

O17/100

04-2012

von hundert ————— 17

- 3— Berlin Biennale I ————— *Andreas Koch*
4— Berlin Biennale II ————— *Andreas Schlaegel*
7— Gerhard Richter / Neue Nationalgalerie ————— *Thomas Wulffen*
8— André Butzer / Guido W. Baudach ————— *Vera Palme*
10— Übersetzungen / NGBK, Deutsche Guggenheim — *Anna-Lena Wenzel*
12— Der geteilte Himmel / Neue Nationalgalerie — *Anne Marie Freybourg*
14— Gespräch mit Lars Friedrich ————— *Barbara Buchmaier*
18— Happy Fainting, Anne Neukamp / Zwinger, Podnar — *Birgit Effinger*
20— Zwei Listen von hundert / Malereiprofessuren — *Barbara Buchmaier*
22— The Happy Fainting of Painting / Zwinger ————— *Christoph Bannat*
23— Netzwerk-Zitate ————— *Barbara Buchmaier*
26— Netzwerk-Gespräch — *Andreas Koch, Barbara Buchmaier, Peter K. Koch*
30— Projektraum-Studie ————— *Séverine Marguin*
33— Projektraum-Historie ————— *Carla Orthen*
36— Komplizen I ————— *Niele Büchner*
37— Komplizen II ————— *Gunnar Lützwow*
38— Gespräch mit Jan Winkelmann ————— *Wayra Schübel*
40— Gespräch mit Anja Groeschel ————— *Wayra Schübel*
42— Netzwerkskizze ————— *Esther Ernst*
43— wo ich war ————— *Esther Ernst*
46— Jeroen Jacobs / Sommer & Kohl ————— *Heidi Specker*
48— Isa Genzken / Schinkel Pavillon ————— *Jana Hyner*
50— Yasuhiro Ishimoto / Bauhaus-Archiv ————— *Volkmar Hilbig*
52— Heiner Franzen / heldart ————— *Kolja Reichert*
54— Zwölf Positionen / TANAS ————— *Anna Baumgartner*
56— Arabische Revolution / HAU, Berlinale etc. ————— *Sandra Teitge*
58— Holocaust und Copyright ————— *Johannes Wilms*
59— Vanity Fairytales ————— *Elke Bohn*
60— Tagebuch ————— *Einer von hundert*
62— Onkomoderne ————— *Christina Zück*
64— Meierei 2008/2012 ————— *Ein Hof von hundert*

Netzwerk-
Spezial

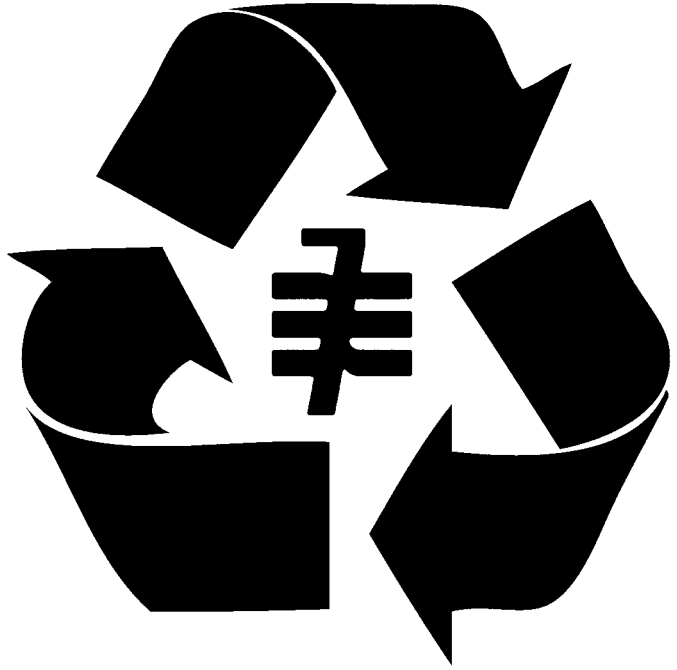
Impressum

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Peter K. Koch, Gunnar Reski, Thomas Wulffen
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
Druck Alpha Copy und Europrint (Umschlag)
alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen
erscheint 04/2012 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120 + 50 ap (author proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Schädel+Sattler, Lass uns Freunde bleiben, Café e Chioccolata,
Hackbarths, Marketta, Café Lois, Joseph Roth Diele
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,
Wien Lukatsch – Galerie und Buchhandlung, Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?

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

Fotonachweis

- 3 Montage: Andreas Koch
- 4 Artur Żmijewski „80064“, 2004, Videostill, Courtesy der Künstler und Foksal Gallery Foundation, Warschau
- 5 Artur Żmijewski „The Game of Tag“ (Fangen), 1999, Videostill, Courtesy der Künstler und Peter Kilchmann Galerie, Zürich
- 6 Birkenwald, Referenz auf das Berlin-Biennale-Projekt von Lukasz Surowiec „Berlin-Birkenau“
- 7 Gerhard Richter „Vorhang III“, 1965, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie © Gerhard Richter, 2012
- 8 André Butzer, 2011, Installationsansicht Galerie Guido W. Baudach (Wedding), Berlin, Foto: Roman März
Courtesy Galerie Guido W. Baudach, Berlin
- 9 André Butzer „Ohne Titel“, 2011, Foto: Def, Courtesy Galerie Guido W. Baudach, Berlin & Galerie Max Hetzler, Berlin
- 10 Christoph Keller „Interpreters“, 2008, Courtesy Galerie Esther Schipper
- 12–13 „Der geteilte Himmel. Die Sammlung. 1945–1968. Neue Nationalgalerie“, © Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Roman März
- 14 Lars Friedrich, Foto: Benjamin Echazarreta
- 16 Hans Friedrich Lissmann „Weath“, 2012, Ausstellungsansicht, Courtesy Lars Friedrich
- 18 Anne Neukamp „mit oder ohne“, 2012, Ausstellungsansicht, Courtesy Galerija Gregor Podnar, Berlin/Ljubljana
Foto: Marcus Schneider
- 19 Anne Neukamp „Fermate“, 2012, Courtesy Galerija Gregor Podnar, Berlin/Ljubljana, Foto: Ludovic Jecker
- 22 „The Happy Faining of Painting“, Ausstellungsansicht Zwinger Galerie, Foto: Christoph Bannat
- 23 Matthew Antezzo „Double display, multiplexed“, 2008, Courtesy Galerie Klosterfelde
- 24 Matthew Antezzo „T.I.M., (encircled)“, 2008 und „T.I.M., (naked)“, 2008, Courtesy Galerie Klosterfelde
- 25 Matthew Antezzo „How to make noise“, 2008, Courtesy Galerie Klosterfelde
- 26 Montage: Andreas Koch, www.mathew-gal.de/grand-opening-pt1/ montiert mit www.mathew-gal.de/grand-opening-pt2/
- 28 Zeichnung: Peter K. Koch, Interneteinladung ATLAS
- 29 Zeichnung: Andreas Koch
- 30–32 alle Grafiken: Séverine Marguin
- 33 Zeichnung: Andreas Koch auf Foto: „Gruppe Großgörschen 35 im September 1966 in
der Schöneberger Crellestraße“, Archiv Galerie Poll
- 34 Dieter Hacker „I. Plakat zur Eröffnung der 7. Produzentengalerie“, 1971
- 36 Seite aus dem urban spacemag #4 „EGO URBAN ISMUS“, Beitrag von Gesa Ziemer
- 38 Jan Winkelmann, Foto: Trevor Good
- 40 Anja Groeschel
- 42 Zeichnung: Esther Ernst
- 43–45 alle Fotos: Esther Ernst
- 46–47 Jeroen Jacobs „JJ“ 2012, Ausstellungsansicht Sommer & Kohl, Courtesy Sommer & Kohl, Foto: Heidi Specker
- 48–49 Isa Genzken „Hallelujah“ 2012, Ausstellungsansichten Schinkelpavillon, außer 48 links oben, Blick durchs Fenster,
alle Fotos: Jana Hyner
- 50 Ishimoto Yasuhiro „Katsura: Gartentür hinter dem Eingang“, 1953/54, © Ishimoto Yasuhiro, Courtesy Bauhaus-Archiv
- 51 Ishimoto Yasuhiro „Katsura: Zentraler Raum des Hauptgebäudes“, 1981/82, © Ishimoto Yasuhiro, Courtesy Bauhaus-Archiv
- 52 Heiner Franzen „Schichter/Findling“, 2011, Installationsansicht, Courtesy heldart Berlin, Foto: Jan Windszus
- 53 Heiner Franzen „Schichter/Findling“, 2011, Installationsansicht (Detail), Courtesy heldart Berlin, Foto: Jan Windszus
- 54 Canan Tolon „Colony“, 2008/2011, ortsbezogene Installation, Courtesy TANAS, Berlin, Foto: Uwe Walter, Berlin
- 55 Şakir Gökçebağ „Untitled“, 2011, und links Anny und Sibel Öztürk „Nichts als die Zeit“, 2011,
Courtesy TANAS, Berlin, Foto: Uwe Walter, Berlin
- 56–57 Mosireen-Kollektiv: Filmvorführung des Cinema Tahrir, Kairo. Fotos: Sherief Gaber
- 58 Friedrich Adler: Bebritschale, um 1935, Foto: Kay Meiners
- 59 Zubin Mehta, Montage von Andreas Koch unter Verwendung eines Fotos von Wilfried Hösl
- 60 Zeichnung: Andreas Koch
- 61 Mathew Galerie, Foto: Barbara Buchmaier,
Michael Krebber „Jerry Magoo Painting 3“, 2011, Courtesy Greene Naftali Gallery, New York
- 62–63 Marina Abramović „Silent Party“, 2012, Courtesy kw, Berlin, Fotos: Christina Zück
- 64 Fotos: Andreas Koch



Tabu-Knöpfe drücken

/Debatte über die 7. Berlin Biennale

Nach dem Text von Ana Teixeira Pinto in der letzten Ausgabe der „von hundert“, in dem die Autorin die Zusammenhänge von Corporate Design, Korporatismus im faschistischen Italien der dreißiger Jahre und Handlungspraktiken der jetzigen Berlin Biennale aufzeigte, drucken wir jetzt einen Text der „anderen“ Seite, eine Replik Andreas Schlägels auf Texte von Wolfgang Müller unter anderem in der Berliner Gazette und der Jungen Welt. In der nächsten Ausgabe hoffen wir, die Debatte anhand der dann real stattfindenden Biennale fortzuführen.

Tatsächlich ist die Berliner Kunstwelt genauso gespalten wie ich. Die einen, die notorisch als „politisch Korrekte“ denunziert werden, ärgern sich über das allzu platte und plumpe Vorgehen der Biennale-Aktivist*innen. Zurecht monieren sie, dass allerlei Tabu-Knöpfe gedrückt werden, nur mit dem Zweck, sich dann über das gewünschte Geheul zu freuen. Die anderen freuen sich, dass endlich das „Politische“ einzieht in und mit der bildenden Kunst, die endlich auch spürbar über die eigenen Grenzen hinaus wirken kann. Aber wohin?

Die Martin-Zet-Aktion wird, so fürchte ich, programmatisch für die ganze Veranstaltung sein. Der Ansatz eines Gegenangriffs auf Sarrazin ist erstmal zu begrüßen, aber dann bricht alles weg. Die rechte Seite schwingt die Zensurkeule, alle schimpfen auf die Bücherverbrennungsrhetorik und am Ende wird aus sieben eingesammelten Bänden ein Türmlein zu bestaunen sein. So what? Alle konnten wieder sehen, dass die deutsche NS-Vergangenheit das Minenfeld schlechthin ist, aber warum sollte sich das auch ändern? Das Sarrazin-Buch bekommt nur noch mehr Aufmerksamkeit. Und so wird das weitergehen, man sticht hier mal rein und da mal rein und schaut was passiert. Die einen freuen sich darüber, dass überhaupt was passiert, die anderen sagen, war doch klar.

Was mich ärgert, ist die Instrumentalisierung der Zensurfahr, Kunst darf eben auch nicht immer alles. Es gibt Gren-

zen, und Grenzüberschreitungen können dumm, gefährlich oder sogar illegal und gesellschaftlich nicht tolerierbar sein. Niemand würde eine Vergewaltigung, einen Mord oder andere Kapitalverbrechen, die als Kunstaktion auftreten, tolerieren. Natürlich muss man auch an die Kunst moralische Maßstäbe ansetzen. Der scheinbare Mehrwert einer Spiegelung gesellschaftlicher Zustände verpufft oft ebenso schnell, wie sich dann solche Aktionen im Kunstgeschichtsgedächtnis festfressen, aber eben nur da. Es sind meist One-Liner die übrigbleiben, nacktes Fangenspielen im Duschraum des KZs (Artur Żmijewski), Auschwitz als Legobaukasten (Zbigniew Libera), Tätowieren gegen Geld (Artur Żmijewski, Santiago Sierra), Autoabgas in Synagogen (Santiago Sierra). Schauen wir doch mal auf die Webseite der Biennale, was jetzt ansteht: Im Deutschlandhaus dürfen Vertriebene Erinnerungsstücke ausstellen, es wird also auch wieder gesammelt. Da läuft mir jetzt schon ein Schauer den Rücken runter, wenn die Ost-Schlesier ihr Restgut anschleppen. Es ist einfach eine krude Mischung in der alles gegen und für alles geht. Birken werden aus Auschwitz nach Berlin verpflanzt, ein fiktiver Staat Palästina wird gegründet und gleichzeitig sollen 3.300.000 Juden nach Polen rückgeführt werden. Wenn man das mit dem Vertriebenenmuseum zusammendenkt, wird's einem doch ein bisschen flau im Magen, oder etwa nicht? Man fühlt sich wie bei einem Polit-Wrestling-Schaukampf und Żmijewski ist der, der die Guten und Bösen in den Ring schubst und am meisten Spaß daran hat, wenn sich alle schön hauen und die Bösen plötzlich auch gut werden können. Ist aber alles nur Show. Barbara Buchmaier ärgert sich ein bisschen darüber, dass wir da überhaupt mitmachen. Ich tret in den Ring als pc-Kochi contra Andi Zensurschlägel, der eben noch den tödlichen Wolfgang vermöbelte. Jungs halt, nicht wahr, Herr Żmijewski?

Andreas Koch /100/3



Müllers Wut und Żmijewskis Beitrag

/Debatte über die 7. Berlin Biennale

„Unterirdisch“, „unterkomplex“! Das sind noch die sanfteren Adjektive mit denen Wolfgang Müller in seiner im März in der Berliner Gazette erschienenen Tirade über die Werke des Kurators der 7. Berlin Biennale, Artur Żmijewski, herzog (<http://berlingazette.de/artur-Żmijewski-npd/>). Nach Veröffentlichungen in Jungle World und Junge Welt (<http://www.jungewelt.de/2012/03-06/015.php>) ist es bereits das dritte Mal, dass sich der Autor den Künstler unter dem Titel „Terror des Populismus: Die Grenzüberschreitungen der NPD und die Kunst des Artur Żmijewski“ vornimmt. Es ist bisher seine bösartigste Attacke. Aber warum ist Herr Müller so wütend?

Es ist schon infam, Żmijewski durch einen derart plakativen Titel in die Nähe der NPD zu rücken. Schon, wenn man an die „Entfernung“ seines Videos „Berek“ (deutsch: „Fangen“, 1999) aus der Ausstellung „Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte“ denkt. Diese Arbeit, bereits mehrfach international (auch in Berlin) ausgestellt (und im Katalog der Ausstellung als bedeutendes Werk der polnischen Nachkriegskunst bezeichnet), wurde klammheimlich, nach der Eröffnung aus der Ausstellung entfernt, ohne den Künstler oder die Kuratorin Anda Rottenberg vorher zu informieren. Nachträglich vom Direktor Gereon Sievernich mit „Respekt vor den Opfern der Konzentrationslager und deren Nachfahren“ begründet, distanzierte sich selbst Hermann Simon, Direktor des Centrum Judaicum Berlin, dessen kritischer Brief zur Zensur führte: „... jede Form von Zensur hätte ich strikt abgelehnt.“ Aber: „An meiner Kritik in der Sache ändert das nichts. Żmijewski hat hier eine Grenze überschritten, seine Arbeit ist respekt- und pietätlos.“ (<http://www.welt.de/kultur/history/article13691556/Nacktes-Spiel-in-der-Gaskammer-zensiert.html>)

Da kann man Herrn Simon schon zustimmen. Aber das ändert nichts an dem Skandal der Zensur. Eine der interessantesten Interpretationen zu diesem Vorgang stellt ein Blogbeitrag von Florian Kimmelmeier (<http://novinkiblog.wordpress.com/2012/01/11/kunst-und-gedachtnistheater/>) dar. Kimmelmeier nimmt Bezug auf den in Berlin und Toronto lehrenden Soziologen Michal Bodemann und sein Buch „Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung“ von 1996. Er schreibt, dass Bodemanns Analyse einen Zusammenhang zwischen einer praktizierten Kultur von Gedenkzeremonien und ihrem identitätsstiftenden Beitrag zur „ideologischen Arbeit“ der Mehrheitsgesellschaft in der Bundesrepublik schaffe. Das Ziel dieser Arbeit bestehe darin, sich als Deutsche als fürsorgliche Beschützer einer besonders schwachen und schutzbedürftigen Minderheit darzustellen, und damit die Nachkriegs-Identität der „aus der Geschichte klug gewordenen Deutschen“ zu behaupten. Die Frage nach dem Verfallsdatum dieser relativ neuerworbenen Klugheit darf erlaubt sein, wenn man sich die unbestreitbar undemokratische Form der Zensur als gesellschaftliches Gestaltungsmittel an sich – und insbesondere von Erinnerungskultur vor Augen führt.

Wenn nun Wolfgang Müller schreibt, Żmijewski eröffne in seiner Arbeit eine „politische Grauzone, in der rechts und links ununterscheidbar wirken“, dann hat er damit möglicherweise sogar Recht. Aber wenn er dies mit der Frage verknüpft, ob der Künstler „vielleicht eher rechts“ sei, dann stellt sich der Verdacht ein, Müller möchte die oben erwähnte neudeutsche Klugheit für sich in Anspruch nehmen, beispielsweise anhand des Żmijewski Videos „80064“ aus dem Jahr 2004. Darin sieht man, wie der Künstler einen greisen, ehemaligen KZ-Häftling dazu überredet, sich die im KZ eintätowierte Häftlingsnummer nachstechen zu lassen. „Ich habe



den Mann genötigt und missbraucht. Ich wollte ihn noch mal zum Opfer machen, um diesen Moment zu beobachten, in dem er zustimmt, Opfer zu sein“ zitiert der Autor den Künstler, um daraus zu folgern, dass es wohl möglich sei, diese „coolen Sprüche des Künstlers von der Lust am Leiden anderer Menschen als hyperaffirmativ oder moralische Geste des Aufrüttelns zu deuten“, und betont den spekulativen Charakter der Arbeit. Der Gedankensprung des Autors von der Beobachtung der Zustimmung die Rolle des Opfers einzunehmen, von der der Künstler spricht, zum „Lust am Leiden“ ist bereits akrobatisch. Aber wieso dies „coole Sprüche“ seien und Hyperaffirmation darstellt, ist nicht nachvollziehbar. Da wird der Autor möglicherweise zum Opfer der eigenen Projektionsarbeit.

Hätte er besser online nachgeschaut, denn bereits vor fünf Jahren hatte der Kollege Nikolai Franke genau hier, in der „von hundert“, genau diese Arbeit Żmijewskis anlässlich einer Ausstellung im nbk treffend analysiert (<http://www.vonhundert.de/index.php?id=52>): „Die scheinbare Affirmation eines Verbrechens, auch nur eines Missstandes, in der Kunst hält der Gesellschaft einen Spiegel vor, wenn sie einen Protest provoziert, der sich dann als falsch herausstellt, weil er als Kunst, also als öffentliches Bild angreift, was er in der Realität akzeptiert, und so ungewollt unter Beweis stellt, dass es ihm um die Abwehr, geradezu das Verbot des Bildes, also des Bewusstseins des Missstandes geht. Das Bewusstsein des Missstandes zu verdrängen schützt den Missstand.“ Und fast könnte man meinen, Franke spräche hier direkt Müllers Verwirrung an: „Żmijewski lässt seine Arbeit aussehen, als solle sie ein Bild für die Mechanismen der Unterordnung und davon geben, wie sie sich in der Wirklichkeit anfühlen. Viel höher aber ist hier das Gewicht des wirklichen Geschehens; es zum Bild zu instrumentalisieren, macht auch hier den eigentlichen Sinn der Arbeit aus. Zum Bild der Grausamkeit tritt ihre Wirklichkeit.“

Es scheint, als wolle Müller genau dieses Bild der Grausamkeit eben nicht sehen, oder er lasse sich durch deren oben erwähntes „Aussehen“ in die Irre führen. Dabei klingt Müller

wie das kleinmütigere Echo Christoph Schlingensiefels, der auf Sierras heftig diskutierte Aktion „245 Kubikmeter“, die Luft in der Synagoge in Solms durch Autoabgase zu vergiften, und diese nur noch mit Gasmaske zugänglich zu machen, mit dem Vorschlag reagierte, die Abgase doch lieber in den Reichstag zu leiten (<http://www.ksta.de/html/artikel/1141776725708.shtml>), wenn er selbst die scheinbar heroischere Variante der Tätowierkunst vorbringt: „Wieso nicht das Wort ‚Unbestechlich‘ auf den ehemaligen Bundespräsidenten anbringen?“

Hier wird das Dilemma Müllers deutlich. Nehmen wir einmal an, dass Müller Wulff nicht als Opfer betrachtet, dann stellt sich doch die Frage, wie wirkungsvoll solch ein Angriff auf das Repräsentationszentrum der Macht wäre. Und wäre der Autor, in dem er die allgemeine Stimmung gegen Wulff ausbeutet, nicht genau das, was er Żmijewski vorwirft, und worin er die Ähnlichkeit zur NPD konstruiert, nämlich sehr populistisch? Der Soziologe Dirk Baecker schrieb kürzlich im Tagesspiegel über „politisches Theater“, das Machthaber direkt kritisierte, dass es deren Bedeutungsmacht noch stärke, indem es eher einer Beruhigung diene, im Rahmen „eines kritischen Denkens bei durchaus einverstandenen Tun“. Und genau das ist es, was Żmijewski problematisiert: es geht nicht darum, was man sagt, es geht darum, was man tut, warum, mit welcher Legitimation und wer davon beeinflusst wird, wer dadurch zum Opfer gemacht wird. Noch einmal Baecker: „Jeder Machthaber kann nur die Macht ausüben, die diejenigen, die dieser Macht unterworfen sind, bereit sind zu akzeptieren. Das hängt davon ab, welche Ressourcen, guten Gründe oder auch physischen Zwangsmittel er zur Verfügung hat.“

Er führt aus: „Der eigentliche Witz wäre, den berechtigten negativen Begriff der Macht, also den einer Macht, die ausbeutet, unterdrückt und so weiter, mit einem positiven Begriff der Macht zu koppeln. Dann stellen sich Fragen danach, was eigentlich welche Leute mit welchen Ressourcen von Macht machen.“ (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/soziologie-der-macht-wie-subversiv-ist-eigentlich-politisches-theater/6342270-2.html>)



Modellhaft erinnert dies an die Aktionsfelder, die Źmijewski in Arbeiten wie dem Re-enactment des Stanford-Prison-Experiments („Repetition“, 2005) oder seinem Documenta-12-Beitrag „Them“ (2007) abstreckt, in denen er den Teilnehmern erlaubt, frei zu agieren und innerhalb dieser klar formulierten experimentellen Anordnungen beispielsweise soziale Konflikte auszutragen. Und wenn nun Müller von der Kunst eher eine „Forschung“ wünscht, die „das Unaussprechliche und Unübersetzbare gestaltet oder andeutet“, und der „eine Bewegung ins Offene“ gelingt, dann denkt er vielleicht eher an die „mystischen Wahrheiten“, die der „wahre Künstler“ laut Bruce Nauman enthüllt. Dies könnte man genauso gut von Źmijewski behaupten, wenn er unsichtbare, aber bequeme und alltäglich gelebte gesellschaftliche Normen und Arrangements als Ausdruck von Machtstrukturen sichtbar macht, und sei dies, wie bei „Repetition“, in der Form von wissenschaftlichen Szenarien zynischer Spiele, dem Betrug an deren Teilnehmern und der Instrumentalisierung von Menschen an sich.

So erscheinen die emotionalisierten Ausbrüche von Müller prototypisch für das, was Uwe Rada in der taz als „politisch korrekte Reflexkultur“ in Deutschland bezeichnete (<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ba&dig=2012%2F01%2F16%2Fa0126&cHash=9e75a56691>), gerade aufgrund der emotionalen Komponente als überzeugender Beitrag zum Gedächtnistheater. Bei aller Zustimmung die er dafür kurzfristig erfahren mag, mit seiner Naivität wird sich Müller wohl eher selbst beschädigen, indem er sich die Grenzen zu eng steckt. Und dies ist zutiefst bedauerlich, weil gerade er als gesellschaftlich ambitionierter und öffentlich kommentierender Künstler zu denen gehört, die eigentlich dringend gebraucht werden, auch und gerade im Kontext der Biennale, und der Kritik, die sie dringend nötig hat. Aber Müller macht es sich hier zu einfach, und macht Debatten wie diese nötig, die aber von wesentlich wichtigeren Problemen der Biennale ablenken.

Denn deren grundlegendem Verständnis von Kunst als aktivem Teil einer politischen Kultur, die einem radikalen

Prozess des Austauschs verpflichtet ist, kann man doch durchaus zustimmen. Auch wenn lokale Befindlichkeiten da schon einmal grundsätzlich in Frage gestellt werden und überdacht werden müssen. Und trotz der manchmal etwas schwerfällig oder umständlich wirkenden Versuche der Biennale-Kuratoren, eine kollektive kritische Auseinandersetzung mit diesen Strukturen sowie eine öffentliche Diskussion dazu anzuschieben. Teilweise wird diese ja (in mehr oder weniger begrenztem Rahmen) schon produktiv geführt, wie im Kontext von „Haben und Brauchen“, um nur das prominenteste Beispiel zu nennen.

Aber die drängenderen Fragen, die im Rahmen der 7. Berlin Biennale gestellt werden, entstehen aus dem Vorschlag, Kunst nicht nur zu politisieren, sondern auch in einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang in die Pflicht zu nehmen. Was passiert, wenn man die Autonomie der Kunst aufgibt? Wie soll das gehen? Schüttet man da nicht das Kind mit dem Bade aus? Welche Konsequenzen ergeben sich, wenn ästhetische Fragen grundsätzlich moralisch-ethische werden? Oder sind sie es nicht schon längst?

Der vorab veröffentlichte BB7-Reader „Forget Fear“ lässt immerhin erahnen, wohin die Reise gehen soll. Er mahnt den langen, mühsamen Weg aus der bürgerlichen Bigotterie an und fordert dazu auf die tatsächliche Distanz bzw. Nähe des Einzelnen zur Macht neu zu betrachten. Ergeben sich hier nicht wichtigere, lohnendere Fragen, denen Kulturschaffende sich heute und hier stellen sollten?

Konzentrieren wir uns doch auf die Biennale selbst, Herr Müller, ziehen keine voreiligen Schlüsse und beurteilen sie dann.

Andreas Schlaegel

7. Berlin Biennale, KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, Deutschlandhaus, Stresemannstraße 90, St. Elisabeth-Kirche, Invalidenstraße 3 und Akademie der Künste, Pariser Platz 4, 27. 4.–1. 7. 2012



Richter am Rand

/ Gerhard Richter in der Neuen Nationalgalerie

Vielleicht sollte man angesichts dieser Ausstellung von einem Paradigmenwechsel sprechen. Denn die Ausstellung der Arbeiten Gerhard Richters im oberirdischen Kubus der Neuen Nationalgalerie ist ein Skandal, den man – frei nach Goethe – nicht wahr haben will: „Das Bemühen seh’ ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.“ Den allerdings haben Udo Kittelmann und der Künstler selbst verloren. Der Glaube aber ist hier falsch am Platze. Denn die kuratorische Arbeit berührt sich mit dem Glauben nur an den Rändern. Aber diese Ränder treten in dieser Präsentation allzu deutlich hervor. Da ist zum einen der Einbau der Ausstellungsbox, die sich als White Box sui generis erweist. Störend sind allenfalls die Säulen der gegebenen Architektur, aber das wollen wir jetzt mal übersehen. Um dem Sinn der White Box noch näher zu kommen, werden die einzelnen Werke ihrer Chronologie nach gehängt. Das älteste Werk steht so am Anfang und das jüngste am Ende. Welch ein genialer Trick! Im Hinweis auf die Geschichte braucht dieselbe auch nicht hinterfragt werden. Der zusätzliche Nutzen dieser chronologischen Hängung besteht darin, dass man sich um die Position eines einzelnen Bildwerks keinen Sorgen machen muss, außer darum, ob die Chronologie wirklich stimmt. So können wir als Betrachter etwas live erleben, in den Worten von Udo Kittelmann: „Das schafft die wunderbare Chance zu sehen, wie Abstraktion und Figuration permanent nebeneinanderher laufen.“ (Die-Welt-Beilage, Februar 2012)

Das Dumme ist aber dabei, dass es kein Einzelbild gibt. Das einzelne Werk hat keinen Rahmen für sich, sondern stößt immer auf den Rahmen des nächsten Bildes. Das führt in der Chronologie dazu, dass jedes Werk mehr oder minder gleichwertig erscheint. Wer sich dabei auf eine spezifische Arbeit konzentrieren will, dem wird es nicht gelingen. Tatsächlich könnte man in diesem Falle von einer cinematografischen

Hängung sprechen, die bei der Präsentation der „4900 Farben“ an der Außenwand der weißen Box auch gelungen ist. Dieser Teil der Ausstellung zeigt dann endlich auch, was möglich gewesen wäre. Ob dieses Wahrnehmungsmuster den einzelnen Werken gerecht wird, ist jedoch stark zu bezweifeln. Es mag cinematografische Elemente in einzelnen Gemälden von Richter geben, aber deren Wirkung geht in der intendierten Präsentation unter.

Wenn man dann noch hören muss, dass die Präsentation in der Tate Gallery ähnlich misslungen war, greift man sich an den Kopf und will es nicht glauben. Gerhard Richter ist es wahrscheinlich egal, und von „wunderbarer Zusammenarbeit“ lässt sich schnell reden. Aber Herr Kittelmann war seine eigene Sicht der Dinge wohl wichtiger als die Retrospektive Gerhard Richters. Nur so ist zu erklären, dass er die Ausstellungenräume im Untergeschoss nicht frei gemacht hat für die Richter-Präsentation. Ein Sicherheitsproblem liegt jedenfalls nicht vor. Und die Retrospektive der Nachkriegsmalerei hätte auch noch in drei Monaten ihre Wirkung zeigen können. So geht diese Darstellung des Werks von Gerhard Richter als misslungener Versuch eines „Panoramas“ in die Geschichte ein. Das ist der Titel der Schau, die wir so bald wie möglich vergessen wollen. Aber die Schlange vor dem Eingang wird weiter stehen, bis zum 13. Mai.

Thomas Wulffen

Gerhard Richter „Panorama“, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin, 12.2.–13.5.2012



„N ist Vernichtung.“ Potz Blitz.

/André Butzer in der Galerie Guido W. Baudach

An der Tür der Galerie Guido W. Baudach in den Berliner Osrarn-Höfen hängt ein Eingangsgruß:

„Giebt es auf Erden ein Maas? Es giebt keines-“

(Friedrich Hölderlin) „N ist Vernichtung“ steht da noch.

Drinnen duftet es süß nach Brathähnchen, Pommes und Salat, die Mitarbeiterinnen nehmen gerade im offenen Büro der Galerie ihr Mittagessen ein.

Vier großzügige Leinwände, gefühlte 6 × 10 Meter, auf denen sich ein Grauschleier lichtet, vor dem schwarze, rechteckige Formen schweben, hängen im hellen Ausstellungsraum.

Die Galerie wirkt wie ein höchst exklusives Factory-Outlet: gewichster Linoleumboden, rostbraune Lüftungsrohre kreuzen Batterien von Leuchtstoffröhren, riesige weißgetönte Fenster, Motorenlärm eines rangierenden Lasters draußen auf dem Hof und dazu ein Arrangement aus Barcelona-Sesseln. Vier Bilder hängen hier zur Ansicht, das Zehnfache davon stapelt sich vermutlich im Lager, bereit für die Reise nach Übersee, bereit für die White Cubes dieser Welt.

Die Arbeiten unterscheiden sich kaum voneinander, 2,60 × 3,40 Meter, mal Hoch- mal Querformat, variieren sie die Begegnung zweier schwarzer Rechtecke auf hellem Grau. Der Bildaufbau scheint die grafisch anmutende Architektur des Raumes aufzugreifen, das Raster der gleißenden Leuchtstofflampen vor der schwarz gestrichenen Decke zu reflektieren. Beim Herantreten an die Bilder zeigt sich, wie flach sie eigentlich sind – keine Spur mehr von Butzers faustdickem Farbauftrag der vergangenen Jahre ähnlich einem kartographischen Relief, sondern entschieden weniger, mit breitem Pinsel dünn verstrichene Farbe. Zart liegen noch einzelne Pinselhaare wie in der Luft schaukelnde Federn auf der Bildoberfläche. Die schwarzen Formationen haben klar abgegrenzte Kanten, das lebendige Grau nuanciert sanft zwischen den Grundfarben Rot, Gelb und Blau und erinnert an schornsteinrauchver-

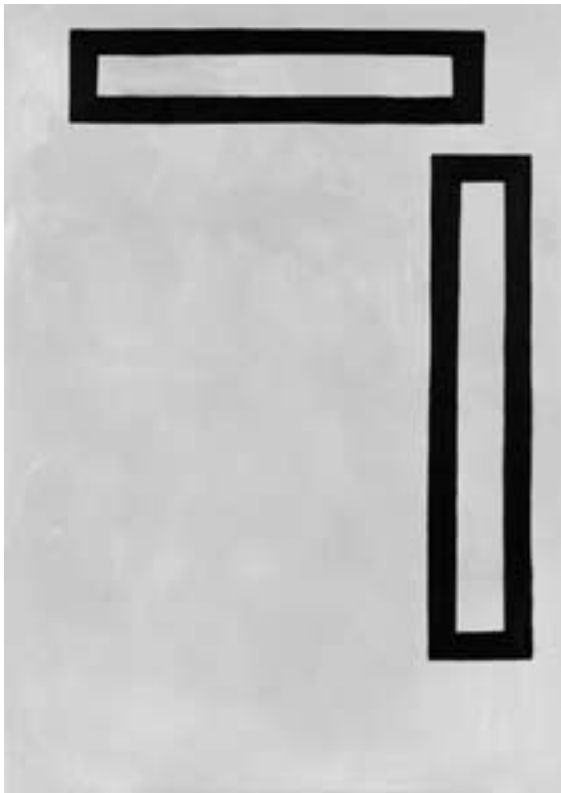
schleiertes Abendrot. Ein pulsierendes Leuchten als Gegenpol zur absoluten, erstickenden Schwärze des Nichts. Eine Einladung zur Meditation über Leben und Tod.

Die Malerei erstreckt sich wie ein Altarbild gen Himmel, ein „stairway to heaven“, vor mir entfaltet sich der Kosmos – zum auf die Knie gehen.

Das also sind die „N-Bilder“. Das abstrakte Destillat einer mannigfaltigen Vision. Schon lange benutzt Butzer „N“ als vermittelndes Kennzeichen auf Bildern, in Titeln und Texten zur Illustration seines künstlerischen Universums. Das begann vor zirka zehn Jahren mit dem „N-Haus“, das Butzer zu einer Art Farben-Arsenal erklärt hat und in der Gemeinde „NASAHEIM (N)“, die irgendwo im Weltraum angesiedelt ist. „NASAHEIM“ klingt cool und soll „jene in abstrakter Totalität tödliche und gleichsam Existenz stiftende ‚Koordinate eines fiktiven Ortes im Weltraum‘“ sein (Presstext Galerie Baudach 2011). In etwa das Entenhausen André Butzers. Jetzt ist „N“ auch noch Vernichtung. Also Schöpfung.

„N“, das ist Narrenfreiheit, denke ich mir.

Die Bilder erinnern an riesenhafte, sperrige Yin-und-Yang-Darstellungen. Das Yin-und-Yang-Symbol für das Zusammenspiel zweier Pole existiert im chinesischen Denken bereits seit Jahrhunderten, erfreut sich seit geraumer Zeit großer Beliebtheit in der westlichen Eso-Popkultur und lässt sich als Wandbemalung in Wellness-Tempeln, als Ketten- oder Schlüsselanhänger oder auch auf Unterwäsche gedruckt als ständiger Alltagsbegleiter wiederfinden. Mit Butzer kann man sich jetzt also auch für viel Geld eine ungemein elegantere Variante ins Wohnzimmer hängen. Wenn man genug Platz hat. Doch verwundert das gar nicht, denn Butzer hat schon immer Figuren und Symbole der sogenannten Pop- und Massenkultur entnommen und für seine Kunst modifiziert.



Diese neuen „N-Bilder“ sind ein entschiedener Kontrast zu den früheren üppigen, bunten Arbeiten. Konkret vorgemacht in Butzers Ausstellung des Vorjahres in der Charlottenburger Dependence der Galerie, in der er eine Gegenüberstellung von einer für ihn ‚typischen‘, farbenprächtigen Malerei („Ohne Titel“, 2011) mit der, wie eine Skizze zu den jetzigen „N-Bildern“ wirkenden Arbeit „Château Pettersson und Findus“ vornahm. Skizze deswegen, weil hier bereits die beiden wesentlichen Elemente des „N-Bildes“ in Öl angelegt sind: das Grau, die schwarzen Rechtecke, nur alles viel kleiner, menschlicher.

