulrichs (6)
Detta von Jouanne	Anna Urspruch
Jasmin Jouhar (6)	Kai Vöckler
Melanie Kalb	Christiane Weidemann
Naoko Kaltschmidt (2)	Peer Golo Willi (2)
Stephanie Kloss (4)	Christine Woditschka (2)
Andreas Koch (32)	Thomas Wulffen (20)
Peter K. Koch (14)	Lena Ziese
Wolf von Kries (3)	Artur Żmijewski
Inga Krüger	Christina Zück
Clemens Krümmel	
Francesca Lacatena	
April Lamm (4)	
Peter Lang (2)	

Ein Lied von hundert

/Liedtext von Elke Bohn

Kommt, wir woll'n Laterne laufen,
zündet eure Kerzen an!
Kommt, wir woll'n Laterne laufen,
Kind und Frau und Mann.

Kommt, wir woll'n Laterne laufen,
das ist unsre schönste Zeit.
Kommt, wir woll'n Laterne laufen,
alle sind bereit.

... (noch drei bis unendlich viele Strophen)

&

Ich gehe mit meiner Laterne und meine Laterne mit mir.
Da oben leuchten die Sterne, hier unten leuchten wir.
Ein Lichtermeer zu Mertins Ehr, Rabimmel, Rabammel,
Rabumm.

... (ebenso)

Kommt, lasst uns Kurator spielen,

- 1) > schaltet alle Leuchten an.
- 2) > tragens mal das Werk hierher.
- 3) > wo bleibt denn der Katalog.

&

Ich bin hier der Kurator,
und habe alles im Griff

ich schreite durch meine Räume,
und jeder hört meinen Pfiff.

Man ruft mich an,
ich eil heran,
man kennt mich,
man braucht mich,
ich bin.

Ihr Sklaven all,
hetzt schnell herbei,
Gewimmel, habt Bammel, Rumsbumms.

Die Künstler mein,
brings Werk herein,
Gewimmel, habt Bammel, Rumsbumms

Ihr Helferschar,
macht ihr das mal,
Gewimmel, hB., R.

Ihr Helferlein,
schenkt mir mal ein,
Gebimmel, Champagner, Kusskuss.



Onkomoderne

/ Campari auf Tahiti, Bitter Lemon auf Hawaii

Ein riesiger Planet rast auf die Erde zu. Die drei Menschen haben sich aus ein paar Ästen ein Zeltgerüst gebaut und halten sich, darunter sitzend, an den Händen. Den Plan, eine Flasche Wein zum Weltuntergang aufzumachen und ein Lied zu singen, haben sie kurz vorher verworfen. Dann prallt der Planet auf, Feuer rast durch die Landschaft, die Leinwand wird weiß. Im Publikum hört man unterdrücktes Kichern. Gut gelaunt verlassen wir das Kino – was für eine Erleichterung, wenn jetzt die Scheiße hier auch mal in die Luft ginge. Solche uneingestanden Empfindungen hatten sich schonmal während 9/11 breitgemacht.

Lars von Trier zeichnet in seinen Filmfiguren mehrere Varianten der Weltabgewandtheit nach: Justine verweigert sich den sozialen Nötigungen durch Apathie, Claire leidet unter Angstattacken angesichts der kosmischen Bedrohung, John besitzt die meisten Golflöcher und werkelt mit Teleskopen herum. Über den Film verteilt finden sich Props aus Dürers „Melencolia I“ von 1514, was ungefähr bedeutet, dass diese Gegenstände Ideen und Verhältnisse zur Welt symbolisieren, die es bereits 1514 gab. Schwarze Galle, Erstarrung, Kristallisation, Unbeweglichkeit im System und in den Gefühlen. Da hilft nur noch ein „Tsunami of Change“. Eine Tracht Prügel. Du musst dein Leben ändern. Kunst machen, wie im Fall des neuen Lars-von-Trier-Films, heißt die gesammelten Bilder und Metaphern einiger Jahrhunderte zu verwursten, um auf Zustände aufmerksam zu machen, die immer mal wieder vorkommen. In den alteuropäischen Erzählungen von den Dämonen des Bösen und des Untergangs versichert man sich der gemeinschaftsstiftenden Mythen und weist auf die Aporien der instrumentellen Vernunft hin.

Das Phänomen des Zurückgreifens auf das, was im Sandkasten so herumliegt, lässt sich in der Kulturproduktion häufig ausmachen. Als Betrachter erkennt man die eingebauten

Zeichen wieder, und vielleicht grenzt dieses Erkennen einen sogar als besonderen Insider ein, im besten Fall kann man darüber kichern. Der Kunsthistoriker W.J.T. Mitchell versucht, die zeitgenössische visuelle Produktion mit der Idee des biologischen Klonens zu vergleichen: das Klonen eines Lebewesens wäre demnach die extremste Form des Bildermachens – der Wunsch, sich in eine bewährte und gesellschaftlich anerkannte Gussform einzufügen. Was zu der Gefahr führt, dass das grobmotorisch Metaphorische, in dem man sein Denken zu bewegen pflegt, zur Realität und Zukunft wird.

Wie sollen die Vorstellungen der Zukunft generiert werden? Es ist so einfach, getaggte Fotos und Stichworte zu googeln, Wikipedia zu konsultieren, Wörter auf dem Bildschirm unscharf anzuschauen, und alles mit allem in Verbindung zu bringen und in mäandernen Assoziationsketten weiterzutreiben. Vorkaufrechtsverzichtserklärung. Deterritorialisierung. Jede kleine schmutzige Idee wird zu einer großen hässlichen hellblauen Skulptur ausgebaut. Die Innenstadt Berlins sieht aus wie ein Ed-Hardy-T-Shirt-Träger mit fetten Oberarmen. Im gehobenen Konsumentensegment verkaufen dir Mafiagaleristen im Preppy-Look ein Klebebandbild von Anselm Reyle. Vektoren zerren an dir. Die Kurskurve fällt. Es gibt keine Auflösung. Keine erfrischenden Gedanken. Die Zeit, der Raum, die Fliehkräfte, ein Karussell. Vernichtet von der unerbittlichen Geschwindigkeit.

Heute hat man am Hauptbahnhof schon wieder mehrere Brandsätze gefunden. Wir machen jetzt eine Flasche Wein auf und singen ein Lied: „Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n / Hab' lang und fest sie angeseh'n / Und sie auch standen da so stier / Als wollten sie nicht weg von mir. / Ach, meine Sonnen seid ihr nicht! / Schaut ander'n doch ins Angesicht! / Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei / Nun sind hinab die besten zwei. / Ging nur die dritt' erst hinterdrein! / Im Dunkel wird mir wohler sein.“

Christina Zück