Womöglich ist er der ewig bunten Farbwürste jetzt ja einfach überdrüssig geworden und benötigt es nicht mehr, tubenweise Farbe zu verdrücken. Stattdessen scheint ihm das gestische Verstreichen von Farbe auf der Fläche zur Befriedigung seines Schaffensdrangs zu genügen und er hat, getreu dem der Ausstellung vorangestellten Motto „N ist Vernichtung“, einfach mal tüchtig aufgeräumt. Diese Leinwände tragen nicht die Last der Farben, sie tragen ganz nüchtern die Last der Gedanken.

Im Wiener Theseustempel, einer im 19. Jahrhundert entstandenen Nachbildung des antiken Theseions, zeigte Butzer im Rahmen einer Ausstellung des Contemporary Art Club im vergangenen Herbst ausschließlich solche ‚kleinen‘ „N-Bilder“ in denen er „die Spannung zwischen Leben und Tod“ (Presstext CAC 2011) anschaulich machen will. Es liegt nahe, in einem antiken Tempel die Seinsfrage zu stellen, das Verhältnis zwischen Menschen und Göttern zu thematisieren und somit den ausgestellten Bildern eine spirituelle Bedeutung zuzuschreiben. Eine antike Tragödie.

Und vielleicht hat André Butzer versucht, von der Bespielung des Fake-Tempels inspiriert, dem Factory-Outlet in Berlin eine erhabene Aura zu verpassen.

Hier scheinen sich die Bilder auf die umgebende Architektur zu beziehen, man könnte an eine Form von site-specific-painting denken, dadurch entsteht der Eindruck einer Einheit aus Raum und Bild, eine zeitlose Parallelwelt: der ‚N-Raum‘.

Mir schwant, es geht um erschreckend viel in diesen Bildern: Um die vorgeführte Begegnung von Leben und Tod, die sie wie ein Portal zu einem Ort der Grenzüberschreitung machen soll. Um nichts weniger als den Künstler als schöpfende Gewalt, der Diesseits und Jenseits gleichermaßen zu beherrschen weiß.

Der ausliegende Presstext schwadroniert über „elementare Bildgewalt, die Malerei als Nicht-Ort von existenzieller Konsequenz, den Schaffensprozess im ursprünglichen Sinn der Schöpfung und Kreation.“

Das ist unverhohlene Marktschreierei. Eine von Butzer bewusst eingesetzte, altbewährte Masche, die er mit einer gehörigen Portion Ironie vorträgt. Zudem haben Texte aus den Federn von Roberto Ohrt und anderen Autoren Butzers Arbeiten, seinen (von ihm selbst so bezeichneten) „Science-Fiction-Expressionismus“ aufs Poetischste begleitet, ihm zusätzlichen Wert geschaffen, um sicherzugehen, dass ein „Schande-Mensch“ oder „Friedens-Siemens“ auch ja richtig verstanden wird vom eifrigen, gierigen Publikum.

Aber wo wenn nicht hier darf man noch schamlos und ungestraft Kaninchen aus dem Hut zaubern, Universen erschaffen und einer ausgelutschten Geschichte neuen Pfiff verleihen? Man muss schon an diese Bilder glauben, um sie zu kaufen, und eine gute Geschichte hat da noch nie geschadet.

Und das hier ist ein Versprechen – vom Kommenden, Ewigen, Allerschönsten, dem Jenseitigen – auf das der Betrachter noch keinen Zugriff hat, der darf allenfalls dem Schaffen des Schöpfers ehrfürchtiges Staunen entgegen bringen. Ein Versprechen vom Pinsel des Künstlers als allmächtig schwingendes Zepher.

„Erkenne dich selbst!“ mahnt das Orakel von Delphi. Denn die Frage nach dem Maß ist eine Frage nach den Möglichkeiten der Sterblichen, die sich aus den Möglichkeiten der Himmlischen bedingen.

Und was bleibt, ist die von den Bildern ausstrahlende Ruhe, die Ehrfurcht vor der Größe, der Wunsch, sich wie in einen Teppich einzurollen und dann, gefangen in der Kunstzwangsjacke, im transzendenten Nicht-Ort „NASAHEIM“ dem unvermeidlichen, eigenen Niedergang entgegenzusehen – immerhin ein schöner Tod.

„Und Tod ist auch ein Leben.“ (Friedrich Hölderlin)

Vera Palme

André Butzer, Galerie Guido W. Baudach, Oudenarder Straße 16–20, 13347 Berlin, 17.01.–10.03.2012



Ambitioniert: Übersetzung übersetzen

/ „In anderen Worten“ in der NGBK und „Found in Translation“ in der Deutschen Guggenheim

Von Übersetzungen wird in Bezug auf verschiedene Prozesse gesprochen: bei Übersetzungen in andere Sprachen, bei medialen Übertragungen, kulturellen Transfers oder bei Aktualisierungen historischer Inhalte. Zwei Ausstellungen in Berlin widmen sich den Prozessen, die mit diesen Übersetzungen einhergehen. Die Gemeinschaftsausstellung „In anderen Worten. Der Schwarzmarkt der Übersetzungen – mit zeitgenössischen Kulturen handeln“ in der NGBK und im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien beleuchtet „die Vorgänge des Übersetzens – das Lesen, Verstehen, Interpretieren und Neuschreiben eines Textes in einer anderen Sprache“ und versteht darunter eine „kulturelle Strategie [...] um Brücken zu anderen Kulturen zu schlagen“, so Paz Guevara und Elena Aguido in ihrem Katalogbeitrag. Neben diesem emanzipatorischen Aspekt der Völkerverständigung will die Ausstellung auch auf das Sprachensterben aufmerksam machen und die Dominanz des Englischen thematisieren, das sich zugleich als Sprache der globalen Marktwirtschaft durchgesetzt hat.

Die Ausstellung „Found in Translation“ in der Deutschen Guggenheim rollt das Thema erwartungsgemäß von dieser Seite auf und verweist auf die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verbindungen, die durch die Globalisierung entstehen – und vielfältige Übersetzungsleistungen erfordern. Während im Ausstellungstext jedoch die Potentiale dieses Prozesses beschwört werden, weisen die meisten Arbeiten auf die Tücken und Lücken von Übersetzungsprozessen hin. Unerwartete Aktualität bekam dieses Thema bei Bekanntwerden der Pläne, die Zusammenarbeit von Deutscher Bank und der Solomon R. Guggenheim Foundation zu beenden, um „den wichtigen Dialog zwischen Wirtschaft und Politik zu intensivieren“, wie in einer Pressemitteilung zu diesem Umstand zu lesen war. Waren etwa die Übersetzungen von kulturellem in wirtschaftliches Kapital und umgekehrt nicht ergiebig ge-

nug? Liegen die wirtschaftliche und politische Sprache nicht eh viel enger beieinander?

Der optimistische Blick, der im Titel „Found in Translation“ anklingt, hätte also wohl besser für das Ausstellungsprojekt „In anderen Worten“ gepasst. Denn dort wird viel eher versucht, die Potentiale der Differenz, „die Dimensionen dessen, was beim Übersetzen verloren geht, was dann übrigbleibt, zu unterstreichen“ (Sarat Maharaj im NGBK-Katalog) und als produktiven, ermächtigenden Prozess zu verstehen.

Zwei recht ambitionierte kuratorische Rahmungen begleiten also die beiden Ausstellungen, deren gemeinsamer Nenner im Aufzeigen von Missverständnissen und Verschiebungen liegt, die bei Übersetzungsprozessen entstehen, wobei die Frage nach den Machtverhältnissen, die diese bewirken, beständig mitgedacht wird. Ein exemplarisches Beispiel hierfür ist die Arbeit „The Land of Black Gold“ von Siemon Allen in der Deutschen Guggenheim. Sie besteht aus dem Comic „Tim und Struppi im Reich des Schwarzen Goldes“, den Allen in zweifacher Ausführung als große Wandarbeit inszeniert, wobei aus den Sprachblasen der Text entfernt wurde. Das Besondere der zweifachen Ausführung liegt in der bewegten Geschichte dieser Ausgabe: Hatte Hergé die erste Fassung im britischen Mandatsgebiet von Palästina angesiedelt, wird dieser Kontext in einer Neuauflage von 1972 in das fiktive Königreich Khemd verlegt und alle Hinweise auf die Briten getilgt.

Diesem anschaulichen Aufdecken politischer Eingriffe in Übersetzungsprozesse entspricht, wenn auch auf anderer Ebene, Christoph Kellers Arbeit „Interpreters“ in der NGBK. In dieser Installation werden Interviews mit professionellen Übersetzern gezeigt, in denen diese über ihre interpretierende Funktion beim Übersetzen sprechen. Denn bei jeder Übersetzung gibt es Raum für individuelle Interpretationen. Die Interviews werden dabei an eine Wand projiziert, den Ton

hört man jedoch erst, wenn man in eine Übersetzungskabine geht, wodurch die Übersetzungssituation zusätzlich räumlich erfahrbar wird. Auch Okan Seese macht mit „Sprich Deutsch oder stirb!“ die Übersetzungsproblematik unmittelbar erfahrbar. Auf einem Video sieht man einen Gebärdensprechenden. Erst durch eine ausliegende Übersetzung der Gebärden, die man anhand eines Zeitcodes auf dem Bildschirm mitverfolgen kann, ist es möglich, die Gebärden zu „lesen“ und zu verstehen. Andere Arbeiten widmen sich neuen Übersetzungsmedien wie google (Takehito Koganezawas „Oracle“) oder fokussieren auf die Erfahrung des Fremden und der Unübersetzbarkeit bei der Konfrontation mit anderen Sprachen und Schriftbildern (wie der arabische Schriftzug „Shahab“ von Timo Nasser oder die Verschränkung des NGBK-Logos mit dem arabischen Schriftzug „Know Thy Worth“ durch James Webb.)

Neben den Arbeiten, die sich diesen ganz konkreten Übersetzungserfahrungen widmen, gibt es besonders in der Deutschen Guggenheim solche, die eine Tendenz zu Selbstreferenz oder Formalismus haben. Lisa Oppenheims Filminstallation „Cathay“ ist dafür ein gutes Beispiel. Sie besteht aus einer visuellen Übersetzung eines 1915 erschienenen, gleichnamigen Buchs von Ezra Pound, das wiederum auf dem Fragment eines chinesischen Gedichts basiert, das Oppenheim ebenfalls visuell übersetzt, um dann beide Übersetzungen nebeneinander zu stellen. Eine Beobachtung zweiter Ordnung also? Ich kapituliere vor diesem Referenzwahn und schaue mir nicht ohne Interesse die farbfrohen, symbolgeladenen Bildchen an. Auch bei Brendan Fernandes’ „Foe“ gucke ich mir amüsiert wie betroffen dessen Sprachbemühungen an, eine Textpassage in unterschiedlichen Betonungen zu sprechen. Die Referenzen auf Coetzees gleichnamigen Roman, der sich wiederum auf Robinson Crusoe bezieht, die biografischen Bezüge zu Fernandes sowie zum Thema der Unterdrückung von Sprachen durch die Kolonisten erschließen sich jedoch nicht bei Ansicht der Arbeit, sondern überfrachten diese unnötig, anstatt ihr auf produktive Weise weitere Bedeutungsebenen hinzufügen.

An der Ausstellung „In anderen Worten“ störte mich neben meiner Überforderung durch die schiere Größe vor allem die Überfrachtung der Kunstwerke durch den politischen Anspruch, der im Katalog formuliert wird. Dort wird wiederholt vom Übersetzer als Schmuggler oder auch Versöhner zwischen den Sprachen und Kulturen gesprochen, doch lösen die wenigsten Arbeiten diesen Anspruch tatsächlich ein. Zudem wird dabei das Thema der Übersetzung zum Teil aus den Augen verloren – und die Arbeiten verlieren an Präzision oder wirken plakativ. Dies hängt auch damit zusammen, dass die Formate und Abstraktionsgrade der Arbeiten stark divergieren – von Installation, Video, Performance bis hin zu Zeichnung ist alles dabei, und nicht immer gelingt es den Arbeiten, diese Divergenzen durch einen überzeugenden Ansatz auszugleichen. Zum Beispiel Paolo W. Tamburellas Arbeit „World Languages“: Auf einem überdimensionalen Tisch liegen ca. 7500 graue, aus einer Mauer herausgehauene Steine, auf denen die Namen von Sprachen stehen. Sie sollen die „Fragmentierung der Sprachen der Welt in ein System von miteinander verknüpften, aber getrennten Inseln“ zeigen, wirken aber nur wie eine Ansammlung selbstbeschrie-

bener Mauerstücke und schaffen es weder, ein Gefühl für die Vielzahl unserer Sprachen zu vermitteln, noch deren Bedrohung darzustellen.

Ein gemeinsames Problem beider Ausstellungen ist zudem, dass man häufig eine Übersetzungshilfe bräuchte, um die Referenzen und Kontexte zu verstehen, die jeweils verhandelt werden – nur die wenigsten Arbeiten sprechen dann doch tatsächlich für sich. Besonders bei „In anderen Worten“ handelt es sich zum Teil um so spezifische Kontexte, dass die Arbeiten kaum verständlich werden. So wird in der Videoarbeit von Rosângela Rennó ein Dialog zwischen zwei Menschen gezeigt, die zwischen kreolisch und französisch wechseln. Da die inhaltliche Ebene jedoch nicht erschlossen werden kann, weil es keine Übersetzung gibt, reicht der Wechsel der Sprache allein nicht aus, um den „Kampf der kulturellen Verhandlung ums Überleben“ der Kolonisierten nachvollziehen zu können. Ähnlich geht es mir mit Guerrero Weissons Videoarbeit. Er unterlegt ein offizielles Werbevideo der ecuadorianischen Stadt Guayaquil mit Untertiteln auf Quechua. Doch ist weder das Video als solches zu entziffern, noch kann man als Nicht-Quechua-Sprechende(r) den Text verstehen. Insgesamt handelt es sich um eine spannende Thematik, die unendlich viele Übersetzungsmöglichkeiten bereit hält. Im Vergleich der beiden Ansätze fallen vor allem die hausspezifischen Fokussierungen auf: wird in der Deutschen Guggenheim, die das Kind einer „einzigartigen Kooperation zwischen einer Bank und einem Museum“ ist, eine Ausstellung vor allem junger, international (gehandelter) Künstler gezeigt, liegt der Fokus bei „In anderen Worten“ zwar ebenfalls auf jüngeren, internationalen Positionen, doch bewegen sich diese eher am Rande des Kunstmarktgeschehens und werden mit einem politischen Anliegen verknüpft. Die Ausrichtung der Ausstellungen wirkt vor dem jeweiligen Hintergrund der Ausstellungshäuser plausibel und führt doch dazu, dass beide Unterfangen etwas überambitioniert wirken.

Anna-Lena Wenzel

„In anderen Worten. Der Schwarzmarkt der Übersetzungen – mit zeitgenössischen Kulturen handeln.“ NGBK in Zusammenarbeit mit dem Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Oranienstraße 25, 10999 Berlin, 3.3.–15.4. 2012

„Found in Translation“, Deutsche Guggenheim, Unter den Linden 13/15, 10117 Berlin, 28. I. – 9.4. 2012



Ähnlichkeits-Memory mit Nachkriegskunst

/ „Der geteilte Himmel“ in der Neuen Nationalgalerie

Es war ein kalter November im Jahr 1945. Den Besuchern der Diskussionsveranstaltung in der Berliner Galerie Rosen war es daher angenehm, dass sie im Galerieraum am Kurfürstendamm 215 dicht gepackt beieinander standen. Aber auch das Thema der Diskussion erhitzte die Gemüter. Debattiert wurde über die Frage: Figuration oder Abstraktion. Gleich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und des Nationalsozialismus glaubten Künstler und Kunstkritiker, dass es dabei um eine grundsätzliche Richtungsentscheidung ging. Der Berliner Maler Heinz Trökes indes, der schon vor dem Krieg Weltkunst in Paris kennengelernt hatte, sah in dieser Dichotomisierung der künstlerischen Darstellungsweisen keine fruchtbare Leitlinie für den Neuaufbruch der deutschen Kunst. Er versuchte, in die Debatte einzugreifen und zwischen figürlichen und abstrakten Positionen zu vermitteln. Aber er hatte keinen Erfolg. Zu sehr war damals dieser Dualismus auch ein Kampfbegriff zur Abgrenzung untereinander in der durch Krieg und Nationalsozialismus traumatisierten deutschen Kunstwelt. Doch diese scheinbar alles entscheidende Weggabelung zwischen Figuration und Abstraktion verschwand bald. Die theoretische Debatte wurde im Westen rasch überholt von der breiten Verzweigung der bildnerischen Formen, die Künstler in ihrer Auseinandersetzung mit Gegenwart und Vergangenheit entwickelten. In der neugegründeten DDR wurde dann die sogenannte Formalismus-Debatte entfacht, mit der die neuen abstrakten Tendenzen im Westen Europas als dekadent und nihilistisch herabgesetzt wurden. Diese ideologisch besetzte Auseinandersetzung diente auch dazu, erste Vorbereitungen für die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ zu treffen.

Die zweite Präsentation der Sammlungsbestände im Untergeschoss der Neuen Nationalgalerie in Berlin, unter den Titel von Christa Wolffs Roman „Der geteilte Himmel“ gestellt, umfasst die Zeitspanne von 1945 bis 1968 und damit die

Kunst im geteilten Deutschland. „Moderne Zeiten“, die erste Sammlungsausstellung, hatte mit Beginn des 20. Jahrhunderts eingesetzt und sich auf den deutschen Expressionismus, Neue Sachlichkeit und Dadaismus konzentriert. In der neuen Ausstellung wartet gleich der Auftakt mit Überraschungen auf. Um zu erklären, warum der Zeitschnitt auf das Jahr 1945 gelegt wird, wird dieses Jahr erneut als „Stunde Null“ in der Geschichte Deutschlands beschrieben. Diese vermeintliche „Stunde Null“ ist jedoch schon in den 1968er-Jahren von den Historikern als Entlastungsmythos und Metapher der Verdrängung dekuviert und widerlegt worden. Ebenso überrascht, dass der Dualismus von Figuration und Abstraktion zum entscheidenden Ordnungsprinzip für die Ausstellung wird. Im großen Hauptsaal der Neuen Nationalgalerie werden die Kunstwerke der ersten Nachkriegsjahre noch einigermaßen sinnfällig danach sortiert. Rechter Hand werden jene Werke mit Figur und Gegenstand, vornehmlich von ostdeutschen Künstlern, linker Hand die mit abstrakten Formen und nur wenig Gegenständlichem von meist westdeutschen Künstlern gezeigt. Warum aber sich dieser Antagonismus, der im Begleittext zur Ausstellung zutreffend als ein kurzzeitiges Phänomen beschrieben wird, dann doch als dominantes Gliederungsschema, ohne die damals ebenfalls virulenten Fragen von Realismus, engagierter Kunst und Gegenständlichkeit zu berühren, fast durch die gesamte Ausstellung zieht, bleibt unklar.

Man kann sich vorstellen, was an diesem Gliederungsschema von Figuration und Abstraktion für die Ausstellungsmacher verlockend war. Denn es ist ein einfaches, duales Schema und eignet sich für eine klare Sortierung. Ob damit eine historisch vernünftige Darstellung der Kunst zwischen 1945 und 1968 gelingen kann, erweist sich in Berlin als mehr als fraglich. Jede Geschichtsdarstellung unterliegt selbstver-



ständig einem Ordnungsschema, das unweigerlich andere Ordnungskriterien ausschließt oder nur stellenweise berücksichtigen kann. Ob Geschichtsbuch oder Ausstellung, immer geht es um Sortieren, Ordnen und Anordnen. Eine Ausstellung entwickelt daraus einen Parcours, der es dem Besucher ermöglicht, Einsichten zu gewinnen. Der hier dargestellte Zeitabschnitt umfasst ungemein spannende Verwerfungen und Befreiungen in der Entwicklung der Bildenden Kunst in West- und Ost-Deutschland. Die Sammlungsbestände des Museums erlauben es zudem, europäische und amerikanische Positionen miteinzubeziehen und das Panorama der damaligen Kunst weit zu öffnen.

Was nützt es aber für das Verständnis der Kunst dieser Zeit, wenn zum Beispiel linker Hand, in der Abteilung Abstraktion, Werke der Künstlergruppe „Zero“, die sich mit Licht, Dynamik und der Flachheit des Bildes beschäftigten, flankiert werden von ganz anders gelagerten Werken. Ihnen wird Yves Kleins farbintensives, leuchtendes Pigmentbild „IKB 49“ (1960) beigeordnet, obgleich Klein sich immer vehement von der Bewegung „Zero“ abgrenzte. Auf der anderen Seite wird ein Werk von Piero Manzoni gezeigt, der sich zwar wie die Zero-Künstler mit der Struktur der Bildfläche beschäftigte, aber in seinen meist weißen Monochromien vor allem die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Farbe erforschte. Davor wird noch ein Werk von Lucio Fontana arrangiert, auf dem die Bildleinwand mit harten Messerschnitten aufgeschlitzt ist. Diese Schnitte sehen aus der Ferne betrachtet den Farbstreifen auf den Bildern von Heinz Mack ähnlich.

Auch rechter Hand, in der Abteilung Figuration, finden sich solche bisher noch nicht gesehenen Anordnungen. Hier wird Georg Baselitz' frühes Bild „Der Hirte“ (1966), das einen durch eine Mauer schreitenden oder brechenden Mann zeigt, in eine unmittelbare Konstellation mit Willi Sittes Gemälde „Amputierter Mann am Strand“ (1968) gebracht. Sitte war damals als sogenannter „Staatskünstler“ voll ins System integriert und hat ein im Sinne des ideologischen Programms des „Sozialistischen Realismus“ passendes Thema aufgegriffen.

Hier also das politisch korrekte Bild eines Kriegsversehrten, dort eine symbolische Formulierung für die Identitätsfindung eines Künstlers, der 1957 die DDR verließ, um dem Diktat der staatlichen Kunstdoktrin zu entgehen.

In der Mitte der Ausstellung treffen die Werke „Rote Wolke“ (1966) von Renato Guttuso und „Aru 5“ (1955) von Willi Baumeister zusammen. Hier Gegenständlichkeit, dort Abstraktion, oder: rote amorphe Farbfläche zu schwarzem Riesenfleck. Das Kuratorenteam um Nationalgaleriedirektor Udo Kittelmann muss beglückt gewesen sein, als sie vermeinten, auf beiden Bildern gleiche Formen zu entdecken und mit der Kombination dieser beiden Werke die geniale Brücke zwischen den stilistischen Fronten gefunden zu haben.

Überall in der Ausstellung finden sich solche Anordnungen, die immer auf motivische und formale Ähnlichkeiten hin angelegt sind. Dies zu kritisieren, mag auf den ersten Blick wie spitzfindige Interpretationsfragen und Streitigkeiten über Betrachtungsweisen anmuten. Sind es nicht produktive Provokationen, die uns die Bilder neu anschauen lassen? In manchen Fällen mag man es so verstehen. Aber schwierig wird es, wenn die hier inszenierten Konstellationen inhaltlich und kunsthistorisch nicht zutreffende Zusammenhänge herstellen.

Zudem fällt die Darstellung der künstlerischen und ideologischen Differenzen zwischen der deutschen West- und Ostkunst in dieser Ausstellung weit hinter die differenzierte Aufbereitung zurück, die die preisgekrönte Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89“ von Stephanie Barron und Eckhart Gillen 2009 geleistet hat. „Der geteilte Himmel“ wird nicht nur nach dem eher simplen Schema von Figuration und Abstraktion gegliedert; die Werke werden darüber hinaus fast immer auf Grund von Ähnlichkeiten einander zugeordnet.

Nun ist das vergleichende Sehen eine der methodischen Grundlagen der Kunstgeschichte. 2007 fand dazu in Basel eine anregende Fachtagung statt, die methodenkritisch das vergleichende Sehen und die Frage der Gültigkeit bisheriger Kanonbildung diskutierte. Dort fasste Peter Geimer das Thema treffend zusammen: „Dass nicht alles, was sich formal oder stilistisch ähnelt, deshalb auch automatisch schon sinnvoll vergleichbar sein muss.“ Sicherlich haben formassoziative Kombinationen ihren besonderen Reiz in der schnellen Verständlichkeit. Sie eröffnen sich dem Betrachter schon auf den ersten Blick. Will man mit der Anordnung der Werke in einer Museumsausstellung aber mehr erreichen, scheint es sinnvoll, dass man sich der Mühe unterzieht, sich sowohl in den theoretischen Überbau der zahlreichen Kunstbewegungen, als auch in die Hintergründe und künstlerischen Intentionen der einzelnen Werke zu vertiefen. Das Museum hat nach wie vor einen Bildungsauftrag. „Der geteilte Himmel“ zeigt die beachtlichen Bestände der Neuen Nationalgalerie, aber inhaltlich stiftet die Ausstellung mehr Verwirrung als Erhellung. Geschichts- und kunstinteressierten Jugendlichen kann man diesen bunten Bilderreigen nicht empfehlen. Nur Besucher, die schon eine Idee von der Geschichte der Kunst haben, können sich hier immerhin an einigen exzellenten Werken erfreuen.

Anne Marie Freybourg

„Der geteilte Himmel“ Neue Nationalgalerie,
Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin, noch bis Anfang 2013



Weniger offensiv und offensichtlich auf effektive Insider-Netzwerke bauend als etwa MATHEW in Charlottenburg, und durchaus sympathisch und natürlich auch mit diversen vielversprechenden Kontakten hat Lars Friedrich (geboren 1975) – langjähriger Assistent der Galerie Christian Nagel – im Oktober 2011 in der Rosa-Luxemburg-Straße 22 seine eigene Galerie eröffnet. Bisher präsentierte er die erste Einzelausstellung von Hans-Christian Lotz (geboren 1980) in Berlin und zwei Performances der jungen Griechin Georgia Sagri (geboren 1979), die kürzlich unter anderem durch ihre Teilnahme an der Aktion „Occupy Artist Space“ in New York in die Schlagzeilen geraten und aktuell auf der Whitney Biennale vertreten ist. Momentan läuft eine Ausstellung von Hans Friedrich Lissmann.

„Professionalität birgt auch Langeweile“

/ Barbara Buchmaier im Gespräch mit Lars Friedrich

Barbara Buchmaier/ Lars, im Oktober 2011 hast Du nach sieben Jahren der Mitarbeit in der Galerie Christian Nagel Deine eigene Galerie eröffnet. Wie kam es denn zu Deiner Entscheidung, nun endlich selbst Galerist zu werden? Und, hätte es Alternativen gegeben?

Lars Friedrich/ Die Frage nach Alternativen hat sich für mich eigentlich nicht gestellt. Wie Du ja sagst, habe ich einige Jahre in der Galerie Nagel gearbeitet und da stand es dann an, etwas Eigenes zu machen.

Nach Abschluss meines Kunststudiums in Maastricht bin ich 2001 nach Bonn gegangen, um Kunstgeschichte zu studieren. Ich hatte mich zu diesem Zeitpunkt entschieden, keine Kunst mehr zu praktizieren. In Bonn habe ich ein Seminar über den Kunstmarkt mitorganisiert und dabei Christian Nagel kennengelernt. Das war eine interessante Begegnung und ich fand die Schnittstelle, an der ein Galerist sitzt, spannend. 2004 habe ich dann bei ihm in Berlin angefangen, erst mal als studentischer Mitarbeiter, später in Festanstellung.

Die Idee, eine eigene Galerie aufzumachen, gab es schon länger, weil ich immer das Gefühl hatte, dass ich das auch selber kann. Aber es hat dann letztendlich doch recht lange gedauert, diesen Schritt zu wagen. Vielleicht war es aber auch ganz gut, so lange zu warten, um das erst mal durchzuspielen und zu überlegen, mit wem könnte man das machen – und, wie weit sind die überhaupt. Ich erinnere mich, vor vier, fünf Jahren gab es hier bei mir ein Essen, da waren auch ein paar Leute da, die ich jetzt ausstelle. Und da war's irgendwie ganz klar, dass die mir gesagt haben: Lars, mach es halt selber. Und das war auch so ein bisschen der Anstoß.

Buchmaier/ Wusste man in der Galerie Christian Nagel von Deinen Plänen?

Friedrich/ Ich denke schon, dass man dort davon ausge-

gangen ist. Es gab ein Gespräch mit Christian Nagel, in dem ich ihm davon erzählte, dass ich es in Erwägung ziehe, nach Belgien zu gehen, um einen Neuanfang zu starten. Zu diesem Zeitpunkt gab es auch innerhalb der Galerie gerade eine Bewegung Richtung Antwerpen. Da war dann kurz die Rede davon, in Belgien für die Galerie zu arbeiten. Letztendlich haben sich dann aber alle Beteiligten dagegen entschieden, und ich habe für mich den Entschluss, nach Belgien zu ziehen, erst einmal auf die Seite geschoben. Der Gedanke, dass ich in Brüssel eine Galerie eröffne, innerhalb einer fremden Bürokratie und ohne viel Geld, war nicht gerade motivierend. Das wäre sicher eine große Hürde gewesen. Nach einiger Zeit der Überlegung habe ich entschieden, dass es in meiner Situation sinnvoller ist, erst mal in Berlin anzufangen.

Buchmaier/ Wie kam es überhaupt zu Deiner Verbindung nach Belgien?

Friedrich/ Erst mal mag ich diese Ecke ganz gerne, weil ich in Maastricht studiert und in Belgien gelebt habe, zudem spreche ich Flämisch. Die belgische Kultur liegt mir und das Terrain ist mir vertraut, weil ich direkt an der belgischen Grenze aufgewachsen bin. Aber ich dachte mir dann, wenn ich jetzt zurückgehe, gefühlsmäßig zurück in das Vertraute, wäre das zu früh. Die Entscheidung fiel dann für Berlin, auch aufgrund der Einfachheit.

Buchmaier/ Ein Ortswechsel nach Belgien hätte ja auch als „Rückzug“ interpretiert werden können, zu sagen, der traut sich nicht in Berlin ...?

Friedrich/ Diese Interpretation hat bei meinen Überlegungen keine Rolle gespielt. Es stimmt, dass Berlin schon arg besetzt ist, aber ich empfinde das eher als Herausforderung, und hier passiert doch schon Einiges, auch aufgrund diverser Neueröffnungen. Ich bin gespannt wie sich das weiterentwickelt. Bis jetzt gibt es allerdings noch nicht den großen Kontakt zu den anderen jüngeren Galerien.

Buchmaier/ Den Eindruck habe ich auch, dass sich die jungen Galeristinnen und Galeristen oft gar nicht untereinander kennen. Vielleicht ändert sich das ja dann, wenn man später mal an den gleichen Messen teilnimmt ...

Friedrich/ Ja, das kann ich mir auch vorstellen. Die etablierten Galerien im heutigen Berlin kennen sich ja meist schon aus dem Köln der Neunziger Jahre. Die Szene war da enger zusammen.

Buchmaier/ Möglicherweise ist es ja auch so, dass man generell erstmal abwartet, wer „überlebt“. Bei Isabella Bortolozzi beispielsweise hat es ja auch etwas länger gedauert, bis der Name in aller Munde war. Dann aber ging es richtig los.

Friedrich/ Ich kann mich an ihre Anfänge erinnern. Der Raum war damals, glaube ich, sogar ein bisschen kleiner als meiner. Ihre jetzigen Räumlichkeiten sind spannend.

Buchmaier/ Wieso hast Du Deine Galerie in einem Raum Deiner Wohnung eröffnet und nicht in einem Ladenlokal?

Friedrich/ Das war auf jeden Fall auch eine ökonomische Entscheidung. Gleichzeitig lag mir der Gedanke nicht, am Anfang gleich ein Ladenlokal oder eine „Storefront“ aufzumachen, die für jeden einsichtig ist. Irgendwie ist mir das alles zu etabliert in seiner Form. Nicht, dass ich mir dafür zu schade oder eitel wäre, aber ich mag diese Ich-Bezogenheit vieler Galerien einfach nicht. Ich finde das Wohnungsmodell eleganter.



Buchmaier/ Könnte man auch sagen, zu „schüchtern“ ...?

Friedrich/ Ja, vielleicht auch Schüchternheit, gepaart mit Vorsicht. Abgesehen von der finanziellen Seite hat es mich nicht interessiert, zu Beginn eine Storefront aufzumachen. Und ich glaube, dass eine Schaufenstergalerie, in der die Kunst für jeden einsichtig ist, der Kunst nicht unbedingt gut tut. Ich mag die Idee der Rückzugsmöglichkeit, die sich absurderweise hinter den privaten Galerieräumen auftut. Obwohl es auf den ersten Blick so aussieht, als ob man auch noch genau diese Rückzugsmöglichkeit aufgeben würde, die Privaträume vielleicht bedeuten, erlaubt mir diese Situation auf der anderen Seite genau auch, auf Distanz zur Galerieunternehmung zu gehen, eben weil ich keine Extra-Räume angemietet habe. Ich begreife das noch als Freiraum. Aber das ist ja jetzt auch nichts Neues und heißt natürlich nicht, dass ich hier oben nur gute Sachen mache, das wäre ja Irrsinn.

Buchmaier/ Wie hast Du die Öffnungszeiten festgelegt? Gibt es Öffnungszeiten?

Friedrich/ Öffnungszeiten sind Freitag und Samstag von 13–18 Uhr.

Buchmaier/ Gibt es bereits einen Plan, die Situation zu verändern?

Friedrich/ Bis jetzt gibt es noch keinen festen Plan, etwas zu verändern. Ich möchte bis zum Ende des Jahres noch hier Ausstellungen machen. Der Ort wird sich danach bestimmt ändern, das Wohnungsmodell finde ich trotzdem weiterhin reizvoll.

Buchmaier/ Und, es geht ja auch um die Bedürfnisse der Künstler, oder?

Friedrich/ Auf jeden Fall, denn schon jetzt hat man gemerkt, dass der Raum doch recht klein ist und nicht sehr viel zulässt. Die Vorgabe, die der Raum einem aufzwingt, ist natürlich massiv.

Buchmaier/ Wie groß ist der Ausstellungsraum genau?

Friedrich/ Knapp 20 Quadratmeter, die Höhe beträgt ca. drei Meter.

Buchmaier/ Wo siehst Du Dich in drei Jahren?

Friedrich/ Das kann ich noch nicht sagen. Es geht mir jetzt darum, eine Art von Programmatik zu entwickeln. Damit möchte ich mich dann später natürlich auch für Messen bewerben.

Buchmaier/ Wie planst Du, Deine Website, die ja bisher nur die Einladungskarten und jeweils dazu einige Ausstellungsansichten zeigt, weiterzuentwickeln?

Friedrich/ Ähnlich wie mein Raum ist auch die Website eher reduziert. Ich glaube, dass Reduzierung oft besser ist und auch eine gute Vorgabe, damit sich die Dinge in die richtige Richtung entwickeln können. Vielleicht würde aber eine Veränderung des Ortes auch eine andere Konzeption der Website mit sich bringen.

Buchmaier/ Wie hat sich Dein jetziges Leben im Vergleich zum vorherigen Leben geändert. Oder, was ist passiert, seit Du die Galerie machst?

Friedrich/ Das Galeriegeschäft ist hart und man muss sich behaupten. Jetzt geht es darum, dass immer genügend Geld da ist. Das Leben ist bestimmter geworden und ich finde es durchaus gut, mit meinen eigenen Setzungen arbeiten zu können. Da ist man wenigstens selbst verantwortlich für das, was passiert.

Buchmaier/ Du stehst ja auch mehr im Rampenlicht ...

Friedrich/ Naja, aber trotzdem ziehe ich mich zwischendurch auch immer wieder zurück, ich kann momentan eigentlich noch ganz gut entspannen. Zwischendurch arbeite ich nebenher, um eine finanzielle Basis zu haben.

Buchmaier/ Das erinnert mich an die New Yorker Galeristen-Legende Colin de Land (American Fine Arts), der ja bezüglich seiner Arbeits- und Öffnungszeiten wohl auch recht relaxt war und laut Christian Nagels Nachruf in Texte

zur Kunst (Heft 50, Juni 2003) jahrelang nebenher als Elektriker gearbeitet hat. Fühlst Du Dich denn bereits von außen gesehen als Galerist wahrgenommen, ernstgenommen? Deine Strategie, alles erstmal im Kleinen und Privaten zu halten, führt ja vermutlich auch dazu, dass sich die Informationen über Dich und Deine Aktivitäten bisher hauptsächlich über Deine persönlichen Netzwerke und die Deiner Künstler/innen verbreiten?

Friedrich/ Es wissen schon einige Bescheid und durch meinen ehemaligen Job bei Nagel kennen mich natürlich die Leute. Dadurch fällt es mir relativ leicht, auf sie zuzugehen und sie zu informieren. Gleichzeitig will ich mich zum Beispiel bei Kuratoren oder Sammlern nicht anbietern. Insgesamt ist es bisher eher noch zögerlich. Es gibt einige Interessenten von dieser Seite, und dies wird sich bestimmt mit dem Programmverlauf steigern.

Buchmaier/ Wie ist Deine Beziehung zur Galerie Christian Nagel heute?

Friedrich/ Ich habe den Eindruck, dass Christian Nagel interessiert ist an dem, was ich mache, und das Verhältnis ist weiterhin gut ist. Abgesehen davon sehe ich im Moment eh einen Generationenwechsel.

Buchmaier/ Ja, das sehe ich auch so, auch die alten bekannten Galerien müssen heute etwas Besonderes leisten, um weiter wirklich wahrgenommen zu werden, auch wenn Sie natürlich weiter im Markt dabei sind und auf ihre Kontakte zurückgreifen können.

Friedrich/ Das stimmt, obwohl es für die altbekannten Galerien einfacher ist, weil sie großzügiger auf dem Markt auftreten können.

Buchmaier/ Woher, aus welchen Kreisen und Kontexten, kommt denn jetzt das Interesse für Dich und Deine Aktivitäten?

Friedrich/ Ich habe bis jetzt recht positive Resonanz bekommen, aus Berlin und aus dem Ausland. Dennoch würde ich das Klischee bestätigen, dass es in Berlin leider finanziell nicht so einfach ist, obwohl ich erst gerade angefangen habe. Keine Ahnung, ob zum Beispiel New York in dieser Beziehung aufgeschlossener ist. Die Leute dort scheinen weniger verstockt. Aber vielleicht bringt der Generationenwechsel bei den Galerien auch eine neue Generation an Sammlern mit sich, die Interesse an weniger abgesicherten Positionen haben.

Buchmaier/ Gibt es Vorbilder, Galeriemodelle, Galeristen, die Dich beeinflussen, oder auch welche, die Dich nerven.

Friedrich/ Mit meiner Einstellung zu „Ladengalerien“ sage ich ja bereits einiges aus. Vorbilder? Das finde ich eher schwierig. Worauf sich ja viele beziehen, ist American Fine Arts, die hast Du vorhin schon mal erwähnt. Diese Vermischung, wie das dort gelebt wurde, scheint mir schon sehr interessant. Aber ich kenne das nur aus zweiter Hand. Ein Pseudonym zu entwickeln, wie es anscheinend Colin De Land und Richard Prince mit „John Dogg“ gemacht haben, diese Art der Unterwanderung, finde ich gut. Allerdings liegt das länger zurück. Mehr Ironie, in dem ernstesten Geschäft wäre gut, denn Professionalität birgt auch Langeweile.

Buchmaier/ Was denkst Du über die neue Berliner Galerie MATHEW? Was weißt Du darüber, worum geht es da? Ist das ein langfristige gedachtes Projekt?

Friedrich/ Ich weiß nicht so viel darüber. Ich war bei einigen Eröffnungen dort, da befindet sich ja auch diese nette Bar gleich nebenan. Und die Umgebung mag ich. Auf den Toiletten gibt es Manufactum-Seifen.

Buchmaier/ Welcher Künstlertyp interessiert Dich?

Friedrich/ Das kann ich jetzt noch nicht sagen, das wäre ja langweilig, wenn ich das jetzt schon vollkommen wüsste. Ich denke da eher an eine intuitive Gabe, die man entwickeln muss und mit der man es schafft, etwas zu fokussieren, ohne es gleich auch verstehen zu müssen. Das braucht seine Zeit, genauso wie die Chance, eine interessante Entwicklung zu unterstützen oder vielleicht daran teilzuhaben.

Dieser Punkt ist mir wirklich sehr wichtig, weil ich darin etwas wiederfinde, womit ich während meines Kunststudiums konfrontiert wurde. Dieser Bruch damals, die Entscheidung jetzt keine Kunst mehr zu machen, war gefühlsmäßig kein Problem für mich. Und ich glaube, dass ich immer schon wusste, dass die wirklich wichtige künstlerische Arbeit andere besser auf den Punkt bringen, und dass ich dann doch ein Teil davon bin, indem ich es ausstelle.

Buchmaier/ Vielleicht können wir abschließend noch über die beiden Künstler/innen sprechen, die du bisher ausgestellt hast, Hans-Christian Lotz und Georgia Sagri – und darüber, was als Nächstes kommt?

Friedrich/ Hans-Christian Lotz kenne ich schon länger. Seine Arbeit, die er hier ausgestellt hat, war schon sehr präzise und speziell in ihrer Form. Sein, wenn man das so sagen kann, ästhetischer Diskurs interessiert mich sehr. Die Arbeit war ja relativ lange hier zu sehen und der Eindruck, dass es eine ziemlich gute Arbeit ist, hat sich bis zum Ende hin verfestigt. Während meiner Assistententätigkeit wurde mir oft erst beim Abbau bewusst, ob es eine gute oder schlechte Ausstellung war. Ich denke, dass man der Schnelllebigkeit entgegenwirken muss und bin davon überzeugt, dass die Kunst ihre Zeit braucht, um sich mitzuteilen. Georgia Sagri habe ich erstmals bei einem Projekt von Jakob Schillinger gesehen, das war vor zirka zwei Jahren. Letztes Jahr hatte ich in Brüssel die Gelegenheit, sie bei einer Ausstellung näher kennenzulernen. Es ist interessant, wie sie in ihren Performances auf politische und soziale Systeme verweist und trotzdem immer abstrakt bleibt. Als nächstes zeige ich Hans Friedrich Lissmann.

Buchmaier/ Was hast Du sonst schon geplant?

Friedrich/ Im April zeige ich Peter Wächtler aus Brüssel, im Mai Nicola Brunnhuber aus Wien und im Juni Mathieu Malouf aus New York. Und dann hoffentlich irgendwann auch wieder eine Künstlerin.

Buchmaier/ Dann hast Du ja jetzt ja einiges zu tun ...

Friedrich/ Ja, aber das ist gut so und ich freue mich schon darauf.

Buchmaier/ Und, hat nicht Mathieu Malouf bis vor kurzem für den giftigen kunstkritischen Blog „Jerry Magoo“ gearbeitet und gerade auch eine Ausstellungsbesprechung in Texte zur Kunst veröffentlicht ...?

Friedrich/ I guess so.

Lars Friedrich, Rosa-Luxemburg-Straße 22, 10178 Berlin



Vom Stand der Dinge zum Speziellen

/„The Happy Fainting of Painting“ bei Zwinger und Anne Neukamp in der Galerija Gregor Podnar

Zunächst zum Stand der Dinge: Um es gleich vorweg zu nehmen, die aktuelle Ausstellung in der Galerie Zwinger ist erfrischend. Sie kommt ebenso nonchalant daher und wirkt wie aus der Einzelhaft der Malereipathologie entlassen: Schließlich nennen die Kuratoren Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski die Zusammenstellung nicht umsonst etwas umständlich „The Happy Fainting of Painting. Zwischen Bild und Buch: Materialsammlung Malerei heute“, was auf deutsch ungefähr „Die glückliche Ohnmacht der Malerei“ meint.

Der erste Eindruck einer bemüht didaktischen Kunstvermittlungschau verflüchtigt sich umgehend bei eingehender Betrachtung: Sämtliche Ausstellungsexponate sind in ein gemaltes Allover-Raster eingespannt, je nach Belieben kann man dessen Module verfolgen, sich in aller Ruhe den Gemälden widmen und dann zu den benachbarten Texten gleiten oder man greift sich wie am Wühltisch singuläre Einzelstücke heraus. Neben zahlreichen kleinformatigen Gemälden, etwa von Margarete Hahner, Rebecca Morris, Jochen Klein und vielen anderen mehr sind unterschiedliche Textsorten wie das einführende Statement der Kuratoren, diverse Auszüge aus deren Texten und verschiedene, eigens angefertigte Beiträge von eingeladenen KunstfeldakteurInnen auf die Wand tapeziert. Dazwischen hängen collagenartige Bild-Textkombinationen wie die von Monika Baer, wo Griselda Pollocks „Modernity and the Spaces of Femininity“ von eigenen Skizzen umrahmt wird. Gelegentlich gibt es auch eine Leerstelle. Kurz gesagt: Eine kaleidoskopartige, dichte Montage zur Lagebestimmung der Malerei.

Es zeigt sich mal wieder, dass der White Cube auch nicht mehr ist, als eine jahrzehntelange Konvention. Die der Malerei gleichrangig behandelten Texte sind nicht nur einfacher, sondern auch mit größerem Vergnügen zu lesen als die kunstbetriebsüblichen DIN-A4 Zettel, die freilich mit ergän-

zenden Informationen auch ausliegen. So streift die Rubrik „Mögliche Versionen der Zeitgeschichte: 80er/Neoexpressionismus“ Reminiszenzen an mittlerweile historische Frontstellungen gegen die Anfang der 80er in der europäischen und US-amerikanischen Kunstwelt hofierte Rückkehr zur figurativen Malerei und bringt besagten Neoexpressionismus mit der unterhaltsamen Terminologie „Schlawiner-Karaoke-Individualismus“ auf den Punkt. In „Mögliche historische Genealogien“ wird die handelsübliche Malereihitparade mit aufschlussreichen Kategorien wie „Lebende Klassiker“ oder „Smart Brut“ gewissermaßen neu aufgestellt, und nicht zu vergessen: auch die eingespielten blinden Flecken der Geschlechterasymmetrien werden verhandelt, etwa in der von Barbara Buchmaier erstellten Statistik zur Anzahl der Malerei-Professorinnen, die – wen wundert’s – zahlenmäßig längst nicht neu aufgestellt ist. Es gibt also divergente, vielstimmige, theoretische und etliche künstlerische Positionen mit und über Malerei zu sehen, mit anderen Worten heterogene Bausteine, die sich ergänzen oder auch widersprechen.

Strategisch gesehen steht das komplexe Konglomerat im Zeichen einer doppelten Negation, die sich sowohl gegen die genrespezifische Sonderbehandlung der Malerei als auch gegen ihre Kritik wendet, weshalb die Kuratoren die Schau auch dezidiert nicht als Malereiausstellung verstanden wissen möchten. Ein solches Vorgehen ist sinnfälliger und befreiender als alle medienspezifischen Umdeutungsversuche, weil es die Malerei buchstäblich als eine diskursive Formation präsentiert, die nicht ex nihilo, sondern immer in Bezug auf unterschiedliche, sich gegenseitig beeinflussenden Praktiken und Lektüren entsteht. Das dürfte eigentlich schon längst klar sein, ein derart kleines Lehrstück ist angesichts der immer wieder aufkeimenden schwergewichtigen Genrediskussionen aber offensichtlich unerlässlich. Sympathisch wie



erhellend ist zudem, dass dieses Lehrstück hier keineswegs in besserwisserischer Manier auftritt.

Unter den Malereipositionen findet sich auch eine Arbeit von Anne Neukamp, deren malerische Praxis in der Ausstellung „mit oder ohne“ weiter verfolgt werden kann. Fangen wir mit dem an, was die Sache etwas kompliziert macht: Anne Neukamps Gemälde lassen sich nur schwer auf einen Nenner bringen. Amorphe, ornamentale Strukturen markieren klare geometrische Formen und treffen auf monochrome Bildflächen in gedämpften Farbnuancen. Vielschichtige und feingliedrige Texturen grenzen an weiche, verschwimmende Farbverläufe. Handfeste Pentimenti (Übermalungsspuren) stoßen auf zeitgenössisches Sfumato. Kurzum: Es ist, als ob Neukamps jüngste Bilder sich nicht damit begnügen wollen, unterschiedliche Zonen, verschiedene malerische Techniken und heterogene Oberflächenzustände gegeneinander ausspielen. Hinzu kommen angedeutete, gegenständliche Versatzstücke und vereinzelt Trompe-l'œil-Effekte, die zum reflexhaften Rekurs auf etwaige Referenzen anstiften und doch nie ganz aufgehen. Erinnert das geometrische Netzgebilde in „Aussicht“ (2012) aus der Ferne noch an eine Netzstrumpfhose, dann kippt die gegenständliche Assoziation in der Nahaussicht. Denn nicht das Netz, sondern dessen Negativform, besser gesagt die unzähligen charakteristischen Löcher wabbern unübersehbar als letzte Farbschicht auf der Oberfläche. Die vermeintliche Netzstrumpfhose entpuppt sich nicht als Knotenpunkt einer mutmaßlichen Bedeutung, sondern lediglich als fragmentarische Spur. Es will partout nicht gelingen, die bildhafte Einbildung mit dem Dargestellten in Einklang zu bringen. Stets stülpt sich das malerische Verfahren vor die verdinglichende Rezeption, statt wie gewohnt in der Vorstellung des Dargestellten zu verschwinden. Die besagte ästhetische Einbildungskraft wird immer wieder durch listige Widerhaken gebändigt. Neukamps Gemälde wirken insofern wie Vexierbilder, die das anschauliche Denken auf Trab bringen und mit jeder Bewegung das verändern, was sie darbieten. Zum Beispiel suggeriert die hautfarbene,

schattierte Zone in „Fermate“ (2012) zunächst den Eindruck von Körperlichkeit und Assoziationen, die zwischen Pospalte, Brüsten oder gar beidem pendeln. Die Hautfarbe lädt geradezu dazu ein, allerhand erotisch gefärbte Anspielungen hineinzuphantasieren. Beim Blick aufs Ganze (Bild) werden etwaige Imaginationen synthetisierter Körperbilder mitsamt ihrer erotischen Konnotationen jedoch sogleich ausgebremsst. Sobald man sich auf das vermeintlich illusionistische Stückwerk einlässt, und die Einbildungskraft sich an diese haptischen Splitter heftet, hält die Wahrnehmung der umgebenden abstrakten, ornamental Figurationen den Zugriff auf das scheinbar Unvollendete in Schach; das Imaginierte stützt ins Ungewisse. Der Blick bricht sich an diesen verwobenen Schichten; die hautfarbene Zone erweist sich als raffinierte Blickfalle. Man hat es zwar mit beträchtlichem Illusionspotential und unzähligen losen Enden zu tun, jedoch nie mit einem Illusionsraum, der vorgibt, eine Herrschaft über Objekte zu haben.

Das gibt zu tun, denn die Bilder verstecken sich nicht hinter einer a priori festgelegten Behauptung. Versenkt sich der Blick in die formalen Texturen, treten neue Aspekte hervor während andere verblassen. Bleibt man an einer Stelle hängen, geht es an anderen anders weiter. In diesem Zustand der maximalen Unbestimmtheit will man doch irgendwann auch zum Ende kommen – man kann nicht anders, um dann ein weiteres Mal von vorn zu beginnen.

Die Uneindeutigkeit, die in Neukamps Gemälden den Ton angibt, erschöpft sich nicht in einem selbstreferentiellen Spiel. Grundlage der Ausgangskompositionen sind Bildvorlagen, die Aufklebern, der Reklame oder aus Zeitschriften entstammen, sowie deren nicht vollständig steuerbare Verdichtung und Größenverschiebung im Prozess der Bildwerdung durch Übermalen, Verwaschen und Negation. Als Bestandteil der Bildmaterialität sind diese Motive nun ihrer ursprünglichen Aussagefähigkeit entwachsen und suspendiert von jeglichen Gebrauchs- und Verwertungsmechanismen. Neukamp verlässt sich jedoch nicht auf eine ästhetische Strategie, die quasi nachträglich andere Bedeutungen freisetzt; sie entwirft zugleich eigene Kategorien der Sichtbarkeit, die weder eine hierarchische Ordnung, noch eine Bildsyntax und schon gar keine systematische Geschlossenheit kennen.

So zeugt jedes Gemälde von langwierigen Bearbeitungsprozessen: Die sichtbaren Flächen liegen über älteren Schichten, die sich zum Teil durch die obersten Ebenen zwingen. All die disparaten Elemente – angefangen von der Maltechnik über die gegenständlichen Zitate bis hin zur Kombinatorik heterogener Bildpartien – treten freilich nicht mit einem versöhnenden Anspruch auf. Dennoch fügen sie sich zu einer verblüffend eleganten Gesamtkomposition. Mithin ein eigenartiger Schwebezustand, der potentiell in jede Richtung kippen kann. Das gleicht beinahe einer Verweigerung des latenten Malereierklärungswahns, denn selten wirkt das Spiel mit den Erwartungen an die Gattung so wenig verkrampft, so wenig artifiziell wie hier.

Birgit Effinger

„The Happy Fainting of Painting“, Zwinger Galerie, Mansteinstraße 5, 10783 Berlin, 3.3.–5.5. 2012

Anne Neukamp, „mit oder ohne“, Galerija Gregor Podnar, Lindenstraße 32, 10969 Berlin, 10.3.–21.4. 2012

Zwei Listen von hundert

/Malereiprofessuren in Deutschland

Männlich

- Ackermann, Franz** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1963 in Neumarkt/Sankt Veit
- Adamski, Hans Peter** (freie Malerei/Grafik), Hochschule für Bildende Künste Dresden, geb. 1947 in Kloster Oesede, Niedersachsen
- Armleder, John M.**, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, geb. 1948 in Genf, Schweiz
- Anzinger, Siegfried** (Malerei und Grafik), Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1953 in Weyer, Oberösterreich
- Baumkötter, Stefan**, Hochschule für Künste Bremen, geb. 1958 in Münster
- Bömmels, Peter** (Malerei/Grafik und andere Medien der Bildpoesie), Hochschule für Bildende Künste Dresden, geb. 1951 in Frauenbach
- Boller, Reto**, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, geb. 1966 in Zürich, Schweiz
- Brandl, Herbert**, Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1959 in Graz, Österreich
- Büttner, Werner** (Malerei/Zeichnung), Hochschule für bildende Künste Hamburg, geb. 1954 in Jena
- Bunk, Holger** (Aktzeichnen und Malerei), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, geb. 1954 in Essen
- Bustamante, Jean-Marc** (Malerei und Grafik), Akademie der Bildenden Künste München, geb. 1952 in Toulouse, Frankreich
- Caramelle, Ernst** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1962 in Hall, Tirol, Österreich
- Chevalier, Peter**, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, geb. 1953 in Karlsruhe
- Dahn, Walter**, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, geb. 1954 in St. Tönis bei Krefeld
- Doig, Peter**, Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1959 in Edinburgh, Schottland
- Dorner, Helmut** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1952 in Gengenbach/Baden
- Ellenrieder, Wolfgang**, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, geb. 1959 in München
- Fleck, Ralph**, Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, geb. 1951 in Freiburg im Breisgau
- Förg, Günther**, Akademie der Bildenden Künste München, geb. 1952 in Füssen
- Gross, Erwin** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1953 in Langenbrücken
- Hakimi, Michael** (Professor für Freie Kunst mit Schwerpunkt Malerei), Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, geb. 1968 in Eutin
- Hartmann, Thomas**, Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, geb. 1950 in Zetel
- Hausig, Daniel** (Malerei, Intermedia), Hochschule der Bildenden Künste Saar, geb. 1959 in Kreuzlingen
- Held, Burkhard** (Malerei/Zeichnen), Universität der Künste Berlin, geb. 1953 in Berlin
- Havekost, Eberhard**, Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1967 in Dresden
- Jenssen, Olav Christopher**, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, geb. 1954 in Sortland in Vesteralen, Norwegen
- Kasseböhmer, Axel** (Malerei und Grafik), Akademie der Bildenden Künste München, geb. 1952 in Herne
- Kerbach, Ralf** (Malerei und bildnerisches Gestalten), Hochschule für Bildende Künste Dresden, geb. 1956 in Dresden
- Kluge, Gustav** (Malerei und Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1947 in Wittenberge
- Krebber, Michael**, Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt/Main, geb. 1954 in Köln
- Lammert, Mark** (Malerei/Zeichnen), Universität der Künste Berlin, geb. 1960 in Berlin
- Liebmann, Werner**, Weißensee Kunsthochschule Berlin, geb. 1951 in Königsthal (Thüringen)
- Lucander, Robert** (Malerei/Zeichnen), Universität der Künste Berlin, geb. 1962 in Helsinki, Finnland
- Macketanz, Christian**, Hochschule für Bildende Künste Dresden, geb. 1963 in Eutin
- Mauss, Nick** (Gastprofessur, Malerei/Zeichnung), Hochschule für bildende Künste Hamburg, geb. 1980 in New York, USA
- Meller, Ingo**, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, geb. 1955 in Köln
- Merkel, Klaus**, Kunstakademie Münster, geb. 1953 in Heidelberg
- Merz, Gerhard** (Malerei und Grafik), Akademie der Bildenden Künste München, geb. 1947 in Mammendorf
- Meuser** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1947 in Essen
- Munding, Michael** (Freie Malerei und Kunsterziehung), Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, geb. 1959 in Rottweil/Neckar
- Oehlen, Markus** (Malerei und Grafik), Akademie der Bildenden Künste München, geb. 1956 in Krefeld
- Van Ofen, Michael**, Kunstakademie Münster, geb. 1956 in Essen
- Ottersbach, Heribert C.** (Malerei/Grafik), Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, geb. 1960 in Köln
- Rauch, Neo** (Honorarprofessor, Malerei/Grafik), Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, geb. 1960 in Leipzig
- Reyle, Anselm** (Malerei/Zeichnung), Hochschule für bildende Künste Hamburg, geb. 1970 in Tübingen
- Rompza, Sigurf** (Malerei/Grundlagen der Gestaltung), Hochschule der Bildenden Künste Saar, geb. in Bildstock/Saar
- Roth, Daniel** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1969 in Schramberg

- Schimansky, Hanns**, Weißensee Kunsthochschule Berlin, geb. 1949 in Bitterfeld
- Schulze, Andreas**, Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1955 in Hannover
- Schweer, Paul** (Vertretungsprofessur), Kunstakademie Münster, geb. 1951 in Hornberg/Schwarzwald
- Sery, Christian** (Interdisziplinäre und experimentelle Malerei), Hochschule für Bildende Künste Dresden, geb. 1959 in Linz, Österreich
- Spehr, Johannes**, Kunsthochschule Kassel, geb. 1965 in Schotten/Vogelsberg
- Tal R**, Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1967 in Tel Aviv, Israel
- Verhoef, Toon** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1946 in Voorburg, Niederlande
- Völker, Cornelius**, Kunstakademie Münster, geb. 1965 in Kronach
- Zipp, Thomas** (Malerei/Multimedia), Universität der Künste Berlin, geb. 1966 in Heppenheim
- Mudrak, Christl** (Gastprofessorin), Weißensee Kunsthochschule Berlin, geb. 1972 in Memmingen
- Majewski, Antje**, Muthesius Kunsthochschule, Kiel, geb. 1968 in Marl
- Näher, Christa**, Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt/Main, geb. 1947 in Lindau
- Pleuger, Ute**, Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, geb. 1956 in Neuwied
- Scholz, Frances**, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, geb. 1962 in Washington D.C., USA
- Schröter, Annette** (Malerei/Grafik), Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, geb. 1956 in Meißen
- Vavre, Valerie** (Malerei/Zeichnen), Universität der Künste Berlin, geb. 1959 in Evillard, Schweiz
- van Warmerdam, Marijke** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1959 in Nieuwer Amstel, Niederlande
- Wasmuth, Corinne** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1964 in Dortmund

Weiblich

- Abts, Tomma**, Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1967 in Kiel
- Bächli, Silvia** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1956 in Baden, Schweiz
- Doberauer, Anke** (Malerei und Grafik), Akademie der Bildenden Künste München, geb. 1962 in Bad Homburg
- Doll, Tatjana** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1970 in Burgsteinfurt
- Fries, Pia** (Malen/Zeichnen), Universität der Künste Berlin, geb. 1955 in Beromünster, Schweiz
- Feldmann, Friederike**, Kunsthochschule Kassel, geb. 1962 in Bielefeld
- Grosse, Katharina**, Kunstakademie Düsseldorf, geb. 1961 in Freiburg im Breisgau
- Güdemann, Cordula**, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, geb. 1955 in Wehr/Baden
- Hennenkemper, Hanna**, (Gastprofessorin/Lehrbeauftragte), Weißensee Kunsthochschule Berlin, geb. 1974 in Flensburg
- Hoffmann, Leni** (Malerei/Grafik), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, geb. 1962 in Bad Pyrmont
- Ikemura, Leiko** (Malen/Zeichnen), Universität der Künste Berlin, geb. 1951 in Tsu, Präfektur Mie, Japan
- Kinoshita, Suchan**, Kunstakademie Münster, geb. 1960 in der Präfektur Tokio, Japan
- Kunert, Katrin** (Malerei/Zeichnen/Komposition), Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, geb. 1962 in Leipzig
- Kneffel, Karin** (Malerei und Grafik), Akademie der Bildenden Künste München, geb. 1957 in Marl
- Koether, Jutta** (Malerei/Zeichnung), Hochschule für bildende Künste Hamburg, geb. 1958 in Köln
- Langendorf, Gabriele**, Hochschule der Bildenden Künste Saar, geb. 1961 in Rheinfelden/Baden

Insgesamt habe ich 81 Malerei-Professuren registriert, davon 25 Professorinnen und 56 Professoren. Folgende 18 Kunsthochschulen wurden in die Recherche aufgenommen (Reihenfolge hier nach Anzahl der Malereiprofessuren bzw. alphabetisch, Anzahl der Professuren in Klammern)

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (13) Kunstakademie Düsseldorf (8) — Universität der Künste Berlin (7) — Akademie der Bildenden Künste München (7) — Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (5) — Hochschule für Bildende Künste Dresden (5) — Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (5) — Kunstakademie Münster (5) — Weißensee Kunsthochschule Berlin (4) — Hochschule für bildende Künste Hamburg (4) — Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg (4) — Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (4) — Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken (3) — Kunsthochschule Kassel (2) — Städelschule, Frankfurt/Main (2) — Hochschule für Künste Bremen (1) — Kunsthochschule Halle (1) — Muthesius Kunsthochschule, Kiel (1)

*Liste erstellt Ende Februar 2012
anhand der Webseiten der Hochschulen*



Was will die Malerei von der Kunst?

/„The Happy Fainting of Painting“ bei Zwinger

Schlauer als die Polizei erlaubt. Erst die Bilder, dann die Worte. Aufklären in Worten. Angetäuschte. Verkettung von Raum, Bild, Wort und Malerei. Eine Rechnung mit drei Unbekannten. Die Bewohner von Als-ob. In der Webstube der Wirklichkeit. Am Webstuhl. Kett- und Schussfaden. Netzwerk der Wirklichkeit. Textur der Wirklichkeit. Wirklichkeit ist das, worauf wir uns einigen. Webstuhlplauderei. Hochlandponcho für Flachbildtheoretiker. Pulswärmer fürs Herzschlagfinale. Web- und Häkel- und Tubentheorie. Wo jedes Bild naturgemäß Theorie und Praxis ist. Verliebt in seine Paradoxien. Die Halbwertszeit der Wirklichkeit verlängern. Der beste Schutz gegen diesen Terror: es fehlen zu lassen, an Respekt gegenüber den Theoretikern. Humor ins Spiel bringen. Das Bauchgefühl als Schlag in die Magengrube. Sich auf eine Textur einigen. Malerei. Kunst als Standbein in der Wirklichkeit. Konditionierter Schlamm. Täuschend echt. Die Geste. Artistik. Unter Berücksichtigung des olfaktorischen Faktors. Fachbereich: Bunt. Aufbaukurs: Farbige. Aus der Vereinsatzung der Weberfreunde.

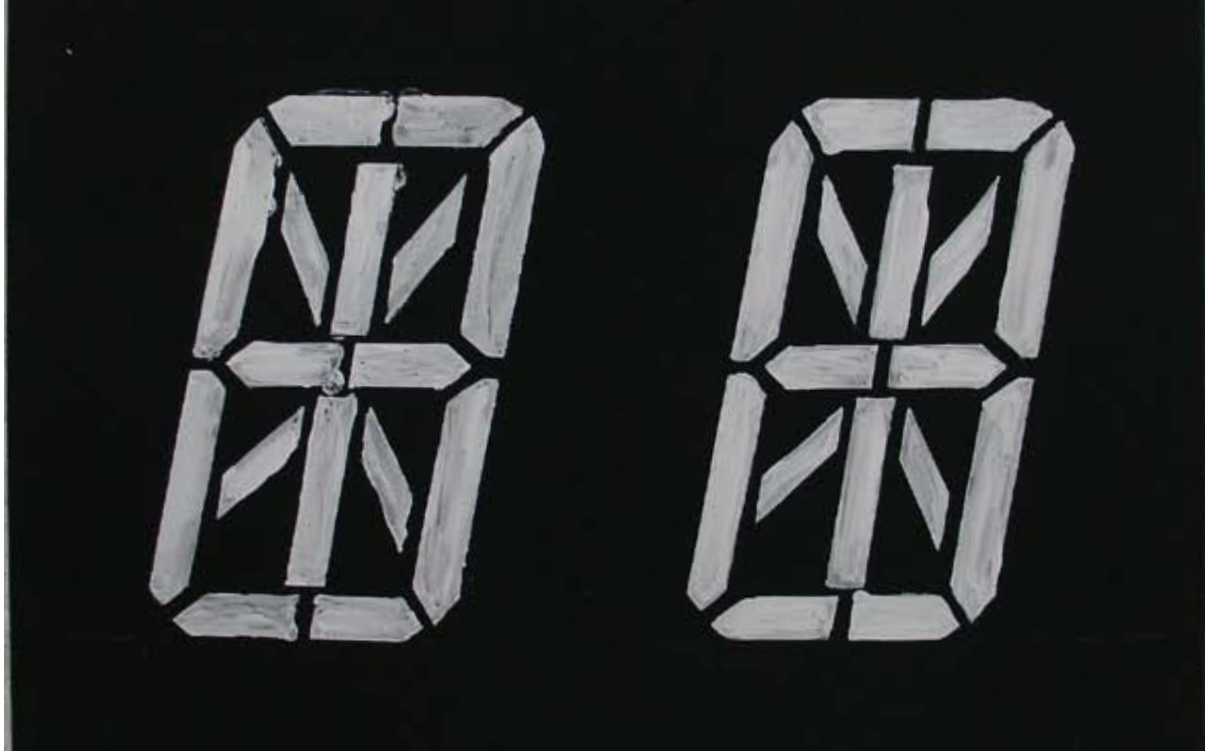
Es war einmal eine Zeit, da störte man die Bedienung bei der Arbeit, wenn man die Kneipe betrat, in Berlin, in der das Motzen die höchste Form der Anerkennung war. In Suuuper-Zeiten, kaum noch vorstellbar. Als, wer nicht denken wollte, noch rausflog. Kunst ein Versprechen von selbstbestimmter und selbstheilender Arbeit war. Und die Schwierigkeiten bereits beim Kauf von Leinwand (Kett und Schussfaden) und Keilrahmen begannen. Zu einer Zeit als die Königsbegriffe, Kultur, Industrie, Verwaltung, Kunst, Malerei, Betrieb, Feld, Bild, Wirkung, Farbraum, Grafischer Raum und Illusionistischer Raum – und die drei Schutzheiligen für Fotosüchtige, Polke, Richter, Tuijman – hießen. Ersterer stand fürs Handwerk im Zeitalter fototechnischer Reproduzierbarkeit. Zweiter leitete die Beweisführung, dass man auf scharfen Bildern

auch nicht mehr sieht. Und dritter die Arbeitsgruppe der analogen Vor- und nach Bilder, bevor diese auftauchen, bzw. verschwinden. Erfinder des Schraubverschlusses in Zeiten des Kronkorkens. Und wer hätte nicht gern dies Patent.

Diese Ausstellung will hauptsächlich wichtig sein. Es soll, verkünden die Macher im Begleittext, keine Malerieausstellung sein. Mit Malerei haben die meisten Arbeiten auch nichts zu tun. Bestenfalls mit der Geste von Malerei. Es fehlt an farblicher Intelligenz. Es fehlt an handwerklicher Intelligenz. Freundschaftsdienst. Betriebsweberversammlung. Mit 2-3-D-Stichwort-Bildgeber für die nächste Publikation. Ein mögliches Experiment, das zeigt, womit nicht experimentiert worden ist. Erst die Bilder, dann die Worte. Besprochene Bilder. Misslungene Selbsthypnose. Was hält diese Maler-Gesellschaft zusammen? Vorstandsbilder. Betriebsartisten. Seiltänzer als Bodenturner. Diskursschubser mit verminderter Schwarmintelligenz. Dann wieder. Jedes Bild ist magisch. Jedes Bild eine Behauptung. Zeigt es doch, dass man es (so) machen kann. Eine Behauptung, die sich in unsere Lebenswirklichkeit schiebt. Jochen Klein deutet manche der hier beschriebenen Problemfelder an. Das muss mal gesagt werden. Der Nagel in der Wand ist die größte Installation. Die uns sagt, dass wir von Kunst, wenn schon nicht vom Leben, Abstand nehmen können. In diesem Sinne ist Malerei eben nur eine Technik des gepflegten Rücktritts.

Christoph Bannat

„The Happy Fainting of Painting – Zwischen Bild und Buch: Materialsammlung Malerei heute“, zusammengestellt von Hans-Jürgen Hafner und Gunnar Reski, Zwinger Galerie, Mansteinstraße 5, 10783 Berlin, 3.3.–5.5. 2012



Netzwerk-Spezial

/Zitate zum Thema Netzwerk, zusammengestellt von Barbara Buchmaier, Bilder von Matthew Antezzo

„Spätestens in den frühen 90er Jahren des 20. Jahrhunderts war das ‚Netzwerk‘ in das Selbstverständnis der politischen, ökonomischen, militärischen und kulturellen Globalisierungseliten eingewandert, es diente der Selbstverständigung über den Wunschhorizont und über die täglich praktizierte Organisationsform dieser Eliten. Wir befinden uns mitten in einer aus dieser Karriere resultierenden Blindheit des Begriffs – ubiquitär und unverfügbar zugleich –, die man erst dann wieder besser verstehen wird, wenn er verblasst ist, wenn man nachzeichnet, wie er historisch entstanden ist, und wie er in den Kulturtechniken der Gegenwart gebraucht wird.“

Erhard Schüttelz: „Ein absoluter Begriff: zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts“, in: „Vernetzte Steuerung“, Hg. Stefan Kaufmann, Zürich 2007, S. 25–46

”

In much contemporary art and culture, the intensive concept of ‚deep‘ meaning has been replaced by the extensive concept of networks, nodes that link to other nodes in all directions.“

Michael Newman: „Seth Price’s operations“, in: „Price, Seth“, Aust.-Kat. Kunsthalle Zürich und Kölnischer Kunstverein; Zürich 2010, S. 28–73, S. 29, siehe auch: <http://www.distributedhistory.com/NewmanOnPrice.pdf> (Stand 10.03.2012)

”

Im Netzwerkkapitalismus mit seiner Notwendigkeit eines Höchstmaßes an Austausch mit der Maximalzahl an Menschen sind wir vielleicht alle gewollt oder ungewollt Flir-

tende. Eine ‚Flirt-Theorie‘ wäre eine Theorie des sich Verzetteln: was den Anschein eines konstanten Treibenlassens hat, bleibt letztlich ein Treiben auf der Stelle. Wir schwimmen mit dem Strom, wir reden viel, aber ausweichend, wir sind mal aufmerksam, mal unaufmerksam, wir wissen nicht, was wir wollen oder wer wir überhaupt sind, aber wir sind sexy, mehr als je zuvor.“

Michael Sanchez: „Flirt“, in: „Wade Guyton. Zeichnungen für ein kleines Zimmer“, Ausstellungskatalog Secession, Wien; Berlin 2011, S. 6–9, S. 9

”

Dieser Kapitalismus ist nicht mehr für die Produktion da, sondern für das Produkt, das heißt für Verkauf oder Markt. Daher ist sein wesentliches Merkmal die Streuung, und die Fabrik hat dem Unternehmen Platz gemacht.“

„Der Mensch der Disziplinierung war ein diskontinuierlicher Produzent von Energie, während der Mensch der Kontrolle eher wellenhaft ist, in einem kontinuierlichen Strahl, in einer Umlaufbahn. Überall hat das Surfen schon die alten Sportarten abgelöst.“

Gilles Deleuze: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, 1990, www.nadir.org/nadir/archiv/netzkritik/postskriptum.html (Stand 11.03.2012)

”

(...) Kunst wird ja nicht mehr gemacht, sondern nur betrachtet. Die amerikanischen Frauen etwa sind darin Spe- /100/23



zialisten. Von Holzer, Kruger, Lawler bis Fraser. Die gucken sich Kunst an und arbeiten darüber, und das ist die Kunst von heute. Es wird nicht mehr gehäkelt, wie Rosemarie Trockel es machte als Abgesang auf das ‚Machen weiblich‘, und es wird nicht einfach stumpf gemalt, ‚Machen männlich‘: sondern erklärt, geforscht, dargestellt. Das ist es, was heute ein Künstler verstehen muss.“

Martin Kippenberger im Interview mit Jutta Koether: „Gute Kunst, Intensität und gute Laune“, in: Ausst-Kat. „Martin Kippenberger. Kippenberger sans peine. Kippenberger leicht gemacht“, Mamco, Genf 1997

”

Paintings and sculptures are social networking devices, programmed with one purpose: to connect with the right actors, to get into the right shows, to convey the right profile, to such an extent that their users might turn out to be simply the by-product of this activity.“

Michael Sanchez: „Contemporary Art, Daily“, in: „Art and Subjecthood. The Return of the Human Figure in Semiocapitalism“, Berlin 2011, S. 52–61, S. 55f.

”

With a program generated exclusively through personal recommendations, Mathew is currently showing Robin Bruch, Michael Callies, Enzo Camacho, Merlin Carpenter, Nicholas Ceccaldi, Michaela Eichwald, Timothy Furey, Manuel Gnam, Ken Okiishi, Sergej Jensen, Amy Lien, Wols, Nick Mauss, Monika Michalko, Sprinkles, Jochen Schmith and Mathew Sova.“

Auszug aus dem von Michael Sanchez verfassten Presstext zur Eröffnungsausstellung der Galerie MATHEW im Dezember 2011

”

While one could certainly complain that Mathew takes the problems of an insider-based art world to new extremes by relying programmatically on recommendations it is however important to note that Mathew is rather transparent in its approach and doesn't claim to make isolated discoveries.“

Auszug aus dem Presstext zur zweiten Ausstellung der Galerie MATHEW, Januar 2012, verfasst von Isabelle Graw

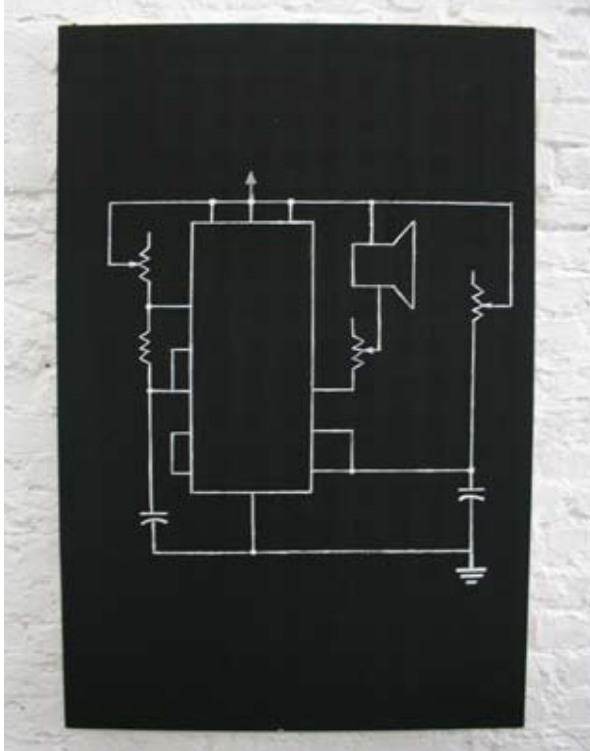
”

... it is our group (...) on an axis Berlin-London-York, the gallery blocks Reena Spaulings/Greene Naftali and Nagel/Buchholz, and the complementary inflight magazines Artforum and Texte zur Kunst that this new power system is delineated. We are the Clement Greenbergs of our own meta-management operations, our secret political groupings become sinister and paranoid strategy planning meetings to exclude anyone younger than ourselves.”

Merlin Carpenter: „The tail that wags the dog“, 2008, <http://www.merlincarpenter.com/tail.htm> (Stand: 14.03.2012)

”

Denn im global und korporativ organisierten Kunstsystem sieht man sich mit einer weitaus höheren Anzahl an Kunstkäufern, ‚global players‘, Agenten und potenziell Kunstinteressierten konfrontiert, wodurch die Kontakte oberflächlicher, die Verhältnisse undurchsichtiger und folglich weni-



ger unmittelbar beeinflussbar werden. Im Köln der achtziger und neunziger Jahre hingegen war es z.B. durchaus möglich und üblich, Konflikte oder Meinungsverschiedenheiten direkt und relativ unverblümt auszutragen, wobei solche Konfrontationen nicht nur der Durchsetzung eigener Interessen dienten, sondern auch Verletzungen nach sich ziehen konnten, welche die davon Betroffenen als nachhaltig traumatisierend erlebten. Heute ist es indes kein Problem, sich aus dem Weg zu gehen – nicht zuletzt wegen der Aufspaltung der Kunstwelt in einzelne soziale Segmente, die kaum noch Berührung miteinander haben und Paralleluniversen bilden. (...) Damit verbunden ist aber auch die geringere Möglichkeit, an den bestehenden sozialen Koordinaten und gesellschaftlichen Platzierungen eigenständig etwas zu verändern.“ (S. 57)

„An die Stelle einer selbstgerechten Expressivität à la Baselitz traten kollektiv erarbeitete Maßstäbe auch für Fragen der Lebensführung. Durchaus lustvoll unterwarf man sich dieser neuen Autorität eines geteilten Horizonts an Überzeugungen, der aber auch ständig neu ausgehandelt wurde und es von daher auch erlaubte, dass man gegen ihn verstieß.“ (S. 61)

„Obgleich man wusste, dass dieses permanente Ausgehen auch zugleich ‚harte Arbeit‘ darstellte, war es schlicht unterhaltsam, sich allabendlich in die Kneipe zu stellen, ununterbrochen zu reden, sich rechtfertigen zu müssen und andere dazu zu bringen, ihre Vorgehensweise ihrerseits zu legitimieren. Keine Illusion machte man sich über den instrumentellen Charakter dieser rituellen Trinkgelage und Gespräche, die einen schließlich weiterbrachten, sich als Anregung oder produktive Kritik für die eigene Arbeit verwerten ließen. Der heutige Networking-Imperativ war zu diesem Zeitpunkt bereits stark ausgeprägt, nur knüpfte man Kontakte nicht nur im Hinblick auf das, was sie einem ‚bringen‘ würden. Im Vordergrund stand noch die Überzeugung, bestimmte

Auseinandersetzungen auch deshalb führen zu müssen, weil etwas – z.B. ästhetische oder politische Einschätzungen – auf dem Spiel stand, etwas das von existenzieller Bedeutung erschien.“ (S. 59)

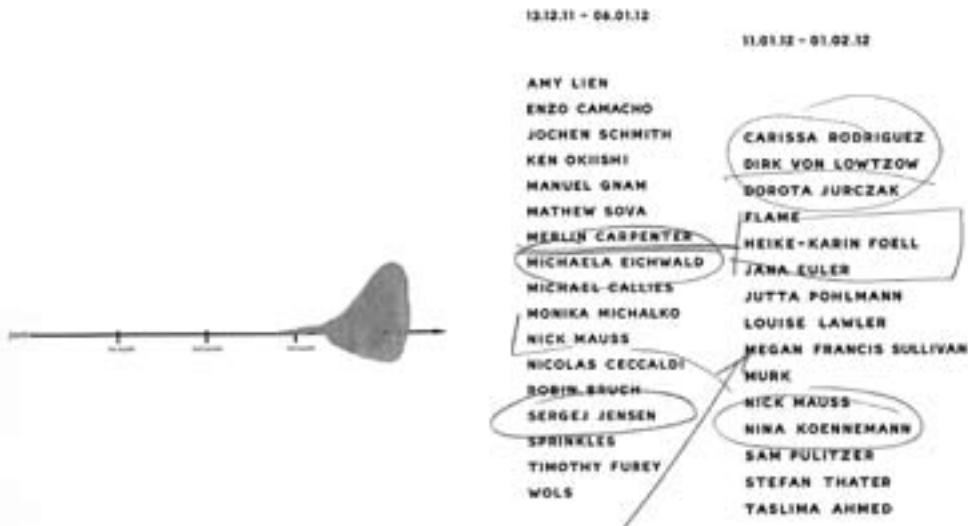
Isabelle Graw: „Von hier aus. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von „Leben“, in: „Texte zur Kunst“, Heft 63, September 2006, S. 48–76

”

Der Begriff ‚Netzwerk‘ wird auch diese vorübergehende Blendung oder Überblendung überstehen. Denn er wird glücklicherweise gespeist von etwas, das stärker ist als jede Blendung und stärker denn alle Vernunft – von seiner Metapher. Wenn der Begriff jemals zur wissenschaftlichen Forschung beigetragen hat, dann geschah dies nicht durch eine Abkehr von seiner Metapher, sondern durch ihre Auslegung, nicht durch eine Metasprache, die der Metapher entkam, sondern durch die Metapher selbst. Die Wahrheit über das Netzwerk bleibt das Artefakt ‚Netz‘ und seine Geschichte, und diesmal mache ich es kurz:

1. Netze sind keine menschliche Erfindung. (Menschliche Netze bleiben Artefakte, die vermutlich zuerst tierischen Netzen abgeschaut wurden.)
2. Ein Netz ist eine Form der Falle, genauer: eine Serie von Kulturtechniken, aus den Techniken des Fallenstellens.
3. Der Ausgang des Wortes, seiner Metapher und seines Begriffs bleibt ‚Beutemachen‘ einerseits, und ‚Macht‘ über das, was sich im Netz verfangen soll, andererseits.
4. Alle menschlichen und soziotechnischen Netze und ihre Praktiker bleiben auf Beutezug (auch und gerade ‚im Netz‘).
5. Auch eine Netzwerktheorie oder Netzwerkmethode bleibt ein Netz, das seine Beute einfangen soll.
6. Eine Netzwerktheorie ist meist ein Netz, das andere Netze fangen soll – oder die Beute anderer Netze dazu. Netzwerktheoretiker sind Fallensteller von Fallenstellern.
7. Eine Form dieser theoretischen Netze ist das Diagramm – der Theoretiker oder Wissenschaftler will sein Netz vor sich sehen, und er will sehen, was er im Netz gefangen hat.“

Erhard Schüttelpelz: „Ein absoluter Begriff: zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts“, in: „Vernetzte Steuerung“, Hg. Stefan Kaufmann, Zürich 2007, S. 25–46



Von der Appropriations-Kunst über die Bezugs-Kunst zur Netzwerk-Kunst

/ Gespräch über Netzwerke von Peter K. Koch, Barbara Buchmaier und Andreas Koch

Andreas Koch/ Irgendwie finde ich es schwierig anzufangen. Ist ja ein fischiges Thema, Netzwerk. Nachdem letzten Ich-Spezial dachte ich, sei es nur natürlich, zum Wir überzugehen. Zumal es im Moment in Berlin wieder alle möglichen Formen des Zusammenrückens, aber auch Wegschiebens gibt. Da gibt es „Haben und Brauchen“ oder das „Projekt-raumnetzwerk“ auf der, sagen wir mal, linken Seite, die versuchen in der Gemeinsamkeit gegen prekäre und vereinzelte Existenzformen anzugehen, oder eben auch die klüngelige Gallery-Weekend-Clique aus dem Neokon-Block, die mittels einer Marktplatzbeherrschung sehr genau entscheidet, wer mitspielen darf und wer nicht. Also von „gemeinsam sind wir stark“ über „natürlich muss ich mich vernetzen, sonst bin ich in der Kunstwelt ein Nichts“ bis hin zu „der Stärkere gewinnt immer“ sind in dem Thema alle Facetten des Miteinanders beinhaltet.

Peter, in deinen Texten beschwörst du immer mal wieder die guten, alten Neunziger und wie solidarisch alles damals war. Wie ist denn deine Einschätzung der Situation heute im Vergleich zu damals. Auch wenn wir berücksichtigen müssen, dass wir das aus der Perspektive der um die Vierzigjährigen sehen und schon einige Jahre im Kunstnetzwerk zappeln, um beim Fischigen zu bleiben?

Peter K. Koch/ Ich habe nie und nimmer gesagt, dass in den 90ern alles besser war. Das wäre ja auch grauenhaft. Die Gegenwart ist doch klasse. Ich Gegenwarts-Freund! Was ich allerdings sehr oft sage ist, dass es Ende der 90er übersichtlicher war als heute. Und möglicherweise habe ich auch gesagt, dass es nach meiner Einschätzung etwas solidarischer war. Obwohl diese Einschätzung auch vollkommen falsch sein kann und vielleicht daher rührt, dass ich da einfach jünger war und eine andere Sicht auf Netzwerke hatte. Nicht so abge-

brüht. Ich hatte ein Netzwerk von Neuankömmlingen, von Berlin-Rookies, von schiefen Enthusiasten. Die waren alle mehr oder weniger kürzlich mit dem Studium fertig geworden oder was sie dafür gehalten haben und rüttelten alle an den selben (noch verrammelten!) Türen. Die waren alle existenziell unterwegs. Das fördert natürlich das Gruppengefühl. Außerdem war das noch das Ausgeh-Alter. Haupttreffpunkt der Rookies waren diverse Künstler-Bars wie das Finks von Dirk Bell, die darunter ansässige Schweiz oder später auch das Dirt neben der Maschenmode oder eben diese und jene Montags-, Dienstags- und Mittwochsbar. An den Theken sah das Leben weitaus weniger bedrohlich aus. Das mit der Solidarität hat sich dann aber recht schnell geändert. Als sich für den einen oder anderen eine Tür öffnete, da war's vorbei damit und ich muss sagen, dass ich dann auch ein wenig erschrocken gewesen bin von der Rücksichtslosigkeit und Härte, mit der jeder nur noch für sich gekämpft hat. Da war die Beschaulichkeit vorbei. Da hat sich das Blutsauger-Individualisten-Kunst-Business zum ersten Mal bei Licht gezeigt. Ich habe dann einige gesehen, die in diesen Wirren ihr Netzwerk erstmal verloren haben und ein bisschen ausgeglichen sind. Aber letztlich ist es in der Kunst doch so wie in jedem anderen freien Beruf. Ohne Netzwerk geht nix. Warum ist das in der Kunst so ein besonderes Thema?

Barbara Buchmaier/ Wenn es überhaupt ein besonderes Thema ist – es fällt mir schwer, das einzuschätzen – denke ich, dass es vor allem mit einer gewissen Orientierungslosigkeit zu tun hat, gerade hier in Berlin mit seinen vielen alteingesessenen Kulturproduzent/innen einerseits, aber auch den ständig neu Zureisenden. Mit der Angst davor, alleine dazustehen, alleine gesehen zu werden und daraus entstehend dem Wunsch, in der unübersichtlich gewordenen

Gemengelage zu einem bestimmten Geschmacks- und Interessenskreis dazugehören und das auch offen zu zeigen, koste es, was es wolle: „In ist, wer drin ist“, das hat, glaube ich, schon Kippenberger gesagt. Doch so einfach ist es oft nicht, Teil eines Netzwerkes zu werden. Und zu glauben, dass in so einem Netz-Werk alle gleich wären, wäre völlig falsch. Auch dort gibt es die Macher und Entscheider, genauso wie die Mitläufer oder Fans, die das ganze System erst stützen und ermöglichen. Allerdings tendiert der Begriff „Netzwerk“ schon dazu, Vorstellungen von Hierarchie und Exklusivität zu überblenden, als ginge es allein um eine allgegenwärtige, möglichst symmetrische Kraft der Integration.

Was mir nicht ganz klar ist: wie kam es eigentlich zur Institutionalisierung der Netzwerk-Idee? Bis vor kurzem hat man sich noch über die „Seilschaften“ (meist älterer Herren) erbost, doch, von der Struktur her, was sind die heutigen, allgegenwärtigen „Netzwerke“ eigentlich anderes? In ihrem Begriff steckt ja inhaltlich sowohl die Idee vom Beute-Machen wie auch die vom Macht-über-etwas-haben drin.

Warum also sind sie plötzlich erlaubt, wenn nicht gar von allen Seiten her erwünscht? Geht es einfach nicht mehr anders? Sorry, das sind jetzt viele Fragen auf einmal ...

Peter K. Koch/ Aber sehr gute Fragen, denen ich zuerst gerne noch eine Anmerkung hinzufügen würde, und zwar eine für mich ganz wichtige. Viele Künstler werden ja nur Künstler, weil sie nicht anders können. Klar gibt es auch die, die schon mit sieben anfangen zu zeichnen und nie was anderes wollten. Oft sind es aber doch eher die, die in der Pubertät plötzlich anders werden als die anderen und sich eigene Wege suchen (müssen). Die sich bedingungslos individualisieren, die sich absondern, die Einzelgänger werden. Das Künstlersein hat doch auch etwas damit zu tun, sich eine eigene Welt zu schaffen, die mit der „realen“ Welt nichts zu tun hat. Je stabiler diese Scheinwelt, desto besser die Kunst-ergebnisse. So ist das doch. Und dann sollen plötzlich diese ganzen Einzelgänger, die auch während der Ausbildung auf Individualität getrimmt werden, Netzwerke bilden und sich eingliedern in Systeme, Gruppen und Seilschaften. Das ist widernatürlich. Das kann doch nur zu inneren Spannungen führen. Ich kann mir deshalb eigentlich kaum vorstellen, dass das viele Künstler freiwillig machen. Deswegen scheitern auch so viele an dem Thema. Aber es ist ganz klar: Die Soft-Skills sind entscheidend. Ich kann noch so oft im Atelier 'ne tolle Arbeit machen, wenn's keiner merkt ist's doof. Also muss ich jemandem davon berichten und das muss ich aber erstmal persönlich machen. Und am besten berichte ich es jemandem, der es jemandem anderen weiter berichtet, damit die Sache ins Rollen kommt. Die Unabhängigkeit des Künstlers ist demnach sowieso eine vollkommene Illusion. Es gibt überall und in jedem Bereich Entscheider, die man kennen muss, sonst läuft es nicht. Also, ich habe schon wahnsinnig viele künstlerisch vollkommen untalentierte Leute gesehen, die nur deswegen Erfolg hatten, weil sie immer die richtigen Hände geschüttelt haben und ganz viele, die auf der anderen Seite des Zauns standen und zwar über genügend Talent verfügten, aber unfähig zur Kommunikation waren. Kommunikation entscheidet heute alles und das widerspricht dem Künstlers Wunsch nach Vereinzelung. Das ist das Problem.

Barbara Buchmaier/ Ja, da ist sicher was dran. Möglicherweise tut sich da aber gerade eine Art von Generationenwechsel auf: so wie mein Eindruck ist, ist es für viele Kunststudent/innen und Absolvent/innen, gerade von so gehypten Karriereschmieden wie der Städelschule inzwischen schon ganz normal, dass das „Networking“ einen großen Teil der Arbeit ausmacht. Sie sind quasi schon so erzogen worden. Das mag nicht für alle gelten, aber doch für viele. Vergleichbar wäre die Beobachtung, dass auch deren Kunstprodukte heute oft relativ einfach entschlüsselbare Kreuzungen bereits bestehender Kunstwerke und anderer kultureller Erzeugnisse, geschmacklich für gut oder „bad“ befundener Styles und Attitüden darstellen. Ich nenne solche Arbeiten inzwischen auch schon „Verkörperungen von Netzwerken“ oder so ähnlich, da suche ich noch nach dem richtigen Begriff – Körper, in denen verschiedenartige Ansätze von Appropriation und Begehren zusammenfließen (der junge New Yorker Kritiker Michael Sanchez nennt solche Arbeiten „Avatare“). Für diese aktuelle künstlerische „Collage-Technik“ wird ja inzwischen u. a. der Begriff der Ready-made-Gesture benutzt. Silberkuppe nannte kürzlich eine Ausstellung „Copy and Taste“.

Und in den Netzwerken der Leute gibt es oft ja auch eine Art geschmacklicher Gesetze. Das geht, das geht nicht ...

Aber zurück zum Aktionsfeld selbst: Peter, du hattest ja die Frage gestellt, ob „Netzwerken“ im Kunstfeld etwas Besonderes ist. Ich denke nicht, dass es das ist –, aber: im Kunstfeld werden Netzwerke besonders gut sichtbar, z. B. in den Teilnehmerlisten von Gruppenausstellungen oder den Künstlerlisten von Galerien. Die im Dezember 2011 von David Lieske und Peter Kersten gegründete MATHEW-Galerie in Charlottenburg wäre da vielleicht ein neuer Höhepunkt: genau das insiderhafte Arbeiten mit Künstler/innen aus dem Freundesumfeld, die über Empfehlungen weitergereicht werden, ist hier Programm. Was denkt Ihr darüber?

Andreas Koch/ Der Bereich der Bildenden Kunst ist bestimmt einer, in dem die Vermischung von Privatem und Beruf sehr ausgeprägt ist. Man verbringt als Künstler einfach viel Zeit mit seinesgleichen, wenn man nicht gerade im Atelier alleine arbeitet. Anstatt in eine Kneipe zu gehen, geht man lieber zu einer Eröffnung, und danach in Bars in denen hauptsächlich Künstler und Kunstbetriebler sitzen, heutzutage eben zum Beispiel in die Bar 3. Das ist auch ok und selbstgewählt und macht meist glücklich. Schwierig wird es meines Erachtens erst, wenn das soziale Miteinander selbst zum Programm ausgerufen wird. Kippenberger und später sein Schüler Rehberger am Städel machten das ja vor: kommst du nicht mit zum Saufen, bist du nicht dabei und die bekritzelten Bierdeckel stellen wir morgen aus, aber ohne dich. Dieses Selbstbezügliche in der Kunst, das zur Zeit so sehr nervt, war ja schon immer Teil der Kunst und Teil ihrer Selbstvergewisserung. Der Anteil der referentiellen Kunst ist aber zur Zeit besonders hoch, und man bezieht sich nicht nur auf die erweiterte Moderne, auf andere Arbeiten, sondern gleich auf seine Freunde und den Abend zuvor. Statt Referenzkunst Beziehungskunst. Und da ist die Post-Köln-Richtung um Krebber, Carpenter, Bonin oder Althoff, flankiert von Graw und Texte zur Kunst besonders stark. Versteht erst mal kein Mensch, was da ausgestellt wird, man war ja nicht



unsere Bar ATLAS öffnet für drei Wochen in der Adalbertstraße 96/Balkon.
Ab dem 27. März jeweils Dienstag bis Freitag von 19 - 24 Uhr sind wir da.

Viele Grüße!

Jan Dietrich, Timo Feldhaus, Nina Franz, Hella Gerlach, Stephan Gripp, Berit Homburg,
Jan Joswig, Fiona McGovern, Dominikus Müller, Magnus Schäfer und Roman Schramm

ATLAS
Adalbertstraße 96/ Balkon
Berlin

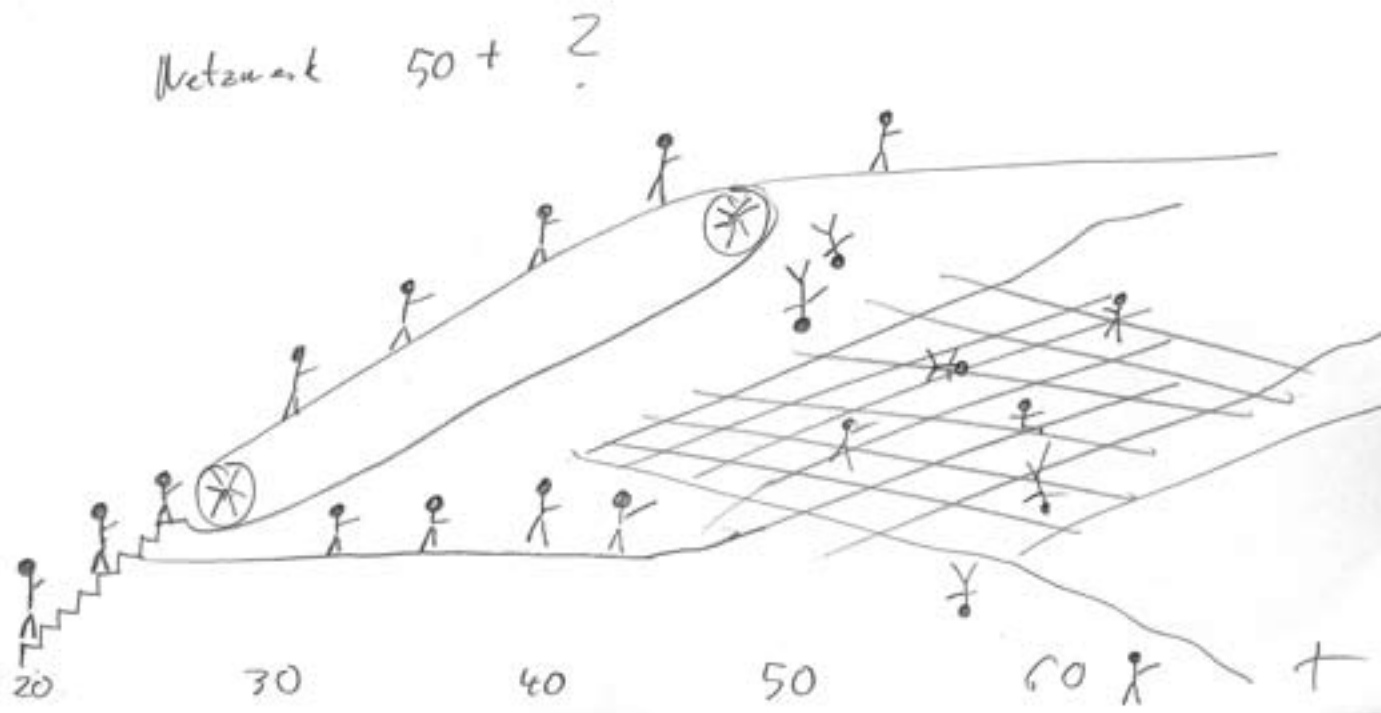
atlas

dabei, aber das ist für die Kunsthistorienbildung ja auch egal. Später heißt es nur noch, ja der hat doch damals mit dem und die waren doch immer im ... Mir sind aber die Arbeiten zu hohl, ich habe da keine neuen Erkenntnisse, keine Aha-Erlebnisse, für mich ist das nur Sozial-Dekor ... Fashion-Kunst. Deswegen finde ich das Wortspiel „Copy and Taste“ auf den Punkt gebracht. Hier funktioniert Kunst wie Mode mit all ihren „musts“ und „don'ts“, aber darüber hinaus kann man nichts sagen.

Barbara Buchmaier/ Ich verstehe genau was Du meinst ... Wir werden sehen, wie sich die Dinge entwickeln. Ich versuche mich aber schon dazu zu zwingen, offen zu bleiben, die Entwicklung mit klaren Augen zu verfolgen und den jungen Leuten auch eine Chance zu geben, Kulturpessimismus hin oder her. Ganz interessant ist ja, dass es zugleich einen Ruf nach den Alten gibt, nach denen, die noch ohne Internet und Mobiltelefon aufgewachsen sind: „Hilfe, wir wollen zurück zu den Alten!“ unkte kürzlich Dieter Bartzeko in der FAZ (15.3.12) und beschreibt eine nostalgische, „unverkennbare kollektive Sehnsucht nach charismatischen Persönlichkeiten und den einstigen geordneten Verhältnissen, für die sie stehen.“ Hm? Naja, Kippenberger und Co. dürften dafür ein gutes Beispiel sein, wobei, geordnet war da vermutlich eher wenig ... Aber man sollte sich schon bewusst machen, dass man damals in Köln Anfang der Neunziger, als u.a. Stephan Dilleuth, Nils Norman und Josef Strau mit ihrem Ausstellungsraum „Friesenwall 120“ den Köln-Mythos mitschrieben, einfach noch keine Mobiltelefongeräte, noch kein Internet hatte, von Smartphones ganz zu schweigen. Recherche und Kommunikation liefen anders. Auch Digitalkameras waren damals noch nicht verbreitet, weshalb es auch relativ wenig ephemäres dokumentarisches Fotomaterial aus der Zeit gibt.

Wie siehst Du denn die Entwicklung der jüngeren künstlerischen Praxis, Peter? Dieses Netze-Spannen zu charismatischen Persönlichkeiten und deren Werken, die dann, wie auch immer, aufgewärmt, wiedergekaut werden ...?

Peter K. Koch/ Das ist ja seit jeher eine funktionierende Strategie. So wie man sich als Künstler für Materialien entscheidet, die entweder neutral oder bereits in irgendeiner Weise codiert sind, so entscheidet man sich auch für den eher vereinzelter oder den eher vernetzten Weg. Man kann sich ja ganz bewusst in eine Linie stellen mit Personen oder bereits tradierten Werkstrategien, so dass die Bezüge für jedermann leicht nachvollziehbar sind oder man kann versuchen den neuen Weg zu finden. Die codierte und tradierte Variante ist sicher die etwas einfachere, aber oft eben auch die erfolgreichere. Nicht nur für den Produzenten, sondern auch für die Rezipienten ist es einfacher, sich darin zurechtzufinden. Ich persönlich finde es immer ein bisschen peinlich, wenn diese Nähe anbietend wird. Der Kunstmarkt hingegen ist da nicht so empfindlich und findet das mitunter sogar ganz prima. Da das Sampling mittlerweile den gesamten Alltag und natürlich alle kreativen Prozesse durchdrungen hat, ist es auch kein wirklicher Aufreger mehr. Ich finde das einfach ein bisschen zu faul und zu kühl geplant. Ich war übrigens Anfang der Nuller absolut überrascht, wenn nicht sogar schockiert, dass die Strategie aggressiver Männerbündlerei, vergleichbar mit Tendenzen der Zwanziger oder Achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts, deren Protagonisten leichtfüßig bis ganz nach oben getragen hat. Das hätte ich im emanzipierten Betrieb für unmöglich gehalten. Aber da hat sich nichts geändert. Und so kennt doch jeder mindestens einen vollkommen minderbegabten Künstler, der es nur zu etwas gebracht hat, weil er sich exzellent zu vernetzen weiß und



immer die richtige Hand schüttelt, was wiederum eine echte Begabung ist.

Andreas Koch/ Ich schlage eine grobe Trennung in Taktiker und Nicht-Taktiker vor, natürlich mit Überschneidungen. Die Taktiker sind dann auch meist die Künstler, die ich manchmal Marktlücken-Künstler nenne, also die, die nicht primär danach schauen, ob sie wirklich etwas zu sagen haben, sondern die, die nach der Lücke suchen. Diese Künstler checken so lange den Markt ab, bis sie den Ansatz gefunden haben, der gehen könnte und das ziehen sie dann erst mal durch. Das hat dann erst mal nicht so viel mit ihnen zu tun. Vielleicht ist das so auch etwas zu schwarz-weiß formuliert, und die Trennung in guter Authentiker und böser Strategie ist auch etwas platt, aber tendenziell sind die Taktiker natürlich auch die besseren Netzwerker. Sie überlegen sich erst zehn Mal, ob sie zu dieser Person dies oder jenes sagen. Ein bekannter Künstler – Namen lasse ich hier aus taktischen Gründen besser weg, aber er arbeitet mit dem Medium der Fotografie – coachte mich einmal auf einer Künstlerparty. „Du gehst jetzt zu dem Kurator rüber, redest aber nicht länger als zwei Minuten, egal wie es sich entwickelt, dann musst du weiter.“ Der dachte nur so, hat allerdings auch ungleich mehr Erfolg. Ist nicht schlimm, aber man sollte das nur in der Gesamtbewertung der künstlerischen Position miteinfließen lassen und nicht nur sagen „super Arbeit“ sondern auch „toller Netzwerker mit gutem Riecher für Marktlücken“, also ähnlich wie Peter schon sagte.

Was mir noch zum Thema einfällt, ist die Frage nach dem Netzwerk der über 50-Jährigen. Die Nachwendegeneration der Künstler kommt jetzt genau in dieses Alter, wo es noch einmal ein bisschen härter wird. Entweder du hast dich institutionell festgebissen als Professor oder Kunstvereinsleiter –

denn das Thema umfasst den gesamten Kunstbetrieb – oder du gehörst zu den wenigen Supererfolgreichen, die im Kanon gelandet sind. Alle anderen schauen erst mal in die Röhre und ihren 25-jährigen Nachfolgern beim Karrieremachen zu. Vielleicht sollten wir einen Kunstverein für Ältere gründen „the old post-established artist, born 1962“ oder klingt das zu depressiv?

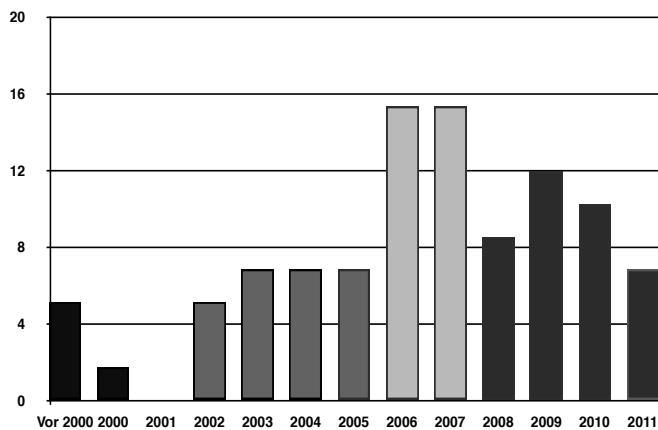


Abb. 1: Gründungsjahr der Projekträume



Abb. 2: Verteilung der Ausstellungsorte

Projekträume: Vitales, aber fragiles Herz der Kunstszene

/ Studie über die Situation von Projekträumen in Berlin

Berlin – die schillernde Künstlerwerkstatt Europas strahlt in alle Richtungen wie das Eldorado. Trotz einer Realität, in der Galeristen und Kritiker gemeinsam mit Museumsdirektoren und Sammlern den harten Legitimierungsweg gestalten und in der der Markt wie in jeder anderen Metropole der zeitgenössischen Kunst, ob New York, Hong Kong oder London, allmächtig wirkt. Worin begründet sich Berlins Anziehungskraft? Sie hängt definitiv stark mit dem europaweit einzigartigen Phänomen der großen Zahl an Projekträumen zusammen, die wie unzählige, fragile Frühlingsblümchen überall in Berlin zu sprießen scheinen. Im Gegenteil zur romantischen Vorstellung eines endlosen Blumenmeeres, das sich weit über die Stadt hinaus verbreitet, lässt sich jedoch feststellen, dass es so viele Räume in Berlin gar nicht gibt, und viele wird es bestimmt nicht für immer geben. Zurzeit sind es etwa 150, und es scheint, als habe nach der Blütezeit in den Jahren 2006 bis 2007 ein unbefristeter Herbst eingesetzt. Viele Räume sind relativ jung, auch wenn ein paar ältere Dauerblüher darunter sind (ob Sox, gegründet 1990, Flutgraben e.V., gegründet 1996, oder Meinblau, gegründet 1997). Grundsätzlich lassen sich drei Generationen von Räumen unterscheiden: die Überlebenden aus der 90ern, die Jahrhundertwende-Räume und die Räume aus der „Goldenen Zeit“ 2006 und 2007 (siehe Abb. 1). Der fruchtbare Boden von Berlin ist jedoch für diese Blümchen langsam überstrapaziert. Wenn ein Boden nicht mehr trägt, kann dies mehrere Ursachen haben: Zum Beispiel die Überwucherung mit Parasiten oder Luftmangel durch Verdichtung. Eine solche Diagnose lässt sich gut auf die Bezirke Mitte und Prenzlauer Berg übertragen. Auch Kreuzberg könnte ein Jahr Kulturbrache vertragen. Im Kontrast hierzu verfügen die angrenzenden Bezirke (noch) über fruchtbare Erde: so etwa Wedding, Neukölln und Lichtenberg (siehe Abb. 2).

Das auf Berlin projizierte Bild vom gelobten Land der zeitgenössischen Kunst benötigt dringend einen Realitätsabgleich. Die jüngste Entwicklung der Begrenzung von Freiraum in Berlin, besonders bemerkbar im Zuge des spekulativen Verkaufs von ganzen Stadtvierteln und der damit verbundenen Mietpreisstörungen, gefährdet und verdrängt insbesondere die Projekträume. Obwohl die „freien Kunstprojekträume und -initiativen“ oft als marginalisierte Akteure bezeichnet werden, spielen sie eine zentrale und oftmals unterschätzte Rolle im Kunstfeld. Wenn Berlin die „Künstlerwerkstatt Europas“ ist, so sind Projekträume ihr vitales und dennoch fragiles Herz. Eine im Sommer 2011 von mir durchgeführte Studie beleuchtete die spezifischen Merkmale von Projekträumen und lieferte eindeutige Belege für deren Leistung im Berliner Kunstfeld, die sich in vier Hauptkategorien einteilen lässt: ihre ästhetische, ihre kulturelle Leistung, ihre Arbeitsleistung sowie ihre wirtschaftliche Leistung.

Kollaborativ, diskursiv, partizipativ

In ihrer Selbstbeschreibung definieren die Projekträume ihre künstlerische Leistung, indem sie „Raum für eine künstlerische Praxis (bieten), die mehr prozess- als produktorientiert ist, einen kollaborativen und/oder partizipativen Ansatz verfolgt, die dialogische und/oder diskursive Formate einsetzt. Diese künstlerische Praxis zeichnet sich durch ihre besondere Kontextbezogenheit aus: Der Austausch über gesellschaftlich relevante Themen steht im Vordergrund, künstlerische Arbeitsprozesse werden erfahrbar und ihre Produktionsbedingungen werden mit reflektiert“ (Positionspapier des Netzwerks auf www.projektraeume-berlin.net). Projekträume sind dementsprechend nicht nur Räume, in denen Kunstwerke präsentiert werden, sondern in denen sie auch geschaffen, kommentiert, präsentiert, überlegt, miterlebt und mitprodu-

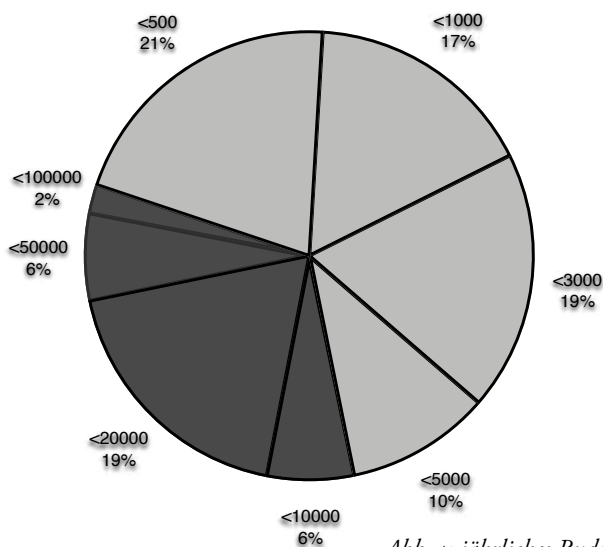


Abb. 4: jährliches Budget

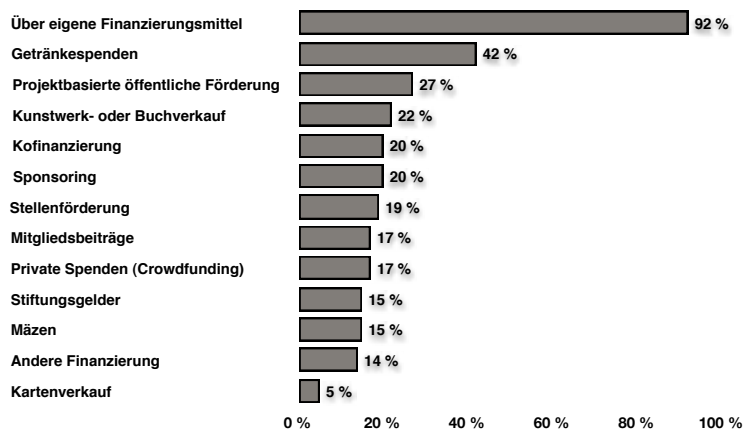


Abb. 5: Finanzierungsquellen

agieren und fordern eine nichtkapitalistische Ökonomie. Damit ist gemeint, dass Projekträume Wirtschaftlichkeit nicht prinzipiell ablehnen, sondern kanalisieren – Karl Polanyi, der deutsch-ungarische Wirtschaftstheoretiker hätte gesagt, sie betten die Ökonomie in die Kunst ein. Diese Zähmung des Wirtschaftlichen gelingt den Projekträumen aber bisher nur unzureichend: 67% der befragten Kunsträume geben nämlich als jährliches Budget weniger als 5.000 € an (siehe Abb. 4). Zudem werden sie von der Förderpolitik kaum berücksichtigt, die sich zunehmend stärker auf die großen und öffentlichkeitswirksamen Institutionen mit internationaler Prägung konzentriert. Strukturelle Förderungen erhalten die Projekträume daher nicht (oder noch nicht: siehe zum aktuellen Stand der Verhandlungen www.projektraeume-berlin.net). Dieses minimale Budget deckt im besten Falle günstige Mietkosten und minimale Produktionskosten. In den meisten Fällen können sich die Projekträume nur über Zwischennutzungsverträge räumlich niederlassen, was sie sehr verwundbar macht. In der Regel stehen kaum Mittel für die Arbeitskraft zur Verfügung: tatsächlich arbeiten 71% der aktiven Beteiligten ehrenamtlich. Entsprechend deutlich ist der Begriff „Selbstausschöpfung“ auf der word-cloud zu erkennen. Die selbstorganisierten Künstler quälen sich freiwillig, um die Räume parallel zu ihren Neben- und variablen Broterwerbsjobs und selbstverständlich auch parallel zu ihrer künstlerischen Tätigkeit zu erhalten. Sie streben dabei nach der „wahren“ Währung, nach „Aufmerksamkeit“, wie die einen sagen, während andere den Lohn der Kunstrezeption eher als „Partizipation“ beschreiben. Finanzierungsquellen sind in diesem Bereich eine Rarität und beschränken sich hauptsächlich auf persönliche Mittel „aus der eigenen Tasche“ (92%) sowie auf „Getränkespenden“ (42%). Weit abgeschlagen steht erst an dritter Stelle die projektbasierte öffentliche Förderung (27%) (siehe Abb. 5).

Idealisten oder symbolische Kapitalisten?

Die Leistung von Projekträumen für den Bereich Bildende Kunst in Berlin ist unbestreitbar und deutlich zu belegen: sie

tragen ebenso zur Kunstproduktion wie zum künstlerischen Diskurs bei, indem sie den notwendigen Raum dafür schaffen. Darüber hinaus öffnen sie Räume für Begegnungen und fördern kooperative Arten von Beziehungen im Kunstbereich. Sie bilden ein zentrales Artikulationsorgan der Kunst, indem sie Brücken zwischen den einzelnen Künstlern und der etablierten Szene schlagen. Bei weitem nicht so marginalisiert wie sie wahrgenommen werden, bilden sie das Herz der zeitgenössischen Kunstwelt Berlins und geben ihr ihren Puls. Gerne als oppositionelle Kraft stilisiert, werden sie den Kunstinstitutionen häufig frontal gegenübergestellt, obwohl sie im Kunstbetrieb gut integriert sind und eher einen Teil des gesamten Getriebes bilden.

Die von den Projekträumen geleistete Arbeit beruht auf dem starken Engagement ihrer Protagonisten, angetrieben entweder von Idealismus – oder, wie böse Zungen behaupten, vom reinen Selbst-Marketing. So gibt es heutzutage genug Galeristen, die einen Projektraum eröffnen, um sich das mit dem Format „Projektraum“ verbundene symbolische Kapital anzueignen. Entsprechend stellt sich die Frage, ob die Projekträume letztendlich eher die Vorstufe zum etablierten Kunstmarkt bilden oder weiterhin als Ausgangspunkt eines partizipativen Ansatzes betrachtet werden können, der von der Kunst „als einem zentralen Schauplatz des Gemeinwerts“ träumt und der die „künstlerische Arbeit heute zunehmend auch als Bildungs- und Demokratietätigkeit“ (Manifest Haben und Brauchen) begreift. Lasst uns von diesem zweiten Ansatz weiter träumen.

Séverine Marguin

Die Studie und Umfrage zu den freien Berliner Kunstprojekträumen und -initiativen wurde im Sommer 2011 von Severine Marguin durchgeführt. An dieser Stelle möchte sich die Autorin ausdrücklich bei dem Netzwerk freier Kunstprojekträume und -initiativen (www.projektraeume-berlin.net) für die Unterstützung bedanken. Danke auch allen Teilnehmern, die sich Zeit für diese Umfrage genommen haben.

Jeff Gordon clique
 + Hadicke
 + Kobalting
 Professoren
 Halle
 Berlin
 dann



Good Old Frenemies: Produzentenräume

/ Die Geschichte der unabhängigen Bewegungen und ihrer Räume

Selbstorganisierte Kunsträume boomen. Kein Tag vergeht, an dem nicht neue gegründet werden, während sich andere schon wieder auflösen. Aktuell weit über 1000 bundesweit. Mit hoher Wachstumsrate, Fluktuation und immer globaleren Netzwerken erreichen sie zunehmend öffentliche Aufmerksamkeit. Zugleich agieren die meisten auf einem Low- oder No-Budget-Niveau und investieren mehr Zeit und Geld, als sie erwirtschaften oder durch Fördermittel abdecken können. Dass sich Raumnutzungen, Teamkonstellationen und Organisationsformen immer wieder verändern, macht die Verwirrung komplett, die Netzwerke allerdings umso vielschichtiger. Ihre Markenzeichen: Vielfalt, Popularität und Prekarität.

Projektraum, Off-Raum, Artist-Run-Space, Produzentengalerie

Die Terminologien wuchern und wechseln wild je nach Standort und Szene – schließlich will man einzigartig sein und sich jeder Kategorisierung entziehen. Vor allem aber erfordern externe Erwartungshaltungen eine adressatengerechte Vermittlung: Will man Fördergelder, ist man gemeinnütziger Verein – bevorzugt man die unternehmerische Variante, eher eine Produzentengalerie im GbR-Format. Mischformen kombinieren beides miteinander. Rechtsformfreie Gruppen wiederum verweigern sich jeglicher Förderung oder halten sich die Quellen vorerst offen. So oder so ist man auf jeden Fall: unabhängig. Weitere Attribute: alternativ, kollektiv, vernetzt, interdisziplinär, projektförmig, anti-institutionell, nicht-kommerziell, experimentell, subkulturell, hybrid, temporär, jung, (noch) nicht etabliert.

Ich nenne sie erst einmal „Produzentenräume“. Weil mir die Unterscheidung zwischen kommerziell und nicht-kommerziell, on hier und off dort, widerstrebt. Sie taugt nicht für einen zeitgemäßen Vergleich, weil viele heute alles zugleich

praktizieren: Selbstreflexion, Intervention, Diskussion, Mesepresenz und – ja auch: Verkauf. Attribute wie off, alternativ, unabhängig und artist-run sind damit erleichternder Weise eliminiert.

Flashbacks: Die Kunstgeschichte ist weitaus weniger eine lineare Abfolge einzelner Künstlergenies als eine netzwerkförmige Matrix selbstorganisierter Kollektivformen. Spätestens im 19. Jahrhundert wird der Künstler zum Solitär. Er bezahlt seinen Freiheitsgewinn mit einem Zuwachs an sozialer Labilität, Konkurrenz und eines verschärften Rekurses auf sich selbst. Reflexartige Reaktionen darauf: Do-it-yourself-Teambildungen.

1809: Aus Unzufriedenheit mit den erstarrten Ausbildungsriten schließen sich sechs Wiener Akademie-Studenten zur „St. Lukas-Bruderschaft“ zusammen. Die romantisch-religiösen Nazarener ziehen mit ihrem Anführer Friedrich Overbeck nach Rom in ein Kloster, um sich ganz ihrer Kunst zu widmen und weitere Mitstreiter zu gewinnen. Der Wandel von der Kleingruppe zum Netzwerk birgt auch hier schon die Gefahr von Differenz, Konturverlust und führt schließlich zur Auflösung. In der Folgezeit suchen unzählige Künstlerkolonien (Barbizon, Worpswede & Co) mit Stadtfucht und Pleinair die Synthese von Kunst, Natur und Leben.

1855: Gustave Courbet errichtet den „Pavillon du Réalisme“ und gründet einen der ersten temporären Artist-Run-Spaces mit einer Solo-Show, in der er neben den offiziell auf der Pariser Weltausstellung gezeigten Werken 40 weitere präsentiert. Cleverer Marktstrategie und Verteidiger selbstorganisierter Autonomie zugleich: Bourdieu-Sensible wie Isabelle Graw entdecken bereits hier Symbol- und Marktwert in strategischer Eintracht.

Flächenbrand im Zeitraffer: Mit dem „Salon des Refusés“, „Salons des Independants“ und europaweiten Secessionen



folgen Unmengen an Vorläufern heutiger Satellitenmessen per Selbstorganisation. Die hier Aktiven etablieren sich mit der Zeit, positionieren sich in Jurys und im Kunsthandel, um ihrerseits zur Reibungsfläche der Nachfolgenerationen zu werden.

Nach der Jahrhundertwende: Futuristen, Dadaisten, Surrealisten. Die Avantgarde-Bewegungen formieren sich noch radikaler mit konturierterem Programm und vor allem: Manifesten! Die Überführung von Kunst ins Leben wird das Thema des 20. Jahrhunderts, erst beim „Bauhaus“, später in Warhols Factory oder der Fluxus-Bewegung.

1957: Die „Situationistische Internationale“ breitet ihr Netzwerk über Europa aus. Vietnam- und Algerienkrieg geraten ebenso ins Kreuzfeuer wie Kunstmarkt und Konsumspektakel. Ihre Waffen: Kommunikationsguerilla, Détournement und Cultural Jamming.

Ab 1968 entstehen im Zuge der neuen sozialen Bewegungen unzählige künstlerische Vernetzungsmodelle, die die gängigen Praktiken im Kunstsystem aufsprengen. Moderne Mythen geraten ins Wanken, neue Slogans sind Dezentralisierung, Partizipation, Emanzipation und Vernetzung. Alles scheint möglich.

In Berlin gründen sich mit „die zinke“ und „Großgörschen 35“ die ersten Selbsthilfegalerien, die dem erlahmten Kunsthandel frischen Input geben und sich rückblickend für viele als Sprungbrett für Weltkarrieren erweisen. In den Siebzigern werden aus Selbsthilfe-Produzentengalerien und Dieter Hacker proklamiert: „Tötet Euren Galeristen. Kollegen! Gründet Eure eigene Galerie.“

Hilka Nordhausen öffnet in Hamburg mit der „Buch Handlung Welt“ die Tore für kritische Kunst- und Textproduktion. Auch Harald Szeemann versucht sich an institutionsfernen Orten wie der eigenen Wohnung in Bern („Großvater, ein Pionier wie wir“, 1974). In der DDR treffen sich Künstlerkollektive heimlich privat oder in Kirchen, produzieren Zeitschriften im Eigenverlag und betreiben im wahrsten Sinne Subkultur.

Nicht wenige Projekte der 1980er und 1990er genießen heute unter Insidern Legendenstatus und verführen zum lautmalrischem Name-Dropping: BüroBert, CopyShop, Hobbypop, Frischmacherinnen, allgirls, Galerie Fruchtig und Akademie Isotrop. Obrist lädt 1991 zur „World Soup“ in seine Küche ein, Biesenbach 1992 in „37 Räume“ der Auguststraße. Kuratoren und Künstler tauschen Rollen, finden Nischen und improvisieren, was das Zeug hält. Die Züricher Shedhalle startet schon 1980 – als Offspace.

Déjà-vus heute: Seit den Nazarenern haben unzählige Initiativen weltweit bewiesen, dass sich Co-Working oft mehr lohnt als das Sich-Abstrampeln als Einzelner. Auch wenn es unter „Frenemies“ (engl. Kontamination aus friends & enemies) die Balance zwischen Individuum und Kollektiv immer neu auszutarieren gilt und viele Gefüge nicht lange Bestand haben, schließt das Nachhaltigkeiten nicht aus – im Gegenteil. Der Proklamationsgestus ehemaliger Manifeste findet sich heute in den „Mission Statements“ („Über uns“) auf Webseiten wieder. Der damals utopische Fortschritts- und Reformglaube klingt hier weitaus pragmatischer, zuweilen wie Förderantragslyrik, aber auch selbstreflektierter.

Situationistische Praktiken mutieren zu Vorbildern für Kunstpraktiken wie Marketingstrategien: Von den New Yorker Guerilla Girls, über umweltaktionistische Guerilla Gardenings bis hin zu Flash Mobs von und bei Burger King. Guy Debords urbanes Umherschweifeln hinterlässt Spuren in öffentlichen Raumprojekten (Park Fiction) und Trendsportarten (Le Parkour). Damals wie heute sind Mythos, Anspruch und Realität nicht immer deckungsgleich. Mal mehr mal weniger reflektiert, sind die Situationisten noch heute die meist zitierte Referenz bei Produzentenraumbetreibern. Sicher auch, weil sie schon früh ganz ohne Twitter und Facebook das internationale und interdisziplinäre Netzwerken praktizierten.

Das Modell Produzentengalerie erfährt in Berlin bei LIGA, DISKUS und REKORD ein erfolgreiches, in den Medien gehyptes Revival und lässt mit unzähligen Nachahmern die Brunnenstraße jahrelang pulsieren.

„Based in Berlin“ 2011: An Wowerits heiß debattierter „Leistungsschau“ nehmen auch die Projekträume „Autocenter“ (mit Gastkurator) und „After the Butcher“ (mit Künstlergruppen) teil. Biennale Venedig 2011: Kuratorin des Schweizer Beitrags für das Teatro Fondamenta Nuovo ist die Künstlerin Andrea Thal, die auch Programmverantwortliche des Züricher Produzentenraums Les Complices ist.

So einiges Vergangene wirkt politisch radikaler als heute. Man denke an die Messe „20k“ in Köln 1996, die das Sponsoring von Siemens in Höhe von 40.000 DM aus Autonomiegründen ablehnte. Der Rückblick beweist aber auch, dass sich Subversion und Etablierung, symbolischer und ökonomischer Erfolg nicht zwingend ausschließen, sondern oftmals sogar beflügeln. Viele Ex-Offspaces sind heute anerkannte Institutionen, ehemalige Underground-Künstler rangieren an der Spitze des Kunstmarkt-Rankings oder lehren an Akademien als Beamte auf Lebenszeit.

Anders anders sein

Mit all dem kunsthistorischem Erbe im Rücken und dem heutigen „Anything Goes“ auf den Schultern sind Reichweiten und Selbstreflexionen ins Unermessliche gestiegen. Bestes Beispiel – der (nennen wir ihn) Off-Diskurs: „Offspace“ im Sinne eines abgelegenen Ortes ist eine Wortschöpfung aus dem deutschsprachigen Raum der 1980er Jahre. Vermutlich eine Referenz zum New Yorker Theater, das sich seit den 1960ern je nach Standort und Budgetgröße in Broadway, Off-Broadway und Off Off-Broadway unterteilt. Die Filmtheorie wiederum meint mit Off-Screen das, was man hören, aber nicht sehen kann. Auf jeden Fall geht es um das Randständige, das sich außerhalb offizieller Aufmerksamkeiten abspielt.

Heute scheint es genau anders herum zu sein: Off ist in. Alle damit einhergehenden Leitbilder wurden im Zuge des Neoliberalismus vielfach instrumentalisiert, durchgenudelt, ausgelutscht, verdaut und wieder ausgespuckt. Die Reflexionen darüber vervielfältigen sich spätestens seit Boltanskis/Chiapellos „Der neue Geist des Kapitalismus“ disziplinübergreifend unter Geisteswissenschaftlern, in Alltagsmedien und der Kunstpraxis selbst. Galerien orientieren sich am Role Model „Offspace“ mit „young emerging“ Projekträumen. Produzentenräume ihrerseits kooperieren vielseitig mit Institutionen: „Other possible Worlds“ (NGBK Berlin), „No soul for sale“ (X Initiative New York, Tate Modern London), „Istanbul Off Spaces“ (Kunstraum Kreuzberg/Bethanien), „Armella Show“ (Kunsthau Erfurt), „Work to do!“ (Shedhalle Zürich).

Immer häufiger erscheinen sie auch auf Kunstmesse oder beteiligen sich bereitwillig an der online Best-Of-Offspaces-Serie des (ehemals so geschmähten) art Magazins. Längst haben auch Kreativwirtschaft und Kulturpolitik die „jungen Experimentellen“ als imagefördernden Standortfaktor für sich entdeckt und betreiben mit dem trendigen Off-Label eifriges Stadtmarketing. Festivals wie „subvision“ (Hamburg), „vierwändekunst“ (Düsseldorf) oder „OFF ON“ (München) splitten die Szene immer wieder in Befürworter und Gegner: fuckoffspaces!

Eins steht fest: Die paradoxe neoliberale Anrufung „Be creative!“ lässt sich längst nicht mehr mit den polemischen

Dichotomien off-on, kommerziell-nichtkommerziell, freier, gut-böse abhandeln.

In Zeiten radikaler Privatisierung und Kulturhaushaltskürzungen teilen Produzentenräume mit Museen und Non-Profit-Organisationen das gleiche Schicksal. Sponsoren können dabei ebenso befreien oder einschränken, wie das ständige Zurechtfrisieren von Förderanträgen und Buhlen um die gleichen mickrigen Töpfe.

Entscheidend ist, dass Produzentenräume enorm zur kulturellen Vielfalt einer Stadt und Region beitragen und ohne sie Kunstpraxis wie -diskurs heillos stagnieren würden. Kritisches Potential praktizieren sie nicht kategorisch, sondern taktisch, zeitweise und situativ. Dass sie dabei in Kauf nehmen, „kein Geld zu verdienen, frierend zu arbeiten und immer wieder plötzlich umziehen zu müssen“ (O-Ton art online!), geschieht dabei weitaus weniger freiwillig und bohémehaft, als so manch schmissige Headline oder Selbstmythologisierung vermuten lassen. Gerade weil sich ihr Mehrwert eben nicht mit rein ökonomischen Verwertungslogiken berechnen lässt, sind sie umso mehr auf finanzielle Ressourcen und Raumverfügbarkeiten angewiesen. Zunehmend selbstbewusst und professionell verhandeln ihre Betreiber mit Interessensverbänden, Kulturämtern und Parteien über eine zeitgemäße Kulturförderung und Stadtpolitik: Die Hamburger Initiative „Wir sind woanders“, die Düsseldorfer „Freiräume für Bewegung“, die Schweizer Plattform „Off Off“ und nicht zuletzt das „Berliner Netzwerk freier Projekträume und -initiativen“.

Carla Orthen

Produzentenräume, Netzwerke, Festivals:

www.produzentenraum.de
www.akademie-isotrop.de
art.allgirls-berlin.org
www.autocenterart.de
www.autonomousorganization.org
www.berlinerpool.de/
www.bpigs.com/
www.freiraum-bewegung.de
fruchtig.panopolis.com
www.hobbypopmuseum.com
www.guerrillagardening.org
www.guerrillagirls.com
www.habenundbrauchen.de
www.hilkanordhausen.de
www.lescomplices.ch
www.offoff.ch/
www.parkfiction.org
www.produzentengalerie.com
www.projektraeume-berlin.net
www.shedhalle.ch
www.subvision-hamburg.de
www.thing-frankfurt.de
www.trottoir-hh.de
www.vierwaendekunst.de
www.wirsindwoanders.de

Komplizinnen und Komplizen ...

1. agieren nie alleine, sie sind mindestens zu zweit.
2. erscheinen nicht als solche, sondern als Einzelgänger.
3. kreieren ein gemeinsames Ziel, das allen Nutzen verschafft.
4. schließen temporäre, keine dauerhaften Beziehungen.
5. vertrauen tief, weil sie ein hohes Risiko eingehen.
6. machen alle mit.
7. profitieren von Differenz.
8. aktivieren das Kleine im Großen.
9. finden sich, anstatt sich zu suchen.
10. achten auf das Informelle und kommunizieren auf anderen Wegen.
11. sind Lebens-, aber auch Überlebensaktiker (weniger Strategen).
12. agieren gegen einen Gegner, der davon nichts ahnt.
13. stärken ihren Pakt im Angesicht eines (potentiellen) Verräters.
14. sind ein Beispiel für die Kraft des Schwachen.

Wenn 11 der 14 Regeln auf Sie zutreffen, dann sind wir Komplizen!

Gesa Ziemer
Prof. Dr. phil., ist Professorin für Kulturtheorie und kulturelle Praxis sowie Studiendekanin im Bereich Kultur der Metropole an der HafenCity Universität Hamburg. Zudem lehrt sie an der Zürcher Hochschule für Künste, ist Sprecherin des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Praxis“ und ist im Kuratorium des PACT Zollverein Essen. Als freie Kuratorin realisiert sie Projekte an den Schnittstellen von Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft.

Gegen das Komplizendasein

/Replik auf Gesa Ziemer, *urbanspacemag*

1. agieren nie alleine, sie sind mindestens zu zweit

Wie oft träume ich vom Zusammenarbeiten und schrecke gleichzeitig vor den zähen Aushandlungen zurück, weil die Zeit fehlt und weil es schwierig ist, ein fragiles Gleichgewicht zu finden zwischen Rücksichtnahme auf die drängenderen individuellen Projekte, Familienverpflichtungen etc. der Anderen und der Berücksichtigung meiner eigenen Interessen. Zwischen meinem Anspruch an Zuverlässigkeit und den Möglichkeiten der Anderen.

Erschwert wird dieser Wunsch zusätzlich durch das Paradox einerseits mit seinen FreundInnen zusammenarbeiten zu wollen, aber gleichzeitig davor zurückzuschrecken, der freundschaftlichen Ebene noch eine geschäftliche hinzuzufügen. Zu groß ist die Angst davor, dass das Mit- und Füreinandersein in Ausnutzung umkippt. Dass Verpflichtungen entstehen, wo die Nicht-Verwertungslogik an höchster Stelle stehen sollte. Dass es schwieriger ist als erwartet, die Ebenen und Sprechweisen tatsächlich voneinander zu trennen.

2. erscheinen nicht als solche, sondern als Einzelgänger

Ja, was denn nun? Geht es ums Gemeinsame oder die Wahrung der individuellen Handschrift und Sichtbarkeit? Warum nicht dazu stehen, dass etwas gemeinsam entstanden und ausgehandelt worden ist? Sich gemeinsam abgewungen wurde? Und damit gegen den zunehmenden Individualisierungsdrang und Corporate-Identity-Drang des Kunstfeldes ein Zeichen setzen?

3. kreieren ein gemeinsames Ziel, das allen Nutzen verschafft

Ich will kein gemeinsames Ziel, das Nutzen bringt, sondern Differenzen, die nicht verwertbar sind.

4. schließen temporäre, keine dauerhaften Beziehungen

Analog zum Prinzip: statt Beziehungen gehe ich nur tempo-

räre unverbindliche Affären ein? Aber ist nicht eine gewisse Vertrautheit die Voraussetzung für den Austausch von Differenzen und das Formulieren von Kritik?

5. vertrauen tief, weil sie ein hohes Risiko eingehen

Wo soll ich bitte dieses Vertrauen hernehmen? Als Scheidungskind mit Verlustängsten? Als Halbwaise ohne finanzpotentes Elternhaus? Als Brillenträgerin mit regelmäßigen Migräneanfällen, aber ohne jegliche Zusatzversicherung und Rentenvorsorge?

6. machen alle mit

Ja, alle machen mit, aber doch nur, wenn ihnen in irgendeiner Form ein Gewinn in Form kulturellen oder ökonomischen Kapitals winkt.

7. profitieren von Differenz

Ständig wird die Differenz gelobt, aber wo sind die Ratgeber, die einem erklären, wie man diese Meinungsverschiedenheiten und das Anderssein dann tatsächlich aushält? Wie oft arten Diskussionen in aggressives Meinungsbashing aus, in der alle einander zu übertönen versuchen? Wie kann ich Meinungsverschiedenheiten nicht als persönliche Beleidigung auffassen? Wo lerne ich Absagen auszuhalten? Wie schalte ich den Neid aus? Und wie soll überhaupt Differenz entstehen? Wenn man sich netzwerktechnisch immer nur mit Leuten umgibt, die das Ähnliche machen, ähnlich denken oder aussehen? Wo kann ich die Leute ohne Hochschulabschluss treffen? Wie finde ich mit ihnen eine gemeinsame Sprache ohne hierarchische Sprachbarrieren aufzubauen?

8. aktivieren das Kleine im Großen

Nicht das Kleine im Großen, ich will das große Ganze aktivieren! Und dabei nicht von einem Chef gebremst werden, der mich ständig kleinhält, mir ständig neue Ansagen macht, mir einen kleinen Selbstverwirklichungsbrocken hinwirft, während mein sonstiger Job aus reinem Zuarbeiten besteht.

9. finden sich, anstatt zu suchen

Ja klar, Netzwerke ergeben sich von ganz alleine, man muss nur warten und die Leute kommen auf einen zu. Nein, die Leute kommen auf einen zu, weil du dich auf den gleichen Veranstaltungen wie sie rumtreibst. Weil du von jemandem empfohlen wirst, weil du smalltalk betreibst und dich in Projekten engagierst und auf möglichst vielen Ebenen sichtbar bist.

10. achten auf das Informelle und kommunizieren auf anderen Wegen

Soll ich mich tatsächlich auf die Strasse stellen und darauf warten, dass der Einfall, nein, der Umfall kommt? Dass mir jemand seine Visitenkarte in die Hand drückt, mit der Aufforderung, ich solle doch mal einen Text für ihn schreiben, weil ich so poetisch daherkommen würde?

11. sind ein Beispiel für die Kraft des Schwachen

Gruppenbildungen als Selbstermächtigungen? Aber ist die Voraussetzung dafür nicht die Aufgabe meiner größten Schwäche – der Schüchternheit? Schon der erste Schritt in die Gruppe ist da schwer. Aber vielleicht sollte ich mal überlegen, eine Selbsthilfegruppe für Schüchterne zu begründen? Ganz ohne Netzwerker-Hintergedanken natürlich.

Niele Büchner

Wer über Netzwerke reden will, sollte über Komplizenschaft nicht schweigen: Teilnehmende Beobachtungen aus dem prekären Berliner Alltag, der den Versuchungen des No-Budget-Jet-Set bisweilen mit dezidiertem Anti-Glam begegnet.

Dein Essen zahl ich selbst

/Netzwerk und Komplizenschaft

„Du bist wohl ein ziemlich guter Netzwerker.“ Das ist einer dieser unterschwellig beleidigenden Sätze, die gerne zwischen zwei Getränken dahin gesagt werden – und bei mir zu Anfällen von Richtigstellungen führen. Zuletzt gehört habe ich ihn in diesem Glaskasten mit wechselndem Namen neben dem Café Moskau, in dem in jüngster Zeit unter dem Motto „True Collectors“ einige sehenswerte Ausstellungen zu sehen waren – und wohl auch in Zukunft noch zu sehen sein werden.

In bunter Runde saßen: Ein „True Collector“, der in Kreuzberg mit Büchern handelt und in den letzten Jahren eine kleine, feine und in ihrer Autonomie beeindruckende Privatsammlung aufgebaut hat. Außerdem ein von ihm protegierter Künstler, der Grenzbereiche der Abstraktion auslotet und einst in seinem Atelier im Prenzlauer Berg Gruppenausstellungen mit Leuten wie Andrew Gilbert organisierte. Und daneben eine Künstlerin, deren Wurzeln bis in die Westberliner Avantgarde der Achtzigerjahre zurückreichen und die mit selbstgebauten Lochbildkameras den Geist der „Genialen Dilettanten“ wiederaufleben lässt.

Später gesellten sich zu uns: Der Friedrichshainer Wohnzimerkurator, der am Boxhagener Platz noch einmal den disidenten Hauch einer spätsozialistischen Boheme inszeniert, seine bezaubernde Begleitung, die Zeichnungen auf Post-Its anfertigt und diese für fünf D-Mark anbietet und mein melancholischer Malerfreund aus Strausberg bei Berlin, dessen Ex-Kommilitonen inzwischen ganz andere Preise aufrufen. Eben weil er kein so guter „Netzwerker“ ist?

Das wäre die neoliberale Antwort, die weder von den strukturellen Problemen des Kunst- und Kulturarbeitsmarktes im Besonderen noch von der Strukturkrise der Arbeitsgesellschaft im Allgemeinen etwas wissen will und auch die Verantwortung für individuelles Scheitern an monopolisier-

ten Märkten noch dem Einzelnen aufs Brot schmiert. Hätte er halt mehr/besser/woanders/früher netzwerken sollen! Als verliefen relevante kommunikative Stränge rhizomatisch um drei Ecken und nicht ziemlich klar von innen nach außen. Dazu verschleiert das N-Wort in seiner scheinbaren Neutralität den Begriff, der in Politik, Kunst und Gesellschaft eigentlich gründlich diskutiert gehört und dankenswerterweise inzwischen auch beispielsweise am Zürcher Institut für Theorie etwas gründlicher ausgeleuchtet wurde: Komplizenschaft. Dabei handelt es sich um ein Phänomen hoher Ambivalenz: So würde einerseits aufgrund der chronischen Unterfinanziertheit von so ungefähr allem in bestimmten Bereichen ohne die Verstrickung Eingeweihter schlicht nichts mehr auf die Beine gestellt werden – andererseits schafft die damit einher gehende Intransparenz der Entscheidungsfindung Verwirrspiele, die noch nicht einmal für ausgebildete Journalisten zu durchschauen sind.

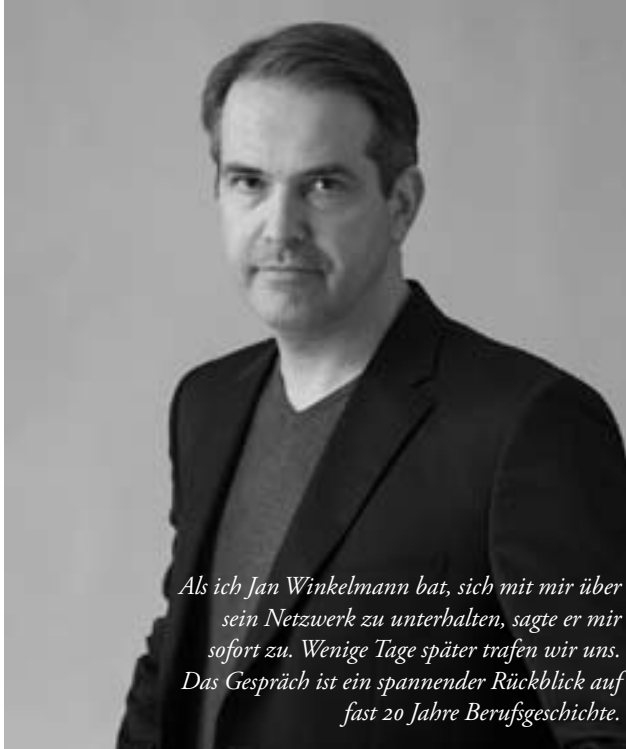
Anlässlich des Wulff-Rücktritts wäre es übrigens ein guter Zeitpunkt, über Komplizenschaft auf Medienseite nachzudenken: Als nämlich ruchbar wurde, ein ehemaliger Ministerpräsident habe sich durch die Inanspruchnahme eines kostenfreien Urlaubes der Vorteilsnahme verdächtig gemacht, musste ich lachen: Kurzurlaub im Hotel Stadt Hamburg auf Sylt – was soll das?!

Wenn nämlich ein niedersächsischer Automobilkonzern jemanden wie mich unverbindlich über sein Engagement für die Kunst informieren möchte, dann gibt es auch schon mal eine – in Ermangelung des nötigen Kleingeldes für einen neuen Reisepass abgelehnte – Einladung nach New York. Ins MOMA. Zu einer Party mit Madonna. Wenn also schon nur noch gelegentlich schreibende Niemande wie ich, die nicht mal einen Führerschein haben, so exzessiv hofiert werden, würde ich gerne erfahren, was der Standard für Entscheidungsträger ist.

Und jetzt die gute Nachricht: Aus den oft über Jahre gewachsenen Gemengelagen kommt man auch wieder raus, ohne gleich sein Gesicht zu verlieren oder die Stadt wechseln zu müssen. Meinen letzten „VIP-Brunch“ im goldenen Berliner Westen, der noch immer oder vielleicht auch schon wieder mit Kaviar um sich wirft, habe ich in weiser Voraussicht mit einem bereits gut gefüllten Magen voller Hartweizengrieß-Fusilli aus dem Discounter besucht.

Was übrigens aus der Glaskasten-Verschörung wurde? Nun: Am bisher nasskältesten Dienstagabend des Jahres kamen nicht nur so um die zweihundert mir bis dato weitgehend unbekannte Leute vorbei, um sich im Rahmen der Eröffnung eine brachiale „Industrial-Poetry“-Noise-Performance reinzutun und bis in den frühen Morgen zur Musik der frühen Sonic Youth und anderer euphorisierender Stimmungsmacher abzuhängen – das ganze Event wurde auch noch an diversen Stellen mehrsprachig rezensiert.

Weswegen dann beim großen Abschlussdinner in der elsässischen Volksküche am Schlesischen Tor auch irgendwer auf die eher ungewöhnliche Idee kam, ausgerechnet auf mich – und nicht, wie zu erwarten, auf den Sammler, die Künstler oder wenigstens die Kunst – einen Toast auszubringen. Ich hatte mich, wie jeder „ziemlich gute Netzwerker“, anscheinend als zuverlässiger Komplize erwiesen. *Gunnar Lützow*



Als ich Jan Winkelmann bat, sich mit mir über sein Netzwerk zu unterhalten, sagte er mir sofort zu. Wenige Tage später trafen wir uns. Das Gespräch ist ein spannender Rückblick auf fast 20 Jahre Berufsgeschichte.

Win-Win-Netzwerke

/Wayra Schübel im Gespräch mit Jan Winkelmann

Wayra Schübel/ Wie hat sich Dein Netzwerk im Laufe der Jahre verändert?

Jan Winkelmann/ Dazu muss ich ein wenig ausholen, um die unterschiedlichen Stationen meiner beruflichen Laufbahn zu erläutern. Bis zu meiner ersten größeren Ausstellung „Tiefgang. Bildräume im Schlossbunker“ im Jahr 1992 hatte ich das Networking eher intuitiv und wenig zielgerichtet betrieben. Mit „Tiefgang“ änderte sich das. Roland Scotti und ich entwickelten die Idee für ein Ausstellungskonzept, bei dem wir Kuratoren baten, uns jeweils ein bis zwei Künstler vorzuschlagen, deren Werk sie für wichtig und innovativ halten. Ausgangspunkt für die Idee war der Ausstellungsort, ein Tiefbunker aus dem Zweiten Weltkrieg unter dem Mannheimer Schloss gelegen, der aus über 60 ähnlich großen Räumen besteht. Die Ausstellung war ein großer, überregionaler Erfolg und einige der damals Beteiligten trifft man im Kunstbetrieb heute noch: so zum Beispiel Friedemann Malsch, Friedrich Meschede oder Beatrice von Bismarck und bei den Künstlern Monika Brandmeier, Mark Formanek, Tamara Grcic, Dieter Kiessling und Thomas Eller. „Tiefgang“ war zwar nicht meine erste Ausstellung, aber meine bislang größte. Ich hatte mir sozusagen meinen eigenen Praktikumsplatz geschaffen und das freelance curating von allen positiven wie auch negativen Seiten kennengelernt.

Schübel/ 1994 warst Du dann einer von sechs Teilnehmern des ersten Jahrgangs des Curatorial Training Program der De Appel Foundation in Amsterdam.

Winkelmann/ Das war eine unheimlich spannende Zeit. Gleich am ersten Wochenende sind wir nach Paris geflogen, um Harald Szeemann in seiner Beuys-Ausstellung im Centre Pompidou zu treffen. Er gab uns eine private Führung. Das war natürlich ein Hammer. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich immer nur von und über ihn gelesen und plötzlich

verbrachten wir Zeit mit ihm, konnten Fragen stellen und bekamen darauf auch Antworten. Im Laufe der kommenden neun Monate haben wir eine ganze Reihe weiterer interessanter Gesprächspartner gehabt: Chris Dercon, Rudi Fuchs, Lawrence Weiner, Remy Zaugg, um nur einige wenige Namen zu nennen. Am Ende des Programms kuratierten wir dann unsere eigene Ausstellung. SHIFT zeigte ortsspezifische Arbeiten von 14 Künstlern, u.a. Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija.

Schübel/ Im Anschluss bist Du wieder zurück nach Mannheim gezogen?

Winkelmann/ Genau, ich wollte ja zunächst an der Uni Heidelberg promovieren. Kurz nach meiner Rückkehr aus Amsterdam bekam ich jedoch eine Einladung, eine Ausstellung in Singen am Bodensee zu kuratieren. Keine leichte Aufgabe, denn der Ausstellungsort war ein altes Umspannwerk, das nicht mehr in Betrieb war, für eine Ausstellung also denkbar ungeeignet. Überall fanden sich Spuren der früheren Nutzung, wie Kabelstränge, Transformatoren, Schaltwände usw. Ich reiste wieder ab und erst ein paar Tage später kam mir dann die rettende Idee: „fast nichts – almost invisible“ sollte eine Ausstellung werden, die die Dominanz des vorgegebenen Raumes subtil untergräbt, indem sie Werke zeigte, die man als solche nicht wahrnahm. Auf einer zehn Meter langen Wand hingen drei Fotoabzüge von Anatolij Shuravlev, jede nur 9 x 7 Millimeter groß. An einem übermalten Feuerlöscher von Bertrand Lavier gingen die meisten Besucher ebenso achtlos vorbei, wie an einem aus Polyurethan geschnitzten „Kleinen Kübel“, einer Skulptur von Fischli & Weiss. Auf dem Tisch lag ein Brief mit einer Briefmarke. Der Absender war Andreas Slominski und die Briefmarke von einer Giraffe abgeleckt. Erwin Wurm zeigte eine Staub-Skulptur, Karin Sander hatte ein Stück Wand auf Hochglanz poliert, und weiteres mehr. Du siehst, auf welcher unterschiedlichen Weise sich die Arbeiten an den Ausstellungsort angeschmiegt haben und deshalb wenig sichtbar waren.

Nach der Eröffnung verwendete ich sehr viel Zeit und Energie darauf, so viele Kommunikatoren wie möglich nach Singen zu bringen. Mir war klar, dass diese Ausstellung abseits aller Trampelpfade der zeitgenössischen Kunst nur soweit bekannt werden würde, wie darüber gesprochen und geschrieben wird. Die Mühe hat sich gelohnt, es gab sehr gute Presse und viele Leute sprachen über die Ausstellung, auch ohne sie gesehen zu haben.

Schübel/ Wie kamst Du dann nach Leipzig?

Winkelmann/ Nach dieser Ausstellung wollte ich mich dann endlich um meine Promotion kümmern. Ich zog aus privaten Gründen nach München und begann meine Doktorarbeit mit dem Titel „Der Kurator. Die Genese eines Berufsbildes von Harald Szeemann zu Hans-Ulrich Obrist“ zu schreiben. Kaum hatte ich jedoch alle meine Bücherkisten ausgepackt, bekam ich einen Anruf aus Leipzig. Ich sei für die Stelle des Kurators der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig vorgeschlagen worden. Ich fühlte mich geschmeichelt, dass man mich empfohlen hatte, glaubte gleichzeitig aber nicht dran, die Stelle tatsächlich zu bekommen. Ich sollte mich irren. Wenige Monate später zog ich nach Leipzig. Die GfZK wurde im Mai 1998 als das erste neu gegründete Museum in den Neuen Bundesländern unter großer medialer Aufmerk-

samkeit eröffnet. Der Kunsthistoriker Klaus Werner und der Industrielle Arend Oetker hatte die Idee, eine Institution für zeitgenössische Kunst in Leipzig zu gründen, über die Dauer von fast zehn Jahren beharrlich verfolgt. Meine Aufgabe war es, eine programmatische Eröffnungsausstellung mit jungen Positionen zu kuratieren und die Institution mit einem avancierten Programm im internationalen Institutionskontext zu verorten. Das haben wir in relativ kurzer Zeit erreicht, indem wir mit namhaften Institutionen Ausstellungskooperationen initiiert haben. So produzierten wir bspw. mit Susanne Gansheimer (damals Westfälischer Kunstverein Münster) und Katia Baudin (damals Frac Nord-Pas de Calais) eine Ausstellung von Tobias Rehberger. Zusammen mit Annelie Pohlen (damals Kunstverein Bonn) und Dirk Snauwaert (damals Kunstverein München) haben wir eine Ausstellung von Heimo Zobernig gezeigt. Mit Beatrix Ruf (Kunsthalle Zürich) die Ausstellung von Ugo Rondinone, und mit dem Siemens Kulturprogramm „Moving Images“, eine Ausstellung zu kinematographischen Aspekten in der zeitgenössischen Kunst. Wir hatten mehrere Vortragsreihen gelauncht, u. a. gab es eine Reihe, bei der wir Kuratoren einluden, über ihre Arbeit zu sprechen. Klaus Biesenbach sprach über die Berlin Biennale, Okwui Enwezor über die Documenta und Udo Kittelmann über seine Arbeit damals noch im Kölnischen Kunstverein.

Daneben war es ein Ziel, junge Künstler früh mit interessanten Ausstellungen zu zeigen. So habe ich bereits 1998 Olafur Eliasson mit einer seiner ersten institutionellen Einzelausstellungen gezeigt. Elmgreen & Dragsets Ausstellung „Zwischen anderen Ereignissen“ war in mehrfacher Hinsicht eine Art Durchbruch für die beiden. Martin Eder hat unser Atelierstipendium bekommen noch bevor er von EIGEN+ART entdeckt wurde. Und ganz aktuell: Sarah Sze, die Amerika auf der nächsten Venedig Biennale vertreten wird, hatte ich 1999 eingeladen, um eine ortsspezifische Arbeit im Treppenhaus zu installieren. Die Arbeit hängt dort immer noch.

Schübel/ Wie kam es zum Aufbruch nach Berlin?

Winkelmann/ Die Anfangsjahre waren sehr spannend, aber mit dem Wachsen der Institution sah ich mich auf Dauer ein wenig von der inhaltlichen Arbeit entfremdet. Es kamen immer mehr administrative Aufgaben auf mich zu und die Beschäftigung mit künstlerischen Inhalten nahm ab. Ich dachte mir, wenn ich irgendwann mal eine eigene Institution übernehmen sollte, dann wird das ja noch viel mehr: mehr Organisation, mehr Repräsentation, mehr Fundraising, mehr Sponsoring und alles in allem viel weniger von dem, worauf es mir eigentlich ankommt: die kuratorische Arbeit. Also habe ich mich entschlossen, die Seiten zu wechseln. Ich zog nach Berlin und eröffnete eine Galerie.

Schübel/ Und auch hier warst Du wieder einer der ersten, 2003 mit Standort in der Brunnenstraße.

Winkelmann/ Galerien gab es ja schon genug, nur eben nicht in der Brunnenstraße. Klara Wallner wusste, dass ich Räume suchte und machte mich auf eine alte Schlosserei bei ihr im Hinterhof aufmerksam. Wir eröffneten fast zeitgleich und waren überrascht zu sehen, dass ein Jahr später junge Produzentengalerien wie Amerika und Diskus in unmittelbarer Nachbarschaft eröffneten. Wir haben dann unsere Kräfte gebündelt und zusammen ein wenig Marketing ge-

macht, unsere Eröffnungen koordiniert und ein Sommerfest bei uns auf dem Hof initiiert. Plötzlich war die Brunnenstraße eine Art Label für junge noch nicht etablierte Kunst. Nachdem in der New York Times ein Artikel über die Galerien in der Brunnenstraße erschien, kamen nicht nur mehr internationale Besucher, sondern auch mehr Galerien, die am Brunnenstraßen-Hype partizipieren wollten. Das war dann gleichzeitig auch der Wendepunkt. Es gab dort dann irgendwann mehr als 20 Galerien. Ben Kaufmann ist als erstes gegangen, Klara dann als nächstes. Im März 2008 habe ich meine geschlossen. Ich hatte das Gefühl, mich verändern zu müssen, nachdem ich merkte, dass der Job des Galeristen letztlich doch nicht das richtige für mich ist.

Schübel/ Jetzt bist Du der Kopfhinter „EYEOUT the mobile art guide“, einer Kunstführer-App für das iPhone. Wie kam es dazu?

Winkelmann/ Nachdem ich die Galerie geschlossen hatte, brauchte ich ein wenig Zeit, um mich neu zu erfinden. Erst Kurator, dann Galerist: Was kommt nun? Ich denke nicht in Jobprofilen und -kategorien und sehe mich eher als Profi im Kunstbetrieb, der in wechselnden Rollen unterwegs ist. Als das iPhone 2007 gelauncht wurde, spürte ich, dass dort etwas Neues mit viel Potenzial entsteht. Vielleicht vergleichbar mit dem Aufkommen der Mobiltelefone. Das mobile Internet wird immer schneller, günstiger und damit omnipräsenter. Ich dachte mir, das ist doch spannend bei so einer Entwicklung früh dabei zu sein und dort in einem bestimmten Bereich die Standards mit zu setzen.

Schübel/ Ich möchte noch einmal auf meine Ausgangsfrage zurückkommen: Wenn Du nun zurückschaust, wie haben sich Deine Netzwerke über die Jahre verändert.

Winkelmann/ Ganz dynamisch haben sie sich meinen jeweiligen Rollen angepasst. Vor der Ausstellung „Tiefgang“ war der Fokus doch eher lokal, mit der Ausstellung wurde er überregional und weitete sich auf ganz Deutschland aus. Während meiner Zeit in Amsterdam gab es einen deutlichen Schub hinsichtlich Professionalisierung und Internationalisierung. Und mit meiner Tätigkeit in Leipzig haben sich meine Kontakte noch einmal deutlich erweitert. Durch den Schritt zum Galeristen ergab sich eine Verschiebung: Das institutionelle Netzwerk nahm an Bedeutung ab, zugunsten eines neuen Netzwerks zu Sammlern und Galerien. Durch EYEOUT ergab sich noch einmal eine Akzentverschiebung weg von den Künstlern wieder hin zu institutionellen Strukturen und eine Erweiterung in eine für mich neue Richtung, außerhalb der Kunst. Im Grunde genommen wächst es stetig, die Akzente verschieben sich aber, je nachdem, welche Rolle ich gerade einnehme. Manches passiert völlig überraschend, bspw. dass Kontakte nach zehn Jahren Funkstille plötzlich wieder wichtig werden und der Faden aufgenommen werden kann, als ob zwischendrin keine Zeit vergangen wäre. In anderen Fällen sind keine Anknüpfungspunkte mehr vorhanden, weil sich die inhaltlichen Prioritäten verschoben haben und selbst enge freundschaftliche Kontakte versanden daraufhin. Letztlich habe ich das Netzwerken nie vordergründig strategisch, als Mittel zum Zweck verstanden, sondern habe immer versucht, eine Win-Win-Situation für alle Beteiligten herzustellen. Meistens ist mir das auch ganz gut gelungen.



Anja Groeschel ist Anfang 30 und Gründerin des „Art Lovers Club“ (ALC), ein Club für Frauen aus der Kunstwelt, für die sie einmal im Monat exklusive Treffen mit anschließendem Dinner organisiert. Zweimal bin ich mit dabei gewesen: Letzten Sommer besuchten wir mit einer schulklassenstarken Truppe die Sammlung Rusche, was sich bei mir besonders deshalb einbrannte, weil es ein Bed-In der Frauen mit dem Gastgeber gab. Exotisch. Das letzte Mal stieß ich bei einer Führung durch die neueröffnete jüdische Mädchenschule dazu. Und bat die diplomierte Wirtschaftswissenschaftlerin später um ein Interview dort.

Die Kunstliebhaberinnen

/Wayra Schübel im Gespräch mit Anja Groeschel

Anja Groeschel/ Komisch sich schon wieder hier zu treffen.

Wayra Schübel/ Wegen unseres letzten Treffens meinst Du?

Groeschel/ Nein, ich bin hier zur Schule gegangen. Dort in der Turnhalle haben wir früher wöchentlich trainiert.

Schübel/ Ich fand die Mädchenschule passend für unser Gespräch. Gibt es eine Gründungsgeschichte zum ALC, diesem Club kunstliebender Frauen?

Groeschel/ Hm, Gründungsgeschichte? Das war eher unspektakulär. Ich lernte Christina (ich vermute, dass Christina Scheublein gemeint ist, die zu der Zeit Mitarbeiterin bei Philips de Pury war, *die Autorin*) in Basel bei einem Collector-Dinner kennen, wir verstanden uns super, stellten fest, dass wir beide aus Berlin sind. Wieder zurück, trafen wir uns, saßen beim Wein, zufällig zu sechst und wir hatten alle mit Kunst zu tun. Nach ein paar Gläsern mehr fanden wir es ganz befruchtend, und auch schade, dass es bislang noch keinen Raum für einen solchen Austausch gab. So entstand aus einem ersten Impuls heraus der „Art Lovers Club“. Erst zu sechst, bereits beim zweiten Mal zu zehnt. Schnell wuchs im Laufe des Jahres der Verteiler auf 100, noch ein Jahr später auf fast 300 Frauen heran. Obwohl wir anfangs ‚nur‘ essen waren, uns jedoch inhaltlich sehr stark fokussierten, dachte ich, warum nicht gemeinsam vorher was zusammen anschauen, was auch eine Diskussionsgrundlage darstellt? So ging es 2011 weiter, dass wir in private oder öffentliche Sammlungen, Museen, Ateliers gingen, die extra für uns öffneten. So ist es also, wenn man so will, zur ‚Gründung‘ gekommen.

Schübel/ Die Frauen haben alle sehr unterschiedliche Hintergründe. Durchmischt es sich, kann ein Netzwerk so funktionieren?

Groeschel/ Den Anspruch habe ich schon. Diese vielen Akteurinnen aus der Kunstwelt bieten ja eine tolle inhaltliche Grundlage und haben auch diesen Anspruch. Ich bin gerade

dabei, eine Webseite zu erstellen und ein Board zusammenzusetzen, das die Mitgliederstruktur widerspiegelt, Künstlerinnen, Kuratorinnen, Kritikerinnen, Sammlerinnen, Galeristinnen. Räumlicher Schwerpunkt ist bisher Berlin, aber da kaum eine Branche so international und volatil ist, haben die ersten Mitglieder aus anderen Städten bereits angefragt, ob sie den Club dort weiter aufbauen können.

Schübel/ ALC goes Franchise: Das schreit ja geradezu nach einer Organisationsform. Schon mal erwogen?

Groeschel/ Keine Ahnung. Bislang habe ich alles alleine auf einer viertel Pöbcke nebenbei koordiniert. Ich überlegte Ende letzten Jahres sogar, es aufzugeben, weil es ungeheuer viel Arbeit ist. Nur spürte ich parallel dazu, dass gerade jetzt die Schubkraft da ist, um mehr Projekte daraus entstehen zu lassen.

Schübel/ Was heißt „auf einer viertel Pöbcke nebenbei“? Wie kam es dazu?

Groeschel/ Seit über 13 Jahren bin ich Strategie- und Kommunikationsberaterin. Nach fünf Jahren in der Beratungsbranche wollte ich unbedingt nebenberuflich noch ein Zweitstudium in Kunstgeschichte machen, was in Berlin ungeheuer kompliziert war. Kurzum, ich bin heimlich aus meiner Tätigkeit als Beraterin in die Vorlesungen gelaufen. Und war mit dieser Entscheidung ganz glücklich. Daraus ergab sich das Angebot, Galeriedirektorin zu werden, doch nur für sehr kurze Zeit, denn der Geschäftsführer verschwand und hinterließ einen Berg an unbezahlten Rechnungen.

Dann gründete ich mit Freunden 2004 den Kunstverein „Freistil“, kuratierte im Narva-Turm auf 5000 qm mit jungen internationalen Künstlern eine Ausstellung. Woraus meine wandernde Galerie entstand, „SALON anjagroschel“. Ich merkte, dass das Arbeiten an wechselnden Orten mit den Künstlern zu ganz eigenen Ergebnissen führte, die im klassischen White Cube nicht denkbar waren. Das ging einhalb Jahre, bis ich zugegebener Weise ein sehr gutes Angebot aus der Industrie bekam, für das ich nach Frankfurt ging. Ich wohne und arbeite aber jetzt wieder hier.

Schübel/ Wir lieben es, hier in Berlin zu leben. Aber, beunruhigt Dich das nicht auch: Art Forum weg, Guggenheim zu?

Groeschel/ Ich sehe das nicht dramatisch, eher als Chance. Was die Messe anbelangt: Ich finde es essentiell für einen Standort wie Berlin, eine Kunstmesse zu haben. Ich hoffe nur, dass sich nicht allein die Frage stellt, ob oder ob nicht. Sondern: Warum haben Dinge nicht gut funktioniert? Was kann man ändern, damit es besser funktioniert?

Was die Guggenheim anbelangt: Welchen Stellenwert hatte diese Institution? Ich bin Mitglied der Guggenheim und habe ich mich öfter gefragt, welcher Mehrwert dort geleistet wird. Es ist natürlich höchst bedauerlich, aber diese Lücken werden durch andere Institutionen gefüllt. Wobei auch bedacht sei: Es gibt nicht viele große Unternehmen wie die Deutsche Bank, die die Möglichkeiten haben, solche Projekte finanzieren zu können.

Schübel/ Die Eröffnungen im Guggenheim waren Treffpunkt für eine Berliner Haute Volée mit großer Bandbreite an A bis G-Prominenz. War das keine Chance?

Groeschel/ Das ist in der Tat das, was mich als Mitglied bei der Guggenheim am meisten ärgerte. Da kam ein total anderes Publikum zusammen, als bei anderen Kunstveranstaltungen. Vernetzungsarbeit durch die Institution wurde

aber nicht wirklich forciert. Da traf Wirtschaft auf Kunst. Ein unglaubliches Potenzial, um Impulse zu setzen.

Schübel/ Was wurde verpasst?

Groeschel/ Um das Vernetzen erfolgreicher zu machen? Dialoge schaffen, nicht die gleichen Grüppchen stehen lassen, sondern Gruppen einander vorstellen. Oder einen kleineren Rahmen schaffen, wo Austausch unumgänglich ist. Es sind ja nur winzige Kleinigkeiten.

Schübel/ Sind Frauen insgesamt aufgeschlossener – oder welche Rolle spielt Gender beim ALC?

Groeschel/ Im Fokus steht für mich eher die Interdisziplinarität. Das hat nichts mit Gender zu tun, sondern ist themenbezogen: Eine Schnittmenge aus Ökonomie, Medien, Kunst und Kultur zu schaffen. In dieser Art gibt es in Berlin kein mir bekanntes Vorbild in dieser Größenordnung.

Schübel/ ... die „Freunde der Nationalgalerie“? Der „Stoberkreis“?

Groeschel/ ... aber das ist alles institutionsgebunden. Das ist ja einer der Erfolgsfaktoren des ALC: Er besteht aus Frauen, die auch in anderen Institutionen Mitglieder sind. Oder nirgends, da sie es ablehnen. Aber wir haben Mitglieder aus fast allen Institutionen. Ich achte sehr auf die Vermischung zwischen den Generationen. Gerade weil wir nicht institutionsgebunden sind, impliziert dies letztlich eine große Freiheit.

Schübel/ Wie wählst Du die Themen für die monatlichen Veranstaltungen aus?

Groeschel/ Die Auswahl der Themen ergab sich quasi wie von selbst, seit Neustem aber kommen Vorschläge auch von den Boardmitgliedern. Sie alle kommen aus der Kunstwelt, haben aber in einem anderen Kontext aus einer jeweils anderen Perspektive damit zu tun. So ist es natürlich spannend, wenn zum Beispiel eine Sammlerin ihre Sammlung vorstellt und Nachfragen von anderen Sammlerinnen, aber auch von Künstlerinnen, Museumsleuten oder Händlerinnen kommen.

Schübel/ Der Kunstmarkt öffnet sich für private Förderungen, wie die Inszenierung des neu eröffneten Städel-Anbaus in Frankfurt zeigt.

Groeschel/ In vielen Ländern entwickelte sich bereits früh etwas, was in Deutschland allmählich erst anfängt, nämlich die schrittweise Professionalisierung des Kunstmarkts. Sponsoring ist dabei ein Aspekt, aber auch Unternehmens-Sammlungen professioneller anzugehen, das steckt hier ja alles noch stark in den Kinderschuhen.

Schübel/ Ist es nicht heikel, Entwicklungspotentiale anzusprechen?

Groeschel/ Die Vertrauensbasis bei uns im ALC ist besonders hoch. Klar gibt es aber auch kritische Themen, die sich nicht unbedingt am großen Tisch besprechen lassen. Bei nunmehr einer Anzahl von fast 300 ‚Mitgliedern‘ ist die konsequente nächste Überlegung, diese diskursive Ebene weiter zu öffnen. Nicht nur innerhalb, sondern aus diesem Kreis heraus. Diese Veranstaltungen dann Männern wie Frauen gleichermaßen zugänglich zu machen. Die Interdisziplinarität sowie die Narrenfreiheit, nicht institutionsgebunden zu sein und somit auch ‚andere‘ Fragestellungen aufgreifen zu können, dies gilt es zukünftig stärker zu nutzen.

Schübel/ Auch Galerien schließen oder wandern ab: Welche Möglichkeiten hat eine so stark atomisiert-zersplitterte Stadt wie Berlin für einen geschäftigen Kunstmarkt?

Groeschel/ Es ist das Label ‚Berlin‘, das weltweit als Kunstmetropole erkannt und anerkannt wird, nur auf politischer Ebene hat es Berlin bis heute nicht geschafft, daraus ein echtes ‚Fund‘ zu machen. Es ist bislang als nach außen unabhängig und als ungefordert entstanden, da sich hier immer mehr Künstler angesiedelt haben. Aber nach innen wird zur Förderung und zum Erhalt nicht viel gemacht. Berlin lebt von Zersplitterung, von Subkulturen, die müssen gar nicht näher zusammenrücken.

Schübel/ Welche Fördermaßnahmen schweben Dir da vor?

Groeschel/ Ich fand es erstaunlich, dass Wowereit mit der Erkenntnis im Ausland konfrontiert wurde, dass Berlin eine Kunstmetropole ist. Die einzige Konsequenz war, dass über eine neue Kunsthalle nachgedacht wurde, ohne allerdings strukturelle Fragestellungen aufzuwerfen. Die unglaubliche Vielfalt an Künstlern und Galerien in Berlin zu nutzen, heißt, ihnen die Möglichkeit zu geben, hier zu überleben und gute Geschäfte zu machen. Wenn es um Karrieren geht, sind die Möglichkeitsräume in Berlin noch sehr eingeschränkt. Wer was bewegen will, der geht am Ende. Damit diese Akteure nicht wieder abwandern, wenn sie genug Impulse erhalten haben, braucht es strukturelle Veränderungen, sonst erfolgt ein Braindrain in der kreativen Welt: ein Creativedrain!

Dabei ist hier ein so riesiger kreativer Asset.

Schübel/ Als Tor zur Welt ist ein Messe-Format ja auch hilfreich.

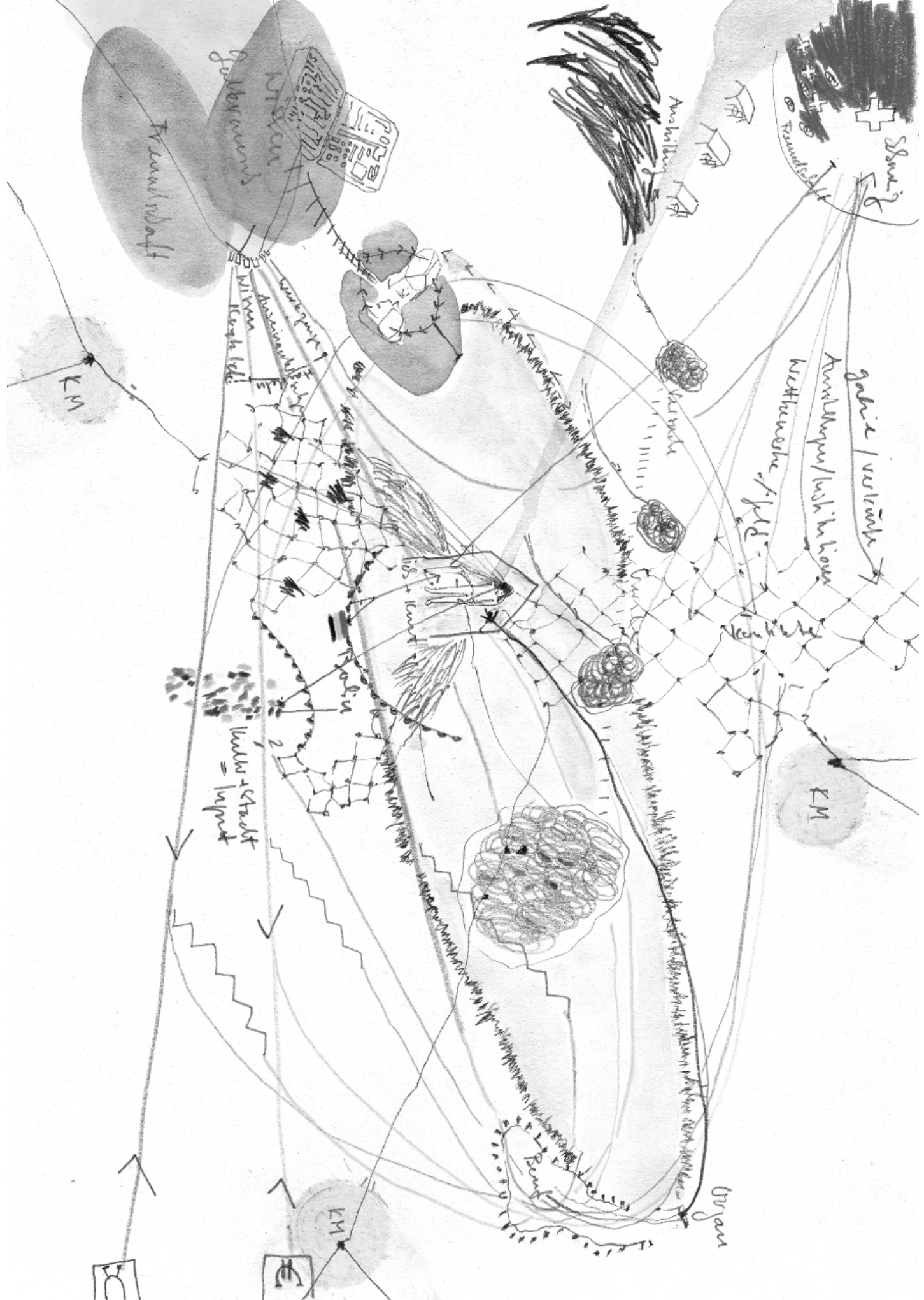
Groeschel/ Die Frage ist ja: Funktioniert das ursprüngliche Messeformat noch? Märkte insgesamt, speziell auch der Kunstmarkt, sind aktuell starken Wandlungen ausgesetzt und es braucht neue Ideen und neue Konzepte. Gibt es Entscheider, die das erkennen und wissen? Und den Mut dazu haben, diese möglichen strukturellen Veränderungen auch von der Produktidee heraus zu definieren?

Es kann ja nicht sein, dass in Karlsruhe eine Messe ist und in Berlin nicht. Nicht nur des Umsatzes wegen, es geht auch um diese wahnsinnige Signalwirkung nach außen! Bei der „Bread & Butter“ hat es Berlin ganz klar verstanden, da wurde mit allen Mitteln darum gekämpft, sie wieder zurückzuholen. Wie viele Designer gibt es im Vergleich zu Künstlern in Berlin? Vielleicht ist die Fashion-Lobby geschlossener. Vielleicht ist es aber der Stadt Berlin einfach nicht klar, wie viel Umsatz dadurch verloren geht. Eine Messe sichert das Label von Berlin als Kunstmetropole. Wenn dies nicht erhalten wird, hat dies monetär auch langfristige Auswirkungen. An diesem Rohdiamanten Berlin muss geschliffen werden.

Schübel/ Kennt man Messen aus anderen Bereichen und vergleicht sie mit Kunstmessen weltweit, erkennt man teilweise richtig verwunderliche Strukturen.

Groeschel/ Genau der Punkt: Ich habe lange die deutsche Messe AG beraten und aus der Sicht des In-Betweeners sehe ich nicht nur schneller die Probleme, sondern vor allem, wo die Chancen liegen. Es gibt keinen Markt, der so unberechenbar und so speziell ist wie der Kunstmarkt. Er lebt von Emotionen, von Kontakten, es fehlt Objektivität.

Toll wäre, wenn diejenigen, die eine neue Kunst-Messe machen, den Mut haben werden, trotzdem auch andere Wege zu wagen.





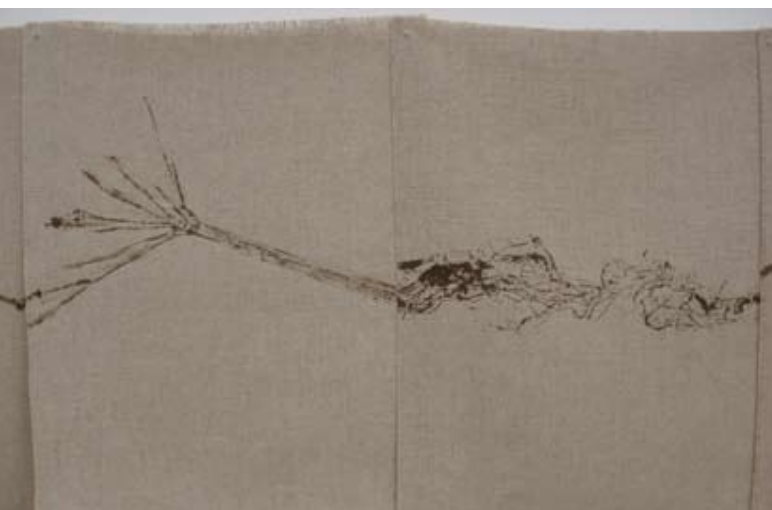
FRANCO ALAIN

Es lebe die Freiheit, oder? lecture-concert
Alte Akademie der Künste, Berlin

08. Jan. 2012

+ sehr sympathisch, wie der Pianist Alain Franco am Flügel sitzend Cage erklärt und derweil durch die Musikgeschichte springt, vorspielt, seine persönliche Sichtweise preisgibt, noch mal spielt, und weiter seine Denkwelt eröffnet.
Zum Beispiel bezeichnet er das Komponieren nach Grundton im 20. Jh. als eine Art zu Hause. Der Grundton dient zur Orientierung und Sicherheit. Im 21. Jh. Öffnet die 12-Ton-Musik das zu Hause, löst es auf und verlagert es nach Draussen. Noch immer handelt es sich allerdings um klare Tonabfolgen. Diese krempelt nun aber Cage um. Er fordert regelrecht mehr Eigenverantwortung für Musiker und/oder Hörer. Er bewegt sich gleichzeitig zwischen Haus und Draussen. Stets soll man sich laut Franco auf die Geschichte hindersinnen und fragen, was diese Errungenschaften für den jetzigen Augenblick bedeuten. Die Geschichte dient jeweils als Fundament und die Frage der Differenz treibt einen dann von allein vorwärts. Oder so ungefähr...

wo ich war / Esther Ernst



MIRRA HELEN

gehend (Field Recordings 1-3)
Kunst-Werke, Berlin

08. Jan. 2012

+ ich würde mich ja niemals trauen, diese dermassen zarten Zeichnungen - hauchdünn am Kitsch vorbei, oder doch eher mittendrin (?) - so sparsam in den leeren Raum zu hängen.
Die Zeichnungen sind Bodenabdrucke aus schwarzer Tinte oder Umbraöl-Frottagen auf unbehandeltem Leinen. Eine fortlaufende Linie aus Gräser, Ästchen, Bodengegrummel, die sich zu Landschaften finden, eine Stengel-Kartographie.
Helen Mirra hat Wanderungen unternommen und jede Stunde einen Abdruck des Bodens angefertigt. Soweit die Rahmung. Ist die Rahmung nun Produktionsanlass (das wäre aber schwach)? Soll ich daraus die sich dauernd verändernde Landschaft ablesen? Und plötzlich bin ich an Jannis Kounellis erinnert und an das explizite Ausstellen des Materials. Nein, das ist mir zu gefühlig, oder bin ich jetzt neidisch?



UNTER BÄUMEN. DIE DEUTSCHEN UND DER WALD Deutsch Historisches Museum Berlin

19. Jan. 2012

+ Wahnsinns Titel, da freu ich mich auf abgründige Entdeckungen und werde zum Ausstellungsbeginn mit einer unverschämten Debitilität empfangen, dass mir gleich schon der Appetit vergeht. Da steht tatsächlich ein Plastikreh und versichert mir, es begleite mich durch die ganze Ausstellung. Grrrr, warum eigentlich immer diese unattraktive Pädagogik, der Durchschnittsbildungsbürger kann doch kaum so blöd sein und das wollen???

Die Hohenheimer Xylotheek stimmt mich versöhnlicher, ein Nachschlagewerk aus Baumbüchern, eine Art Baum-Herbarium, mit Rinden, Samen, Blätter, Moos. Das hat wenigstens Humor. Sowie das Präparat eines Wildschweins. Ansonsten andauernd zu viele Lerneffekte, natürlich hübsch und spielerisch Verpackt, soll ja um Gottes Willen Spass machen, damit die Eltern sagen können: siehste Kind, ist ja gar nicht so schlimm das Museum. Und das Thema Wald wird auch noch in alle angrenzenden Bereiche gezerzt, um sämtlich an den Haaren herbeigezogene Aspektchen auszukosten. Ist doch Scheisse, macht mich sauer.



SPANISCHE FLIEGE

Schwank von Franz Arnold und Ernst Bach

Inszenierung von Herbert Fritsch, Volksbühne Berlin

25. Jan. 2012

+ Dorothea war zufällig an der Premiere und erzählte mir, das Publikum hätte während der Vorstellung gejoht und das Ganze glich mehr einer Party als einem konventionellen Theaterabend. Macht mich ja eher skeptisch als gluschtig... Aber dann musste ich zu meiner eigenen Verwunderung von der ersten Minute an unaufhörlich lachen, herausplustern und konnte kaum an mich halten...

Die (s)panische Fliege, ein komplett beknacktes Lustspiel von 1913, mit tausenden Verwechslungen, komödiantischen Einlagen, eigentlich zum Gähnen müde und nach altem Mann riechend, hat Herbert Fritsch mit seinen Schauspielern zu einer fantastisch überdrehten Tischbombe verwurstet. Bin viel zu viel von Allem, quietschbunt, schrilllaut, überzeichnet sowieso, derb, plump... An nichts hat's gefehlt, nichts wurde ausgelassen und mir brummte danach der Schädel wie nach ner Flasche Rosesekt. Toll war das, bisschen wie Achterbahn fahren, am liebsten gleich noch ne Runde..

Acht geben und
nix verkehrt machen.



SELECTED ARTISTS 2011

Stipendiaten des Berliner Arbeitsstipendiums
NGBK, Berlin

25. Jan. 2012

+ kommt's mir nur so vor, oder ist das jeweils die lustloseste Ausstellung des Jahres? Versteh ich nicht, schliesslich handelt es sich doch immerhin um Berliner Vorzeigekünstler, die Hoffnungsträger der Stadt sozusagen. Warum zeigt man deren Arbeiten in so schäbigem Räumchengeschachere, so, als wär das alles zufällig Sperrmüll? Jede Pupsstadt würde für seine Stipendiaten doch einen grosszügigeren Ausstellungsort wählen, und diese mit etwas mehr Stolz und Leidenschaft präsentieren. Nur in Berlin siehts mal wieder nach kein Geld aus. Immer diese riesige Diskrepanz zwischen high-end-Kunst und der lokalen Szene. Hab keine Lust mehr auf das Gerölle, ich glaub ich zieh aus, nach Pustehude und krieg dort ne Depression.

Wawrzyniec Tokarski



RICHTER GERHARD

Panorama

Neue Nationalgalerie Berlin

16. Feb. 2012

+ jahaa, das hab ich ja bereits hundert Mal in allen Ausstellungsbesprechungen gelesen, dass der Richter ein Meister des Stilwechsels ist - und war dann doch erstaunt, gar fast erschlagen, dass der wirklich Alles gemalt hat. Und ich finde wirklich nicht Alles gut, wundere mich über graue Strukturoberflächen, über Suchbilder (Tourist mit Löwe), über Tizians Verkündigung und über die vielen Besucher, die mir die Sicht versperren und Alles ganz faszinierend finden. Aber auf dem Nachhauseweg dachte ich, ist es nicht so, dass der beim Produzieren seiner Bilder mit der grösst möglichen Beliebigkeit - im Sinne von Offenheit und Unvoreingenommenheit - arbeitet (und diese aushält), um dann kritisch das eigene Schaffen zu reflektieren, Schlechtes auszusortieren, zu überarbeiten oder zu verwerfen..? Und ist das nicht eine total erhabene Arbeitsmethode? Es erinnert mich an die Unbefangenheit von zeichnenden Kindern, die mit nix ein Problem haben, weil's ja einfach auch Spass machen soll. Ist doch eigentlich zum neidisch werden.



DIE UNGARISCHE METHODE
REH Kunst, Berlin

18. Feb. 2012

+ Bei der Ungarische Methode hab ich erst an Politik und Verfolgung gedacht und später bei Wikipedia nachgeschlagen und derweil ziemlich wenig verstanden. Das ist irgendein mathematischer Vorgang, eine Zuordnungsberechnung, wird wohl in der Partnervermittlung oft benutzt (na vielen Dank auch...). Veranschaulichend fand ich die Arbeit von Philip Topolovac, der mehrere Legotech Bausatztüten mit wild zusammen gewürfelten Teilen zum Drauf-los-bauen für willige Besucher bereit stellte. Da kommen dann zufälligerweise wahnsinnig hübsch absurde Bauteilskulptürchen raus, die nix können und einfach nur schön sind. Und der David Button hat irre feine schematische Bauplan-Zeichnungen zu Erkenntnistheorien gemacht. Total irre, ein Wahnsinniger wahrscheinlich, sieht toll aus, kann aber nix daraus erkennen... Kompliziert, kompliziert... und natürlich hat jeder Künstler obendrauf noch seine eigene Sprache und Welt, in die er dann die komplexe Struktur übersetzt...



RICHTER GERHARD

Painting

Rollberg-Kino, Berlin

19. Feb. 2012

+ och, das ist doch ein total angenehm zu guckender Film, der seelenruhig vor sich hin tröpfelt. Ich finde Corinna Belz fragt auch gar nicht so naiv wie überall besprochen und kritisiert, ich hätte ganz ähnlich gefragt (oder bin ähnlich naiv, oder finde Naivität diesbezüglich gewinnbringend). Der Richter schleudert teilweise ja auch mit wahnsinnig gut klingenden Sätzen um sich, so à la meine Bilder sind klüger als ich, das lockt doch sofort zum spezifischen Nachfragen... Und dann wiederum steht der zwischendurch genau so hilflos rum und weiss auch nicht, brummelt irgendwas, alles ganz unaufgeregt, sympathisch ohne Ende, vieles zum In-sich-hineinschmunzeln... Schön fand ich auch zu sehen, wie Richter mit seiner Leinwand beginnt und dass der ja tatsächlich hemmungslos bunte Farbe in grossen Schmiergesten verteilt und sich darüber freut wie ein kleines Kind, obwohl das total Scheisse aussieht und man denkt, um Gottes Willen, bloss nicht...

Es war auf der Eröffnung. Irgendwie und aus dem Nichts ist mir das Wort in den Kopf geschossen: „dreist“. Weil ich Jeroen Jacobs und seine Arbeit schon lange kenne, fand ich das sonderbar. Ich sah mir die Ausstellung genau an – vielleicht gab es ja einen Grund für dieses „dreist“.

Jeroen Jacobs zeigt fünf Skulpturen. Gebogene Aluminiumrohre, das längste ist aus Stahl.

Sie stecken in runden und eckigen Holzsockeln und stehen im Raum verstreut auf dem Boden. Die flachen Röhren sprießen wie Halme aus den naturbelassenen oder schwarz lackierten Platten. In verschiedenen Längen (1–2 m) biegt sich das größte, längste Metall fast wie im Wind, die anderen sind kürzer, kleiner. Insgesamt bleibt ein dichter Eindruck, ich hatte kurz den Wunsch die Arbeiten in einem anderen, einem größeren Raum zu sehen.

Die Arbeiten waren weder zu wenig (unverschämt wenig, ganz schön dreist) noch völlig banal (dummdreist). Ich konnte keinen Zusammenhang finden, nichts Konkretes feststellen.

Brutaal

/ Jeroen Jacobs bei Sommer & Kohl



JJ

Jeroen Jacobs war schon oft mit einem Werkzeugkoffer bei mir. Den von seinem Vater habe ich wohl noch nie gesehen, denn ich kann mich an kein JJ erinnern. Der Vater hatte seinem Sohn einen Werkzeugkoffer mit eigenen Initialen geschenkt. Jeroen Jacobs war an der Akademie angenommen worden. So die Legende. JJ verspricht ja eine gewisse Dynamik.

Nun habe ich mir „dreist“ ins holländische übersetzen lassen. Im positiven, mutigen Sinne übertragen wäre das „brutaal“. Und ich bin sicher, das meint das Richtige. Man schlägt das Rohr mit einem Hammer, das denke ich mir, und spannt es in einen Amboss ein, das hat JJ mir gesagt. Wie das konkret aussieht, kann ich mir trotzdem nicht vorstellen. Brutaal? Wieviel und welche Arbeit, kann ich mir zumindest vage denken, den Lärm dann wieder gar nicht.

Jeroen Jacobs zerschlägt, deformiert mit dem Hammer die eine Form, das Rohr, und arbeitet gleichzeitig eine neue, den Halm, heraus und ein Wesen hinein. Arbeitet sich in das Material hinein mit seinem Werkzeug. Die Ausstellung ist natürlich ein Ergebnis, ein Resultat und damit wieder ein äußerst starrer, toter Moment. Sehr still, wenn man den Krach im Atelier bedenkt. Der Hammer liegt im Koffer.

Ich hatte Jacobs eine Frage gestellt: Bist Du ein Grashalm? Er fragte zurück: Bist Du ein Grashalm? Am liebsten hätte ich geantwortet, ich bin eine Wiese. Schreib Dir ein JJ in den Himmel. Aber das ist meine romantische dummdreiste Vorstellung. Die fünf Zeichen, die im Boden stecken, riechen metallisch.

Heidi Specker

*Jeroen Jacobs „JJ“, Galerie Sommer & Kohl,
Kurfürstenstraße 13, 10785 Berlin, 14.1.–25.2.2012*





Keep mixing things up!

/ *Isa Genzken im Schinkel Pavillon*

Vor dem Schinkel Pavillon wird es ziemlich eng. Eine Baustelle blockiert die gesamte Oberwallstraße und der Eingang zum Pavillon liegt im verschatteten Irgendwo verborgen. Drinnen aber ist alles wie gewohnt: vom Mix aus neoklassizistischer mit moderner Architektur bis zu dem seltsamen, gläsernen Nicht-Raum im ersten Stock mit viel Außen im Innen. Nicht jeder Künstler kann die Weite in dem raumschiffartigen Ort beherrschen und sich gegen die starke Kulisse behaupten, die Berlin rundherum abgibt.

Klar wird allerdings, dass es für Isa Genzken mit ihrer Ausstellung „Hallelujah“ eine ideale Umgebung ist. Wie schon in Venedig bei der Biennale 2007 (beide Ausstellungen wurden von Nicolaus Schafhausen kuratiert) transformiert Genzken auch in Berlin ein komplettes Gebäude zu einer geschlossenen Einheit aus Collagen, Objekten und einzelnen Skulpturen. Die Größte und für sie Ungewöhnlichste steht gleich am Eingang. Sie ist aus drei unterschiedlich großen Holzkisten, wie sie für Kunsttransporte benutzt werden, aufgestapelt. Am Fuß der Kisten lehnt ein großformatiges Donald-Duck-Bild, das Genzken auf dem Trödel gefunden hat, und auf der teilweise freistehenden Oberkante der unteren Kiste des Turms ist, wie auf einem Fensterbrett, ein Weidenzweig neben ein paar Plastikblumen platziert. Die Blumen wirken wie ein Zitat von Genzkens gigantischer Rose, die sie an der Fassade des New Museum in New York installiert hat. Wie überhaupt die gesamte Skulptur mit ihren übereinander gesetzten und gegeneinander verschobenen Kisten in einem Genzken-typischen Verweis auf die kubenartige Architektur des von Sanaa gebauten Museums anspielt.

Doch anders als in ihren bekannten Skulpturen aus länglichen Glaspaneelen in unterschiedlichen Farben, die sie zu vertikalen Assemblagen arrangiert, ist die moderne Architektur hier kein glitzerndes Etwas mit rasterartigen Strukturen,

sondern die stumpfe Oberfläche benutzter Transportkisten. Dabei distanziert Genzken sich scharf von der Interpretation ihrer Arbeiten als Ready-made: „Es gibt ein permanentes Missverständnis über die Materialien, die ich benutze. Ich bin nicht an Ready-mades interessiert. Die Bedeutung liegt in der Kombination der Sachen.“

Das Mischen von Dingen, die Auseinandersetzung mit dem Skulptur-Begriff und den verschiedenen Modellen der Moderne setzt Genzken im hinteren Teil des Pavillons fort. Dort stehen zwei Skulpturen neben einem Tisch mit mehreren Stühlen, und ein Digitaldruck des Fernsehturms auf Leinwand lehnt dahinter – eine Referenz an seine reale Version vor dem Fenster. Die beiden Skulpturen sind nach vorne offene, hochkantige MDF-Kästen auf Rollen, die mit farbigen Plexiglasplatten verschalt oder mit Spiegelfolie beklebt sind. Materialien also, wie sie für den Modellbau, für industrielle oder handwerkliche Fertigung genutzt werden. Auf die Kästen selbst hat Genzken Stühle und Sessel aus Kunststoff gestapelt, die sich in fragilem Gleichgewicht in die Höhe schrauben. Durchs Fenster fällt der Blick auf eine Skulptur im Freien, ein nacktes Paar in reinster, moderner Formsprache. Mit Schwung hebt der Mann die Frau in die Luft, sie scheint fast zu schweben. In diesem Nebeneinander wird das generelle Interesse der Künstlerin an der formalen Gestaltung klassischer Bildhauerei sehr klar. Ob das nun Zufall oder Absicht ist, ist marginal, denn Genzkens Arbeiten weisen fragmentarisch immer auf etwas anderes hin. Auch die Panoramaansicht von Berlins Mitte wird damit zu einem Teil im komplexen Zusammenspiel von Innenarbeiten und Außenraum.

In einigem Abstand zu diesem Setting ist ein Regiestuhl aufgestellt, und Isa Genzken selbst hat die Installation als Filmkulisse bezeichnet. Schließlich beschäftigt sie sich seit



Jahren mit der Interaktion zwischen dem Transitorischen des Films und der Unbewegtheit der Bildwelt. Und so wird bei der Skulptur ganz rechts im Raum der Sockel zur Bühne für ein surreales Alltagsdrama, dargestellt von Monstern, Actionhelden und Dinosauriern, die neugierig und ein kleines bisschen heimtückisch aus ihren Skulpturenbehausungen heraus schauen. Sie sind „auf ihre Weise auch Skulpturen ... billige Dinge, billig hergestellt, billig verkauft“, sagt Genzken. Das ist Pop und doch auch nicht, denn Genzken stellt auch bei den „industriell fabrizierten Skulpturen“, wie sie die vorgefundenen Massenartikel nennt, ihre künstlerische Handschrift heraus. Der Plastikgeier etwa, der oben auf einem der Kästen hockt, ist mit blauer Farbe besprüht. Nachdem sie ihn aus der Unmenge anonymer Dinge ausgewählt hatte, wurde er für immer von ihr „getaggt“.

Im fensterlosen Vorraum des Pavillons hängen drei Collagen. Auf einer davon hat Genzken ein Foto von Joseph Beuys, ein Selbstporträt von Albrecht Dürer und großäugige Welpen mit Aufnahmen von sich selbst kombiniert: am Esstisch mit Freunden, ausgestreckt auf einem Bett und mehrmals im Porträt. Am Ende bleibt die Autorenschaft in Isa Genzkens Parallelwelt voller Realismus eine klare Sache.

Jana Hyner

Isa Genzken, „Hallelujah“, Schinkel Pavillon, Oberwallstraße 1, 10117 Berlin, 27.1.–11.3.2012.

Parallel zur Ausstellung wurde im Kino Arsenal Isa Genzkens Film „Die Kleine Bushaltestelle“ gezeigt.





„Die kaiserliche Villa Katsura“
Fotografien von Ishimoto Yasuhiro,
Bauhaus-Archiv, Klingelhöfer Straße 14,
10785 Berlin, 18. 1.–12. 3. 2012

Ex Oriente Modernita?

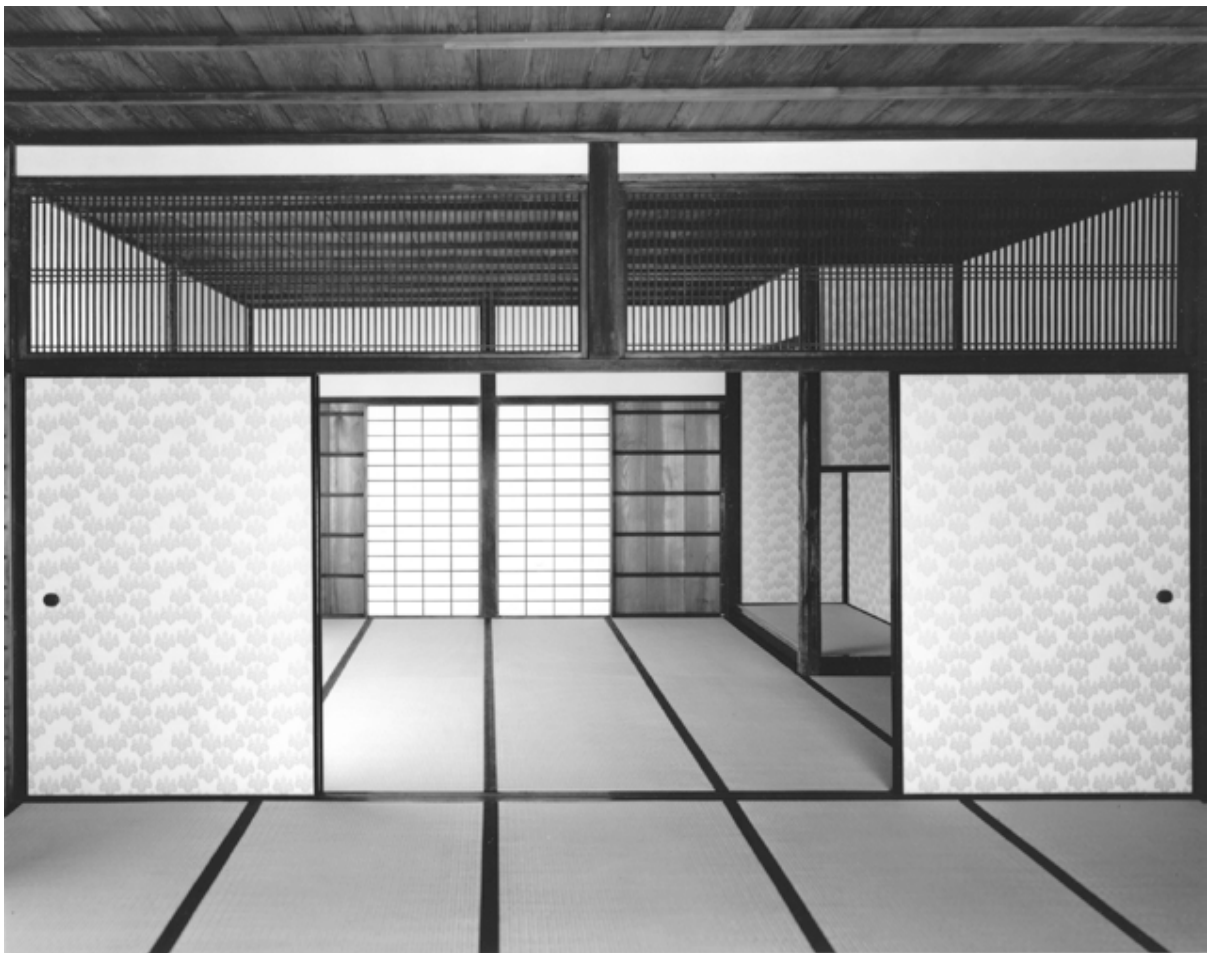
/ Yasuhiro Ishimoto im Bauhaus-Archiv

Ausstellungen wie diese sind Ereignisse, bei denen man über Epochen, Kunstrichtungen, Lebensentwürfe, Legendenbildung und konstruierte Vorbildinanspruchnahme hinweg reflektieren kann. Eine kaiserliche Villa, eigentlich ein in eine Gartenlandschaft integriertes und in mehreren, durchaus disparaten Etappen erbautes Landhaus aus dem Japan des 17. Jahrhunderts – von Bruno Taut für die westliche Moderne 1934 entdeckt und von einem japanisch-amerikanischen, am „New Bauhaus“ in Chicago ausgebildeten Fotografen 1954 in Szene gesetzt – wird durch, auch nach heutigen Maßstäben perfekt organisierte PR-Manpower, ab 1960 zu einer Ikone der japanischen Architektur stilisiert. Und die Fotografien davon wurden zum Maßstab für neuzeitliche, unorthodoxe Architekturfotografie. Obendrein trugen diese Fotos in ihren frühen Ausstellungen sowie das 1960 erschienene Buch „Katsura“ maßgeblich zum – entgegen der Tatsachen entstandenen beziehungsweise herbei gewünschten – Mythos von den Wurzeln der modernen europäischen Baukunst in der frühen japanischen Architektur bei.

Doch der Reihe nach und zuallererst wollen wir die wunderbaren Fotografien der Ausstellung würdigen. Yasuhiro Ishimotos Aufnahmen zeigen in zum Teil radikalen Ausschnitten, und nahe an der Abstraktion perfekt durchkomponierte Bilder der ab 1620 erbauten Villa Katsura bei Kyoto. In makelloser Schwarz-Weiß-Technik lässt er durch den völligen Verzicht auf Totalansichten den Eindruck einer ausgewogenen Komposition voller Rhythmus und Eleganz entstehen. In Wahrheit jedoch sind die, im Gegensatz zu dem auf einen Teich bezogenen ältesten Teil, später entstandenen Erweiterungen der Anlage voller zufällig und willkürlich entstandener Proportionen, Höhen und Binnenmaße. Später veröffentlichte Bilder der Villa von konventionellen Architekturfotografen lassen die Bauten mit ihren, von Ishimoto nie gezeigten Spitz-

dächern, wie Schweizer Alpenhütten aussehen. Schon eine Auswahl der Bildtitel lässt erahnen, wie es Ishimoto dagegen schafft, hier eine Legende voller Japanklischees auf den Weg zu bringen: „Teerraum mit Alkoven / Schlafrum mit Ablage für das Schwert / Trittsteine vor Veranda des Musikraums / mit Bambusstäben vergittertes Fenster / kaiserlicher Weg / Moosgarten / Stein zum Ablegen der Schuhe / Bildernische im Hauptraum / Blick auf Rasen für Ballspiele“ usw. Alle Aufnahmen sind von zeitloser Schönheit. In einer subtilen Abstufung von Grautönen organisieren Linien und Raster die Bildfläche, die Details innerhalb dieser Texturen wirken nicht willkürlich platziert, sondern einem Gesamtkonzept folgend und verstärken rückspiegelnd die Wahrnehmung der Strukturen. Selbst Serien sich ähnelnder Motive langweilen nie, sie schärfen eher die Konzentration. Überhaupt ist alles von einer bestechenden Klarheit und da der sichtbare Content der Fotos trotz des hohen Abstraktionsgrades nicht zu enträtseln werden braucht, gewinnen die metaphysischen Aspekte der Gestaltung der Gesamtanlage an Bedeutung. Yasuhiro Ishimotos Fotografien zeigen in vollendetem Bauhaus-Blick Aufnahmen einer japanischen Villa, die auf diesen Bildern so aussieht, wie sich der gestresste Wohlstandsbürger den mit fernöstlicher Spiritualität aufgeladenen, schlichten meditativen Rückzugsraum vorstellt. Klare Linienführung, übersichtliche Strukturen, leere Räume: das scheinbar Einfache. Fast wie eine Schwarz-Weiß-Version von Piet Mondrians Entwürfen für Ida Bienert, eben Bauhaus, Konstruktivismus, Minimalismus. Inhaltlich aber ist die Villa eben voller Verweise auf die japanische Philosophie und allein die Tatsache, dass die Villa in einer Gegend gebaut wurde, wo man den Mond besonders gut beobachten kann, zeigt die Ambivalenz zwischen sachlicher Bauausführung oder auch Ishimotos Abbildungen dieser Bauten einerseits und der kontemplativ geprägten Ausgangsidee der Erbauer andererseits.

Die weitere Geschichte dieser Fotografien ist aber mindestens ebenso spannend. 1960 erschienen sie als opulente Bildstrecke in einem von Kenzo Tange konzipierten Buch über die Villa Katsura, zu dem Walter Gropius Texte lieferte,



und schon der von dem bauhausgeprägten Herbert Bayer geschaffene Einband charakterisiert dieses Buch als etwas Besonderes. Ishimoto wird mit einem Schlag berühmt, das Bild der Villa für immer geprägt und der Mythos der von japanischen Vorbildern beeinflussten Moderne erhält ein pseudowissenschaftliches Fundament. Außerdem wollte Tange nachweisen, dass die Forderungen der modernen westlichen Architektur in Japan schon in uralten Bauten erfüllt sind, was wiederum das Selbstwertgefühl der Japaner in der Nachkriegszeit heben und auch eine vorsichtige Modernisierung Japans ohne „Verwestlichung“ vorantreiben sollte. Das alles waren mehr oder weniger löbliche Vorhaben, die auch recht gut funktioniert haben (Tange erhält als strukturalistischer Architekt 1993 den Praemium Imperiale), aber nicht so ganz mit der Wahrheit kompatibel waren: Die Villa Katsura ist als Landhaus durchaus nicht typisch für die japanische Architektur des 17. Jahrhunderts, wo auch in Fernost eher barocke Bauten dominieren. Und Fotos von derart schlichten japanischen Bauten waren zu Beginn der Moderne in den Zwanziger Jahren in Europa überhaupt nicht so bekannt, als dass sie als Vorbild für die architekturgeschichtliche Entwicklung im Umfeld des Bauhauses hätten dienen können.

Eher kann man wohl von einer (nicht kongruenten) Parallelentwicklung sprechen. Das „westliche“ Entdecken des Modernen in der traditionellen japanischen Wohnhausarchitektur mit ihrer funktionalistischen Einheit von Konstruktion und Gestaltung, ihrer Sachlichkeit und dem modularen Raster auf der Basis der Tatamimaße, erfolgte nachdem Walter Gropius am Bauhaus die Ideen des Fertigteilhausbaus

bereits propagiert und vorangetrieben hatte. Auch entstanden schon in den Zwanziger Jahren Bauhaus-Siedlungen, in denen die Durchdringung von Wohn- und Gartenbereich ähnlich fernöstlicher Ideale angestrebt wurde. Als man all das in älterer japanischer Architektur vorgezeichnet entdeckte, bezog man sich gern darauf, ließ die eigenen Ideen sich von dem in Japan Vorgefundenen befruchten, sodass eigene Entwicklungen und das Studium des Vorhandenen ein dialektisches Traumpaar wurden. Erst als der Stern des Bauhauses zu sinken drohte, die Postmoderne am Horizont heraufdrückte und die Massenware des funktionellen Bauens zu langweilen begann, beförderte man die traditionelle japanische Architektur in eine einseitige Vorbildfunktion, um damit die Bauhaus-Ideen nochmals irgendwie zu adeln. Auch sollte die unterschwellig hineinspielende Ebene der japanischen Philosophie und Lebensweise der in die Jahre gekommenen und etwas dröge wirkenden Moderne neues Leben einhauchen. Dass die Villa Katsura dafür bestens geeignet war, wusste vor 1960 schon eine gewisse Zahl an Experten, aber erst die absolut perfekten, zugleich das Erscheinungsbild des Häuserkomplexes manipulierenden Aufnahmen von Ishimoto Yasuhiro machten sie zu der Ikone der zeitlosen, gern als „typisch japanisch“ bezeichneten Minimalarchitektur.

Diese Ausstellung bot die Gelegenheit, in der Betrachtung großartiger Fotografien zu schwelgen, oder sich auch mit der und den Geschichten um sie herum zu beschäftigen. Bleibt anzumerken, dass Ishimoto Yasuhiro während der Laufzeit der Ausstellung 90-jährig am 6. Februar 2012 in Tokio verstarb.



Bring mich in den Kopf von Heiner Franzen

/ *Heiner Franzen bei heldart*

Eins der vielen Missverständnisse in der Kafka-Forschung ist ja, Kafka habe „Das Urteil“ in einem Nachtzug geschrieben, während der entsprechende Tagebucheintrag nur besagt, er habe die Erzählung nachts in einem Zug geschrieben, also ohne Pause zu machen. Dass ich meinen Versuch einer Annäherung an die Arbeit Heiner Franzens in einem Zug sitzend beginne, hat vor allem damit zu tun, dass ich selten einen Text in einem Zug runterschreibe und dass mir weiterführenden Gedanken weniger dann kommen, wenn ich mich auf sie konzentriere, sondern eher, wenn ich gerade ganz woanders bin, und dafür ist der Zug ideal, weil er ständig woanders ist. Zum Schreiben ziehe ich mich deshalb gerne nach Möglichkeit in einen Zug zurück, so wie Franzen, dessen Zeichnungen oft in einem Zug entstehen, sich seit einiger Zeit zum Zeichnen mit Vorliebe in das Haus zurück zieht, das er in sein Atelier gebaut hat. In dessen weiße Wände und Giebel zeichnet er wie ein Höhlenmaler Geflechte aus Formen und Figuren, die mal Knochen, mal Gesichtern ähneln und sich ausweiten wie Scribbles für Trickfilme oder provisorische Landkarten. Dazwischen kleben verpixelte Details aus Pasolini- oder Kubrickfilmen.

Seit über zwanzig Jahren macht Heiner Franzen Kunst, aber mit der neuen Werkphase, in die er sich seit drei Jahren vorstastet, hat er sich noch einmal die Freiheit eines Anfängers zurückerobert. Den ersten Außenauftritt mit Haus hatte er 2010 in John Bocks Installation „FischGrätenMelkStand“ in der Temporären Kunsthalle. Das Haus schwebte, in das Gerüst eingehängt, eineinhalb Meter über dem Boden, man tauchte von unten hinein wie unter eine Taucherglocke und fand dort ein filigranes Zeichengespinn, das einen der Besucher wohl derart anregte oder vielleicht mit einem „Dass-kann-ich-auch“-Gefühl versah, dass er oder sie es mit dem eigenen Stift fortsetzte. Das war kurz bevor die Installation

fotografiert wurde, und so ist die Arbeit jetzt nur zusammen mit dem fremden Eingriff dokumentiert, was aber eigentlich ganz schön ist, weil es zu Franzens prozessuellem Werkverständnis passt.

Wollte man Heiner Franzens Zeichenstil erklären, könnte man auf Guston zurückgreifen, mit dessen positivistischer Bildbehandlung Franzen allerdings wenig zu tun hat. Denn seine Arbeit kann man eigentlich nie ganz sehen, sie entzieht sich bereits im Entstehen, und deshalb ist es für mich auch so verdammt schwierig, Heiner Franzen zu verstehen. „In der Kunst immer alles so logisch“, sagt er in einem unserer vielen Gespräche. „Ein Bild ist gleich erklärt und man fragt sich, wie kann das sein.“ Stimmt. Franzens Arbeit ist für mich ein Beispiel für die Schwierigkeit, Kunst mit Text beizukommen. Und weil ein Versuch, seine Arbeit zu fixieren, immer un abgeschlossen bleiben muss, erzähle ich hier die Geschichte einer Sammlung von Fragmenten: Bring mich in den Kopf von Heiner Franzen.

Unterredungen mit Heiner sind Aneinanderreihungen Wittgensteinscher Aspektwechsel und, nun ja, seine Zeichnungen sind es auch: Abstraktionen von Erinnerungsfetzen, archäologische Spuren, Funksignale von früher, die Heiner in ‚peinture automatique‘ auf Papier oder Wand übersetzt. Seine Motive verfolgen ihr Eigenleben wie eine Sammlung von ‚characters‘, sie wiederholen sich über Monate, gehen unter, tauchen Jahre später verändert wieder auf. Franzens Figuren sind zu sehr Zeichen, um auf etwas zu verweisen und zu sehr in Bewegung, um Zeichen zu sein. Wer eine Franzen-Zeichnung kauft, kauft eine vorläufige Nachricht, ein Bruchstück eines großen Kommunikationssystems, das sich nie komplett vermitteln wird, so wenig wie man in den eigenen Kopf blicken kann.

Letzten Herbst hat Heiner Franzen ein Haus in die Gale-



rieräume von Matthias Held gebaut. Zwei stuckierte Altbauräume sind dort durch eine Flügeltür verbunden. In sie hat Franzen sein Haus gleichsam geschoben, so dass der Türrahmen zum Dachbalken wurde. Franzen hat also den Raum umgestülpt, duldsam und unbehaust liegen draußen die leeren Zimmer, während sich im Inneren des Hauses, im Kunstlicht der Neonröhren über Wände und Giebel Franzens Bestiarium austobt, in Graphit und Filzstift und mit Kreppband angehefteten Zetteln. Seit zwanzig Jahren verwendet er ein sachliches, schiefertafelhaftes Grün – „eine Unfarbe“, wie er sagt, die ihm den Weg aus der Zeichnung erlaube, ohne in Malerei zu enden.

Heiner Franzen hat seine Realität in die Realität des Raums getrieben, eine Abstraktion seines Kopfes, und darin stehen wir und Heiner redet, sein Kopf benutzt meinen Kopf, er lädt etwas hoch, ein Backup, das der Objektivierung dient und der Sortierung der eigenen Datenmasse. Deren Inspirationsquellen liegen wenig in der Kunst, häufiger im Film. Eine Ausnahme ist Robert Breer mit seinen hastig sich wandelnden Formen, an deren Rhythmus auch der kurze Zeichentrickfilm erinnert, den Franzen in einer Projektion im Flur zeigt: morphende tintenleckshafte Formen wie verdrängte Erinnerungen, die kurz vor dem inneren Auge aufflackern. Die Ausstellung entstand während Franzens Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleist, die vom Hörspielautor Paul Plamper angeregt war. Plamper hatte Franzen gebeten, für sein zu erlaufendes Hörspiel an Kleists Todesort am Wannsee eine Karte zu gestalten. Aus der Fläche wuchs die Zeichnung in den Raum. Zur Ausstellungseröffnung las die Schauspielerin Cristin König, wodurch der umgestülpte Raum noch mal von einem akustischen Raum umgestülpt wurde.

So wie das Haus in zwei Hälften geteilt war, teilte Franzen seine Ausstellung auch zeitlich in zwei Hälften. Man versteht seine Arbeit vielleicht besser, wenn man nicht darauf blickt, wie ein Zeichner eine Fläche füllt, sondern wenn man die Schnitte ansieht, die er dabei unternimmt. Und wenn man

nicht auf das einzelne Bild blickt, sondern auf den Prozess, der sich über Jahre entfaltet. Eigentlich, so werden wir uns während einer Lesung Lydia Lunchs in den KW einig, sind Heiner Franzens Zeichnungen und Installationen Filme, begehbare Filme. „Und wenn man hinten rausgeht“, sagt Heiner, „ist man schon wieder am Umschneiden.“

Im September nimmt Heiner Franzen an einer Gruppenausstellung in Schloss Moyland teil. Dort steht ihm ein langer Flur zu, ein unmöglicher Raum eigentlich, aus dem Heiner sich auf Franzen-Weise befreit: Er macht ihn noch unmöglicher, indem er von Tür zu Tür einen Tunnel mit Giebeldach baut. „Es ist im Prinzip, als würdest du in deinem Kopf spazieren gehen“, erklärt er. „Du willst wissen, was dahinter liegt, baust aber erstmal etwas, damit du nicht weißt, was dahinter ist.“

Ich glaube, man muss sich Heiner Franzens Kopf denken wie die sich drehende Spiegelmuschel im Inneren eines Leuchtturms, fortwährend um die Ausleuchtung der eigenen Rückseite bemüht, was natürlich nicht klappt, dafür schießen lauter brauchbare Signale nach draußen, die sich allerdings wegen der Umdrehung fortwährend selbst das Wort abschneiden, und wenn sie wieder auftauchen, haben sie ihre Gestalt verändert, auch weil sie ja von anderen sich drehenden Spiegelmuscheln zurückgeworfen werden. Ja, eigentlich ist Heiner Franzens Kopf vielleicht eher so eine Art Twister, der gegenläufige Drehungen um verschiedene Achsen unternimmt, die wiederum laufend ihre Winkel verändern. Man denke sich jetzt noch die festen Aufhängepunkte weg und die Scharniere und behalte nur die Bewegung im Kopf, ein irrlichterndes Kreisen im Weltall, und dann sieht es vielleicht im eigenen Kopf zumindest für die Dauer einer Viertelumdrehung so aus wie im Kopf von Heiner Franzen.

Kolja Reichert



Zu Hause in der weiten Welt

/ *Zwölf türkische Positionen bei TANAS*

„At Home, Wherever“ – so lautet der Titel der zwölften Publikation der von René Block herausgegebenen Reihe „Contemporary Art in Turkey“, die im Berliner TANAS – Raum für zeitgenössische türkische Kunst von einer Ausstellung mit dem Titel „Zwölf im Zwölften“ begleitet wurde. Ganz der Vorliebe René Blocks für Wort- und Zahlenspiele folgend (schon TANAS bedeutet rückwärts gelesen SANAT – das türkische Wort für „Kunst“) werden hier zwölf Künstler vorgestellt, die vorrangig eines miteinander verbindet: trotz ihrer türkischen Wurzeln leben sie nicht in der Türkei, sondern gehen verstreut in den europäischen Metropolen oder den USA ihrer künstlerischen Arbeit nach. Nicht aber um die Darstellung der künstlerischen Migration geht es. Ziel ist es, wie so oft bei TANAS, einen intimen Querschnitt verschiedener Positionen zeitgenössischer türkischer Kunst zu geben. Ausstellung und Buch präsentieren dabei eine Vielfalt, die immer wieder neue Verbindungslinien zwischen den einzelnen Arbeiten und künstlerischen Positionen aufdecken lässt und die thematische Breite und Tiefe verdeutlicht.

Dass sich bei solch einem Ansatz Fragen nach der Identität zwischen den Kulturen und Lebensorten aufdrängt, scheint einleuchtend. So stellt auch René Block in seiner Einleitung zu „At Home, Wherever“ fest, man könne sich zwar an jedem Ort der Welt wie zu Hause fühlen – schließlich sehen wir überall die gleichen Filme, essen die gleiche Tiefkühl-Kost oder hören die gleiche Musik. Die totale Angleichung der globalen Orte gelinge aber nur fast. Gewisse Dinge können schließlich eben doch nur in der eigenen Sprache ausgedrückt werden, und der Wechsel zwischen den Kulturen auch das Gefühl der Entfremdung herbeiführen.

Nun ist es die Regel, dass sich Gegenwartskünstler meist gegen die nationale Zuschreibung und Einordnung ihres Oeuvres wehren. Wenn jedoch Arbeiten von türkischen

Künstlern in einem eigens der Präsentation zeitgenössischer türkischer Kunst dienenden Ausstellungsraum versammelt sind, ist der Besucher schnell versucht, nach nationalen Kodierungen und türkischen Spuren Ausschau zu halten. Meist wird er irgendwie auch fündig. Denn selbst wenn es sich natürlich formal gesehen um eine globale Kunst handelt, die Teil der internationalen Kunstszene ist, in der die Künstler untereinander vernetzt sind, finden sich auch hier wieder zahlreiche Bezüge zur türkischen Herkunft.

Fast programmatisch scheint in diesem Kontext die Arbeit der Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk, die uns mit ihrer Installation in eine vergangene Zeit entführen. Hierfür bauen die Schwestern – Anny 1970 noch in Istanbul geboren, Sibel 1975 schon in West-Deutschland – in „Nichts als die Zeit“ (2011) das Istanbuler Wohnzimmer ihrer Großmutter nach, bei der sie Jahr für Jahr ihre Sommerferien verbrachten. Anstatt jedoch mit den anderen Kindern in der Nachbarschaft draußen auf der Straße spielen zu dürfen, mussten die beiden in der Wohnung bleiben. Zu groß war die Sorge der Großmutter, dass sich die beiden Mädchen, nunmehr Fremde, nicht mehr verständigen könnten und ihnen etwas zustoßen würde. Dass dies trotz der persönlichen Erzählung, mit der die Künstlerinnen den Betrachter hier konfrontieren, auch für die kollektive Erfahrung der Isolation in der eigentlichen Heimat steht, spiegelt die Installation ebenfalls wider. So fällt der Blick durch die halbgeöffneten Schlitz der Jalousie auf die Schwarzweißfotografie einer Hauswand. Dort schaut ein kleines Mädchen mit sehnsuchtsvollem Blick scheu herüber. Auch nur zu Besuch in den Ferien, durfte es ebenso nicht alleine zum Spielen gehen.

Viel härter in der Aussage, gleichzeitig auch exotisch wirkt dagegen Canan Tolons Arbeit „Colony“ (2008/2011), die fast übersehen werden könnte. Denn die weiße Wand, die eine



„Kolonie“ beherbergt, passt sich unsichtbar an den Ausstellungsraum an und scheint Teil der räumlichen Begebenheiten zu sein. Erst ein Schritt um die Wand herum zeigt, dass sich in ihrem Inneren eine kleine Installation findet: Gräser wachsen beleuchtet von Lampen auf einem weichen Untergrund, den alte Matratzen bilden. Die 1955 in Istanbul geborene und heute in Kalifornien lebende Künstlerin will mit dieser versteckten Welt auf die verschiedenen Existenzen in unserem Alltag hinweisen, die wir nicht einmal wahrnehmen. Dabei geht es ihr genauso um kleine Organismen, die auch zu unserer Umwelt gehören, wie um Migrationsgruppen verschiedener Ethnien, die sich oft unsichtbar, ohne aufzufallen der neuen Umgebung anpassen müssen und nur am Rande der Gesellschaft existieren. Canan Tolon spricht hier eine der Schattenseiten von Auswanderung und Fremde an und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf ein globales Thema, das nicht nur im Kontext ihrer eigenen (türkischen) Migration funktioniert. Gleichzeitig wirft ihre Arbeit auch die Frage danach auf, was wir sehen, wie wir unsere (Um-) Welt wahrnehmen und die Wirklichkeit konstruieren. Eine Frage, die den Betrachter wie ein roter Faden durch die Ausstellung begleitet.

So thematisiert auch der Kurzfilm „Truth is“ (2011) des Wahl-Amsterdammers Servet Kocyigit Hierarchien der Sichtbarkeit, indem er den Blick des Betrachter auf eine Gruppe von Journalisten lenkt, die mit ihren Kameras und Fotoapparaten etwas umkreisen. Mit Ungeduld warten wir auf die Enthüllung dessen, was die Meute verfolgt. Aber, nur das Begehren bleibt uns. Denn der Kurzfilm wird zu einer Inszenierung der Nicht-Enthüllung von etwas, das hier im nicht näher bestimmt und doch von der Medienlandschaft diktiert wird. Mit sozialen Hierarchien und interkultureller Kommunikation setzt sich wiederum Nevin Aladag auseinander. In ihrer Arbeit „Significant Other“ (2011) inszeniert sie eine Interviewsituation und gibt dem Zuschauer Einblicke in die Ansichten

und Beziehungsstrukturen von Paaren unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Herkunft und sexueller Orientierung. Dass es sich aber um kein herkömmliches Interview handelt, wird schnell deutlich. Denn zwei Schauspieler, die in weiße, geschlechtsneutrale Overalls gekleidet sind, bewegen ihre Lippen zu den Audiofragmenten und schlüpfen mit ihrem Körper und angepasster Gestik in die Rolle der Sprechenden. Eine direkte (körperliche) Zuschreibung der gehörten Geschichte bleibt dadurch verwehrt, so dass ein nicht-hierarchischer Querschnitt der Aussagen entsteht und dem Rezipienten immer wieder neue Zuschreibungen möglich werden.

Dass vom Betrachter bei der Vielfalt der zwölf künstlerischen Positionen feministischen, politischen oder sozialkritischen Charakters Mitdenken verlangt wird und er sich selbst immer wieder zum ausgestellten Werk konstituieren muss, erklärt sich von selbst. Auf die Spitze getrieben wird dies, nicht ohne Witz, durch Nasan Turs Arbeit „Wall Spits Money“ (2011). Der Künstler reflektiert hier das Verhältnis von Betrachter und Kunstwerk und lädt zur Partizipation ein: Während aus einem Schlitz in der Wand in regelmäßigen Abständen 1 Euro Münzen geschossen kommen und auf dem Boden liegen bleiben, weiß der Ausstellungsbesucher trotz des Hinweises „Münzen dürfen mitgenommen werden“ nicht, wie er sich verhalten soll. Wie so oft in seinem Werk schafft der in Berlin lebende Künstler hier ein Irritationsmoment und macht den Zuschauer zum Akteur, der selbst zwischen richtig und falsch entscheiden muss.

Anna Baumgartner

„Zwölf im Zwölften“ – Nevin Aladag, Vahap Avsar, Ergin Cavusoglu, Nezaket Ekici, Sakir Gökcebag, Nilbar Güres, Servet Kocyigit, Ahmet Ögüt, Ebru Özsecen, Anny & Sibel Öztürk, Canan Tolon, Nasan Tur, TANAS – Raum für zeitgenössische türkische Kunst, Heidestraße 50, 10557 Berlin, 10.12.2011–10.03.2012



Ganz Berlin feiert die arabische Revolution

/Veranstaltungen im HAU, auf der Berlinale und in der Akademie der Künste

Die Aufstände in Tunesien, Ägypten, Libyen und Jemen eröffneten das insgesamt turbulente Jahr 2011. Europa und der Rest der Welt verfolgten die revolutionären Entwicklungen im Fernsehen, in Zeitungen, im Internet. Kaum ein Tag verging ohne Nachrichten aus der MENA (Middle East North Africa) Region. Die gesamte westliche Welt blickte gespannt auf diese Länder und schickte Scharen von Journalisten, um den Prozess zu dokumentieren.

Auch die westliche Kulturszene zeigte schon früh reges Interesse. Kuratoren aus allen Ecken der Welt besuchten die Region, um Künstler und Kulturschaffende zu treffen und diverse künstlerische Formate des Widerstands zu beobachten und zu diskutieren. Schon bald wurden jene Akteure in die westliche Welt eingeladen, um auf Podiumsdiskussionen aufzutreten und von ihren Erfahrungen zu berichten oder auf Festivals ihre künstlerischen Arbeiten zu präsentieren.

Die Berliner Institutionen schlossen sich diesem Trend an. Das HAU reagierte, wie so oft, am schnellsten und organisierte bereits Anfang November 2011 „Conflict Alt Escape“ – News aus Bagdad, Beirut, Jaffa und Kairo, ein Programm, welches als Prototyp für weitere kulturelle Veranstaltungen gelten sollte, die ohne die Ereignisse in der Arabischen Welt nicht denkbar gewesen bzw. wahrscheinlich nicht auf derartiges Interesse gestoßen wären. Mokhallad Rasem, im Festival vertreten mit „Irakese Geesten/Irakische Geister“, formuliert diese absurde Situation ganz klar: „Without the war I could not be in this show. Thanks to the war. Without the war I could not make you applaud in the end... thanks to the war.“

Neben Rasem präsentierten Künstler, Performer, Theater- und Filmemacher ihre Arbeiten im HAU. Als Auftakt zeigte der ägyptische Regisseur Tamer El Said Ausschnitte aus seinem gerade entstehenden Film „In the Last Days of the City“ und diskutierte das Verhältnis von Künstler und Staat mit

der Filmproduzentin Irit Neidhardt, Spezialistin für Kino aus dem Mittleren Osten. Leider wirkten die ausgewählten Bilder eher kryptisch als erleuchtend und ließen das Publikum in allgemeinem Unverständnis. Auch das Gespräch zwischen Neidhardt und El Said sowie der vom Regisseur präsentierte Film „Afaq“ von Shadi Abdel Salam (1970) boten nicht genug Einbettung für das zum großen Teil westliche Publikum. Eine merkwürdige Entscheidung, diesen Film am Eröffnungsabend zu zeigen. Eine erfrischende Ausnahme unter den sonst größtenteils direkt von der Revolution beeinflussten Beiträgen, bildete der libanesische Künstler Rabih Mroué, der mit einer neuen Version seiner Performance „Who's afraid of representation“ vertreten war. Mroués Partnerin Lina Saneh verkörperte zeitlich variierende Ausschnitte von Werken westlicher Body Art und offenbarte durch Kommentare und die Art der Darstellung deren komplett verschiedene Bedeutung in der arabischen Gesellschaft. Die Konzentration auf das künstlerische Format der Body Art und dessen unterschiedliche Wirkung in einem anderen geografischen und kulturellen Kontext bildeten ein gelungenes Gegengewicht zu dem auf wirklichen Ereignissen basierenden Stück „No time for art o&1“ der jungen ägyptischen Regisseurin Laila Soliman. Es vereinte Notizen aus Tagebüchern, persönlichen Berichten und einen Märtyrer-Body-Count und führte die hohe Anzahl der Opfer sowie das extrem junge Alter der Aufständischen vor Augen, eindringlicher und direkter als es ein Zeitungsartikel oder Fernsehbericht je erreichen könnte. Selbst nur etwas älter als die Mehrheit der Aufständischen in Ägypten, trägt die ägyptische Theatermacherin zur Aufklärung der Gräueltaten des Regimes bei und experimentiert gleichzeitig mit den diversen Formaten und Möglichkeiten des Theatermachens. Erschüttert und tief betroffen verließ das HAU-Publikum an jenem Abend den Saal.



Das Programm „Conflict Alt Escape“ beeindruckte nicht nur durch eine Vielfalt an Medien und Formaten, sondern auch durch die Breite der teilnehmenden Künstler und Filmemacher und gab somit einen Überblick über die künstlerischen Aktivitäten in der MENA-Region und die enge Verquickung dieser mit den lokalen politischen Ereignissen.

Matthias Lilienthal ist ein weiterer Coup gelungen, bevor er sich im September selbst in den arabischen Raum begibt. Er wurde zum Resident-Professor von Ashkal Alwan, eine Plattform für die Kreation und den Austausch von künstlerischen Praktiken in Beirut, berufen.

Dem Beispiel des HAU folgend, annoncierte auch die 62. Berlinale am 24. Januar 2012 ihren „Fokus Arabischer Frühling – From and About the Arab World“. Aus verschiedenen Perspektiven und in Form von fiktionalen und dokumentarischen Filmen arabischer und internationaler Regisseure beleuchtete die Berlinale 2012 die revolutionären Entwicklungen in den arabischen Ländern. Zusätzlich teilten arabische Filmschaffende und Aktivisten ihre Erfahrungen mit dem Berliner Publikum auf diversen Panelveranstaltungen.

Eine dieser Diskussionen, „Cairo: The City, the Images, the Archives“, versammelte vier Protagonisten der ägyptischen Film- und Kulturszene, die im Zuge der Ereignisse, wie viele andere, zu mehr oder weniger involvierten Aktivisten mutiert waren. Im Fokus der Veranstaltung stand der Begriff des „Archivs“. Es ging um die übermittelten bewegten Bilder aus Kairo und wie diese unser kulturelles Gedächtnis prägen, um deren Zugänglichkeit zur Zeit der Diktatur, sowie um die Beziehungen zwischen analogen und digitalen, zwischen legalen und illegalen Archiven und ihre Rolle in der filmischen, kuratorischen und politischen Praxis. Die drei Podiumsgäste, die Künstlerin, Kuratorin und Mitbegründerin von Contemporary Image Collective, Maha Maamoun, die Kuratorin

Sarah Rifky und der Schauspieler und Produzent Khalid Abdalla (die Filmemacherin und Produzentin Hala Galal konnte wegen Visumproblemen Ägypten nicht verlassen) präsentierten eine interessante Mischung aus Beiträgen. Khalid Abdalla, einer der Mitbegründer des alternativen Medien-Kollektivs „Mosireen“ und Protagonist in Tamer El Saids „In the Last Days of the City“, stellte die Motivation und das Anliegen des Kollektivs vor und zeigte das bis dato wichtigste Werk der Gruppe, „The Diary of the Revolution“, eine beeindruckende Dokumentation der Geschehnisse in Ägypten, gefilmt von Bürgern des Landes. „Mosireen“, ein Kollektiv aus Filmemachern, professionellen und Amateur-Journalisten sowie Aktivisten, repräsentiert und fordert zugleich die Ideale einer zivilen Gesellschaft ein. Die Gruppe leitet ein Medienzentrum in der Innenstadt Kairos, zu welchem jeder ägyptische Bürger eingeladen ist, visuelles Material einzureichen, um an der Schaffung eines zivilgesellschaftlichen Archivs und gleichzeitig am Aufbau eines weiten Netzwerks aus Einzelpersonen, Initiativen und Projekten mitzuwirken. Auf „Mosireens“ Youtube-Kanal werden täglich neue Filme hochgeladen, welche die Ereignisse festhalten und somit eine alternative Geschichtsschreibung darstellen, von Bürgern für Bürger – ein Vorbild kollektiver Berichterstattung, welche durchaus auch im europäischen Raum denkbar und relevant wäre. Die präsentierten Bilder von „Mosireen“ lösten Tränen im Publikum und auf dem Podium aus und gingen so den Zuschauern um ein Vielfaches näher als konventionelle, ausgewählte Nachrichtenbilder.

Während ich diese Worte schreibe, findet in der Akademie der Künste und im Instituto Cervantes das Festival „Kunst und Revolte – zu den Veränderungen im arabischen Raum“ statt, eine weitere Reihe von Filmen und Vorträgen diverser Akteure der MENA-Region. Mit dem Fokus auf arabische Filmemacherinnen grenzt sich dieses Festival leicht, aber auch nur leicht, von den vorangegangenen Veranstaltungen ab und bietet durch Gespräche und Diskussionen verstärkt die Möglichkeit an, sich mit den arabischen Protagonisten auszutauschen, mehr als es z. B. das HAU angeboten hatte.

Es ist sicher nicht einfach, sich von den bisher bereits organisierten Theater- und Filmreihen abzuheben, neue Aspekte zu beleuchten und immer wieder von Neuem dasselbe westliche Publikum zu erreichen.

Ich bin gespannt, was sich die Berliner Kulturinstitutionen für den Rest des Jahres 2012 einfallen lassen. Syrien, wo die Kämpfe andauern, wurde bisher noch wenig thematisiert und bietet Stoff für weitere kritische Diskussionen und Festivals im westlichen Raum.

Sandra Teitge

„Conflict Alt Esc“, HAU, Stresemannstraße 29, 10963 Berlin, 2.–7. II. 2011

„Fokus Arabischer Frühling – From and About the Arab World.“ Berlinale 2012, 24. I. 2012



Ob Angehörige Serners den Völkermord überlebt haben, ist nicht bekannt, wohl aber gibt es Rechte und Ansprüche an der Nutzung von Walter Serners Texten. 1980 hatte Thomas Milch nach Jahren der Recherche beim kleinen Münchener „Klaus G. Renner Verlag“ Serners „Gesammelte Werke“ herausgegeben; 1984 erschien eine 10-bändige Taschenbuchausgabe bei Goldmann, übrigens einem Unternehmen der Bertelsmann Gruppe.

Copyright und Holocaust

/Siebzig Jahre später

Ende Oktober 1944

„Mit Dessau, Eislers zu Dinner bei Schönberg. Der erstaunlich temperamentvolle, gandhigleiche Schönberg in seiner blauen kalifornischen Seidenjacke, ein Gemisch von Genie und Verdrehtheit. So beschwert er sich über die Kürze der Schutzfrist geistiger Werke. ‚Mein Junge wird, wenn er 45 Jahre alt ist, nicht mehr einen Cent bekommen‘, sagt er, als spreche er über eine Ungeheuerlichkeit.“

(gemäß Paragraph 63 abs. 1 UrhG ist dies ein Zitat von: Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, 1942 bis 1955, Frankfurt/M 1973, S. 441; „Copyright Stefan S. Brecht 1973“, ebda., S. 332)

1944. Schönberg, Eisler, Dessau und Brecht hatten sich vor dem Vernichtungskrieg der Nazis in die USA retten können; Friedrich Adler, Bruno Schulz, Jakob van Hoddiss und Walter Serner – vier Namen, vier Beispiele – nicht. Adler, wie das Art Deco fast vergessen, Auschwitz; Schulz, dessen Arbeiten in der polnischen Literatur drumetenrot leuchten, abgeknallt; van Hoddiss, ohne dessen „Weltende“ keine auch noch so kurze Geschichte der deutschsprachigen Literatur ihren Namen wert wäre, Gaswagen; und Walter Serner, der (Co-)Autor des Dada-Manifests, dessen Spur sich im Sommer 1942 in Minsk verliert.

1942 ist das Jahr des geheimen Treffens hoher Funktionäre der SS, die am 20. Januar, einem Freitag, bevor sie ins Wochenende gingen, bei Kaffee, Kuchen und Kognak in einer Villa am Wannsee beschlossen, was sie im Geheimen die „Endlösung der Judenfrage“ nannten, und was Nachgeborene als Zivilisationsbruch begreifen, als Verbrechen an der Menschheit.

Gut ein Jahrzehnt später, 1996 – mit dem 27. Januar ist in Deutschland ein „Tag des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus“ proklamiert – sind Serner-Werke erneut vergriffen und der Informatikstudent Thomas Goldstraß stellt auf einem Server der Humboldt-Universität zu Berlin „Le Docteur Serner“ ins Netz – gleich ums Eck der Dorotheenstraße, in der 1913 Serners Doktorarbeit gedruckt worden war.

„Le Docteur Serner“ ist zunächst nur als Programmierübung gedacht – die Frames sind so nicht fürchterlich komisch, ihre Linkarchitektur erschiene uns heute unlogisch – aber was Goldstraß als Hommage angelegt hat, macht der Öffentlichkeit Texte Serners wieder zugänglich, die auch antiquarisch kaum zu beschaffen sind.

Doch ist Serner für das Internet noch nicht lange genug tot. Erst siebzig Jahre nach dem Tod eines Autors oder einer Autorin erlischt das Urheberrecht an deren Werken. Und so macht der Goldmann Verlag sein Recht auf künstliche Verknappung geltend und mahnt Goldstraß ab; der „Docteur“ muss aus dem Netz verschwinden. (mittlerweile unterhält Goldstraß auf Facebook die Seite <http://de-de.facebook.com/pages/Walter-Serner/56221663115>; tatsächlich „liken“ 34 Personen diesen fast humoristischen Auftritt)

Inzwischen hat sich der Tag der „Wannseekonferenz“, der 20. Januar 1942, zum 70. Mal gejährt. Die Morde an Jakob van Hoddiss, Friedrich Adler, Walter Serner und Bruno Schulz – vier Namen, vier Beispiele – werden sich ebenfalls zum 70. Mal jähren. Ihre zu „Werken“ „ontologisierten“ (Walter Benjamin) Artefakte werden gemeinfrei. Und die Feuilletons werden all dessen insofern gedenken, als sie ihre Toten nun einmal nach dem Kalender feiern. Wie bürokratisch dieser bizarre Totenkult ist, und wie bizarr die Bürokratie der toten Dichter im Urheberrecht – davon werden sie schweigen.

Johannes Wilms



Vanity Fairytales

/Es rumored in Berlin ...

Thomas Demand, so munkelt man, kuratiert aktuell an einer Schau in der Berliner Dependance der globalen Großgalerie Sprüth Magers, das „Humanistische in der Kunst und der Geschichte“. Ein dergestalt inhaltlicher Bogen zu seiner, wie Schwelger säuseln, ersten großen Vereinnahmung der ‚Neuen‘, dass ihm, wie sie es auch sonst oftmals zu tun scheint, wenn was läuft, was Großes, die Bice inhaltlich zur Seite springt. Die Künstlerliste, das wissen so gut wie alle, wird von Frau Sprüth und von Frau Magers mit-diktirt. Nach Diktat verweist, hoffen da manche. Auch wenn er (noch) nicht (ausschließlich) dort zeigt, so wird auch hier und jetzt keine Extrawurst ausgegeben.

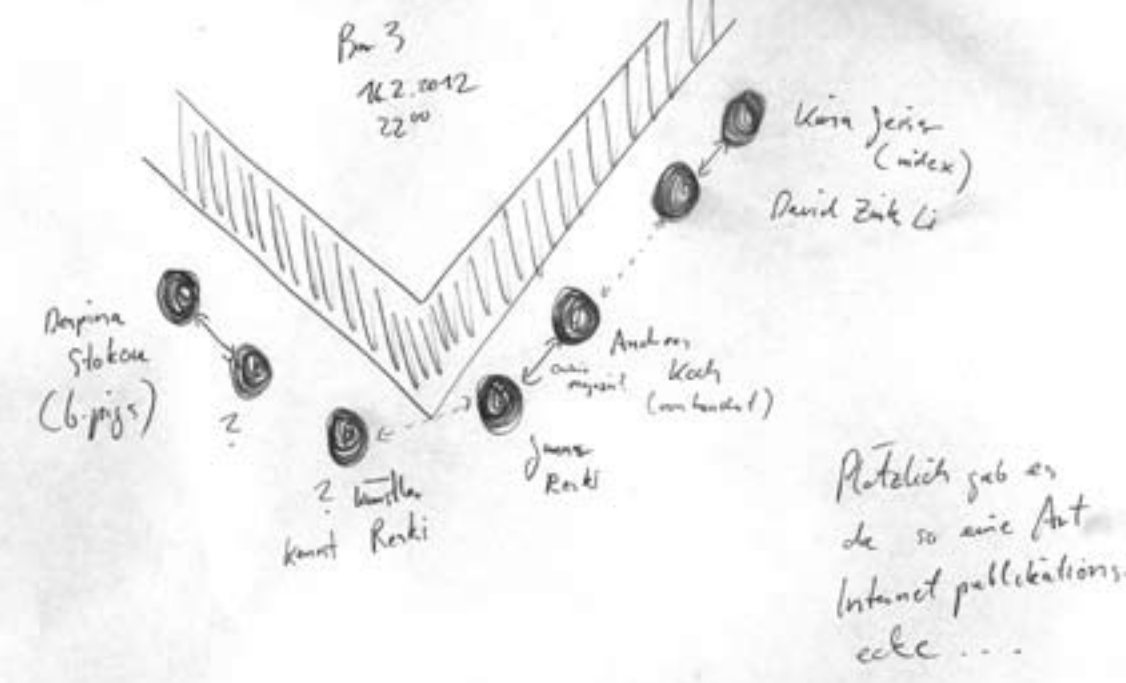
Sein alter Kumpel, ehemaliger Studionachbar und Heymal-auf-ein-Bier-ins-Alt-Berlin-wenn-wir-in-der-Stadt-sind-Kumpel, der Olafur, muss aktuell wieder mehr für die gesellschaftliche Reputation tun. So organisieren er und sein Stab eine Auktion. Zugunsten, natürlich, nur wessen; prospektiv sind sie ja und so heißt es: „Because Catastrophes Will Happen“, im alten Stadtbad in der Oderberger Straße. Das Erstaunliche ist, entfährt es so manchem Saab-Eigner aus dem Prenzlauer Berg, der – so pfeifen es die Spatzen – schon wiederholt von Eliasson aus seinem Senatsort der Lufthansa gekegelt ward, dass das jeder gut findet; weil es ja stimme. Oder nicht? Gegen Unglück könne man ja noch weniger tun als gegen Böses. Um so besser, dass es einer mal mache. Oder?

Einen weiteren Coup darf Alicja Kwade landen. Hat ihr Galerist ja grade selber einen und den dazugehörigen Vogel abgeschossen mit dem Kauf einer Kirche, stellt sie nun schon wieder bei ihm aus. Wieder, und wieder solo. Das gab's noch nie, wird getuschelt. Na ja, entgegenen nicht wenige, so lange gäbe es den Laden nun auch noch nicht. Stimmt zwar, aber trotzdem. Und auf Nummer sicher geht sie auch. So lässt

sie das Kreuz, das in Tatsache in der Kirche verbleiben soll, von Berliner Kunstwerkproduzenten, von allen Gewerken, die es in Wittenberg gibt und – langweilig irgendwie – von Leinwandklaven aus Dafen reproduzieren und dabei jedes mal ungewollt interpretieren. Sie wird dafür mit allem erdenklichen Furor gefeiert und zieht kurzerhand in ein größeres Atelier. Der Johann hat's ja vorgemacht, könnte man munkeln – und Olafurs These gilt ja auch für alles.

Vor der Neuen Nationalgalerie hat niemand geringerer als Thomas Struth, nun gut – es wird auch wärmer, ist also nicht mehr ganz so ungemütlich dort draußen – temporäres Quartier bezogen. Er lichtet, ob gegen Entgelt oder frei verfügbar war zum Redaktionsschluss noch nicht in Erfahrung zu bringen, die Wartenden ab. Die wenigsten wissen, dass er zunächst bei Richter begann zu studieren, Malerei, ja. Auch muss man davon ausgehen, dass es wirklich wohl nicht jeder weiß, dass man Malerei nicht nur studieren kann. Sondern auch sollte. Obgleich das auch noch nicht immer viel und bisweilen gar nichts heißt. Doch das wissen auch nicht alle.

Douglas Gordon, der alte Recke, hat sich zu einem neuen Großprojekt herausgewagt. Nach Zinédine Zidane nun mal was ganz anderes: den Großmeister am Pult der Klassik, den aus Indien stammenden Maestro Zubin Mehta. Während sowohl der Proben zu und den drei (oder vielleicht auch vier) Aufführungen der achten Symphonie von Anton Bruckner im immer noch stimmigen Bau von Hans Scharoun, der Berliner Philharmonie, begleitet er ihn mit der Kamera. Und, wie gehabt, nur ihn. Im Gegensatz zu seinem Werk über den Gott am Ball entbehrt dies hier nun wesentlich weniger einer immanenten Logik. So beobachten stets die Musiker, InhaberInnen entsprechender Plätze und Kenner während eines Konzertes – und die Achte Bruckner ist ein langes, intensives Werk – fortwährend den Dirigenten. So etwas kommt bei einem Fußballspiel situations- und auch systembedingt nicht vor. „Weil es schlicht und einfach nicht geht“, schreibt Niklas Maak im Vorwort zum Programm, das er gemeinsam mit Habakuk Traber herausgibt. Der versteht zwar die ganze Aufregung augenscheinlich nicht ganz, aber assistiert dem eifrig agitierenden Schreiber stets manierlich. Elke Bohn



Einer von hundert

/ Tagebuch aus dem Berliner Winter

13. Januar, Galerie Johann König

Michael Sailstorfer. Ziemlich voll für eine Eröffnung im Berliner Winter, wie ich finde. Sehr viel dunkle Anzüge und relativ teure Mäntel und Taschen. Darunter lediglich ein paar eingesprengelte Jüngere. Sehr etabliert alles. Autolenkräder an den Wänden, die imaginäre Strecken fahren. Dazu sandige und steinige Materialsulpturen von Sailstorfer senior. Ein recht gehaltvoller Auftritt.

18. Januar, morgens im Büro

Eben kommt eine Stellenausschreibung rein, vielleicht doch was Festes? Das freie Dasein reibt irgendwie auf. Ein Künstler sucht einen persönlichen Assistenten. „Die Position beinhaltet die Atelierleitung, Recherche und Entwicklung und Produktionsbetreuung von z.T. sehr technisch komplexen Skulpturen und Installationen. Dazu kommen praktische bildhauerische und handwerkliche Arbeiten. Die Stelle fordert neben organisatorischen Talenten, Fähigkeiten in möglichst vielen konkreten künstlerischen Bereichen wie: Fotografie, Graphikdesign, Modellbau, Entwurfszeichnung, Modellieren, Abformtechnik, Schweißen, Zimmern, Airbrush etc. Ebenso beinhaltet sie die Bereiche der Kommunikation, Archivierung und Buchhaltung. Eine Universalstelle, die Identifikation und Leidenschaft benötigt.“

Weitere Voraussetzungen sind: fließendes Englisch und Deutsch, bereits ausreichend vorhandene praktische Erfahrungen in der künstlerischen Assistenz, und/oder aus Tätigkeiten im Galerien und Museumskontext. Es werden die üblichen Computerkenntnisse in Photoshop, Indesign und Excel benötigt. 1200 € netto/Monat, auf Honorarbasis, Vollzeit.“

Heyho, da sucht jemand eine eierlegende Wollmilchsau. Ok, in Excel und Airbrush müsste ich mich noch einarbeiten und

abgeformt habe ich zum letzten Mal vor fünfzehn Jahren, aber für 7 Euro 50 die Stunde, netto, das heißt exklusive Mehrwertsteuer?

22. Januar, zu Hause

Ich bin jetzt Anhänger der Positiven Psychologie und werde deswegen nie wieder einen Verriss schreiben. Ich mag alle und finde nur noch die lobendsten Worte über jeden. Ich weiß gar nicht, warum ich erst jetzt auf den Trichter komme.

22. Januar, noch später zu Hause, eigentlich drei Uhr nachts

Dumm ist nur, dass es nicht so viele Alternativen gibt. Vorwärts gehen und einen Gedichtband veröffentlichen wäre eine davon. Oder supernatural durch die Geistesgegenwart und durch alle Wände laufen. Mir wär's gleich. Hauptsache ich kann danach noch deutlich mit mir umgehen, um mir die 50 nicht zu versauen.

13. Februar, Mathew, Wilmersdorf

... also dann bin ich doch mal hingegangen. Der ganze Rummel, der Hype drum herum hatte mich erst abgeschreckt, genervt. Aber schließlich muss man ja wissen, worüber man spricht. Und die Gegend dort ist ja selbst schon einen Spaziergang wert. Da kann man immer noch neue Eindrücke von Berlin bekommen, z.B. das beeindruckende Gebäude der UDK (Musik) in der Bundesallee. MATHEW findet man in einer Ladenzeile aus den Fünfzigern oder Sechzigern, gekennzeichnet durch sehr große Schaufenster, nebenan findet man z.B. einen relativ unauffälligen Friseur mit aber erstaunlich hohen Preisen und dann die Bar, das „Harlekin“, eine etwas abgesumpft, aber kurios wirkende Bierkneipe, wo man sich das Bier holt, wenn bei MATHEW Eröffnung ist, wie ich später erfahre. Ein paar Häuser weiter sitzt Ursula Block mit Ihrer „Gelben Musik“, zu Daniel Buchholz sind es nur ein paar hundert Meter. Schon von weitem sehe ich David Lieske im Schaufenster sitzen und als ich seine Galerie betrete, bin ich doch irgendwie positiv überrascht. Die Dimensionen



sind menschlich, überschaubar, alles wirkt weniger präten-
tiös, als ich es mir ausgemalt habe. Aber es ist eben auch
ein ganz normaler Nachmittag – quasi Galeriealltag. Eine
Eröffnung habe ich dort noch nicht miterlebt.

Lieske erzählt mir dann jede Menge über das Programm von
MATHEW und seine ersten Erfahrungen als Betreiber einer
Galerie, die er zusammen mit Peter Kersten führt. Beide sind
sie ja die Gründer des Labels Dial Records und verdienen,
laut Lieske, ihr Geld bis heute hauptsächlich durchs „Aufle-
gen“. In Galerien gearbeitet haben beide noch nicht.

Die Idee, eine Galerie zu eröffnen, und dort die Arbeiten
von Freunden auszustellen, „die in Berlin, worum auch im-
mer, keine Galerie haben“, ließ sich, so Lieske, auch deshalb
realisieren, weil die Miete für die Räume sehr günstig ist.
Die Räume wurden übrigens von einem der Galerie-Künstler
entdeckt, der in der Nähe wohnt, und standen vorher mehre-
re Jahre leer. Die Wahl für den Standort fiel also mehr zufällig
als geplant.

Auf meine Frage, wie es wohl so rasend schnell ging, dass
MATHEW im Index gelistet ist, meinte Lieske etwas verwun-
dert nur, er hätte sich da einfach angemeldet und dann war
er drin. Sowas gibt es also auch.

10. März, Kuckei + Kuckei

Nikola Röthemeyer. Mit die feinsten Linien, die ich jemals
gesehen habe. Fineliner ist da als Bezeichnung ein geradezu
obszön grober Begriff.

18. März, im Netz

Nur gehört habe ich davon, aus verschiedenen Ecken, aber
inzwischen habe ich auch im Netz mal recherchiert: die C-A-
N-V-A-S-, Uhustrust-, Jerry-Magoo- und die guardian.co.uk-
Paintings von Michael Krebber. Da hat der seit geraumer Zeit
wohl gerade betreffs seiner Idiosynkrasien viel-zitierte Skep-
tik-Künstler und Städel-Prof. also für eine Galerieausstellung
bei Carol Greene in New York unter anderem tatsächlich von
ehemaligen Studenten „abgeschrieben“, in dem er Text- und

Bildausschnitte von deren anonymen Blogs C-A-N-V-A-S und
Jerry Magoo mit dem Pinsel auf weißgrundige Leinwände
übertragen hat. Der Meister dreht also den Spieß um, zitiert
wortwörtlich die Meinungsmache seiner einstigen „Schüler“
und bringt sich unter anderem auf diesem Weg wieder selbst
ins Gespräch und vor allem ins Geschäft (angeblich kosten
die Gemälde je USD 70.000). Soweit ich verstanden habe,
waren die Blogger (und wohl teils auch die „Besprochenen“)
mit dieser „Taktik“ gar nicht so einverstanden und haben
anschließend ihre Websites geschlossen. Aber vielleicht habe
ich das ja auch falsch verstanden. Bin nicht sicher, auf wel-
cher Seite ich stehe, wüsste aber gerne mehr darüber. Bin ich
auch ein Vampir?

28. März, immer noch im Netz

„Ich bin für Herz-Herz-Herz und nicht für Klick-Klick-
Klick“, sagte der erfolgreiche Aufsteiger Carsten Masch-
meyer (der aus dem Hannoveraner Sumpf) kürzlich in einem
FAZ-Interview. Nach den Wortschöpfungen „gutenbergern“
und „wulffen“ sollte man auch ihm endlich ein Denkmal in
der deutschen Sprache setzen: „maschmeyern“ wäre also ein
neues Synonym für „netzwerken“. Allerdings sollte das nur
derjenige anwenden, dem dabei nicht kotzübel wird.

30. März, 17 Uhr, Manteuffelstraße, neben Leydecke

Zwinger-galerie, glückliche Ohnmacht der Malerei, passend
zum Titel der Ausstellung verlief auch der Talk: Entspannt,
brachte aber auch nichts. Hatte eigentlich auch niemand er-
wartet, oder? Warum ging nur die Graw so früh?

Verspäteter Einwurf: Schließt die Malerei doch bitte in ihrem
Ghetto ein. Eigentlich gibt es doch eine solche Unmenge
von malereispezifischen Fragen, die mit dem Rest der Kunst
wenig zu tun haben. Mich interessieren zum Beispiel Farbe
und Leinwand und Rand und Duktus und Pinsel und Strich
und Fläche und das ganze Zeug nur am Rande, vielleicht so
wie Kochen oder Fußball. Alle Nichtmaler beschäftigen sich
doch mit anderen Problemen.



Onkomoderne

/Miteinander reden

A. kommt in den Raum rein – weiß, mit bläulich-neutralen Neonröhren ausgeleuchtet, ein paar Malereien hängen an der Wand, Szenen aus Horrorfilmen, der Romantik oder Wiederholungen anderer Zeichensysteme, stehen da ein paar Leute rum. A. kennt die meisten. Jetzt beginnt die Arbeit, ja, Netzwerken, die Libido in den Raum reinschmeißen, sie wie ein Lasso herumschwingen, etwas investieren. A. muss sich jetzt zu irgendwelchen Leuten – den netten am liebsten – dazustellen und etwas sagen: was sie so findet, wie irgendetwas aussieht, was sie zuletzt in Kuala Lumpur gesehen hat, was B. jetzt für neue Arbeiten macht. Natürlich auch etwas über ihre eigenen höchst faszinierenden und erfolgreichen Projekte. In A.s Seele ist ein Loch. Es ist so groß wie der Indische Ozean, und es braucht dringend ein paar somalische Piratenschiffe, die die geregelten Handelswege durchkreuzen. Leidet sie unter einer sozialen Phobie? Muss sie an sich arbeiten? Hat sie sich ihre Realität selbst geschaffen? Stimmt etwas nicht mit ihrer Wahrnehmung? Die Leute wirken wie von einem Gel, das klebrige Fäden zieht, umgeben: das elende Sozialgel, Blocker aller luftigen und leichten Aggregatzustände. Jetzt zu sagen, die hier ausgestellten Arbeiten fände sie einer so langen Auseinandersetzung des Künstlers in diesem Berufsfeld unangemessen, wäre ja so negativ und würde sofort mit sozialer Ächtung und dem Entzug der Lebensgrundlage – gelegentlicher, mit um die 300 Euro vergüteter Projekte – geahndet. A. sieht weiter hinten im Raum C. herumstehen. Vor ein paar Monaten sind ihnen lose Affekte um die Ohren geflogen, und jetzt redet C. nicht mehr mit A. Da beide nicht in der Lage sind, ein gewaltfreies Mediationsgespräch zu führen, wird es wahrscheinlich an die zehn Jahre dauern, bis sie sich nach dem bösen Kontrollverlust wieder in die Augen sehen können. A. strengt sich an, durch C. hindurchzuschauen, als gäbe es ihn nicht mehr. Es gibt ihn nicht mehr. In der

Menge trifft sie zum Glück D. Er erzählt, dass er im Juni an einer internationalen Großausstellung teilnehmen wird, und seitdem mit etwa zehn verschiedenen Assistentinnen – overworked, underpaid, desorientiert – endlose Verhandlungen per Email führt. Es gibt kein Ausstellungshonorar. Er fühlt sich wie in einem Bootcamp angekommen. Er sagt: „Anywhere you get to nowadays is a complete nightmare.“ Nicht einmal, wenn man es geschafft hat, gibt es einen Moment der Freude zu genießen.

So wie A.s Subjektivität zur Zeit formatiert und serialisiert ist, entstehen bei den enormen Datenmengen, die auf sie eintreffen, Verwerfungen und Verknotungen, Risse, Stromschnellen, die schwer zu überbrücken sind. Die Anforderungen und Regeln, wie man sich zueinander verhalten soll, werden immer widersprüchlicher. Vor Kurzem wurde diese Entwicklung in den Feuilletons durch den Begriff awkwardness thematisiert, über den der amerikanische Philosoph Adam Kotsko ein Buch geschrieben hat. Beim Herumeiern im öffentlichen Raum entstehen oft peinliche soziale Unfälle, die entweder in Bestrafung durch Ausgrenzung oder in Gekicher enden. Man weiss leider nie, wie es dabei für einen ausgeht. Bildende Kunst hingegen inszeniert nur zu gerne soziale und ästhetische Peinlichkeiten, um die absurden gesellschaftlichen Regeln umzustoßen. Im Raum der Betrachter und Gäste ist awkwardness jedoch völlig tabu. Dort sammeln sich die höflichen Pokerfaces. Die Kunstwelt hat nämlich bereitwillig von der Wirtschaft die allerübelsten Regeln der Spekulation übernommen – und es geht um materiellen Gewinn. A. hat sich früher in der Kunstakademie die Kunst als eine kuschelige und befreite experimentelle Lebenszone vorgestellt. Leider ist hier nichts mehr liebevoll und lustig. A. schlendert weiter durch die Menge und schaut lächelnd ein paar bekannte Gesichter an, kaum einer grüßt zurück. Wahrscheinlich merkt man ihr an, dass sie heute nicht gut drauf ist, ihre Spiegelneuronen senden vermutlich Schwäche-Botschaften aus. Über das Phänomen „Wer grüßt wen“ hat sie oft mit ihrer Freundin E. gesprochen. E. sagt, wenn



du nicht begrüßt wirst, bedeutet es, dass dein Ansehen im Moment ziemlich gering ist. Das ist nicht kalt oder brutal gemeint – die Leute haben viel zu tun, und da fällt auch viel durch. Das darf man sich erst gar nicht zu Herzen nehmen, sondern da muss man einfach weitermachen, nächstes mal, wenn du wieder punkten kannst, werten sie dich wieder auf. Ist alles im Fluss. E. meint, A. sollte zur Übung auch mal nicht grüßen. Sie sei zu nett und nicht professionell genug. Wichtig in der Kunst seien einzig die sozialen Skills.

An der Bar trifft A. später den indischen Kulturwissenschaftler F. Ihm ist aufgefallen, wie undurchschaubar und wirkmächtig die Hierarchien im deutschen Kulturbetrieb sind, man brauche Jahre, um da durchzusteigen. Er ist entsetzt über den Stillstand in der von außen so bewunderten Kreativmetropole Berlin. Ja, entgegnet A. müde, Körperpanzer halten sich an Bierflaschen fest und haben Angst.

A. fühlt sich in letzter Zeit öfters erschöpft. Nein, es ist kein Burnout, eher ein Burndown. Alle Energie zum Investieren hat sich in ihrem Inneren zu einem Strohnäuel verwurstelt, und es tun sich die besagten schwarzen Löcher auf unter gleichzeitiger Dauerbefeuerung von allem – wuchernde Kunst, blinkendes Internet, superinteressante Kontakte – aber wie Ihr bereits wisst: es führt alles zu nichts. Egal, wie sehr man sich bemüht, es gibt nie genug Geld, Essen, Öl, Liebe. Zu viele Menschen auf der Welt, zu wenig Ressourcen, es muss ausgesiebt werden, und nur die Harten kommen in den Garten. Es packt einen der kalte Schwindel und man schwingt immer so zwischen Libido high und Toner low hin und her, nicht nur die Existenz wird einem als Kampf dargeboten, hat sich herausgestellt, sondern auch die Abwehr des vorherrschenden, enggeführten Denkschwachsinn. Und nun muss man als Künstlerin auch noch einen Weg in eine lebenswerte, warmherzige Zukunft aufzeigen. A poisoned milieu must be reclaimed. Die kognitive Leistung, die jetzt aufzubringen ist, um das alles zusammenzuhalten, pustet Dich hoffentlich ordentlich aus den Latschen. Da musst du mal richtig hart sein und Schwäche zeigen. Christina Zück

„Silent Party“ von Marina Abramovic in den KW am 11.02.2012 nach der Berlinale-Premiere des Dokumentarfilms „Marina Abramovic. The Artist Is Present“. Die Besucher bekamen Laborkittel und Kopfhörer verteilt und waren angehalten, während des Sekttempfangs zu schweigen.



